

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна»

На правах рукописи

Горбунова Анастасия Александровна

**ФОРМИРОВАНИЕ ОБРАЗА МУСУЛЬМАНСКОГО ВОСТОКА В
РУССКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XVIII ВЕКА**

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

5.10.3 Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное
искусство и архитектура)

Научный руководитель
к. иск., доцент Тимофеева Римма Александровна

Санкт-Петербург – 2023

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Мусульманский Восток в русской истории и культуре XVIII в.: общая характеристика.....	15
1.1 Мусульманский Восток в контексте русской истории XVIII в.: основные аспекты	16
1.2 Мусульманский Восток в контексте русской культуры XVIII в.: основные аспекты	27
Глава 2. Образ мусульманского Востока в русском искусстве XVIII в. как художественный вымысел.....	40
2.1 Сложение восточной атрибутики в произведениях русского искусства XVIII в. Аллегории Азии.....	40
2.2 Образ обитателя мусульманского Востока в русском искусстве XVIII в.: костюмированные изображения <i>à la turque</i>	49
2.2.1 Костюмировано-типажные изображения обитателей Востока.....	50
2.2.2 Костюмированный портрет <i>à la turque</i>	62
2.3 Восточный персонаж в русской зрелищной культуре XVIII в.: отражение в отечественной живописи и графике.....	73
2.3.1 Мусульманский Восток в русских маскарадах XVIII в.	74
2.3.2 Мусульманский Восток в русском театрально-декорационном искусстве XVIII в.	81
Глава 3. Образ мусульманского Востока в русском искусстве XVIII в. как отражение исторической реальности	92
3.1 «Покорения» и «великодушия»: победы Российской империи над Турцией в отечественном искусстве XVIII в.	92
3.2 Дипломатические приемы российских делегатов в Константинополе и их отражение в отечественном искусстве XVIII в.	106
3.3 Образ мусульманского Востока в русской книжной гравюре XVIII в.	119
Заключение	128
Список сокращений	135
Список источников и литературы	136
Приложение	153

Введение

Актуальность исследования

С начала XVIII в. русское изобразительное искусство претерпевало существенные изменения, что привело к расширению его образной системы. В частности, под влиянием взаимодействия России и стран исламского мира, в русской живописи, графике и скульптуре появляются произведения, представляющие образ мусульманского Востока.

В Петровскую эпоху внешнеполитические устремления царя положили начало череде русско-турецких и русско-персидских войн; тогда же были установлены регулярные дипломатические и торговые отношения между Россией, Османской империей и Персией. Военно-политический и торгово-экономический курс на Восток, взятый Петром I, был продолжен и последующими российскими правителями XVIII в. Все это оказало влияние и на русскую художественную культуру указанного столетия, в которой все чаще стали появляться восточные сюжеты и мотивы. Ориентальная тематика затронула русскую литературу и театр, архитектуру и декоративно-прикладное искусство, а также изобразительное искусство. Под влиянием исторических событий, а также вследствие общих закономерностей развития русского искусства XVIII в. в произведениях отечественных живописцев, графиков и скульпторов сформировался определенный художественный образ мусульманского Востока.

Однако, стоит отметить, что восточная тематика в русском изобразительном искусстве XVIII в. не получила широкого распространения. Это привело к тому, что немногочисленные произведения, отмеченные ориентальными чертами, не часто оказывались в фокусе внимания исследователей. Сегодня такие произведения можно найти в собраниях отечественных музеев, некоторые из них не включены в научный оборот и

ожидают более точной атрибуции. Недостаточно изученными остаются и вопросы, связанные с выявлением особенностей образа исламского Востока, созданного мастерами русского искусства XVIII столетия. В связи с этим актуальность приобретает создание обобщающей картины сложения художественного образа мусульманского Востока в русском изобразительном искусстве указанного столетия.

Отметим, что в рамках данной работы понятие «мусульманский Восток» будет включать в себя обширную географическую территорию, в частности, территорию основных ближневосточных держав Нового времени – Османскую империю и Персию. Под понятием «художественный образ мусульманского Востока» будет пониматься освоение действительности, воспроизведение и истолкование исламского мира в русском изобразительном искусстве. Уточним также, что понятие «русское изобразительное искусство XVIII в.» будет включать в себя произведения мастеров отечественной художественной школы, а также мастеров «россики» – художников, работавших на территории России.

Степень научной разработанности темы исследования

В отечественном искусствознании тема мусульманского Востока в русской художественной культуре XVIII в. не раз привлекала исследователей. Так, достаточно широко освещено использование восточных мотивов в отечественном зодчестве и декоративно-прикладном искусстве. Стоит выделить следующие работы: обширную статью Д.О. Швидковского «Восточные стили в архитектуре русского классицизма»¹ (1994) и диссертационное исследование А.В. Трощинской «Взаимодействие и синтез художественных моделей Востока и Запада в искусстве фарфора в России

¹ Швидковский Д. О. Восточные стили в архитектуре русского классицизма // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. М.: Изобразительное искусство, 1994. С. 158–165.

конца XVII – начала XIX веков»² (2009). Однако научных работ, посвященных восточным сюжетам и мотивам в отечественном изобразительном искусстве XVIII в., не так много. В советском искусствознании научный интерес к этой теме впервые был проявлен в 1970-е гг. – в обстоятельной статье О.С. Евангуловой «"Турецкая серия" живописца И. Маттарнови»³. В ней автор впервые дает подробный стилистический анализ «турецких» полотен художника И.Х. Маттарнови, поднимает вопросы их атрибуции, определяет, насколько характерна для данного времени подобная тематика. Кроме того, Евангулова одна из первых обозначает два способа изображения Востока в русском искусстве первой половины XVIII столетия: один из них – нарядно-игровой, проявивший себя в придворных увеселениях, другой – познавательный, связанный с научно-описательными потребностями Академии наук и формированием коллекции Кунсткамеры. Однако, несмотря на оригинальность и научную новину статьи Евангуловой, тема восточных образов в живописи XVIII в. оставалась нетронутой несколько десятилетий.

В современной российской науке к теме исламского Востока в русском изобразительном искусстве XVIII столетия прибегали исследователи О.А. Капарулина⁴ (2003) и С.В. Кистенева⁵ (2007). Их научные статьи посвящены частному случаю проявления ориентальной тематики в отечественной живописи – работам художника Г.С. Сергеева, автора серии видовых изображений Стамбула.

² Трощинская А. В. Взаимодействие и синтез художественных моделей Востока и Запада в искусстве фарфора в России конца XVII – начала XIX веков: Дис. ... доктора искусствоведения. М., 2009. 336 с.

³ Евангулова О. С. «Турецкая серия» живописца И. Маттарнови // Русское искусство первой четверти XVIII века: материалы и исследования. М.: Издательство «Наука», 1974. С.158–167.

⁴ Капарулина О. А. Рисунки и акварели Г. С. Сергеева в Русском музее // Страницы истории отечественного искусства XVIII–XIX века. 2003. Выпуск IX. С. 146–155.

⁵ Кистенёва С. В. «Османские листы» Г. С. Сергеева в собрании Угличского музея // VII научные чтения памяти Николая Васильевича Перцева (1902-1981): сборник статей. Ярославль: Аверс Плюс, 2007. С. 93–104.

Вопросы костюмированного портрета «в восточном вкусе» и в целом моды на восточное платье в русской придворной среде XVIII в. впервые были затронуты в 1970-х гг. – в трудах Т.В. Яблонской⁶. В последнее десятилетие они поднимались все чаще – в трудах Ю.И. Чежиной⁷ и О.А. Хорошиловой⁸.

Особенно стоит отметить диссертационное исследование О.В. Нефедовой «Творчество Жана-Батиста Ванмура (1671–1737) и проблема ориентализма в западноевропейской живописи XVIII века»⁹ (2009). Несмотря на то, что эта работа посвящена восточной тематике в зарубежном искусстве, в ней представлены важные факты и выводы, «проливающие свет» на сложение ориентального образа в отечественном искусстве XVIII в., в особенности в костюмированных изображениях и картинах посольских приемов.

За последнее десятилетие интерес к теме мусульманского Востока в русском изобразительном искусстве XVIII в. возникал в музейной практике, что подтверждается рядом художественных выставок. Так, в 2017 г. в музее-заповеднике «Царицыно» был осуществлен выставочный проект «Пламень и негя Востока. Турецкая тема в русской культуре 1760–1840-х годов». В обширную экспозицию было включено множество ориентальных произведений живописи, графики и декоративно-прикладного искусства из ведущих российских музеев и частных коллекций. Значительная часть

⁶ Яблонская Т. В. Костюмированный портрет в системе русской живописи XVIII века // Советское искусствознание: сборник статей. 1977. Вып. 2 (1976). С. 134–150.

⁷ 1. Чежина Ю. И. Костюмированный портрет в русском искусстве XVIII века как отражение духа эпохи: Дис. ... кандидата искусствоведения. СПб., 2006. 280 с.; 2. Чежина Ю. И. Костюмированный портрет в русской культуре XVIII столетия (к проблеме жанровой классификации) // «Золотой осмнадцатый...». СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2006. 183 с.; 3. Чежина Ю. И. Вигилиус Эриксен в России. Карусельные портреты братьев Орловых // Мавродинские чтения 2008. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2008. С. 475–479.

⁸ Хорошилова О. А. Мода и гении: костюмные биографии Леонардо да Винчи, Екатерины II, Петра Чайковского, Оскара Уайльда, Юрия Анненкова и Майи Плисецкой. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2020. 382 с.

⁹ Нефедова О. В. Творчество Жана-Батиста Ванмура (1671–1737) и проблема ориентализма в западноевропейской живописи XVIII века: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2009. 183 с.

экспонатов была показана впервые. В том же году по итогам выставки в свет вышел сборник-альбом «Ориентализм. Турецкий стиль в России. 1760–1840-е»¹⁰, который на сегодняшний день является последней значимой публикацией на данную тему. Разнообразный художественный материал был сгруппирован авторами-составителями сборника в несколько тематических блоков, посвященных русско-турецким войнам, путешествиям русских художников в Константинополь, художественному образу Крыма в русском пейзаже и архитектурному ориентализму крымских усадеб, кабинетным интерьерам *à la turque*, живописным изображениям гаремной жизни и театральным представлениям «в восточном вкусе». В каждом блоке приводится соответствующий набор произведений, дополненный беглым экскурсом в историю их создания. Авторы не останавливаются на подробном рассмотрении приведенных предметов искусства, впрочем, данный сборник представляет информацию для широкого круга читателей и не является теоретическим исследованием.

В зарубежной науке вопросы использования образа исламского Востока в русской живописи и графике XVIII в. до сих пор остаются неосвещенными. Однако стоит отметить фундаментальные работы зарубежных ученых – Э.В. Саида¹¹, Л. Нолин¹², И.Б. Маккейба¹³, которые составляют существенную часть теоретической базы исследования ориентальных мотивов в искусстве европейских стран.

Таким образом, несмотря на то, что тема мусульманского Востока в отечественном искусстве XVIII в. уже привлекала исследователей, ее

¹⁰ Соснина О. А., Валькович А. М. Ориентализм. Турецкий стиль в России, 1760–1840-е. М.: Кучково поле, 2017. 255 с.

¹¹ Саид Э. В. Ориентализм. Западные концепции Востока. СПб.: Русский мир, 2006. 636 с.

¹² Nochlin L. *The Imaginary Orient / Politics of Vision. Essays on Nineteenth Century Art and Society*. New York: Harper & Row, 1991. Pp. 33–59.

¹³ Baghdiantz McCabe I. *Orientalism in Early Modern France. Eurasian Trade, Exoticism, and the Ancien Régime*. New York–Oxford: BERG, 2008. 409 p.

разработка имеет достаточно фрагментарный характер, что заставляет нас обратиться к ее подробному рассмотрению.

Объектом исследования являются произведения русского изобразительного искусства XVIII столетия, отражающие различные формы, сюжеты и мотивы мусульманского Востока.

Предметом исследования является художественный образ мусульманского Востока в памятниках отечественного изобразительного искусства XVIII в.

Целью настоящего исследования является выявление приемов формирования художественного образа мусульманского Востока в различных жанрах русского изобразительного искусства XVIII века.

В соответствии с целью исследования были определены его **задачи**:

1. Представить общий обзор исторических и культурных явлений, оказавших влияние на формирование художественного образа мусульманского Востока в русском изобразительном искусстве XVIII века.
2. Выявить приемы сложения ориентального образа в произведениях русского изобразительного искусства XVIII века, представляющих мусульманский Восток как художественную фантазию «в восточном вкусе».
3. Проанализировать процесс создания художественного образа мусульманского Востока в произведениях русского изобразительного искусства XVIII века, являющихся следствием прагматического интереса России в странах исламского мира.

Хронологические и территориальные границы исследования

Научное исследование базируется на изучении произведений отечественного изобразительного искусства, созданных в период с 1700 по 1800 гг. Территориально исследование ограничено Россией. Вместе с тем к исследованию привлекались работы западноевропейских мастеров, что обусловлено наличием общих закономерностей в формировании образа мусульманского Востока в России и Европе.

Источники исследования

Основу настоящего исследования составляют изобразительные источники, разделенные на несколько групп. Первая группа представлена произведениями искусства из коллекций российских музеев и библиотек (Государственный Эрмитаж, Государственный Русский музей, Государственная Третьяковская галерея, Государственный музей изобразительных искусств им. Пушкина, Государственный исторический музей, ГМЗ «Петергоф», ГМЗ «Царское село», ГМЗ «Архангельское», Театральный музей им. Бахрушина, Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, Бахчисарайский историко-культурный и археологический музей-заповедник, Угличский историко-архитектурный и художественный музей, фонд редких и ценных изданий Российской государственной библиотеки). Вторая группа изобразительных источников представлена произведениями искусства из коллекций зарубежных музеев (Музей ориентализма в Дохе (Катар), Вюрберкский замок (Птуй, Словения), Музей военно-морского флота в Марселе). Третья группа изобразительных источников – фотографии памятников русского искусства XVIII в., не сохранившихся до настоящего времени или памятников, место нахождения которых неизвестно. В общей сложности в данном исследовании было рассмотрено 33 графических, 35 живописных и 2 скульптурных произведения.

Кроме изобразительных привлекались следующие источники: архивные материалы, альбомы, каталоги выставок и музейных собраний, эпистолярное наследие современников, произведения художественной литературы, камер-фурьерские журналы и иные церемониальные описания.

Методология исследования

Для решения поставленных задач используется контекстуальный подход, позволяющий рассмотреть сложение образа мусульманского Востока в русском изобразительном искусстве в контексте отечественной истории и культуры XVIII в. Также используются следующие методы:

1. Метод историографического анализа применяется для последовательного рассмотрения особенностей художественного образа мусульманского Востока в отечественной и зарубежной искусствоведческой литературе.

2. Метод иконографического анализа позволяет выявить иконографические источники ряда рассматриваемых произведений русского искусства XVIII в.

3. Метод формально-стилистического анализа применяется для определения художественных особенностей рассматриваемых произведений, что позволяет причислить их к тем или иным явлениям русского искусства XVIII в.

4. Метод сравнительного анализа позволяет сопоставить исследуемые произведения между собой и проследить динамику образа мусульманского Востока в произведениях различных жанров русского искусства XVIII в.

Научная новизна

В данной работе впервые предпринимается попытка систематизировать произведения восточной тематики по принципу «художественный вымысел/историческая реальность» и, исходя из этого, определить специфику формирования художественного образа мусульманского Востока в разных жанрах отечественного изобразительного искусства XVIII в. Для ряда исследуемых произведений устанавливаются как сюжетные, так и иконографические прототипы, что позволяет взглянуть на них по-новому и включить их не только в контекст отечественного, но и зарубежного искусства.

В научный оборот вводится ряд памятников, которые ранее нигде не публиковались и не становились предметом научного осмысления.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что феномен мусульманского Востока в русской художественной культуре впервые рассматривается с позиции «художественный вымысел/историческая реальность». Кроме того, в работе в научный оборот вводятся неосвещенные

ранее произведения, а также анализируется ряд малоизвестных и труднодоступных памятников, что позволяет дополнить картину развития русского изобразительного искусства XVIII в.

Практическая значимость исследования

Материалы диссертации могут быть использованы в процессе преподавания университетских курсов по истории русского и европейского изобразительного искусства XVIII в., а также при подготовке учебно-методических пособий по теории и истории искусства и культуры для историков и искусствоведов.

Достоверность научных результатов подтверждается репрезентативностью собранного фактического и иллюстративного материала, а также адекватностью научных методов, использованных в исследовании. Определение сюжетов и объектов изображения, уточнение атрибуции памятников производилось с помощью иконографических источников, архивных и опубликованных данных. Это позволяет считать выводы, сделанные автором, объективными.

Апробация результатов исследования

Результаты исследования были представлены в виде докладов на научно-практических конференциях: «Месмахеровские чтения-2019» (21–22.03.2019), V ежегодная конференция НИУ ВШЭ «Искусство на грани/Art on the edge» (10–11.03.2022), III Всероссийская научно-практическая конференция «Научная иллюстрация» (27.03.2023).

Автор имеет 6 научных публикаций по теме диссертационного исследования, в том числе 4 в изданиях, включенных в перечень ВАК Российской Федерации.

Материалы исследования были использованы в рамках лекционного курса «История зарубежного искусства и культуры» на кафедре истории и теории искусства в Санкт-Петербургском государственном университете промышленных технологий и дизайна.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Образ мусульманского Востока в русском искусстве XVIII в. формировался под влиянием двух факторов. Первый из них – военно-политическое противостояние между Россией и крупнейшими исламскими державами. Второй фактор – влияние западноевропейского искусства, в котором Восток представляется как некий экзотический вымысел, сконструированный на основе художественных вкусов и увлечений европейской публики. Таким образом, мусульманский Восток в отечественном искусстве XVIII в. представляется в двух вариантах: как часть исторической реальности – военная угроза и политический противник России, и как художественный вымысел, вобравший в себя интересы европеизированной русской знати.

2. Образ мусульманского Востока как художественный вымысел в русском изобразительном искусстве XVIII в. создавался путем использования характерной ориентальной атрибутики. Комплекс основных восточных атрибутов – чалма (тюрбан), курильница и верблюд – сложился в европейских аллегорических изображениях Азии в XVI в. В первой четверти XVIII столетия этот комплекс воплотился в произведениях неизвестных русских мастеров – в медальоне «Азия» из Зеленого кабинета Летнего дворца Петра I, в гравированном листе «Азия» из научного издания Иоганна Грюбнера «Земноводного круга краткое описание», а затем и в более поздних работах, например, в шпалере «Азия» из Малой столовой Зимнего дворца в Санкт-Петербурге.

3. Образ обитателей мусульманского Востока в изобразительном искусстве представлял художественную фантазию «в восточном вкусе» и создавался с помощью костюмизации – изображения людей в национальном восточном костюме. Этот образ наиболее полно выразился в костюмированных изображениях *à la turque* – в изображениях типажей мусульманского общества (в «Турецкой серии» И.Х. Маттарнови и «Турчанках» П.А. Ротари), а также в костюмированных портретах, созданных

Ж.-Ф. де Самсуа, В. Эриксоном, И.Б. Лампи-младшим и неизвестным русским мастером («Портрет молодой женщины в восточном костюме» из собрания Государственного Эрмитажа).

4. Костюмизация легла в основу создания образа восточных обитателей также и в русской зрелищной культуре XVIII в. – в маскарадах и на театральной сцене. Это нашло представление в графических изображениях, выполненных по случаю празднеств (у А.Я. Колпашникова и ряда неизвестных русских мастеров), в эскизах театральных декораций (у Дж. Валериани), а также в эскизах театральных костюмов (у М. Кирцингер).

5. Образ мусульманского Востока как отражение исторической реальности складывался в произведениях, так или иначе представляющих военно-политические и дипломатические контакты Российской и Османской империй. Так, образ Турции, поверженной Россией, воплотился в историко-аллегорических композициях на сюжеты «покорений» (в гравюрах А. Шхонебека) и «милосердий» (в пластических композициях Ф. Шубина, в живописных произведениях С. Торелли, А.К. Гюне и проч.). Показано, что на протяжении XVIII в. образ поверженных турок претерпел изменения, главным образом, под влиянием просветительской парадигмы.

6. Доказано, что введенные в научный оборот произведения посольской тематики, изображающие аудиенции русских послов у турецких султанов и визирей, создавались русскими мастерами под прямым или опосредованным влиянием французских посольских художников XVIII в. Ж.Б. Ван Мура и А. де Фавре. Авторство отечественных полотен не определено, однако изучение их изобразительных источников и соотнесение их с историческими событиями позволило определить сюжеты некоторых картин.

7. Показано, что гравированные листы, иллюстрирующие сборники по военной истории и быту Оттоманской империи, широко представляют восточные мотивы и атрибуты, имеющиеся в художественном арсенале русского искусства XVIII в.

Структура исследования

Работа состоит из введения, трех глав, разделенных на параграфы, заключения, списка сокращений, списка использованных источников и литературы и иллюстративного приложения. Первая глава посвящена теоретическим основам исследуемой проблемы, а вторая и третья главы – анализу и интерпретации исследуемых произведений искусства.

Глава 1. Мусульманский Восток в русской истории и культуре XVIII в.: общая характеристика

В XVIII в. тема мусульманского Востока входит в орбиту отечественного искусства. С одной стороны, этому способствует военно-политическое взаимодействие России и исламского мира. Победы Российской империи над Турцией стали причиной появления в отечественном изобразительном искусстве и литературе произведений, в которых так или иначе отразилась идея победы христианской отчизны над исламским врагом; в более широком смысле военные победы часто прочитывались как победы цивилизации над варварством, света над тьмой. Кроме военных противостояний немаловажными для накопления знаний о мусульманском Востоке и претворении этих знаний в русской художественной культуре явились дипломатические контакты России и Турции (реже Персии), а также экспедиции русских ученых на Ближнем Востоке, проводимые чаще всего в рамках посольских миссий. С другой стороны, Россия еще в первой половине XVIII столетия обращается к опыту европейских писателей и художников, которые уже активно и с удовольствием используют сюжеты и мотивы мусульманского Востока для создания эффектных произведений, привлекающих своей экзотикой – в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве, архитектуре, театре и художественной литературе. Эти произведения не претендовали на глубокое и всестороннее отображение мусульманского мира, а создавались скорее ради развлечения зрителя.

Таким образом, наметилось два пути формирования образа мусульманского Востока в русском изобразительном искусстве XVIII в.:

1. достоверное отражение исторической реальности, где Восток и его обитатели показаны максимально правдиво;
2. создание художественного вымысла, где Восток представляется, по выражению Э.В. Саида, вместилищем романтики, экзотических существ,

мучительных и чарующих воспоминаний и ландшафтов, а также поразительных переживаний¹⁴.

Все же следует подчеркнуть, что классификация произведений, отмеченных ориентальными чертами, по принципу «художественный вымысел/историческая реальность» является порой довольно условной, так как изобразительное искусство эпохи – единая система, где разнообразные тенденции, мотивы и образы находятся в непрерывном полифоническом взаимодействии и диалоге друг с другом.

Для того чтобы представить картину формирования ориентального образа в русском искусстве XVIII в., обратимся к историческим и культурным аспектам взаимодействия России и исламского Востока.

1.1 Мусульманский Восток в контексте русской истории XVIII в.: основные аспекты

В отечественной и зарубежной науке достаточно полно изучены военно-политические и экономические связи между Россией и исламскими странами в XVIII в.¹⁵ В настоящем разделе приведен краткий исторический обзор этих связей, отнюдь не претендующий на полноту, но в то же время позволяющий составить представление о непростых и бурно развивающихся отношениях между Российской империей и мусульманским миром.

Россия и мусульманский Восток при Петре I

Контакты России и исламского Востока начинают складываться еще в XVI столетии: в допетровское время уже существовала литература,

¹⁴ Саид Э. В. Ориентализм. Западные концепции Востока. СПб.: Русский мир, 2006. С. 7.

¹⁵ См. об этом: 1. Михнева Р. Россия и Османская империя в международных отношениях в середине XVIII века (1739–1756). М.: Наука, 1985. 183 с.; 2. Орешкова С. Ф. Немировский конгресс. От двусторонних осmano-российских отношений к Восточному вопросу. М.: ИВ РАН, 2015. 336 с.; 3. Петросян Ю. А. Российская историография Османской империи XVIII–XX вв. СПб.: Наука, 2012. 258 с.; 4. Таки В. Царь и султан. Османская империя глазами россиян. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 320 с.; 5. Schimmelpenninck van der Oye David. Russian orientalism: Asia in the Russian mind from Peter the Great to the emigration. New Haven–London: Yale University Press, 2010. 298 p.

повествующая о русских посольских, купеческих и паломнических путешествиях на Восток (например, «Хождение на восток» Василия Познякова (1558)¹⁶, «Описание Турецкой империи» Федора Дорохина (1670-е)¹⁷ и т.д.). Однако активный и, более того, научный интерес к мусульманским странам проявился лишь при Петре I, который обращал свой взор не только на Запад, но и на Восток. Свидетельством тому служит, например, собрание Кунсткамеры, для которого были приобретены всевозможные предметы восточного быта, монеты, рукописи и книги. Об инициативе Петра в освоении культуры мусульманского Востока говорит и его указ 1716 г., «о выборе в Москве <...> пяти человек молодых <...> для посылки в Персиду при посланнике г. Волынском для учения языкам турецкому, арабскому и персидскому»¹⁸.

В 1716 г. в Петербурге был издан первый полный перевод Корана – «Алкоран о Магомете, или Закон турецкий»¹⁹, выполненный не по арабскому оригиналу, а по французскому переводу, сделанному дипломатом и востоковедом Андре дю Рие. В русском издании было сохранено, переведено и приобрело особое значение предисловие дю Рие, где он дает критическую оценку Священной книге мусульман: «Обрящещи в сей книге некое безумное поучение <...> паче слезнаго сожаления достойное <...> такая мерзость произыде и как такой мерзостный закон воспрять бысть от слепоты человеческия!»²⁰. Так читатель заведомо предостерегался от почитания исламской веры.

¹⁶ Хождение на Восток гостя Василия Познякова с товарищи / Библиотека литературы Древней Руси / Под ред. Лихачева Д. С., Дмитриева Л. А., Алексеева А. А., Поньрко Н. В. СПб.: Наука, 2000. С. 48–93.

¹⁷ Дорохин Ф. Ф. Описание Турецкой империи, составленное русским бывшим в плену у турок в XVII веке. СПб.: Имп. Правосл. палест. о-во, 1890. 213 с.

¹⁸ Цит. по: Крачковский И. Ю. Очерки по истории русской арабистики. М.–Л.: Изд-во и 1-я тип. изд-ва Акад. наук СССР, 1950. С. 41.

¹⁹ Алкоран о Магомете или Закон турецкий. СПб.: В Санктъпитеръбургской типографии, 1716. 350 с.

²⁰ Там же, с. 2.

Значительный вклад в научное изучение мусульманского Востока внес российский сенатор и ученый Дмитрий Кантемир (1673–1723). Его «Книга Систима или состояние мухаммеданской религии»²¹ стала первой отечественной научной работой, посвященной Османскому государству и исламу. Однако здесь, как и в предисловии к «Алкорану», автор дает весьма конкретную оценку магометанству и пророку Магомету; вокруг этой оценки строится все исследование Кантемира: «Без сумнения Куран ложный, и сочинитель его лживый»²². Таким образом, научное изучение исламской религии в Петровскую эпоху носило отчасти пропагандистский антимусульманский характер, что было обусловлено в целом пониманием православия как единственной истиной веры, а в частности – военно-политическим противостоянием между христианской Россией и исламским Востоком.

Петровское время ознаменовалось рядом успехов и поражений в войнах между Россией и исламскими державами – Турцией и Персией. Знаменитые Азовские походы против Порты принесли молодому царю первую громкую победу над османами – взятие крепости Азов. Однако русско-турецкая война 1710–1713 гг., объявленная Портой, окончилась для Петра I проигрышем: в результате неудачного Прутского похода, согласно заключенному Прутскому договору, Россия уступала Турции Азов, уничтожила укрепления в Таганроге и ликвидировала весь Азовский флот²³.

Успешным для Петра оказался Персидский военный поход 1722–1723 гг. Основной целью российского императора здесь было установление своего влияния в юго-восточном Закавказье и Дагестане, которые находились под властью Персии. Последняя же, вследствие политического и

²¹ Кантемир Д. К. Книга Систима или Состояние мухаммеданской религии. СПб.: В типографии царствующаго Санктъпитербурха, 1722. 379 с.

²² Там же, с. 46.

²³ См. об этом: История России с древнейших времен до наших дней: в 2х томах. Т.1 / Под ред. А. Н. Сахарова. М.: Проспект, 2010. С. 398.

экономического кризиса, ослабла и представляла интерес для расширения и укрепления Османской империи. Россия не желала усиления Порты за счет Ирана; экспансия Петра I в Азию обезопасила Россию от возрастающей турецкой угрозы на своих южных и юго-восточных границах, оградила ее не только от агрессии Турции, но и от набегов татар, ногайцев, калмыков и других кочевников²⁴. Помимо политических интересов в фокусе российского императора оказались персидские природные ресурсы, столь необходимые России для бурно развивающейся военной промышленности, но пока что не разведанные на своей территории – свинец, селитра, нефть. Интерес представляли также сырье для текстильной промышленности – шерсть, хлопок и шелк²⁵. Кризисное экономическое положение Персии, сепаратизм на его окраинах – среди афганских племен и дагестанских горцев – все это благоприятствовало довольно быстрой победе России в Персидском походе, которая была закреплена Петербургским мирным договором 1723 г. По этому договору Иран уступал России всё западное и южное побережье Каспийского моря, в частности города Дербент, Баку, Гилян, Мазендаран и Астрабад.

В Петровскую эпоху между Российским и Османским государствами устанавливаются регулярные дипломатические контакты. Российские посольские делегации прибывали в турецкую столицу и раньше, в XV–XVII вв.²⁶, однако постоянное посольство России в Константинополе появилось только в 1700 г., когда в Константинопольский мирный договор была внесена статья, устанавливающая это право²⁷. В феврале 1702 г. в Стамбул прибыл первый постоянный посол России граф П.А. Толстой (1645–1729). Его главной задачей являлось поддержание мира между двумя

²⁴ См. об этом: Бушев П. П. Посольство Артемия Волинского в Иран в 1715–1718 гг. (по русским архивам). М.: Наука, 1978. С. 10.

²⁵ См. об этом: Лысцов В. П. Персидский поход Петра I: 1722–1723. М.: Издательство Московского университета, 1951. С. 16–33.

²⁶ См. об этом: Таки В. Царь и султан. Османская империя глазами россиян. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 32–70.

²⁷ Русский посол в Стамбуле: П. А. Толстой и его описание Османской империи начала XVIII в. М.: Наука, 1985. С. 16–18.

государствами. Однако сохранявшееся напряжение в русско-турецких отношениях привело к войне 1710–1713 гг. и временному прекращению дипломатической миссии, восстановленной только в 1716 г. Следующей важной вехой в русско-турецких дипломатических отношениях XVIII в. стало посольство графа А.И. Румянцева (1677–1749) в 1724 г. Оно имело целью ратифицировать Стамбульский мирный договор о разделении влияния в Закавказье. Кроме того, Румянцев по инструкции Петра I должен был оценить состояние дорог на Кавказе, а Коллегия иностранных дел снабдила графа полномочиями по размежеванию границ в Малой Азии²⁸.

Говоря о дипломатических сношениях России и Персии, стоит сказать, что до 1715 г. регулярности в них не отмечалось (если не считать эпизодического обмена посольствами). Регулярные миссии устанавливаются лишь в 1715 г., когда Петр I отправляет российского посланника А.П. Волынского (1689–1740) в Исфахан, ко двору персидского шаха. Согласно инструкции, данной ему царем, Волынский занимался военной разведкой. За три года своего посольства он собрал сведения о боевом, экономическом и политическом состоянии Персии, а также составил военно-топографическое описание местности от Астрахани до Исфахана²⁹. На основании этих сведений Петром I велась подготовка Персидского похода 1722–1723 гг.

Следует сказать также и о торгово-экономических отношениях между Россией и мусульманским Востоком. Особый интерес для Петра представляла Персия, которая служила богатейшим источником предметов роскоши – пряностей (перца, корицы, гвоздики, шафрана), фруктов, риса, кофе, дорогой посуды, ковров и ювелирных изделий. С присоединением западных окраин Ирана к России в 1723 г. поставки пряностей и фруктов потеряли былую

²⁸ См. об этом: Гнучева В. Ф. Материалы для истории экспедиций Академии наук в XVIII и XIX веках. Хронологические обзоры и описание архивных материалов. М.–Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1940. С. 30.

²⁹ См. об этом: Лыцов В. П. Персидский поход Петра I: 1722–1723. М.: Издательство Московского университета, 1951. С. 6.

необходимость – продукты выращивались на новоприобретенных землях, в особенности в окрестностях Дербента и Баку³⁰.

Достаточно активно велась торговля и с Османской Портой, при этом ей занимались в основном османские греки. Знающие обычаи и языки обеих торговых сторон, они успешно устанавливали контакты, как с русскими покупателями, так и с турецкими продавцами. Укреплению экономических отношений с Турцией послужило среди прочего и развитие медицины. В 1707 г. на основе старого Аптекарского приказа, созданного еще при царе Михаиле Федоровиче, Петр I учредил Аптекарскую канцелярию³¹. Для ее нужд – исследования и сбора лекарственных растений, а главное – для их дальнейшего импорта в Россию – с 1719 г. царем были назначены экспедиции на Восток. В 1724–1726 гг. в составе посольства А.И. Румянцева в Константинополь отправился врач и ботаник И.Х. Буксбаум, целью которого было изучение фармацевтических растений. Кстати, ученый не ограничился этим и собрал в экспедиции богатый археологический и этнографический материал, который передал в Академию наук³². Таким образом, Аптекарская канцелярия стала органом, обеспечивающим торговые связи между Россией и Портой в области фармацевтики.

Россия и мусульманский Восток при Анне Иоанновне и Елизавете Петровне

Период правления Анны Иоанновны ознаменовался русско-турецкой войной 1735–1739 гг., начатой в результате несоблюдения Портой условий Стамбульского мирного договора 1724 г. Кампания имела цель остановить набеги крымских татар на южнорусские земли, а также обеспечить России

³⁰ См. об этом: Лысцов В. П. Персидский поход Петра I: 1722–1723. М.: Издательство Московского университета, 1951. С. 39–41.

³¹ См. об этом: Шкунов В. Н. Государственно-правовое регулирование внешней торговли Российской империи в XVIII–XIX веках. Ульяновск: УлГУ, 2012. С. 47.

³² См. об этом: Гнучева В. Ф. Материалы для истории экспедиций Академии наук в XVIII и XIX веках. Хронологические обзоры и описание архивных материалов. М.–Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1940. С. 30–31.

выход к Черному морю. Четырехлетняя война, в которой русская армия понесла большие потери, окончилась для сторон конфликта неоднозначно: по Белградскому мирному договору 1739 г. за Россией признавался Азов, но с обязательствами срыть все его укрепления. Кроме того, Россия так и не смогла добиться права торгового мореплавания в Черном и Азовском морях. Успехом можно было считать возвращение права постоянного посольства в Стамбуле. Уже в 1740–1741 гг. между Россией и Портой произошел взаимный обмен чрезвычайными посольствами; в качестве русского посла в Стамбул возвращается генерал-аншеф граф А.И. Румянцев, участвовавший в ратификации Стамбульского мира 1724 г.

При Анне Иоанновне произошло изменение общей границы с Ираном. в результате Рештского договора 1732 г. и последующего Гянджинского договора 1735 г. Россия уступала Ирану прикаспийские провинции Астрабад, Гилян и Мазендеран, а затем Баку и Дербент в обмен на обязательство шаха не передавать их под власть Османской империи и выступать в качестве союзника против Константинополя. В результате Россия без боя лишилась земель, завоеванных Петром в Персидском походе; российская граница в Закавказье отодвинулась назад до реки Куры³³.

Эпоху правления Елизаветы Петровны можно считать временем относительного затишья в военно-политических взаимоотношениях между Российской империей, Турцией и Ираном. Это время развития торгово-экономических контактов, в особенности с Персией, где русские купцы по Рештскому договору имели право беспошлинной торговли. Иранский и другие восточные рынки (в Центральной и Средней Азии, в Афганистане, Кашмире, Тибете и Индии) стали доступней для российских купцов, в особенности с

³³ См. об этом: Никонов О. А. Правовое регулирование ирано-российских отношений в XVIII веке // Преподаватель XXI век. № 2-2. 2019. С. 273–288.

основанием г. Оренбурга (1743 г.), который за короткий срок превратился в ведущий центр торговли Российской империи с Востоком³⁴.

Россия и мусульманский Восток при Екатерине II

В годы правления Екатерины II Россия снова сосредотачивает свой пристальный взгляд на Востоке. Военно-политическое взаимодействие с мусульманским миром становится одним из ключевых вопросов внешней политики императрицы. Победа в русско-турецких войнах 1768–1774 и 1787–1791 гг. и, как следствие, расширение границ в Причерноморье, амбициозный «Греческий проект» по сокрушению Османской империи и возрождению православной Византии, обостренные отношения с Персидской державой – все это, так или иначе, привело к тому, что с 60-х годов XVIII в. в России шел активный процесс количественного накопления сведений о жизни, нравах и культуре мусульманского Востока.

С 1760-х гг. происходило стремительное ухудшение в дипломатических отношениях с Османской империей. Конфликт между государствами имел ряд причин – запрет на плавание русских кораблей в Черном море, постоянные набеги крымских и ногайских татар, находящихся под властью турецкого султана, столкновение интересов в Речи Посполитой. Апогеем этого конфликта стало заключение под стражу российского резидента в Константинополе А.М. Обрескова (1718–1787) в сентябре 1768 г. Тогда же Турция объявила войну России, которая, как известно, закончилась в 1774 г. победой Российской империи и подписанием Кючук-Кайнарджийского мира, по которому Порты признавала свое поражение. В результате победы Россия добила следующего: Крымское ханство, откуда постоянно исходила угроза русским землям, более не являлось вассалом Османской империи и было объявлено независимым; под власть России переходили территории Черноморского побережья, в частности, крепости Керчь, Еникале и Кинбурн, а также крепость Азов; Молдавия и Валахия получили автономию; Кючук-

³⁴ См. об этом: Шкунов В. Н. Государственно-правовое регулирование внешней торговли Российской империи в XVIII–XIX веках. Ульяновск: УлГУ, 2012. С. 57.

Кайнарджийским мирным договором было зафиксировано право России вести свободную торговлю в Черном море и проходить через проливы Босфор и Дарданеллы. Кроме того, Россия получила право выступать в качестве заступницы православной церкви в Османской империи³⁵.

После победы Российской империи в войне 1768–1774 гг. возобновились некогда разорванные дипломатические отношения с Турцией. Уже в 1775 г. были назначены взаимные чрезвычайные посольства в Константинополь и Петербург. Российское посольство возглавил опытный военачальник и дипломат, генерал-аншеф князь Николай Васильевич Репнин (1734–1801), задачей которого было проследить соблюдение условий договора. Для российского посольства эта миссия оказалась чрезвычайно сложной: Турция непрерывно требовала пересмотра мирного договора и смягчения его жестких условий, а отказ Репнина подвергал его самого и все посольство явной опасности. В любой момент «шаткий» Кучук-Кайнарджийский мир мог быть расторгнут. Избегая всего, что могло бы обострить и без того натянутые отношения, Репнин все же был принят с официальным визитом султаном Абдул-Хамидом, во время которого турецкая сторона неохотно, но все же согласилась с условиями Российской империи.

В 1783 г. Россия Екатерина II совершила решительный шаг, издав манифест о присоединении к России Крымского и Таманского полуостровов и территорий до реки Кубань. Земли Крыма как будто заново открыли для России традиции, формы быта, социальный уклад и мировоззрение мусульманского мира. Центром «другой» культуры здесь явилась столица Крымскотатарского ханства – город Бахчисарай или Бакчэ-Сарай («дворец в саду»). Теперь русские, а вместе с ними и европейцы могли свободно наблюдать этот экзотический мир. «Мы как будто перенеслись в турецкий город, с той лишь разницей, что имели возможность спокойно все

³⁵ См. об этом: Петросян Ю. А. Российская историография Османской империи XVIII–XX вв. СПб.: Наука, 2012. С. 62–63.

