

Анна Корндорф

Изобретение древности. Екатерина II как автор программы национальной исторической живописи¹

В 1764 году по распоряжению Екатерины II М. В. Ломоносов создал сюжетную программу для цикла картин русской исторической живописи, а с 1765 года с подачи императрицы события «древнерусской истории» стали ежегодными темами заданий учащихся Академии художеств. Эти и другие сознательные вмешательства Екатерины в процесс формирования национальной исторической живописи рассмотрены в статье как одна из имперских практик конституирования истории. В то же время конкретные примеры внимания государыни к созданию славянского платья для Карусели 1766 года и работе А. П. Лосенко над «Владимиром и Рогнедой», а также ее попытки представить собственную концепцию древнерусской истории на театральной сцене, позволили обсудить более частные вопросы.

Ключевые слова:

Екатерина II, Антон Лосенко,
национальная история, имперская мифология,
«Начальное управление Олега», карусель.

Уже в юном возрасте, вскоре после приезда в Россию, великая княгиня Екатерина Алексеевна неоднократно отмечала в дневнике свою увлеченность древней русской историей, обычаями и языком². (Ил. 1.) Обстоятельства восшествия на престол и события первых лет царствования отвлекли Екатерину от подобных увлечений и побудили апеллировать к традиционному для имперской риторики XVIII века культу Петра I и его правления. Бывшая немецкая принцесса, заставившая отречься от российского скипетра своего мужа, внука Петра Великого, должна была предъявить веские основания для этого деяния. Не имея за душой аргументов династического родства, к которым неизменно прибегали ее предшественники, императрица сознательно перенесла акцент со связи кровной и почвенной на преемственность духовную и гражданственную. В произнесенном в день переворота манифесте звучали два главных довода ее права на престол — приверженность греческой церкви, которой якобы угрожал «переменою древнего в России православия и принятием иноверного закона» [34, с. 216] тяготевший к лютеранству злосчастный супруг, и противодействие свершаемому им полному «ниспровержению» внутренних порядков, «составляющих целость всего Нашего Отечества» [34, с. 216].

Во втором манифесте, опубликованном через несколько дней, тотчас после кончины бывшего императора, и практически целиком посвященном описанию его злодеяний и пороков, вынудивших Екатерину «восприять» корону³, к прежним аргументам добавился новый —

- 1 В основе статьи лежит текст доклада, прочитанного 2 ноября 2021 года на международной конференции «Конструирование прошлого» в Европейском университете в Санкт-Петербурге.
- 2 По словам Августа Шлёцера, даже «русский историограф Миллер удивлялся ее ученым сведениям о России, когда она была еще великой княгиней» [18, с. 2].
- 3 Этот порочащий Петра III «Обстоятельный манифест о восшествии Ее Императорского Величества на Всероссийский престол», изданный 6 июля 1762 года церковной и гражданской печатью и затем републикованный в сборнике указов Екатерины [66], не вошел в другие издания указов императрицы, а также в Полное Собрание Законов.



1. Георг Кристоф Гроот. *Портрет великой княгини Екатерины Алексеевны* 1744–1746. Холст, масло. 106,5 × 86
Государственный Эрмитаж

продолжение дел и законов Петровых, в посприии которых она также неизбежно обвинила мужа, «развратившего» все, что «Великий в свете монарх и Отец Своего Отечества Петр Великий, наш вселюбезный дед, в России установил» [34, с. 219].

Благоговейное отношение к «узаконениям» Петра Великого и продолжение его «дела» отныне стали официальным кредо новой российской государыни. Однако, оставаясь в рамках подкрепленной авторитетом Петра государственной программы, Екатерина подспудно создавала совершенно новое, основанное на идеях эпохи Просвещения, понимание империи. Из лоскутного одеяла земель, где у каждой были особенные права и привилегии, полученные сотни лет назад, она превращалась в централизованное государство, построенное по принципу административного единообразия.

Следовала ли императрица своим политическим идеалам или, не будучи «природно русской», первое время опасалась вызвать негативную реакцию опрометчивой демонстрацией «коренизации», но формулируемая государыней модель идентичности подданных короны с самого начала строилась исключительно на гражданской преданности империи и была намеренно лишена этноцентричности. Основой политической риторики новой власти стали слова «Народ», «Государство» и «Отечество» [51, с. 92]. Просветительские идеи всеобщего закона, разумного правления и гражданского общества сделали подданных всех территорий равными «сынами Отечества Российского», понимаемого в расширительном имперском смысле.

Необходимым условием претворения этой установки в жизнь должно было стать управление всеми окраинами на равных основаниях. В феврале 1764 года Екатерина писала: «Малая Россия, Лифляндия и Финляндия, суть провинции, которые правятся конфирмованными им привилегиями... однако ж называть их чужестранными и обходиться с ними на таком же основании есть больше, нежели ошибка, а можно назвать с достоверностью глупостью» [7, с. 348]. Последовавшие за этим политические шаги были направлены на ограничение «вольностей» регионов и унификацию имперской структуры, постепенно включившей всю территорию в административную систему империи на правах единообразных губерний и наместничеств. На смену мешанине обычаев и привилегий приходила упорядоченная и унифицированная государственная бюрократия.

Ликвидация и ограничение автономий приводили к гомогенизации этнополитического пространства Российской империи, окончательной интеграции земель и формированию нового принципа имперской политики, ставящего политическую лояльность выше этнического и религиозного единообразия.

Декларация приверженности «узаконениям» Петра позволяла Екатерине в начале ее правления рассматривать свою деятельность в контексте короткого и комфортного отрезка имперской микроистории России. Но даже эта «цивилизованная» и оторванная «вселебезным дедом» от корней «московского царства» эпоха оставалась частью критического дискурса современной философии истории и существовала на крайне неприятном для императрицы фоне европейской политической рефлексии. Европейские историографы в основном не были поклонниками деспотических и насильственных реформ русского

государя и не слишком верили в «способность русских стать когда-либо цивилизованным народом» (Руссо) [59, с. 183]⁴.

Непреложность теории о грубости нравов московитов, деспотизме и тирании их властителей утверждал в своем *opus magnum* «О духе законов» (1748) и почитаемый императрицей Монтескье, впрочем, отметивший, что народы Петра «не были скотами, каковыми он их считал» [82, р. 222]. Поддержал рассуждения о дикости народа, во всем похожего на татар и не имеющего ни благоустройства, ни просвещения, ни законов, и англичанин Литтлтон в диалогах «Петра Великого и Людовика XIV» (1760). Даже в чрезвычайно комплиментарном «Похвальном слове Петру I» Фонтенеля, произнесенном в 1725 году на заседании Парижской академии наук, в основе авторской идеи лежал постулат о фатальной приверженности русских «к отсталости, дикости и суевериям». Отдал ему должное и Вольтер в своем труде «Век Людовика XIV» (1751–1753), чрезвычайно высоко отозвавшись о роли Петра в истории России, «извлеченной им из варварства». Как бы европейские историки ни оценивали деятельность Петра I, облик доставшейся ему в наследство страны и ее подданных оставался неизменным — не знающим «никаких моральных и юридических установлений, регулировавших общественный правопорядок» [63, с. 22].

Программно заявляя свою верность петровским идеалам, Екатерина II неизбежно должна была начать свою деятельность «историка на троне» обращением к фигуре своего великого предшественника. Не случайно именно Петр стал отправной темой ее переписки с Вольтером. В 1763 году императрица не только сочла необходимым «чувствительно поблагодарить» Вольтера за вторую часть «Истории Петра Великого», но и поспешила сообщить фернейскому корреспонденту о желании систематизировать и опубликовать документы кабинетного архива великого монарха: «Я намерена напечатать собственные его письма, которые велела собрать из всех мест. Он в них изображает себя очень живо. Всего милее в его характере было то, что при всей его горячности, истина всегда одерживала несомнительный верх, и за это одно он, по моему мнению, уже достоин памятника» [46, с. 4].

В своих высказываниях государыня строго придерживалась концепции «разумного правления» Петра в интересах самодержавия и про-

4 Подробнее см.: [37; 35; 36].

кламировала преемственность «дедовскому» курсу [84, р. 57]. Это дало возможность на первых порах обходить в международном дискурсе вопрос о свойствах вверенного ей народа и пригодилось «внутри» для сглаживания национальных различий и усиления центральной власти над такими разными землями империи.

Однако вопрос ревизии и реабилитации доимперского прошлого, его интеграции в единую преемственную линию и репрезентации на новых основаниях лишь ждал своего часа⁵. Екатерина прекрасно

