

УДК 75.04

DOI: 10.28995/2073-6401-2022-1-116-142

Костюмированные изображения à la turque в русской живописи XVIII в.

Анастасия А. Горбунова

*Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна, Санкт-Петербург, Россия
aagorbunova@rambler.ru*

Римма А. Тимофеева

*Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна, Санкт-Петербург, Россия
rimma.a.timofeeva@gmail.com*

Аннотация. В статье рассматривается ряд живописных костюмированных изображений à la turque, т. е. в восточном вкусе, созданных в России в XVIII в. Исследуемые произведения разделяются на две группы: костюмировано-типажные изображения обитателей мусульманского мира и костюмированный портрет à la turque. Представляется, что средством создания «восточного» образа в этих произведениях явилась костюмизация – облачение модели в экзотический наряд, воспринимаемый как национальный костюм народов мусульманского Востока. В ходе настоящей работы изучается история создания костюмированных изображений à la turque в русском искусстве XVIII в., рассматривается состав и специфика экзотического костюма, анализируются художественно-стилистические и жанровые особенности исследуемых произведений, а также по возможности выявляются их изобразительные источники.

Ключевые слова: костюмированные изображения, восточный костюм, экзотика, мусульманский Восток, костюмированный портрет, костюмизация, русская живопись XVIII в., à la turque

Для цитирования: 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. DOI: 10.28995/2073-6401-2022-1-116-142

© Горбунова А.А., Тимофеева Р.А., 2022

Costumed images à la turque in Russian painting of the 18th century

Anastasiya A. Gorbunova

*Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
Saint Petersburg, Russia, aagorbunova@rambler.ru*

Rimma A. Timofeeva

*Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
Saint Petersburg, Russia, rimma.a.timofeeva@gmail.com*

Abstract. The article considers a number of picturesque costumed images à la turque, which means in the oriental taste, created in Russia in the 18th century. The studied works are divided into the costumed and typical images of the inhabitants of the Muslim world and a costumed portrait à la turque. It is believed that the means of creating an “oriental” image in those works was a costumizing – dressing a model in an exotic outfit perceived as a national costume of the peoples from the Muslim Orient. The work studies the history of creating costumed images à la turque in Russian art of the 18th century. It also deals with the composition and specificity of exotic costumes, the artistic-stylistic and genre features of the works under study and, when possible, identifies their pictorial sources.

Keywords: costumed images, oriental costume, exotics, Muslim Orient, costumed portrait, costumizing, Russian painting of the 18th century, à la turque

For citation: Gorbunova A.A., Timofeeva, R.A. (2022), “Costumed images à la turque in Russian painting of the 18th century”. *RSUH/RGGU Bulletin. “Philosophy. Sociology. Art Studies” Series*, no. 1, pp. 116-142, DOI: 10.28995/2073-6401-2022-1-116-142

XVIII столетие – время, когда Россия чрезвычайно быстро усваивала художественный опыт Европы, черпала из ее искусства новые формы, сюжеты и мотивы, улавливала ее модные тенденции. Среди всего прочего Россия переняла у Запада увлечение экзотикой мусульманского Востока, в первую очередь Османской империи и Персии. В Европе это увлечение широко распространилось еще во второй половине XVII в.; западное светское общество прониклось любопытством к неизведанным, диковинным народам, очаровывалось, а иногда и ужасалось проявлениями их «варварской» культуры и быта [Саид 2006; Nochlin 1991; Rosenthal 1982].

Для Запада XVII–XVIII вв. важным источником сведений о жизни мусульманского Востока оказывается национальный костюм; благодаря своей оригинальности и экзотичности он становится для Запада своеобразным маркером мусульманского мира, поэтому европейское, а следом и русское увлечение Востоком проявляется в первую очередь в использовании национального платья. Восточный наряд встречается в театральных представлениях, служит маскарадным и бальным одеянием, он присутствует в литературе и изобразительном искусстве, его носят даже в повседневной жизни. Таким образом, костюмизация становится главным средством создания восточного образа. В живописи это наиболее полно выразилось в костюмированных изображениях в восточном вкусе или, другими словами, в костюмированных изображениях *à la turque*. Сюда можно отнести две группы произведений. Первую группу составляют костюмированные изображения представителей мусульманского общества, но не конкретных людей, а обобщенных типажей – султанов и султанш, султанских слуг, визирей, дервишей, молодых турок, турчанок и прочих весьма условных персонажей. Вторая группа – это костюмированный портрет, где портретируемый представляет не только самого себя, но и некий восточный персонаж.

В отечественной живописи XVIII в. насчитывается не так много костюмированных изображений *à la turque* – в России заказ на подобного рода произведения не носил массового характера. Возможно, в силу сложных политических взаимоотношений с Оттоманской Портой Россия не видела и не могла видеть в использовании восточного костюма лишь невинную игру.

Если на Западе Восток был «лекарством от страданий», то в России, наоборот, приносил их в буквальном смысле. Именно политическая подоснова отличала «серьезное» российское «тюркери» от его западноевропейского «увеселительного» варианта [Андропова 2008, с. 51–52].

Те немногие произведения, которые можно отнести к костюмированным изображениям *à la turque*, крайне редко становились предметом исследования или вовсе не привлекали внимания специалистов. Впрочем, исследовательский фундамент все же был заложен в трудах отечественных историков искусства О.С. Евангуловой [Евангулова 1974], Т.В. Яблонской [Яблонская 1977] и Ю.И. Чежиной [Чежина 2006a], [Чежина 2006b]. Отдавая должное данным исследованиям, следует признать, что вопрос «восточной» костюмизации в отечественном искусстве XVIII в. остается открытым. В связи с этим актуальность приобретает изучение костюмированных изображений *à la turque* в русской жи-

вописи указанного столетия. Для этого представляется целесообразным:

- изучить историю формирования и распространения костюмированных изображений восточных типажей в европейском искусстве;
- исследовать условия бытования подобных изображений, созданных в России в XVIII в.; по возможности выявить их изобразительные источники и проанализировать их художественно-стилистические особенности;
- рассмотреть костюмированные портреты à la turque, созданные в России в XVIII в.; проанализировать их художественно-стилистическое и жанровое своеобразие, исследовать состав и специфику экзотического костюма портретируемых.

Костюмировано-типажные изображения обитателей Востока

Обратимся к первой группе костюмированных изображений à la turque в русской живописи XVIII в. – к условным изображениям обитателей Востока. Для этого сначала прибегнем к истории европейского искусства, поскольку репрезентация мусульманского мира в России осуществлялась под влиянием западных образцов.