рассмотреть, не страшась оскорблений, которым подвергают христиан в исламских краях»³⁶, – писал в своем дневнике французский посол де Сегюр, сопровождавший Екатерину II в ее знаменитом крымском путешествии в 1787 г.

Русско-турецкая война 1787–1791 гг. принесла России очередную победу. В октябре 1791 г. в Яссах светлейшим князем Г.А. Потёмкиным с российской стороны и великим визирем Коджа Юсуф-пашой с турецкой стороны был заключен мирный договор, по которому Порты признавала за Россией всё Северное Причерноморье, включая Крым, а также ее влияние на Кавказе и Балканах. Этим событием завершается военно-политическое противостояние Российской империи и Турции в XVIII в.

Итак, на протяжении XVIII столетия русско-османские (реже русско-персидские) международные отношения отмечены рядом многочисленных военных столкновений. В результате «восточных кампаний» Россия приобрела опыт взаимодействия с противником, чьи принципы и практики существенно отличались от ее собственных – как в ведении боя, так и, например, в содержания военнопленных. Эта разница заметно усиливала ощущение «свой/чужой» по отношению к врагу, сперва у российской армии, а затем и у всего российского общества. Более того, как пишет В. Таки, усвоение россиянами европейского «военного искусства» усугубляло эти различия. Победы российской армии над турками в послепетровское время воспринимались как подтверждение превосходства Европы над Востоком³⁷.

К концу XVIII в. Россия была хорошо осведомлена обо всем, что происходило при константинопольском дворе, владела сведениями о военных практиках Турции и Персии, о традициях их дипломатического церемониала, знала структурную организацию турецкого и персидского общества. Эти сведения поступали к русскому двору во многом благодаря деятельности

³⁶ Цит. по: Грицак Е. Н. Бахчисарай и дворцы Крыма. М.: Вече, 2004. С. 95–96.

³⁷ Таки В. Царь и султан. Османская империя глазами россиян. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 123.

посольских миссий: послы и посланники отправляли на родину реляции, письма и соответствующие описания. Некоторые сведения позднее под их пером превратились в литературные труды и были опубликованы в России. Богатейший фактический материал был собран в Стамбуле послом П.А. Толстым, оставившим подробное описание Османской империи³⁸, резидентом И.И. Неплюевым и поверенным в делах А.А. Вешняковым, описавшими бунты в Константинополе 1730–1731 гг.³⁹, а также поверенным в делах П.А. Левашевым, оставившим подробное описание содержания пленных россиян у турок⁴⁰. Левашеву же приписываются анонимные «Цареградские письма» с описанием «о древних и нынешних турках и о состоянии их войск, о Цареграде и всех окрестностях оного, о Султанском Серале или Хареме, о обхождении Порты с Послами и Посланниками Иностранными, о любовных ухищрениях турков и турчанок, о нравах и образе жизни их, о Дарданеллах, проливах и проч.»⁴¹.

Итак, тесное военно-политическое, дипломатическое и экономическое взаимодействие между Россией и исламскими странами в XVIII в. создало определенный «субстрат», в котором созрел художественный образ мусульманского мира, уникальный для русской культуры и обусловленный реалиями эпохи. Однако война, дипломатия и торговля – не единственные факторы, благодаря которым сформировался этот художественный образ; необходимо учитывать и влияние отечественной культуры XVIII столетия.

³⁸ Русский посол в Стамбуле: П. А. Толстой и его описание Османской империи начала XVIII в. М.: Наука, 1985. 161 с.

³⁹ Описания о бунтах в Константинополе в 1730–1731 гг.//Археографический ежегодник за 1960 год. М., 1962. С. 321–344.

⁴⁰ Левашев П. А. Плен и страдание россиян у турков или Обстоятельное описание бедственных приключений претерпенных ими в Царь-граде по объявлении войны и при войске, за которым влачили их в своих походах. С приобщением дневных записок о воинских их действиях в прошедшую войну, и многих странных, редких и любопытных происшествий. СПб.: Тип. Богдановича, 1790. 168 с.

⁴¹ Цареградские письма. СПб.: Тип. Богдановича, 1789. 432 с.

1.2 Мусульманский Восток в контексте русской культуры XVIII в.: основные аспекты

Наравне с историко-политическими реалиями существенное влияние на формирование образа мусульманского Востока в русской художественной культуре оказало и западноевропейское увлечение ориентальной экзотикой. В отечественном изобразительном и декоративно-прикладном искусстве, архитектуре и литературе XVIII в. существует немало примеров подражания не столько непосредственно восточным образцам, сколько их европейским «фантазиям в восточном вкусе». Поэтому для более полного понимания того, как складывался художественный образ Востока в русской культуре эпохи, следует обратиться к аналогичному процессу в Европе.

В XVII столетии в странах Запада начало формироваться общественно-культурное сознание, ориентированное на «покорение, преобразование природы и общества, на самоутверждение человека в мире»⁴². Направленность на активное взаимодействие с внешним миром привела к колониальной экспансии Запада на Восток и утверждению гегемонии над миром чужим, не западным, не христианским. При этом к чужому миру Востока проявлялся немалый интерес: он стал для Запада источником не только материальных ресурсов, но и экзотических фантазий, воплотившихся в художественной культуре⁴³. Знаменитый исследователь западного ориентализма Э.В. Саид вводит понятие «комплексного Востока»⁴⁴ – материала для культурных, этнографических, экономических и других «реконструкций», создаваемых в Европе с XVIII в. Необходимо отметить, что европейское представление о «чужой» культуре целиком базируется на культуре собственной,

⁴² Креленко Н. С. Восточные мотивы в европейской культуре XVIII–XIX веков (к вопросу о «диалоге культур») // Образ другого в произведениях искусства. М.–Берлин, 2015. С. 70.

⁴³ Горбунова А. А. У истоков русского ориентализма: образы мусульманского Востока в отечественной живописи XVIII века // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2019. № 3. С.4–5.

⁴⁴ Саид Э. В. Ориентализм. Западные концепции Востока. СПб.: Русский мир, 2006. С. 16.

следовательно, проблема объективного постижения Востока оказывается неразрешимой, его образная система всегда воспринимается Западом через призму собственной культуры⁴⁵. Поэтому, несмотря на достаточную осведомленность о политической, социальной и религиозной жизни исламского Востока, Европа все же рассматривает его лишь внешне, принимая во внимание только экзотический антураж, но не стремясь заглянуть за «ширму» наружной декоративности. В западной художественной культуре XVIII в. это сводится к заимствованию и переработке элементов «чужого» мира Востока и конструированию из этих элементов «своего» восточного художественного вымысла, без попытки глубокого осмысления. Историк искусства Э.Г. Герштейн пишет, что в художественно-культурном взаимодействии Восток в течение длительного времени представлялся не как истинный историко-этнографический феномен, а как некий *ориентальный миф*, результат западной востокомании; таким образом, Восток представляется как модель, сделанная с оглядкой на образец, но в соответствии со вкусами создающего⁴⁶. Итак, в западном художественном сознании Восток становится неким мифом, поэтическим вымыслом, далеким от объективной реальности, но отвечающим вкусам и предпочтениям публики. Элементы восточной культуры используются европейскими художниками для того, чтобы построить образы, а образы, как писал У. Эко, «по природе своей приятны человеку. Тем не менее, если предмет поэзии – приятная ложь, понятно, почему она противится рациональному познанию»⁴⁷. Примечательно, что «ложь», приятная европейской публике, встречалась даже там, где вымысел, казалось бы, ни к чему – в документальных описаниях жизни мусульманского общества. Так, леди Мэри Уортли Монтегю (1689–

⁴⁵ См. об этом: Шукуров Р. М. Введение, или предварительные замечания о чуждости в истории // Чужое: Опыты преодоления. Очерки из истории культуры Средиземноморья. М.: Алтай, 1999. С. 10–14.

⁴⁶ Герштейн Э. К проблеме экзотизма в искусстве Франции // Мир искусств. Альманах. Вып. 4. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 337.

⁴⁷ Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. М.: АСТ: CORPUS, 2015. С. 224.

1762), супруга английского посла в Стамбуле и первая европейская женщина, оказавшаяся в турецком серале (1717–1718), оставила об этом документальные свидетельства, в которых описание быта турчанок было сильно идеализировано на западный манер. О посещении женской бани леди Монтегю писала следующее: «Среди них было много [турчанок] с такими точными пропорциями, какие когда-то были у богинь, созданных кистью Гвидо [Рени] или Тициана. Большая часть их кожи была ослепительно белой, украшенной только их прекрасными волосами, разделенными на множество локонов, свисающих на плечи, заплетенных либо жемчугом, либо лентой, прекрасное представление фигур Граций»⁴⁸. Описание османских женщин как античных богинь, словно сошедших с полотен итальянских мастеров, – красноречивый пример того, как в европейском сознании турецкая повседневность трансформировалась в некий миф, основанный на западном идеале красоты и окрашенный ориентальными мотивами.

Итак, для Европы Восток предстает «чужим». В современной культурологии выделяется несколько типов взаимодействия «своего» и «чужого», в частности в области искусства⁴⁹. Один из типов взаимодействия предполагает заимствование «чужих» элементов, которые выполняют чисто декоративную функцию: они не нарушают логику композиции, формообразование и драматургию произведения «своего» искусства, а их внутреннее содержание сведено до минимума. При таком взаимодействии культур «чужой» (т.е. экзотический, восточный) материал выступает в качестве некой декорации, на фоне которой разыгрывается свой знакомый сюжет⁵⁰. Такое освоение «чужого» характерно, как правило, для западной

⁴⁸ Цит. и пер. по: Baldassarre A. Being engaged, not informed: French «Orientalists» revisited // *Music in Art XXXVIII*. №1-2 (2013). P. 76.

⁴⁹ См. об этом: 1. Герштейн Э. К проблеме экзотизма в искусстве Франции // *Мир искусств. Альманах*. Вып. 4. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 336–370; 2. Гун Г. Е. Процессы взаимодействия в художественной культуре // *Вестник Магнитогорского государственного технического университета им. Г. И. Носова*. №3(35). 2011. С. 103–105.

⁵⁰ Герштейн Э. К проблеме экзотизма в искусстве Франции // *Мир искусств. Альманах*. Вып. 4. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 339.

художественной культуры XVII–XVIII вв., когда впечатления от далеких миров еще не вполне упорядочены и не сведены в систему. Тогда в глаза бросаются лишь самые яркие отличительные элементы – экзотические ландшафт, костюм, предметы быта, манера поведения и т.д. Действительно, с начала XVIII в. в европейском изобразительном искусстве появляется немало костюмированных изображений «в восточном вкусе», в архитектуре создаются подражания восточным киоскам и шатрам, а в литературе – восточным сказкам и повестям. Рассмотрим подробнее, как формировалась европейская мода на восточную экзотику.

Предпосылками для западной востокомании послужили активные торговые взаимоотношения Венецианской республики, Франции, Нидерландов и других государств с исламскими странами еще в эпоху Возрождения. Однако широкую популярность в Европе мусульманский мир обрел лишь в конце XVII в., при Людовике XIV, когда Франция – «законодательница мод» того времени установила прочные дипломатические и торговые связи со странами ближневосточного региона, прежде всего, с Турцией и Персией⁵¹. Посольские миссии, отправленные туда, явились окном в мир Востока. Развитие торговых отношений способствовало росту количества восточных товаров и их доступности. Для широкой публики, не бывавшей в странах Леванта, источником образов далекого края стала и арабская литература, в особенности знаменитый сборник сказок «Тысяча и одна ночь», переведенный на французский язык Антуаном Галланом в 1704–1717 гг. Тогда же были переведены «История персидской султанши и ее визирей. Турецкие сказки», «Тысяча и один день. Персидские сказки», издавались описания путешествий на Восток («Путешествие Шевалье Шардена по Персии и другим странам Востока» Ж. Шардена⁵², «История

⁵¹ Горбунова А. А. Ориентализм в русском изобразительном искусстве XVIII – первой половины XIX в. в контексте отечественной истории // Материалы международной научно-практической конференции «Месмахеровские чтения–2019». 2019. С. 289.

⁵² Шарден Ж. Путешествие Шевалье Шардена по Персии и другим странам Востока. М.: Моск. ин-т востоковедения им. Нариманова при ЦИК СССР, 1937. 29 с.

последних политических переворотов в государстве Великого Могола» Ф. Бернье⁵³).

Сказки «Тысяча и одна ночь» особенно поразили европейскую публику своими совершенно новыми фантастическими образами, экзотическими картинами природы и нравов мусульманского Востока. Однако своему интересу к этим сказкам читатели обязаны именно переводчику. По меткому замечанию историка Б.Г. Реизова, если бы Галлан перевел «Тысяча и одну ночь» на французский язык так же точно, как она была переведена на русский М.А. Салье в 1920–30-е гг., французский читатель XVIII в. остался бы совершенно равнодушен к арабским сказкам, и восточное влияние с гораздо большим трудом проникало бы в европейские литературы⁵⁴. Популярность сказок «Тысячи и одной ночи» в переводе Галлана повлекла за собой всевозможные подражания: сказки «Тысяча и один вечер» (1732), «Тысяча и одна четверть часа, сказки татарские» (1712), «Тысяча и один час, сказки перуанские» Петиса де ла Круа и откровенные пародии, такие как «Тысяча и одна глупость» (1742) Жака Казота, «Тысяча и одно дурачество» (1771) Пьера Жана Батиста Нугаре, «Тысяча и одно безумие (1785) и проч.⁵⁵

Чувственно-наслажденческое мироощущение, которое черпала Европа в восточных сказках и историях, экзотических предметах быта и костюмах, привезенных из чужих краев, еще в начале XVIII в. органично соединилось с гедонистической культурой рококо, породив стилистическое направление «туркьери». Оно нашло воплощение в живописи французских художников Ж.Б. Ван Мура, Ж.Э. Лиотара, А. де Фавре, Ж.-Б. Илэра, Ш. ван Лоо и др.; отозвалось в садово-парковой архитектуре, в частности в турецких киосках – павильонах для уединения, выполненных как копии стамбульских киосков во дворцовых парках или на берегах Босфора. Туркьери активно проявилось и на

⁵³ Бернье Ф. История последних политических переворотов в государстве Великого Могола. М.–Л.: Государственное социально-экономическое издательство, 1936. 359 с.

⁵⁴ Каганович С. Л. Русский романтизм и Восток. Ташкент: Фан, 1984. С. 6–7.

⁵⁵ См. об этом: Морозов Д. А. Комедия «Тысяча и одной ночи»: Эстафета мистификаций, или Шедевр европейского романтизма. М.: «Древлехранилище», 2009. С. 27.

театральной сцене (опера А. Вивальди «Скандербег» (1718), опера Г.Ф. Генделя «Тамерлан» (1724), балет Ж.-Ж. Новерра «Празднества, или Ревность в серале» (1757) и проч.). Особую популярность приобрели праздники, маскарады и балы à la turque. Так, в 1719 г. на свадьбе Фридриха Августа II с Марией Йозефой Австрийской через ворота Дрездена прошла колонна трехсот подданных, переодетых в турецких янычар, а во дворце к угощению был представлен кофе на столах, расставленных в форме исламского полумесяца⁵⁶; в 1745 г. Людовик XV устроил в Версале турецкий бал-маскарад в честь свадьбы дофина Людовика Фердинанда и Марии-Терезы Испанской; во время зимнего карнавала в Риме в 1748 г. пенсионеры Французской академии устроили Турецкий маскарад – таких примеров в истории XVIII в. множество.

Однако нельзя сказать, что с завершением галантной эпохи мусульманский Восток покинул художественную культуру Европы. Ориентальные формы и мотивы продолжили существовать в ней и далее, а на рубеже XVIII и XIX вв. Египетский поход Наполеона Бонапарта дал новый импульс к развитию увлечения культурой Востока.

Интерес к восточной тематике ярко проявился и в европейской литературе XVIII в., особенно в философских сочинениях просветителей. Во французской просветительской мысли (как, например, у Монтескье и Вольтера), Восток является своеобразным аллегорическим миром, где среди дервишей и шахов решаются вопросы современного европейского общества: утверждается культ разума, доказывается необходимость перестройки общества на разумных и справедливых началах⁵⁷. Так, например, в трагедии «Магомет» все, что Вольтер хотел, но по соображениям цензуры не смог

⁵⁶ Bevilacqua A., Pfeifer H. *Turquerie: Culture in Motion, 1650-1750* // *Past and Present*, no. 221 (Nov. 2013). P. 75.

⁵⁷ Горбунова А. А. У истоков русского ориентализма: образы мусульманского Востока в отечественной живописи XVIII века // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки*. 2019. № 3. С. 5.

сказать о роли католической церкви во французском государстве, он перевел на исламскую «чужую», а потому доступную критике религию⁵⁸.

В «Персидских письмах» Монтескье⁵⁹, романе-трактате, который, пожалуй, более остальных европейских текстов первой половины XVIII в. наполнен экзотическими элементами, восточный антураж служит не только фоном повествования и не только прототипом французской социально-политической реальности. У Монтескье Восток представляется антитезой Западу, а восточная деспотия – вредная и деструктивная форма правления (как и монархия, которая в худших своих проявлениях стремится к деспотии), противостоит республике – наиболее прогрессивному типу государства. Идеи о порочности восточной деспотии, высказанные в «Персидских письмах», Монтескье окончательно формулирует в своем фундаментальном философском сочинении «О духе законов», отзываясь о правителях Востока следующим образом: «Человек, которому все его пять чувств говорят, что он – всё, а прочие люди – ничто, естественным образом ленив, невежествен, сластолюбив <...> Чем обширнее государство, тем обширнее сераль и тем, следовательно, более государь упивается наслаждениями; так что, чем большим количеством народов приходится в этих государствах управлять государю, тем меньше он озабочен делами правления; чем значительнее дела, тем меньше о них рассуждают»⁶⁰.

Таким образом, в произведениях французских просветителей мусульманский Восток используется либо как экзотический антураж, позволяющий представить проблемы европейского общества выразительно, а потому и более убедительно, либо остро-критически, как варварский мир, где правят невежество и безнравственное стремление к наслаждениям.

⁵⁸ Креленко Н. С. Восточные мотивы в европейской культуре XVIII–XIX веков (к вопросу о «диалоге культур») // Образ другого в произведениях искусства. М.–Берлин, 2015. С. 83.

⁵⁹ Монтескье Ш. Л. Персидские письма. Размышления о величии и падении римлян. М.: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2002. 512 с.

⁶⁰ Монтескье Ш. Л. О духе законов. М.: Мысль, 1999. С. 25–26.

В отличие от французской просветительской мысли в историко-философских концепциях немецкого Просвещения наблюдается все больший интерес к культурам разных, в том числе восточных народов. Впервые в качестве равноправного участника общечеловеческой истории Восток был принят немецким философом И.Г. Гердером: «Что такое чистый рассудок, что такое мораль справедливости одинаково понимают Сократ и Конфуций, Зороастр, Платон и Цицерон, – несмотря на бесчисленные расхождения между собой, стремились они к одной точке, к той, на которой зиждется весь наш человеческий род»⁶¹. Вместе с тем, Гердер одним из первых обращается не только к экзотике быта и нравов мусульман, но и к их духовному и творческому потенциалу. Так, например, он пишет об арабской поэзии: «Поэзия была древним наследием арабов, дочерью свободы, а не милости халифов. Она цвела задолго до Мохаммеда, ибо поэтическим был сам дух народа, и тысяча предметов побуждала его <...> – и страна, и образ жизни, и паломничество в Мекку, и поэтические состязания в Оккаде, и честь, которой удостаивался новый поэт от своего племени, и гордость, которую вызывал у народа сам язык, легенды народа, склонность к приключениям, любви, славе, даже и одиночество, и мстительность, и жизнь странника»⁶². Так философский дискурс позднего немецкого Просвещения заложил основы понимания исламского Востока как самоценного явления со своим подлинным этнокультурным обликом; это понимание разовьется уже позднее, в XIX столетии.

Рассмотрим теперь, как в России отозвалось модное в Европе увлечение Востоком. В силу ряда причин мусульманский мир не был для России таким же далеким и волшебным краем, как для Европы: империя обладала своими исламскими регионами, а так же вела многочисленные войны с Османской Портой на протяжении XVIII в. Историк искусства И.О. Андропова пишет об этом следующее: «Если на Западе Восток был "лекарством от страданий", то в

⁶¹ Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. М.: Наука, 1977. С. 443.

⁶² Там же, с. 572.

России наоборот приносил их в буквальном смысле. Именно политическая подоснова отличала "серьезное" российское "тюркери" от его западноевропейского "увеселительного" варианта»⁶³. Но все же ориентация русской светской культуры XVIII в. на западноевропейские образцы сформировала дихотомию художественного образа Востока – с одной стороны военно-политического врага, а с другой – чарующего волшебного края страстных чувств и пленительных ароматов. Однако создавая свой воображаемый Восток, русские художники и писатели практически не обращались к первоисточникам, в основном подражали европейским произведениям ориентального толка. Так, например, сложилось и в области архитектуры, тоже ощутившей на себе влияние восточной экзотики: несмотря на то, что Россия располагала своим обширным ориентальным наследием (памятники в Казани, Касимове, затем в Оренбурге, Уфе и Крыму), она, тем не менее, оставалась сосредоточенной на европейской культурной традиции. «Открытие Востока, совершившееся в зодчестве Англии, Франции, Германии и проникавшее в Россию XVIII века, оказывалось для нашей архитектуры частью открытия Запада. И это несмотря на то, что восточное наследие было ближе русскому зодчеству, чем архитектурным традициям других европейских стран <...> Тем не менее, проекты в восточном стиле отделялись в сознании русских зодчих от подлинных восточных построек»⁶⁴, – пишет Д.О. Швидковский.

Наиболее ярко мода на экзотику исламского Востока проявилась в России в период правления Екатерины II. В 1763–1771 гг. с французского перевода Галлана на русский язык А. Филатовым впервые были переведены

⁶³ Андропова И. О. Восточная тема в русском интерьере второй половины XIX – начала XX века. Опыт реконструкции: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008. С. 51–52.

⁶⁴ Швидковский Д. О. Восточные стили в архитектуре русского классицизма // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. М.: Изобразительное искусство, 1994. С. 163.

сказки «Тысячи и одной ночи»⁶⁵, которые так же, как и в Европе завоевали большую популярность и стали источником ориентальных фантазий, в том числе и в разных видах искусства. Чаще всего элементы восточной экзотики присутствовали в увеселительных мероприятиях, устраивавшихся при дворе императрицы или по ее поручению. Так, в июле 1775 г. на Ходынском поле близ Москвы состоялось празднование заключения Кючук-Кайнарджийского мира. На территории гуляния были выстроены павильоны на манер османских крепостей, а некоторые участники переоделись в турецкие национальные одежды.

13 февраля 1778 г. в честь рождения Александра Павловича, внука императрицы, был устроен праздник «Азор, африканский дворянин». В Камер-фурьерском церемониальном журнале за 1778 г. мы находим следующую запись об этом: «Арапчик Азор, представлявший африканского вельможу, и блюстителя всего света сокровищ, разносил нижеследующим знатным обою пола особам билеты, приглашая во внутренние Ея Императорского Величества покои»⁶⁶, которые были убраны на восточный манер (в частности, т.н. Турецкая комната).

Пожалуй, самым пышным ориентальным зрелищем в правление Екатерины II стал ее Таврический вояж 1787 г. Путешествие было призвано продемонстрировать иностранным членам экспедиции (среди которых – французский посол граф Луи-Филипп де Сегюр, австрийский дипломат князь Шарль-Жозеф де Линь, посол немецко-римского императора граф Людвиг фон Кобенцль, британский посол барон Аллейн Фицгерберт и австрийский император Иосиф II, путешествующий под именем графа Фалькенштейна) новые южные владения России и утвердить репутацию императрицы как одного из могущественнейших и богатейших европейских монархов. Для этого были привлечены все возможные средства, в том числе создание

⁶⁵ Сайт «Тысячи и одной ночи». Перевод с арабского М. А. Салье <http://sheherazade.ru/about-translations-1001-night.htm> (дата обращения 28.04.2022)

⁶⁶ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1778 года. СПб., 1882. С. 101.

экзотической атмосферы Востока. Ориентальная экзотика попадалась на глаза экспедиции в виде верблюдов, «совершенно случайно» прогуливающих неподалеку, или обнаруживалась в разыгранных костюмированных представлениях с участием крымских татар, казаков, калмыков и греческих поселенцев, появляющихся внезапно, словно из неоткуда. Эти и другие занимательные эпизоды путешествия, срежиссированные князем Г.А. Потемкиным, произвели должное впечатление на европейских гостей. Посол де Сегюр сохранил в памяти свой разговор с австрийским императором Иосифом, случившийся в один из южных вечеров. «Что за странное путешествие, и кто бы мог подумать, что встретит меня вместе с Екатериной II, министром Франции и Англии, блуждающим в Татарской пустыне! Это совершенно новая страница в истории!», – говорил Иосиф. «Мне кажется, это скорее страница из "Арабских Ночей"», – отвечал де Сегюр⁶⁷. Экзотической «вершиной» путешествия стало пребывание в столице крымскотатарского ханства Бахчисарае, а именно в Ханском дворце – средоточии восточной культуры всего полуострова. Граф де Сегюр, поселившийся на территории бывшего гарема, вспоминал о своем пребывании там: «Мы могли бы подумать, что действительно находимся в центре турецкого или персидского города <...> Я вспоминаю, что, лежа на диване, охваченный нестерпимой жарой, наслаждаясь журчанием воды, свежестью тени и ароматом цветов, я отдался ориентальной роскоши и бездеятельности паши»⁶⁸. Так для придворного круга Екатерины и ее европейских гостей восточная фантазия «Тысяча и одной ночи» стала явью.

Почитателем «восточного вкуса» при дворе Екатерины II был граф Г.А. Потемкин. Склонный к роскоши, он окружил себя всевозможными

⁶⁷ Цит. и пер. по: Schimmelpenninck van der Oye David. Russian orientalism: Asia in the Russian mind from Peter the Great to the emigration. New Haven–London: Yale University Press, 2010. P. 46.

⁶⁸ Цит. и пер. по: Schimmelpenninck van der Oye David. Russian orientalism: Asia in the Russian mind from Peter the Great to the emigration. New Haven–London: Yale University Press, 2010. P. 47.

предметами восточного быта; в его дворце следы экзотического великолепия смешались с европейской утонченностью. «Вечера у князя Потемкина становились все чаще, – писала в своих мемуарах графиня В.Н. Головина, – великолепие и азиатская роскошь были доведены на них до крайности <...> В те вечера, когда не было бала, проводили время в диванной. Диван был обит турецкой розовой материей, затканной серебром; такой же златотканый ковер лежал у наших ног. На роскошном столе филигранная курильница распространяла аравийские ароматы <...> На князе почти всегда был кафтан, отороченный соболем <...> На Долгорукой был почти костюм султанши, не доставало только шаровар!»⁶⁹.

Особым проявлением «восточного вкуса» при русском дворе XVIII в. стали ориентальные мотивы в фарфоровых изделиях. Невозможно не упомянуть композиции «Большого Русского Заказа от Екатерины Великой», выполненные на французской фарфоровой мануфактуре в Мейсене в 1772 г. по случаю военных побед Российской империи. Элементы восточной экзотики представлены здесь в виде арапчат в тюрбанах, пальмовых ветвей и слонов.

Примеров проявления востокомании, как в Европе, так и в России XVIII в. множество, мы упомянули наиболее известные. Однако главное, что здесь бросается в глаза – это общее стремление придворной аристократии (как европейской, так и российской) окружить себя ориентальной роскошью, создать обстановку курительных комнат, диванных и цветущих садов на берегах Босфора. И выполнялось это с явной долей фантазии – создавался «воображаемый Восток».

Ориентальные мотивы нашли свое место и в русской литературе, в основном второй половины XVIII в. Концепции Востока, высказанные отечественными мыслителями в художественных произведениях, обнаруживают прямую связь с просветительской философией Запада. Так, французская просветительно-сатирическая линия нашла отражение в России,

⁶⁹ Мемуары графини Головиной // Русские дневники, письма, воспоминания / под ред. С. Никитина. М.: Три века истории, 2000. С. 61.

в «восточных» повестях «Золотой прут» М. Хераскова (1782), «Кайб» И. Крылова (1792) и в ряде анонимных сочинений – «Надир. Восточная повесть» (1783), «Артабан или истинный государев советник» (1784)⁷⁰ и проч. На русской почве получили развитие и взгляды немецкого философа И.Г. Гердера: А. Радищев и Н. Карамзин в своих сочинениях ставят восточных мыслителей Саади и Калидасу в один ряд с великими умами западной цивилизации⁷¹. Так в русской литературе начинает складываться представление о Востоке как о значимом мире, не лишенном своей культурной и интеллектуальной ценности.

Мы не ставили своей целью дать исчерпывающий исторический обзор взаимоотношений стран исламского мира и Российской империи в XVIII в. и не стремились к скрупулезному перечислению всех случаев увлечения российской аристократии ориентальной экзотикой. Приведенные сведения, как представляется, лишь намечают пути проникновения восточной тематики в русскую культуру и очерчивают круг причин формирования художественного образа мусульманского Востока. Обратимся теперь непосредственно к тому, как представлялся мусульманский Восток в различных жанрах отечественного изобразительного искусства XVIII в., исходя из принципа «художественный вымысел/историческая реальность».

⁷⁰ См. об этом: Кубачева В. Н. «Восточная» повесть в русской литературе XVIII–начала XIX века // XVIII век. М.–Л., 1962. Сб. 5. С. 305–310.

⁷¹ Каганович С. Л. Русский романтизм и Восток. Ташкент: Фан, 1984. С. 15.

Глава 2. Образ мусульманского Востока в русском искусстве XVIII в. как художественный вымысел

Репрезентация мусульманского Востока в произведениях европейского, а следом и русского искусства Нового времени осуществляется с помощью определенных изобразительных форм, которые, закрепившись в художественном сознании как типично ориентальные, «вплетаются в канву» традиционных художественных схем, придавая им экзотический характер. Эти изобразительные формы – элементы национального костюма и предметы быта, флора и фауна – заключают в себе рациональную и эмоциональную информацию и служат в построении образного ряда, ассоциируемого с мусульманским миром. Использование и комбинирование этих форм в изобразительном искусстве позволяет создать некий художественный вымысел, «подражание Востоку» или другими словами «воображаемый Восток»⁷². В настоящей главе предпринимается попытка определить, какие изобразительные формы участвуют в сложении образа исламского Востока в русском изобразительном искусстве XVIII в., а именно образа восточного человека и его предметно-бытового аккомпанемента.

2.1 Сложение восточной атрибутики в произведениях русского искусства XVIII в. Аллегории Азии

На протяжении веков в западном сознании формировался набор клишированных тем, связанных с мусульманским миром: тема Востока как центра караванной торговли, тема Востока как страны благовоний, тема Востока как неведанного края, где царят экзотические нравы и быт. Обнаружить эти темы не составляет труда – они и сегодня присутствуют как в европейском, так и в русском общественном сознании и повлияли, например,

⁷² См. об этом: Nochlin L. *The Imaginary Orient / Politics of Vision. Essays on Nineteenth Century Art and Society*. New York: Harper & Row, 1991. Pp. 33–59.

на концепции ряда выставочных проектов, посвященных культуре стран мусульманского мира. Среди них: «Orientalism in Polish Art» (Pera Museum, Istanbul, 2015), «Inspired by the East» (The British Museum, London, 2019), «Пламень и негя Востока» (ГМЗ «Царицыно», 2018), «Катар между морем и пустыней. Искусство и наследие» (Государственный этнографический музей, 2021). Организация выставочного пространства по тематическому принципу (тема торговли, тема ароматов, тема гарема и т.д.) подтверждает «дееспособность» и актуальность этой образной системы и по сей день.

В соответствие с этими устойчивыми этнографическими клише уже к XVII в. в изобразительном искусстве Запада сформировался определенный набор атрибутов мусульманского Востока. Среди них основными являются:

1. Верблюд – атрибут, связанный с караванной торговлей, в том числе по Великому шелковому пути. Это – сильнейшее существо, которое служит человеку и транспортом, и пропитанием; для мусульман верблюд является священным животным. В 22 суре Корана Аль-Хаджж сказано: «Жертвенных верблюдов Мы сделали для вас обрядовыми знаменами Аллаха. Они приносят вам пользу. Произносите же над ними имя Аллаха, когда они стоят рядами. Когда же они падут на свои бока, то ешьте от них и кормите тех, кто довольствуется малым, и тех, кто просит от нищеты. Так Мы подчинили их [верблюдов] вам, – быть может, вы будете благодарны»⁷³. Значение верблюда для обитателей Востока и его экзотический вид в глазах Запада закрепили это животное в сознании европейцев, а следом и русских как один их символов ориентального мира.

2. Курильница – атрибут, связанный с экзотическими пряными ароматами Востока – специй, ладана Омана, розовой воды Персии, а также с табачным дымом.

3. Тюрбан (или чалма) – неременный элемент национального костюма стран исламского мира. Этот самый узнаваемый предмет восточного

⁷³ Коран / Пер. Э. Р. Кулиева. М.: УММА, 2007. С. 361.

национального костюма сразу же указывает нам на этнокультурную, религиозную и социальную принадлежность его обладателя. В этом смысле показательным примером служит стихотворение И.В. Гёте из его ориентального сборника «Западно-Восточный диван». Созданное уже в начале XIX в., это стихотворение, тем не менее, прекрасно демонстрирует, какие смыслы вкладывала Европа Нового времени в этот предмет восточного костюма:

«Любимая! Венчай меня тюрбаном!
Пусть будет он твоей рукой мне дан.
И шах Аббас, владеющий Ираном,
Не знал венца прекрасней, чем тюрбан.

Сам Александр, пройдя чужие страны,
Обвил чело цветистой полосой,
И всех, кто принял власть его, тюрбаны
Прельщали царственной красой.

Тюрбан владыки нашего короной
Зовут они. Но меркнет блеск имен
Алмаз и жемчуг тешат глаз прельщенный,
Но наш муслин – их всех прекрасней он»⁷⁴.

В уста вымышленного восточного персонажа Гёте вкладывает западное понимание Востока, выраженное в одном лишь тюрбане: он – и воплощение бесконечной власти, и высшее наслаждение. Таким образом, в этом элементе костюма как в микрокосме содержится обобщенное представление о Востоке, такое, каким оно было на Западе в Новое время.

В европейском изобразительном искусстве указанные атрибуты мусульманского Востока представлены как предметно-символическое сопровождение аллегорий Азии. Антропоморфные изображения «четырех континентов» – Европы, Азии, Африки и Америки – распространились еще в XVII столетии и встречались преимущественно в храмовой монументально-декоративной живописи, где должны были напоминать о всемирном

⁷⁴ Гёте И. В. Западно-Восточный диван. М.: Наука, 1988. С. 74.

торжестве католической веры. Иконографическая схема этих изображений была представлена итальянским ученым и писателем Чезаре Рипой. Еще в 1593 г. он представил свой сборник «Иконология», в котором, опираясь на классические и современные ему тексты, привел подробное описание облика различных антропоморфных аллегорий, их одеяний и предметного аккомпанемента. В 1603 г. вышло иллюстрированное издание «Иконологии»⁷⁵, где было представлено следующее изображение Азии и ее описание: «в виде женщины, облаченной в драгоценное одеяние, расшитое жемчугом, на голове ее – венец из цветов. В левой руке она держит ветви с плодами кофе, гвоздики и перца, в правой руке – курильницу с благовониями. У ног ее спокойно сидит верблюд»⁷⁶ (Рисунок 1).

В последней трети XVII в., вследствие постепенной европеизации отечественной культуры, аллегорические изображения «континентов» появились и в России. Так, судя по описаниям от 1671 г., оставленным польскими послами, аллегории «континентов» украшали своды столовой палаты во дворце царя Алексея Михайловича в Коломенском: «Над хоромами его царского величества были щиты, в коих Европа, Африка и Азия были написаны»⁷⁷. В воссозданном в 2010 г. Коломенском деревянном дворце, в помещении столовой палаты и сегодня находится изображение Азии – приближенный к историческому оригиналу результат научно-художественной реконструкции (Рисунок 2). Азия изображена в виде женской фигуры, с чалмой на голове и курильницей в руках; верблюда здесь заменило другое

⁷⁵ См. об этом: Чамина Н. Ю. Чезаре Рипа. «Иконология». В поисках универсального языка культур // Науки о языке и тексте в Европе XIV–XVI веков. М.: Изд. дом «Дело», 2015. С. 530.

⁷⁶ Цит. по: Горбунова А. А. Аллегория Азии: формирование образа мусульманского Востока в русском искусстве первой половины XVIII века // Культурное наследие России. 2020. №1(28). С. 86; Ripa Cesare. Iconologia overo Descrittione di diverse-imagini cavate dall' antichita, et di propria inventione, trovate, et dichiarate da Cesare Ripa Perugino. Roma: appresso Lepido Faeij, 1603. 523 p.

⁷⁷ Описание дворца Алексея Михайловича в селе Коломенском / Сост. пом. дир. Моск. оружейн. палаты Н. Чаев. М.: Университетская типография (Катков и К°), 1869. С. 35.

экзотическое животное – слон, который, впрочем, еще со времен царя Ивана Грозного был известен на Руси как обитатель восточных земель. Росписи оригинального дворца царя Алексея Михайловича выполнялись мастерами Оружейной палаты под руководством Симона Ушакова и Богдана Салтанова, не избежавших влияния западноевропейской художественной школы. Отсюда следует использование русскими мастерами иконографической схемы, предложенной Ч. Рипой и известной уже тогда по всей Европе.

В начале XVIII столетия персонифицированные аллегии «континентов» встречаются в русском искусстве все чаще. Политические устремления Петра I, желавшего выдвинуть Россию в ряд ведущих европейских стран, продиктовали новый государственный образ – образ мощной державы, которая простирается от Запада до Востока. Этот образ разрабатывался в панегирических программах, получивших воплощение в пышных празднествах и триумфальных шествиях. Аллегорические персонажи явились неотъемлемой частью этих мероприятий, и это закономерно, ведь в то время художественный язык искусства (будь то оформление празднеств, театральные постановки, живопись или скульптура) полон иносказательности, во многом обусловленной политическими амбициями монарха.

В Петровскую эпоху антропоморфные изображения Азии и других частей света встречались главным образом в окказиональных искусствах – в оформлении праздничных фейерверков и триумфальных ворот. Здесь они становились средством выражения России как необъятной империи, уносившей мысль в далекие края Востока⁷⁸. Эти творения, не предназначенные для сохранения в веках, сегодня можно представить лишь по оставшимся описаниям да по редким гравированным листам. Зато до наших дней дошел ряд произведений декоративной живописи, где персонифицированную Азию сопровождают соответствующие атрибуты.

⁷⁸ Анциферов Н. П. Душа Петербурга. Петербург: Изд-во «Брокгауз-Ефрон», 1922. С. 29.

Обратимся к одной из ранних в русском искусстве аллегорий Азии – живописному медальону из Летнего дворца Петра I в Санкт-Петербурге (Рисунок 3). Зеленый кабинет – кабинет редкостей – украшают настенные медальоны с изображениями «четырех континентов», выполненные не ранее 1719 г.⁷⁹ Создатели медальонов остаются неизвестными; среди предполагаемых авторов – русские художники Александр Захаров, Петр Заварзин или Федор Матвеев⁸⁰. Не исключено также влияние швейцарского живописца Георга Гзелля, выполнившего в Зеленом кабинете потолочный плафон «Прославление деяний Петра I». Азия на медальоне из Зеленого кабинета представлена в виде женской фигуры; на ее голове – восточная чалма, в одной руке – курильница с дымящимся фимиамом, в другой – упряжь верблюда, который спокойно расположился позади. Здесь же представлена коленопреклоненная фигура азиата, покорно склонившего голову и сложившего руки на груди. Вероятно, этот персонаж лишен какого-либо символического значения и лишь дополняет ориентальный художественный образ.

Следует отметить, что иконография Азии из Зеленого кабинета не была случайно подсмотрена отечественными мастерами у европейских художников. В Петровское время использование западных предметно-композиционных схем аллегорий и эмблем носило систематический характер и было продиктовано участием учителей Славяно-греко-латинской академии, которые определяли тематическое наполнение произведений и зачастую подсказывали мастерам художественные решения, предоставляя примеры в виде европейских гравюр и рисунков⁸¹.