5 Работая над составлением «Наказа» Уложенной комиссии, Екатерина II впервые официально сформулировала задачу изучения национального прошлого как политическую необходимость, поскольку управлять страной, не зная ее истории и не сообразуясь с ее законами, невозможно. Возложив на себя лично протекционистскую заботу в отношении исторических исследований, императрица семь раз удостоила аудиторией Герхарда Миллера, и, побуждая его к созданию масштабного обобщающего труда по истории России, подарила солидную сумму денег для постройки каменного дома в постоянно горевшей Москве [71, с. 213]. Когда же сославшись на свой преклонный возраст историк порекомендовал вместо себя князя Михаила Щербатова, «Екатерина отнеслась к этой кандидатуре благосклонно» [71, с. 213]. Вслед за вышедшей в 1766 году в свет «Древней российской историей от начала российского народа до кончины великого князя Ярослава Первого или до 1054 года» Михаила Ломоносова был переиздан его же «Краткий российский летописец с родословием» (1767), а затем «Синописис» (1768). На выделенные из Кабинета Ее Императорского Величества деньги были напечатаны первые три тома «Истории Российской с самых древнейших времен...» Василия Татищева (1768–1773). Этот первый синтетический труд по истории России, законченный перед смертью автора, увидел свет лишь благодаря участию императрицы, не только ассигновавшей средства, но и обязавшей Г. Миллера снабдить его «новейшими комментариями». В 1767 году был выпущен обстоятельный труд П. Рычкова «Опыт казанской истории древних и средних времен», а также вышли из печати первая часть «Российской исторической библиотеки», призванной публиковать «древняя летописи и всякия записки, способствующие к объяснению истории и географии российской древних и средних времен» и содержащей «Летопись Нестерову с продолжателями по Кенигсбергскому списку, до 1206 года», и первый том «Русской летописи по Никонову списку до 1094 года». Наконец, Ф. Эмин не только перевел на русский язык труд Вольтера «История Российской империи при Петре Великом» (1767), но и издал первые три тома задуманного им «не без влияния императрицы» сочинения «Российская история жизни всех древних от самого начала России государей...» (1767–1769). Одновременно с Эминым императрица подвигла к занятию историческими изысканиями и Александра Сумарокова, а с 1770 года начала выходить «История Российская» Щербатова. Особое внимание Екатерина уделяла публикации законодательных документов Древней Руси. При том значении, какое в век Просвещения придавалось «закону», проблема юридических установлений, регулировавших общественные отношения на Руси, приобретала огромное значение. В 1767 году Августом Шлёцером была подготовлена и издана «Русская правда Ярослава Мудрого», Миллером «Судебник» и «Таможенный устав» великого князя Ивана Васильевича (1768), а также «Степенная книга» (1775). Именно Екатерина была инициатором и меценатом археографических изданий Николая Новикова «Древняя Российская Вивлиофика» (1773–1775), в котором собирались публиковать древнейшие исторические документы XIV–XVII веков, отражавшие жизнь Московской Руси (жалованные грамоты, служебные записки,

понимала, что созидание империи требует не только реформы административного деления и государственного управления, но и внятной исторической мифологии, развития общего литературного и художественного языка, а кроме того — репрезентации этих идей в памятниках, их визуализации и текстуализации.

Первым важным шагом на пути к реализации этого плана стала попытка создания цикла картин, «служащего к чести Российских предков».

ИСТОРИЯ В КАРТИНАХ

В конце 1763 года императрица через своего секретаря Ивана Бецкого передала Ломоносову личное поручение выбрать «из российской истории знатные приключения для написания картин, коими бы украсить при дворе некоторые комнаты»⁶. Деяния Петра Великого и имперский период истории намеренно были исключены Екатериной из задания. Формально потому, что Ломоносов еще при императрице Елизавете сочинил художественную программу к истории Петра, реализуемую в это время в мозаиках для Петропавловского собора. По сути же это был декларативный поворот к конструированию национальной древности, вызванный необходимостью пересмотра сложившегося взгляда на допетровскую Русь как на воплощение невежества, варварства и дикости.

Ломоносов предложил 25 сюжетов. Список открывался эпизодом сожжения княгиней Ольгой древлян, а завершался отказом московского патриарха Гермогена сотрудничать с поляками. При этом выбранные для воплощения в живописи исторические события не имели краеугольной для русской истории точки отсчета и располагались вне какой-либо системы, охватывая период от похода князя Олега на Царьград (907) до призвания Романовых на царство и битвы князя Пожарского с поляками (1613)⁷.

Планировала ли Екатерина создание особых «исторических залов» в императорском дворце или в одном из государственных учреждений,

духовные завещания, статейные списки посольств, описания царских и великокняжеских свадеб, соборные деяния и т. д.) и «Древняя российская гидрография». «Великая жена не только что позволяла [печатать документы ранней русской истории], она того желала и повелевала», — писал о деятельности российской государыни в 1760–1770-х годах Шцдёр [18, с. 3].

6 РГАДА. Ф. Госархив. Разд. XVII. Ед. хр. 19. Л. 2–5. Цит. по: [31, с. 594–595].

неизвестно. Проект, по всей видимости, так и остался на бумаге. Возможной причиной отказа от его реализации стала хаотичность избранных сюжетов, лишенных генеральной идеи и последовательного развития. Ломоносов составлял свое историческое повествование, как некогда Плутарх, в виде сборника достославных примеров и полезных поучений. Екатерина же видела задачу цикла в другом — преодолеть разрыв и встроить современность в преемственную последовательность исторических эпох, создавая для каждой свое наглядное воплощение в виде живописной исторической композиции.

Занявшись реформированием Академии художеств, императрица предложила новую концепцию визуализации российской истории. Она должна была отвечать актуальному научному принципу погружения современной политической реальности в исторический континуум, то есть в определивший это настоящее длительный исторический процесс. Теперь ответственность за создание картин была возложена на класс исторической живописи и начиная с 1766 года национальные исторические сюжеты заняли в академической программе место столь же значимое, что и традиционные античные и библейские.

В распоряжении исследователей нет никакого документа, фиксирующего продуманную структуру такой исторической программы, но реконструируя год за годом объявленные и выполненные академические задания, едва ли можно усомниться в наличии заранее утвержденного последовательного плана. Был ли его создателем президент Академии и по совместительству секретарь государыни Бецкой или же план был рожден в соавторстве с императрицей, не так важно, поскольку тень государыни и ее имперских устремлений неизбежно витает над формулировками первых же объявленных исторических программ. В отличие от перечня Ломоносова темы Академии строились строго по хронологии, начиная с зарождения русской государственности. (Ил. 2.)

7 Предложенная М. В. Ломоносовым программа отчетливо делится на две неравные части, каждая из которых представляет исторические сюжеты в хронологической перспективе. Так сюжеты с 1-го по 16-й охватывают последовательно разворачивающиеся события от княгини Ольги до призвания Романовых на царство и победы над Лжедмитрием. А оставшиеся 9 сюжетов (с 17-го по 25-й) лишь дополняют этот исторический отрезок новыми темами и подробностями и, по всей вероятности, служат своего рода прибавлением к первоначальной авторской программе. Сравнению программы Ломоносова с более поздними идеями исторической живописи посвящены, в частности, работы: [8; 20; 60; 4].

Программа русской исторической живописи М. В. Ломоносова (в порядке авторской нумерации). 1764	Программа русской исторической живописи Императорской академии художеств (в порядке хронологии объявления). 1765–1773
<ol style="list-style-type: none"> 1. Взятие Искореста. Княгиня Ольга сжигает дrevлян. 2. Основание христианства в России и свержение князем Владимиром идолов в Киеве. 3. Совет князю Владимиру от духовенства не проявлять излишнего милосердия. 4. Единоборство князя Мстислава Владимировича и князя Ределя. 5. Мечь Рогнеды Владимиру. 6. Единоборство Владимира Мономаха с генуэзским дожем. 7. Венчание Владимира Мономаха на царство. 8. Победа Александра Невского на Чудском озере. 9. Обручение князя Федора Ростиславовича с ордынской княжной. 10. Мамаево побоище. 11. Низвержение татарского ига. 12. Приведение новгородцев под самодержавство Иваном Васильевичем. 13. Казанская царица Сумбек пред троном Ивана Васильевича. 14. Призвание Романовых на царство. Михаил Федорович. 15. Гибель Лжедмитрия. 16. Козьма Минин. 17. Поход князя Олега на Царьград на сухопутных кораблях. 18. Князь Олег умирает, укушенный змеей. 19. Сражение Святослава с печенегами на днепровских порогах. 20. Избавление Киева от печенежской осады. 21. Князь Святослав Ярославич демонстрирует немецким послам свое богатство. 22. Князь Пожарский в опасности. 23. Князь Пожарский бьется в Москве с поляками. 24. Князь Василий Шуйский венчается на царство. 25. Гермоген, патриарх Московский, отказывается в тюрьме сотрудничать с поляками. 	<p>1766. Призвание князей Рюрика, Синеуса и Трувора. 1766. Прибытие князя Олега в Киев. 886 год. 1767. Заключение мира князем Олегом с греческими царями Львом и Александром. 907 год. 1768. Отмщение дrevлянам княгиней Ольгойю. 1769. Крещение княгини Ольги в Константинополе. 1770. Владимир и Рогнеда. 1770. Отмщение Рогнеды Владимиру. 1771. Кирилл Философ греческий изъясняет князю Владимиру разные веры. 1771. Крещение великого князя Владимира. 1772. Изяслав Мстиславич неузнанный. 1773. Возвращение Святослава с Дуная к Киеву.</p>

2. Сравнительная таблица программ русской исторической живописи М. В. Ломоносова (1764) и Императорской Академии художеств (1765–1773)

В 1765 году «ученикам и обретающимся при Академии художникам» живописных и скульптурных классов была предложена первая детально изложенная идея для исторической картины на тему призывания новгородцами варяжских князей Рюрика, Синеуса и Трувора⁸. К моменту оглашения задания существовала лишь одна книга на русском языке, подробно описывающая названные события — «Синописис», или собрание кратких выдержек из летописей о «начале славенороссийского народа». Составленный Иннокентием Гизелем, настоятелем Киево-Печерского монастыря, Синописис был впервые издан в Киеве в 1674 году и оставался вплоть до последней трети XVIII века главным историческим сочинением в России. То, что составители программы обратились к столь архаичному труду, а не к здравствующим историкам Миллеру и Шлёцеру, лично знакомым Екатерине еще в бытность ее великой княгиней, весьма примечательно. Причина такого шага очевидна уже из текста самой программы, которая представляет собой почти дословную выдержку из «Синописиса» за одним важным исключением⁹. В сборнике сказано, что князья варяжские «придоша... от немец», а в программе, что князья происходят «от крови Августа Цезаря». То есть именно «норманнский вопрос» стал очевидно нуждающейся в коррективах точкой преткновения. Внесенная в программу поправка была вполне традиционна для державной историографии

8 Программа была сформулирована так: «Российские народы обитавшие в полуночных странах над озером Ильменем имея над рекою Волховом славою и могуществом великий град именованный Новым градом и Гостомысла вельможу разумом и добродетелями украшенного князя и повелителя над собою: когда же сей муж видя начинающиеся великие междоусобия и многое нестроение в народе в лето от Рождества Христова 860-е в собрании всенародном предложил, да пошлют к Варягам и трех братьев, происходящих от крови Августа Цезаря — Рюрика, Синеуса и Трувора храбрых и мужественных к правлению над собою просят. Услышав Новгородцы сего почтенного мужа разумный совет общенародно согласились, и избрав первейших граждан в варяги послами отправили» [61, с. 115].