Начало в длительном процессе художественного освоения Востока Западом было положено европейскими художниками-путешественниками. Постигая мусульманский мир, они останавливали свое внимание на особенно примечательных, экзотических для западного глаза персонажах. Результатом художественной фиксации этих лиц становились целые серии изображений типичных представителей восточного, прежде всего османского общества – турецких вельмож, визирей, офицеров, знатных дам, торговцев, муфтиев, дервишей, молодых турок и турчанок. К ранним изображениям подобного рода можно отнести рисунки Джентиле Беллини («Сидящий янычар» и «Сидящая турчанка», ок. 1480 г., Британский музей), а также гравированные изображения датского художника Мельхиора Лорха. Уже в начале XVIII в. изображения обитателей Востока приобретают широкую популярность – турецкие всадники, султанши, визири, турчанки появляются у Корнелия де Бруина, Жана-Батиста Ван Мура, Бернара Пикара, Никола Ланкре, Жана-Этьена Лиотара, Жана-Батиста Лепренса, Теодора Вьёро и других. Примечательна также масштабная серия живописных полотен с изображениями представителей многонационального

османского общества в соответствующих костюмах из коллекции замка Вюрберк (Птуй, Словения) [Vidmar 2005]. Более двадцати полотен были созданы в 1680-е гг. неизвестными авторами. Основой для женских изображений серии стали гравюры из сборника «Recueil de Divers Portraits des Principales Dames de la Porte Du Grand Turc»¹, выполненные по рисункам французского художника Жоржа де ла Шапеля.

Особо стоит отметить творчество художника Ж.-Б. Ван Мура, который в 1699 г. прибыл в Константинополь в составе французской дипломатической миссии под началом посла Людовика XIV графа Шарля д'Аржанталье де Ферриолье [Нефедова 2009]. На протяжении нескольких лет мастер наблюдал и фиксировал моменты османской повседневности. В 1712–1713 гг. свет увидела его известная серия костюмированных изображений жителей Стамбула, изданная в виде собрания гравюр под названием «Сто гравюр с изображением различных народов Леванта...». Это собрание ожидал поразительный успех, именно оно положило начало широкому распространению оттоманской тематики; гравюры Ван Мура разошлись практически по всей Европе и долгое время считались достоверным источником сведений о восточных типажах и костюмах.

Многочисленные живописные и гравированные серии изображений обитателей мусульманского Востока основательно закрепили в европейском художественном сознании некоторый набор обобщенных стереотипных восточных типажей – султанов и султанш, визирей, евнухов, молодых турчанок, янычар и т. д. Эти герои стали некими застывшими изобразительными константами, они не претендуют на глубину и индивидуальность, не способны к рефлексии, их сущность – «экзотика ради экзотики», столь интересующая западного зрителя.

Основным средством создания типажных восточных образов стала костюмизация. При этом роль национального костюма здесь настолько велика, что именно он, а не человек (пусть и некий обобщенный персонаж) становится главным героем этих произведений. По этой причине можно говорить не просто о типажных, а именно о костюмировано-типажных изображениях.

Обладая множеством функций, костюм, наряду с функциями практическими, имеет и ту, которая делает его «одновременно и вещью и знаком» [Богатырев 1971, с. 345–346]. Действительно,

¹ Recueil de Divers Portraits des Principales Dames de la Porte du Grand Turc. Tirée au naturel sur les lieux, et Dediez a Madame la Comtesse de Fiesque. Paris, 1648.

в изобразительном искусстве костюм также выступает в качестве некоего знака, становясь для зрителя средством познания действительности. Так, в костюмировано-типажных изображениях восточных персонажей он «транслирует» вовне информацию о культуре, эстетике, социальном устройстве, о быте и традициях мусульманского мира. Эти знания – как раз то, что искал западный зритель в костюмировано-типажных изображениях и, находя, дивился причудливости чужого мира. Удовлетворение познавательных потребностей – главная цель подобных произведений, неслучайно они зачастую предназначались для иллюстрирования этнографических, географических и иных научных и популярных изданий.

В русском искусстве XVIII столетия костюмировано-типажные изображения обитателей Востока не получили такого распространения, как в Западной Европе, и существовали скорее в виде отдельных проявлений. Впервые они возникают в России в петровскую эпоху. Изображения так называемого «костюмного рода» понимались в то время очень широко, как представление «нравов, характеров, мод, обычаев, одеяний, оружий, строений, законов, вкуса, плодов, фруктов, зверей, обстоятельств места и времени, где действие того происходит, и прочая» [Каганович 1963, с. 312]. Первыми костюмировано-типажными изображениями восточных персонажей, появившимися в России, стала «турецкая серия», созданная для Академии наук художником Иоганном Христианом Маттарнови (1705–?). В 1724 г. Маттарнови отправился в составе посольства А.И. Румянцева в Константинополь, где выполнил живописную серию костюмированных изображений жителей города. До нас дошло всего шесть небольших холстов (1725 г., Государственный Эрмитаж) в обобщенном, типизированном виде показывающих различных представителей константинопольского общества – «Молодого турка», «Знатной турчанки», «Шейха», «Турка с посохом», «Дервиша» и «Турецкого вельможу».

Рассматривая костюмировано-типажные работы Маттарнови, стоит обратиться к творчеству его старшего современника и популяризатора этого жанра Жана-Батиста Ван Мура, сформировавшего устойчивую иконографию подобных изображений. Сопоставление работ двух мастеров наглядно демонстрирует заимствования русского художника у французского мастера. Так, полотно Маттарнови «Молодой турок» (рис. 1) практически полностью повторяет работу Ван Мура «Неизвестный в саду» (рис. 2). Костюм обоих персонажей обнаруживает явное сходство и состоит из ярко-красных шаровар, длинной полосатой рубахи, выглядывающей из-под белоснежного халата, лилового камзола и белого муслинового тюбана. Внешние приметы молодого турка Маттарнови также взяты



Рис. 1. И.Х. Маттарнови
Молодой турок. 1725
Холст, масло. 35×26,5
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург



Рис. 2. Ж.-Б. Ван Мур
Неизвестный в саду
Холст, масло. 41×29,5
Музей ориентализма в Дохе,
Катар

у Ван Мура, о чем говорят, например, такие же закрученные уски. Помимо этого, в работе Маттарнови чувствуется заимствование позы и жеста – полуразворот фигуры с руками за спиной. Определенное сходство обнаруживается также в построении пространства, где земля отделяется от пейзажного задника горизонталью архитектурных элементов.

Явное сходство обнаруживается и у «Знатной турчанки» Маттарнови (рис. 3) с «Неизвестной» Ван Мура (рис. 4). Костюм эрмитажной героини почти полностью повторяет женский наряд в работе французского мастера. Единственная заметная разница – это котурны, или так называемые налын на ногах турчанки Маттарнови – распространенная в Османской империи женская обувь для бани, которая не давала ногам обжечься или поскользнуться на горячем мыльном полу. Фон в обеих работах также схож и представлен в виде условного интерьера, что характерно для женских костюмированных изображений – женщины, как правило, изображались не на улице, а во внутренних покоях сераля.