⁷⁹ См. об этом: Кареева Н. Д. История Зеленого кабинета в Летнем дворце Петра I // Кунсткамера. 2020. № 4 (10). С. 83.

⁸⁰ Круг предполагаемых авторов медальонов очерчивает Б. Ф. Борзин. См. об этом: Борзин Б. Ф. Росписи петровского времени. Л.: Художник РСФСР, 1986. С. 104.

⁸¹ См. об этом: Евангулова О. С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в. Проблемы становления художественных принципов Нового времени. М.: Изд-во Московского университета, 1987. С. 47.

Образность художественного языка, свойственная искусству XVIII в., способствовала дальнейшему развитию иконографии «четырех континентов». Так, в 1756 г. французский ученый-энциклопедист Оноре Лакомб де Презель издал свой «Иконологический лексикон»⁸², в котором, опираясь на «Иконологию» Ч. Рипы, привел дополненное описание облика Азии: «Она представляется в виде зардевшейся женщины, коея лице показывает гордость и суровость. Сидит она на верблюде, перед нею лежат знамена, литавры, барабаны, сабли, луки и стрелы. Плеча, левую руку и грудь имеет обнажены; на голове у ней белая челма с желтыми полосами, украшенная цаплиными перьями. Платье на ней голубое, а епанча желтая. Одною рукою держит ящик с благовонными зелиями, а другою рукою опирается на щит, на котором в середине изображена прибывающая луна в полукружии»⁸³. Как видно из описания, аллегорическая композиция дополняется изображением предметов воинской славы, которые, по всей видимости, призваны подчеркивать военное могущество крупнейшей азиатской державы – Оттоманской Порты. Вместе с тем здесь уделяется внимание религиозной принадлежности восточных народов – в композицию вводится исламский полумесяц.

Аллегорическая фигура Азии, окруженная знаменами и военными атрибутами, представлена на шпалере из серии «Страны света» (экспонируется в Малой столовой Зимнего дворца в Санкт-Петербурге) (Рисунок 4). Эта серия ковров была выполнена мастерами Императорской шпалерной мануфактуры в 1745–1747 гг. По свидетельству Якоба Штелина, ковры выполнялись по картонам Луи Каравакка, который в свою очередь использовал рисунки Шарля Лебрена – придворного художника Людовика

⁸² Лакомб де Презель Оноре. Иконологический лексикон, или Руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч. с описанием, взятым из разных древних и новых стихотворцев / С французского переведен академии наук переводчиком Иваном Акимовым. СПб.: При Императорской Академии наук, 1763. 344 с.

⁸³ Там же, с. 3–4.

XIV и директора Королевской шпалерной мануфактуры⁸⁴. Действительно, обратившись к сохранившемуся рисунку Лебрена из собрания Лувра (Рисунок 5), мы видим у ног Азии подобную военную атрибутику – щит, копья, стрелы и проч.

По сравнению с лаконичной художественной организацией медальона из Зеленого кабинета шпалера из Малой столовой отличается барочной пышностью и изысканностью. В затейливых линиях, мягких округлых формах женского тела, в сложном и при том эффектном декоре атрибутов и одежд видится чувственное любование и художественное «смакование» мастеров этой композицией⁸⁵. Композиция шпалеры перегружена множеством декоративных деталей: вьющимися золочеными акантовыми листьями, украшающими трон Азии, роскошными букетами и фруктовыми корзинами у ее ног, богатой упряжью верблюда. Динамический импульс – в фигуре самой Азии, в ее развевающихся одеждах и в телах сопровождающих ее путти – также придает этой композиции выраженный барочный характер. Примечательно, что в отличие от названных ранее аллегорий Азии, это произведение имеет несколько иной образный ряд – в композиции одновременно присутствуют атрибуты не только Ближнего, но и Дальнего Востока. Вместе с уже знакомым верблюдом и курильницей появляется многоярусная пагода, китайский зонтик, знаменитый фарфор с синей росписью, дракон на знаменах. Заключение в себе изобразительные мотивы набравшего в то время популярность шинуазри, эта шпалера представила Восток в самом широком географическом смысле, от Османской империи до империи Цин⁸⁶.

⁸⁴ Штелин Я. Я. Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. Т.1. М.: Искусство. 1990. С. 277.

⁸⁵ Горбунова А. А. Аллегория Азии: формирование образа мусульманского Востока в русском искусстве первой половины XVIII века // Культурное наследие России. 2020. №1(28). С. 88.

⁸⁶ Там же.

Примечательно, что традиционная иконографическая схема изображения Азии порой использовалась и в других аллегориях. Так, в иллюстрированном сборнике «Иконология, объясненная лицами»⁸⁷, изданном в России в 1803 г., мы находим изображение персонифицированной добродетели – Скромности (Рисунок 6). Женская фигура, облаченная в восточное платье и чалму, сидит на верблюде, в ее руках – маятник, впрочем, по своей форме существенно напоминающий курильницу. Здесь же приведено соответствующее описание: «Как она есть мать добродетелей, то представляют ее в совершенном возрасте, одетую в золотой парче и в епанчу фиолетоваго цвета <...> Весок, что она отвесно держит есть знаменование точности. Она сидит на верблюде, стоящем на коленях, для того, что сие животное становится таким образом, когда его навьючают, и врожденное имеет чувство не принимать на себя большего груза нежели сколько снести может»⁸⁸. Таким образом, известная изобразительная схема, помещенная в контекст «добродетелей и пороков», получила иную символическую интерпретацию.

В русском искусстве Петровской эпохи мы находим пример, в котором аллегория Азии воплотилась не в антропоморфном облике, а в виде жанровой композиции. Такова гравюра из учебника географии Иоганна Грюбнера «Земноводнаго круга краткое описание»⁸⁹. Графический лист предваряет рассказ об азиатских землях и изображает торговый караван на привале. Здесь

⁸⁷ Иконология, объясненная лицами; или Полное собрание аллегорий, эмблем, и пр.: Сочинение полезное для Рисовщиков, Живописцов, Граверов, Скульпторов, Стихотворцев, ученых людей, а особливо для воспитания юношества. М.: В Губернской типографии у А. Решетникова. У книгопродавцев Куртенера и Компании, 1803. Т.2. 75 с.

⁸⁸ Там же, с. 62.

⁸⁹ Гюбнер Иоганн. Земноводнаго круга краткое описание. Из старья и новья географии по вопросам и ответам чрез Ягана Гибнера собраное, и на немецком диалекте в Леипцике напечатано, а ныне повелением великаго государя царя и великаго князя Петра Перваго всероссийскаго императора при наследственном благороднейшем государе царевиче Петре Петровиче на российском. М., 1719. 426 с.

и восточные обитатели в национальных головных уборах, и экзотическая фауна – не только верблюд, но и обезьяна, и попугаи (Рисунок 7).

Итак, через аллегорические изображения Азии еще с начала XVIII столетия в русском искусстве утвердился комплекс атрибутов мусульманского Востока. Эти атрибуты и в дальнейшем определяли ориентальный характер графических, живописных и скульптурных произведений. В частности, персонифицированные изображения Азии обнаруживают некоторое сходство с изображениями одалисок, распространившихся уже в XIX в., в эпоху романтизма. И все же конструирование образа исламского Востока в этих произведениях шло по пути, намеченном еще столетия назад.

2.2 Образ обитателя мусульманского Востока в русском искусстве XVIII в.: костюмированные изображения *à la turque*

Национальный костюм народов Востока во все времена становился для Запада важнейшим источником информации о культурно-историческом опыте, эстетическом вкусе и социальном устройстве мусульманских стран. Поэтому закономерно, что увлечение ориентальной экзотикой, как в Европе, так и в России XVIII в. проявилось среди прочего в использовании восточного костюма – на театральной сцене, в изобразительном искусстве, в костюмированных празднествах и маскарадах и даже в повседневной жизни. Таким образом, облачение в экзотическое платье – костюмизация – стало средством создания образа обитателя Востока. В отечественной живописи и графике XVIII в. встречается ряд костюмированных изображений «в восточном вкусе» или, другими словами, костюмированных изображений *à la turque*, где внимание зрителя притягивает не столько внешность персонажа, сколько его замысловатый наряд. Выделим два типа костюмированных изображений *à la turque*:

1. Костюмированные изображения обитателей Востока – обобщенные образы типичных представителей мусульманского общества

(визирей, турецких солдат, молодых турчанок, евнухов и проч.) в соответствующих нарядах;

2. Костюмированный портрет *à la turque*, в котором модель одновременно представляет и саму себя, и восточный персонаж. Для галантного века – века иллюзии и игры – костюмизация в портрете *à la turque* служит перевоплощению из будничного в сказочное, из привычного в экзотическое.

Костюмированные изображения «в восточном вкусе» не имели большой популярности ни среди русских художников XVIII в., ни среди их заказчиков. Непростые военно-политические отношения с ведущей мусульманской державой – Османской империей – привели к тому, что примерка облика жителей вражеского государства не могла восприниматься в России только лишь как невинная игра. И все же в русском искусстве XVIII столетия встречается некоторое количество костюмированных изображений *à la turque*, и они безусловно представляют интерес для детального рассмотрения.

2.2.1 Костюмировано-типажные изображения обитателей Востока

Обратимся к первому типу костюмированных изображений «в восточном вкусе» – костюмировано-типажным изображениям обитателей Востока, но для начала прибегнем к аналогичным примерам в европейском искусстве, т.к. репрезентация мусульманского мира в работах отечественных мастеров нередко проходила под воздействием западных художников.

Начало в длительном процессе художественного освоения Востока Западом было положено европейскими художниками-путешественниками. Первым западным мастером, кто тесно взаимодействовал с мусульманским миром, стал венецианец Джентиле Беллини (1429–1507), в конце XV в. приглашенный ко двору османского султана Мехмеда II. В XVI и XVII столетиях, вследствие военного напряжения между Османской империей и рядом европейских государств, западные мастера были нечастыми гостями в

оттоманских владениях. Среди тех, кто все же отправился на Восток, известны голландцы Ян ван Скорел (1495–1562), посетивший Иерусалим и Родос в 1520 г., Ян Корнелиз Вермеен (1500–1559), в 1535 г. сопровождавший короля Карла V в Тунисской войне, француз Симон Вуэ (1590–1649), в 1611 г. находившийся в Константинополе в составе посольской свиты, и некоторые другие мастера⁹⁰. Ориентальная тематика – лишь малый эпизод их творческой жизни, однако в некоторой степени и они стали проводниками восточных образов в европейском искусстве.

Художники-путешественники, попадая в мусульманские страны и поражаясь местной экзотикой, скрупулезно фиксировали облик туземного населения, уделяя особое внимание его костюму. В результате были созданы целые серии изображений типичных обитателей Константинополя, Дамаска, Багдада и других крупных городов исламского мира. Среди них – визири, евнухи, солдаты и их военачальники, знатные дамы и простые горожанки. Ранними подобными изображениями, стали рисунки Джентиле Беллини «Сидящая турчанка» и «Сидящий янычар», созданные ок. 1480 г. (обе – в Британском музее, Лондон). Позднее изображения обитателей Востока приобретают исключительную популярность, и с развитием художественно-пластических возможностей они становятся все более сложными и изящными. В XVI–XVIII вв. над созданием костюмированных изображений восточных обитателей работали такие художники как Мельхиор Лорх (1526–1583), Корнелий де Бруин (1652–1727), Жан-Батист Ван Мур (1671–1737), Бернар Пикар (1673–1733), Никола Ланкре (1690–1747), Жан-Этьен Лиотар (1702–1789), Жан-Батист Лепренс (1734–1781), Теодор Вьеро (1740–1819) и многие другие мастера, чьи имена не сохранились в истории. Интересна серия из более чем двадцати живописных изображений мужских и женских восточных

⁹⁰ Rosenthal Donald A. Orientalism. The Near East in French painting 1800–1880. Rochester, New York, 1982. Pp. 14–15.

типажей, находящаяся в коллекции замка Вюрберк (Птуй, Словения)⁹¹. Эти полотна были созданы в 1680-е гг. неизвестными мастерами, которые за основу своих работ взяли гравюры по рисункам Жоржа де ла Шапеля, представленные в сборнике «Recueil de Divers Portraits des Principales Dames de la Porte Du Grand Turc»⁹². Кроме изображений восточных типажей серия включает в себя изображения вполне конкретных исторических лиц – султана Мехмеда IV, османских сановников и иностранных персон.

В развитие ориентальной тематики в европейском искусстве первой трети XVIII в. особое значение имело творчество Ж.-Б. Ван Мура⁹³, в частности его костюмированная серия «Сто гравюр с изображением различных народов Леванта, написанных с натуры в 1707 и 1708 годах, по заказу мсье де Ферриоля, королевского посланника в Порте»⁹⁴. Художник выполнил ее в Константинополе, куда прибыл в составе французской дипломатической миссии посла Шарля д'Аржанталя де Ферриоля в 1699 г. Уже первое издание этой серии 1714 г. ожидал поразительный успех, не только при французском дворе, но и за рубежом⁹⁵. В скором времени она была переиздана еще дважды и распространилась по всей Европе. Именно серия Ван Мура послужила импульсом к широкому распространению восточных сюжетов и мотивов в европейском искусстве XVIII столетия. Его работы долгое время считались достоверными источником сведений о жизни

⁹¹ См. об этом: Vidmar P. *Courage, power, beauty and luxury: The Vurberk gallery of 17th century paintings // Image of the Turks in the 17th century Europe*. Istanbul: Sabanci university; Sakip Sabanci Museum, 2005. Pp.78–104.

⁹² *Recueil de Divers Portraits des Principales Dames de la Porte du Grand Turc. Tirée au naturel sur les lieux, et Dediez a Madame la Comt esse de Fiesque*. Paris, 1648.

⁹³ Творчеству Ж.-Б. Ван Мура посвящено диссертационное исследование Нефедовой О. В. *Творчество Жана-Батиста Ванмура (1671–1737) и проблема ориентализма в западноевропейской живописи XVIII века: Дис. ... канд. искусствоведения*. М., 2009. 183 с.

⁹⁴ *Recueil de cent estampes representant differentes nations du Levant, gravées sur les tableaux peints d'après nature en 1707 & 1708, par les ordres de M. de Ferriol, ambassadeur du roi a la porte, et mis au jour en 1712 & 1713 par les soins de M. Le Hay*. Paris: Chez Basan, 1714.

⁹⁵ *Voppe A. Les peintres du Bosphore au dix-huitième siècle*. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1911. Pp. 9–10.

османского общества, и потому к ним прибегали художники, вовсе не покидавшие пределов Европы и никогда не видавшие турецкой земли. Среди них был, например, Бернар Пикар, который, используя образы Ван Мура, создал собственную серию гравюр для сборника «Церемонии и костюмы религий мира»⁹⁶.

Многочисленные серии костюмированных изображений обитателей Востока сформировали в европейском сознании определенный набор узнаваемых национальных типажей – султана со своими слугами, турецких вельмож и знатных дам, евнухов, офицеров, молодых турчанок и проч. Поэтому будем именовать рассматриваемые изображения «костюмировано-типажными изображениями». Они – некие застывшие изобразительные константы, не претендующие на глубину и индивидуальность, не способные к рефлексии; их сущность – «экзотика ради экзотики», столь интересующая западного зрителя⁹⁷.

Как уже отмечалось, в европейской условно-обобщенной системе взглядов на мусульманский мир особое значение приобретает национальный костюм, который становится важнейшим средством создания образа типичного обитателя Востока. И роль костюма настолько велика, что именно он, а не его носитель становится главным героем визуального нарратива. По сути, именно для демонстрации экзотического наряда и создавались костюмировано-типажные изображения – своеобразные живописные и графические манекены. Об этом говорит, например, уже упомянутый рисунок Дж. Беллини «Сидящая турчанка» (Рисунок 8), на котором автор сделал подписи отдельных элементов костюма: «тюрбан», – подписал Беллини, указывая на головной убор турчанки, «серебро», – указывая на ее серебряное

⁹⁶ Ceremonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde representees par des figures dessinees de la main de Bernard Picart avec une explication historique, & quelques dissertations curieuses. Amsterdam, 1737.

⁹⁷ Горбунова А. А. Тимофеева Р. А. Костюмированные изображения à la turque в русской живописи XVIII века // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2022. №1. С. 120.

ожерелье, «золото» и «кромка», – указывая на золоченую кайму тюрбана. Причина столь пристального интереса к национальному костюму и, следовательно, причина широкой популярности костюмировано-типажных изображений среди западного зрителя кроется в стремлении изведать через костюм (который является одновременно и вещью, и знаком⁹⁸) чужой мир, взглянуть на его экзотический быт и нравы и, в конечном счете, удовлетворить свои познавательные способности. Не зря, костюмированные изображения восточных типажей служили иллюстрациями к научным этнографическим и географическим сборникам.

В России костюмировано-типажные изображения обитателей Востока появляются в начале XVIII в., в Петровскую эпоху, когда искусство сместило свой фокус с выражения религиозных идей на познание окружающего мира. Такие изображения именовались в то время изображениями «костюмного рода», что понималось очень широко – как представление «нравов, характеров, мод, обычаев, одежаний, оружий, строений, законов, вкуса, плодов, фруктов, зверей, обстоятельств места и времени, где действие того происходит и протчая»⁹⁹.

Первыми подобными изображениями в России стала так называемая «турецкая серия» художника Иоганна Христиана Маттарнови (1705–?), созданная им в 1725 г. по заказу Академии наук. В 1724 г. Маттарнови отправился в Константинополь в составе российского посольства графа А.И. Румянцева, а именно в той его части, которая отвечала за научно-познавательную деятельность. Ученую группу при румянцевском посольстве возглавлял медик и ботаник И.Х. Буксбаум¹⁰⁰, под началом которого и состоял Маттарнови, создавая ботанические зарисовки лекарственных растений,

⁹⁸ Богатырев П. Б. Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. С. 345–346.

⁹⁹ Цит. по: Каганович А. Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. 380 с.

¹⁰⁰ См. об этом: Гнучева В. Ф. Материалы для истории экспедиций Академии наук в XVIII и XIX веках. Хронологические обзоры и описание архивных материалов. М.–Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1940. С. 30.

произрастающих на османской земле. Вместе с тем, находясь в Константинополе, художник создал серию живописных полотен с изображениями обитателей города. Эти работы стали своеобразными этнографическими манекенами, которые, как и прочие «куриозитеты» Академии наук, служили удовлетворению познавательных потребностей публики. «Познавательный и художественный моменты сплавлены здесь воедино, но первый, несомненно, доминирует»¹⁰¹, – писал Я.В. Брук о «турецкой серии» Маттарнови.

На сегодняшний день известно шесть работ «турецкой серии» – «Молодой турок», «Знатная турчанка», «Шейх», «Турок с посохом», «Дервиш» и «Турецкий вельможа» (все – в собрании Государственного Эрмитажа). Первоначальные названия полотен до нас не дошли, а те, что имеются на сегодняшний день, с долей условности были даны произведениям лишь в XX в. Отсюда некоторое несоответствие названий изображенным персонажам. В своей статье о «турецкой серии» Маттарнови О.С. Евангулова, ссылаясь на костюм персонажей, уточняет их социальную принадлежность и определяет «Шейха» и «Турка с посохом» (инв. № ЭРЖ-1835 и ЭРЖ-1840) как пеших янычар¹⁰². Названия остальных полотен более или менее соответствуют изображениям.

Сравнивая полотна Маттарнови с костюмировано-типажными изображениями европейских мастеров XVII–XVIII вв., становится видно, что наибольшее влияние на него оказал его старший современник Ж.-Б. Ван Мур; более того, некоторые полотна Маттарнови являются подражаниями французскому мастеру. Так, «Молодой турок» Маттарнови (Рисунок 9) обнаруживает явное сходство с полотном Ван Мура «Неизвестный в саду» (Рисунок 10). Персонажи обоих полотен имеют схожую внешность и одеты в

¹⁰¹ Брук Я. В. У истоков русского жанра, XVIII век. М.: Искусство, 1990. С. 13.

¹⁰² Евангулова О. С. «Турецкая серия» живописца И. Маттарнови // Русское искусство первой четверти XVIII века: материалы и исследования. М.: Издательство «Наука», 1974. С.161.

идентичный наряд – лиловый камзол, длинный белый халат, серую полосатую рубаху и алые шаровары, на их головах – белые муслиновые тюрбаны. Сходство наблюдается и в постановке их фигур – трехчетвертном развороте с руками за спиной. Однако прямого копирования Маттарнови избегает; его турок заводит за спину только одну руку, в другой он держит курительную трубку с длинным чубуком, которая в работе Ван Мура присутствует на втором плане. Композиционное подобие двух полотен наблюдается и в организации живописного пространства, где дальний план отделяется от ближнего горизонтальной каменной конструкцией.

Другое полотно «турецкой серии» Маттарнови – «Знатная турчанка» (Рисунок 11) обнаруживает очевидное сходство с «Неизвестной» Ван Мура (Рисунок 12). Костюмы героинь практически идентичны; единственное заметное различие – на ногах турчанки Маттарнови видны котурны, или так называемые налын – распространенная в Османской империи женская обувь для бани, которая не давала ногам обжечься или поскользнуться на горячем мыльном полу¹⁰³. Задний план на обеих картинах также схож и представляет интерьер условной комнаты, что свойственно многим костюмированно-типажным изображениям восточных женщин, для которых естественной средой обитания были покои сераля.

Полотна Маттарнови «Турецкий вельможа», «Шейх» и «Турок с посохом» (Рисунки 13–15) также не лишены некоторых сходств с работами Ван Мура и художников его школы¹⁰⁴. На их фоне выделяется полотно «Дервиш» – пожалуй, самая оригинальная работа в «турецкой серии» Маттарнови (Рисунок 16). От остальных картин ее особенно отличает активная

¹⁰³ Горбунова А. А. Тимофеева Р. А. Костюмированные изображения à la turque в русской живописи XVIII века // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2022. №1. С. 122.

¹⁰⁴ В Константинополе Ван Мур создал мастерскую, где трудились его ученики, набранные из местного населения. Там они копировали произведения учителя и создавали свои работы, подражая ему.

динамика и попытка выразить темперамент персонажа, его ярость, готовность к нападению.

Созданная для российской Академии наук «турецкая серия» имела в первую очередь этнографическое значение и демонстрировала зрителю многообразие обликов и национальных костюмов жителей Константинополя. Это определило позы и жесты живописных манекенов Маттарнови – мужчины небрежно распахивают свои камзолы, а женщина кокетливо приподнимает мантию – все для того, чтобы зритель мог в деталях разглядеть их платье. В этих позах, отмеченных чертами репрезентативности, «турки» Маттарнови сближаются с традиционным европейским парадным портретом – фигуры даны в полный рост, в эффектном трехчетвертном развороте, немного возвышаясь над линией горизонта, что придает им некую величественность.

Говоря о «турецкой серии» Маттарнови, следует отметить ее стилистическую неоднородность. Полотна «Молодой турок» и «Знатная турчанка», выполненные под явным влиянием Ван Мура, отмечены рокайльными чертами. Это видится в изящной пластике персонажей, в кокетливом выражении их лиц, а также в колористическом богатстве работ с преобладанием мягких светлых оттенков. Другие полотна серии, в особенности «Дервиш» и «Турок с посохом», совсем лишены рокайльных черт. Резкая динамика фигур и напряженность их жестов усиливаются за счет темного колорита с преобладанием землистых оттенков. Эти полотна сложно отнести к какому-либо художественному стилю, что, впрочем, не редкость среди произведений живописи Петровской эпохи.

«Турки» Маттарнови – единственная серия костюмировано-типажных изображений обитателей мусульманского Востока, созданная в России в XVIII в. Ее уникальность – в ее назначении: написанная специально для Академии наук, она стала в первую очередь источником этнографических сведений о жителях Османской империи. В дальнейшем в России будут создаваться лишь «внесерийные», отдельные костюмировано-типажные

изображения, которые утратят свои научные задачи и будут служить в основном для развлечения зрителей экзотикой восточного наряда.

Эпоха правления «дщери Петровой» ознаменовалась существенными изменениями в понимании задач искусства. Если в Петровское время оно было направлено на объективное постижение окружающей действительности, на освоение природы с безусловным ее приятием, то ближе к середине XVIII в. оно сосредотачивается на чувственном созерцании мира во всем его многообразии. Это вовсе не означает, что искусство перестает быть средством познания, однако теперь оно обогащается полетом творческой фантазии, эмоциональной свободой, большей декоративностью, изысканностью и виртуозностью – всем, что способно выразить радость жизни и ощущение полноты бытия, столь свойственные этой эпохе.

Развитие русского искусства к середине XVIII в. ускоряется под влиянием западноевропейских художников, работающих как при императорском дворе, так и в Академии художеств. Среди приглашенных мастеров подавляющее большинство составляли французы (Л. Токке, Ж.-Б. Лепренс, Л. Ле Лоррен, братья Лагрене, Ж.-Л. де Велли, Ж. де Сампсуа и др.). В то же время в России работает немало немецких и австрийских художников (братья Гроот, И.-П. Людден, К.-Г. Преннер, Д. Людерс). Прочные позиции при дворе Елизаветы Петровны продолжают удерживать и итальянские мастера (П. Градицци, Дж. Валериани, П.А. Ротари, Ф. Фонтебассо, братья Галли Бибиена и проч.). Именно итальянцы приносят в Россию «интернациональный стиль праздничной и велеречивой театрализованной культуры, обязательной для большинства европейских резиденций»¹⁰⁵. Среди них особое место занимает Пьетро Антонио Ротари (1707–1762), известный в России, прежде всего, как мастер камерного портрета. Ротари родился в Вероне в богатой аристократической семье и имел

¹⁰⁵ Евангулова О. С. Русский портрет XVIII века и проблема «россики» // Искусство. 1986. №12. С. 56.

титул графа; обучался в родном городе, затем в Венеции, Риме и Неаполе¹⁰⁶. В 1750 г. художник покинул Италию и работал сначала в Вене при дворе Марии-Терезии, а после – в Дрездене у короля Августа III. Оттуда он летом 1756 г., по протекции графа Шувалова, графа Бестужева, а также барона фон Сиверса и английского посла Хаубурга Вильямса отправился в Россию ко двору Елизаветы Петровны¹⁰⁷. Здесь он работал над историческими и религиозными композициями, многочисленными портретами придворной аристократии и множеством «головок» – погрудными или поясными изображениями милостивых барышень. Прожив в Санкт-Петербурге недолгую, но благополучную и плодотворную жизнь, обласканный императорским двором, Пьетро Ротари скоропостижно скончался в 1762 г., оставив после себя более шести сотен произведений, значительная часть которых была завещана его русским покровителям. В 1763 г. императрица Екатерина Алексеевна приобрела более трехсот картин Ротари для украшения Петергофского дворца. Там, в Кабинете мод и граций, созданном по проекту Ж.Б. Валлен-Деламота, на стенах были размещены 368 картин итальянского художника.

Ротари – яркий представитель стиля рококо в искусстве Елизаветинской поры, и его женские «головки» из Петергофа – с белизной их кукольных лиц, с веселыми, кокетливыми взглядами и интимностью обстановки, в которую они помещены, – убедительно это доказывают. Но среди этих веселых или томных барышень встречается один образ, который смотрится здесь необычно, даже неожиданно – полотно «Девушка-турчанка» (Рисунок 17). Небольшое погрудное изображение обительницы Востока в простом белом одеянии утрачивает здесь изящество рокайльных образов. В глазах героини нет веселого блеска, наоборот, ее взгляд сосредоточен, даже строг, а под покрывалом, скрывающим ее лицо, читается напряженное выражение губ. Настроение девушки подчеркивает и колорит полотна: глухой темный фон

¹⁰⁶ См. об этом: Брук Я. В. У истоков русского жанра, XVIII век. М.: Искусство, 1990. С. 45.

¹⁰⁷ См. об этом: Штелин Я. Я. Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. Т.1. М.: Искусство. 1990. С. 71.

довольно жестко контрастирует с белым убором турчанки. Это противопоставление темного и светлого несколько ослабляется мягким тоном девичьего лица с нежно-розовым румянцем.

«Девушку-турчанку» кисти Ротари также можно причислить к костюмировано-типажным изображениям «в восточном вкусе» – на полотне представлен типаж молодой жительницы Константинополя в национальном платье. Однако, в отличие от экзотических манекенов Маттарнови, здесь нет откровенной демонстрации костюма; модель представлена погрудно, что не позволяет в полной мере представить ее наряд. Мы видим лишь простой белый капюшон на ее голове и покрывало, частично скрывающее ее лицо и ниспадающее на шею и плечи.

В Подмосковной усадьбе Архангельское – бывшем имении князей Юсуповых – находится 33 картины кисти Пьетро Ротари, приобретенные, вероятно, еще князем Б.Г. Юсуповым¹⁰⁸. Среди них – полотно, значащееся в музейном каталоге под названием «Монахиня»¹⁰⁹ (Рисунок 18). В действительности, эта работа – авторское повторение «Девушки-турчанки»; отличает его только то, что оно не погрудное, а поколенное. За счет этого костюм здесь представлен более полно: белое покрывало на лице и плечах героини спускается до пояса, а из-под него виднеется белая пышная юбка. Именно такое платье носили турецкие простолюдинки в XVIII в.; его мы видим, например, в экспедиционных видах Константинополя художника-путешественника Г.С. Сергеева¹¹⁰, оставившего подлинное свидетельство о городском быте османской столицы. И все же костюм героини на полотне из Архангельского предельно прост и лишен эффектных восточных примет, что, очевидно, ввело в заблуждение тех, кто увидел в турецкой девушке монахиню.

¹⁰⁸ См. об этом: Безсонов С. В. Архангельское. Подмосковная усадьба. М.: Изд-во Всес. акад. архитектуры, 1937. С. 129.

¹⁰⁹ Государственный архив Российской Федерации. Ф. А-2307. Оп. 8. Ед. хр. 132.

¹¹⁰ См. акварели Г. С. Сергеева «Вид на Босфор и город со стороны Скутари» и «Вид проспекта внутри Софийской мечети» (обе – 1793-1794, Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей).

Сдержанный облик «Девушки-турчанки» П. Ротари стал причиной еще одной неверной идентификации персонажа. В 1770 г. полотно из Петергофского дворца копировал русский портретист Григорий Сердюков (1744–после 1785). Копия не сохранилась до наших дней, но существует ее фотографический снимок (Рисунок 19), который дает вполне удовлетворительное представление о работе и показывает, что по уровню художественного мастерства она сильно уступала оригиналу Ротари. В XIX в. это полотно приобрел некий «собиратель старины» П.Ф. Симсон из Ржева. По его голословному утверждению, на картине была изображена не кто иная, как княжна Тараканова в костюме колодницы¹¹¹. В начале XX в. работа Сердюкова привлекла внимание историка А.А. Гоздаво-Голомбиевского, который опроверг слова Симсона и убедительно показал, что Тараканова не могла позировать Сердюкову в октябре 1770 г. в Санкт-Петербургской тюрьме (дата и место создания работы указаны на обороте холста), поскольку она была заключена под стражу в 1775 г.; костюм женщины на холсте также не похож на костюм колодницы¹¹². Историк предположил, что Сердюков изобразил некую восточную женщину, вероятно, персонажа оперы «Калмык», которую давали в Санкт-Петербургском Оперном доме как раз в октябре 1770 г. Очевидно, Гоздаво-Голомбиевский не был знаком с «Девушкой-турчанкой» Ротари, иначе опознал бы в полотне Сердюкова копию картины итальянского мастера, настолько точную, насколько это позволило скромное художественное дарование копировавшего.

Итак, «турецкая серия» И.Х. Маттарнови и «турчанки» П. Ротари – те немногие костюмировано-типажные изображения «в восточном вкусе», которые удастся найти в русском искусстве XVIII в. «Турки» Маттарнови, по сути, явились единственной в России серией костюмировано-типажных

¹¹¹ Курукин И. В. Княжна Тараканова. М.: Молодая гвардия, 2011. С. 29.

¹¹² Голомбиевский А. А. Княжна Тараканова и загадочный портрет Григория Сердюкова (об атрибуции «Портрета неизвестной» Г. Сердюкова) // Старые годы. 1911. № 5. С. 41–43.

изображений, и, стоит думать, их появление обусловлено исключительно государственным заказом для Академии наук. Позднее ничего подобного уже не создавалось, по крайней мере, на сегодня не обнаружено. Во второй четверти XVIII столетия научно-познавательный интерес к мусульманскому Востоку сменился интересом чисто эстетическим и развлекательным, что подтверждают «турчанки» Ротари, созданные как украшения кабинетов или гостиных. С воцарением на трон Екатерины Алексеевны в России наступает эпоха Просвещения, которая диктует свои приоритетные темы и сюжеты. В это время мусульманский Восток входит в русское искусство иными путями – через портретную, историческую, аллегорическую, реже пейзажную живопись, и костюмировано-типажные изображения больше не вписываются в новую эстетическую модель.

2.2.2 Костюмированный портрет *à la turque*

Перейдем ко второму типу костюмированных изображений «в восточном вкусе» – костюмированным портретам *à la turque*. В этих произведениях портретируемый представляется с одной стороны в полноте своих индивидуальных черт, а с другой – как некий восточный персонаж. Средством создания ориентального образа здесь является костюмизация – введение в портретное изображение экзотического костюма; при этом в зависимости от задач художника костюм может иметь разное значение: либо служить лишь дополнением к портретной характеристике, либо становиться в центр внимания, доминируя над индивидуальностью модели¹¹³.

Как и в иных костюмированных портретах (мифологическом, аллегорическом, историческом и проч.), в портретах *à la turque* не находится места выражению глубокой психологической характеристике

¹¹³ См. об этом: Яблонская Т. В. Костюмированный портрет в системе русской живописи XVIII века // Советское искусствознание: сборник статей. 1977. Вып. 2 (1976). С. 135.

портретируемого. Здесь фокус внимания сосредоточен на другом – на декоративности наряда и предметного окружения, а главное – на «роли» модели, которую она разыгрывает перед зрителем. Перевоплощение – один из наиболее характерных «симптомов» художественного мышления эпохи рококо, именно поэтому костюмированные портреты (в том числе и портреты *à la turque*) возникают, прежде всего, во французском «галантном» искусстве XVIII в. – у А. Ватто, Ж.Э. Лиотара, Ж.А.Ж. Аведа, Ж.М. Натье, А. де Фавре. В русском искусстве костюмированные портреты «в восточном вкусе» появляются в середине XVIII столетия, в правление Елизаветы Петровны, когда сформировалось то чувственно-наслажденческое мироощущение, которое «открыло дверь» развлечениям «галантного века». В это время всевозможные костюмированные и театрализованные увеселения, достигшие небывалого до того размаха, оформлялись как правило иностранными художниками, преимущественно французскими и итальянскими, которые перенесли европейские «галантные моды» на русскую почву и тем самым способствовали зарождению костюмированного «восточного» портрета в отечественном искусстве.

Первым костюмированным портретом *à la turque*, созданным в России, можно считать портрет княгини Александры Яковлевны Грузинской¹¹⁴ в образе Азии (Рисунок 20), Автор произведения – французский пастелист Жан де Самсуа, который прибыл в Россию в 1755 г. и работал здесь с перерывами до 1763 г.¹¹⁵ В 1756 г. он написал одиннадцать портретных изображений придворных дам из штата будущего императора Петра III; работы были

¹¹⁴ Княгиня Александра Яковлевна Грузинская (1728–1793), урожденная княжна Сибирская, супруга царевича Леона Грузинского, сподвижника Екатерины II.

¹¹⁵ О творчестве Ж. де Самсуа см.: 1. Штелин Я. Я. Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. Т.1. М.: Искусство. 1990. С. 82; 2. Клементьев В. Г. Портреты Жана де Самсуа в коллекции Китайского дворца-музея // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. 1992. Вып. 1990. С. 298–307; 3. Комелова Г. Н. Миниатюрист Франсуа Самсуа в России // Россия-Франция. Век Просвещения. СПб.: Государственный Эрмитаж, 1992. С. 88–99.

размещены в Камерюнгферской зале Китайского дворца в Ораниенбауме. Это – аллегорические костюмированные портреты: модели представлены в образах четырех природных стихий, четырех времен года и трех континентов. Синтез аллегорического и портретного жанров – явление, свойственное изобразительному искусству XVIII в., в котором иносказательность не редко переплетается с объективной реальностью. В портрете княгини Грузинской традиционные атрибуты персонифицированной аллегии Азии – дымящаяся курильница и элементы восточного костюма – соединились с портретными чертами модели, которые, впрочем, в значительной степени идеализированы и приближены к чертам рокайльной «головки». Таким образом, индивидуальная характеристика модели уступает место экзотической «роли», которую она исполняет.

Портретируемая предстает перед нами в нарядном и сложном костюме, где соединились элементы европейского и османского женского платья. Поверх светлого корсажа княгиня Грузинская облачена в восточный бархатный халат с короткими рукавами, богато расшитый парчовой тесьмой. На ее голове – жемчужная диадема, легкая вуаль и восточный эгрет с пером черной цапли. А синие атласные банты на затылке и шее модели – дань европейской моде.

В стилевом отношении «Азия» Самсуа несомненно принадлежит искусству рококо: в грациозной пластике модели, в изящных формах, плавно перетекающих друг в друга, в уединенности окружающей обстановки и в тонких цветовых созвучиях – во всем видится характерное для рокайля стремление нравиться зрителю и уводить его в мир приятных фантазий. Не зря работа выполнена пастелью, ее технические возможности позволили художнику найти удивительно нежные оттенки – серебристо-серые, серо-зеленые, светло-голубые, жемчужно-белые, молочно-кремовые – и в результате достичь ощущения эфемерности природы.

В искусстве Екатерининской поры мы находим еще несколько костюмированных портретов *à la turque*. Однако, заметим, что в первые годы

правления Екатерины Алексеевны подобные произведения в России не создавались; восточный (в первую очередь турецкий) костюм не использовался также и в костюмированных празднествах, что было обусловлено политической конфронтацией между Российской и Османской империями. Так, накануне костюмированного бала 23 сентября 1764 г. императрица распорядилась: «Точию никто бы в Турецких и прочих Азиатских платьях не были бы, також не имели бы при себе сабель, кинжалов и прочего; а кто в оном платье или с оружием придет и ниже 13 лет с собою приведет, тот и сам с оным впущен не будет»¹¹⁶.

Однако этот запрет не продлился долго; известно, что уже в 1766 г. турецкое мужское платье использовалось в качестве маскарадного. Речь идет о придворной карусели на площади перед Зимним дворцом – конноспортивном состязании, где за первенство боролись участники четырех кадрилей – Славянской, Римской, Индийской и Турецкой¹¹⁷. Придворные кавалеры и дамы, состоящие в кадрилях, были облачены в соответствующие национальные костюмы. Грандиозное придворное увеселение должно было остаться в памяти «к достопримечательству на будущие времена»¹¹⁸, потому императорский двор заказал так называемые карусельные портреты предводителей кадрилей – графа Григория Орлова, возглавлявшего Римскую кадрили, и графа Алексея Орлова, возглавлявшего Турецкую кадрили. Вероятно, предполагались и портреты графа Ивана Салтыкова и князя Петра Репнина – предводителей Славянской и Индийской кадрилей, но по непонятным причинам¹¹⁹ была выполнена лишь часть заказа. Автором портретов братьев Орловых стал датский живописец Вигилиус Эриксен

¹¹⁶ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1764 года. СПб., 1853. С. 168.

¹¹⁷ См. об этом: Вилинбахов Г. В. Карусели в Петербурге в 1766 г. // Эрмитажные чтения памяти Б. Б. Пиотровского. СПб.: Государственный Эрмитаж, 1994. С. 19.

¹¹⁸ Цит. по: Чежина Ю. И. Вигилиус Эриксен в России. Карусельные портреты братьев Орловых // Мавродинские чтения 2008. Материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения проф. В. В. Мавродина. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2008. С. 475.

¹¹⁹ Там же, с. 478.

(1722–1782), бывший придворным живописцем Екатерины II в период с 1762 по 1772 г.