9 «Россы страную, естеством же едины, в полуночных странах над озером Илменом широко населишася, а прочие над Волховом рекою, идеже создаша Новгород великий, и Гостомысла некоего мужа нарочита от самих себе в Князя избраша, и по времени град сей в толику славу и силу возрасте... Егда же в великом междоусобии и многом настроении Российские народы быша... советоваше же нарочит и разумен муж, в великом Новеграде живущ, Гостомысл, да пошлют к Варягом и трех братьий, иже бяху князи изящнейшие, и в храбрости воинской изрядни, на княжение росское умолят. Понеже Варяги над морем Балтийским еже от многих нарицаются Варяжское, селения своя имуще, языка славянска бяху, и зело мужественны и храбры. И тако по совету Гостомыслову сбьется. Придоша по прошению Россов Князя варяжские от Немец три родные брата, Рурик, Синеус и Трувор в землю русскую, лета от рождества Христова осьм сот шестьдесят первого» [23, с. 22].

и восходит к «Посланию о Мономаховом венце» митрополита Спиридона¹⁰. Впоследствии к этой версии русские историки возвращались неоднократно, и даже в изданной на следующий год после объявления академического задания «Древней российской истории» Ломоносова сведения о происхождении Рюрика от «Августа Кесаря римского» приводятся наряду с главной версией о славянских корнях варягов-прусов [30, с. 56]. Не приходится сомневаться, что, задумывая свой исторический цикл и выстраивая идеологически верную концепцию национальной древности, императрица, еще не знакомая с идеями Татищева, могла одобрить лишь такую позицию.

Итоги творческой работы подвели в июле 1766 года. Золотые медали среди выпускников по классу живописи получили Петр Гринев и Филипп Неклюдов [61, с. 116], представившие согласно заданной программе композицию «прибытие Рюрика, Синеуса и Трувора флотом к стенам Нова города, где на пристани с радостным восклицанием встречаемы вельможами и народом, Гостомysl яко первейший вельможа подносит Рюрику княжескую шапку и державу, Синеус принимает в удел страны над Белым Озером, Трувор — княжение Псковское» [61, с. 115]. В «скульптурном художестве» первая золотая медаль досталась Федоту Шубину, а вторая — Федору Гордееву. Они исполнили другую, следующую по хронологии, сцену: «по прибытии Олега сродника и дядьки Игоря сына Рюрикова к Киеву, где княжили два князя Оскольд и Дир, сродники первого князя киевского Кия последние из колена Мосохова, вызвал Олег Оскольда и Дира из града в стан Игорев на дружеский разговор и представая им Игоря яко единого наследника Рюрикова всех княжений Российских, и потом убил их в лето от Рождества Христова 886-е» [61, с. 115]. Оба эти варианта прочтения заданной темы, также базируются на сведениях из Синописа, хотя и трактованных куда более вольно, чем первоначальная программа.

На следующий год темой живописного и скульптурного классов было объявлено «Заключение мира российским князем Олегом с греческими царями Львом и Александром пред стенами Константинопольскими. 907 год» [61, с. 120]. За ее исполнение в 1767 году первую золотую медаль не присудили, а вторыми наградили художника Ивана Ерменёва

10 Написанное им в 1476 году сочинение излагает генеалогию русских и московских князей в общемировом контексте и представляет Рюрика потомком римского императора Августа.

и скульптора Федора Гордеева [61, с. 120]. Тема этого и последующих заданий, видимо, казались академическому совету однозначно панегирическими и не нуждались в дополнительной интерпретации. Более того, библиотека академии год от года пополнялась выходящими из печати новыми историческими трудами, и ученики были вольны пользоваться любыми доступными им источниками.

В 1768 году выпускники отчитывались уже по следующему эпизоду исторической программы «из Российской истории — отмщение древлянам великой княгиней Ольгой за убиение мужа ее Игоря». А молодые граверы должны были продемонстрировать свое мастерство, изобразив «портрет великого Князя Российского Рюрика» [61, с. 122]¹¹.

В новый академический год начальство повторило свое задание граверам, а живописцам и скульпторам предложило изобразить крещение княгини Ольги в Константинополе: «Ольга подвигнута любовью к христианскому закону, достигает Константинова Града, открывает свое желание царю и патриарху и святым крещением сочетается Христовой церкви, переименовавшись Еленою» [61, с. 125]. За воплощение этой программы в июле 1769 года академический совет присудил первую золотую медаль скульптору Архипу Иванову.

В 1769 году задали историю встречи киевского князя Владимира и полоцкой княжны Рогнеды, а также «Отмщение Рогнеды Владимиру». Причем академический совет не отступил от хронологии, даже формулируя программы разного уровня, — вернувшегося из пенсионерской поездки Антону Лосенко для получения звания академика и борющимся за медали выпускникам исторического класса¹².

В 1771 году отчетными темами стали «Кирилл Философ греческий изъясняет князю Владимиру разные веры»¹³ и «Крещение великого князя Владимира»¹⁴. В 1772-м эпизод узнавания дружиной князя Изяслава Мстиславича¹⁵ и, наконец, в 1773 году комиссии были представлены

11 О наградах известно только в живописном классе, где второй медали удостоился Степан Сердюков.

12 Среди выпускников этого года первую премию не присудили, но зато «второй золотой медалью» оказались награждены три живописца (П. И. Соколов, С. Ф. Сердюков и И. П. Якимов) [20, с. 25] и два скульптора (Ф. Ф. Щедрин и М. И. Козловский) [21, с. 52].

13 Первую золотую медаль получил живописец П. И. Соколов [20, с. 25].

14 Награды не присуждали, так как не состоялась публичное собрание Совета Академии художеств. Программу исполнили живописцы П. И. Соколов, И. А. Акимов и А. Хлебников, и скульпторы Ф. Ф. Щедрин, И. П. Мартос и М. И. Козловский [61, с. 185–186].



3. [Иван Репнин]. Учреждение каруселя. СПб.: Тип. Акад. наук, 1766. Титульный лист

картины и скульптуры, посвященные прибытию «князя Святослава с Дуная к Киеву, где с радостью целовал мать и детей своих»¹⁶.

В течение всех этих лет в основе академических заданий лежала строгая последовательная концепция, позволившая охватить наиболее проблемный и волнующий для государыни период российской истории и связать его эпизоды сквозной идеей приращения княжеской власти и территорий. Сама императрица ежегодно по нескольку раз навещивалась с визитами в академию и, надо думать, не оставляла без внимания исторические картины.

15 Первую золотую медаль получил живописец П. И. Соколов, вторую — И. А. Акимов. Среди скульпторов были отмечены большой золотой медалью Ф. Ф. Щедрин и вторыми золотыми медалями — М. И. Козловский, И. П. Мартос и Трутовский.

16 Первую золотую медаль получили живописец И. А. Акимов и скульптор М. И. Козловский, Вторую золотую медаль И. П. Мартос.

КАРУСЕЛЬ

Параллельно с идеей создания древнерусского живописного цикла деятельная Екатерина решила испытать механизм изобретения исторической национальной традиции в городском публичном пространстве. Средством для этого должна была стать карусель 1766 года. (Ил. 3.) Она задумывалась не просто как петербургская версия популярной европейской придворной практики конных турниров, но как событие поистине грандиозное и опять-таки обращенное к древности и служащее к пользе и прославлению России.

Организация такого мероприятия требовала серьезной подготовки, и Екатерина организовала «штаб». Ближайший сотрудник государыни и воспитатель наследника престола Никита Иванович Панин распорядился принести из эстампного кабинета царевича Павла книги с изображением каруселей, устраивавшихся при дворах Европы. Князь Петр Иванович Репнин, лично видевший конные балеты в Вене и карусель в Мадриде, получил указание государыни тщательно изучить весь исторический опыт по части устройства подобных затей и разработать подробный план действия. Когда план был представлен, Репнина назначили директором намечавшегося праздника.

Традиционно карусель имела две стороны — состязательную и парадную. Состязательная восходила к средневековым рыцарским турнирам и требовала от участников немалой ловкости, искусного владения лошадьми и оружием. Поскольку в истории Руси рыцарских турниров не было, организаторы решили апеллировать напрямую к античным корням соревнований и включили в программу состязания для дам на колесницах. А лейтмотивом праздника стал девиз «С Алфеевых на Невские брега», выбитый на медалях победителям и жетонах участников и подразумевающий перемещение обычая спортивных игр напрямую из греческой Олимпии в Петербург¹⁷.

Парадная сторона карусели состояла в костюмированном шествии участников с многочисленной свитой и оркестрами по городу к месту состязаний, в построениях и приветствиях, а затем торжественной церемонии вручения драгоценных призов. Для большей зрелищности

17 Также называется и книга Е. П. Ренне, впервые подробно и с опорой на исторические документы излагающая историю задуманного Екатериной придворного турнира, а также художественные произведения, с ним связанные [58].

участники карусели всегда разделялись на несколько тематических кадрилией (небольших отрядов), имеющих свои эффектные и узнаваемые костюмы. Как правило, эти роскошные наряды представляли собой стилизованные одеяния представителей какого-то древнего или экзотического народа, а сами кадрили носили соответствующие названия.

Так, в знаменитой французской карусели 1662 года было представлено пять «наций» — римская, персидская, турецкая, индийская и американская, а в недавней берлинской (1751), повторенной затем в Дрездене и Потсдаме, ограничились четырьмя: римской, персидской, карфагенской и греческой. Во главе римской кадрили обычно выступал сам монарх, ощущавший свою символическую преемственность римским кесарям. В Версале шефом римлян был Людовик XIV, в Берлине — брат короля Август Вильгельм Прусский.

