

А. И. Маточкина

МУСУЛЬМАНСКИЙ ВОСТОК ГЛАЗАМИ ЕВРОПЕЙСКИХ И РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ XIX — НАЧАЛА XX ВВ.

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению ориентальной живописи рубежа XIX–XX вв. на предмет выражения в ней колониальных интересов и мировоззрения таких государств, как Франция, Великобритания и Россия. Делается попытка рассмотреть творчество нескольких наиболее ярких представителей этого направления, чтобы понять, насколько применимы обвинения Э. Саида, которые он выдвигал в отношении востоковедов, к художникам-ориенталистам, то есть способствовали ли их работы формированию стереотипов о Востоке и оправданию колониальной политики этих стран. А также можно ли говорить о том, что представления о Востоке русских художников, в частности Василия Верещагина, сколько-нибудь отличаются от взглядов европейских коллег, поскольку Россия, с одной стороны, переняла устоявшиеся в Европе стереотипы, а с другой — сама была для Европы Востоком.

Ключевые слова: востоковедение, исламоведение, ориентализм, ориентальная живопись, рубеж XIX–XX вв.

Anna I. Matochkina

The Muslim East Through the Eyes of European and Russian Artists of the XIX — early XX centuries

Abstract: The article is devoted to the examination of oriental painting at the turn of the 19th and 20th centuries in terms of its expression of colonial interests and the worldview of such countries as France, Great Britain and Russia. An attempt is made to examine the work of several of the most prominent representatives of this movement in order to understand to what extent E. Said's accusations against orientalists are applicable to orientalist painters, that is, whether their works contributed to the formation of stereotypes about the East and the justification of the colonial policy of these countries. And also, whether

it is possible to say that the ideas about the East of Russian artists, in particular Vasily Vereshchagin, differ in any way from the views of their European colleagues, since Russia, on the one hand, adopted the stereotypes established in Europe, and on the other, was itself the East for Europe.

Keywords: oriental studies, Islamic studies, Orientalism, the turn of the XIX–XXth centuries.

Идея сопоставить работы русских художников-ориенталистов с произведениями их европейских коллег с целью подтвердить или опровергнуть тезис о том, что взгляд на мусульманский Восток во Франции и Великобритании в значительно большей степени определялся колониальными интересами этих держав, нежели в Германии или России, обусловлена работой Э. Саида «Ориентализм». В ней он обвиняет востоковедов в формировании стереотипов и оправдании колониальной политики европейских держав. С точки зрения Э. Саида «ориентализм — это западный стиль доминирования, реструктурирования и власти над Востоком» [1, с. 21]. Он также подчеркивает, что «говорить об ориентализме — значит говорить главным образом, хотя и не исключительно, о британском и французском культурном предприятии...» [1, с. 22] и что «главными колониальными державами вновь [к концу XIX в.] стали Англия и Франция, хотя Россия и Германия тоже сыграли определенную роль» [1, с. 163]. Однако он совсем не рассматривает политику этих стран в отношении конструирования знания о мусульманском Востоке.

Вместе с тем нередко отмечается, что немецкое востоковедение оказало существенное влияние на школу востоковедения в России, и что обе эти школы старались в значительной степени опираться на «чистую» науку, не запятнанную колониальными задачами. В частности, В. Тольц в книге «Собственный Восток России» отмечает, что школа известного российского востоковеда немецкого происхождения В.Р. Розена отличается новым подходом в изучении народов Востока, избегавшим дихотомии

Восток-Запад и рассматривавшим народы Востока не как экзотических существ, но как полноценных участников исторического процесса [2, с. 23].

Саид не рассматривает работы художников-ориенталистов, но лишь отмечает, что ориентализм в конце XVIII — начале XIX вв. вошел в моду и романтические представления о Востоке как оместилище экзотики в совокупности с образами варварского великолепия и жестокости получили выражение в том числе в картинах «ориентального жанра» французских и британских художников [1, с. 189–190].