Рассмотрим карусельный портрет графа Алексея Орлова в турецком костюме (Рисунок 21). Это – крупноформатное произведение, композиция которого выстроена по традиционной схеме парадного конного портрета: А. Орлов изображен верхом на вздыбленной лошади, в характерном трехчетвертном развороте вправо. Одной рукой, застывшей в патетическом широком жесте, он поднимает оружие, другой – держит поводья; взгляд его устремлен прямо на зрителя. От типичного репрезентативного конного портрета это изображение отличается отсутствием парадного облачения и пышной атрибутики, вместо этого – костюм «сарацина» и соответствующий ему восточный убор коня. Должно быть, наряд А. Орлова на портрете повторяет его одеяние в момент конноспортивного соревнования: граф облачен в алые атласные шаровары, расшитые золотом, белый парчовый кафтан с золотыми галунами, подпоясанный парчовым кушаком, а сверху на нем – шелковый халат, отороченный мехом соболя. Головной убор представлен белым шелковым тюрбаном со страусовыми плюмажами и жемчужными сотуарами. Конь предводителя Турецкой кадрили также украшен на османский манер: на его спине шелковая голубая попона с золотыми полумесяцами, а голову украшает дорогая сбруя с драгоценными камнями и белый страусовый султан.

Присутствие османского наряда на карусели 1766 г. (а следом и в костюмированном портрете кисти Эриксона) после его запрета в 1764 г. обусловлено идеологическими мотивами этого праздника. Очевидно, что программа карусели выражала внешнеполитические устремления Екатерины II – победу в длительном противостоянии с Османской империей. Не случайно Славянская и Римская кадрили соревновались против Турецкой и Индийской.

Петербургская карусель 1766 г. имела прототип – карусель Людовика XIV, состоявшуюся в Париже в 1662 г. В этом театрализованном действе принимало участие пять кадрили: Римская, Турецкая, Персидская, Индийская

и Американская. Римскую кадрили возглавлял сам король, тем самым прокламируя идею могущества Франции как преемницы античной Римской империи. Остальными кадрилими предводительствовали подданные короля, представлявшие далекие экзотические и при этом дикие, невежественные (в западном понимании) народы, которые, символически попадая под животворящее сияние Короля-Солнце, обретали силы к жизни. Свидетельством этому служат девизы на их знаменах: «Взгляни на меня, я расцвету»¹²⁰, «Он возрастает, когда тот обращается к нему»¹²¹, «Он сражается для одной звезды»¹²². Состав петербургской карусели во многом аналогичен составу парижской, отсутствуют лишь Персидская и Американская кадрили. Зато появляется Славянская кадрили, которая, выступая совместно с Римской против Турции и Индии, очевидно, утверждает следующие идеи: 1) Российская империя – великая держава, сформированная могучим русским народом и обогащенная лучшими достижениями римской классической культуры; 2) Российская империя – просвещенное западное государство, противопоставленное «темному», неразумному Востоку.

Таким образом, реализация идеологических установок в придворной карусели 1766 г. вновь после запрета 1764 г. потребовала использования турецкого костюма. В последующие годы, особенно после подписания Кючук-Кайнарджийского мирного договора с Османской Портой в 1774 г. одежда *de musulmane* все чаще использовалась в костюмированных увеселениях русского двора. «Османские мотивы эдакими военнопленными начали проникать в светскую моду, – пишет О.А. Хорошилова, – Русские щеголи, надевая костюмы и аксессуары в турецком вкусе, чувствовали себя победителями, примеряющими трофеи»¹²³.

¹²⁰ Цит. по: Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист. М.: Аграф, 2002. С. 73–74.

¹²¹ Там же.

¹²² Там же.

¹²³ Хорошилова О. А. Мода и гении: костюмные биографии Леонардо да Винчи, Екатерины II, Петра Чайковского, Оскара Уайльда, Юрия Анненкова и Майи Плисецкой. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2020. С. 94.

Продолжая говорить о костюмированных портретах *à la turque*, созданных в России в XVIII в., следует упомянуть имя австрийского живописца Иоганна Баптиста Лампи Младшего (1775–1837), состоявшего на службе при дворе Екатерины II. В 1795 г. он выполнил парные портреты супружеской четы Качиони. Ламброс Качиони – греческий корсар, один из лидеров национально-освободительного движения против османского господства в Греции и герой русско-турецких войн, за что получил от императрицы Екатерины дворянский титул. Его супруга – Ангелина (Мария) Качиони, урожденная Софианос имела незаурядную биографию: будучи дочерью коменданта одного из греческих островов, она попала в плен к османам, томила на турецком судне, пока его не захватил ее будущий супруг Ламброс¹²⁴. Позднее она была разлучена со своим мужем, попала в плен к венецианцам, потом османам, была отправлена на турецкую каторгу и, наконец, в 1792 г. была освобождена Ламбросом¹²⁵. В 1795 г. супруги Качиони прибыли в Санкт-Петербург ко двору Екатерины, где живописец Лампи Младший выполнил их портреты. К сожалению, их настоящее местонахождение неизвестно: до 1917 г. они находились в частной коллекции И.И. Лемана, но после революции были утрачены. Тем не менее, некоторое представление об этих произведениях мы можем составить, обратившись к их фотографическим снимкам, сделанным еще в 1911 г. для обширной публикации бар. Н.Н. Врангеля в журнале «Старые годы»¹²⁶. Конечно, о живописных свойствах этих полотен не приходится судить по черно-белым снимкам; приведем лишь слова Н. Врангеля, о том, что «эти портреты, хотя и

¹²⁴ См. об этом: Широкоград А. Б. Адмиралы и корсары Екатерины Великой. М.: Вече, 2013. С. 373.

¹²⁵ См. об этом: Панайотис Н. С. Офицер Ламброс Качионис и легкая российская флотилия в Средиземном море: Дис. ... канд. исторических наук. СПб., 2009. С. 207.

¹²⁶ Врангель Н. Н. Иностранцы художники XVIII столетия в России // Старые годы. 1911. Июль-сентябрь. 214 с.

несколько пестрые по краскам, имеют совсем своеобразную и "ядовитую" живописную прелесть»¹²⁷.

Портрет Ангелины Качиони представляет модель, облаченную в модное турецкое платье XVIII в. (Рисунок 22). Обратимся к составу ее наряда, и для этого приведем описание подобных костюмов, данное супругой британского дипломата в Константинополе леди Мэри Уортли-Монтегю, оставившей немало достоверных сведений о быте османских женщин: «Первая часть платья – это пара шаровар, очень пышных, которые доходят до моих ботинок и скрывают ноги с большей скромностью, чем наши нижние юбки <...> Поверх шаровар сорочка из тонкого белого шелкового марлевого полотна, отороченная каймой с вышивкой <...> Антери (antery) по форме напоминает кафтан с очень длинными рукавами, он сшит из белого и золотого дамаска с голубой и золотой бахромой и имеет бриллиантовые или жемчужные пуговицы. Мой кафтан сделан из того же материала, что и шаровары – это длинный халат с длинными рукавами сидит по фигуре. Головной убор называется кальпак (calpak) <...> украшен либо бриллиантами, либо богато вышитым платком. И вот дамы уже могут дать волю своей фантазии: одни прикалывают цветы, другие – перья цапель или еще что-то, что им заблагорассудится. Но самое модное – это букет из драгоценных камней, сделанных как натуральные цветы <...> Волосы свисают сзади по всей длине либо делятся на косы, украшенные жемчугом или лентами»¹²⁸. Приведенное описание леди Монтегю во многом соответствует наряду Ангелины Качиони на портрете кисти Лампи Младшего. Здесь мы видим длинную белую сорочку с вышивкой, кафтан-антери из темного дамаска, отороченный светлым мехом, кальпак, декорированный цветами и страусовым плюмажем; волосы

¹²⁷ Врангель Н. Н. Иностранцы художники XVIII столетия в России // Старые годы. 1911. Июль-сентябрь. С. 48.

¹²⁸ Цит. и перевод. по: Turkey: Vol. 6. Being a description of the manners, customs, dresses, and other peculiarities characteristic of the inhabitants of the Turkish Empire. London: Printed for R. Ackermann, 1821. Pp. 29–32.

портретируемой распушены по плечам. Очевидно, что костюмизация образа Ангелины Качиони имеет под собой биографическое основание. В данном случае восточный наряд модели – не столько проявление модного увлечения на восточную экзотику, сколько характеристика портретируемой, приехавшей в Россию с Востока.

До сих пор нами рассматривались костюмированные портреты «в восточном вкусе», созданные представителями так называемой «россики» – иностранными художниками, бывшими на службе при русском дворе. Перейдем к подобному изображению, созданному отечественным мастером. В собрании Государственного Эрмитажа хранится работа неизвестного русского художника «Портрет молодой женщины в восточном костюме» (Рисунок 23). Это – поясное изображение некой дамы, облаченной в тонкую белую сорочку и кафтан-антери из белого дамаска, застегнутый на золотые пуговицы и подпоясанный кушаком. Сверху на модели – курди – шуба из куньего меха с коротким рукавом. На голове дамы – высокий колпак-тюбан, декорированный лентами, драгоценными подвесками, брошью в виде цветка и страусовым плюмажем. Костюм портретируемой практически полностью соответствует наряду знатных османских женщин XVIII в. и во многом схож с костюмом на портрете Ангелины Качиони. Отсутствие атрибуции портрета не позволяет нам судить о назначении этого восточного костюма: он мог быть как маскарадным, так и театральным, а может и вовсе использовался автором картины лишь для создания модного ориентального образа.

Попытаемся проанализировать это эрмитажное полотно. Точное время создания картины неизвестно; музей относит ее приблизительно к концу XVIII столетия¹²⁹. Автор работы – несомненно профессиональный мастер, сумевший создать впечатление близкого общения с портретируемой, глаза которой светятся живым блеском, а губы замерли в благосклонной улыбке. Лицо

¹²⁹ Государственный Эрмитаж. Неизвестный художник. «Портрет молодой женщины в восточном костюме». URL: <https://hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/168236> (дата обращения: 13.04.2020).

модели имеет тщательную живописную проработку: яркий коралловый румянец на щеках мягко переходит в белизну век и лба; глубокие тени выделяют глаза, над которыми – черные дуги пушистых бровей. Фактуре костюма уделено не меньше внимания: мастеру великолепно удалось передать воздушные кружева на груди неизвестной, лоснящуюся поверхность дамаска, блеск золотого шитья и мягкость куньего меха. Такая сноровка художника в передаче разнообразных фактур еще раз подтверждает его профессиональную выучку. Скорее всего, автор этого полотна – живописец, выполнявший заказы высшего российского общества, поскольку сам по себе заказ костюмированного портрета предполагал определенный уровень образованности заказчика, его ориентированность в светских модах и вкусах и уверенность в том, что его перевоплощение в того или иного персонажа будет понято и оценено публикой. За пределами высшего света – среди дворян «средней руки» – портретирование само по себе считалось «занятием отнюдь не праздным и недешевым»¹³⁰, и появление здесь костюмированного портрета *à la turque* едва ли было возможно, т.к. считалось бы «пустой забавой» и неоправданной роскошью.

Принимая во внимание музейную датировку произведения – конец XVIII в. – можно предположить, что его создатель был современником блистательных Ф. Рокотова и Д. Левицкого. Конечно, высочайшее мастерство этих корифеев русской живописи и глубина созданных ими художественных образов остались недостижимыми для этого мастера. Пожалуй, автор «Портрета молодой женщины в восточном костюме» стоит ближе к другим художникам конца столетия – к так называемым «малым мастерам», или мастерам «второго ряда»¹³¹, среди которых особо выделяются портретисты Е.Д. Камеженков, К.Л.И. Христинек, Л.С. Миропольский и П.С. Дрождин.

¹³⁰ Евангулова О. С., Карев А. А. Портретная живопись в России второй половины XVIII в. М.: Изд-во МГУ, 1994. С. 30.

¹³¹ Там же, с. 125.

Каждый из них обладает собственной творческой индивидуальностью и едва ли является создателем эрмитажного «восточного» портрета. Однако некоторая общность в построении художественных произведений позволяет если не причислить, то, во всяком случае, приблизить неизвестного нам художника к кругу «малых мастеров». Центральное место в их творчестве занимают камерные погрудные или поясные изображения на беспредметном фоне. Портретируемые представлены статично, их позы сдержаны, а на спокойных лицах выразительный взгляд зачастую уживается с общим впечатлением застылости. Художники кладут живописный мазок спокойно, выверено, внимательно прописывая мельчайшие детали костюма, старательно достигая правдоподобия в передаче фактур тканей. В целом портреты кисти «малых мастеров» являют нам образы сдержанных, благородных, иногда несколько горделивых заказчиков.

Рассматривая «Портрет молодой женщины в восточном костюме» в сравнении с произведениями «малых мастеров», можно обнаружить определенные сходства. Все они имеют аналогичные композиции, построенные в соответствии с академическим каноном камерного портрета. Тип лица на эрмитажном полотне близок к некоторым портретам Христинека (например, «Портрет неизвестной в розовом платье с шифром Е-II на Андреевской ленте» (1770-е, Музей В.А. Тропинина и московских художников его времени)) и Миропольского (например, видоизмененная копия портрета графини Е.А. Воронцовой кисти Д. Левицкого (1783, Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник)). С живописью художников «второго ряда» эрмитажный портрет роднит и некоторая застылость женской фигуры, которой не хватает внутренней энергии, витальности. Как и мастера «второго ряда», неизвестный художник практически не привносит свежесть человеческой индивидуальности в портретное изображение. Он представляет модель с помощью набора весьма общих внешних черт, что делает его «Портрет молодой дамы в восточном костюме» особенно схожим с работами названных «малых» портретистов.

Таковы немногочисленные примеры костюмированного портрета *à la turque* в русской живописи XVIII в. К концу столетия экзотические мотивы временно покидают портретный жанр – нарастающие романтические тенденции смещают фокус внимания с костюма и антуража на личность модели, на ее эмоциональный и интеллектуальный строй. Кроме того, происходят изменения и в моде – одежда, особенно женская, изменяется под влиянием стиля классицизм. Впрочем, Египетский поход Наполеона Бонапарта вновь вводит в моду аксессуары *de musulmane* – турецкие шали и тюрбаны, однако они приобретают такую широкую популярность, что уже утрачивают явный экзотический шик.

2.3 Восточный персонаж в русской зрелищной культуре XVIII в.: отражение в отечественной живописи и графике

Костюмизация как средство создания образа человека Востока применялась в России XVIII в. и в зрелищной культуре – в маскарадах и театральных постановках. Костюм и здесь занял главное место, определив национальную, социальную и культурную идентичность персонажей. Вместе с тем не менее важным было и использование «типично восточной» атрибутики – экипажей и паланкинов, переносимых «маврами», шатров и экзотических животных – верблюдов и слонов. На примере сохранившихся произведений русской живописи и графики XVIII в. рассмотрим, как создавался образ восточного персонажа и его окружения в празднествах и спектаклях. Однако, в связи с малочисленностью этих произведений, мы вынуждены обращаться к аналогичным примерам в западноевропейском искусстве, где ориентальная тематика воплотилась полнее.

2.3.1 Мусульманский Восток в русских маскарадах XVIII в.

Использование мотивов мусульманского Востока в русской маскарадной культуре началось при Петре I с активного заимствования европейских мод. На Западе же это явление возникло раньше, еще в XVII в., а в XVIII столетии ориентальные мотивы уже стали неотъемлемой составляющей придворных костюмированных увеселений. Султанши, визири, муфтии, индийские, сиамские и турецкие послы – эти и многие другие герои «триумфальным шествием» прошли по европейским дворам, отшумев, например, в Париже, в роскошном экзотическом карнавале 1748 г. Сохранившиеся эскизы Жозефа-Мари Вьена (1716–1809) позволяют оценить разнообразие образов, пышность и богатство костюмов¹³².

В отличие от Западной Европы, где использование восточных мотивов в увеселительной практике было в основном модным увлечением, в России их присутствие в зрелищной культуре зачастую связывалось с военными победами над мусульманскими державами – Османской империей и Персией. Поэтому впервые описания восточных мотивов можно обнаружить в программах военных триумфальных праздников, изображавших образ поверженного врага России. Так, еще в 1696 г. в фейерверке, посвященном взятию Азова, огненный орел метал стрелы в исламский полумесяц¹³³, а уже в первой четверти XVIII в. участники придворных увеселений начинают переодеваться в турецкие и персидские платья.

Череду масштабных костюмированных увеселений XVIII в. с участием восточных персонажей открывает московский маскарад 1722 г., устроенный по случаю заключения Ништадтского мира. Победа в Северной войне отмечалась особенно пышно, гуляния проходили пять дней. В первый день

¹³² Vien J.-M. Caravanne du sultan ala Mecque: mascarade turque donnée a Rome par Messieurs les pensionnaires de l'Academie de France et leurs amis au Carnaval de l'année 1748. Paris: chés Basan et Poignant M.ds d'estampes rue et Hotel Serpente, 1749.

¹³³ См. об этом: Сариева Е. А. Фейерверки в России XVIII века // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв.: Очерки истории и теории. СПб.: ДБ, 2000. С. 93.

состоялось грандиозное маскарадное шествие, в котором некоторые участники были переодеты в восточные костюмы. Воспоминание об этом шествии оставил его очевидец, голштинский камер-юнкер Ф.В. Берхгольц: «За кораблем государя ехала императрица со своими придворными дамами в великолепной, вызолоченной гондоле <...> Спереди сидели придворные кавалеры, одетые арапами <...> Далее следовал князь Валахский со своей свитой на турецком судне, имевшем пять небольших пушек, из которых он всякий раз отвечал, когда палили с императорского корабля. В корме этого судна было устроено возвышение, уложенное множеством подушек; князь восседал на них под балдахином из белой тафты. Он был одет в великолепный турецкий костюм, так же, как и его свита, из которой один чалмоносец ехал возле его саней на маленьком осле»¹³⁴.

Описанное Берхгольцем маскарадное шествие запечатлено на немецкой гравюре первой трети XVIII в. (Рисунок 24) История не сохранила имя ее автора, вероятно, он был очевидцем праздничного гуляния. Гравюра служит единственным изобразительным свидетельством московского гуляния, при этом вполне детально и достоверно отражает происходящее. Ее композиция строится по утвердившемуся в то время лентообразному принципу – участники шествия выстраиваются один за другим и, «доходя» до краев гравированного листа, «поворачивают» на новый виток «ленты». Таким образом, эта вереница занимает собой все пространство гравюры¹³⁵. Упомянутый князь Валахский в восточном образе со своей свитой представлен во втором ряду верхней левой части листа; мы видим его экипаж под балдахином и пышные, хоть и весьма условные маскарадные костюмы людей, сидящих внутри.

¹³⁴ Цит. по: Шубинский С. Н. Императрица Анна Иоанновна, придворный быт и забавы // Русская старина. 1873. №3. С. 336.

¹³⁵ Горбунова А. А. Мусульманский Восток в русской зрелищной культуре XVIII в.: к изучению вопроса // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2021. № 3. С. 32.

Во время правления Анны Иоанновны русский двор существенно расширился за счет прибывших европейцев. Императрица, питавшая слабость ко всякого рода увеселениям, пригласила, среди прочего, немецкую и итальянскую театральные труппы и два музыкальных оркестра. Придворная жизнь, отличавшаяся при Петре I относительной простотой уклада, теперь наполнилась спектаклями, балами и всевозможными костюмированными увеселениями. Развлечения Анны Иоанновны и ее приближенных с одной стороны стремились походить на европейские галантные увеселения, а с другой – вместили в себя грубость нравов и юродство шутовского балагана, с азартом поощряемые императрицей¹³⁶. Известно, что монархиня, любившая всевозможные «куриозы», собрала вокруг себя целый штат всевозможных шутов, приживалок и иных экзотических персонажей, среди которых были и азиаты. Уже в первые дни своего правления, во время коронационных торжеств в Москве, на Ивановской площади Кремля присутствующую публику развлекали персидские канатоходцы Куль Мурза и сын его Новурзалеи Шима Амет Кула Мурза¹³⁷. «На площади от красного крыльца на колокольню Иоанна Великаго, протянут был конат, даже до большого колокола, которого высота от земли перпендикулярно 14 ½ сажени, и по оному ходил Персиянин, и по довольном танцовании, и прочих забавах спустился назад»¹³⁸. Это представление было запечатлено на гравюре «Народное гуляние на Ивановской площади в Кремле» (Рисунок 25), выполненной голландским мастером Оттомаром Эллигером III (1703–1735) для коронационного альбома

¹³⁶ Горбунова А. А. Мусульманский Восток в русской зрелищной культуре XVIII в.: к изучению вопроса // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2021. № 3. С. 32.

¹³⁷ См. об этом: Старикова Л. М. Москва стародавняя. Герои жизни и сцены. М.: Артист. Режиссер. Театр, Калининград: Янтарный сказ, 2000. С. 138.

¹³⁸ Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театр в России при императрице Анне Иоанновне и императоре Иоанне Антоновиче. СПб.: Тип. Имп. Спб. театров, 1914. С. 1–2.

Анны Иоанновны¹³⁹. Пышный картуш с изображением народного веселья послужил концовкой альбома. В центре композиции представлена фигура балансирующего в воздухе акробата-персиянина в чалме с плюмажем. Под ним на земле – веселящаяся толпа угощается вином из фонтанов и мясом быка, которого жарят здесь же на вертеле.

Стоит отметить, что персидские акробаты бывали в России не единожды, приезжая вместе с персидским посольством в качестве заморской диковинки, подобной знаменитым слонам¹⁴⁰. Что касается слонов, то это экзотическое животное было известно в России еще с XVI в., когда оно впервые было подарено царю Ивану IV персидским падишахом Тахмаспом I¹⁴¹. Позднее слоны не раз привозились в Россию в качестве посольского подарка от персидских правителей, и, таким образом, наряду с верблюдами стали ассоциироваться в отечественном сознании с экзотикой Востока. Неслучайно в росписи столовой палаты Коломенского дворца был воспроизведен именно слон (см. раздел 2.1).

В 1740 г. для Анны Иоанновны была задумана забава – шутовская свадьба князя М.А. Голицына и шутихи А.И. Бужениновой в Ледяном доме. В оформлении этого увеселения присутствовали ориентальные элементы в виде персиян и слонов – не только живых, но и выполненных из льда. Ледяное животное в натуральную величину «выбрасывало высокий фонтан воды днем, горящую нефть ночью и умело кричать как живой. На слоне сидел ледяной персиянин; двое других таких же персиян стояли по сторонам»¹⁴². Живой же слон возглавлял праздничное шествие и вез на своей спине «молодожен»,

¹³⁹ Описание коронации Ее Величества Императрицы и Самодержицы Всероссийской Анны Иоанновны торжественно отправленной в царствующем граде Москве 28 апреля 1730 году. М.: Сенатская типография, 1730. 68 с.

¹⁴⁰ Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театр в России при императрице Анне Иоанновне и императоре Иоанне Антоновиче. СПб.: Тип. Имп. Спб. театров, 1914. С. 2.

¹⁴¹ См. об этом: Штаден Г. О Москве Ивана Грозного. Записки немца-опричника / Пер. и вст. статья И.И. Полосина. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1925. С. 93.

¹⁴² Шубинский С. Н. Исторические очерки и рассказы. Московский маскарад 1722 года. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1908. С. 188.

которых поместили в большую клетку. За слоном следовали «абхазцы, остяки, мордва, чуваша, черемисы, вятичи, самоеды, камчадалы, якуты, киргизы, калмыки, хохлы, чухонцы, <...> каждый в своем национальном костюме и со своей прекрасной половиной. Одни ехали на верблюдах, другие – на оленях, третьи – на собаках, четвертые на волках, пятые – на козлах, шестые – на свиньях»¹⁴³. Это праздничное шествие запечатлено на гравюре неизвестного русского мастера «Свадебная шутовская процессия перед Ледяным домом в Петербурге в 1740 году» (Рисунок 26). Графический лист представляет упомянутого слона в нарядной попоне и с «молодоженами» на спине, а за ним – вереница саней, запряженных оленями, кабаном и другими животными.

Обратимся теперь к маскарадным костюмам «в восточном вкусе», которые создавали ориентальный образ участников увеселений в первой половине XVIII в. К сожалению, сами костюмы до нас не дошли, однако некоторое представление о них мы можем получить по сохранившимся описаниям и редким графическим изображениям. Описание мужского восточного маскарадного платья времен Анны Иоанновны и Анны Леопольдовны мы находим в материалах Сенатской конторы за 1742 г., где содержатся описи изъятого имущества опальных придворных – обер-гофмаршала Р.Г. Левенвольда, графа М.Г. Головкина и барона К.Л. Менгдена, сосланных Елизаветой Петровной в Сибирь после дворцового переворота 1741 г. Среди «машкарацкого платья» Левенвольде были найдены следующие предметы «восточного» костюма: «Полукафтанье персицкое изорбатное, белое – одно. <...> Верхней турецкой парчевой кафтан. <...> Кафтан персицкой верхней бархатной померанцевой <...> Персицкая порчевая шапка пунцовая з золотом, опушка бархатная черная»¹⁴⁴. Подобные маскарадные костюмы были найдены и в гардеробе Головкина и Менгдена¹⁴⁵.

¹⁴³ Шубинский С. Н. Исторические очерки и рассказы. Московский маскарад 1722 года. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1908. С. 189.

¹⁴⁴ Цит. по: Старикова Л. М. Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. 1741–1750. Документальная хроника. Вып. 2. Ч. 2. М.: Наука, 2005. С. 479–482.

¹⁴⁵ Там же, с. 483.

Что касается женского маскарадного костюма на восточный манер, то он чаще всего сводился к нарядной чалме с плюмажем и епанче, надеваемой поверх привычного европейского платья¹⁴⁶. Подобный наряд можно встретить на гравюре елизаветинского времени «Интимный придворный маскарад» (Рисунки 27–28), выполненной неизвестным автором. Надо сказать, эта гравюра демонстрирует относительную простоту любого женского маскарадного костюма: епанча и чалма, полукафтан на манер мужского и треуголка, маска, закрывающая лишь глаза, – вот те немногие предметы, которые отличали повседневное модное платье от маскарадного¹⁴⁷.

Как уже было сказано в разделе 2.2.2, в первые годы правления Екатерины II османский маскарадный костюм был запрещен самой императрицей по политическим мотивам. Однако позднее, с военными победами России над Турцией, ориентальная тематика все чаще встречалась в придворных увеселениях, и восточный костюм стал не только легитимным, но и весьма популярным. Так, экзотический маскарадный наряд встречается в серии гравюр А.Я. Колпашникова (1744–1814) «Иллюминация маскарада по случаю приезда в Россию принца Генриха Прусского 28 октября 1770 г.», выполненной в 1770-е гг. В честь приезда званого гостя императрица повелела организовать на пути из Зимнего в Царскосельский дворец грандиозный костюмированный праздник, сопровождаемый иллюминациями и фейерверками¹⁴⁸. Серия гравюр Колпашникова содержит листы (например, Рисунок 29), где на фоне вечернего пейзажа, ярко освещенного заревом праздничных огней, представлены стаффажные фигурки, среди которых

¹⁴⁶ Горбунова А. А. Мусульманский Восток в русской зрелищной культуре XVIII в.: к изучению вопроса // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2021. № 3. С. 33.

¹⁴⁷ Там же.

¹⁴⁸ Журнал бытности в России его королевского высочества принца прусского Генриха, с 1-го октября 1770 года января по 26-е число 1771 года. СПб., 1850. С. 51–52.

мужчины, облаченные в восточное маскарадное платье: шаровары, длинные кафтаны, подбитые мехом, и турецкие чалмы с пышными плюмажами¹⁴⁹.

Одним из самых грандиозных викториальных праздников екатерининского времени стало гуляние в честь заключения Кучук-Кайнарджийского мирного договора, которым окончилась русско-турецкая война 1769–1774 гг. Праздничное мероприятие проходило на Ходынском поле близ Москвы две недели, с 10 по 24 июля 1775 г. Задумка этого празднества принадлежала самой императрице, а реализацией ее масштабных идей занялись мастера Василий Баженов и Матвей Казаков; великолепное архитектурно-декоративное оформление мероприятия явилось плодом их незаурядного творческого дарования. По описаниям историка С.М. Любецкого, «Ходынское поле представляло великолепную панораму: на нем сооружена была целая громада построек, составлявшая целый временный город: каждое здание, отличавшееся своим цветом, в турецком вкусе, с минаретами, киосками и каланчами, имело вид крепости, острова, орды и корабля. Они назывались Азовом, Таганрогом, Керчью, Еникале, Таманом, Кайнарджи, Кинбурном, Бердинской линией и т.д.»¹⁵⁰. Особенно отметим такой ориентальный элемент в обстановке праздника как «ханский шатер»: «Полы его были откинуты, в нем сидели, пируя, сановные и богатые татары, на бархатных парчовых подушках, а у входа шатра стояли черные эфиопы, скрестивши копья, недвижно, как бронзовые статуи»¹⁵¹.

Маскарадные костюмы «в восточном вкусе» на Ходынском гулянии, по всей видимости, были особенно разнообразными и богатыми. Примечательно, что в них облачались преимущественно слуги и пленные османы, что имело, определенный политический подтекст. С.М. Любецкий так описывает

¹⁴⁹ Горбунова А. А. Мусульманский Восток в русской зрелищной культуре XVIII в.: к изучению вопроса // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2021. № 3. С. 34.

¹⁵⁰ Любецкий С. М. Отголоски старины (Историческая мозаика). М.: Типография «Русских Ведомостей», 1867. С. 119–120.

¹⁵¹ Там же, с. 122.

торжественную процессию Екатерины II в первый день праздника: «Высокие, как эшафот, кареты, берлины с боковыми крыльцами, линии, колымаги, рыдваны, дрожки с фартуками (называемыми монашескими), лакеи, одетые турками, албанцами, сербами, черкесами, гусарами, егерями, арабы (из пленных) в национальных одеждах своих, в бело-атласных, лоснящихся чалмах и в красных бархатных куртках, осыпанных золотыми блестками»¹⁵².

Викториальные праздники с травестированием участников (типа московского маскарада 1722 г. или Ходынского гуляния) явились благотворной средой, в которой рождался и оттачивался клишированный образ обитателей мусульманского Востока. Вместе с тем они имели и более широкое значение – формировали образ мусульманского мира в сознании народных масс. Грандиозные увеселения в честь военных побед были доступны не только придворной аристократии; наблюдателями происходящих действий становились широкие слои населения, представители которых узнавали и запоминали «мавров», «дервишей», «визирей». Знакомясь с восточными персонажами и усваивая их типические черты, они переносили эти образы в увеселительную практику своей социальной среды, используя их, например, в площадных театрализованных представлениях¹⁵³.

2.3.2 Мусульманский Восток в русском театральном-декорационном искусстве XVIII в.

Образ восточного персонажа проявился и в театральном искусстве. Сохранившиеся эскизы декораций и костюмов позволяют сегодня представить, как выглядело художественное оформление ориентальных постановок на русской сцене XVIII в. Однако театральном-декорационное

¹⁵² Любецкий С. М. Отголоски старины (Историческая мозаика). М.: Типография «Русских Ведомостей», 1867. С. 119.

¹⁵³ Горбунова А. А. Мусульманский Восток в русской зрелищной культуре XVIII в.: к изучению вопроса // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2021. № 3. С. 34.

искусство отличается своей недолговечностью, оно создается «быстро, легко <...>, а уничтожается еще легче»¹⁵⁴ и в этом оно схоже с окказиональными искусствами. В XVIII в. оформление сценического пространства и эскизы костюмов не считались полноценными произведениями, они носили больше «промежуточный» характер и служили для достижения конечной цели – создания театрального действия. По этой причине неизвестными остаются многие имена мастеров-декораторов, которые зачастую воспринимались не как творцы, а лишь как ремесленники. Весьма ограничен и дошедший до нас изобразительный материал, позволяющий оценить сценическое оформление «восточных» постановок и облик «восточных» действующих лиц на русской сцене XVIII в.

Европейская и русская драматургия указанного столетия насчитывает немало ориентальных пьес, поставленных на отечественной сцене, в которых действующими лицами становятся обитатели мусульманского Востока. Уже в 1675 г. в Комедийной хоромине царя Алексея Михайловича была поставлена немецкая трагедия, переведенная на русский язык – «Баязет и Тамерлан, или Темир-Аксаково действо», повествующая о битве при Анкаре 1402 г. В этой постановке образ исламского Востока трактовался остро негативно как образ врага христианского мира. Турция в лице султана Баязеда предстала перед зрителями как воплощение деспотии, жестокости и ненависти к христианам. Баязед, желающий «предать огню и мечу царство кесаря Палеолога»¹⁵⁵, оказывается в плену у Темир-Аксака (Тамерлана), где и заканчивает свои дни, тем самым знаменуя торжество справедливости.

Русская художественная культура XVIII в. отличалась с одной стороны образностью своего языка, а с другой – стремлением к ясности и наглядной изобразительности. Это давало основание для широкого использования

¹⁵⁴ Курбатов В. Перспективисты и декораторы // Старые годы. 1911. Июль-сентябрь. С. 116.

¹⁵⁵ Цит. по: Асеев Б. Н. Русский драматический театр от истоков до конца XVIII века. М.: Искусство, 1977. С. 107–108.

всевозможных аллегорий и персонификаций, в том числе в театре¹⁵⁶. В следствие этого в школьных постановках 1720-х гг. появляются очеловеченные образы России, Швеции, а также Турции, которые, выражая политические идеи, «препираются, ворчат, обращаются друг к другу и даже дерутся»¹⁵⁷.

В годы правления Анны Иоанновны в России происходит активное развитие музыкального театра. С 1733 г. по приглашению императрицы в Санкт-Петербург прибывают итальянские композиторы, оперные исполнители, театральные декораторы и мастера машинерии. Приглашения театральных художников из Италии продолжается и в елизаветинскую эпоху. Тогда, под влиянием таких мастеров как Карло Бибиена Галли, Джироламо Бон, Франческо Градици, Антонио Перезиногги, Джузеппе Валериани и др. складываются принципы отечественной сценографии, соответствующие ведущему стилю барокко – пышность, тяжеловесная роскошь, динамичность и витиеватость линий и форм, причудливо наполняющих пространство сцены, острый светотеневой контраст, подчеркивающий эмоциональную напряженность действия¹⁵⁸.

Барочной эстетике отвечало и оформление оперы Франческо Арайи «Беллерофонт» (либретто Джузеппе Бонекки), премьера которой в России состоялась 25 ноября 1750 г., при дворе Елизаветы Петровны в честь ее восшествия на престол. Сюжет спектакля повествует о посольстве коринфского князя Беллерофонта в Ликию, о его героической победе над

¹⁵⁶ Горбунова А. А. Мусульманский Восток в русской зрелищной культуре XVIII в.: к изучению вопроса // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2021. № 3. С. 35.

¹⁵⁷ Демин А. С. Русская литература второй половины XVII – начала XVIII века: новые художественные представления о мире, природе, человеке. М.: Наука, 1977. С. 243.

¹⁵⁸ Горбунова А. А. Мусульманский Восток в русской зрелищной культуре XVIII в.: к изучению вопроса // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2021. № 3. С. 35.

Химерой и его женитьбе на дочери ликийского царя Ариобата Аргене¹⁵⁹. Оформлением спектакля занимался знаменитый итальянский декоратор, мастер барочной перспективной живописи Джузеппе Валериани совместно с мастером Перезинотти и его командой¹⁶⁰. Валериани решил декоративное убранство сценического пространства в духе восточной экзотики – Ликия, древнее государство на территории Малой Азии, в Средние века завоеванное турками, становится здесь собирательным образом Востока. Ориентальное оформление оперы можно представить по сохранившемуся эскизу Валериани, где изображен пир в честь Беллерофонта во дворце ликийского царя (Рисунок 30). Перед нами пышный зал на фоне уходящей в перспективу дворцовой анфилады. Архитектурная театральная фантазия строится на сочетании двух мотивов – готической стрельчатой арки и витой колонны. Применение готических форм неслучайно – еще в середине XVII в. в труде французского теоретика архитектуры Ролана Фреара де Шамбре «Параллели архитектуры, античной и современной»¹⁶¹ появляется так называемая «сарацинская теория». Согласно этой теории, готическая архитектура есть архитектура мусульманского Востока, принесенная в Европу участниками крестовых походов. Теория Шамбре завоевала внимание европейских зодчих¹⁶², и уже в

¹⁵⁹ Бонекки Д. Беллерофонт опера внове показана в Санктпетербурге на новопостроенном придворном театре в день празднества возшествия на престол ея императорскаго величества великия государыни императрицы Елисаветы Петровны самодержицы Всероссийския и проч. и проч. и проч. 25 ноября 1750 года. СПб.: печатана при Императорской Академии наук, 1750. 23 с.

¹⁶⁰ О работе Дж. Валериани в России см.: 1. Агратина Е. Е. Из истории русско-европейских художественных связей. Театральный декоратор Джузеппе Валериани и его время. Александр Рослин в европейской и русской художественной среде XVIII века. М.: Прогресс-Традиция, 2019. 607 с.; 2. Коноплева М. С. Театральный живописец Джузеппе Валериани. Материалы к биографии и истории творчества. Л.: Тип. им. Володарского: тип. Гос. Эрмитажа, 1948. 55 с.; 3. Сыркина Ф. Я. Русское театральное-декорационное искусство. М.: Искусство, 1978. 246 с.

¹⁶¹ Fréart de Chambray R. «A parallel of the ancient architecture with the modern, in a collection of ten principal authors who have written upon the five orders...». London: J. Walthoe, 1733. 74 p.

¹⁶² См. об этом: Готика Просвещения. Юбилейный год Василия Баженова. М.: ИН АРТИБУС, 2017. С. 193.

XVIII в. в западном художественном сознании готические архитектурные мотивы часто воспринимались как экзотические, мавританские.

Характерно использование форм готической архитектуры и в другой отечественной театральной постановке 1750 г. – трагедии М.В. Ломоносова «Тамира и Селим», прошедшей на сцене придворного театра Сухопутного шляхетского корпуса. Пьеса повествует об убийстве «гордого Мамаю» в Крыму после его поражения в Куликовской битве. О декорационном и пластическом оформлении спектакля можно косвенно судить по фронтиспису издания трагедии (Рисунок 31), на котором татарская крепость изображается как средневековый замок. По мнению С.В. Хачатурова, использование готических мотивов в данном случае закономерно и свидетельствует о вполне устойчивой традиции; изображение любой вражеской крепости (независимо от исторической конкретики) приобретало «готический колорит» (зубчатые башни, колокольни и остроконечные крыши городов западного Средневековья)¹⁶³. Связь «восточное-готическое» можно наблюдать и в Ходынском проекте Баженова и Казакова – павильоны в виде завоеванных турецких крепостей были украшены архитектурными деталями, свойственными для средневекового зодчества Востока, Западной Европы и России. «Готические контрфорсы и стрельчатые арки соседствовали с турецкими минаретами и киосками, с юртами ногайской орды»¹⁶⁴.

Второй архитектурный мотив, использованный Валериани в его проекте декорации к опере «Беллерофонт», – витая колонна, которая к середине XVIII в. в европейской сценографической практике прочно ассоциировалась с Востоком. В своей монографии, посвященной архитектурной декорации на придворной сцене, А.С. Корндорф рассматривает то, как мотив витой колонны в Европе на рубеже XVII и XVIII вв. приобретает связь с Храмом Соломона –

¹⁶³ Хачатуров С. В. «Готический вкус» в русской художественной культуре XVIII века. М.: Прогресс-Традиция, 1999. С. 82–83.

¹⁶⁴ Готика Просвещения. Юбилейный год Василия Баженова. М.: ИН АРТИБУС, 2017. С. 57.

неким экзотическим символом древневосточной культуры в европейском сознании этого времени. В результате автор делает вывод о том, что: «мотив витых колонн, даже если он и предполагал изначально аллюзийное соотнесение с Храмом Соломона, повсеместно лишаясь в XVIII веке претензий на историческую аутентичность, передается в компетенцию свободной художественной архитектуры, архитектурной фантазии и декораций, которые нагружают его новым смыслом. На протяжении всего XVIII века витая форма колонн использовалась в театральной декорации для обозначения восточной или экзотической архитектуры»¹⁶⁵.

Итак, становится видно, что в европейском и русском художественном сознании середины XVIII в. и, следовательно, в театрально-декорационной практике понятие «экзотика Востока» воспринимается синкретично и включает в себя не только культуру магометанского, но и Древнего Востока, а также культуру среднеазиатских кочевников.