Екатерина, серьезно озабоченная задачей «локализации» карусельного обычая на русской почве, поступила неожиданно и остроумно, и в качестве главной кадрили избрала не римскую, а исторически значимую для ее империи — славянскую. Идея была поистине нетривиальной. Сложно представить рядом с индейцами и «галантными маврами» предводительствуемому королем кадрили галлов или германцев. Разумеется, именно себе императрица отвела роль главы славян, которые должны были торжественно открывать состязания¹⁸.

По приказу императрицы архитектор Антонио Ринальди должен был возвести на площади перед только что законченным Зимним дворцом деревянный амфитеатр с галереями и ложами, окружавшими карусельную арену. Для каждой кадрили специально шились «национальные костюмы», изготавливались соответствующие экипировка, сбруя и колесницы. Кадриль составляли несколько десятков человек: девять непосредственных участников турнира — шеф и четыре конных кавалера, а также два экипажа колесниц, состоящие из дамы и ее возницы; их сопровождала большая группа оруженосцев, щитоносцев,

18 Шефом римской кадрили назначили графа Григория Григорьевича Орлова. Индийскую кадриль возглавил автор плана празднеств и его директор князь Репнин. И наконец, турецкую — брат фаворита Алексей Григорьевич Орлов. Несмотря на то что выбор всех остальных, кроме славянской, «карусельных наций», был вполне традиционным, в петербургской ситуации он получал дополнительное символическое звучание: славянская империя не только явственно видела себя преемницей римской, но и желала расширить свое политическое влияние на Восток (Османская империя) и торговое присутствие в Индии.

герольдов, штальмейстеров, конюхов и по 12 трубачей и литаврщиков. Для них специально были изготовлены музыкальные инструменты каждого из народов, которые «вид имели в древности описываемый».

27 мая 1765 года публику сообщили о грядущем событии и показали приготовления «ристалища», начались тренировки. Императрица в качестве шефа славянской кадрили проводила с приближенными дамами и кавалерами репетиции на лугу у Летнего дворца. Посещал тренировки и наследник Павел Петрович с воспитателями¹⁹.

Участники уже предвкушали состязания, но дожди, зарядившие с начала июня, никак не позволяли провести намеченный праздник. Государыня решила, что карусель состоится в первый же ясный день, но погода все лето стояла исключительно ненастная. Попасть на роскошный турнир рассчитывал и оказавшийся в Петербурге Казанова, который потом с разочарованием вспоминал: «Четыре кадрили, по сотне всадников в каждой, должны были преломлять копья за награды великой ценности. Всю империю оповестили о великолепном празднестве... и князи, графы, бароны начали уже съезжаться из самых дальних городов, взяв лучших коней... Погожий день без дождя, ветра или нависших туч — редкое для Петербурга явление. В Италии мы ждем всегда хорошей погоды, в России — дурной... За весь 1765 год в России не выдалось ни одного погожего дня... Подмостки укрыли и праздник состоялся на следующий год. Витязи провели зиму в Петербурге, а у кого на то денег не достало, воротился домой. Среди них принц Карл Курляндский» [22, с. 568–569] и сам Казанова.

Следующее лето выдалось более благоприятным. И 16 июня 1766 года публика устремилась к Дворцовой площади. Выстроенный Ринальди амфитеатр представлял собой пять или шесть (по разным источникам) зрительских рядов, обрамляющих прямоугольную с почти

19 О нескольких таких визитах сообщил в своем дневнике воспитатель великого князя Семен Порошин. Впервые цесаревич и его спутники поехали с ее величеством на карусель в начале июля 1765 года. «Там ездили дамы и потом мужчины. Государыня в мужском платье, мундир пехотной гвардии гродетуровой. Государыня изволила ездить, так как шеф Славянской кадрили. Только платья ни у кого еще не было, потому что это только пробы. Гр. Григорий Григорыч (Орлов, шеф римской кадрили. — А.К.) был тут же в колясочке. Уже более недели, как он в ней всюду по дворцу и по садам разъезжает. Ушиб он себе ногу, скакавши в маленьком саду через канапе. Часу в десятом все кончилось. Лучше всех ездили, как мне показалось, гр. Алексей Григорьевич Орлов (шеф турецкой кадрили. — А.К.) и кн. Иван Шаховской (один из кавалеров турецкой кадрили. — А.К.) [53, с. 343].

равными сторонами арену. По углам располагались места для оркестров каждой из четырех кадрили. «Два главных входа были спроектированы в центре северной и южной сторон. Баллюстраду амфитеатра, находившуюся на уровне второго этажа Зимнего дворца, украшали вазы, а барьер, ограждавший зрительские места, художники Гавриил Козлов и Франческо Градицци расписали гирляндами, украсили львиными масками и деталями воинских доспехов» [58, с. 18–19]. Ложи императрицы и наследника, 12-летнего великого князя Павла Петровича, поместили друг против друга в центре восточной и западной террас [74, р. 161]. По правую руку от ложи ее величества последовательно располагались славянская и римская трибуны, оформленные в соответствующем кадрилям стиле. По левую руку — индийские и турецкие трибуны²⁰.

Согласно отчету, опубликованному в *Mercure de France*, амфитеатр вмещал более пяти тысяч зрителей [79, р. 177], и каждый из его рядов был предназначен для определенного класса публики. Но мест, разумеется, не хватало, и бесчисленные толпы людей усеяли всю площадь, теснились в окнах домов, на балконах и даже на крышах Зимнего дворца.

В последний момент императрица передумала участвовать в состязаниях и передала шефство над славянской кадрилью графу Ивану Салтыкову. Соотечественники сочли это жестом великодушной справедливости, сделанным государыней в рассуждении, что все нарочно будут уступать ей и интересного состязания не получится. Анонимный корреспондент *Mercure de France* выдвинул иную версию, предварительно сообщив читателям, что наряду с огромным государственным гением и «прелестью лица» российская правительница обладает силой и ловкостью амазонки и, возможно, «ни одна дама в Европе, не ездит на лошади более искусно и с большей грацией... Но предупредительность и забота двора помешали ее величеству покрыть себя славой победителя турнира, опасаясь непредвиденных происшествий и переутомления своей государыни» [79, р. 178].

20 К сожалению, снятые сразу после карусели Михаилом Махаевым и Девилями планы «Карусельных возвышений с Зимним Домом и внутри стоящими объектами», а также «разновидных возвышений Каруселя на проспекты ж с внутренними уборными видами и с около стоящим Зимним домом и другими строениями», предназначенные для гравирования и публикации в книге «О карусели с гридированными фигурами», сегодня считаются утраченными [1, с. 222–223]. Поэтому мы не имеем никаких иконографических источников, чтобы судить о «славянском стиле» оформления трибун и его возможных прототипах.

Уступив место предводителя славянской кадрили, Екатерина тем не менее появилась на карусели в подготовленном для нее славянском платье. Герцогиня Абрантес описывала одеяние императрицы как совершенно «московитское» и состоящее из платья шелковой парчи, отделанного золотом и «окаймленного одним из тех мехов, несколько шкурок которого уплачивают дань целой провинции» [74, р. 162]²¹.

Первыми состязались дамы. Их колесницами правили возничие, а сами «амазонки» должны были продемонстрировать меткость и силу. «...Чтобы получить первый Прейс — вспоминала победительница турнира княжна Наталия Чернышева, выступавшая в турецкой кадрили — надобно было <...> сломать ланцу [колющее копье] о китану [столб, мишенью которого была голова Медузы], выстрелить из Пистолета в мишень, каковую изображала голова Медведя, и попасть в цель между ушами оного, бросить жавелот [фр. *javelot* — дротик] и проколоть язык Льва, подхватить шлем, помещенный на небольшое возвышение, отрубить голову гидры и догнать катящееся кольцо» [11, с. 34].

После дам очередь показать свою удаль в «ристанях на коне» переходила к кавалерам. Помимо поражения целей всадники должны были сохранять выправку в седле, следить, чтобы конь начинал движение всегда с правой ноги и не сбивался при беге.

Участники одной кадрили имели одинаковые костюмы (отдельный для кавалеров и отдельный для дам), исполненные по эскизам театрального художника Фридриха Гильфердинга в цветах «своего народа», а также щит с личным гербом и девизом, сочиненные специально для этого случая. Заменявший в последний момент императрицу граф Иван Салтыков подготовить свой щит и герб не успел. Поэтому нес предназначенный для государыни — с изображением пчел, вылетающих из улья, и надписью «Для пользы» [79, р. 179]²².

21 Судя по тому, что герцогиня довольно близко описывает костюм графа Орлова, возглавлявшего турецкую кадрили, облик которого известен по парадному карусельному портрету Вигилиуса Эриксона, ее словам о «московитском» костюме царицы можно хотя бы в первом приближении доверять.

22 В письме к Вольтеру, датированном 11 августа 1765 года, приглашая его приехать следующим летом в Петербург для участия в Карусели, императрица сообщила философу об избранном ею девизе: «Мой девиз — пчела, летающая с одного растения на другое и собирающая мед для отнесения в улей, с надписью: "Полезное"» [46, с. 7]. Этот девиз императрицы, как главы славянской кадрили, стал отправной точкой последующего обмена любезностями между корреспондентами. В частности, ответное послание Вольтер начал со стихотворения, прославляющего пользу пчелы, а извиняясь за невозможность совершить путешествие в Россию по причине преклонного возраста

Как отметила Е. П. Ренне в своей книге о карусельных портретах, костюмы участников римской кадрили были вдохновлены рисунками, иллюстрирующими берлинскую карусель 1750 года [58, с. 47]. Возможно, и другие традиционные платья — индийские и турецкие — тоже восходили к гравированным изображениям предшествующих турниров. Но древние славянские одеяния были явно сочинены на месте.