Идею о том, что ориентальная живопись воплощает то политическое значение ориентализма, о котором пишет Саид, в наиболее полной форме выражает Л. Нохлин, американский историк искусств, в своем эссе «Воображаемый Восток» [3]. Так, она начинает свои рассуждения с картины французского художника Жана-Леона Жерома (1824–1904) «Заклинатель змей»¹, которую, по ее мнению, можно рассматривать в качестве визуального документа колониальной идеологии XIX в., как квинтэссенцию западного представления о Востоке, выраженную предельно натуралистичным образом [3, с. 35]. Нохлин отмечает, что время замерло на полотне Жерома, а значит художник представляет восточный мир как мир без изменений, мир вне времени, обычаи и ритуалы которого не затронуты историческими процессами. Однако, продолжает исследовательница, в действительности это были годы жестоких и ощутимых перемен на Ближнем Востоке, вызванных господством Запада и, в частности, Франции [3, с. 36–37].

Она также отмечает, что одна из стратегий художников-ориенталистов, подобных Жерому, заключается в попытках убедить зрителей в том, что такого рода изображения являются точным отражением имевшей место некогда в прошлом восточной

¹ Эдвард Саид выбрал эту картину для обложки своей книги «Ориентализм».

реальности. Про французского художника говорили, что он никогда не пишет картины без предварительного тщательного изучения всех деталей, связанных с выбранным предметом. В элементах костюма, предметах интерьера он неизменно стремится добиться максимально возможной точности. Именно эта черта позволяет говорить о нем как о «художнике-этнографе». Нохлин считает, что это хорошо рассчитанная стратегия «реалистичной» мистификации, представляющей воображаемый Восток с кажущейся фотографической точностью [3, с. 37]. Канадский историк-славист Д. Схиммельпеннинк ван дер Ойе в своей книге «Русский ориентализм» отмечает, что эти соображения могут быть отнесены и к русскому ученику Жерома — Василию Верещагину, «вероятно, главному русскому ориенталисту» [4, с. 81].

Самым востребованным жанром ориентальной живописи на Парижских салонах были гаремы и турецкие бани, которые в различных вариациях изображал тот же Жан-Леон Жером. В этих работах, по словам Нохлин, эротические фантазии проецировались на восточных женщин, например, на невольничьих рынках — жанр допускал свободное изображение обнаженной натуры и иллюстрировал эротические фантазии о мужском доминировании и женском подчинении, а также жестокость восточной жизни.

Другим популярным жанром были религиозные проявления ислама. Так, Жером писал картины, изображавшие муэдзинов, призывающих на молитву, интерьеры мечети, которые изобилуют экзотическими деталями. Можно было также найти образы фанатичных дервишей и религиозных процессий.

Еще одной темой ориентальных полотен стала восточная казнь, служившая для создания образа жестокого и варварского Востока. В качестве примера Нохлин приводит работу Анри Реньо «Казнь без суда при мавританских королях Гранады».

Так кого же относили к художникам-ориенталистам в искусстве XIX века? Различие стоит производить между художниками, которые хотя бы раз были на Ближнем Востоке и на творчество

которых повлияло увиденное и пережитое там, и теми художниками, которые не бывали в странах мусульманского Востока, однако включали ориентальные сюжеты в свои картины, следуя модным веяниям.

Так, например, французский художник Жан-Леон Жером и британский живописец Джон Фредерик Льюис (1804–1876) могут рассматриваться как ориенталисты, поскольку они часто возвращались на Восток, как в реальности, так и на своих полотнах. Так, Жером в 1853 году посетил Стамбул, а в 1858 году отправился в продолжительное путешествие (на четыре месяца) в Египет; а Льюис с 1840 по 1851 год жил в Каире, и после возвращения в Лондон черпал вдохновение из своей поездки в течение последующих двадцати пяти лет. Основным направлением его творчества была гаремная живопись. Он сумел соединить эротизм французского художника Энгра со строгими нравами Викторианской эпохи.