С точки зрения художественного стиля «турецкая серия» Маттарнови представляет собой неоднородное явление. Полотна «Молодой турок» и «Знатная турчанка», отмеченные явным сходством



Рис. 3. И.Х. Маттарнови
Знатная турчанка. 1725
Холст, масло. 38,2×28
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург



Рис. 4. Ж.-Б. Ван Мур
Неизвестная
Холст, масло. 47×33,5
Рейксмузеум, Амстердам

с работами Ван Мура, заметно тяготеют к рококо; от остальных картин серии их отличает большее декоративное изящество, грациозная пластика, колористическое разнообразие и игривое кокетство в облике персонажей. Эти рокайльные черты Маттарнови перенял, по всей видимости, у Ван Мура. Совсем иначе смотрятся полотна «Дервиш» и «Турок с посохом» – в их фигурах и лицах угадывается ощущение напряженности, мятежности, которое усиливается за счет темного колорита, резких динамичных линий и несколько агрессивных позировок. В отношении этих работ сложно говорить о принадлежности или даже о тяготении к какому-либо определенному стилю, что, впрочем, бывает довольно естественно для живописи петровского времени. Итак, несмотря на то, что Маттарнови удалось побывать в Константинополе и воочию увидеть его обитателей в их естественной среде, он тем не менее не сформировал своего независимого художественного высказывания, а поддался влиянию известного предшественника Ж.-Б. Ван Мура.

В эпоху правления «дщери Петровой» развитие русского искусства ускоряется под влиянием французских, немецких и итальянских художников. Последние занимают при дворе Елизаветы Петровны особенно прочные позиции; именно итальянцы прино-

сят в Россию «интернациональный стиль праздничной и велеречивой театрализованной культуры, обязательной для большинства европейских резиденций» [Евангулова 1986, с. 56]. Среди них – Пьетро Антонио Ротари (1707–1762), который при русском дворе работает преимущественно над портретами аристократии и множеством «головок» – малоформатными изображениями милых барышень в разнообразных костюмах. Уже после смерти Ротари, в 1763 г. Екатерина II приобрела более трехсот таких полотен для украшения Кабинета мод и граций в Петергофском дворце.

Ротари – энергичный проводник рококо в русской художественной среде, об этом особенно красноречиво свидетельствует игрушечное изящество его костюмированных барышень из Петергофского Кабинета, их веселый и вместе с тем гедонистический характер. Тем более необычно выглядит среди них полотно «Девушка-турчанка» (1756–1762, ГМЗ «Петергоф») (рис. 5). Примечательно, что именно «Турчанка» – один из самых экзотических персонажей для европейского сознания – явилась чуть ли не самым сдержанным образом среди остальных «головок» в Кабинете Ротари. Небольшое погрудное изображение восточной девушки действительно не похоже на кокетливых или томных барышень и крестьянок в Петергофском собрании – в ее глазах нет игривого блеска, наоборот, взгляд напряжен, даже строг, угадывается серьезное выражение губ, спрятанных за покрывалом. «Турчанку» Ротари также можно отнести к костюмировано-типажным изображениям *à la turque*, однако, в отличие от моделей Маттарнови, здесь нет столь откровенной демонстрации костюма. Платье девушки очень просто: на голове – капюшон, лицо наполовину закрыто покрывалом вроде чадры, ниспадающим на шею и плечи.

В Подмосковной усадьбе Архангельское находится полотно, издавна значащееся в музейном каталоге² под названием «Монахиня» (рис. 6). В сущности, эта работа является авторским повторением Петергофской «Девушки-турчанки», с той лишь разницей, что изображение из коллекции Юсуповых не погрудное, а поколенное. В том, что костюм, изображенный на картине из усадьбы Архангельское, действительно является типичным для османских женщин XVIII в. сомневаться не приходится – подобные женские одежды встречаются, например, в экспедиционных видах Константинополя, созданных художником Г.С. Сергеевым³ и являющихся

² ГАРФ. Ф. А-2307. Оп. 8. Ед. хр. 132.

³ 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).



*Рис. 5. П.А. Ротари
Девушка-турчанка. 1756–1762
Холст, масло. 45×35
ГМЗ «Петергоф»*



*Рис. 6. П.А. Ротари
Монахиня. 1756–1762
Холст, масло. 106×88
ГМУ «Архангельское»*

ся подлинными свидетельствами жизни турецкого общества в то время. Вероятно, что весьма скромное изображение турецкой обитательницы, отсутствие экзотических акцентов в ее облике в свое время ввели в заблуждение тех, кто принял ее за монахиню.

Непривычно сдержанный облик «Девушки-турчанки» Ротари повлек за собой и другой казус. В 1770 г. она копировалась русским портретистом, мастером Канцелярии от строений Г. Сердюковым (1744 – после 1785). В свое время работа Сердюкова попала в частную коллекцию некоего П.Ф. Симсона из Ржева, но в пылу революционных событий она бесследно исчезла. Сохранилось лишь фото картины (рис. 7), которое, впрочем, дает неплохое представление о ней – по уровню художественного мастерства эта копия сильно уступает оригиналу итальянского мастера. Владелец картины Симсон с уверенностью утверждал, что на ней изображена не кто иная, как княжна Тараканова [Курукин 2011]. Доказать непричастность полотна к знаменитой самозванке взялся знаток искусства А.А. Голомбиевский, еще в 1911 г. посвятивший этой картине статью в журнале «Старые годы» [Голомбиевский 1911]. По его замечанию, Тараканова в 1770 г. никак не могла встречаться с Сердюковым в Санкт-Петербурге, где, судя по надписи на обороте холста, и была создана эта работа. Голомбиевский предположил, что на картине изображен некий восточный персонаж, возможно, героиня французской оперы «Калмык», которую давали в Опер-



Рис. 7. Г. Сердюков
Портрет неизвестной. 1770
Холст, масло. Местонахождение
неизвестно. Фото из архива
Н.Б. Глинского. Союз театральных
деятелией РФ, Москва



Рис. 8. Неизвестный художник
Портрет молодой женщины
в богатой чалме. Конец XVIII в.
Холст, масло. 50,5×38,5
Государственный музей изобра-
зительных искусств Республики
Татарстан, Казань

ном доме как раз в это время. Впрочем, если бы автор публикации сравнил полотно Ротари из Петергофского собрания с картиной из коллекции Симсона, сомнений не осталось бы: перед ним – копия работы итальянского мастера, настолько точная, насколько это позволило скромное художественное дарование Сердюкова.

Последнюю четверть XVIII в. представляет работа неизвестного художника «Молодая женщина в богатой чалме» из собрания Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан (рис. 8). По всей видимости, она так же, как и «турчанки» Ротари, создавалась как «головка», призванная украшать кабинеты и гостиные. Это небольшое погрудное изображение девушки, облаченной в экзотический, но весьма условный наряд. Сведений о данной картине крайне мало, известно, что музей датирует ее XVIII в.⁴ В ходе исследования выяснилось, что работа является вольной живопис-

⁴ Государственный каталог музейного фонда Российской Федерации. Неизвестный художник. «Женский портрет. Портрет молодой женщины в богатой чалме». URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=17863206> (дата обращения 8 июня 2020).