В опубликованном в газете отчете о мероприятии роскоши костюмов уделялось особое место:

Оное действие происходило... в таком великолепии, богатстве и вкусе, каковых зрители не ожидали... сверх чаяния все увидели проливающуюся гору богатства и изобилия в драгоценных камнях и всякого рода Кавалерских и конных золотых и серебряных уборах, в древности Российских сокровищ всегда сохраняемых, а к сим увидено было богатство новых украшений и искусство в изобретениях, которыми четыре кадрили были различены. Каждая представляла нам народ свой в той степени, в которой старые и новые писатели упоминают их славнейшие ополчения. Сие величественное представление действующее знаменитым проворством выбравшихся Кавалеров, сколь много ни восхищало дух благородных зрителей и удивляло весь народ великолепием, но не меньше вело его на ту же цель нежностью и приятством, когда все увидели в таком же ополчении и с такими же Кавалерскими доспехами Дам благородных в брони военной на колесницах по древнему обыкновению каждого народа устроенных, которые богатством и аллегорическими фигурами, а притом и хитростью художников воображали зрителям дух победоносия. Одевание Кавалеров богато блистало драгоценными камнями, но на Дамских уборах сокровища явились неисчетные: словом, публика увидела брильянтов и других родов камней на цену многих миллионов. Кадриля Славенская представляла древность своего народа всегда храбро воюющего и изобилие тех богатств, которые Север раздает в другие части света; а кадриля Римская

и плохого здоровья, и вовсе прибег к изящной метафоре: «...смею даже присовокупить, что я старше Вашей Империи, исчисляя новейшее основание ее от Преобразителя России Петра Великого, коего творение Вы приводите в совершенство, и при всем том, кажется, осмелился бы отправиться с изъявлением моего усердия к сей же достопочтенной Пчеле, владычествующей над таким обширным ульем, если бы угнетающие меня болезни, мне, бедному шмелю, позволили бы вылететь из моей норки» [46, с. 10].

изображала живо древнюю гордость и величество сих победителей, и неисчерпаемое изобилие богатства, которым от добычи побежденных сей народ в свете возвысился. Кадриля Индийская одета была во всем том, что свойственно их вкусу и подземному в натуре его богатству. А в кадрили Турецкой украшение состояло в таком наряде, каковое кажется видеть только должно в натуре сего ныне народа и его природной осанке, когда он образ тщеславия показать стремится. Словом: в явлении и действии сего карруселя публика увидела нечаянно то, чего она прежде в мысли представить себе не могла [42, с. 1–6].

Присутствовавший на представлении английский профессор Томас Ньюбери также отметил, что символами славянской и римской кадрили были геральдические орлы, «несомые на шестах и летящие на штандартах», атрибутом турков были полумесяцы и конские хвосты, а «луки и колчаны, наполненные стрелами, указывали на индийцев» [78, р. 491].

Карусель длилась несколько часов. По окончании состязаний все кадрили сделали круг почета по амфитеатру, выехали из него и двинулись в сторону Летнего дворца. Обогнавшая кавалькаду императрица уже ждала их на высоком крыльце и шествие «с великим удовольствием смотреть изволила. И когда все кадрили введены были в большую залу... и каждая знак своего народа подавала своею музыкою, то ее императорское величество соизволила смотреть с стороны на тот полукруг, в котором действующие дамы и кавалеры распорядились» [42, с. 10]. Решение судейской коллегии о присуждении наград победителям оглашал главный судья бодрый и здоровый 83-летний генерал-фельдмаршал граф Миних. Возле него стояли пажи с золотыми подносами, на которых лежали «прейсы» — бриллиантовые украшения и петлицы на шляпу, золотые, усыпанные драгоценностями табакерки, перстни, трость, записная книжка.

Этот блестящий день завершился пиром. Причем для него был приготовлен специальный десерт, представлявший собой точную копию амфитеатра с каруселью [78, р. 493]. А затем в саду Летнего дворца Ее Величества был устроен маскарад, который почтили своим присутствием «государыня, а также дворяне, рыцари и дамы в своих великолепных и необычных нарядах» [78, р. 492]. В отчете о празднике сообщалось, что в заключение вечера императрица «соизволила Высочайшее свое

удовольствие оказать всем Дамам и Кавалерам в действии находившимся, и остаться повелела при столе своем, который был поставлен особливою фигурою, так, что Судьи были подле Ее Величества, а действовавшие дамы и кавалеры подле них. Десерт был поставлен приличествующий Каррусельным забавам, а при столе играла музыка вокальная и инструментальная; и по окончании стола, начался бал в масках, который и продолжался до пятого часа по полуночи» [42, с. 11].

Исходя из совокупности этих описаний, можно предположить, что знаменитый портрет Екатерины в русском платье с маской в руке, исполненный Стефано Торелли (ил. 6), связан именно с карусельными торжествами 1765–1766 годов.

Турнир имел такой огромный успех, что его повторили через месяц — 11 июля. А поскольку по исходу этого состязания судьи не смогли поделить первое место между равно выступившими братьями Орловыми, то 12 июля они вновь испытывали судьбу уже в парном соревновании.

Слава о петербургской карусели быстро распространилась за пределы империи. Вольтер посвятил ей пиндарическую оду, в которой выражал восхищение «Амазонкиной державой» и желал присоединиться к «скифской кампании», чтобы воспеть награждающую таланты царицу Фалестру [87, р. 488]. Эту же тему он продолжил и в «Опыте о нравах...», сообщив, что петербургский турнир был самым роскошным и необычным из всех, поскольку «дамы состязались вместе с кавалерами и получили призы» [86, р. 24]²³. Шведский король Густав III, не раз устраивавший подобные состязания у себя при дворе, уже на излете века писал, что в этом столетии лишь две карусели по-настоящему заслуживают внимания — прусская, устроенная Фридрихом Великим в 1750 году в честь визита в Берлин его любимой сестры маркграфини Вильгельмины Байройтской и превзошедшая ее размахом и великолепием петербургская.

Вдохновленная успехом Екатерина явно планировала увековечить память об устроенном ею турнире. В «Санктпетербургских Ведомостях» объявили, что по следам карусели будет подготовлена «особливая книга» с подробным описанием праздника и гравированными картинками, а придворному живописцу Вигилиусу Эриксену заказали цикл портретов участников в карусельных костюмах. На сегодняшний



4. Вигилиус Эриксен. Портрет графа Алексея Григорьевича Орлова в costume шефа турецкой кадрили 1766–1772. Холст, масло. 398 × 356,5 Государственный Эрмитаж



5. Вигилиус Эриксен. Портрет графа Григория Григорьевича Орлова в costume шефа римской кадрили 1766–1772. Холст, масло. 392,5 × 358 Государственный Эрмитаж

день достоверно известны два из них. Это — подробно исследованные Е. П. Ренне конные портреты шефов римской и турецкой кадрилей — графов Орловых. (Ил. 4–5.) Ренне также предполагает, что, возможно, «грубой копией с утраченного оригинала Эриксена является портрет графини Анны Петровны Шереметевой в карусельном costume работы неизвестного русского художника второй половины XVIII века» [58, с. 40].

Между тем автор «Записок» о художественной жизни России Якоб Штелин сообщает, что «с 1766 года Эриксен не пишет почти ничего, кроме кавалеров и дам в их парадном облачении, появившихся на тогдашней Карусели. Весной 1769 года — самый похожий и самый прекрасный портрет императрицы пастелью... где императрица изображена в старинном русском costume» [72, с. 83].

Можно предположить, что за упомянутые три года с 1766-го по 1769-й художник написал не только эти, но и другие портреты участников турнира. Более того, если воспринимать сообщение Штелина

23 Подробнее о развитии «амазонского мифа» Екатерины II см.: [55; 64].



6. Неизвестный художник по оригиналу Стефано Торелли *Портрет Екатерины II в русском платье*. 1760-е. Холст, масло. 68 × 51. Государственный исторический музей



7. Неизвестный художник *Портрет Екатерины II в кокошнике и шугае*. Копия с оригинала Вигилиуса Эриксона (1769–1772). Середина XIX в. Холст, масло. 70 × 60. Государственный Эрмитаж



8. Александр Афанасьев по неизвестному оригиналу. *Портрет актрисы Т.М. Троепольской* (вторая половина XVIII в.) Ил. из кн.: Подробный словарь русских гравированных портретов/Сост. Д. А. Ровинский. Т. 3. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1888. Ст. 2051



9. Франсуа Юбер Друэ Младший *Портрет графини Д. П. Чернышевой* 1762. Холст, масло. 71 × 57. ГМИИ им. А. С. Пушкина

о пастельном портрете императрицы в старинном платье как продолжение карусельного контекста, то его возможно тоже связать со славянским нарядом государыни. (Ил. 7)

Косвенно в пользу этой гипотезы свидетельствует гравированный портрет, традиционно именуемый портретом актрисы императорского театра Татьяны Троепольской. (Ил. 8.) Он был исполнен в первой четверти XIX века с неизвестного оригинала для готовящегося издания «Собрания портретов знаменитых россиян» [62]. По-видимому, с Троепольской, скончавшейся за полвека до этого и не оставившей других своих изображений, портрет отождествили лишь из-за театральности костюма. Блиставшая в трагедиях Сумарокова в ролях древнерусских княжен и княгинь актриса²⁴, с точки зрения публикатора, как нельзя лучше вписывалась в образ носителя старинного русского платья.