Однако, вернемся к листу Валериани. На фоне пышной архитектурной декорации, явившейся барочной интерпретацией восточной экзотики, в многофигурной стаффажной композиции мастер запечатлевает мизансцену первого действия. В либретто Бонекки она описана так: «Театр показывает галерию в палате Короля Ликийского при берегах реки Ксанты. По поднятии занавеса зрится окончание великолепного пиршества, учрежденного по указу Короля полномочному Послу Великому Князю Коринфскому, за столом которого сидят Ариобат, Беллерофонт, Аргена и Архемор. Множество офицеров, пажей и смотрителей видится столу предстоящих, а во оное время хор пением своим засвидетельствует радость о прибытии Великого Князя Коринфского»¹⁶⁶. Рассмотрим стаффажную композицию внимательнее

¹⁶⁵ Корндорф А. С. Дворцы Химеры: иллюзорная архитектура и политические аллюзии придворной сцены. М: Прогресс-Традиция, 2011. С. 110.

¹⁶⁶ Бонекки Д. Беллерофонт опера внове показана в Санктпетербурге на новопостроенном придворном театре в день празднества возшествия на престол ея императорскаго величества великия государыни императрицы Елисаветы Петровны самодержицы

(Рисунок 32). В ее центре – низкий стол, вокруг которого на восточный манер, сидя на подушках, расположились действующие лица. Их костюмы (в особенности мужские) переданы с достаточной этнографической точностью. Мужчины одеты в короткие халаты, короткие же шаровары, обнажающие ноги, затянутые в чулки и обутые в традиционные остроносые туфли бабуши. На их головах тюрбаны, за поясом – турецкие сабли-кылыч. Изображение женского персонажа (Аргены) не имеет такой детализации костюма; видна лишь чалма с плюмажем и распахнутый халат, надетый поверх нижнего платья. Впрочем, Валериани в своем эскизе вовсе не пытался отразить действительный облик актеров, а лишь передал некую ориентальную фантазию. Изображения реальных сценических костюмов к спектаклю «Беллерофонт» не сохранились, однако очевидно, что они существенно отличались от представленных на листе Валериани и соответствовали требованиям театрального платья 1750-х гг.

Для того, чтобы наглядно представить театральный костюм середины XVIII в. в восточном вкусе, обратимся к европейским, в частности к французским примерам. Сценическое платье придворных театров Франции (так же, как и России) практически полностью повторяло модное платье эпохи и зачастую было лишено исторической и этнографической идентичности. Оно создавалось современными портными, которые были «чуждые, конечно, вопросам искусства, истории и этнографии, но умевшие льстить моменту и моде»¹⁶⁷. В костюмах для «восточных» постановок все же присутствовали некоторые элементы, указывающие на национальную принадлежность действующих лиц. Так, в 1755 г. в спектакле по пьесе Вольтера «Китайский сирота» знаменитость французской сцены Ипполита Клерон явилась в

Всероссийския и проч. и проч. и проч. 25 ноября 1750 года. СПб.: печатана при Императорской Академии наук, 1750. 23 с.

¹⁶⁷ Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театральный костюм XVIII века и художник Бокэ // Старые годы. 1915. Май-июнь. С. 34.

турецком халате курди с короткими рукавами и в укороченных юбках, из-под которых виднелись шаровары (Рисунок 33).

К середине столетия во Франции назрела необходимость заменить пышные театральные наряды, перегруженные бантами и каскадами рюшей, на более простые одежды, подчеркивающие историческое, национальное и социальное происхождение персонажей. Первым, кто высказался за реформирование театрального костюма, был французский актер и теоретик театра Ремон де Сент Альбин, который в 1747 г. в своем сочинении «*Le comédien*» написал: «Хорошо бы, если бы актеры, особенно играющие главные трагические роли, заботились о правдоподобии <...> Я не хочу больше видеть Ореста <...> в парике, артистически завитом и напудренном»¹⁶⁸. Существенный вклад в реформирование театрального (особенно балетного) костюма внес теоретик танца, хореограф и основоположник классического балета Жан-Жорж Новерр, на протяжении всей своей профессиональной деятельности критиковавший традиционное сценическое платье: «Разве не шокирует зрения турецкий султан во французском костюме...?»¹⁶⁹. В соответствии с эстетическими принципами Новерра был оформлен один из его самых известных «восточных» балетов – «Празднества, или Ревность в серале» (1756 г., театр в Лионе). Художником костюмов к спектаклю выступил Луи-Рене Бокэ (1717–1844), последователь Ф. Буше и Ж.-Б. Лепренса¹⁷⁰. В 1760-е гг. он создавал эскизы костюмов, в том числе и восточных персонажей (Рисунок 34), где воплотил взгляды Новерра на сценический костюм – стремление к исторической, социальной и этнографической правдивости, а также удобство и легкость, позволяющие актерам не думать о тесных одеждах и сосредоточиться на роли¹⁷¹. Творчество Бокэ, отмеченное высоким

¹⁶⁸ Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театральный костюм XVIII века и художник Бокэ // Старые годы. 1915. Май-июнь. С. 37.

¹⁶⁹ Там же, с. 40.

¹⁷⁰ Там же, с. 48.

¹⁷¹ *Habits de costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre dessinés par Mr. Boquet, premier Dessinateur des menus Plaisirs du Roi de France. Tome II. Paris, 1791.*

художественным мастерством и незаурядной фантазией, вскоре стало популярным и за пределами Франции, а эскизы театральных костюмов, многократно размноженные, разошлись по всей Европе и, несомненно, оказали влияние на театральную моду того времени.

Впрочем, костюмные эскизы Бокэ все же носят явный отпечаток современных французских мод. Настоящий переворот в сценическом платье в целом и в «восточном» театральном платье в частности случилась в 1761 г., когда для комедии «Сулейман Второй, или Три султанши», поставленной в Театре итальянской комедии в Париже, впервые использовались настоящие турецкие одежды, специально заказанные в Константинополе¹⁷².

Все сказанное об экзотических костюмах парижских постановок помогает представить, как обстояли дела с восточным сценическим платьем в России 1750–1770-х гг., ведь Франция как законодательница театральной моды диктовала вкусы и на отечественной сцене. В России процесс реформирования сценического платья шел медленнее. Т.В. Яблонская пишет, что русский театральный костюм XVIII в. долгое время находился в зависимости от моды обычного платья, что было следствием театрализованного характера жизни, слабой расчлененности двух областей – театрально-праздничной и бытовой; зрители в зале и актеры на сцене были одеты почти одинаково¹⁷³. Конечно, существовали детали, указывающие на национальную принадлежность персонажей, но «это были не точные слепки с этнографических и археологических образцов, а модели, создающие общий характерный абрис костюма с учетом современной моды. Чалма с султаном и чалма на остроконечной шапке служила достаточным указанием на восточное происхождение героя»¹⁷⁴.

¹⁷² Jullien A. Histoire du costume au théâtre depuis les origines du théâtre en France jusqu'à nos jours. Paris: G. Charpentier, 1880. P. 159.

¹⁷³ Яблонская Т. В. Костюмированный портрет в системе русской живописи XVIII века // Советское искусствознание: сборник статей. 1977. Вып. 2 (1976). С. 148.

¹⁷⁴ Сыркина Ф. Я. Русское театрально-декорационное искусство. М.: Искусство, 1978. С. 37.

С 1760-х гг. на отечественной сцене (придворной, крепостной и коммерческой) появляется все больше постановок на восточную тематику. Большинство из них – французские пьесы, переведенные на русский язык: «Солиман II, или Три султанши», «Заира», «Земира и Азор», «Две турецкие вдовы», «Паша смирнский», «Арлекин в серале». В России создавались подражания французским комедиям, например, некто Матинский, крепостной графа Ягужинского, сочинил комическую оперу «Тунисский паша»¹⁷⁵.

Победы русской армии в войнах против Турции обогатили театральные постановки «в восточном вкусе» новыми смыслами. Так, на сцене крепостного театра графа Н.П. Шереметева в 1795 г. была поставлена опера П.С. Потемкина на музыку О.А. Козловского «Взятие Измаила, или Зельмира и Смелон»¹⁷⁶. Эта постановка потребовала соответствующих экзотических костюмов. Известно, что относительно сценического оформления, бутафории и машинерии шереметевский театр находился в исключительном положении, не уступал, а часто и превосходил императорские придворные театры. Благодаря своим дружеским контактам с французскими театральными кругами и известными парижскими модистками Шереметеву удавалось получать самую современную бутафорию и костюмы, какие только видела европейская публика¹⁷⁷. В библиотеке графа сосредоточились костюмированные альбомы и коллекции театральных эскизов (в том числе эскизы Л.-Р. Бокэ). Как могли бы выглядеть женские театральные костюмы «в восточном вкусе» в шереметевском театре можно представить по сохранившемуся эскизу баварской художницы Марианны Кирцингер (1770–

¹⁷⁵ Драматический словарь, или Показания по алфавиту всех российских театральных сочинений и переводов с означением имен известных сочинителей, переводчиков и слагателей музыки, которые когда были представлены на театрах и где и в которое время напечатаны: В пользу любящих театр. представления. Точ. воспроизведение изд. 1787 г. СПб.: Кн. маг. "Нового времени", 1880. 166 с.

¹⁷⁶ Зельмира и Смелон, или Взятие Измаила. Лирическая драма. СПб.: Печатано в Типографии Корпуса Чужестранных Единоверцев, 1795. 58 с.

¹⁷⁷ См. об этом: Елизарова Н. А. Театры Шереметевых. М.: Изд. Останкинского дворца-музея, 1944. С. 223.

1809) (Рисунок 35). Изображение представляет молодую турчанку в полный рост, одетую в длинный камзол-антери, из-под которого видна длинная сорочка из тонкого белого полотна, по османской моде XVIII в. застегнутая на груди булавкой. Сверху модель облачена в длинный кафтан, отороченный куньим мехом, на голове – массивный тюрбан. Вероятно, этот эскиз использовался и для постановки оперы «Взятие Измаила», костюмы для которой с большим вкусом и фантазией изготавливались крепостным человеком Шереметева Яковом Малышевым¹⁷⁸. Таким образом, можно предположить, что со знаменитым театром графа Н.П. Шереметева связано распространение на русской сцене турецких костюмов, приближенных к этнографической достоверности.

Подводя итоги рассмотрения произведений ориентальной тематики, отнесенные нами к категории «Восток как художественный вымысел», стоит отметить следующее. Во-первых, создание «воображаемого Востока» в русском искусстве XVIII в. чаще всего было продиктовано западноевропейской модой на ориентальную экзотику. Во-вторых, восточный характер произведений изобразительного искусства обусловлен наличием в нем атрибутов (тюрбан, курильница и верблюд), ассоциированных в европейском, а затем и русском сознании с мусульманским миром. В-третьих, в изобразительном искусстве XVIII в. человек Востока идентифицируется лишь по внешнему признаку – национальному костюму. И, в-четвертых, использование восточной атрибутики и костюма не делает произведение изобразительного искусства отражением действительности; художник создает некий «альтернативный» Восток, опираясь на культурную традицию своего народа, но используя ориентальные формы и мотивы.

¹⁷⁸ См. об этом: Елизарова Н. А. Театры Шереметевых. М.: Изд. Останкинского дворца-музея, 1944. С. 224.

Глава 3. Образ мусульманского Востока в русском искусстве XVIII в. как отражение исторической реальности

Если произведения, в которых конструируется «воображаемый Восток», отвлекали зрителя от реальности и относили его в мир фантазии и восточной сказки, то произведения, отражающие историческую действительность, напротив возвращали его в реальный мир непростого соседства России со странами Востока (прежде всего с Турцией). Рассмотрим произведения русского изобразительного искусства, отражающие военно-политические, дипломатические и экономические контакты России и мусульманского Востока. Отметим, что сюда следует отнести не только те работы, которые документально передают исторические моменты (как, например, «посольские» сцены), но и те, в которых по законам жанра присутствует определенная доля вымысла (как в историко-аллегорических картинах). Тем не менее, такие произведения все равно являются нарративом, основанным на исторических фактах.

3.1 «Покорения» и «великодушия»: победы Российской империи над Турцией в отечественном искусстве XVIII в.

В зарубежном изобразительном искусстве, еще со времен античности, встречаются два сюжета, часто неотделимых друг от друга – сюжет покорения народа и сюжет великодушия, оказанного этому народу победителями. В русском искусстве эти сюжеты появляются в XVIII в. в связи с военными победами России над Османской империей и ее вассалом – Крымским ханством.

Первые сюжеты покорения возникают еще в Древнем Риме, где находят свое воплощение в изображении побед римских императоров над восточными и западными провинциями (монеты серии «*Provincia Capta*» («Провинция покоренная»), рельефы триумфальной арки Тита и колонны Траяна в Риме и проч.). С наступлением эпохи Ренессанса сюжет покорения провинций

римскими военачальниками и императорами все чаще представляется как военный триумф победителя (например, у Дж. Романо «Триумф Тита и Веспасиана» (1537, Лувр) или на шпалере «Триумф Сципиона Африканского» (1535, ГЭ), выполненной также по картону Романо). В искусстве Возрождения с сюжетом покорения часто неразрывно связан сюжет милосердия или великодушия, оказанного побежденным. В частности, этому способствует популярность эпической поэмы Ф. Петрарки «Африка»¹⁷⁹, написанной на основе «Истории Рима от основания города»¹⁸⁰ Тита Ливия, где подробно описаны милосердные деяния римского полководца Сципиона Африканского по отношению к карфагенским пленникам. Эти сюжеты (особенно тот, что повествует о «воздержании» Сципиона и передаче прекрасной карфагенянки ее жениху) представлены в работах еще начала XVI в. – например, у Бернардино Фунгаи и Джованни Беллини (Рисунок 36). С XVII столетия сюжет покорения все чаще связан с сюжетом великодушия, проявленного покорителем к покоренным, как, например, у Пьера Миньяра в его работе «Великодушие Александра Македонского» (Рисунок 37). Этому способствовали стремительно развивающиеся просветительские идеи, с точки зрения которых великодушие – неременное условие триумфальной победы просвещенного монарха.

Еще в искусстве Древнего Рима покоренные народы часто представлялись как слабые, подавленные варвары, неспособные к проявлению силы и воли. При этом римляне напротив показывались как сильные, энергичные властители. Репрезентация этих характеристик в изображениях покорений осуществлялась преимущественно с помощью соответствующих выразительных поз и жестов: римляне изображались стоящими прямо, застывшими в патетических воинственных позах, а варвары –

¹⁷⁹ Петрарка Ф. Африка / Под ред. М. Л. Гаспарова. М.: Наука, 1992. 368 с.

¹⁸⁰ Ливий Тит. История Рима от основания города / Под. ред. М. Л. Гаспарова, Г. С. Кнабе и др. В 3-х томах. М.: Наука, 1989–1993.

коленипреклоненными, с рукой, протянутой в сторону фигуры победителя¹⁸¹. Эта устойчивая традиция изображения покорений, сложившаяся еще в искусстве римской античности¹⁸², проходит через века и прослеживается в эпохи Ренессанса, барокко и классицизма. С началом европеизации русской культуры в XVIII в. эта традиция переходит и в отечественное искусство, что видно уже по самым ранним произведениям, созданным на сюжеты побед русской армии над турками.

В отечественном искусстве XVIII в. среди первых изображений, представляющих русского монарха-победителя и покоренных им османов, является карта «Восточная часть моря Палус Меотис и ныне называется Азовское море», гравированная в 1701 г. голландско-русским мастером Адрианом Шхонебеком (1661–1705) (Рисунки 38–39). В правом нижнем углу картографического листа представлена художественная композиция на взятие турецкой крепости Азов в 1696 г. – большой картуш (внутри оставленный пустым) венчает фигура Петра I, представленного в образе римского полководца. В одной руке царь держит штандарт (символ военной мощи) в другой руке – оливковую ветвь (символ славы), которую в патетическом жесте протягивает покоренным туркам. Те, в свою очередь, карабкаются по изгибам картуша навстречу покорителю. Мужчины и женщины, одетые в восточные костюмы, в мольбе, устремленной к Петру, поднимают руки. Этот жест обретает дополнительную смысловую нагрузку, если обратиться к исламской традиции поднимать руки в процессе дуа – молитвы, во время которой человек просит у Аллаха милости, благословения и защиты. Изображая побежденных с руками, воздетыми к Петру как к богу, автор сакрализирует русского царя,

¹⁸¹ См. об этом: Терещенко Т. С. Образ Иудеи в изобразительном искусстве Древнего Рима // Труды по европейской истории и культуре. Материалы XXIII Международной ежегодной конференции по иудаике. М.: Пробел-2000, 2017. С. 53.

¹⁸² См. об этом: Яценко С.А. Репрезентация «иных»: достоверность, стилизация и стереотипный облик азиатских «варваров» в греко-римско-византийском и раннесредневековом китайском искусстве / *Ex Cathedra: современные методы изучения культуры*: сб. ст. М.: РГГУ, 2012. С. 235–247.

заменяя им Всевышнего. Покоренные, молящие о пощаде турки, наконец, добираются до вершины картуша, где их тут же встречает православный священник, по-видимому, призванный обратить иноверцев в христианство; здесь же человек, который дает напиток обессиленным людям. В нижней части картуша – пленные турки, закованные в цепи и охраняемые русским солдатом, а рядом – герб Ф.А. Головина, сподвижника Петра, его ближайшего помощника во втором успешном Азовском походе¹⁸³.

Как уже было сказано, изображения победителя и побежденных бытовали в классическом искусстве уже давно, и Шхонебек, при создании этой небольшой графической композиции, конечно, использовал уже знакомые образы. К тому же стоит принять во внимание тот факт, что, будучи еще в Европе, художник выполнил четыре копии с гравюр французского мастера Жерара Одрана II (1640–1703), посвященных завоеваниям Александра Македонского¹⁸⁴. Копии Шхонебека не сохранились, однако весьма вероятно, что эти работы способствовали усвоению мастером иконографии победителя и побежденных.

Еще одним показательным примером представления побежденных турок Петром Великим является подносной похвальный лист для царевича Алексея Петровича, созданный также А. Шхонебеком в 1704 г. (Рисунок 40). Этот лист гравировался на взятия крепостей Азов и Орешек; внизу его посвятельная надпись: «Потданным оунижением подал Великому Государю Пресветлейшему Царевичу и Великому князю Алексию Петровичу: оуниженный и послушный Его Пресветлого Величества слуга Адриан Шхонебек». Автор композиции обращается здесь к конклюдиям – панегирическим графическим произведениям конца XVII – первой половины XVIII в. Все они объединены стилистическими и композиционными

¹⁸³ Кроме того, в 1701 г. Ф. А. Головин ведал делами московской Оружейной палаты, где служил А. Шхонебек.

¹⁸⁴ См. об этом: Ровинский Д. А. Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв.: с 720 фототипиями и 210 цинкографиями в тексте. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1895. Т.2. с. 1224.

особенностями, например, пышностью и декоративностью изображений, разделением пространства на верхнюю «небесную» и нижнюю «земную» части, сложными многофигурными построениями, практически полностью «застилающими» графический лист, а также включением в изображение медальонов и картушей с посвятельными или пояснительными текстами. Эту изобразительную практику использовал и Шхонебек: в «небесной» части он изобразил вместе и святых, и мифологических персонажей, а в «земной» части – бурное, сложное движение исторических и аллегорических фигур. В центре композиции, над посвятельной надписью, на некоем алтаре представлены побежденные турки, одни молят о пощаде, вознося руки к небу, другие в ужасе закрывают головы руками. Над ними грозно распростер свои крылья российский двуглавый орел, а за ним вверху справа – фигура Петра Великого в образе античного полководца, в доспехах и с лавровым венцом на голове; повелительным жестом он указывает на побежденных. Таким образом, по гравюрам А. Шхонебека видно, что в разгар петровских военных побед в изобразительном искусстве России побежденные турки предстают поверженным, сломленным и покорным народом, обращенным за милостью к русскому царю.

Эпоха правления императрицы Екатерины II – время расцвета просветительских идей в России, и художественный образ побежденных турок трансформируется под влиянием представлений о просвещенном монархе-победителе. Важнейшими понятиями просветительского дискурса можно считать *«идею Государства с ее пафосом государственного обустройства и идею Разума как основного средства познания мира и регуляции миропорядка»*¹⁸⁵. В соответствии с этим представляется и война между Россией и Османской империей. Так, в глазах ученых французского Просвещения эта война выглядела как борьба просвещенной России с дикой,

¹⁸⁵ Абрамзон Т. Е. Поэтические мифологии XVIII века. Ломоносов, Сумароков, Херасков, Державин. Автореферат дис. ... доктора филологических наук. М., 2007. С. 7.

варварской Турцией: «С одной стороны – нация, выродившаяся из-за несчастий, связанных с рабством, <...> управляемая как стало баранов. С другой стороны – нация, подчиненная образованным правителям, отвечающим ее интересам, управляемая мудрыми решениями, осторожная, терпеливая, способная к трудностям, смелая естественная и религиозная»¹⁸⁶. Итак, в противостоянии России и Турции именно Россия является носителем идеалов Просвещения – она управляема свободными и разумными монархами, которые, по выражению М. Ломоносова, призваны «Радеть о благоденствии общества, защищать оное прозорливым мужеством, управлять милосердным правосудием»¹⁸⁷. Милосердное правосудие выступает как важнейшая добродетель просвещенного монарха. Д. Дидро писал: «Мягкость правителя – единственное лекарство против неизбежных зол в таких государствах, которые по своему строю наименее оставляют свободы гражданам»¹⁸⁸. Образы этой мягкости, человеколюбия и милосердия, притом не только к своему народу, но и к народу покоренному, находятся в античном наследии, среди героев древней истории, которые теперь участвуют в формировании просветительской идеологии.

Вернемся к великодушиям и милосердиям, оказанным восточным народам российскими покорителями. В отечественной истории известен случай подлинного великодушия, которое проявил граф Алексей Орлов к османам после победы в Чесменской битве. Этот случай был описан самой императрицей Екатериной Алексеевной в одном из ее писем к Вольтеру: «Не многие дни спустя после Чесменского морского сражения, казначей порты, возвращаясь из Каира на корабле с женами, детьми и со всем своим

¹⁸⁶ Keralio L.F. Histoire de la guerre entre la Russie et la Turquie, et particulierment de la Campagne de 1769. SPb., 1773. P 36.

¹⁸⁷ Ломоносов М. В. Слово благодарственное ея императорскому величеству на освящение Академии художеств, именем ея говоренное / Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. Т. 8. М.-Л.: Издательство Академии наук СССР, 1958. С. 807.

¹⁸⁸ Цит. по: Виппер Р. Ю. Общественные учения и исторические теории XVIII и XIX вв. Ивано-Вознесенск: Основа, 1925. С. 49.

имуществом, получил... ложное известие, что будто турецкий флот разбил российский; услышав это, он пристал немедленно к берегу с тем, чтобы успеть явиться к Султану первым вестником о сей новости. Между тем, как он скакал в Стамбул без памяти, судном его овладел наш корабль, и привез оное к графу Орлову, который тот час с строгостию предписал, чтобы никто не входил в ту каюту, где женщины находились, и чтобы груз корабельный был в целости сохранен! На том он приказал привести к себе младшую дочь турки, имевшую от роду седьмой год, подарил ей бриллиантовый перстень и несколько мехов; после чего и отпустил ее со всеми ея родственниками и именем в Константинополь! <...> Таково-то великодушие Россиян, Греческий закон исповедующих, трогает до слез даже Турок»¹⁸⁹.

Этот эпизод стал сюжетной основой для разных художественных произведений екатерининской поры. По его мотивам в 1772 г. была осуществлена театральная постановка исторической драмы П.С. Потемкина «Россы в Архипелаге». Позднее героический прообраз графа Орлова встречается в опере «Взятие Измаила», написанной также Потемкиным на музыку О.А. Козловского и своей пышной постановкой в 1795 г. снискавшей себе большую популярность¹⁹⁰. Главный герой пьесы, российский полковник Смелон со своим войском окружает турецкую крепость Измаил, но попадает в плен к ее военачальнику Мухафизу Осману. Находясь в заточении, Смелон влюбляется в Зельмиру, дочь Мухафиза, однако, отринув свои чувства к возлюбленной, выбирается из плена, чтобы штурмом взять крепость. Одержав победу, доблестный Смелон проявляет истинное великодушие – он дарует пленным туркам свободу, выражает свое почтение Мухафизу Осману и предлагает руку и сердце своей возлюбленной Зельмире.

¹⁸⁹ Из письма Екатерины II к Вольтеру от 3(14) марта 1771 г. Цит. по: Переписка российской императрицы Екатерины втория с г. Вольтером, с 1763 по 1778 год. В 2 частях. Ч.1. М.: в вольной Типографии Гария и Компании, 1803. С. 154–156.

¹⁹⁰ См. об этом: Елизарова Н. А. Театры Шереметевых. М.: Изд. Останкинского дворца-музея, 1944. С. 146.

Великодушные образы полководца Смелона и графа Алексея Орлова-Чесменского в прославленном эпизоде его жизни апеллируют к образам великодушных полководцев античности – Сципиона Африканского и Павла Эмилия. Эти образы воплотились в монументально-декоративной пластике Орловского зала Мраморного дворца в Санкт-Петербурге – знаменитый скульптор Федот Шубин создал четыре мраморных барельефа на сюжет «великодушный». Два из них посвящены упомянутым древним полководцам, а два – под общим названием «Великодушные действия к свободе военнопленных графа Алексея Григорьевича Орлова-Чесменского во время командования его в Архипелаге флотом» – поступкам графа А. Орлова (Рисунки 41–42).

Обратимся к первому рельефу – «Освобождение пленных женщин» (Рисунок 41). Здесь Ф. Шубин представляет А. Орлова-Чесменского в панегирических красках, как воплощенное великодушие, что делает это произведение одновременно и исторической картиной, и аллегорией добродетели. В центре композиции – граф, окруженный своей свитой на палубе захваченного османского судна; возле него девочка, дочь паши в сопровождении турецких женщин. Главный герой представлен в кульминационный момент своего благодеяния, он дарует турчанкам свободу и драгоценные подарки.

Сюжет второго рельефа – «Освобождение пленных турок» – также имеет историческое основание. В официальном извещении «Санктпетербургских ведомостей» о победе, одержанной при Чесме, говорится: «По сем высадили наших людей на берег, кои взяли неприятельскую батарею, и того же дня сам главнокомандующий с братом своим графом Федором Орловым и с находящимися при нем лейбгвардии майором князем Долгоруковым и контр-адмирал Грейг ездили на Анатолийский берег. Нашедши там при многом числе мертвых тел, множество раненых и утопающих неприятелей, из человеколюбия спасли жизнь оных, а большому числу из них от высочайшего

имени Ея Императорского Величества дана была свобода»¹⁹¹. На рельефе Шубина изображен момент дарования свободы пленному молодому турку, который бросается к ногам своего пожилого отца, а тот в благодарственном жесте склоняется перед графом Орловым. Драматический эффект от великодушия, оказанного полководцем, усиливается именно благодаря этой трогательной сцене.

В своем диссертационном исследовании, посвященном архитектуре и художественному оформлению Мраморного дворца, А.Е. Ухналев, ссылаясь на архивные данные, убедительно доказывает, что барельефы «Великодуший» графа А. Орлова, выполненные в 1780–1782 гг., являются пластическими повторениями неких живописных работ, существовавших ранее и созданных, по всей видимости, сразу же после Чесменской победы, то есть в начале 1770-х гг.¹⁹² На это указывают и слова самой Екатерины из уже упомянутого письма к Вольтеру: «Картина, изображающая сие деяние Графа Орлова, со временем поставится в моей галерее наравне с изображением Сципиона»¹⁹³.

Живописные прообразы шубинских барельефов некогда находились в картинной галерее Мраморного дворца, но, судя по всему, еще в дореволюционное время покинули эти стены. По счастливой случайности до нас дошло одно полотно, изображающее освобождение пленных женщин (Рисунок 43). Сейчас оно находится в Государственной Третьяковской галерее, куда поступило в 1925 г. из собрания музея г. Сычевка Смоленской губернии¹⁹⁴. Во время национализации дворянских усадеб в 1917–1918 гг. полотно поступило в Сычевский музей из усадьбы Дугино, принадлежавшей графам Паниным и князьям Мещерским. К сожалению, провенанс картины

¹⁹¹ Прибавление к No. 75 Санктпетербургских ведомостей, в пятницу, сентября 17 дня, 1770 года // Санктпетербургские ведомости, 1770, №75.

¹⁹² См. об этом: Ухналев А. Е. Мраморный дворец и его место в стилистической эволюции архитектуры и скульптуры в 1760-е–1780-е годы. Дис. ... канд. иск. СПб., 2003. С. 154–157.

¹⁹³ Цит. по: Переписка российской императрицы Екатерины вторья с г. Вольтером, с 1763 по 1778 год. В 2 частях. Ч.1. М.: в вольной Типографии Гария и Компании, 1803. С. 156.

¹⁹⁴ Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания. Серия Живопись XVIII–XX веков. Т. 2. М.: Красная площадь, 1998. С. 215.

остаётся неизвестным, и определить, каким образом она попала в Смоленскую губернию, на сегодняшний день не представляется возможным. С 1925 г. коллекция музея перестраивалась, и картина с изображением великодушия А. Орлова к пленным женщинам попала в Москву. О парном полотне «Освобождение пленных турок» ничего неизвестно – довоенные описи коллекции Сычевского музея не сохранились и, поэтому невозможно утверждать наверняка, находилась ли здесь эта картина. Можно лишь предполагать, что она также оказалась в усадьбе Дугино, затем, в ходе национализации, попала в Сычевский музей, а после не переехала в Третьяковскую галерею, а осталась на прежнем месте. В годы Великой Отечественной войны Сычевка была оккупирована немецко-фашистскими захватчиками, которые сожгли здание музея огневыми бомбами и уничтожили до 5000 музейных экспонатов, среди которых полотна знаменитых русских и европейских мастеров XVIII–XIX вв., мраморные скульптуры, декоративная бронза, хрусталь и фарфор¹⁹⁵. Если предположить, что полотно «Освобождение пленных турок» не расставалось со своей парой вплоть до 1925 г., то, очевидно, оно было уничтожено в годы войны.

Обратимся к ориентальным образам в картине неизвестного мастера «Граф А. Орлов после Чесменского боя» – к группе освобожденных турчанок. Интерпретация национального женского образа подчинена здесь условности классицистического искусства: лица героинь антиклизированы, а их патетические позы и жесты обретают некоторую театральность, свойственную исторической живописи этого времени. Впрочем, турецкий костюм женщин изображен подробно, с этнографической точностью: на дамах видны верхние кафтаны, тюрбаны с вуалями; художник детально изображает орнамент

¹⁹⁵ См. об этом: Муниципальное казенное учреждение культуры «Сычевский краеведческий музей». Официальный сайт <http://sichevka.museum67.ru/o-nas/istoricheskaya-spravka/> (дата обращения 03.02.2022)

тканей, золотое шитье, дополняет платья металлическими пряжками и подвесками.

Сравнивая образы побежденных турок в искусстве начала XVIII в. (у Шхонебека) с образами освобожденных османов в искусстве второй половины столетия (у Шубина и неизвестного живописца), можно заметить принципиальную разницу в художественной трактовке покоренных. Если перед Петром Великим побежденный народ представлен обессиленным, стенающим, молящим о пощаде, то в представленных «великодушных» А. Орлова он с благоговением склоняется перед своим покорителем, выражая ему свои самые восторженные чувства. В нем говорит не покорность побежденного, а радостная готовность перейти под власть славного, великого, просвещенного покровителя. Такие же настроения звучат и в словах пленного турка Топчи-паши из поэмы Потемкина «Взятие Измаила»:

«Неустрасимость та, с какой на крепость шли,
Всех вероятнее в сей случай превзошли.
Охотно, храбрость их, язык мой возвещает,
Тем паче, что дела здесь правда возглашает»¹⁹⁶.

Даже сам военачальник Измаила Мухафиз Осман говорит победителям:

«С бессмертной храбростью умевши победить,
Коль побежденных вы умеете щадить,
И жалость с мужеством в вас совмещают нравы,
Достойны лавр Вы, достойны высшей славы»¹⁹⁷.

Следующая группа памятников на сюжеты «покорений» и «великодуший» связана с объявлением независимости Крымского ханства и с его дальнейшим присоединением к Российской империи. В этом историческом контексте знаковым событием стало знаменитое Таврическое путешествие

¹⁹⁶ Зельмира и Смелон, или Взятие Измаила. Лирическая драма. СПб.: Печатано в Типографии Корпуса Чужестранных Единоверцев, 1795. С. 50.

¹⁹⁷ Там же.

Екатерины II в 1787 г. Итальянский художник, придворный живописец императрицы Стефано Торелли (1712–1784) выполнил на этот сюжет полотно «Аллегория на победу Екатерины II над турками и татарами» (1772, ГТГ) (Рисунок 44). Представление триумфального шествия среди покоренных восточных народов имеет свою иконографическую основу – еще в XVI в. в искусстве итальянского Ренессанса появляются аналогичные изображения. Так, в 1537 г. Джулиано Романо создал полотно «Триумф Тита и Веспасиана» (Рисунок 45), изображающее въезд римских императоров-победителей на колеснице через триумфальную арку и сопровождаемых мифологическими и аллегорическими персонажами, в том числе крылатой богиней Никой, коронуемой их венцами победы. Эта композиция не раз повторялась, в том числе в России, например, в рисунке Фердинанда де Мейса «Екатерина II, путешествующая в своем государстве в 1787 г.» (Рисунок 46) и в его живописных корпиях¹⁹⁸. Близка к ним и упомянутая работа Торелли. Это крупноформатное полотно изображает триумфальную процессию, возглавляемую императрицей, «несущей свет» в покоренные земли. Екатерину, восседающую на колеснице, окружают ее сподвижники – Алексей, Григорий и Федор Орловы, Петр Румянцев-Задунайский, Николай Репнин, Александр Голицын; здесь же, подле царской колесницы представлены крымские «ханши», освобожденные из гаремов. В правой части полотна эту процессию замыкают восточные мужчины в разнообразных чалмах и колпаках. На переднем живописном плане Торелли изображает известные атрибуты мусульманского Востока: верблюдов, тюрбаны, поверженные знамена с исламским полумесяцем. В противоположной стороне живописного полотна на заднем плане представлен уже знакомый нам по карте Шхонебека персонаж – православный священник, поднимающий крест над толпой иноверцев. Те в свою очередь не выражают ни малейшего сопротивления, глядя на них, не

¹⁹⁸ См. об этом: Брук Я. В. У истоков русского жанра, XVIII век. М.: Искусство, 1990. С. 170–171.

видится даже покорность; они идут прямо, степенно навстречу новой жизни под началом просвещенной императрицы. Торжественная поступь покоренных особенно ощущается в фигурах двух прекрасно выполненных «ханш» на переднем плане; эти фигуры вписаны в широкое основание композиционного треугольника, построенного по канонам классической живописи, и имеют колористическое единство с его вершиной – фигурой Екатерины. Восточные дамы, словно озаренные светом, исходящим от императрицы, ярко выделяются на фоне остальных участников шествия. Четкий рисунок их фигур, деликатный живописный мазок, как будто мерцающий изнутри, скрупулезная проработка мельчайших деталей – все это делает изображение «ханш» прекрасным примером проявления восточной тематики в живописи Екатерининского времени.

Отдельного внимания заслуживают два произведения на сюжет «покорений», выполненные немецким живописцем Андреасом Каспаром Гюне (1749–1813), бывшем на службе в России. Это – монументальное полотно «Екатерина II дает законы Тавриде» (1791, ГМЗ «Царское Село») (Рисунок 47) и полотно, известное под названием «Императрица Екатерина II принимает турецкое посольство» (1791, Бахчисарайский историко-культурный и археологический музей-заповедник) (Рисунок 48), которое, в сущности, есть авторская вариация царскосельской картины. Аллегорические работы Гюне, созданные по случаю присоединения Крымского полуострова к Российской империи, имеют в основе академическую композицию Гвидо Рени «Триумф св. Иова» (1636, собор Нотр-Дам, Париж) (Рисунок 49). Рассмотрим царскосельский холст: в его правой части, на фоне пышной декорации на троне восседает самодержица; у ее ног на ступенях – свод законов, на который она указывает рукой и скипетром. По законам жанра императрицу окружают мифологические и аллегорические персонажи; по правую ее руку стоит Григорий Потемкин, одетый в парадные доспехи. Татары в почтительном поклоне застывают перед императрицей и ее даром; здесь нет того радостного настроения, которое свойственно полотну Торелли, но как и в остальных

«великодушных», «покорениях» и триумфальных шествиях екатерининской эпохи они представлены с полной готовностью перейти в служение Российской короне.

Рассмотрение художественного образа покоренных турок и татар завершим двумя графическими работами зарубежных мастеров. Первое произведение – гравированный лист неизвестного баварского мастера «Аллегория на падение Турции» (из собрания Государственного Эрмитажа) (Рисунок 50). Работа является аллегорической композицией, представляющей императрицу Екатерину II в виде вершительницы Провидения – не зря изображение венчает декоративная лента с надписью «Les Arrêts des Providence» («Приговор Провидения»). Российская императрица представлена вверху композиции в образе богини судьбы, в окружении аллегорических и мифологических персонажей, представляющих славу Российского государства. Нижнюю часть композиции занимают поверженные турки и турчанки, которые своими богато украшенными национальными костюмами добавляют изображению повышенную восточную декоративность. Все фигуры переплетаются между собой, как будто закручиваясь в едином вихре, что придает композиции барочную динамику и выразительность.

Второе графическое произведение – лист авторства Ф. Стефанова (предположительно английского мастера) «Аллегорическая картина на мир в Яссах» (также в собрании Государственного Эрмитажа) (Рисунок 51). Эта работа, напротив, отличается своей классицистической уравновешенностью. По своему замыслу она подобна полотнам Каспара Гюне: Екатерина II, восседающая на престоле, принимает от покоренного турецкого народа дары и ключи от поверженных Ясс.

Итак, на протяжении XVIII в. образ поверженных мусульманских народов претерпел определенные изменения, главным образом, под влиянием просветительской парадигмы. Победный триумф над врагом, силовое подчинение своей государственной воле в петровскую эпоху сменяется идеей

«мягкой силы» просвещенной царицы Екатерины, главным оружием которой становится благоразумие, милосердие и великодушие.

3.2 Дипломатические приемы российских делегатов в Константинополе и их отражение в отечественном искусстве XVIII в.

Следующая группа памятников, представляющих реальные исторические контакты России и исламского Востока – это изображения приемов дипломатических посольств в Константинополе – у турецкого султана или великого визиря¹⁹⁹. Для того, чтобы проанализировать живописные изображения посольской тематики, приведем сперва краткое описание церемониальной традиции иностранных посольств в Константинополе. Важно учитывать, что эта традиция оставалась неизменной в течение столетий, вплоть до XIX в., поэтому на живописных полотнах, рассматриваемых в данном параграфе, будут представлены практически одни и те же ситуации и действия.

Дипломатические приемы, как у великого визиря, так и у падишаха, отличались сложным церемониалом, в котором особому регламенту подчинялось практически все – маршрут торжественных процессий, одежда участников церемоний, их речи, поведение, количество и состав посольских даров и прочее²⁰⁰. Приемы иностранных посланников проходили в константинопольском дворце Топкапы. Проход делегации на территорию дворца осуществлялся через ворота Баб-и-Хумаюн; оттуда гости попадали в первый внутренний двор, где располагались финансовые ведомства, архив

¹⁹⁹ Прежде чем получить аудиенцию у турецкого султана, иностранные делегаты должны были прибыть на прием к великому визирю Порты. Султан не принимал дипломатического представителя, занимавшего невысокий пост или дипломата, прибывшего без подходящих даров.

²⁰⁰ Горбунова А. А. Дипломатические приемы российских делегатов в Константинополе и их отражение в отечественном искусстве XVIII века // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. № 2. 2022. С. 22.

государственных актов и монетный двор. Далее делегаты проходили через внутренние ворота Баб-и-Селам и попадали во второй внутренний двор, где находилось здание Дивана – Совета Империи, султанская канцелярия Диван-и Хумаюн и государственная казна. Здесь посольская миссия приглашалась на заседание Дивана, где проходила встреча с великим визирем (садразамом) Порты. Во время встречи в одном из парадных залов, называемом Куббе-алты (или «зал под куполом», как его называли сами послы), садразам устраивал торжественный обед для гостей. Процесс трапезы был строго регламентирован: накрывали пять столов, при этом посланники крупных и сильных держав обедали за столом с великим визирем, дипломаты рангом ниже сидели за столами вместе с командующим флотом (капудан-паши), министром иностранных дел (реис-эфенди), министром финансов (дефтердаром) и тайным секретарем султана (нишанджи). Остальные члены свиты обедали в смежной комнате. Примечательно, что место для сидения посла или посланника было ниже, чем софа садразама; послу предлагался стул со спинкой и подлокотниками или кресло (сандайе), а посланникам – обыкновенный табурет (искемле)²⁰¹.