ной копией с некой картины Гвидо Рени из палаццо Спада в Риме. В XVIII в. итальянский мастер Паоло Фиданза гравировал эту работу Рени для двухтомного сборника копий «избранных голов»⁵ с картин Рафаэля, Джулио Романо, Тициана, Пуссена и др. Издание вышло в свет в 1785 г. и вскоре получило распространение и в России, вероятно, послужив изобразительным источником для создания «Портрета молодой женщины в богатой чалме». В таком случае полотно неизвестного художника можно датировать не ранее 1785 г.

Костюмированный портрет à la turque

Вторую группу «восточных» костюмированных изображений в русской живописи XVIII в. составляют костюмированные портреты à la turque, или портреты «с двойным преображением» [Яблонская 1977, с. 134], где портретируемые представляют не только самих себя, но и некий условный восточный персонаж. Средством создания таких произведений является костюмизация – введение в изображение экзотического костюма, который либо, дополняя портретный образ, вносит в него восточный колорит, либо вовсе занимает центральное место в работе, «подавляя» индивидуальность модели [Яблонская 1977].

Как правило, костюмированные портреты в восточном вкусе далеки от глубокой психологической характеристики модели; на первый план здесь выходит любование экзотикой, декоративность, стремление нравиться и удивлять, а не обнажать душевный строй портретируемого. Это вполне согласуется с эстетическими представлениями эпохи рококо, поэтому подобные произведения получили широкое распространение, прежде всего во Франции XVIII в.: портреты à la turque создавали Антуан Ватто, Жан Марк Натье, Жан-Этьен Лиотар, Антуан де Фавре, Жак Андре Жозеф Авед и др. В России XVIII в. данная разновидность портретного жанра не сыскала такой популярности, как на Западе – на сегодняшний день известно менее десяти костюмированных портретов à la turque этого периода.

В России мода на перевоплощения в восточных персонажей явно обозначилась в середине XVIII в. Известно, что при дворе

⁵ *Fidanza P.* Recueil de tête choisies de personnages illustres dans les lettres et dans les armes de la grendeur des originaux par Paul Fidanza peintre Romain d'après les peintures de Paphaël d'Urbain et autres grand maîtres existantes au Vatican et dans plusieurs galeries de Rome. Ouvrage contenant 180 planches. Vol. II. Rome: Bouchard et Gravier, 1785.

Елизаветы Петровны, питавшей слабость ко всякого рода светским увеселениям, особенного размаха достигли всевозможные балы и маскарады. Художественная реализация этих мероприятий поручалась чаще всего художникам-иностранцам; оформляя придворные праздники на французский и итальянский манер, они становились проводниками европейских «галантных мод» и в немалой степени способствовали появлению в России костюмированного портрета, в том числе портрета в восточном вкусе.

Одним из первых европейских мастеров, кто взялся за создание подобных изображений при русском дворе, стал малоизвестный французский пастелист и миниатюрист Жан де Самсуа (работал в 1755–1808). На протяжении долгих лет фигура Самсуа почти не привлекала к себе внимания, и только в последние десятилетия в отечественном искусствознании периодически обращаются к творчеству мастера [Клементьев 1992; Комелова 1992]. В частности, интерес вызвала его серия пастельных портретов в Камерюнгферской зале Китайского дворца в Ораниенбауме – одиннадцать изображений фрейлин и статс-дам из штата наследника престола Петра Федоровича. Это аллегорические портреты: модели даны в образах времен года, природных стихий и четырех континентов (Европы, Азии, Африки и Америки). В рамках данной темы остановимся на пастели Самсуа «Азия» (1756 г.) – портрете княгини Александры Яковлевны Грузинской (рис. 9).

Аллегорические изображения Азии стали одними из первых репрезентаций мусульманского Востока в русском изобразительном искусстве [Горбунова 2020]. В них обозначилась и закрепились основная «восточная» атрибутика – чалма, курильница, из которой вырывается клубящийся дым благовоний, экзотические животные и растения. Соединение персонифицированного изображения Азии в окружении соответствующей атрибутики и портретного жанра – явление вполне закономерное для искусства XVIII в., проникнутого духом образности и иносказательности. В работе Самсуа воедино сливаются портретный образ княгини Грузинской и элементы традиционной иконографии изображения Азии – дымящаяся курильница и экзотический костюм. При этом черты лица модели приближаются к идеальным формам рокайльной «головки», портретность отходит на второй план, уступая место экзотическим мотивам.

Княгиня Грузинская предстает перед нами в нарядном костюме, который, однако, весьма условно можно назвать восточным. Поверх европейского корсажа модель облачена в бархатное болеро или халат с короткими рукавами, отороченный расшитой тесьмой. Голову украшает воздушная вуаль, жемчужная диадема и восточ-

Рис. 9. Ж.-Ф. де Самсуа
Портрет Марии Яковлевны
Грузинской в образе Азии, 1756
Бумага на холсте, пастель. 55,8×45,8
ГМЗ «Петергоф»



ный эгрет с пером черной цапли; крупные атласные банты на шее и затылке модели не имеют ничего общего с экзотическим нарядом и являются элементами европейского модного платья.

В художественном отношении портрет княгини Грузинской находится в рамках рокайльного стиля: в изгибах линий, в грациозной пластике, в кукольном лице модели, в мягких и изысканных красочных созвучиях читается характерное желание нравиться. Настроениям стиля вторит и техника исполнения – пастель, которая позволяет добиться мягкой матовой фактуры и богатых, но нежных, словно припудренных оттенков. Превосходно владея пастельной техникой, Самсуа умело сочетает живописные и графические возможности карандашей. Местами растушевывая красочный слой, художник достигает ощущения эфемерности натуры; где-то наоборот, используя четкие графичные штриховки (например, в волосах модели), добивается почти осязаемой конкретности изображения.

Портрет княгини Грузинской в образе Азии, вероятно, единственный дошедший до нас портрет à la turque, созданный в елизаветинское время. Остальные сохранившиеся произведения подобного рода были написаны в длительную эпоху Екатерины Алексеевны. Примечательно, что в первые годы ее правления восточный, в особенности турецкий костюм в русской придворной среде воспринимался скорее негативно; напряженные политические отно-

шения с Османской империей формировали образ турка как опасного врага. Вероятно, потому императрица наложила запрет на использование османского платья при дворе. Так, в преддверии бала 23 сентября 1764 г. Екатерина распорядилась:

Точию никто бы в Турецких и прочих Азиатских платьях не были бы, таже 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 будет⁶.