Между тем изображенное на портрете одеяние почти буквально совпадает с костюмом императрицы на портрете Эриксона. Различаются лишь жемчужные ожерелья и драгоценный головной убор. Из программы карусели мы знаем, что шеф кадрили должен был иметь такой же костюм, как и прочие участники его отряда, а вот украшения были личной принадлежностью их владельцев и, соответственно, могли существенно отличать кавалеров и дам друг от друга. Следовательно, шефское славянское платье Екатерины должно было соответствовать платьям двух других дам-участниц. Согласно списку лиц,

24 Известно, что Т. Троепольская исполняла в постановках сумароковских пьес роли Ильмены («Синав и Трувор»), Семиры (одноименное произведение), Зениды («Вышеслав»), Ксении («Димитрий Самозванец») и Ольги («Мстислав»).

приложенному к отчету о карусели, ими были фрейлина ее императорского величества Елизавета Николаевна Чоглокова и графиня Дарья Петровна Чернышева. (Ил. 9.)

В 1778 году Эриксен составил список своих работ, в котором упоминается портрет «Ее Сиятельства Дарьи Петровны во время Карусели ... в натуральную величину» [75, р. 92.]. Сейчас судьба этого портрета неизвестна, но из сопровождавшей список переписки очевидно, что речь идет именно о Дарье Петровне Салтыковой (урожденной Чернышевой), участнице славянской кадрили²⁵. Ее младшая сестра, победительница турнира, Наталья Чернышева, впоследствии вспоминала, что это была «самая красивая и самая пышная церемония из происходивших в сем веке. Все дамы и кавалеры были усыпаны бриллиантами, на моей сестре и на мне было оных на 400 тысяч рублей» [11, с. 34–35].

Учитывая качество гравюры и отсутствие изображений второй участницы — Елизаветы Петровны Чоглоковой, сложно определить, чей образ лежит в основе этого портрета. Но то, что изображенная представлена в карусельном платье кажется весьма вероятным.

Исследователи истории костюма считают, что Екатерина демонстративно «примерила» патриотический наряд лишь в связи с началом Русско-турецкой войны, когда в день Пасхи 1770 года «соизволила быть в славянском платье» [68, с. 79]. Однако совершенно несомненно, что как шеф славянской кадрили императрица располагала таким нарядом уже в 1765 году. Более того, ко времени русско-турецкой войны оно, видимо, уже перестало быть маскарадным и отчетливо воспринималось как «национальное». «Императрица сделала свой выбор <...> в пользу платья, в котором она <...> становилась гарантом покровительства всех славян, их заступницей и “Матерью Отечества”» [68, с. 80]. Символично, что именно в русское платье императрица облачилась на публичную дипломатическую аудиенцию посланнику Крымского хана 4 декабря 1771 года. Отныне, как пишет Ксения Бордэриу, «русское

25 Любопытно, что в июле 1771 года графиня Дарья Петровна Чернышева вышла замуж за героя Русско-турецкой войны графа Ивана Петровича Салтыкова, того самого графа Салтыкова, который исполнял обязанности главного распорядителя карусели и заменил императрицу в роли главы славянской кадрили.

26 В сопроводительном тексте к карикатуре российской императрице дается следующая характеристика: «Императрица Всероссийская с головой турка в руке, ласкающая обезьянку, обозначающую, что Честолюбие, Жестокость и похоть были главными страстями, руководившими всеми ее действиями» (цит. по: [67, с. 93–94]).



10. Карл Леберехт. Медаль в честь императрицы Екатерины II. 1779
Лицевая сторона. Медь, чеканка.
Диаметр 5,5. Государственный Эрмитаж



11. Неизвестный художник.
Мерлин, или Картина Европы
в 1773 году. Фрагмент
Гравюра из журнала
Westminster Magazine. 1774,
January

платье “отмечает” персонально важные для Екатерины II даты: восшествие на престол и коронация, день рождения ее величества (впервые 21 апреля 1772 года) и тезоименитство (впервые 24 ноября 1772 года). С 1773 года русское платье императрицы становится атрибутом религиозных праздников, начиная с главного из них — Святой Пасхи» [5, с. 46]. Именно в таком костюме русская монархиня изображена на карикатуре из английского журнала *Westminster Magazine*, датированной декабрем 1773 года. (Ил. 11.) Екатерина замыкает здесь шествие европейских монархов и показана рядом с османским султаном. Она одета в славянское платье и длинную накидку с меховой оторочкой, на груди императрицы все то же жемчужное ожерелье, в руках отрубленная голова турка и обезьянка. Все это придает образу Екатерины в глазах европейского читателя восточный варварский оттенок²⁶.

Но очевидно, что изнутри империи наряд правительницы воспринимался совершенно иначе и скорее ассоциировался с титулом «Матери

Отечества». Не случайно именно в этом платье и в кокошнике государыня предстала на аверсе тиражной медали, отчеканенной в 1779 году в честь Екатерины II по проекту медальерного мастера Карла Леберехта. (Ил. 10.) По объявленным праздничным дням облачались в аналогичные платья и придворные.

Императрица, видимо, искренне считала сочиненный «по национальным мотивам» костюм исторически достоверным. Во всяком случае, в личных бумагах сохранилось ее собственноручное письмо директору придворных театров, которое касается подготовки оперы Екатерины «Храбрый и смелый витязь Ахридеич» осенью 1787 года. Его содержание весьма примечательно: «...опера очень хороша, но в первом явлении няни и мамы одеты как подлый народ; у нас в старине барыни не так дурно одевались; прикажите их одеть иначе, у меня есть в Казенной кладовой кички, да и портреты есть как их одеть; рукава должны быть наборные, да сверх телогрей на плечах ферези; а фаты на мам кисейные, а не иные подлые, а то на Большом феатре не уйдете от критики» [12, л. 10].

В наборных рукавах и отороченной мехом длиной «телогрее» представлена на портрете Пьера Фальконе великая княгиня Наталья Алексеевна. (Ил. 12–13.) По всей вероятности, из такого светлого платья, отделанного по лифу золотой тесьмой или вышивкой, и верхней темно-пунцовой накидки и состоял утвержденный Екатериной придворный «славянский» наряд. Характерно, что именно императрица вводит его в обиход, а затем последовательно мифологизирует и одновременно легитимизирует его, перенося из дворцовых покоев в историческую живопись и на театральную сцену.

«ВЛАДИМИР И РОГНЕДА»

Здесь чрезвычайно интересно обратиться к единственной сохранившейся до наших дней исторической картине из создававшихся по академическим программам 1760–1770-х годов. Полотно Владимира Лосенко

27 Помимо основополагающей работы о творчестве А. Лосенко А. Л. Кагановича, где картине «Владимир и Рогнеда» посвящена отдельная глава [19], существует целый ряд современных исследований, в которых рассматривается именно историческая подоплека этого произведения и дается интерпретации ее художественного воплощения [2; 65; 6].



12. Пьер Этьен Фальконе
Портрет великой княгини Натальи Алексеевны. 1774
Холст, масло. 261,8 × 204
Государственная Третьяковская галерея



13. Жан-Луи Вуаль. Портрет великой княгини Натальи Алексеевны
Около 1775. Местонахождение неизвестно
Фотография Клиндера, 1865

«Владимир и Рогнеда» (1770; ил. 14) чрезвычайно тщательно исследовано историками искусства последних двух столетий²⁷, поэтому я остановлюсь лишь на нескольких деталях, ускользнувших от внимания и позволяющих пролить свет на степень личного внимания императрицы к созданию национального исторического жанра, а также метод поиска достоверных исторических деталей для первых исторических полотен.

Программа была сформулирована на основании текста истории Ломоносова и, как было принято, почти дословно (если не считать некоторых купюр) цитировала его. Лосенко подошел к исполнению заданной программы максимально дотошно и сделал выписки с описанием исторической коллизии покорения киевским князем Владимиром Полоцка и его княжны из всех доступных ему источников и исторических трудов. В их число вошла опубликованная в 1767 году летопись Нестора [29], уже упоминавшийся «Синописис» [23], «История российская

сочиненная князем Щербатовым» [73] и исходный текст Ломоносова, положенный в основу академической темы [54; 9].

Как свидетельствуют первоначальные эскизы (ил. 15–16), художник довольно быстро нашел общее композиционное решение исторической мизансцены, но главное, что угнетало его, — отсутствие иконографических источников для создания обстановки покоев Рогнеды и изображения древних княжеских костюмов. В сохранившемся авторском «Изъяснении» к картине Лосенко жалуется, «что же касается до одеяния и обычаев тогдашних, то по темноте Российской истории я не мог сделать лучше, о чем и Академии уже известно сколько мне стоило труда» [19, с. 166].

Показательно, что костюмы героев, намеченные во всех трех эскизах, принципиально отличаются от окончательного варианта. Это заставляет более внимательно отнестись к свидетельствам о визите императрицы в академическую мастерскую в 1770 году. Желая посмотреть работу художника над интересующей ее исторической программой, Екатерина специально испросила через А. Ф. Кокорина позволения у Лосенко. Разумеется, в ответ он передал через директора, что «за совершеннейшее счастье и особливый знак матерного к нему всемилостивейшего благоволения приемлет, если труды его увенчаны будут высочайшим зрением толь великой монархини» [40, л. 58]. Государыня навестила Академию дважды и «своим посещением изволила удостоить господина Лосенкова и с удовольствием видом и вниманием смотреть на производимую им живописную работу, поощряя его монаршим своим изустным изъяснением к лучшим успехам...» [40, л. 58].