По завершении церемониальной трапезы участникам посольской миссии вручали хияты – дорогие шубы и кафтаны. Эти «почетные одеяния» различались в зависимости от ранга дипломатического представителя: послы получали самые дорогие шубы, называемые хасс-уль-хасс и фередже. Первые были выполнены из парчи и подбиты мехом соболя или рыси; вторые – из шерстяной ткани и меха горноста. Дипломаты рангом ниже удостоивались бархатного кафтана кереке, расшитого шелком, но без меха. Иные члены миссии получали парчовый хият серазар или вовсе простые шерстяные

²⁰¹ Горбунова А. А. Дипломатические приемы российских делегатов в Константинополе и их отражение в отечественном искусстве XVIII века // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. № 2. 2022. С. 22–23.

кафтаны²⁰². Облачившись в «почетные одеяния», представители дипломатической миссии должны были сдать свое оружие и проследовать в тронный зал турецкого падишаха. В целях безопасности султана их поддерживали под руки и за полы хлятов старшие дворцовые привратники (капиджи-баши). Известно, например, что таким образом вступал в зал султана российский посол Н.В. Репнин и члены его миссии²⁰³. Впрочем, в знак особого уважения к гостям это правило было однажды нарушено; в 1792 г. российский посол князь М.И. Голенищев-Кутузов «не был взят под руки капиджи-башиями, как было сие прежде, да и последовавшие за ним из свиты его <...> капиджи-башиями только за шубы и кафтаны придерживаемы были <...> таковое было особливое Султанское повеление»²⁰⁴. Аудиенция в зале османского султана заключалась в следующем: выражались взаимные приветствия или прощания (по прибытии или отъезде миссии), утверждались заключенные ранее мирные договоры, а также проходило вручение султанских грамот наме-и хумаюн или ответных посланий джеваб-наме, адресованных правителю эмиссаров²⁰⁵. Политические вопросы на аудиенциях у султана не обсуждались.

Перейдем теперь живописным и графическим произведениям, представляющим дипломатическую деятельность российских эмиссаров в Константинополе. На сегодняшний день насчитывается всего несколько таких изображений, их авторство не определено, а время создания известно лишь приблизительно. Рассмотрим подробно каждое из них.

²⁰² См. об этом: Якушев М. М. Церемониал приема российских дипломатов у султана и великого визиря в российско-османских отношениях конца XVIII века. // *Международная жизнь*. 2014. № 10. С. 184.

²⁰³ Архив внешней политики Российской империи. Ф. Сношения России с Турцией (Ф. 89). Оп. 89/8, 1775. Д. 446. Л. 32–42.

²⁰⁴ Цит. по: Якушев М. М. Церемониал приема российских дипломатов у султана и великого визиря в российско-османских отношениях конца XVIII века. // *Международная жизнь*. 2014. № 10. С. 180.

²⁰⁵ См. об этом: Якушев М. М. Османский протокол в дипломатических отношениях Порты и России (конец XVIII – начало XIX вв.) // *Восток. Афро-Азиатские общества: история и современность*. 2010. №3. С. 52.

В собрании Государственного Эрмитажа находится живописное полотно неизвестного русского художника «Русское посольство в Константинополе» (Рисунок 52), датированное первой половиной XVIII столетия. Перед нами – «зал под куполом» Куббе-алты, где великий визирь Порты принимает российскую делегацию. Он расположен в центре композиции на высокой скамье, обитой красным сукном. По обе стороны от него расположились турецкие сановники в национальных костюмах. Сверху над ними видно небольшое решетчатое окно – глядя в него, султан следил за ходом совещания Дивана. В левой нижней части живописной композиции представлены члены российской делегации, одетые в европейское платье и динамично развернутые в разных направлениях, что создает ощущение оживленного диалога между ними. Среди них мы видим одного человека (по всей видимости, в ранге посланника), который сидит на низком табурете искомле. Для более глубокого понимания данного сюжета рассмотрим эту картину в сравнении с европейскими полотнами посольской тематики XVIII в.

Крупнейшим мастером европейской посольской живописи первой трети XVIII столетия явился уже упомянутый французский художник Жан Батист Ван Мур. В 1699 г. он прибыл в османскую столицу в составе посольской миссии Шарля д'Аржанталя де Ферриоля. В 1711 г. г-н де Ферриоль покинул Константинополь, однако Ван Мур остался и продолжил свою работу при последующих послах – маркизе де Аллере и маркизе Жан-Луи Дюссон де Боннаке. В это время Ван Мур выполнил живописное полотно «Прием французского посла де Боннака султаном Ахмедом III» (1724, Частное собрание). В 1724 г. на посту французского посла г-на де Боннака сменяет виконт Жан-Батист Луи Пикон д'Андрезель; для него Ван Мур также выполнил несколько работ, среди которых «Обед, данный в честь французского посла д'Андрезеля великим визирем от лица султана Ахмеда III» (1724, Музей изобразительных искусств в Бордо) (Рисунок 53) и «Французский посол д'Андрезель во время аудиенции у султана Ахмеда III» (1724, там же). Отметим еще одну картину, приписываемую кисти Ван Мура

– «Представление детей виконта д'Андрезеля, посла Франции при Высокой Порте, великому визирю Ибрагим-Паше» (1724, частное собрание, Париж) (Рисунок 54). Исследователь творчества Ван Мура О.В. Нефедова подвергает сомнению принадлежность этой работы его кисти: «Незнание автором законов перспективы и неумелая передача объема предметов позволяют подвергнуть сомнению авторство Ванмура. Следует заметить, что с исторической точки зрения изображение на картине также не соответствует действительности – церемония приема сыновей посла происходила во дворце великого визиря недалеко от Топкапы, а не в зале заседания Имперского Совета, как показано на картине»²⁰⁶.

При сравнении полотна «Русское посольство в Константинополе» с упомянутыми работами Ван Мура, наблюдаются очевидные сходства в их композиционном построении. Однако эрмитажная картина оказывается наиболее близкой именно к «Представлению детей виконта д'Андрезеля». На обеих картинах изображен сводчатый зал заседания Дивана, где на высокой скамье, вдоль стен расположились турецкие сановники. В центре – великий визирь, на обеих картинах он изображен в одном и том же костюме – парчовом серебристо-белом кафтане, отороченном соболиным мехом, и в таком же парчовом колпаке, расшитом золотом. Слева от великого визиря (известно, что слева в Турции – самое почетное место) мы видим двух кадиаскеров – верховных судей империи; остальные высокопоставленные чиновники (капудан-паша, реис-эфенди, нишанджи, дефтердар) сидят поодаль, с двух сторон от садразама. Здесь же стоят драгоманы – дворцовые переводчики. Французская посольская свита представлена художником спиной к зрителю: дипломаты разделены на две группы и расположены симметрично по обе стороны от центральной оси композиции. Российские делегаты представлены более компактно, в левом нижнем углу эрмитажного полотна, также спинами

²⁰⁶ Нефедова О. В. Творчество Жана-Батиста Ванмура (1671–1737) и проблема ориентализма в западноевропейской живописи XVIII века: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2009. С. 101–102.

к зрителю²⁰⁷. Таким образом, композиции обеих картин оказываются практически идентичными: арочные своды зала Куббе-алты делят живописное пространство на три части; композиционным центром в обоих случаях является фигура садразама; точкой схода перспективных линий становится его лицо. Впрочем, как и было отмечено О.В. Нефедовой, перспективные построения в работе «Представление детей виконта д'Андрезеля» далеки от точности, в то время как автор эрмитажной картины сумел выстроить линейную перспективу весьма точно. Кроме того, автору «Русского посольства в Константинополе» удалось добиться более тщательной светотеневой моделировкой объемов и, следовательно, более пластического, живого исполнения исторического момента. В целом, можно сказать, что по уровню художественного мастерства отечественный мастер превзошел автора французского полотна.

Пребывая в Константинополе, Ван Мур выполнил также изображения аудиенций, данных турецким визирем венецианскому послу Франческо Гритти (1725 г.) и голландскому послу Корнелису Калькоену (1727 г.)²⁰⁸. Вполне возможно, что французский художник мог иметь прямое или опосредованное отношение к созданию и эрмитажного полотна, однако прямых доказательств этому не нашлось. Вероятнее всего, работа «Русское посольство в Константинополе» создавалось не при непосредственном участии Ван Мура, а под влиянием его подражателей, которых было не мало. Так, в своем диссертационном исследовании О.В. Нефедова упоминает о ряде копий, выполненных неизвестным немецким художником с полотен Ван Мура.

²⁰⁷ Горбунова А. А. Дипломатические приемы российских делегатов в Константинополе и их отражение в отечественном искусстве XVIII века // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. № 2. 2022. С. 24.

²⁰⁸ См. об этом: Нефедова О. В. Творчество Жана-Батиста Ванмура (1671–1737) и проблема ориентализма в западноевропейской живописи XVIII века: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2009. С. 102–103.

Среди них, например, картина, представляющая аудиенцию посла Священной Римской империи Дамиана Хьюго фон Вирмонда у турецкого султана²⁰⁹.

Теперь попытаемся определить, какое именно российское посольство изображено на эрмитажном полотне. Как уже было сказано, низкий табурет-искемле не предназначался для послов, а, следовательно, эмиссар, представленный на картине сидящим на таком табурете, должен был иметь ранг чрезвычайного посланника или резидента Российского государства. Принимая во внимание сходство этой картины с картиной «Представление детей виконта д'Андрезеля», а также с другими полотнами Ван Мура, выполненными в период с 1724 по 1727 гг.²¹⁰, можно предположить, что и данная работа была написана приблизительно в этот же временной промежуток. Примечательно, что именно в 1724 г. российские дипломаты дважды были приняты великим визирем. Первый прием имел место 12 июня 1724 г., когда резидент И.И. Неплюев, «под медиацию посла маркиза де Бонака <...> разменялся с самим визирем Ибрагим-Пашею»²¹¹ и заключил Стамбульский договор о разделе сфер влияния России и Порты на Кавказе. Второй прием у великого визиря состоялся в сентябре того же года для ратификации Стамбульского договора. Граф А.И. Румянцев, «будучи награжден от Императора за понесенные им труды чином генерал-майора, отправлен в характере чрезвычайного посланника в Царьград с ратификацией Российского Двора на заключенный июня 12 того же года с Портою Оттоманскою о Персидских делах трактат»²¹². В соответствии со своим рангом

²⁰⁹ Там же, С. 104.

²¹⁰ См., например, Ж. Б. Ван Мур «Обед, данный в честь французского посла д'Андрезеля великим визирем от лица султана Ахмеда III» (1724, Музей изобразительных искусств в Бордо) или «Обед, данный в честь голландского посла Корнелиса Калькоена великим визирем от лица султана Ахмеда III» (1727, Рейксмузеум).

²¹¹ Неплюев И. И. Записки Ивана Ивановича Неплюева (1693–1773). СПб.: Типография А.С. Суворина, 1893. С. 118.

²¹² Бантыш-Каменский Д. Н. Деяния знаменитых полководцев и министров, служивших в царствование Государя Императора Петра Великого: с портретами их. Ч.2. М.: Типография С. Селивановского, 1821. С. 226.

Неплюев и Румянцев удостоивались табурета-искемле во время аудиенции у садразама. Еще один примечательный факт: как французский посланник в Константинополе маркиз де Бонак принимал участие в заключении этого договора, за что Румянцев от имени русского государя наградил его знаками ордена Св. Андрея Первозванного, украшенными бриллиантами²¹³. Вполне вероятно, что участие французского посла де Боннака в российской дипломатии могло повлечь за собой дружественные контакты между ним и графом Румянцевым, и результатом этих контактов могла стать своя посольская картина, выполненная на манер работ Ван Мура.

Таким образом, на основании приведенных выше исторических фактов можно сделать предположение, что на полотне «Российское посольство в Константинополе» из собрания Государственного Эрмитажа представлено подписание или ратификация Стамбульского договора 1724 г. при участии русского резидента И.И. Неплюева или чрезвычайного посланника графа А.И. Румянцева.

Еще одна живописная работа посольской тематики из собрания Государственного Эрмитажа – «Прием русского посла турецким султаном» (Рисунок 55). Автор этой картины также неизвестен; музей датирует ее серединой XVIII в. Как и «Российское посольство в Константинополе», это произведение выполнено под очевидным влиянием живописи Ван Мура – стоит взглянуть на его работы «Прием французского посла де Боннака султаном Ахмедом III» (1724–1725, Частное собрание) и «Голландский посол Корнелис Калькоен во время аудиенции с султаном Ахмедом III в зале Арз Одаси во дворце Топкапы» (1727, Рейксмузеум) (Рисунки 56–57). На всех указанных полотнах в одном и том же ракурсе изображен аудиенц-зал Арз Одаси. В левой части композиций расположена фигура султана, восседающего

²¹³ Бантыш-Каменский Д. Н. Деяния знаменитых полководцев и министров, служивших в царствование Государя Императора Петра Великого: с портретами их. Ч.2. М.: Типография С. Селивановского, 1821. С. 226.

на парадной софе с балдахином; в правой части – иностранные делегации в сопровождении турецких сановников. На эрмитажном полотне мы видим момент передачи султанской грамоты наме-и хумаюн или послания джеваб-наме из рук великого визиря в руки российского дипломата. Последний одет в парчовый хият без меха, вероятно, кереке или серазар, что говорит о его довольно скромном дипломатическом положении. На сегодняшний день не удалось обнаружить каких-либо сведений, которые позволили бы точнее определить событие, изображенное на полотне, однако в ряду немногочисленных отечественных посольских картин эта работа занимает далеко не последнее место.

Во второй половине XVIII в., с победой России в русско-турецкой войне 1768–1774 гг., наметился новый этап в отношениях между Российской и Османской империями – время, когда в своем дипломатическом церемониале Турция старалась выказать державе-победительнице особое уважение. Окончание войны 1768–1774 гг. было ознаменовано подписанием 10(21) июня 1774 г. Кючук-Кайнарджийского мирного договора. Для обмена ратификационными грамотами в Константинополь отправился чрезвычайный и полномочный посол князь Н.В. Репнин (1734–1801). 28 ноября (9 декабря) 1775 г. состоялась аудиенция посольства Репнина у великого визиря Оттоманской Порты: «Князь Репнин вручил Визирю грамоту Императрицы; тот принял ее стоя и положил ее на подушку возле себя. Тогда Посол и Визирь сели в одно время, последний на софу, первый против него на креслах. Визирь приветствовал Посла, наведываясь о состоянии его здоровья. Исполнив с обеих сторон обыкновенные участия, Князь Репнин в произнесенной речи объявил Визирю причину своего посольства»²¹⁴.

²¹⁴ Бантыш-Каменский. Д. Н. Биографии российских генералиссимусов и генерал-фельдмаршалов. Ч.2. СПб.: в типографии Третьего Департамента Министерства Государственных Имуществ, 1840. С. 216.

В 1777 г. маршал посольства Я.И. Булгаков (1743–1809) издал подробное описание посольской миссии кн. Репнина в Константинополе²¹⁵. В качестве иллюстраций это издание сопровождали два гравированных листа, выполненных малоизвестным сегодня, но весьма востребованным в свое время мастером-гравером Иваном Евстафьевичем Бугреевым (1745–после 1796). Нами было определено, что в качестве изобразительного источника для выполнения листа «Визит Николая Васильевича Репнина у великого визиря» (Рисунок 58) Бугреев использовал композицию французского посольского художника Антуана де Фаврэ (1706–1798). В 1755–1768 гг. Фаврэ пребывал в Стамбуле при послах Шарле Гравье де Верженне и графе Франсуа-Эмануэле Сен-Присте²¹⁶. Именно тогда он создал живописное полотно «Прием французского посла Великим визирем в Константинополе» (Рисунок 59). Остается неизвестным, как именно И. Бугреев познакомился с работой Фаврэ – оригинальной или копированной – однако, при сопоставлении двух композиций, становится очевидно, что именно это полотно французского художника послужило изобразительным источником для гравюры русского мастера. Последний, впрочем, все же внес в свою композицию некоторые изменения. В частности, он изобразил Репнина не на табурете, как французского дипломата изобразил Фаврэ, а в кресле, соответствующем статусу посла державы-победительницы. Рядом с Репниным, сидя на табурете, представлен, по всей видимости, маршал посольства Я.И. Булгаков. Кроме того, Бугреев исключил из композиции свертки с «почетными одеяниями», который Фаврэ изобразил на полу, перед посольской свитой; гравер несколько изменил позы и ракурсы остальных участников аудиенции, а также уделил больше внимания убранству помещения – орнаментальный фриз на стенах

²¹⁵ Булгаков Я. И. Российское посольство в Константинополь 1776 года. С гравированными фигурами. СПб.: при Императорской Академии наук, 1777. 94 с.

²¹⁶ См. об этом: Ворре А. Les peintres du Bosphore au dix-huitième siècle. Paris: Librairie Natchette et Cie, 1911. P. 85–89.

зала придает гравюре больше изящества. В остальном композиции А. де Фаврэ и И.Е. Бугреева практически идентичны²¹⁷.

После аудиенции у садразама, 1(12) декабря 1775 г. Н.В. Репнин был принят турецким султаном Абдул-Хамидом I: «Посол введен потом в тронную двумя Капиджи-Башиями, в сопровождении шестнадцати чиновников, с ним прибывших, и в предшествовании Переводчика Порты. Сделав три поклона, он произнес речь и поднес грамоту, которую принял Капитан-Паша²¹⁸, вручив оную визирю, а последний положил ее возле султана. Драгоман Порты перевел речь, и султан Абдул Гамид сказал громким голосом несколько слов визирю, который отвечал послу: "что Его Императорское Величество, Всемилостивейший Государь Император, Прибежище Света, повелел мне известить вам, что есть Его Императорская воля, дабы мирный трактат, заключенный между его империею и империею Российскойю, был навсегда сохраняем и исполняем" – драгоман Порты перевел эти слова, и посол, поклонясь султану, вышел из аудиенц-камеры со своею свитою»²¹⁹.

Прием кн. Репнина султаном Абдул-Хамидом I изображен на втором гравированном листе Бугреева из издания Я.И. Булгакова – «Аудиенция чрезвычайного и полномочного Ея Императорского Величества Самодержицы всероссийской посла Князя Николая Васильевича Репнина у Турецкаго Султана, 1775 г.» (Рисунок 60). Данная композиция представляет известный аудиенц-зал Арз Одаси, где справа располагается софа султана, а слева – члены дипломатической миссии и турецкие чиновники, их сопровождающие. Перед султаном в поклоне застыл человек с длинной черной бородой, в парчовом кафтане и темном колпаке. Это – капудан-паша, представляющий

²¹⁷ Горбунова А. А. Дипломатические приемы российских делегатов в Константинополе и их отражение в отечественном искусстве XVIII века // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. № 2. 2022. С. 27.

²¹⁸ Имеется в виду капудан-паша – командующий турецким флотом.

²¹⁹ Бантыш-Каменский. Д. Н. Биографии российских генералиссимусов и генерал-фельдмаршалов. Ч.2. СПб.: в типографии Третьего Департамента Министерства Государственных Имуществ, 1840. С. 218–219.

падишаху российских дипломатов. Около него стоит князь Н.В. Репнин в шляпе-треуголке и в парчовом хиляте хасс-уль-хасс, отороченном мехом соболя (это угадывается по великолепно переданному блеску такни и темному тону оторочки). Рядом, вероятно, – маршал посольства, в шубе фередже, подбитой светлым мехом горносталя. «Почетные одеяния» на гравюре изображены вполне достоверно, что имеет особенное значение – богатство этих одежд демонстрировало уважение, которое выказывали турки русским-победителям. В реляции к императрице Екатерине II от 4 декабря 1775 г. Н.В. Репнин делает особый акцент на том, что в сравнении с предыдущим посольством А.И. Румянцева 1740–1741 гг. ему было оказано больше почестей, в том числе в отношении подаренных шуб²²⁰. Посол докладывал императрице: «В церемониале аудиенции у Султана следующие перемены против прошлого были: <...> шубы даны три маршалу и секретарям посольства, коим перед сим были кафтаны. Моя же шуба покрыта парчею»²²¹.

Установить произведение, которое И. Бугреев использовал в качестве изобразительного источника своей гравюры, к сожалению, не удалось; весьма вероятно, что оно не дошло до наших дней. Некоторое сходство обнаруживается при сопоставлении этой работы с живописным полотном А. де Фаврэ «Аудиенция Шарля де Вердженна у султана Османа III в 1755 году» (Рисунок 61). В обоих изображениях особенно похожи фигуры капудан-паши, а также фигуры послов Репнина и де Вердженна – их одежды, позы и ракурсы, в которых они представлены. Однако утверждать, что эта картина была использована Бугреевым не приходится.

В собрании Государственного Эрмитажа находится полотно под названием «Прием русского посольства князя Н.В. Репнина турецким

²²⁰ Горбунова А. А. Дипломатические приемы российских делегатов в Константинополе и их отражение в отечественном искусстве XVIII века // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. № 2. 2022. С. 27.

²²¹ Цит. по: Сборник Императорского Русского Исторического Общества. Т. 15. СПб.: Тип. 2-го Отделения Собств. Е.И.В. Канцелярии, 1875. С. 530–531.

султаном» (Рисунок 62), созданное неизвестным русским художником. Оно в точности повторяет гравированную композицию Бугреева. Тем не менее, маловероятно, что гравер использовал эту картину в качестве изобразительной основы своей работы. С точки зрения художественного мастерства эта картина уступает всем рассмотренным ранее работам: моделировка объемов выполнена весьма неумело, бросается в глаза и непрофессиональное, несколько архаичное исполнение лиц и рук исторических персонажей – все указывает на отсутствие у автора картины профессиональной художественной выучки. Особенно смущает одна деталь – европейская шляпа-треуголка на голове капудан-паши – турецкого вельможи с длинной черной бородой, застывшего в поклоне перед султаном. Эта явная ошибка художника указывает на то, что он был плохо знаком с костюмом османских сановников, не видел других посольских изображений и вероятно ориентировался только на гравюру Бугреева, где колпак капудан-паши изображен очень обобщенно и действительно напоминает европейскую шляпу²²².

Итак, были рассмотрены немногочисленные работы посольской тематики, отразившие дипломатические контакты между Российской империей и Оттоманской Портой в XVIII столетии. Большинство этих произведений создавалось под прямым или косвенным влиянием французского посольского живописца Ж.Б. Ван Мура, который смог создать своеобразную иконографическую схему подобных изображений. Важно отметить и тот факт, что до начала XIX в. турецкий посольский протокол имел исключительно консервативный характер – неизменными оставались места проведения мероприятий, речи участников церемониала, порядок их действий. В следствие этого наблюдается явное подобие большинства изображений посольской тематики, созданных в XVIII в. Также стоит учесть тот факт, что

²²² Горбунова А. А. Дипломатические приемы российских делегатов в Константинополе и их отражение в отечественном искусстве XVIII века // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. № 2. 2022. С. 29.

не все иностранные делегации, прибывавшие в Константинополь, имели в своем составе художников. Кроме того, не все посольские живописцы допускались в резиденцию султана²²³. Таким образом, использование однажды найденной Ван Муром композиционной схемы стало выходом из положения для тех художников, кто не мог стать очевидцем церемоний. Среди них, по всей видимости, оказались и русские мастера.

3.3 Образ мусульманского Востока в русской книжной гравюре XVIII в.

Военно-политическое и экономическое взаимодействие между государствами Запада и Востока породило в Европе и России потребность в сведениях фактической информации об исламских странах в отдельные издания. В XVIII в. в Европе распространяются книги, описывающие военное состояние Османской империи, ее быт и нравы. Среди них – книга А.А. Шателена «Исторический атлас, или Новое введение в историю, хронологию, древнюю и современную географию» (1720)²²⁴, книга Л.Ф. Марсилы «Военное состояние Оттоманския империи с ея приращением и упадком» (1732)²²⁵, «Манеры и обычаи турок, их религия, их гражданское, военное и политическое управление с сокращением истории Османской империи» Ж.-А. Гера (1746)²²⁶, «Полная картина Оттоманския империи»

²²³ Так, например, есть свидетельство о том, что Ж. Б. Ван Мур однажды посетил султанский дворец, а вот А. де Фаврэ никогда там не был. См. об этом: Нефедова О. В. Творчество Жана-Батиста Ванмура (1671–1737) и проблема ориентализма в западноевропейской живописи XVIII века: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2009. С. 103; Ворре А. Les peintres du Bosphore au dix-huitième siècle. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1911. P. 85.

²²⁴ Chatelain H.A. Atlas historique, ou, Nouvelle introduction a l'histoire, à la chronologie & à la géographie ancienne & moderne. Amsterdam: Chez Zacharie Chatelain, 1720. 396 p.

²²⁵ Marsili L.F. L'état militaire de l'Empire Ottoman, ses progrès et sa décadence. Amsterdam: Uytwerf-Changuion, 1732. Vol. 1–2.

²²⁶ Guer J.-A. Moeurs et usages des turcs, leur religion, leur gouvernement civil, militaire et politique, avec un abrégé de l'histoire Ottomane. Paris: Chez Coustelier, Libraire, Quai des Augustins au coin de la rue Gift-le-Coeur, 1747. Vol. 1–2.

И.М. д'Оссона (1788)²²⁷ и т.д. Эти книги сопровождалась гравированными листами, некоторые из которых, весьма высокого художественного качества, были выполнены выдающимися мастерами эпохи. Так, сборник Ж.-А. Гера «Манеры и обычаи турок...» иллюстрировали французские художники Клод Дюфло и Франсуа Буше; гравюры последнего отличаются особенным рокайльным изяществом и свободой исполнения.

В России на протяжении XVIII в. также издавались сборники, посвященные состоянию Османской империи – военно-политическому и социальному. Это были как переводные издания иностранной литературы²²⁸, так и свои работы, например, описание Г. Реймерса поездки Императорского русского посольства в Османскую империю в 1793 г. (вышел в 1803 г.). Эти издания также сопровождалась гравюрами, выполненными либо по европейским образцам, либо по произведениям отечественных мастеров. Рассмотрим, как в этих графических произведениях воплотился образ Османской Порты.

Работа «Военное состояние Османская империи» Марсильи явилась сборником документальных свидетельств автора, который, будучи в армии императора Леопольда I Габсбурга, в бою с турками получил ранение и попал в рабство. Молодого офицера продали великому визирю Кара Мустафа-паше, в обозе которого Марсильи вскоре стал свидетелем поражения султана Мехмеда IV во время осады Вены. Вернувшись на родину, Марсильи изложил обстоятельства своей жизни в Константинополе и сведения, почерпнутые во время плена. Его издание на русском языке вышло в свет в 1737 г.; работа была переведена поэтом и филологом В.К. Тредиаковским (1703–1768). Для рецензирования русского перевода привлекался российский резидент в Стамбуле А.А. Вешняков. По просьбе президента Императорской академии

²²⁷ d'Ohsson M.I. Tableau général de l'Empire othoman, divisé en deux parties, dont l'une comprend la législation mahométane; l'autre, l'histoire de l'Empire othoman. Paris: Imprimerie de monsieur, 1788. 437 p.

²²⁸ Например, труд Марсильи был переведен и опубликован в России в 1737 г., а работа д'Оссона – в 1795 г.

наук И.-А. фон Корфа он исправил «все в оной (книге) учиненные погрешности»²²⁹, сделал в разных местах «благорассудные ремарки»²³⁰ и вообще представил «свои рефлексии»²³¹ по книге.

Обратимся к гравюрам, иллюстрирующим труд Л.Ф. Марсильи. При сравнении первого издания, вышедшего в Амстердаме в 1732 г.²³², с российским изданием 1737 г.²³³, становится видно, что гравюры в отечественном варианте полностью повторяют гравюры в голландском оригинале, с той лишь разницей, что некоторые из них зеркально отражены по отношению к исходным образцам. Гравюры первого тома, как в голландском, так и в русском изданиях, лишены подписей, что затрудняет определение их авторов. Однако второй том дает нам информацию о граверах – их имена указаны здесь же, в левом нижнем углу изображений. Оригинальные композиции второго тома были выполнены малоизвестным голландским гравером Яном Шенком, в 1740-х гг. иллюстрирующим в Амстердаме ряд научных трудов²³⁴. Воспроизведением его копий в России занимался один из наиболее значительных отечественных граверов анненского и елизаветинского времени Иван Соколов (1717–1757), автор многочисленных гравированных портретов и видов придворных церемоний²³⁵. Важно отметить высокую степень мастерства и точность копий, сделанных русским

²²⁹ Библиотека Академии наук. Библиографическая база данных http://www.rasl.ru/e_resours/ran18/Zaglavs/page33/page6/list.html (дата обращения 20.04.22)

²³⁰ Там же.

²³¹ Там же.

²³² Marsili L.F. *L'état militaire de l'Empire Ottoman, ses progrès et sa décadence*. Amsterdam: Uytwerf-Changuion, 1732. Vol. 1–2.

²³³ Военное состояние Оттоманския империи с ея приращением и упадком, сочиненное через графа Марсильи, члена Парижския Королевския академии наук и Монреальския, также Лондонскаго Королевскаго Социетета и основателя Болонскаго Института. Все украшено грьдорванными листами. Часть первая и вторая. СПб.: Печатано при Императорской Академии Наук, 1737. В 2 т.

²³⁴ См., например: Klein I.T. *Historiae piscium naturalis: promovendae missus primus*. Gtdani: Litteris Schreiberianis, 1740. 540 p.

²³⁵ См. об этом: Голлербах Э. *История гравюры и литографии в России*. М.: ЗАО Центрполиграф, 2003, 240 с.

художником. Примечательно также изготовление буквиц русскоязычного издания – Соколов, разумеется, не использовал латинские литеры, но по аналогии с оформлением Шенка создал свои, используя фигурки турецких писцов и солдат (Рисунки 63–64).

Среди декоративных виньеток, ландкарт и чертежей, представленных в голландском и русском изданиях Марсильи, особенно выделяются две художественные композиции: одна из них составлена из книг и принадлежностей для письма, вторая – из военной атрибутики (секиры, колчана со стрелами, ружья и проч.) (Рисунки 65–68). Восточный колорит этим изображениям придают пышные тюрбаны в центре композиций. Таким образом, несмотря на энциклопедические свойства изданий, их ориентальное художественное оформление создается с помощью одного из главных атрибутов мусульманского Востока – чалмы (тюрбана) (см. раздел 2.1).

В 1788 г. в Париже в свет вышло издание шведского драгомана в Стамбуле Игнатиуса Мураджи д'Оссона (1740–1807) – «Полная картина Оттоманская империи»²³⁶. Французский оригинал поражал обилием графического сопровождения – видами Стамбула, внутренних помещений дворцов и мечетей, изображениями религиозных деятелей и иных представителей османского общества. Такое многообразие визуальной информации, пожалуй, впервые предстало перед европейским читателем. Над иллюстрированием французского издания работал целый коллектив мастеров. Некоторые композиции были выполнены художником Жаном-Батистом Илером (1751–1828) в Константинополе и отправлены во Францию в качестве образцов для гравирования; уже в Париже к работе подключился Жан-Жак Франсуа Ле Барбье (1738–1828); печатью рисунков занялся Шарль-Николя

²³⁶ d'Ohsson M.I. *Tableau général de l'Empire othoman, divisé en deux parties, dont l'une comprend la législation mahométane; l'autre, l'histoire de l'Empire othoman.* Paris: Imprimerie de monsieur, 1788. P. 10–11.

Кошен Младший (1717–1790)²³⁷. В 1795 г. работа д’Оссона была переведена на русский язык отечественным писателем и переводчиком М.И. Верёвкиным (1732–1795). Русскоязычное издание украсили копии с французских гравюр, собранные в отдельном атласе (например, Рисунки 69–70). Кто копировал гравюры Кошена в России – не известно, вероятно, это так же был целый коллектив мастеров, выполнявших заказ Императорской академии наук. Строго говоря, гравюры из издания д’Оссона являются примером отражения мусульманского Востока в западноевропейской графике, однако, появившись в России, они встали в один ряд с отечественной книжной гравюрой ориентального толка.

Перейдем к работе Генриха Христофа фон Реймерса (1767–1812) «Путешествие российского Императорского чрезвычайного посольства в Оттоманскую Порту в 1793 году»²³⁸. Г.Х. Реймерс – уроженец Ревеля, подданный Российской империи, служил при Коллегии иностранных дел в Петербурге; в 1793 г. состоял в посольстве М.И. Голенищева-Кутузова в должности переводчика²³⁹. По возвращении в Россию составил подробное описание этого посольства²⁴⁰, издание которого сопровождалось графическими листами с видами Константинополя. Гравюры к изданию Реймерса были выполнены по акварельным листам Гаврилы Сергеевича Сергеева (1756–1816), художника, также состоящего при российском посольстве в Стамбуле в звании прапорщика²⁴¹. Обратимся к обстоятельствам создания этих листов.

²³⁷ См. об этом: Findley Carter V. A quixotic author and his great taxonomy: Mouradgea d’Ohsson and his Tableau General de l’Empire Othoman <https://www.oslo2000.uio.no/program/papers/m1b/m1b-findley.pdf> (дата обращения 10.05.22)

²³⁸ Reimers H.C. von. Reise der Russisch Kaiserlichen Ausserordentlichen Gesandtschaft an die Othomanische Pforte im Jahr 1793. St. Petersburg: Schnoorschen Buchdruckerei, 1803. In drei Teilen.

²³⁹ Кутузов М. И. Сборник материалов / Под ред. Л.Г. Бескоровного. М.: Военное издательство, 1950. Т.1. С. 655.

²⁴⁰ Издание Реймерса вышло в свет только в 1803 г.

²⁴¹ См. об этом: Капарулина О. А. Рисунки и акварели Г. С. Сергеева в Русском музее // Страницы истории отечественного искусства XVIII–XIX века. 2003. Выпуск IX. С. 146–155;

Нахождение художников в составе посольской миссии генерал-лейтенанта М.И. Голенищева-Кутузова неслучайно. Вместе с топографами и другими военными специалистами они составляли описание местности, фиксировали возможные пункты стоянки войск, переправы, колодцы и подсчитывали турецкие ресурсы²⁴². Ссылаясь на авторитетное мнение историка В.Э. Булатова, заведующего отделом картографии Государственного исторического музея, искусствовед С.В. Кистенёва отмечает, что «все картографические работы на территории Балкан и Турции можно было вести только скрытно, "шпионски". Далекое не везде могли появиться люди со специальными инструментами для съёмки местности. Другое дело – видописцы!»²⁴³. Результатами их творческой деятельности становились ландшафты и перспективы. Среди тех, кто в составе посольской миссии 1793 г. вел топографическую фиксацию территорий Порты, находился и Г.С. Сергеев. Он не только создал документальные изображения конкретной местности, но и обогатил их поэтическим художественным образом Востока. Красоту Константинополя, воспетую в экспедиционных акварелях Сергеева, описал сам М.И. Кутузов в одном из своих писем к жене Екатерине Ильиничне: «Улицы шириною с лососев кабинет. Дома превысокие, множество окон, и балконы сходятся в верхних этажах вместе. Над моим домом есть бельведер. Взойдешь на него и увидишь все положение Константинополя: сераль, гавань превеликая, покрытая беспрестанно судами и лодками, которых, конечно, во всякое время глазами увидишь тысячу, Константинополь с прекрасной Софией, Сулимание, Фанари, Галата, Пера, прекрасный пролив Константинопольский, называемый древними Босфором

Кистенёва С. В. «Османские листы» Г. С. Сергеева в собрании Угличского музея // VII научные чтения памяти Николая Васильевича Перцева (1902-1981): сборник статей. Ярославль: Аверс Плюс, 2007. С. 93–104.

²⁴² См. об этом: Муньков Н. П. М. И. Кутузов-дипломат. М.: Соцэкгиз, 1962. С. 18.

²⁴³ Кистенёва С. В. «Османские листы» Г. С. Сергеева в собрании Угличского музея // VII научные чтения памяти Николая Васильевича Перцева (1902-1981): сборник статей. Ярославль: Аверс Плюс, 2007. С. 97.

фракийской; за ним предместье Скутари в Азии <...> море Мрамора, остров Княжия, Мыс Калцыдонский, гора Олимп, la tour de Leandre (башня Леандра) и множество других мест, – все это видно вдруг. Сии чудеса увидя, не рассмеешься, а заплачешь от чувства нежности»²⁴⁴.

Акварельные листы Сергеева – словно иллюстрации к этому описанию. Рассмотрим их на примере листа «Вид на Босфор и город со стороны Скутари»²⁴⁵ из Угличского государственного историко-архитектурного музея (Рисунок 71). Композиция этой акварели построена по принципам классического пейзажа и имеет четкое деление на три плана. Дальний план представляет панораму берега Босфора, где угадываются крепостные стены города, минареты и купола мечетей, дворец Топкапы и сады турецкого падишаха. Правее – островок с башней Леандра. Средний план открывает перед нами широкое пространство пролива, оживленное парусными судами. А ближний план представлен скалистым берегом, где выступающие из воды валуны и каменные ступени создают «кулисы», замыкающие композицию с флангов. Изображая это живописное место, Сергеев любит не только природными и архитектурными красотами. В стаффажных композициях, оживляющих передний план картины, чувствуется увлеченность художника экзотикой турецкой повседневности. Здесь в миниатюре разворачиваются целые бытовые сюжеты (Рисунок 72). Примечательна группа из расположившихся слева мужчин; сидя на прибрежном камне с кальяном и мундштуками, они ведут спокойную беседу. Изображение традиционного мужского досуга, обогащенное передачей национального костюма и включением элементов натюрморта в виде крошечной композиции из кофейника, чаш и четок на подносе, заставляет этот классицистически регламентированный пейзаж играть экзотическими красками²⁴⁶.

²⁴⁴ Цит. по: Муньков Н. П. М.И. Кутузов-дипломат. М.: Соцэкгиз, 1962. С. 22–23.

²⁴⁵ Скутари – так европейцы называли Ускюдар, азиатскую часть Константинополя.

²⁴⁶ Горбунова А. А. У истоков русского ориентализма: образы мусульманского Востока в отечественной живописи XVIII века // Вестник Санкт-Петербургского государственного

Среди константинопольских работ Сергеева примечательна еще одна акварель – «Вид проспекта Софийской мечети» (Рисунок 73). Айя-София открывается зрителю во всей грандиозности своего интерьера, сохранившего следы христианского прошлого. В этом храме художник подмечает признаки повседневной жизни прихожан: коленопреклоненные позы молящихся, их снятую обувь, беседующих женщин, с лицами, закрытыми платками.

Остальные акварели Сергеева, послужившие образцами для создания гравюр к изданию Реймерса, до нас не дошли; мы можем представить их лишь по печатным воспроизведениям (Рисунки 76–77).

Гравюры к изданию Реймерса вышли в виде отдельного атласа, состоящего из семи листов. Они были выполнены во второй половине 1790-х гг. коллективом мастеров (А.И. Казачинский, И.Х. Майер, В.И. Иванов, А.Г. Рудаков) под руководством гравера Е.И. Кошкина (1761–1836). Шесть листов были созданы по оригиналам Сергеева, а один – портрет султана Селима III, выполненный самим Кошкиным – по живописному оригиналу французского художника Ж.Ф. Дюшато (или по копии с его работы) (Рисунки 78–79). Стоит отметить, что по сравнению со всеми известными сегодня живописными копиями Дюшато, гравюра Кошкина обладает большей разработкой форм, точностью линии, и в целом большей естественностью в передаче облика оттоманского султана.

В заключении отметим важность искусства книжной гравюры в формировании образа мусульманского Востока, как в зарубежном, так и в отечественном художественном сознании XVIII в. Относительная доступность изданий, сопровождаемых гравированными листами с изображением исламского мира, помогла сформировать в уме образованной публики картины восточной жизни, которые послужили импульсом к дальнейшему развитию ориентальной тематики в искусстве.