Однако уже в 1766 г. на площади перед Зимним дворцом состоялась придворная карусель – состязание в верховой езде, где участвовали четыре кадрили: Славянская, Римская, Индийская и Турецкая [Вилинбахов 1994]. Участники последней были облачены в соответствующие восточные наряды – запрет предыдущих лет на турецкое платье здесь уже не действовал. Со временем, в особенности после подписания Кючук-Кайнарджийского мира, турецкий костюм становится все популярнее.

Османские мотивы эдакими военнопленными начали проникать в светскую моду, русские щеголи, надевая костюмы и аксессуары в турецком вкусе, чувствовали себя победителями, примеряющими трофеи [Хорошилова 2020, с. 94].

Одежда *de musulmane* распространялась все шире и нашла отражение в портретном жанре эпохи.

Продолжая говорить об иностранных мастерах в России, создавших «восточные» костюмированные портреты, стоит упомянуть имя австрийского художника Иоганна Баптиста Лампимладшего (1775–1837). Его кисти принадлежат парные погрудные портреты Ламбреса Качиони и его супруги Ангелины. Качиони – греческий корсар, присягнувший на верность Екатерине II и получивший дворянский титул за отличия в русско-турецкой войне. К сожалению, портреты не сохранились: до 1917 г. они находились в частном собрании И.И. Лемана, но были утрачены в пламени революции. Судить о них можно по вполне качественным снимкам, сделанным еще до 1917 г. для обширной публикации бар. Н.Н. Врангеля «Иностранные художники XVIII столетия в России» [Врангель 1911]. В связи с невозможностью ознакомиться с оригиналами произведений, мы не беремся говорить

⁶ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1764 года. СПб., 1853. С. 168.

Рис. 10. И.Б. Лампи-младший
Портрет Ангелины Качиони
1795. Холст, масло
Местонахождение неизвестно
Фото [9, с. 49]



об их живописных свойствах, сошлемся лишь на слова бар. Врангеля, о том, что это

...такая великолепная характеристика полной неожиданностей жизни XVIII века, какой не оставил нам никто из русских художников. К тому же эти портреты, хотя и несколько пестрые по краскам, имеют совсем своеобразную и «ядовитую» живописную прелесть [Врангель 1911, с. 48].

В данном случае сосредоточимся на портрете супруги Качиони, облаченной в модный османский костюм XVIII в. (рис. 10). Чтобы нагляднее представить наряд портретируемой, приведем выдержки из описания турецкого женского платья, данного леди Мэри Уортли-Монтегю, путешественницей и женой британского посла в Константинополе:

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 камзол с очень длинными рукавами, он шит 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 длинны-

ми рукавами сидит по фигуре. Головной убор называется кальпак (*cal-pack*)... 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 лентами⁷.

Это описание во многом сходится с нарядом Ангелины Качиони, представленном на снимке портрета: видна шелковая сорочка, камзол-антери или длинный халат, отороченный мехом. На голове высокий колпак-тюрбан, украшенный то ли букетиком живых цветов, то ли модным ювелирным изделием и пышным страусовым пером; пряди длинных распущенных волос свободно спускаются по плечам модели.

История жизни супруги Качиони весьма незаурядна. Гречанка по происхождению, урожденная Ангелина (Мария) Софианос в качестве турецкой пленницы оказалась на корабле, захваченном Ламбросом. Впоследствии, будучи его женой, она вместе с их сыновьями не раз попадала в плен, то к туркам, то к венецианцам, потеряла сына, оказалась на турецкой каторге и была освобождена супругом только после завершения русско-турецкой войны. В 1795 г. по высочайшему распоряжению императрицы семья Качиони прибыла в Санкт-Петербург, где за верную службу была благосклонно принята Екатериной. Именно тогда Лампи-младший выполнил их портреты. Длительное время Ангелина Качиони жила среди турок [Панайотис 2009; Широкоград 2013], и потому костюмизация ее портретного образа – не просто следование моде на экзотизмы, но скорее некая характеристика модели, прибывшей в Россию с Востока. В этом состоит специфика данного произведения, который с одной стороны – костюмированный портрет, с другой – правдивое отражение облика портретируемой.

От произведений иностранных мастеров, работавших в России, перейдем к работе неизвестного русского художника «Портрет молодой женщины в восточном костюме» из собрания Государственного Эрмитажа (рис. 11). Это камерное поясное изображение представляет модель, облаченную в курди – теплый халат из куньего меха с коротким рукавом, из-под которого виднеется шелковая белая со-

⁷ Описание турецкого костюма леди Монтегю приводится в переводе с английского по: Turkey: 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. Vol. 6, pp. 29–32.

Рис. 11. Неизвестный художник
Портрет молодой женщины
в восточном костюме
Конец XVIII в. Холст, масло
87,5×66,5. Государственный
Эрмитаж, Санкт-Петербург



рочка и белый богато расшитый камзол (антери), застегнутый на золоченные пуговицы. Также видны края кушака, подпоясывающего наряд модели. Головной убор в виде высокого колпака-турбана, украшенного красным страусовым пером, цветком и драгоценными брошами, подобен тому, что мы видим на портрете Ангелины Качиони. С точки зрения этнографической достоверности костюм достаточно точно повторяет модные константинопольские одежды XVIII в.; выбивается, пожалуй, лишь крупный тафтяной бант на декольте – распространенный элемент женского европейского платья той эпохи. На сегодняшний день не представилось возможным определить, кто изображен на портрете: актриса в сценическом образе или знатная дама в маскарадном платье. Потому и назначение костюма остается неизвестным: он мог быть как театральным, так и маскарадным, или же вовсе не предназначался для увеселений, а служил лишь реквизитом для создания живописного образа.

«Портрет молодой женщины в восточном костюме» не имеет точной датировки, Государственный Эрмитаж относит его пред-

⁸ Электронный каталог Государственного Эрмитажа. Неизвестный художник. «Портрет молодой женщины в восточном костюме». URL: <https://hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/168236> (дата обращения 13 апреля 2020).

положительно к концу XVIII в.⁸ Попытаемся рассмотреть его подробнее. Это изображение создано рукой, безусловно, профессионального мастера – об этом говорит в первую очередь лицо модели. Яркий грим – насурьмленные брови, наrumяненные щеки и накрашенные губы с первого взгляда создают впечатление маски. Однако при более пристальном рассмотрении лица портретируемой видятся ее весьма выразительные глаза с легким прищуром. Взгляд направлен прямо на зрителя, и в сочетании с легкой, чуть насмешливой улыбкой он создает впечатление живого, близкого общения с моделью, словно она сейчас о чем-то спросит вас, а в ответ рассмеется. Тщательная проработка лица модели, его гладкая фактура и выверенные линии соседствуют со свободным, местами размашистым мазком на costume. Но, несмотря на эту легкость, «беглость» письма, художнику удается очень точно передать детали и фактуру экзотического платья – показать, как блестит богатый дамаск в изгибах складок, как ложится пушистый мех на плечи модели, как лоснится розовый тафтяной бант на ее груди. Такая умелая передача фактур убеждает нас в хорошей профессиональной выучке мастера.