Известный архивист и историк XIX века П. Н. Петров, который «лучше, чем кто бы то ни было знал архив Академии художеств», в нескольких статьях писал о том, что в 1769 году при написании картины «Владимир перед Рогнедой» Лосенко позировал русский актер «[Иван Афанасьевич] Дмитревский, наряженный Рогнедою и убранный руками самой императрицы» [48, с. 151]. Вместе с тем существует и прямо противоположное свидетельство по этому поводу А. Н. Оленина, вступившего на пост президента Академии художеств в 1817 году, но хорошо знавшего предшествующую академическую и театральную историю. Он сообщал, что «славный тогда актер Дмитревский служил, как сказывают, в театральном своем costume моделью для Владимира» [41, с. 12]. Имея такие разноречивые высказывания, оставим вопрос об участии



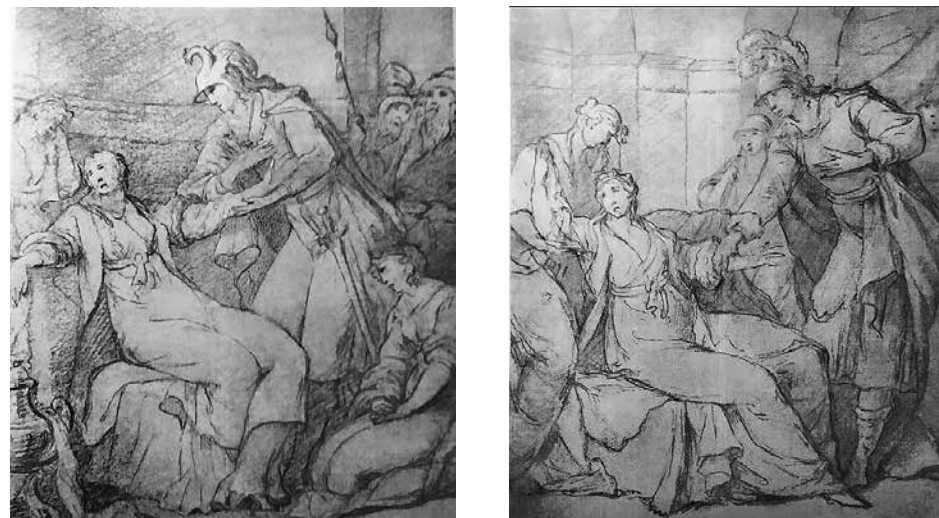
14. Антон Лосенко. *Владимир перед Рогнедой*. 1770. Холст, масло. 211,5 × 177,5
Государственный Русский музей

Дмитриевского открытым и сосредоточимся на проблеме использованных костюмов и вкладе императрицы.

Кажется вполне допустимым, что если Екатерина и не «убирала» собственноручно Рогнеду и Владимира, то вполне могла распорядиться после встречи с художником выдать ненадолго в Академию хранившиеся в театральной дирекции славянские карусельные костюмы²⁸. О том, что изображенные одеяния восходят именно к ним, а не как принято думать к периодически «отсылавшемуся» в учебный театр Академии художеств гардеробу императорского театра²⁹, свидетельствуют два факта. Во-первых, согласно сохранившимся документам и спискам, передаваемые из театра мантии, кафтаны, шлейфы и прочее принадлежали к наиболее ценному «оперическому», то есть оперному и балетному платью [44, л. 1–6]. А опер и балетов на древнерусские сюжеты вплоть до 1790-х годов не писали в принципе. Это значит, что поступавшие в Академию костюмы были по преимуществу античными с небольшим процентом восточных вкраплений, что всегда отдельно отмечалось в перечне. Поэтому только изображенные Лосенко на первоначальных набросках римские мантии и шлемы Владимира гипотетически могли быть почерпнуты из театрального академического реквизита.

Во-вторых, иконографическая близость костюма Рогнеды к сохранившимся изображениям карусельных славянских платьев не вызывает сомнений. (Ил. 14, 8). Куда сложнее обстоит ситуация с одеянием киевского князя. Не располагая визуальными источниками утверждать, что туалет Владимира соответствует кавалерскому костюму славянской кадрили, невозможно. Единственное, что нам известно о нем, так это наличие плюмажа [3, с. 188]. Но то, что исторический прототип велико-

- 28 Документы театральной дирекции свидетельствуют о том, что карусельные костюмы очень ценились и выдавались для использования крайне редко. В частности, в 1784 году члены управляющего театрами Комитета — кн. Николай Голицын, Петр Мелисина, Андрей Дивов и Петр Соймонов постановили «все карусельные платья без изыятия, со всем к тому принадлежащим дорогим прибором, употреблять весьма редко и то — с согласия всего Комитета» [3, с. 211–212].
- 29 Практически все исследователи творчества Лосенко вслед за А. Л. Кагановичем придерживаются гипотезы, что в качестве платья для персонажей его картины были использованы костюмы театра Академии художеств, ежегодно передававшиеся туда из придворного театра [19, с. 167].
- 30 Подробнее об изобразительных источниках костюмов оперы Екатерины II «Начальное управление Олега» см.: [24].
- 31 *Молодые женщины и Пан*. Лебес гамикос. Глина, краснофигурная роспись. 360–340 гг. до н.э. Высота 25, диаметр 15. Национальная библиотека Франции, Париж, inv. 52bis. 2855 и inv. 65.4860. См.: [80, p. 365]



15–16. Антон Лосенко. *Владимир перед Рогнедой*. Эскизы. 1769
Бумага, карандаш. Государственный Русский музей

княжеского платья на картине Лосенко был близок тому кругу изобразительных материалов, где Екатерина черпала образцы для древнерусских костюмов своей постановки о князе Олеге очевидно³⁰. (Ил. 17–19).

Сохранилась и переписка Екатерины II с Этьеном Фальконе конца 1760-х — начала 1770-х годов, в которой императрица и скульптор неоднократно обсуждают вопрос, какое платье при создании памятника Петру I стоит предпочесть для облачения фигуры первого русского императора — «русское», «римское» или нейтрально-героическое [45, с. 4, 5, 12, 39, 56–57].

Еще более любопытной представляется трансформация произошедшая в окончательном варианте картины с античной вазой, а точнее урной, символизирующей скорбь полоцкой княжны по убитому Владимиром ее отцу, князю Рогволду. Урна присутствует уже на самом первом эскизе и сохраняет те же черты вплоть до третьего. (Ил. 20–21.) А затем неожиданно превращается в безошибочно определяемый античный сосуд. Причем он, как мне кажется, не просто фантазия художника, а имеет вполне конкретный прообраз. Это лебес гамикос из собрания графа де Кейлюса³¹, хорошо известный в XVIII веке по как минимум



17. Св. мученики Христина, Борис и Глеб. Минеи на июль. Фрагмент. Раскрашенная гравюра. М.: Синодальная Типография, 1747. Российская Государственная библиотека

двум гравированным изображениям [76, p. 103, pl. 36; 83, pl. CXXXVI]. (Ил. 22–23.) Ручки редкой формы в виде женских голов и довольно хорошо-видимая роспись позволяют узнать его, несмотря на известную вольность художника в обращении с источником, получившим в картине куда более правильный и идеальный с неоклассической точки зрения вид. (Ил. 24.) Роспись сосуда, подробно описанная в каталоге этрусских ваз Пассери, имеет весьма подходящий к месту сюжет: юная женщина в хитоне держит в руках ларнакс — небольшой саркофаг в виде закрытого ящика с погребальной золой, в то время как другая, коленопреклоненная, протягивает к ней руки [83, pl. CXXV–CXXXVI]. Ответ на вопрос, знал ли художник изображение этрусского сосуда,



18. Иван Иванов по проекту Алексея Оленина. Княгиня Ольга. Бумага, акварель. 27,3 × 21,7. Ил. из альбома: *Choix d'anciens costumes russes d'après les Monuments les plus authentiques*. Л. 22. © Санкт-Петербургская Государственная театральная библиотека



19. Иван Иванов по проекту Алексея Оленина. Князь, исполняющий при Олеге должность министра. Бумага, акварель. 27,3 × 21,7. Ил. из альбома: *Choix d'anciens costumes russes d'après les Monuments les plus authentiques*. Л. 8. © Санкт-Петербургская Государственная театральная библиотека

разумеется, не так прост, но в описи «пожитков покойного г-на Лосенко» [43, л. 80–81] упоминается зеленый портфель с эстампами, среди которых есть изображения под названием «ваз древний»³². Примечательно, что гравированное издание Пассери было и в библиотеке Екатерины.

Конечно же утверждать, что обращение к конкретным историческим образцам в картине Лосенко инспирировано визитом императрицы, не представляется возможным, но то, что их поиски археологически

32 В списке эстампов и рисунков, оставшихся в мастерской профессора Лосенко, несколько раз упоминаются «ваз» и «ваз древний» [43, л. 80–81].

достоверных прототипов для создания образа национальной старины шли параллельными путями и обсуждались во время встречи, кажется вполне вероятным.

Скрупулезные изыскания подлинных исторических источников, предпринимавшиеся историками-эрудитами XVIII века, отвечали велению времени — потребности в точности и аутентичности. Применительно к задачам создававшихся национальных художественных академий и локальных художественных школ это стремление сказалось как в использовании письменных источников при формировании художественных программ, так и в признании возможности привлечения неписьменных, прежде всего изобразительных источников, при конструировании образа национальной древности. Не менее важной оказалась и апроприация универсального языка европейской исторической живописи «местными сюжетами».

В XVIII столетии в сознании европейских художников медиумом при обращении к античным и вообще древним временам традиционно выступал Рафаэль, а его наследие служило своего рода набором паттернов и схем для создания идеализированных образов не только античной, но и национальной истории. Современник Екатерины антиквар и знаток древней вазописи Д'Арканвиль напрямую советовал, разрабатывая исторические композиции, прибегать к посредничеству Рафаэля, ведь «внимательное рассмотрение его картин безгранично полезно для изучения древности» [77, р. 3].

Известно, что Екатерина, восхищенная работой Лосенко, спросила в письме к Фальконе мнение скульптора о «Владимире и Рогнеде»: «Мне весьма приятно слышать, что Вы довольны Лосенковым. Скажите мне хоть словечко о его картине... Там есть коленопреклоненная женщина, которая мне нравится, на мои глаза она написана в манере Рафаэля, сколько можно судить по эстампам» [45, с. 122]. И хотя ответ Фальконе история не сохранила, сам факт отсылки императрицы к Рафаэлю в разговоре о картине на сюжет из национальной истории весьма показателен. Возможно, его спровоцировала беседа государыни с художником в его мастерской, где, согласно упоминавшейся уже описи, имелось множество эстампов с головок Рафаэля, а также несколько карандашных рисунков самого Лосенко, копирующих женские и мужские фигуры «с рафаиловых картин»³³.