Жан Огюст Доминик Энгр (1780–1867) как раз может рассматриваться как пример художника второй категории: он на протяжении всего своего творчества был очарован ориентальной темой турецких бань и одалисок несмотря на то, что никогда не бывал на Востоке, и использовал эти жанры, чтобы обогатить круг тем, которые трактовал в неоклассическом стиле. Его произведение «Турецкие бани» (1862) считается едва ли не лучшей его работой.

Именно французские живописцы предстают законодателями в ориентальной живописи, поскольку в XIX–XX вв. Париж стал центром мирового искусства, куда стекались молодые дарования со всего света, а Парижские салоны способствовали развитию и популяризации ориентализма.

Расцвет британской ориентальной живописи приходится на Викторианскую эпоху. Имперское сознание жителей Великобритании формировалось за счет активной колониальной политики этой державы. Несмотря на то, что королева Виктория была провозглашена императрицей Индии в 1876 году, господствующим среди британцев было представление о крайне низком уровне

социального, политического и экономического развития индийцев. Индийское общество представлялось не просто застойным, но лишенным внутреннего потенциала для дальнейшего развития. Поэтому достижения индийской цивилизации не представлялись значимыми ни сами по себе, ни в контексте развития мировой культуры [5, с. 87].

Особым было отношение к Палестине, поскольку в нее стремились паломники со всей Англии, в числе которых были и писатели, и художники. Более того, одним из центральных мотивов художников-ориенталистов была религиозная живопись, что было обусловлено религиозным возрождением в Викторианскую эпоху и интересом художников к библейскому прошлому. Такие художники, как, например, прерафаэлит Уильям Холман Хант² (1827–1910), отправлялись на Святую землю с целью сделать пейзажные наброски, а также архитектурные и портретные этюды для своих библейских сюжетов. В отличие от преобладающей во французском ориентальном искусстве гаремной живописи, британских художников-ориенталистов этот сюжет не особо интересовал.

Исследователи русской академической школы XIX века рассматривали ориентализм как направление, граничащее с историзмом, искусством на античные или мифологические темы. Многие художники, которым удалось реализовать себя в этом жанре, изначально могли находиться под влиянием английских и французских ориенталистов, но постепенно сумели выработать собственный стиль и философскую позицию. На протяжении всего XIX столетия русский ориентализм представлял собой положительное отображение Востока. «В искусствоведении этот термин остался свободным от оценочных коннотаций несмотря на

² Уильяма Холмана Ханта можно также отнести к художникам-ориенталистам. По его собственным словам, он страдал «восточной манией», о чем свидетельствует автопортрет, подаренный галерее Уффици, на котором Хант изображен в восточном костюме. Художник неоднократно предпринимал поездки на Святую землю [6, с. 94].

то, что произведения русских ориенталистов встречали как безоговорочное признание, так и крайнее неодобрение со стороны критиков» [7].

Среди самых известных русских художников-ориенталистов на ум сразу приходит Василий Верещагин.

Как-то на Петербургской выставке Верещагин был впечатлен представленными там работами Жана-Леона Жерома (в частности, «Дуэлью после маскарада»), и оказавшись в Париже, решил поучиться у него. Картины Жерома были модными в то время, поэтому считалось модным учиться у него. Хорошо знакомый с творчеством Жерома искусствовед Андрей Иванович Сомов писал: «разделяя свою деятельность между Востоком, Западом и классической древностью, Жером пожинал, однако, наиболее обильные лавры в области последней» [8]. Но все новаторство француза сводилось к умелой стилизации на античные темы. «В его картинах классической древности, — писал Сомов, — мы видим не столько греков и римлян, сколько людей новейшего времени, французов и французов, разыгрывающих пикантные сцены в античных костюмах и среди античных аксессуаров» [8]. Жером приобщал Верещагина к своей методике, советуя ему учиться на «антиках», копировать полотна мастеров в Лувре. В итоге Верещагин спустя два года вырвался из Парижа как из темницы, уехал на Кавказ и принялся рисовать с натуры [8]. Помимо Кавказа, он ездил в Среднюю Азию, Индию, Палестину, Сирию и Японию. Общество воспринимало работы Верещагина во многом как «голос совести». Он выражал гражданское возмущение по отношению к российской внешней политике в Крыму, на Кавказе, на Балканах, в Туркестане и затрагивал глубинные вопросы о роли моральных принципов в Российской империи [7].