Вероятнее всего, эта работа принадлежит кисти художника, портретировавшего представителей высших слоев петербургского общества, ведь костюмированные портреты подразумевали, по выражению О.С. Евангуловой, «определенный тип если не образованности, то литературной и художественной осведомленности, достаточной самоувлеченности, ориентированности в том, насколько законным окажется в глазах света уподобление своей персоны тому или иному мифологическому или театральному персонажу» [Евангулова, Карев 1994, с. 30]. Представителям средних дворянских кругов запечатление в образе *à la turque* либо казалось нескромным, либо вовсе не приходило в голову, ведь «с точки зрения привычного отношения к портретированию как к занятию отнюдь не праздному и недешевому оно могло восприниматься как своего рода избыточная роскошь» [Евангулова, Карев 1994, с. 30].

Отталкиваясь от эрмитажной датировки портрета (конец XVIII в.), можно предположить, что его автор – современник таких блистательных мастеров, как Ф. Рокотов и Д. Левицкий. Конечно, несмотря на все художественные достоинства, «Портрет молодой женщины в восточном costume» уступает одухотворенным, глубоко лирическим рокотовским образам и блестящим в своей живости и непринужденности изображениям кисти Левицкого. Пожалуй, этот портрет оказывается ближе к работам так называемых малых мастеров или, другими словами, художников

«второго ряда» [Евангулова, Карев 1994, с. 125], среди которых – К.Л.И. Христинец, П.С. Дрождин, Е.Д. Камеженков, Л.С. Миропольский и др. Каждый из них по-своему оригинален и едва ли является автором интересующего нас полотна, но некоторые общие черты позволяют если не причислить, то, во всяком случае, приблизить неизвестного нам художника к кругу «малых мастеров». В частности, их роднит застылость фигур моделей, которым недостает внутренней динамики, витальности. Автор эрмитажной работы, как и названные мастера «второго ряда», использует давно выработанный академический канон камерного портрета, не привнося в него свежести человеческой индивидуальности, а сводя облик модели к набору общих черт, впрочем, достаточно выразительных. В данном случае такая выразительность достигается, во-первых, некоторой игривостью, кокетливостью, читаемой в лице модели, а во-вторых, ее травестированием, облачением в экзотический наряд. Это позволяет добиться яркости, «остроты» образа, однако не вполне соотносится со степенно-торжественными изображениями большинства «малых мастеров». Некоторые различия отмечаются и в живописной технике: эрмитажное полотно лишено той педантичной, «суховатой» манеры письма, которая свойственна работам, например, Христинеца, Дрождина и Камеженкова. Отмеченный ранее уверенный беглый мазок неизвестного художника оказывается ближе всего к живописной манере одного из лучших учеников Д. Левицкого Л.С. Миропольского.

До сих пор речь шла только о камерных портретах в восточном вкусе, однако в русском искусстве XVIII в. существует и парадное изображение, отмеченное увлечением восточной экзотикой, – так называемый карусельный портрет графа А.Г. Орлова (рис. 12) кисти датского мастера Вигилиуса Эриксона (1722–1782). Будучи придворным живописцем Екатерины II, Эриксен создал два масштабных конных портрета Григория и Алексея Орловых в память об упомянутой придворной карусели 1766 г. Это первое в своем роде событие в России пышно проводилось на площади перед Зимним дворцом. В карусели состязались четыре кадрили: Славянская, Римская, Индийская и Турецкая; участники каждой были облачены в соответствующие национальные костюмы.

Обратимся к карусельному портрету графа А. Орлова в турецком костюме. По своему типу это произведение соответствует традиционной схеме парадного конного изображения, однако представительное облачение персоны здесь заменяет экзотический костюм «сарацина», которому вторит восточная упряжь коня. Вероятно,



Рис. 12. В. Эриксен
 Портрет графа Алексея Григорьевича Орлова
 1766–1772. Холст, масло. 398×356,5
 Государственный Эрмитаж
 Санкт-Петербург

полотно документально передает внешний вид графа в момент карусельных состязаний – на нем красные, расшитые золотом шаровары, серебристый парчовый кафтан с золотыми галунами, бахромой и драгоценными пуговицами, подпоясанный кушаком, а поверх – длинный халат, отороченный соболиным мехом; на голове его белый тюрбан, богато украшенный жемчужными сотуарами и плюмажами из черных перьев. Конь Орлова также украшен на восточный манер – на нем нарядная попона с кистями, богатая упряжь с драгоценными камнями, а голову украшает плюмаж из белого страусового пера.

Как уже отмечалось, в 1764 г., вероятно, в связи с напряженной политической обстановкой между Россией и Османской Портой Екатерина II постановила исключить османское платье из ряда возможных маскарадных костюмов. Появление участников Турецкой кадрили в соответствующих нарядах на карусели 1766 г. как будто бы снимало этот запрет. Г.В. Вилинбахов связы-

вает присутствие Турецкой костюмированной кадрили с идеологическим подтекстом карусели, которая несла на себе явный отпечаток внешнеполитических устремлений Екатерины, направленных против Османской империи, не зря Славянская и Римская кадрили выступали против Турецкой и Индийской [Вилинбахов 1994]. С замечанием Вилинбахова можно согласиться лишь отчасти: карусель 1766 г. действительно имела идеологический мотив, но являлась носителем несколько иной идеи. Национальный состав зрелища был во многом позаимствован из знаменитой парижской карусели 1662 г., проходившей на площади между Лувром и дворцом Тюильри. Эта карусель включала в себя пять кадрилией – Римскую, предводителем которой выступил сам Людовик XIV, а также Турецкую, Индийскую, Персидскую и Американскую кадрили, возглавляемые придворными персонами. Представляясь в образе римского императора, Король-Солнце декларировал идею величия и процветания Франции, поставив ее на одну ступень с Римом времен империи. А вокруг него – экзотические, неведомые, дикие народы, тянущиеся к нему как цветы к солнцу – не зря на их знаменах вышиты лозунги вроде «Взгляни на меня, я расцвету», «Он возрастает, когда тот обращается к нему», «Он сражается для одной звезды» [Боссан 2002, с. 45]. Как видно, состав петербургского конно-спортивного маскарада перекликается с составом французского – присутствует тот же Рим, Турция, Индия, отсутствует Персия и Америка, но зато добавляется Славянская кадрили, представляющая, очевидно, Российскую империю. Становясь рядом с Римской кадрилией и выступая против Турецкой и Индийской, она выражает те же имперские амбиции, какие некогда заявил Людовик XIV. Отождествить великую Россию с великим Римом и противопоставить их дикому Востоку – представляется, что именно эта идея легла в основу программы петербургской карусели 1766 г. и ради такого пышного и зрелищного ее выражения турецкий костюм вернулся в праздничный оборот.