Итак, произведения, рассмотренные в данной главе, – историко-аллегорические картины, посольские сцены, виды Константинополя – объединяет цель их создателей – отобразить историческую реальность в ее изменчивости или постоянстве. Несмотря на документальный характер некоторых из них (изображений послов во дворце Топкапы или топографически точной фиксации побережья Босфора) они не лишены чувственного наполнения и выражают мир Востока во всей полноте его примет, которые удалось постичь русскому художнику XVIII столетия.

Заключение

По итогам проведенного исследования были сделаны следующие выводы:

1. XVIII столетие – это время взаимного знакомства России и стран исламского мира, когда в сложных военно-политических обстоятельствах происходило интенсивное накопление знаний о восточных соседях. Кроме историко-политических реалий на формирование интереса к мусульманскому Востоку в российском обществе оказала влияние западноевропейская культура. Так, искусство французского рококо в своем частном варианте тюркери вдохновило отечественных мастеров на подражание зарубежным образцам. Важно отметить и то, что при российском дворе работали художники-иностранцы (французы, итальянцы, немцы), которые сыграли роль медиаторов между европейской «галантной модой» и вкусами отечественных заказчиков. Одновременно с освоением ориентальных мотивов зарубежным и отечественным искусством происходило использование восточной тематики в литературе просветительского толка. Две концепции Востока в европейском Просвещении – критически-сатирическая во Франции и «национально-историческая» в Германии – нашли отражение и на русской почве, в произведениях М. Хераскова и И. Крылова, А. Радищева и Н. Карамзина.

Однако стоит признать, что восприятие исламского Востока в России и в странах Западной Европы не было идентичным. Отечественное общественное сознание не могло не учитывать практически не прекращающиеся на протяжении XVIII в. войны с Османской империей. Потому пышное, чувственное и при том политически индифферентное европейское тюркери, как правило, не находило своего места в русском искусстве, зато было создано немало произведений ориентальной тематики, зависящих от политической конъюнктуры и подчеркивающих противостояние двух держав.

Таким образом, интерес к странам мусульманского Востока в русской культуре XVIII столетия обладал дуалистической природой. С одной стороны он был обусловлен политическим противостоянием России и Оттоманской Порты (реже Персии), с другой стороны – результатом неизбежного влияния западноевропейской культуры, использующей восточные сюжеты и мотивы для создания удивительного, поражающего своей оригинальностью зрелища, столь свойственного барочно-рокайльной поэтике. Отсюда проистекает и двойственная природа русского «ориентального» искусства: с одной стороны – отражения историко-политической реальности, с другой – воплощения некой экзотической фантазии, художественного вымысла «в восточном вкусе».

2. Формирование образа мусульманского Востока как некой художественной фантазии в русском искусстве XVIII в. начинается тогда, когда складывается набор атрибутов, традиционно ассоциируемых с исламскими странами и представляющих жизненный уклад Востока в эстетически преобразованных художественных формах. Основными атрибутами являются: тюрбан, курильница и верблюд. Сложение этого набора атрибутов в русском изобразительном искусстве произошло на рубеже XVII и XVIII вв. с проникновением в Россию западных иконографических схем. Одной из таких схем была аллегорическая фигура Азии, сопровождаемая указанными предметами. Она была сформулирована и закреплена в XVI в. итальянским ученым Ч. Рипой в его сборнике «Иконология». Аллегии Азии по схеме Рипы, появившиеся в России в начале XVIII в., стали первыми изображениями, в которых проявился комплекс восточных атрибутов, определяющих ориентальный характер произведений искусства и в дальнейшем.

3. Способом создания художественного образа обитателя Востока в русском искусстве XVIII в. является костюмизация. Национальной одежде как яркая отличительная черта восточного персонажа становится «главным героем» костюмированных изображений «в восточном вкусе» или, другими

словами, костюмированных изображений *à la turque*. К ним относятся две группы произведений: костюмировано-типажные изображения обитателей Востока и костюмированный портрет *à la turque*.

Костюмировано-типажные изображения обитателей Востока – это изображения условных представителей мусульманского общества, которые создавались художниками в первую очередь для демонстрации экзотического восточного платья. В русском искусстве XVIII в. подобные произведения – не частое явление, и при значительной тематической общности они не обладают художественным единством. В первой половине столетия были созданы лишь «Турки» И.Х. Маттарнови для Академии наук; по всей видимости, в дальнейшем запроса на подобные изображения не поступало, что сделало серию Маттарнови единственной в своем роде. Во второй половине века создавались отдельные «внесерийные» костюмировано-типажные изображения, которые относятся также к жанру «головок» – турчанки кисти П. Ротари. В ходе исследования была уточнена атрибуция полотна Ротари из ГМУ «Архангельское».

Костюмированные портреты *à la turque* предполагают изображение портретируемых не только как самих себя, но как некий условный восточный персонаж. В таких произведениях восточный костюм либо дополняет портретный образ, либо играет главную роль, «подавляя» индивидуальность модели. Появление в России костюмированных портретов *à la turque* относится к середине XVIII столетия. В это время создается аллегорический портрет княгини Грузинской в образе Азии; ее экзотический наряд пока что весьма условен. Этнографическая достоверность в передаче восточного (прежде всего турецкого) костюма возникает в русском портрете *à la turque* приблизительно с середины 1760-х гг. Удостовериться в этом позволило сопоставление живописных изображений с подробным описанием константинопольских мод этого времени, данным путешественницей и женой британского посла в Стамбуле Мэри Уортли-Монтегю.

4. Представления о мусульманском Востоке – о его обитателях и предметно-бытовой среде – воплотились в русских зрелищных искусствах XVIII в. – в маскарадах и театральных представлениях. На основе редких произведений отечественного изобразительного искусства были сделаны следующие выводы. Способом создания образа восточного персонажа в маскарадах явилась костюмизация – переодевание в различных представителей османского и персидского общества. В первой половине столетия маскарадный «восточный» костюм представлял собой чаще всего лишь яркую епанчу и чалму с плюмажем (как для женщин, так и для мужчин), дополняющие повседневное европейское платье. Усложнение «восточного» маскарадного костюма происходит уже после 1760-х гг., подтверждение чему встречается в письменных источниках того времени. Кроме восточного костюма для создания ориентальной атмосферы в праздничных зрелищах использовались экзотические животные (слоны), а также участие принимали настоящие восточные факиры, прибывшие в Россию из Турции и Персии. С 1760-х гг. оформление «восточных» маскарадов становится сложнее, масштабнее, о чем свидетельствует, например, празднование Кучук-Кайнарджийского мира на Ходынском поле.

Театральные постановки «в восточном вкусе» возникли в России на рубеже XVII и XVIII вв. в рамках школьного театра, однако стали популярны только с 1750-х гг. В это время формированию художественного образа Востока на отечественных театральных подмостках способствовали иностранные, прежде всего, итальянские художники-декораторы. Они привнесли в русскую сценографическую практику новые формы, в частности, готическую стрельчатую арку и витую колонну, которые отождествлялись с ориентальной экзотикой.

Что касается «восточного» театрального костюма в России, то он на протяжении почти всего XVIII в. оставался в сильной зависимости от повседневного платья. Лишь в последней четверти века он обретает этнографическое сходство с действительными османскими и персидскими

образцами. Это происходит под влиянием реформаторской деятельности известных французских актеров, режиссеров, теоретиков театра. К концу XVIII в. на русской сцене появляются «восточные» герои в соответствующем национальном платье.

5. К произведениям ориентальной тематики, отражающим историческую реальность, следует отнести картины историко-аллегорического жанра, воспевающие победы Российской империи над Оттоманской Портой – сцены покорения врага и сцены великодушия, оказанного победителями побежденным. В ходе исследования была прослежена иконография этих сюжетов, начиная от произведений древнеримской пластики и до XVIII в. С точки зрения формирования образа восточного человека – мусульманского врага – представилось интересным проследить изменение образа поверженных турок на протяжении XVIII столетия. В Петровскую эпоху турки представляются силой подчиненными русскому царю, отсюда распространение сцен «покорения» при отсутствии сцен «милосердия». В искусстве Екатерининской поры под влиянием идей Просвещения, согласно которым просвещенный монарх есть милосердный монарх, покоренные турки изображаются принимающими новую власть с благоговением и радостью, восхваляя императрицу. В это время сцены «покорения» уступают место сценам «великодушия» и «милосердия».

6. В процессе исследования произведений посольской тематики, созданных в России в XVIII в., была рассмотрена иконография подобных изображений, созданных в Европе в начале столетия; турецкий придворный церемониал приема иностранных посольств, а также описания русских посольств в Константинополе. На основании этого выдвинуто несколько обоснованных предположений:

- полотно «Русское посольство в Константинополе» из собрания Государственного Эрмитажа было создано в подражание работам Ван Мура около 1724 г. Если эта датировка правомерна, тогда вероятнее всего, на картине изображен российский резидент И.И. Неплюев или чрезвычайный

посланник граф А.И. Румянцев в момент подписания или ратификации Стамбульского договора 1724 г.

- гравированный лист из книги Я.И. Булгакова «Российское посольство в Константинополь 1776 года», выполненный И.Е. Бугреевым и изображающий аудиенцию российского посла И.В. Репнина у великого визиря Порты, был выполнен как повторение композиции французского посольского художника Антуана де Фарэ (1706–1798) «Прием французского посла Великим визирем в Константинополе» (Музей военно-морского флота в Марселе).

- еще одна композиция И. Бугреева из книги Булгакова «Прием русского посольства князя Н.В. Репнина турецким султаном» в точности повторяет одноименное полотно неизвестного отечественного автора из собрания Государственного Эрмитажа. Однако маловероятно, что это и есть образец, который использовал Бугреев, скорее наоборот – живописное полотно было создано по гравюре, о чем косвенно свидетельствует ряд неточностей и ошибок в передаче исторических деталей.

7. На примере образцов русской книжной гравюры XVIII в., иллюстрирующих отечественные издания, посвященные Османской империи, ее традициям, быту и военному положению, было представлено многообразие ориентальных художественных форм. В ходе исследования были уточнены обстоятельства создания гравированных листов и определены их изобразительные источники. Особое внимание уделено гравюрам из альбома Г. Реймерса «Путешествие российского Императорского чрезвычайного посольства в Оттоманскую Порту в 1793 году» и их изобразительным источникам – произведениям экспедиционной видописи – акварельным листам посольского художника и топографа Г.С. Сергеева.

Итак, в процессе проведенного исследования в научный оборот был введен ряд памятников искусства, ранее не привлекавшихся к научной работе; были установлены изобразительные источники и определена иконография некоторых произведений отечественной живописи и графики XVIII в.;

уточнена атрибуция и обстоятельства создания нескольких работ. Представляется, что все это позволило дополнить историю русского изобразительного искусства XVIII столетия новыми сведениями.

Список сокращений

Д. – дело

Ед. хр. – единица хранения

Л. – лист

Оп. – опись

С. – страница

Ф. – фонд

ГМЗ «Петергоф» – Государственный музей-заповедник «Петергоф»

ГМУ «Архангельское» – Государственный музей-усадьба «Архангельское»

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея

ГЭ – Государственный Эрмитаж

Список источников и литературы

Источники

1. Алкоран о Магомете или Закон турецкий. – СПб.: В Санктпетербургской типографии, 1716. – 350 с.
2. Архив внешней политики Российской империи. Ф. Сношения России с Турцией (Ф. 89). Оп. 89/8, 1775. Д. 446. Л. 32–42.
3. Бонекки Д. Беллерофонт опера внове показана в Санктпетербурге на новопостроенном придворном театре в день празднества возшествия на престол ея императорскаго величества великия государыни императрицы Елисаветы Петровны самодержицы Всероссийския и проч. и проч. и проч. 25 ноября 1750 года. – СПб.: печатана при Императорской Академии наук, 1750. – 23 с.
4. Булгаков Я.И. Российское посольство в Константинополь 1776 года. С гравированными фигурами. – СПб.: при Императорской Академии наук, 1777. – 94 с.
5. Военное состояние Оттоманския империи с ея приращением и упадком, сочиненное через графа Марсильли, члена Парижския Королевския академии наук и Монреальския, также Лондонскаго Королевскаго Социетета и основателя Болонскаго Института. Все украшено грьдорованными листами. Часть первая и вторая. – СПб.: Печатано при Императорской Академии Наук, 1737. В 2 т.
6. Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества. – М.: Наука, 1977. – 703 с.
7. Гёте И.В. Западно-Восточный диван. – М.: Наука, 1988. – 895 с.
8. Государственный архив Российской Федерации. Ф. А-2307. Оп. 8. Ед. хр. 132.
9. Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания. Серия Живопись XVIII–XX веков. Т. 2. – М.: Красная площадь, 1998. – 334 с.

10. Гюбнер Иоганн. Земноводнаго круга краткое описание. Из старья и новья географии по вопросам и ответам чрез Ягана Гибнера собраное, и на немецком диалекте в Леипцике напечатано, а ныне повелением великаго государя царя и великаго князя Петра Перваго всероссийскаго императора при наследственном благороднейшем государе царевице Петре Петровиче на российском. – М., 1719. – 426 с.
11. Драматический словарь, или Показания по алфавиту всех российских театральнх сочинений и переводов с означением имен известных сочинителей, переводчиков и слагателей музыки, которые когда были представлены на театрах и где и в которое время напечатаны: В пользу любящих театр. представления. Точ. воспроизведение изд. 1787 г. – СПб.: Кн. маг. "Нового времени", 1880. – 166 с.
12. Журнал бытности в России его королевскаго высочества принца прусскаго Генриха, с 1-го октября 1770 года января по 26-е число 1771 года. – СПб., 1850. – 134 с.
13. Зельмира и Смелон, или Взятие Измаила. Лирическая драма. СПб.: Печатано в Типографии Корпуса Чужестраннх Единоверцев, 1795. 58 с.
14. Иконология, объясненная лицами; или Полное собрание аллегорий, эмблем, и пр.: Сочинение полезное для Рисовщиков, Живописцов, Граверов, Скульпторов, Стихотворцев, ученых людей, а особливо для воспитания юношества. – М.: В Губернской типографии у А. Решетникова. У книгопродавцев Куртенера и Компании, 1803. Т.2. – 75 с.
15. Камер-фурьерский церемониальный журнал 1764 года. – СПб., 1853. – 352 с.
16. Камер-фурьерский церемониальный журнал 1778 года. – СПб., 1882. – 821 с.
17. Кантемир Д.К. Книга Систима или Состояние мухаммеданской религии. – СПб.: В типографии царствующаго Санктпитебурха, 1722. – 379 с.
18. Коран / Пер. Э.Р. Кулиева. – М.: УММА, 2007. – 687 с.

19. Лакомб де Презель Оноре. Иконологический лексикон, или Руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч. с описанием, взятым из разных древних и новых стихотворцев / С французского переведен академии наук переводчиком Иваном Акимовым. – СПб.: При Императорской Академии наук, 1763. – 344 с.
20. Левашев П.А. Плен и страдание россиян у турков или Обстоятельное описание бедственных приключений претерпенных ими в Царь-граде по объявлении войны и при войске, за которым владели их в своих походах. С приобщением дневных записок о воинских их действиях в прошедшую войну, и многих странных, редких и любопытных происшествий. – СПб.: Тип. Богдановича, 1790. – 168 с.
21. Ломоносов М.В. Слово благодарственное ея императорскому величеству на освящение Академии художеств, именем ея говоренное / Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. Т. 8. – М.-Л.: Издательство Академии наук СССР, 1958. – С. 807–816.
22. Марсильи Л.Ф. Военное состояние Оттоманския империи с ея приращением и упадком / Сочинено чрез графа де Марсильи члена Парижския королевския академии наук и Монпельерския также Лондонскаго королевскаго социэтета и основателя Болонскаго института. Все украшено грьдорованными листами. – СПб.: При Императорской Академии наук, 1737.
23. Мемуары графини Головиной // Русские дневники, письма, воспоминания / под ред. С. Никитина. – М.: Три века истории, 2000. – 479 с.
24. Монтескье Ш.Л. Персидские письма. Размышления о величии и падении римлян. – М.: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2002. – 512 с.
25. Неплюев И.И. Записки Ивана Ивановича Неплюева (1693–1773). – СПб.: Типография А.С. Суворина, 1893. – 197 с.
26. д'Оссон И.М. Полная картина Оттоманския империи. В двух частях. – СПб.: при Имп. Академии наук, 1795.

27. Описание коронации Ее Величества Императрицы и Самодержицы Всероссийской Анны Иоанновны торжественно отправленной в царствующем граде Москве 28 апреля 1730 году. – М.: Сенатская типография, 1730. – 68 с.
28. Переписка российской императрицы Екатерины втория с г. Вольтером, с 1763 по 1778 год. В 2 частях. Ч.1. – М.: в вольной Типографии Гария и Компании, 1803. – 171 с.
29. Петрарка Ф. Африка / Под ред. М.Л. Гаспарова. – М.: Наука, 1992. – 368 с.
30. Посольство Дервиша-Михаммед-Эффендия в Россию, в 1168 году эгирь, (то есть 1755 после Р. Х.) (Взято из Оттоманских летописей Васыф-Эффендия, том I. стр. 61). Пер. и излож. О.И. Сенковского // Северный архив, 1826. – Ч. 19. № 1. – С. 3–18.
31. Прибавление к No. 86 Санктпетербургских ведомостей, октября 26 дня, 1764 года // Санктпетребургские ведомости. – 1764. – №86.
32. Прибавление к No. 75 Санктпетербургских ведомостей, в пятницу, сентября 17 дня, 1770 года // Санктпетребургские ведомости. – 1770. – №75.
33. Ровинский Д.А. Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв.: с 720 фототипиями и 210 цинкографиями в тексте. – СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1895. Т.2. – 1248 с.
34. Русский посол в Стамбуле: П.А. Толстой и его описание Османской империи начала XVIII в. – М.: Наука, 1985. – 161 с.
35. Сборник Императорского Русского Исторического Общества. Т. 15. – СПб.: Тип. 2-го Отделения Собств. Е.И.В. Канцелярии, 1875. – 655 с.
36. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с англ. и вступ. ст. А. Майкапара. – М.: Крон-Пресс, 1997. – 653 с.
37. Цареградские письма. – СПб.: Тип. Богдановича, 1789. – 432 с.
38. Шарден Ж. Путешествие Шевалье Шардена по Персии и другим странам Востока. – М.: Моск. ин-т востоковедения им. Нариманова при ЦИК СССР, 1937. – 29 с.

39. Это сам Потемкин! К 280-летию светлейшего князя Г.А. Потемкина-Таврического: каталог выставки. В 2 томах. / Сост. Н.Ю. Бахарева. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2020.
40. Ceremonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde representees par des figures dessinees de la main de Bernard Picart avec une explication historique, & quelques dissertations curieuses. – Amsterdam, 1737.
41. Chatelain H.A. Atlas historique, ou, Nouvelle introduction a l'histoire, à la chronologie & à la géographie ancienne & moderne. – Amsterdam: Chez Zacharie Chatelain, 1720. – 396 p.
42. Guer J.-A. Moeurs et usages des turcs, leur religion, leur gouvernement civil, militaire et politique, avec un abregé de l'histoire Ottomane. – Paris: Chez Coustelier, Libraire, Quai des Augustins au coin de la rue Gift-le-Coeur, 1747. Vol. 1–2.
43. Habits de costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre dessinés par Mr. Boquet, premier Dessinateur des menus Plaisirs du Roi de France. Tome II. – Paris, 1791.
44. Jullien A. Histoire du costume au théâtre depuis les origines du théâtre en France jusqu'à nos jours. – Paris: G. Charpentier, 1880. – 356 p.
45. Keralio L.F. Histoire de la guerre entre la Russie et la Turquie, et particulièrement de la Campagne de 1769. – Saint-Petersburg, 1773. – 235 p.
46. Klein I.T. Historiae piscium naturalis: promovendae missus primus. – Gtdani: Litteris Schreiberianis, 1740. – 540 p.
47. Marsili L.F. L'état militaire de l'Empire Ottoman, ses progrès et sa décadence. – Amsterdam: Uytwerf-Changuion, 1732. Vol. 1–2.
48. d'Ohsson M.I. Tableau général de l'Empire othoman, divisé en deux parties, dont l'une comprend la législation mahométane; l'autre, l'histoire de l'Empire othoman. – Paris: Imprimerie de monsieur, 1788. – 437 p.
49. Recueil de cent estampes representant differentes nations du Levant, gravées sur les tableaux peints d'après nature en 1707 & 1708, par les ordres de M. de Ferriol,

- ambassadeur du roi a la porte, et mis au jour en 1712 & 1713 par les soins de M. Le Hay. – Paris: Chez Basan, 1714.
50. Reimers H.C. von. Reise der Russisch Kaiserlichen Ausserordentlichen Gesandtschaft an die Othomanische Pforte im Jahr 1793. – St. Petersburg: Schnoorschen Buchdruckerei, 1803. In drei Teilen.
51. Ripa Cesare. Iconologia overo Descrittione di diverse-imagini cavate dall' antichita, et di propria inventione, trovate, et dichiarate da Cesare Ripa Perugino. – Roma: appresso Lepido Faeij, 1603. – 523 p.
52. Recueil de Divers Portraits des Principales Dames de la Porte du Grand Turc. Tirée au naturel sur les lieux, et Dediez a Madame la Comt esse de Fiesque. – Paris, 1648.
53. Turkey: Vol. 6. Being a description of the manners, customs, dresses, and other peculiarities characteristic of the inhabitants of the Turkish Empire. – London: Printed for R. Ackermann, 1821. – 245 p.
54. Vien J.-M. Caravanne du sultan ala Mecque: mascarade turque donnée a Rome par Messieurs les pensionnaires de l'Academie de France et leurs amis au Carnaval de l'année 1748. – Paris: chés Basan et Poignant M.ds d'estampes rue et Hotel Serpente, 1749.

Литература

1. Абрамзон Т.Е. Поэтические мифологии XVIII века. Ломоносов, Сумароков, Херасков, Державин. Автореферат дис. ... доктора филологических наук. – М., 2007. – 48 с.
2. Агеева О.Г. Дипломатический церемониал императорской России, XVIII век. – М.: Новый хронограф, 2012. – 891 с.
3. Агрatina Е.Е. Из истории русско-европейских художественных связей. Театральный декоратор Джузеппе Валериани и его время. Александр Рослин в европейской и русской художественной среде XVIII века. – М.: Прогресс-Традиция, 2019. – 607 с.

4. Алексеева М.А. Жанр конклюдий в русском искусстве конца XVII – начала XVIII в. / Русское искусство барокко. Материалы и исследования. Под ред. Т.В. Алексеевой. – М.: Наука, 1977. – С. 7–29.
5. Алимова Л. Б. Шпалерные мануфактуры в России в XVIII – второй трети XIX в. – М.: ФЛИНТА, 2017. – 163 с.
6. Андропова И.О. Восточная тема в русском интерьере второй половины XIX – начала XX века. Опыт реконструкции: Дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2008. – 322 с.
7. Анциферов Н. П. Душа Петербурга. – СПб.: Изд-во «Брокгауз-Ефрон», 1922. – 227 с.
8. Асеев Б.Н. Русский драматический театр от истоков до конца XVIII века. – М.: Искусство, 1977. – 575 с.
9. Багдасарова И.Р. Корабли пустыни // East East. Culture Creative Agency Qatar Russia, 2021. – С. 36–39.
10. Базарова Т.А. Дипломатия Петра Великого и Османская империя // Вестник Российского фонда фундаментальных исследований. Гуманитарные и общественные науки. – 2020. – №3(100). – С. 29–42.
11. Бантыш-Каменский. Д.Н. Биографии российских генералиссимусов и генерал-фельдмаршалов. Ч.2. – СПб.: в типографии Третьего Департамента Министерства Государственных Имуществ, 1840. – 268 с.
12. Бантыш-Каменский Д.Н. Деяния знаменитых полководцев и министров, служивших в царствование Государя Императора Петра Великого: с портретами их. Ч.2. – М.: Типография С. Селивановского, 1821. – 274 с.
13. Безсонов С.В. Архангельское. Подмосковная усадьба. – М.: Изд-во Всес. акад. архитектуры, 1937. – 271 с.
14. Бернье Ф. История последних политических переворотов в государстве Великого Могола. – М.–Л.: Государственное социально-экономическое издательство, 1936. – 359 с.
15. Битар Зинат Слейман. Ориентализм во французской живописи эпохи Романтизма: Дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1987. – 193 с.

16. Богатырев П.Б. Вопросы теории народного искусства. – М.: Искусство, 1971. – 544 с.
17. Борзин Б. Ф. Росписи петровского времени. – Л.: Художник РСФСР, 1986. – 206 с.
18. Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист. – М.: Аграф, 2002. – 265 с.
19. Брук Я. В. У истоков русского жанра, XVIII век. – М.: Искусство, 1990. – 264 с.
20. Бушев П.П. Посольство Артемия Волынского в Иран в 1715–1718 гг. (по русским архивам). – М.: Наука, 1978. – 287 с.
21. Вилинбахов Г.В. Карусели в Петербурге в 1766 г. // Эрмитажные чтения памяти Б. Б. Пиотровского. – СПб.: Государственный Эрмитаж, 1994. – С. 18–22.
22. Виппер Р.Ю. Общественные учения и исторические теории XVIII и XIX вв. – Ивано-Вознесенск: Основа, 1925. – 196 с.
23. Врангель Н.Н. Иностранцы художники XVIII столетия в России // Старые годы. – 1911. – Июль-сентябрь. – 214 с.
24. Всеволодский-Гернгросс В.Н. Театр в России при императрице Анне Иоанновне и императоре Иоанне Антоновиче. – СПб.: Тип. Имп. Спб. театров, 1914. – 101 с.
25. Всеволодский-Гернгросс В.Н. Театральный костюм XVIII века и художник Бокэ // Старые годы. – 1915. – Май-июнь. – С. 33–48.
26. Герштейн Э. К проблеме экзотизма в искусстве Франции // Мир искусств. Альманах. Вып. 4. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. – С. 336–370.
27. Гнучева В.Ф. Материалы для истории экспедиций Академии наук в XVIII и XIX веках. Хронологические обзоры и описание архивных материалов. – М.–Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1940. – 312 с.
28. Голлербах Э. История гравюры и литографии в России. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2003. – 240 с.

29. Голомбиевский А.А. Княжна Тараканова и загадочный портрет Григория Сердюкова (об атрибуции «Портрета неизвестной» Г. Сердюкова) // Старые годы. – 1911. – № 5. – С. 41–43.
30. Горбунова А.А. Ориентализм в русском изобразительном искусстве XVIII – первой половины XIX в. в контексте отечественной истории // Материалы международной научно-практической конференции «Месмахеровские чтения–2019». – 2019. – С. 289–295.
31. Горбунова А.А. У истоков русского ориентализма: образы мусульманского Востока в отечественной живописи XVIII века // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. – 2019. – № 3. – С. 3–11.
32. Горбунова А.А. Аллегория Азии: формирование образа мусульманского Востока в русском искусстве первой половины XVIII века // Культурное наследие России. – 2020. – №1(28). – С. 84–90.
33. Горбунова А.А. Тимофеева Р.А. Костюмированные изображения à la turque в русской живописи XVIII века // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». – 2022. – №1. – С. 116–142.
34. Горбунова А.А. Мусульманский Восток в русской зрелищной культуре XVIII в.: к изучению вопроса // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. – 2021. – № 3. – С. 31–41.
35. Горбунова А.А. Дипломатические приемы российских делегатов в Константинополе и их отражение в отечественном искусстве XVIII века // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. – 2022. – № 2. – С. 22–30.
36. Готика Просвещения. Юбилейный год Василия Баженова. – М.: ИН АРТИБУС, 2017. – 770 с.
37. Грицак Е.Н. Бахчисарай и дворцы Крыма. – М.: Вече, 2004. – 206 с.

38. Гун Г.Е. Процессы взаимодействия в художественной культуре // Вестник Магнитогорского государственного технического университета им. Г.И. Носова. – 2011. – №3(35). – С. 103–105.
39. Демин А.С. Русская литература второй половины XVII – начала XVIII века: новые художественные представления о мире, природе, человеке. – М.: Наука, 1977. – 296 с.
40. Дидро Д. Салоны. В 2-х томах. Т.2. – М.: Искусство, 1989. – 399 с.
41. Дорохин Ф.Ф. Описание Турецкой империи, составленное русским бывшим в плену у турок в XVII веке. – СПб.: Имп. Правосл. палест. о-во, 1890. – 213 с.
42. Евангулова О.С. «Турецкая серия» живописца И. Маттарнови // Русское искусство первой четверти XVIII века: материалы и исследования. – М.: Издательство «Наука», 1974. – С.158–167.
43. Евангулова О. С. Русский портрет XVIII века и проблема «россики» // Искусство. – 1986. – №12. – С. 56–61.
44. Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в. Проблемы становления художественных принципов Нового времени. – М.: Изд-во Московского университета, 1987. – 294 с.
45. Евангулова О.С., Карев А.А. Портретная живопись в России второй половины XVIII в. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – 200 с.
46. Елизарова Н.А. Театры Шереметевых. – М.: Изд. Останкинского дворца-музея, 1944. – 519 с.
47. Жабрева А.Э. Маскарады и маскарадный костюм в рукописных и опубликованных материалах XVIII века / Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XIX веков. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 2000. – С. 20–29.
48. История России с древнейших времен до наших дней: в 2х томах. Т.1 / Под ред. А.Н. Сахарова. – М.: Проспект, 2010. – 544 с.
49. Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. – М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. – 380 с.

50. Каганович С.Л. Русский романтизм и Восток. – Ташкент: Фан, 1984. – 113 с.
51. Капарулина О.А. Рисунки и акварели Г.С. Сергеева в Русском музее // Страницы истории отечественного искусства XVIII–XIX века. – 2003. – Выпуск IX. – С. 146–155.
52. Кареева Н.Д. История Зеленого кабинета в Летнем дворце Петра I // Кунсткамера. – 2020. – № 4 (10). – С. 79–87.
53. Кистенёва С.В. «Османские листы» Г.С. Сергеева в собрании Угличского музея // VII научные чтения памяти Николая Васильевича Перцева (1902–1981): сборник статей. – Ярославль: Аверс Плюс, 2007. – С. 93–104.
54. Кистенёва С.В. Османский альбом. Акварели Г.С. Сергеева 1793–1794 годов из личного архива фельдмаршала М.И. Кутузова. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. – М.: ООО «Издательство ПЛАНЕТА», 2008. – 32 с.
55. Клементьев В.Г. Портреты Жана де Сампсуа в коллекции Китайского дворца-музея // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. – 1992. – Вып. 1990. – С. 298–307.
56. Комелова Г.Н. Миниатюрист Франсуа Самсуа в России // Россия-Франция. Век Просвещения. – СПб.: Государственный Эрмитаж, 1992. – С. 88–99.
57. Коноплева М.С. Театральный живописец Джузеппе Валериани. Материалы к биографии и истории творчества. – Л.: Тип. им. Володарского: тип. Гос. Эрмитажа, 1948. – 55 с.
58. Корндорф А.С. Дворцы Химеры: иллюзорная архитектура и политические аллюзии придворной сцены. – М: Прогресс-Традиция, 2011. – 622 с.
59. Крачковский И.Ю. Очерки по истории русской арабистики. – М.–Л.: Изд-во и 1-я тип. изд-ва Акад. наук СССР, 1950. – 299 с.
60. Креленко Н.С. Восточные мотивы в европейской культуре XVIII–XIX веков (к вопросу о «диалоге культур») // Образ другого в произведениях искусства. – М.–Берлин, 2015. – С. 69–90.

61. Кубачева В.Н. «Восточная» повесть в русской литературе XVIII – начала XIX века // XVIII век. – М.–Л., 1962. – Сб. 5. – С. 295–316.
62. Курбатов В. Перспективисты и декораторы // Старые годы. – 1911. – Июль-сентябрь. – С. 114–125.
63. Курукин И.В. Княжна Тараканова. – М.: Молодая гвардия, 2011. – 262 с.
64. Кутузов М.И. Сборник материалов / Под ред. Л.Г. Бескоровного. – М.: Военное издательство, 1950. Т.1. – 793 с.
65. Ливий Тит. История Рима от основания города / Под. ред. М.Л. Гаспарова, Г.С. Кнабе и др. В 3-х томах. – М.: Наука, 1989–1993.
66. Лысцов В.П. Персидский поход Петра I: 1722–1723. – М.: Издательство Московского университета, 1951. – 248 с.
67. Любецкий С.М. Отголоски старины (Историческая мозаика). – М.: Типография «Русских Ведомостей», 1867. – 251 с.
68. Михнева Р. Россия и Османская империя в международных отношениях в середине XVIII века (1739–1756). – М.: Наука, 1985. – 183 с.
69. Монтескье Ш.Л. О духе законов. – М.: Мысль, 1999. – 672 с.
70. Морозов Д.А. Комедия «Тысяча и одной ночи»: Эстафета мистификаций, или Шедевр европейского романтизма. – М.: «Древлехранилище», 2009. – 224 с.
71. Муньков Н.П. М.И. Кутузов-дипломат. – М.: Соцэкгиз, 1962. – 139 с.
72. Нефедова О.В. Творчество Жана-Батиста Ванмура (1671–1737) и проблема ориентализма в западноевропейской живописи XVIII века: Дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2009. – 183 с.
73. Никонов О.А. Правовое регулирование ирано-российских отношений в XVIII веке // Преподаватель XXI век. – 2019. – № 2-2. – С. 273–288.
74. Описания о бунтах в Константинополе в 1730–1731 гг. // Археографический ежегодник за 1960 год. – М., 1962. – С. 321–344.
75. Описание дворца Алексея Михайловича в селе Коломенском / Сост. пом. дир. Моск. оружейн. палаты Н. Чаев. – М.: Университетская типография (Катков и К°), 1869. – 39 с.

76. Орешкова С.Ф. Немировский конгресс. От двусторонних османороссийских отношений к Восточному вопросу. – М.: ИВ РАН, 2015. – 336 с.
77. Панайотис Н.С. Офицер Ламброс Кационис и легкая российская флотилия в Средиземном море: Дис. ... канд. исторических наук. – СПб., 2009. – 357 с.
78. Петросян Ю.А. Российская историография Османской империи XVIII–XX вв. – СПб.: Наука, 2012. – 258 с.
79. Преснов Г.М. Барельефы «Великодушных действий» // Сообщения Государственного Русского музея. VI. – Л.: Государственное издательство «Искусство», 1959. – С. 9–16.
80. Саид Э.В. Ориентализм. Западные концепции Востока. – СПб.: Русский мир, 2006. – 636 с.
81. Сариева Е.А. Фейерверки в России XVIII века // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв.: Очерки истории и теории. – СПб.: ДБ, 2000. – 520 с.
82. Соснина О.А., Валькович А.М. Ориентализм. Турецкий стиль в России, 1760–1840-е. – М.: Кучково поле, 2017. – 255 с.
83. Старикова Л.М. Театр в России XVIII века: Опыт документального исследования. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 1997. – 152 с.
84. Старикова Л.М. Москва стародавняя. Герои жизни и сцены. – М.: Артист. Режиссер. Театр, Калининград: Янтарный сказ, 2000. – 382 с.
85. Старикова Л.М. Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. 1741–1750. Документальная хроника. Вып. 2. Ч. 2. – М.: Наука, 2005. – 628 с.
86. Сыркина Ф.Я. Русское театральное-декорационное искусство. – М.: Искусство, 1978. – 246 с.
87. Таки В. Царь и султан. Османская империя глазами россиян. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 320 с.
88. Терещенко Т.С. Образ Иудеи в изобразительном искусстве Древнего Рима // Труды по европейской истории и культуре. Материалы XXIII

- Международной ежегодной конференции по иудаике. – М.: Пробел-2000, 2017. – С. 52–62.
89. Трощинская А.В. Взаимодействие и синтез художественных моделей Востока и Запада в искусстве фарфора в России конца XVII – начала XIX веков: Дис. ... доктора искусствоведения. – М., 2009. – 336 с.
90. Ухналев А.Е. Мраморный дворец и его место в стилистической эволюции архитектуры и скульптуры в 1760-е-1780-е годы. Дис. ... канд. иск. – СПб., 2003. – 289 с.
91. Хачатуров С.В. "Готический вкус" в русской художественной культуре XVIII века. – М.: Прогресс-Традиция, 1999. – 183 с.
92. Хождение на Восток гостя Василия Познякава с товарищи / Библиотека литературы Древней Руси / Под ред. Лихачева Д.С., Дмитриева Л.А., Алексеева А.А., Понырко Н.В. – СПб.: Наука, 2000. – С. 48–93.
93. Хорошилова О.А. Мода и гении: костюмные биографии Леонардо да Винчи, Екатерины II, Петра Чайковского, Оскара Уайльда, Юрия Анненкова и Майи Плисецкой. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2020. – 382 с.
94. Чамина Н.Ю. Чезаре Рипа. «Иконология». В поисках универсального языка культур // Науки о языке и тексте в Европе XIV–XVI веков. – М.: Изд. дом «Дело», 2015. – С. 524–542.
95. Чежина Ю. И. Костюмированный портрет в русском искусстве XVIII века как отражение духа эпохи: Дис. ... кандидата искусствоведения. – СПб., 2006. – 280 с.
96. Чежина Ю.И. Костюмированный портрет в русской культуре XVIII столетия (к проблеме жанровой классификации) // «Золотой осмнадцатый...»: русское искусство XVIII века в современном отечественном искусствознании. Сборник статей. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2006. – 183 с.
97. Чежина Ю.И. Вигилиус Эриксен в России. Карусельные портреты братьев Орловых // Мавродинские чтения 2008. Материалы Всероссийской научной

- конференции, посвященной 100-летию со дня рождения проф. В. В. Мавродина. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2008. – С. 475–479.
98. Чежина Ю.И. К истории русского маскарада // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2009. – Сер. 2. Вып. 3. – С. 140–149.
99. Швидковский Д.О. Восточные стили в архитектуре русского классицизма // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. – М.: Изобразительное искусство, 1994. – С. 158–165.
100. Широкоград А.Б. Адмиралы и корсары Екатерины Великой. – М.: Вече, 2013. – 480 с.
101. Шкунов В.Н. Государственно-правовое регулирование внешней торговли Российской империи в XVIII–XIX веках. – Ульяновск: УлГУ, 2012. – 255 с.
102. Штаден Г. О Москве Ивана Грозного. Записки немца-опричника / Пер. и вст. статья И.И. Полосина. – М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1925. – 182 с.
103. Штелин Я.Я. Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. Т.1. – М.: Искусство. 1990. – 445 с.
104. Шубинский С.Н. Императрица Анна Иоанновна, придворный быт и забавы // Русская старина. – 1873. – №3. – С. 336–341.
105. Шубинский С.Н. Исторические очерки и рассказы. Московский маскарад 1722 года. – СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1908. – 712 с.
106. Шукуров Р.М. Введение, или предварительные замечания о чуждости в истории // Чужое: Опыты преодоления. Очерки из истории культуры Средиземноморья. – М.: Алтейа, 1999. – 384 с.
107. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. – М.: АСТ: CORPUS, 2015. – 352 с.
108. Этикет народов Востока. Нормативная традиция, ритуал, обычаи / Сборник статей под ред. Л.С. Васильева, ред.-сост. Н.И. Фомина. – М.: Восточная лит., 2011. – 479 с.

109. Яблонская Т.В. Костюмированный портрет в системе русской живописи XVIII века // Советское искусствознание: сборник статей. – 1977. – Вып. 2 (1976). – С. 134–150.
110. Якушев М.М. Османский протокол в дипломатических отношениях Порты и России (конец XVIII – начало XIX вв.) // Восток. Афро-Азиатские общества: история и современность. – 2010. – №3. – С. 48–58.
111. Якушев М.М. Церемониал приема российских дипломатов у султана и великого визиря в российско-османских отношениях конца XVIII века. // Международная жизнь. – 2014. – № 10. – С. 177–192.
112. Яценко С.А. Репрезентация «иных»: достоверность, стилизация и стереотипный облик азиатских «варваров» в греко-римско-византийском и раннесредневековом китайском искусстве / Ex Cathedra: современные методы изучения культуры: сб. ст. – М.: РГГУ, 2012. – С. 235–247.
113. Baghdiantz McCabe I. Orientalism in Early Modern France. Eurasian Trade, Exoticism, and the Ancien Régime. – New York–Oxford: BERG, 2008. – 409 p.
114. Baldassarre A. Being engaged, not informed: French «Orientalists» revisited // Music in Art XXXVIII. – 1-2 (2013). – Pp. 63–87.
115. Bevilacqua A., Pfeifer H. Turquerie: Culture in Motion, 1650–1750 // Past and Present. – no. 221 (Nov. 2013). – Pp. 75–118.
116. Boppe A. Les peintres du Bosphore au dix-huitième siècle. – Paris: Librairie Hachette et Cie, 1911. – 231 p.
117. Fréart de Chambray R. «A parallel of the ancient architecture with the modern, in a collection of ten principal authors who have written upon the five orders...». – London: J. Walthoe, 1733. – 74 p.
118. Nochlin L. The Imaginary Orient / Politics of Vision. Essays on Nineteenth Century Art and Society. – New York: Harper & Row, 1991. – Pp. 33–59.
119. Rosenthal Donald A. Orientalism. The Near East in French painting 1800–1880. – Rochester, New York, 1982. – 177 p.