Работы Туркестанской серии, а также картины из индийского путешествия Верещагина могут рассматриваться как пример ориентальной живописи. Однако противоречивость его взглядов и богатство сюжетов позволяют говорить о нем как о художнике,

в котором особый вид русского критического реализма пересекается с ориентализмом. Рустам Сулейманов отмечает: «Верещагин, художник от военного ведомства, чьи взгляды иногда считаются колонизаторскими, <...>, сначала смотрел на Туркестан с позиции более «цивилизованного» человека, но со временем принял в себя этот Восток» [(9, с. 23].

Если рассматривать работы художника с позиции Э. Саида, то они действительно могут считаться выражением колониальных интересов Российской империи в Средней Азии. Так, в работах Верещагина встречаются изобразительные приемы, поддерживающие устоявшиеся стереотипы о Востоке. Одним из них становится образ праздности, пренебрежения и упадка, часто выступающий синонимом варварства.

Варварство выражается посредством изображения разрушающихся архитектурных сооружений, разбитых изразцов и облупившейся штукатурки (что можно встретить в работах как Жерома, так и Верещагина). Создавая такую картину, представители европейской цивилизации подчеркивали свое научное и техническое превосходство и противопоставляли себя приходящему в упадок Востоку. Реалистический стиль картин служил подтверждением подлинности образов этого упадка.

Туркестанская серия Верещагина, как пишет Ван дер Ойе, оправдывает российскую кампанию в Средней Азии, подчеркивая значимость русской цивилизационной миссии. Восток предстает как царство пустыни, разрушенных цивилизаций, варварства и фатализма, сохраняющее следы былого величия. Вместе с тем, некоторые картины заставляют задуматься о моральном облике самих завоевателей [10, с. 88]. Работы Верещагина попадают в живописную категорию «экзотики» и демонстрируют сложные и противоречивые ощущения художника от Востока.

Наиболее наглядно славное историческое прошлое и следы былого величия передают две картины: «Двери Тимура» и «У дверей мечети». На первой изображены вооруженные стражи у входа

в парадные покои Тамерлана. Богато украшенная резьбой деревянная дверь вместе с великолепно одетыми и прекрасно вооруженными часовыми передает расцвет Самарканда эпохи Тимуридов. На картине «У дверей мечети» вместо внушающих трепет стражников изображены два дервиша у двери мечети Ахмада Йасави уже в эпоху Верещагина. Один из бедняков опирается на палку, другой сидит, согнувшись на земле. Художник, как и на предыдущей картине, со скрупулезной точностью передал узорчатую поверхность дверей, но также и стены с осыпающимися изразцами. От мощи цивилизации прошлого не осталось и следа, художник тщательно воссоздает атмосферу неподвижности и угасания.

Еще две работы художника показывают, что жестокость во время войны равным образом присуща и Востоку, и Западу, и что представители этих цивилизаций не так уж далеки друг от друга. Картина «После удачи» изображает бухарских воинов, разглядывающих отрезанную голову русского солдата, тогда как на картине «После неудачи» стрелок русской армии курит трубку среди тел убитых в бою бухарцев. Художник стремился передать равнодушие к смерти людей и черствость человеческих душ, порожденные войной.

В картине «Апофеоз войны» Верещагин показывает, что война стирает границы между Востоком и Западом: художник считает жителей Востока варварами, но и европейцев лишает цивилизованности. Жестокость войн служит тому доказательством. Вместе с тем он верит в прогресс и цивилизационную миссию европейцев и русских в Туркестане и считает, что эту задачу легче решить через завоевание и политическое управление [4, с. 92]. Художник поддерживал военные цели российской администрации в Средней Азии, но отказывался романтизировать войну и со всей критической реалистичностью показывал ее неприглядную подлинность [4, с. 94].