В последние годы XVIII в. ярко выраженная восточная экзотика на время покидает портретный жанр. Развитие романтизма умаляет значение костюма в портрете, на первый план выходит личность модели, ее душевно-эмоциональный строй. Вместе с тем меняется и мода, что особенно сказывается в женском платье – в нем все больше чувствуется влияние стиля ампир. Впрочем, Египетский поход Наполеона дает новую жизнь восточным аксессуарам – тюрбанам и турецким шальям, однако они обретают такую широкую популярность, что уже перестают быть столь экзотическими.

Нельзя не заметить, что большинство костюмированных изображений à la turque принадлежит кисти иностранных мастеров,

бывших в России на государственной службе. Так, в первой четверти XVIII в. немец Маттарнови был одним из многочисленных европейских мастеров, выполнявших заказ для петровской Академии наук. Со второй четверти столетия все, что касалось понятия «мод и граций», в том числе моды на восточную экзотику, было отдано на откуп приезжим художникам, в первую очередь итальянским и французским. Вероятно, русские мастера не ощущали себя столь смело на этом «поле» европейской моды галантного века, поэтому подавляющее большинство «восточных» изображений являются произведениями «россики».

Итак, собранный и рассмотренный в настоящей работе материал позволяет сделать следующие выводы.

1. Возникновение костюмировано-типажных изображений представителей мусульманского Востока в европейском искусстве относится еще к концу XV в. Однако широкое распространение подобные изображения получают в начале XVIII в., чему во многом способствовала популярная серия французского художника Ж.-Б. Ван Мура «Сто гравюр с изображением различных народов Леванта...». Изображения Ван Мура обрели популярность во всей Европе и послужили изобразительными источниками для последующих «восточных» костюмированных серий.

2. Единственной серией костюмировано-типажных изображений обитателей Востока, созданной в России, стали «Турки» И.Х. Маттарнови. Их появление обусловлено государственным заказом для Академии наук. По всей видимости, в дальнейшем запроса на подобные изображения не поступало, что сделало серию Маттарнови единственной в своем роде. Создавая «Турок», Маттарнови обращался к работам Ж.-Б. Ван Мура. На протяжении XVIII столетия в России создавались и отдельные, «вне-серийные» костюмировано-типажные изображения – турчанки П. Ротари и «Молодая женщина в богатой чалме» (ГМИИ РТ). Иконографическим источником последней явился гравированный лист Паоло Фиданза по живописному оригиналу Гвидо Рени (Палаццо Спада, Рим).

3. Появление костюмированных портретов *à la turque* в России 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 годов. Карусельный портрет графа Алексея Орлова и портрет Ангелины Качиони можно считать примерами достаточно точной передачи константинопольских мод XVIII в.

4. С точки зрения художественного стиля костюмированный портрет à la turque, созданный в России в XVIII в., представляет собой неоднородное явление и зависит, прежде всего, от творческой манеры мастера, его профессиональной выучки и национальной художественной школы, к которой он принадлежал.

Источники

ГАРФ. Ф. А-2307. Оп. 8. Ед. хр. 132.

Государственный каталог музейного фонда Российской Федерации. Неизвестный художник. «Женский портрет. Портрет молодой женщины в богатой чалме». URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=17863206> (дата обращения 08.06.2020).

Электронный каталог Государственного Эрмитажа. 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).

Камер-фурьерский церемониальный журнал 1764 года. СПб., 1853.

Fidanza P. Recueil de tête choisies de personnages illustres dans les lettres et dans les armes de la grendeur des originaux par Paul Fidanza peintre Romain d' après les peintures de Paphaël d'Urbain et autres grand maîtres existantes au Vatican et dans plusieurs galeries de Rome. Ouvrage contenant 180 planches. Rome: Bouchard et Gravier, 1785. Vol. II.

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.

Turkey: 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. Vol. 6.

Литература

Андропова 2008 – *Андропова И.О.* Восточная тема в русском интерьере второй половины XIX – начала XX века. Опыт реконструкции: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008. 322 с.

Богатырев 1971 – *Богатырев П.Б.* Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. 544 с.

Боссан 2002 – *Боссан Ф.* Людовик XIV, король-артист. М.: Аграф, 2002. 265 с.

Вилинбахов 1994 – *Вилинбахов Г.В.* Карусели в Петербурге в 1766 г. // Эрмитажные чтения памяти Б.Б. Пиотровского. СПб.: Государственный Эрмитаж, 1994. С. 18–22.

Врангель 1911 – *Врангель Н.Н.* Иностранные художники XVIII столетия в России // Старые годы. 1911. Июль-сентябрь. 214 с.

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

- Горбунова 2020 – *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.
- Евангулова 1974 – *Евангулова О.С.* «Турецкая серия» живописца И. Маттарнови // Русское искусство первой четверти XVIII века: Материалы и исследования. М.: Наука, 1974. С. 158–167.
- Евангулова 1986 – *Евангулова О.С.* Русский портрет XVIII века и проблема «россики» // Искусство. 1986. № 12. С. 56–61.
- Евангулова, Карев 1994 – *Евангулова О.С., Карев А.А.* Портретная живопись в России второй половины XVIII в. М.: Изд-во МГУ, 1994. 200 с.
- Каганович 1963 – *Каганович А.Л.* Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. 380 с.
- Клементьев 1992 – *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.
- Комелова 1992 – *Комелова Г.Н.* Миниатюрист Франсуа Самсуа в России // Россия-Франция. Век Просвещения. СПб.: Государственный Эрмитаж, 1992. С. 88–99.
- Курукин 2011 – *Курукин И.В.* Княжна Тараканова. М.: Молодая гвардия, 2011. 262 с.
- Нефедова 2009 – *Нефедова О.В.* Творчество Жана-Батиста Ван Мура (1671–1737) и проблема ориентализма в западноевропейской живописи XVIII века: Дис. ... канд. искусствознания. М., 2009. 183 с.
- Панайотис 2009 – *Панайотис Н.С.* Офицер Ламброс Кационис и легкая российская флотилия в Средиземном море: Дис. ... канд. ист. наук. СПб., 2009. 357 с.
- Саид 2006 – *Саид Э.В.* Ориентализм. Западные концепции Востока. СПб.: Русский мир, 2006. 636 с.
- Хорошилова 2020 – *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.
- Чежина 2006а – *Чежина Ю.И.* Костюмированный портрет в русском искусстве XVIII века как отражение духа эпохи: Дис. ... канд. искусствознания. СПб., 2006.
- Чежина 2006б – *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. С. 174–182.
- Широкоград 2013 – *Широкоград А.Б.* Адмиралы и корсары Екатерины Великой. М.: Вече, 2013. 480 с.
- Яблонская 1977 – *Яблонская Т.В.* Костюмированный портрет в системе русской живописи XVIII века // Советское искусствознание: сборник статей. 1977. Вып. 2 (1976). С. 134–150.
- Nochlin 1991 – Nochlin L. The Imaginary Orient // The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society. N.Y.: Harper & publishers, 1991. P. 33–59.
- Rosenthal 1982 – *Rosenthal D.A.* Orientalism. The Near East in French painting 1800–1880. New York: University of Rochester, 1982. 176 p.
- Vidmar 2005 – *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. P. 78–104.