120. Schimmelpenninck van der Oye David. Russian orientalism: Asia in the Russian mind from Peter the Great to the emigration. – New Haven–London: Yale University Press, 2010. – 298 p.
121. Vidmar P. Courage, power, beauty and luxury: The Vurberk gallery of 17th century paintings // Image of the Turks in the 17th century Europe. – Istanbul: Sabanci university; Sakip Sabanci Museum, 2005. – Pp.78–104.

Интернет-ресурсы

1. Библиотека Академии наук. Библиографическая база данных URL:http://www.rasl.ru/e_resours/ran18/Zaglavs/page33/page6/list.html (дата обращения 20.04.22).
2. Государственный Эрмитаж. Неизвестный художник. «Портрет молодой женщины в восточном костюме». URL:<https://hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/168236> (дата обращения: 13.04.2020).
3. Муниципальное казенное учреждение культуры «Сычевский краеведческий музей». Официальный сайт URL:<http://sichevka.museum67.ru/o-nas/istoricheskaya-spravka/> (дата обращения 03.02.2022).
4. Сайт «Тысячи и одной ночи». Перевод с арабского М. А. Салье URL:<http://sheherazade.ru/about-translations-1001-night.htm> (дата обращения 28.04.2022).
5. Спащанский А.Н. «Турецкий стиль» в русском искусстве второй половины XVIII века URL:<http://www.history-gatchina.ru/article/turkey.htm> (дата обращения 20.08.2020).
6. Findley Carter V. A quixotic author and his great taxonomy: Mouradgea d'Ohsson and his Tableau General de l'Empire Othoman URL:<https://www.oslo2000.uio.no/program/papers/m1b/m1b-findley.pdf> (дата обращения 10.05.22).

Приложение



Рисунок 1. Азия. Гравюра из книги «Иконология» Чезаре Рипы. 1603 г. Источник изображения: Ripa Cesare. *Iconologia ovvero Descrittione di diverse-imagini cavate dall' antichita, et di propria inventione, trovate, et dichiarate da Cesare Ripa Perugino.* Roma, 1603.



Рисунок 2. Азия. Фрагмент росписи свода столовой палаты во дворце Алексея Михайловича в Коломенском. Реконструкция 2008–2010 гг. Источник изображения: фото из личного архива автора.



Рисунок 3. Неизвестный художник. Медальон «Азия» из Зеленого кабинета Летнего дворца Петра I. 1713–1714 гг. Холст, масло. 63 х 45 см. Санкт-Петербург. Источник изображения: Государственный Русский музей. Служба реставрации музейных ценностей. URL:<http://restoration.rusmuseum.ru/rest-summer-palace-alleg-azia-ld-177.htm> (дата обращения 20.01.2020)



Рисунок 4. Петербургская шпалерная мануфактура. Шпалера «Азия» из серии «Страны света». 1740-е гг. Малая столовая Зимнего дворца в Санкт-Петербурге. Источник изображения: фото из личного архива автора.



Рисунок 5. Шарль Лебрен. Аллегория Азии. Эскиз оформления Посольской лестницы Версальского дворца. 1674–1679. Лувр, Париж. Источник изображения: Louvre Museum URL:<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020507953> (дата обращения: 05.12.2022)



Рисунок 6. Скромность. Гравюра из книги «Иконология, объясненная лицами». Т.2. 1803 г. Источник изображения: Лакомб де Презель Оноре. Иконологический лексикон, или Руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч. с описанием, взятым из разных древних и новых стихотворцев. СПб., 1763.



Рисунок 7. Азии описание. Гравюра из книги Иоганна Грюбнера «Земноводнаго круга краткое описание». 1719 г. Источник изображения: Гюбнер Иоганн. Земноводнаго круга краткое описание. М., 1719.



Рисунок 8. Джентиле Беллини. Сидящая турчанка. Ок. 1480. Бумага, тушь, перо. 21.4 x 17.6 см. Британский музей, Лондон. Источник изображения: The British Museum. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Pp-1-20 (дата обращения: 05.12.2022).



Рисунок 9. И.Х. Маттарнови. Молодой турок. 1725. Холст, масло. 35 х 26.5 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Источник изображения: Сайт Государственного Эрмитажа. URL:<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/174602> (дата обращения: 09.09.2021).



Рисунок 10. Ж.-Б. Ван Мур. Неизвестный в саду. Холст, масло. 41 х 29.5 см. Музей ориентализма в Дохе, Катар. Источник изображения: Нефедова О.В. Творчество Жана-Батиста Ванмура (1671–1737) и проблема ориентализма в западноевропейской живописи XVIII века: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2009.



Рисунок 11. И.Х. Маттарнови. Знатная турчанка. 1725. Холст, масло. 38.2 х 28 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Источник изображения: Сайт Государственного Эрмитажа. URL:<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/174599> (дата обращения: 09.09.2021).



Рисунок 12. Ж.-Б. Ван Мур. Неизвестная. Холст, масло. 47 х 33.5 см. Рейксмузеум, Амстердам. Источник изображения: Rijksmuseum. URL:<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-2041> (дата обращения: 11.09.2021).



Рисунок 13. И.Х. Маттарнови. Турецкий вельможа. 1725. Холст, масло. 34.5 х 25 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Источник изображения: Сайт Государственного Эрмитажа. URL:<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/174601> (дата обращения: 09.09.2021).



Рисунок 14. И.Х. Маттарнови. Шейх. 1725. Холст, масло. 34.5 х 25 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Источник изображения: Сайт Государственного Эрмитажа. URL:<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/174598> (дата обращения: 09.09.2021).



Рисунок 15. И.Х. Маттарнови. Турок с посохом. 1725. Холст, масло. 35.5 х 26 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Источник изображения: Сайт Государственного Эрмитажа. URL:<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/174603> (дата обращения: 09.09.2021).



Рисунок 16. И.Х. Маттарнови. Дервиш. 1725. Холст, масло. 34.5 х 27 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Источник изображения: Сайт Государственного Эрмитажа. URL:<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/174600> (дата обращения: 09.09.2021).



Рисунок 17. П.А. Ротари. Девушка-турчанка. 1756–1762. Холст, масло 45 x 35 см. ГМЗ «Петергоф», Санкт-Петербург. Источник изображения: фото из личного архива автора.



Рисунок 18. П.А. Ротари. Монахиня. 1756–1762. Холст, масло. 106 x 88 см. ГМУ «Архангельское», Московская область. Источник изображения: фото из личного архива автора.

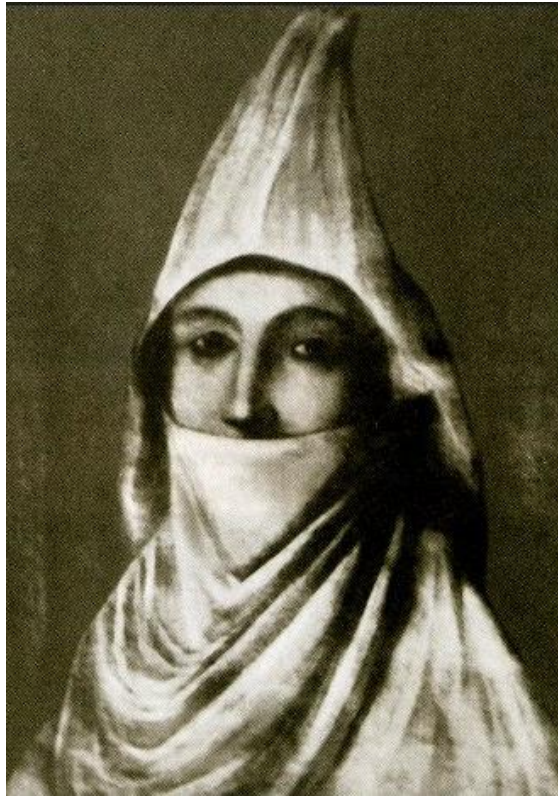


Рисунок 19. Г. Сердюков. Портрет неизвестной. 1770. Холст, масло. Местонахождение неизвестно. Источник изображения: фото из архива Н.Б. Глинского. Союз театральных деятелей РФ, Москва.



Рисунок 20. Ж.-Ф. де Самсуа. Портрет Марии Яковлевны Грузинской в образе Азии. 1756. Бумага на холсте, пастель. 55.8 x 45.8 см. ГМЗ «Петергоф», Санкт-Петербург. Источник изображения: Государственный каталог музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13764150> (дата обращения: 04.04.2021).



Рисунок 21. В. Эриксен. Портрет графа Алексея Григорьевича Орлова. 1766–1772. Холст, масло. 398 x 356.5 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Источник изображения: Сайт Государственного Эрмитажа. URL: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/40344> (дата обращения: 30.09.2021).



Рисунок 22. И.Б. Лампи-младший. Портрет Ангилины Качиони. 1795. Холст, масло. Местонахождение неизвестно. Источник изображения: Врангель Н.Н. Иностранцы художники XVIII столетия в России // Старые годы. 1911. Июль-сентябрь.



Рисунок 23. Неизвестный художник. Портрет молодой женщины в восточном костюме. Конец XVIII в. Холст, масло. 87.5 x 66.5 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Источник изображения: Сайт Государственного Эрмитажа. URL: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/168236> (дата обращения: 25.22.2021).



Рисунок 24. Неизвестный гравер. Маскарад во время празднования Ништадтского мира в Москве в январе 1722 года. Конец 1720-х гг. Гравюра резцом, офорт. 17.3x26.8 см. Государственный исторический музей, Москва. Источник изображения: Государственный каталог музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=22340369> (дата обращения: 10.01.2022).



Рисунок 25. Оттомар Эллигер Ш. Народное гуляние на Ивановской площади в Кремле. 1730 г. Источник изображения: Описание коронации Ее Величества Императрицы и Самодержицы Всероссийской Анны Иоанновны торжественно отправленной в царствующем граде Москве 28 апреля 1730 году. М., 1730.

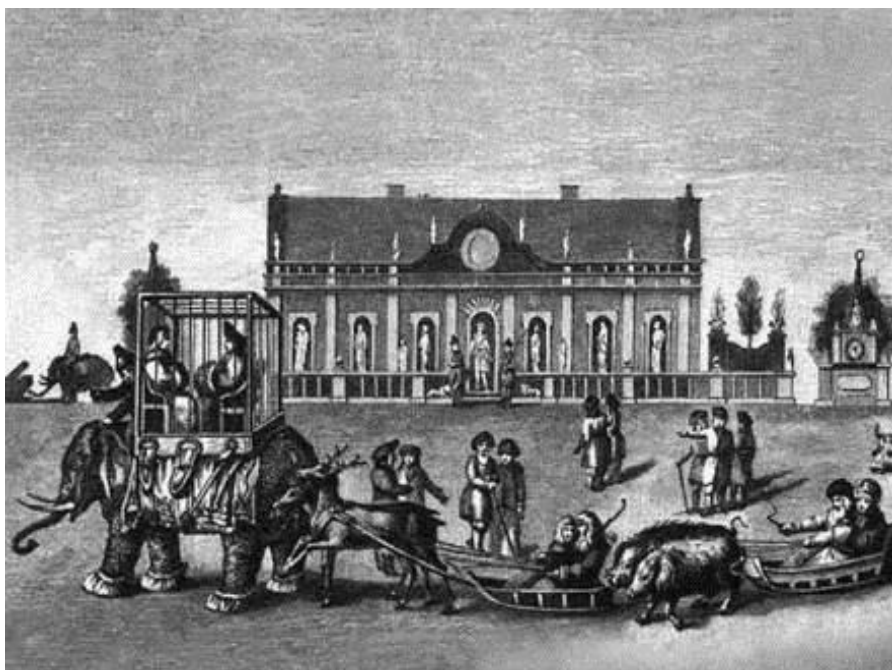


Рисунок 26. Неизвестный гравер. Свадебная шутовская процессия перед Ледяным домом в Петербурге в 1740 году. 1741 г. Офорт, резец, акварель. 8 x 13.5 см. Государственный исторический музей, Москва. Источник изображения: Государственный каталог музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=17952557> (дата обращения: 10.01.2022).



Рисунок 27. Неизвестный гравер. Интимный маскарад при дворе Елизаветы Петровны. Сер. XVIII в. Источник изображения: фото из архива Н.Б. Глинского. Союз театральных деятелей РФ, Москва.



Рисунок 28. Неизвестный гравер. Интимный маскарад при дворе Елизаветы Петровны. Фрагмент. Сер. XVIII в. Источник изображения: фото из архива Н.Б. Глинского. Союз театральных деятелей РФ, Москва.

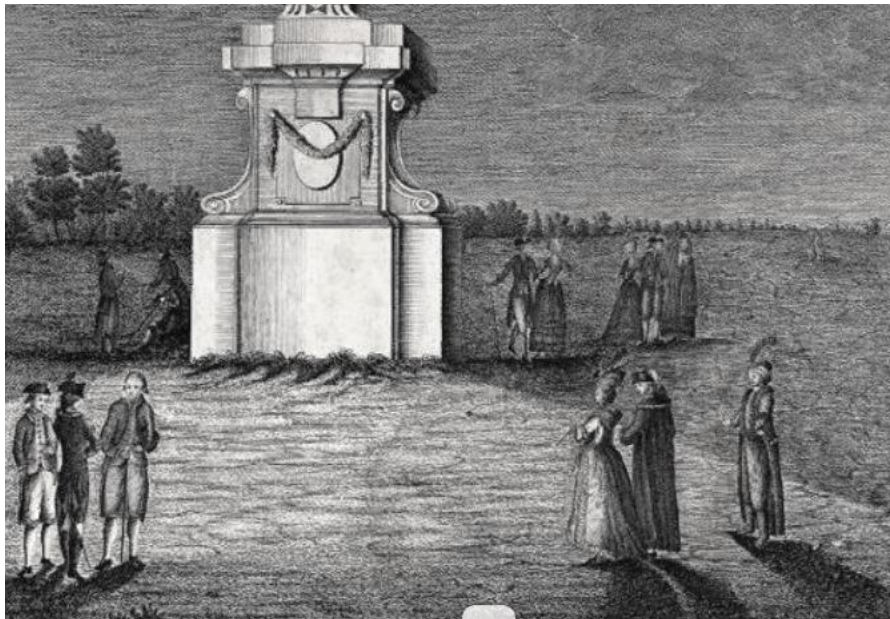


Рисунок 29. А.Я. Колпашников. Иллюминация маскарада по случаю приезда в Россию принца Генриха Прусского 28 октября 1770 г. Лист 4. 1770-е гг. Бумага верже, гравюра резцом. Государственный исторический музей, Москва. Источник изображения: Электронный каталог коллекции Государственного исторического музея. URL: <https://catalog.shm.ru/entity/OBJEKT/3199145?query=Иллюминация%20маскарада%20по%20случаю%20приезда%20в%20Россию%20принца%20Генриха%20Прусского%20&index=0> (дата обращения: 17.02.2022).



Рисунок 30. Джузеппе Валериани. Эскиз декорации к опере «Беллерофонт». Ок. 1750 г. Бумага, перо, кисть, тушь, бистр по наброску карандашом. 36.2 x 51.2 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Источник изображения: Сайт Государственного Эрмитажа. URL:<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/02.+drawings/244533> (дата обращения: 17.02.2022).



Рисунок 31. И.А. Соколов по рисунку И.-Э. Гриммеля. Фронтиспис к первому изданию трагедии М.В. Ломоносова «Тамира и Селим». 1750 г. Источник изображения: Ломоносов М. Тамира и Селим, трагедия М. Ломоносова. СПб.: 1750.



Рисунок 32. Джузеппе Валериани. Эскиз декорации к опере «Беллерофонт». Фрагмент. Ок. 1750 г. Бумага, перо, кисть, тушь, бистр по наброску карандашом. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Источник изображения: Сайт Государственного Эрмитажа. URL:<https://www.hermitage-museum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/02.+drawings/244533> (дата обращения: 17.02.2022).



Рисунок 33. Мадам Клерон в роли Идаме в трагедии Вольтера «Китайский сирота». Гравюра по рисунку Ж.-С. Леклерка. Вторая половина XVIII в. Источник изображения: Государственный каталог музейного фонда РФ. URL:<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=9488404> (дата обращения: 16.01.2022).



Рисунок 34. Л.-Р. Бокэ. Одалиска. Эскиз женского костюма к балету «Празднества, или Ревность в серале». 1760-е гг. Бумага, чернила, акварель. 18.4 x 13.3 см. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербург. Источник изображения: Соснина О.А., Валькович А.М. Ориентализм. Турецкий стиль в России, 1760–1840-е. М., 2017.



Рисунок 35. Марианна Кирцингер. Девушка в костюме на турецкий манер. 1787 г. Холст на картоне, масло. 23.8 x 14.8 см. Государственный театральный музей имени А.А. Бахрушина, Москва. Источник изображения: Соснина О.А., Валькович А.М. Ориентализм. Турецкий стиль в России, 1760–1840-е. М., 2017.



Рисунок 36. Дж. Беллини. Великодушие Сципиона Африканского. Фрагмент. Ок. 1506 г. Холст, масло. Национальная галерея искусств, Вашингтон. Источник изображения: National Gallery of Art. URL: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41589.html> (дата обращения: 30.06.2022).



Рисунок 37. П. Миньяр. Великодушие Александра Македонского. 1689 г. Холст, масло. 298 x 451 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Источник изображения: Сайт Государственного Эрмитажа. URL: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/36649> (дата обращения: 19.05.2020).



Рисунок 38. А. Шхонебек. Восточная часть моря Палус Меотис и ныне называется Азовское море. 1701 г. Бумага, гравюра резцом. 52 х 63 см. Российская государственная библиотека, Москва. Источник изображения: Государственный каталог музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=34692421> (дата обращения: 08.04.2022).



Рисунок 39. А. Шхонебек. Восточная часть моря Палус Меотис и ныне называется Азовское море. Фрагмент. 1701 г. Бумага, гравюра резцом. Российская государственная библиотека, Москва. Источник изображения: там же.

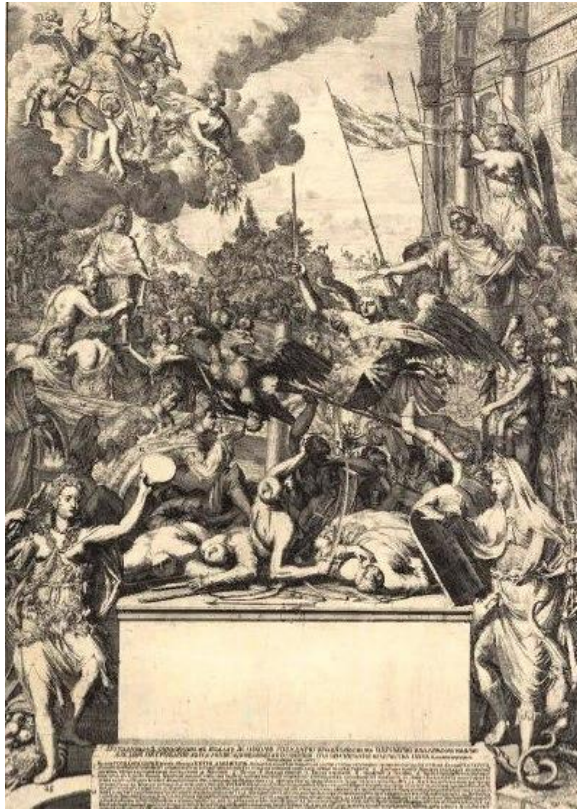


Рисунок 40. А. Шхонебек. Подносной лист царевичу Алексею Петровичу (Аллегория на взятие Азова и Орешка). 1704 г. Бумага, гравюра резцом. 50 x 60 см. Государственный исторический музей, Москва. Источник изображения: Электронный каталог коллекции Государственного исторического музея. URL:<https://catalog.shm.ru/entity/ОБЪЕКТ/2223905?query=шхонебек%20азов&index=4> (дата обращения: 08.04.2022).



Рисунок 41. Ф. Шубин. Освобождение пленных женщин. 1780–1782 гг. Мрамор. 76.5 x 131.5 x 12.7 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Источник изображения: Виртуальный Русский музей. URL:https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/sculpture/18_20/sk-1321/index.php (дата обращения: 12.04.2022).



Рисунок 42. Ф. Шубин. Освобождение пленных турок. 1780–1782 гг. Мрамор. 76.5 x 131. 5 x 12.7 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Источник изображения: Виртуальный Русский музей. URL: https://rusemuseumvrm.ru/data/collections/sculpture/18_20/sk-1852/index.php (дата обращения: 12.04.2022).



Рисунок 43. Неизвестный художник. Граф Орлов после Чесменского боя. II пол. XVIII в. Холст, масло. 122 x 172 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Источник изображения: Сайт Государственной Третьяковской галереи. URL: <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/21085> (дата обращения: 12.04.2022).



Рисунок 44. С. Торелли. Аллегория на победу Екатерины II над турками и татарами. 1772 г. Холст, масло. 205 x 347 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Источник изображения: Сайт Государственной Третьяковской галереи. URL: <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/20379> (дата обращения: 20.04.2022).



Рисунок 45. Дж. Романо. Триумф Тита и Веспасиана. 1537–1540 гг. Дерево, масло. 170 x 120 см. Лувр, Париж. Источник изображения: Louvre Museum. URL: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/c1010066777> (дата обращения: 20.04.2022).



Рисунок 46. Ж.-Ж. Авриль по рисунку Ф. де Мейса. Екатерина II, путешественница в своем государстве в 1787 г. 1790 г. Бумага, гравюра резцом. 61.6 x 79 см. Государственный исторический музей, Москва. Источник изображения: Электронный каталог коллекции Государственного исторического музея. URL: <https://catalog.shm.ru/entity/ОБЪЕКТ/2205144?query=Авриль&index=4> (дата обращения: 20.04.2022).



Рисунок 47. А.К. Гюне. Екатерина II дает законы Тавриде. 1791г. Холст, масло. 210 х 302 см. ГМЗ «Царское Село», Санкт-Петербург. Источник изображения: Сайт Государственного исторического музея. URL: <https://shm.ru/shows/35927/> (дата обращения: 01.11.2023).



Рисунок 48. А.К. Гюне. Императрица Екатерина II принимает турецкое посольство. 1791 г. Холст, масло. 153 х 206 см. Бахчисарайский историко-культурный и археологический музей-заповедник, Бахчисарай. Источник изображения: Государственный каталог музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=17044454> (дата обращения: 21.04.2022).



Рисунок 49. Г. Рени. Триумф св. Иова. Холст, масло. 1636 г. Собор Нотр-Дам, Париж. Источник изображения: Museo del Prado. URL:<https://www.museodelprado.es/en/resource/guido-reni/209cb3f9-e38c-b096-009a-225cb30698c3> (дата обращения: 02.08.2023).



Рисунок 50. Неизвестный баварский гравёр. Аллегория на падение Турции. II пол. XVIII в. Бумага, гравюра резцом. 52,5x37,5 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Источник изображения: фото из личного архива автора.



Рисунок 51. Ф. Стефанов. Аллегорическая картина на мир в Яссах. 1792 г. Бумага, гравюра пунктиром. 42.6 x 58.5 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Источник изображения: фото из личного архива автора.



Рисунок 52. Неизвестный русский художник. Русское посольство в Константинополе. I пол. XVIII в. Холст, масло. 61 x 88.5 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Источник изображения: Сайт Государственного Эрмитажа. URL: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/168697> (дата обращения: 10.03.2022).



Рисунок 53. Ж.-Б. Ван Мур. Обед, данный в честь французского посла д'Андрезеля великим визирем от лица султана Ахмеда III. 1724 г. Музей изобразительных искусств, Бордо. Источник изображения: Нефедова О.В. Творчество Жана-Батиста Ванмура (1671–1737) и проблема ориентализма в западноевропейской живописи XVIII века. М., 2009.



Рисунок 54. Ж.-Б. Ван Мур (?). Представление детей виконта д'Арзереля великому визирю Ибрагим-Паше. 1724(25). Частное собрание, Париж. Источник изображения: Арт-рисунок. URL:<http://www.art-drawing.ru/gallery/1491-maur-jean-baptiste-van/detail/12382-viscount-dandrezelya-children-the-french-ambassador-in-sublime-porte> (дата обращения: 10.03.2022).



Рисунок 55. Неизвестный русский художник. Прием русского посла турецким султаном. Середина XVIII в. Холст, масло. 96.5 x 122.5 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Источник изображения: Сайт Государственного Эрмитажа. URL:<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/168698> (дата обращения: 10.03.2022).



Рисунок 56. Ж.-Б. Ван Мур. Прием французского посла де Боннака султаном Ахмедом III. 1724-25 гг. Холст, масло. Частное собрание. Источник изображения: Нефедова О.В. Творчество Жана-Батиста Ванмура (1671–1737) и проблема ориентализма в западноевропейской живописи XVIII века. М., 2009.



Рисунок 57. Ж.-Б. Ван Мур. Голландский посол Корнелис Калькоен во время аудиенции с султаном Ахмедом III в зале Арз Одаси во дворце Топкапы. 1927 г. Рейксмузеум, Амстердам. Источник изображения: Нефедова О.В. Творчество Жана-Батиста Ванмура (1671–1737) и проблема ориентализма в западноевропейской живописи XVIII века. М., 2009.



Рисунок 58. Бугреев И.Е. Аудиенция русского посла кн. Н.В. Репнина у турецкого визиря в Константинополе. 1775. Источник изображения: Булгаков Я.И. Российское посольство в Константинополь 1776 года. С гравированными фигурами. СПб., 1777.



Рисунок 59. А. де Фаврэ. Прием французского посла великим визирем в Константинополе. 1755–1768 гг. Холст, масло. Музей военно-морского флота, Марсель. Источник изображения: Исторический документ. URL:<https://history-doc.ru/zarubezhnaya-istoriya/otkrytiya-uchenyx-osmanskoj-imperii/> (дата обращения: 15.05.2023).

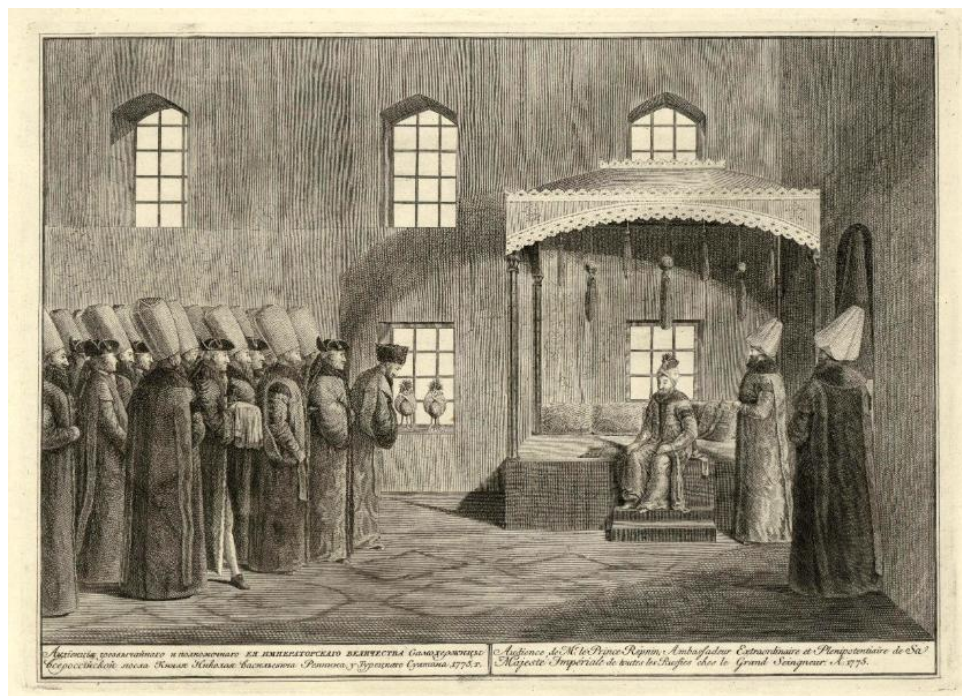


Рисунок 60. Бугреев И.Е. Аудиенция российского посла князя Н.В. Репнина у османского султана Абдул-Хамида I 1 декабря 1775 года. Источник изображения: Булгаков Я.И. Российское посольство в Константинополь 1776 года. С гравированными фигурами. СПб., 1777.



Рисунок 61. А. де Фавре. Аудиенция Шарля де Вердженна у султана Османа III в 1755 году. 1755 г. Холст, масло. Музей Пера, Стамбул. Источник изображения: Meisterdrucke. URL: <https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Antoine-de-Favray/274792/.html> (дата обращения: 17.09.2022).



Рисунок 62. Неизвестный русский художник. Прием русского посольства князя Н.В. Репнина турецким султаном. Конец XVIII в. Холст, масло. 67.5 x 85 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Источник изображения: Сайт Государственного Эрмитажа. URL: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/174579> (дата обращения: 10.03.2022).

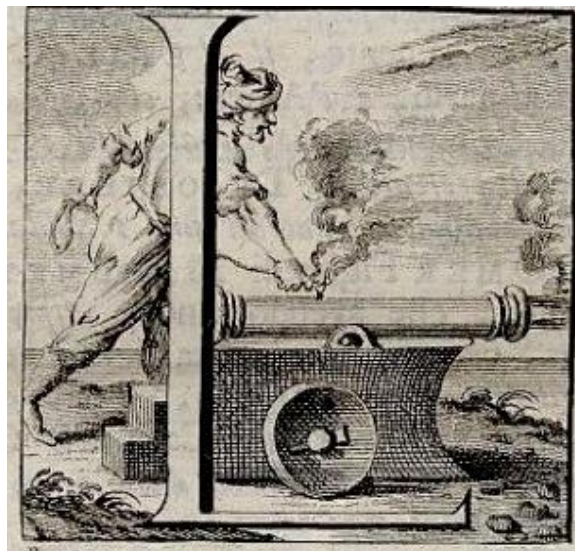


Рисунок 63. Ян Шенк. Буквицы. Источник изображения: Marsili L.F. L'état militaire de l'Empire Ottoman, ses progrès et sa décadence. Amsterdam, 1732. Vol. 1–2.

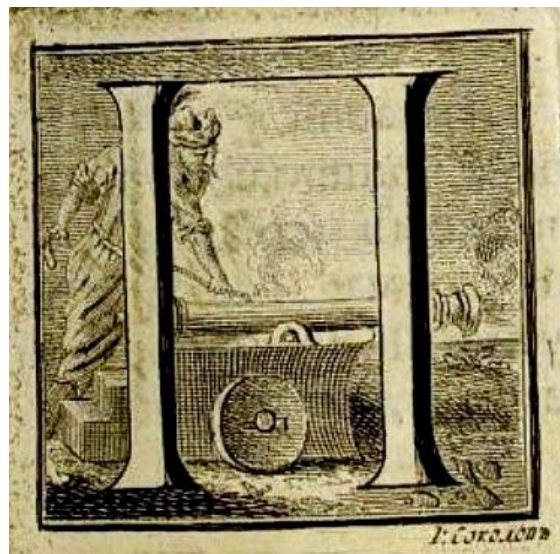


Рисунок 64. Иван Соколов. Буквицы. Источник изображения: Л.Ф. Марсили «Военное состояние Оттоманския империи с ея приращением и упадком». СПб., 1737.



Рисунок 65. Ян Шенк. Гравюра I тома амстердамского издания Л.Ф. Марсильи. Источник изображения: Marsili L.F. *L'état militaire de l'Empire Ottoman, ses progrès et sa décadence*. Amsterdam, 1732. Vol. 1–2.



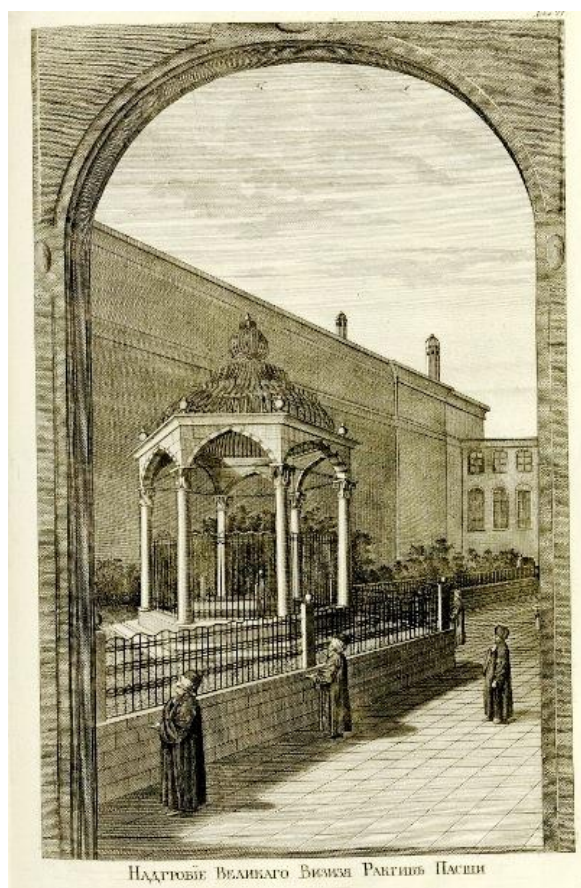
Рисунок 66. Иван Соколов. Гравюра I тома русского издания Л.Ф. Марсильи. Источник изображения: Л.Ф. Марсильи «Военное состояние Оттоманския империи с ея приращением и упадком». СПб., 1737.



Рисунок 67. Ян Шенк. Гравюра II тома амстердамского издания Л.Ф. Марсильи. Источник изображения: Marsili L.F. L'état militaire de l'Empire Ottoman, ses progrès et sa décadence. Amsterdam, 1732. Vol. 1–2.



Рисунок 68. Иван Соколов. Гравюра II тома русского издания Л.Ф. Марсильи. Источник изображения: Л.Ф. Марсильи «Военное состояние Оттоманския империи с ея приращением и упадком». СПб., 1737.



Надгробіе Великаго Визиря Ракибъ Пасши

Рисунок 69. Гравюра «Надгробие Великаго Визиря Ракиб Пасши». 1795. Источник изображения: д'Оссон И.М. Полная картина Оттоманския империи. В двух частях. СПб., 1795.



Магометанинъ Обмывающійся

Рисунок 70. Гравюра «Магометанин Обмывающийся». 1795. Источник изображения: д'Оссон И.М. Полная картина Оттоманския империи. В двух частях. СПб., 1795.



Рисунок 71. Г.С. Сергеев. Вид на Босфор и город со стороны Скутари. 1793–1794. Бумага, акварель, гуашь. 41 х 69 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей, Углич. Источник изображения: Кистенёва С.В. Османский альбом. Акварели Г.С. Сергеева 1793–1794 годов из личного архива фельдмаршала М.И. Кутузова. М., 2008.



Рисунок 72. Г.С. Сергеев. Вид на Босфор и город со стороны Скутари. 1793–1794. Бумага, акварель, гуашь. Фрагмент. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей, Углич. Источник изображения: там же.



Рисунок 73. Г.С. Сергеев. Вид проспекта внутри Софийской мечети в Константинополе. 1793–1794. Бумага, акварель, гуашь. 51.4 x 36.4 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей, Углич. Источник изображения: Кистенёва С.В. Османский альбом. Акварели Г.С. Сергеева 1793–1794 годов из личного архива фельдмаршала М.И. Кутузова. М., 2008.



Рисунок 74. А.Г. Рудаков по оригиналу Г.С. Сергеева. Внутренний вид церкви Святой Софии в Константинополе. Кон. XVIII в. Бумага, гравюра резцом. Источник изображения: Реймерс Г.Х. «Путешествие российского Императорского чрезвычайного посольства в Оттоманскую Порту в 1793 году». СПб., 1801.



Рисунок 75. И.Х. Майр по оригиналу Г.С. Сергеева. Развалины сераля султана Мурата на берегу Азии против Константинополя. Кон. XVIII в. Бумага, гравюра резцом. Источник изображения: Реймерс Г.Х. «Путешествие российского Императорского чрезвычайного посольства в Оттоманскую Порту в 1793 году». СПб., 1801.



Рисунок 76. В.И. Иванов по оригиналу Г.С. Сергеева. Главная площадь в Константинополе. Атмейдан, или Гиподром. Кон. XVIII в. Бумага, гравюра резцом. Источник изображения: Реймерс Г.Х. «Путешествие российского Императорского чрезвычайного посольства в Оттоманскую Порту в 1793 году». СПб., 1801.

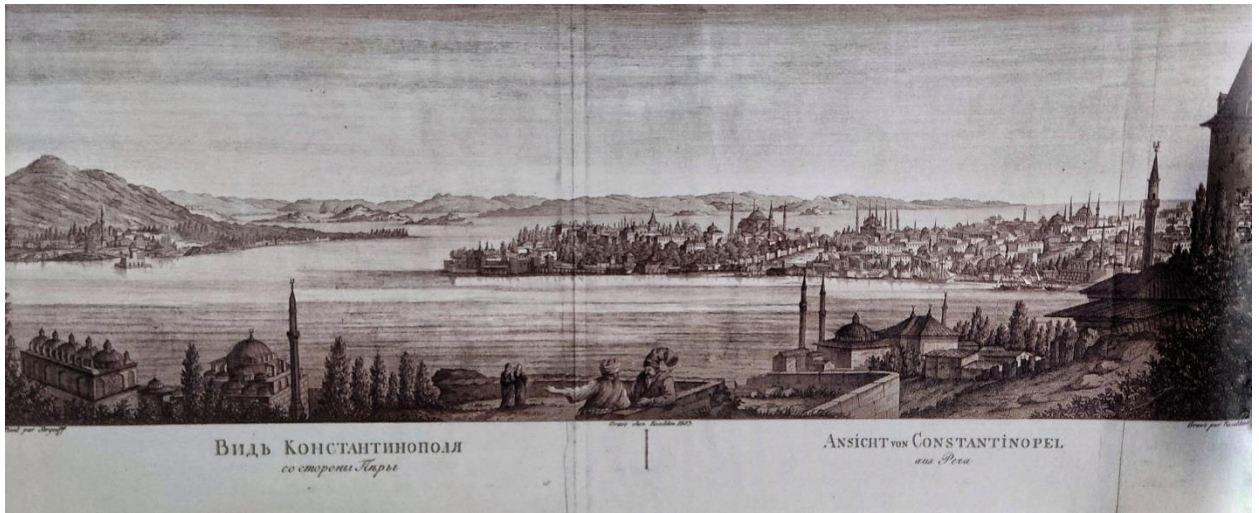


Рисунок 77. А.И. Казачинский по оригиналу Г.С. Сергеева. Вид Константинополя со стороны Перы. Кон. XVIII в. Бумага, гравюра резцом. Источник изображения: Реймерс Г.Х. «Путешествие российского Императорского чрезвычайного посольства в Оттоманскую Порту в 1793 году». СПб., 1801.



Рисунок 78. Е.И. Кошкин по оригиналу (или копии) Ж.Ф. Дюшато. Султан Селим III. Кон. XVIII в. Бумага, гравюра резцом. Источник изображения: Реймерс Г.Х. «Путешествие российского Императорского чрезвычайного посольства в Оттоманскую Порту в 1793 году». СПб., 1801.



Рисунок 79. Неизвестный художник по оригиналу. Ж.Ф. Дюшато. Портрет оттоманского султана Селима III кисти Дюшато. Кон. XVIII в. 33.5 x 24.7 см. Частное собрание. Источник изображения: URL:<https://www.fikriyat.com/galeri/kultur-sanat/yillar-oncesine-bir-gezinti/79> (дата обращения: 10.06.2022).