Гаремы и одалиски, которые были столь популярны во французской ориентальной живописи, в Туркестанской серии совершенно отсутствуют. Ван дер Ойе пишет: «Верещагин был

сторонником женской эмансипации, а его путевые заметки полны возмущением по поводу полового неравенства в Средней Азии: «С колыбели запроданная мужчине, неразвитым, неразумным ребенком взятая им, она, даже в половом отношении, не живет полною жизнью, потому что к эпохе сознательного зрелого возраста уже успевает состариться, задавленная нравственно ролью самки и физически работою вьючной скотины» [4, с. 89]. Единственным исключением является картина «Ташкент. Узбекская женщина», на которой изображена женщина, фигура которой полностью скрыта буркой, а лицо сеткой. Она идет вдоль длинной стены. По мнению Ван дер Ойе, размещение женской фигуры на фоне стены, отсекающей ее от голубого неба и зеленых деревьев, выражает протест художника против жесткой сегрегации женщин в Средней Азии [4, с. 89].

В творчестве Верещагина была и Палестинская серия, в частности «Святое семейство», «Воскресение Христово», которые возмутили общество своей реалистичностью в изображении религиозных тем настолько, что были запрещены в России, а на выставке в Вене в 1885 г. несколько работ были повреждены монахами-фанатиками.

Изучение произведений европейских и русских художников-ориенталистов позволяет говорить о том, что в них прослеживаются искренняя увлеченность Востоком, его экзотизация и романтизация, обусловленная непосредственным пребыванием паломников, дипломатов, путешественников, писателей и художников в странах мусульманского Востока, формированием корпуса текстов, представляющих записки и заметки с впечатлениями от увиденного, которые имели хождение в европейском обществе и удовлетворяли потребность в осмыслении «иного», «другого» с европоцентристских позиций. Но также в произведениях художников-ориенталистов можно наблюдать выражение стереотипов в отношении мусульманского Востока, обусловленное как самим наличием таких стереотипов в христианском/европейском сознании, так и колониальной политикой европейских держав

и необходимостью оправдывать их деятельность на мусульманском Востоке. Художники-ориенталисты не являлись исполнителями государственного заказа по оправданию колониализма, но выражали свою мировоззренческую позицию, во многом определяемую представлениями о превосходстве Запада над Востоком.

В этом контексте российские востоковеды, равно как и художники-ориенталисты, с одной стороны, разделяли западную идею превосходства над Востоком и поддерживали цивилизационную миссию на Кавказе и в Средней Азии (о чем могут, в частности, говорить некоторые работы Василия Верещагина), но, с другой стороны, искали некий свой, иной путь, поскольку Россия сама постоянно оказывалась объектом западного «ориентализма» [10, с. 41]. Рустам Сулейманов в статье «Восточный Запад и западный Восток» также отмечает, что «для британцев даже немцы — не совсем люди Запада («гунны» — так их называли во время Первой мировой войны). Россия же во многом сама является восточной страной» [9, с. 22]. Этим можно объяснить столь неоднозначное отношение к «Ориентализму» Саида и сложности с точным определением этого явления в России, а также то, почему политика в отношении внутренних колоний была столь противоречивой. Эта противоречивость нашла свое выражение в том числе в работах русских ориенталистов, в частности В. Верещагина.

Литература

1. Саид, Э. (2021), *Ориентализм* / науч. ред. А.Р. Ихсанов. М.: Музей современного искусства Гараж.
2. Тольц, В. (2013), «Собственный Восток России»: политика идентичности и востоковедение в позднимперский и раннесоветский период, Москва: Новое литературное обозрение.
3. Nochlin, L. (1989), *The Imaginary Orient. The Politics of Vision: Essays on nineteenth-century art and society*. New York: Harper+Row. P. 33–59.
4. Схиммельпэннингк ван дер Ойе, Д. (2019), *Русский ориентализм. Азия в российском сознании от эпохи Петра Великого до Белой эмиграции*. Пер. с англ. П. С. Бавина. М.: Политическая энциклопедия