References

- Andronova, I.O. (2008), Oriental theme in the Russian interior of the second half of the 19th – early 20th century. Reconstruction experience, Ph.D. Thesis, Moscow, Russia.
- Bogatyrev, P.B. (1971), *Voprosy teorii narodnogo iskusstva* [Questions of the theory of folk art], Iskusstvo, Moscow, Russia.
- Bossan, F. (2002), *Lyudovik XIV, korol'-artist* [Louis 14th, the Artist King], Agraf, Moscow, Russia.
- Chezina, Yu.I. (2006), Costume portrait in Russian art of 18th century as a reflection of age's spirit, Ph.D. Thesis, Saint Petersburg, Russia.
- Chezina, Yu.I. (2006), "Costumed portrait in the Russian culture of the 18th century (on the issue of genre classification)", "Zolotoi os'mnadsatyi...": russkoe iskusstvo XVIII v. v sovremennom otechestvennom iskusstvoznani, ["The Golden eighteenth...": Russian art of the 18th century in modern Russian art studies], Izdatel'stvo SPbGU, Saint Petersburg, Russia, pp. 174–182.
- Evangelova, O.S. (1974), "'Turkish series' by the painter I. Mattarnovi", *Russkoe iskusstvo pervoi chetverti XVIII veka: materialy i issledovaniya*, [Russian art of the first quarter of the 18th century. Materials and researches], Nauka, Moscow, Russia, pp. 158–167.
- Evangelova, O.S. (1986), "Russian portrait of the 18th century and the issue of 'Rossika'", *Iskusstvo*, no. 12, pp. 56–61.
- Evangelova, O.S. and Karev, A.A. (1994), *Portretnaya zhivopis' v Rossii vtoroi poloviny XVIII v.* [Portrait painting in Russia in the second half of the 18th century], Izdatel'stvo MGU, Moscow, Russia.
- Golombievskii, A.A. (1911), "Princess Tarakanova and the mysterious portrait by Grigory Serdyukov (about the attribution of the "Portrait of the Unknown" by G. Serdyukov)", *Staroe gody*, no. 5, pp. 41–43.
- Gorbunova, A.A. (2020), "Allegory of Asia: the formation of the image of the Muslim East in Russian art of the first half of the 18th century", *Kul'turnoe nasledie Rossii*, no. 11 (28), pp. 84–90.
- Kaganovich, A.L. (1963), *Anton Losenko i russkoe iskusstvo serediny XVIII stoletiya* [Anton Losenko and Russian Art of the middle 18th century], Izdatel'stvo Akademii khudozhestv SSSR, Moscow, Russia.
- Khoroshilova, O.A. (2020), *Moda i genii: kostyumnye biografii Leonardo da Vinci, Ekateriny II, Petra Chaikovskogo, Oskara Uail'da, Yuriya Annenkova i Maii Plisetskoi* [Fashion and Geniuses. Costume Biographies of Leonardo da Vinci, Catherine II, Pyotr Tchaikovsky, Oscar Wilde, Yuri Annenkov and Maya Plisetskaya], Mann, Ivanov i Ferber, Moscow, Russia.
- Klement'ev, V.G. (1992), "Portraits of Jean de Sampsua (Jean-François Samsois) in the collection of the Chinese Palace Museum", *Pamyatniki kul'tury. Nove otkrytiya. Pis'mennost'*. Iskusstvo. Arkheologiya, iss. 1990, pp. 298–307.
- Komelova, G.N. (1992), "Miniaturist Francois Samsunga (Jean-François Samsois) in Russia", in Komelova, G.N. and Novosel'skaya, I.N. (eds.), *Rossiya-Frantsiya. Vek Prosveshcheniya* [Russia–France. The Age of Enlightenment], Gosudarstvennyi Ermitazh, Saint Petersburg, Russia.
- Kurukin, I.V. (2011), *Knyazhna Tarakanova* [Princess Tarakanova], Molodaya gvardiya, Moscow, Russia.
- Nefedova, O.V. (2009), The creation of Jean-Baptiste Vanmoor (Vanmour) (1671–1737) and the issue of Orientalism in Western European painting of the 18th century, Ph.D. Thesis, Art Studies, Moscow, Russia.

- Nochlin, L. (1991), "The Imaginary Orient", The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society, Harper & publishers, New York, USA, pp. 33–59.
- Panaiotis, N.S. (2009), Officer Lambros Katsonis and the light Russian flotilla in the Mediterranean Sea, Ph.D. Thesis, Saint Petersburg, Russia.
- Rosenthal, D.A. (1982), Orientalism. The Near East in French painting 1800–1880, University of Rochester, New York, USA.
- Said, E.V. (2006), Orientalizm. Zapadnye kontseptsii Vostoka [Orientalism. Western concepts of the Orient], Russkii mir, Saint Petersburg, Russia.
- Shirokorad, A.B. (2013), Admiraly i korsary Ekateriny Velikoi [Admirals and Corsairs of Catherine the Great], Veche, Moscow, Russia.
- Vidmar, P. (2005), "Courage, power, beauty and luxury: The Vurberk gallery of 17th century paintings", Image of the Turks in the 17th century Europe, Sabanci university and Sakip Sabanci Museum, Istanbul, Turkey, pp. 78–104.
- Vilinbakhov, G.V. (1994), "Carousels in St. Petersburg in 1766", Ermitazhnye chteniya pamyati B.B. Piotrovskogo [Hermitage Conference in memory of B.B. Piotrovsky], Gosudarstvennyi Ermitazh, Saint Petersburg, Russia, pp. 18–22.
- Vrangel', N.N. (1911), "Foreign artists of the 18th century in Russia", Starye gody, July–September.
- Yablonskaya, T.V. (1977), "Costumed portrait in the system of Russian painting of the 18th century". Sovetskoe iskusstvoznanie: sbornik statei [Soviet art history. A collection of articles], iss. 2 (1976), Moscow, Russia, pp. 134–150.

Информация об авторах

Анастасия А. Горбунова, аспирант, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, Санкт-Петербург, Россия; 191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 18; aagorbunova@rambler.ru

Римма А. Тимофеева, кандидат искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, Санкт-Петербург, Россия; 191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 18; rimma.a.timofeeva@gmail.com

Information about the authors

Anastasia A. Gorbunova, postgraduate student, Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, Saint Petersburg, Russia; bld. 18, Bolshaya Morskaya Street, Saint Petersburg, Russia, 191186; aagorbunova@rambler.ru

Rimma A. Timofeeva, Cand. of Sci. (Art History), associate professor, Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, Saint-Petersburg, Russia; bld. 18, Bolshaya Morskaya Street, Saint Petersburg, Russia, 191186; rimma.a.timofeeva@gmail.com