5. Демичев, К. (2012) Образ сикха как «другого» индийца в британском ориентализме первой половины XIX века, *Ориентализм/ оксидентализм: языки культур и языки их описания*. Рос. ин-т культурологии; ред.-сост.: Е.С. Штейнер. М.: Совпадение. С. 86–92.
6. Boime, A. (2002), William Holman Hunt's "The Scapegoat": Rite of Forgiveness/Transference of Blame, *The Art Bulletin*. Vol. 84, No. 1, P. 94–114.
7. Кутейникова, И. (2010), Художественная история русского ориентализма, *Третьяковская галерея*. № 4 [Электронный ресурс] Дата обращения: 22.05.2024.
8. Кудря А. (2010), Василий Верещагин. М.: изд-во: Молодая гвардия [Электронный ресурс] Дата обращения: 30.05.2024.
9. Сулейманов, Р. (2023), Восточный Запад и западный Восток, *Взгляд на Восток в российском изобразительном искусстве XIX–XXI веков*. М.: Фонд Марджани, ИД Медина. С. 21–25.
10. Лысенко, В. (2012), Ориентализм и проблема чужого: ксенологический подход, *Ориентализм / оксидентализм: языки культур и языки их описания*. Рос. ин-т культурологии; ред.-сост.: Е.С. Штейнер. М.: Совпадение. С. 35–42.

References

1. Said, E. (2021), *Orientalism* / scientific ed. A.R. Ikhsanov. — М.: Garage Museum of Contemporary Art. (in Russian)
2. Tolts, V. (2013), "Russia's Own East": *Identity Politics and Oriental Studies in the Late Imperial and Early Soviet Period*, Moscow: New Literary Observer. (in Russian)
3. Nochlin, L. (1989), The Imaginary Orient. *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. New York: Harper+Row. P. 33–59.
4. Schimmelpenninck van der Oye, D. (2019), *Russian Orientalism. Asia in the Russian Consciousness from the Era of Peter the Great to the White Emigration*. Trans. from English by P.S. Bavina. М.: Political Encyclopedia.
5. Demichev, K. (2012) The Image of a Sikh as an "Other" Indian in British Orientalism of the First Half of the 19th Century, *Orientalism/ Occidentalism: Languages of Cultures vs. Languages of Description*. Rus. Institute of Cultural Studies; ed. and compiler: E.S. Steiner. М.: Sovpadenie. P. 86–92. (in Russian)

6. Boime, A. (2002), William Holman Hunt's "The Scapegoat": Rite of Forgiveness/Transference of Blame, *The Art Bulletin*. Vol. 84, No. 1, P. 94–114.
7. Kuteinikova, I. (2010), Artistic History of Russian Orientalism, *Tretyakov Gallery*. №4 [Electronic resource] Date of access: 22.05.2024. (in Russian)
8. Kudrya A. (2010), *Vasily Vereshchagin*. M.: Publishing House: Molodaya Gvardiya [Electronic resource] Date of access: 30.05.2024. (in Russian)
9. Suleimanov, R. (2023), Eastern West and Western East, *A Look at the Orient in Russian Fine Arts of the 19th-21st Centuries*. M.: Marjani Foundation, ID Medina. Pp. 21-25. (in Russian)
10. Lysenko, V. (2012), Orientalism and the Problem of the Alien: A Xenological Approach, *Orientalism/Occidentalism: Languages of Cultures vs. Languages of Description*. Rus. Institute of Cultural Studies; Ed. and Comp.: E.S. Steiner. M.: Sovpadenie. Pp. 35–42. (in Russian)

Автор / Author

Маточкина Анна Игоревна — кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры истории стран Ближнего Востока Восточного факультета СПбГУ, сотрудник Научной лаборатории по анализу и моделированию социальных процессов СПбГУ.

Matochkina, Anna I. — PhD, Senior Lecturer, Department of History of the Middle East Countries at the Faculty of Asian and African Studies, Employee of the Research Laboratory for Analysis and Modeling of Social Processes, St. Petersburg State University.

E-mail: anna-matochkina@yandex.ru