Классические иконографические схемы и устойчивые формулы демонстрации аффектов, облаченные в национальные одежды и допол-



20–21. Антон Лосенко. *Владимир перед Рогнедой*. Эскизы. 1769
Фрагменты

ненные максимально достоверными «археологическими» деталями, стали в 1770-е годы интернациональным рецептом создания исторических композиций. И российская императрица, очевидно, владела современными приемами изобретения древности.

Между тем, приобретя картину Лосенко, Екатерина постепенно к проекту академического живописного цикла из русской истории охладела. Возможной причиной этого стало увлечение государыни другими формами исторических жанров.

Сперва, в 1768–1772 годах, она лично разработала проект создания серии медалей с портретами князей, царей и императоров от Рюрика

33 В «Описи пожиткам покойного господина профессора Лосенко» перечислены в том числе рисунки: «Максанц черным карандашом с рафаиловой картины», «Солдат, презирающий раненого черным карандашом с Рафаила», «Фигура с рафаиловой картины черным карандашом предст. женщину с горшком на голове», «фигура с рафаиловой картины Афинской школы черным карандашом», «фигура на лошади с барилиева рафаилова», «2 эстампа головок с Рафаила» [43, л. 80–82].

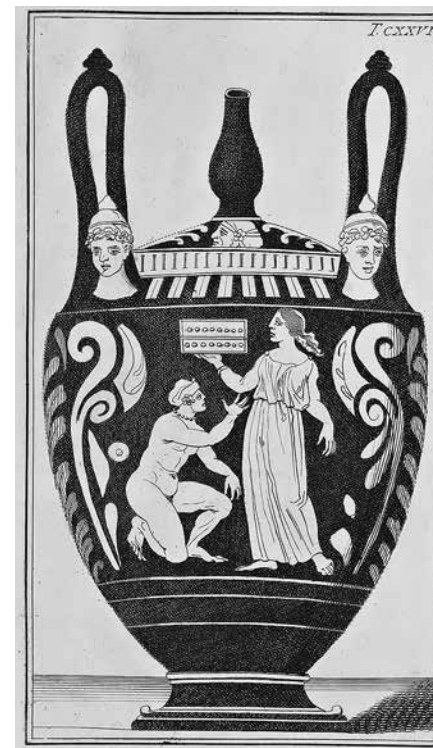


22. Антон Лосенко. *Владимир перед Рогнедой*. Фрагмент

до Елизаветы Петровны. Серия задумывалась как своего рода атлас к «Родословию краткого русского летописца» Ломоносова. Его иконографическим шаблоном, как и для всех портретных серий российских властителей, существующих в памятниках живописи, графики и декоративно-прикладного искусства XVIII века, стала серия инталей, вырезанных на яшме около 1723 года по заказу Якова Брюса нюрнбергским мастером Иоганном Доршем, в свою очередь опиравшимся на один из вариантов «Царского Титулярника» 1672 года [70, с. 171–174]. Помещенные в нем изображения средневековых князей, носят совершенно условный и одновременно универсальный характер. Их реаль-



23. Лебес гамикос из собрания графа де Кейлюса. Ил. из кн.: *Caylus A.C. de Tubières, comte de. Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*. T. I. Paris, 1752 [76, pl. 36]



24. Лебес гамикос из собрания графа де Кейлюса. Ил. из кн.: *Passeri G. Picturae Etruscorum in vasculis*. Vol. 2. Romae, 1770 [83, pl. CXXXVI]

ный жизненный облик, отнятый, по словам Ломоносова, у потомков «съедающим временем», не получил отражения в летописях, и поэтому мастера оперировали хрестоматийным набором нормативных качеств, сложившимся в традиции монархического панегиризма. Первые русские князья, начиная с Рюрика, представлены на этих изображениях в виде храбрых витязей в латах и с атрибутами воинской доблести. Серия медалей, в свою очередь, послужила иконографической основой для монументальных барельефов Федота Шубина, заказанных императрицей в 1774–1775 годах для украшения построенного по проекту Ю.М. Фельтена Чесменского дворца. Этой галерее скульптурных

портретов русских правителей государыня посвятила специально сочиненный ею «Разговор портретов и медальонов Чесменского дворца», своего рода драматическую пьесу, в которой продемонстрировала превосходство древних русских князей над европейскими монархами³⁴.

А затем, в начале 1780-х, императрица сосредоточилась на написании собственного многотомного труда по российской истории, охватывающего тот же период сложения первоначальной государственности. И наконец, обратилась к созданию квазифольклорных опер, написанных на основе русских сказок и былин — «Храбрый и смелый витязь Ахридеич», «Февей» и «Новгородский богатырь Болеславич», в том числе призванных продемонстрировать этническое разнообразие и богатство населяющих империю народов.

«Олег»

Двадцать второго октября 1790 года в Петербурге, в Эрмитажном театре состоялась премьера оперы «Начальное управление Олега». А уже со следующей недели спектакль со всем великолепием стали давать в Большом Каменном театре, где, по свидетельству современника, сверх труппы на сцене были задействованы «600 человек статистов от Лейб-гвардии Егерского полка». Анонимным создателем либретто этой грандиозной постановки была сама государыня, над музыкой трудились три композитора: два итальянца, Джузеппе Сартти и Карло Каноббио, и русский капельмейстер Василий Пашкевич. Пьеса должна была стать центральной частью задуманной Екатериной трилогии, посвященной русской истории.

Уже в заглавии Екатерина определила жанр своего сочинения как «подражание Шекспиру без сохранения театральных обыкновенных правил», что позволило императрице освободиться от рутины трех классицистических единств, представить множество действующих лиц и даже вывести в качестве одного из них «народ». Но главное — благодаря Шекспиру она решилась замахнуться на жанр исторической хроники,

34 Эти и подобные им исторические образы XVIII века и впрямь выглядят столь театрально, что невольно заставляют потомков видеть в них портреты реальных русских актеров. Даже столь искушенный знаток, как Д. Ровинский, в изображении княгини Ольги усмотрел портрет актрисы А. Каратыгиной, исполняющей роль Ольги [52, ст. 1069, 1392], а анонимный портрет одного из русских князей до сих пор гипотетически ассоциируется с изображением Федора Волкова. (Ил. 25–26.)



25. Неизвестный художник. Портрет актера Федора Волкова (?) Россия, вторая половина XVIII века. Холст, масло. 92 × 70,5 Государственный Эрмитаж



26. Неизвестный гравер. Рюрик II Гравюра из кн.: Пантеон российских государей. М., 1805. С. 153

позволяющий последовательно от пьесы к пьесе выразить авторское видение национальной истории. Для Екатерины такой концепцией, ради которой создавался весь цикл, была идея геополитической преемственности Руси по отношению к Византии.

С 1770-х годов государыня с подачи Потемкина вынашивала план сокрушения Османской империи и вытеснения турок с берегов Черного моря и Адриатики в Азию. Этот план получил название Греческого проекта. На освобожденных от османского владычества европейских территориях планировалось создать два независимых государства: возрожденную греческую державу со столицей в Константинополе (наследницу Византии) и нейтральную Дакию, которая служила бы буфером между греческим государством и его соседями. Екатерина планировала включить в состав Дакии Молдавию, Валахию и Бессарабию,

а на престол посадить правителя-христианина. На правах «Третьего Рима» решением этого вопроса занялась бы Россия, долгом которой было освобождение единоверцев от многолетнего турецкого ига. И хотя Вольтер в переписке с императрицей настойчиво выражал пожелание, чтобы ее величество «учредила свое пребывание в Константинополе» [46, с. 37], на византийском троне Екатерина видела отнюдь не себя, а своего второго внука, которого заблаговременно нарекла Константином³⁵. В качестве же будущего правителя Дакии рассматривалась кандидатура князя Г. А. Потемкина.

Екатерина создавала свое грандиозное действо «Начальное управление Олега» как художественный манифест, идеологическое и историческое обоснование Греческого проекта, зримый символ национальной и культурной идентичности ее империи. А потому историко-политический смысл драмы, а также визуальные и музыкальные образы, в которые он облачался, были равно значимы и требовали тщательно продуманной и единой концепции.

На первый взгляд фигура Олега, князя неясного происхождения, объединившего под своим владычеством новгородские и киевские земли и прибившего, как пишут летописи, в 907 году щит к воротам Царьграда, — не самый удачный выбор для наглядного выражения идеи благодатной преемственности Древней Руси по отношению к Византии и подтверждения легитимности прав российской императрицы на роль избавительницы греков от «неверных». Есть в русской истории персонажи и моменты куда более подходящие. Например, киевский князь Владимир, в заслугах которого — принятие Русью святого крещения и брак с византийской царевной, или же «собиратель земель русских» и супруг Софьи Палеолог московский царь Иван III, после падения Константинополя оставшийся главным защитником греческой церкви. Однако то, что дальновидная Екатерина, подводя итог своей четвертьвековой государственной деятельности, выбрала героем программной постановки на тему национальной истории именно князя Олега, дает повод пристальнее взглянуть в резоны императрицы.

Сама государыня рассматривала свои исторические штудии как службу на благо отечества и создание альтернативы пристрастным

35 При этом, как брат будущего российского самодержца Александра, он отказывался от любых прав на российский престол, а Александр в свою очередь от всех претензий на константинопольский.

сочинениям иностранных авторов, писанным «с ненавистью» и представляющим русскую историю в превратном и дискредитирующем ее свете [13, с. 2]. Своими исследованиями, основанными на тщательной научной работе, она стремилась защитить Россию от тех западных представлений, которые она считала неправильными с научной и вредными с политической точки зрения [71, с. 205]. Ради этого в 1770 году императрица анонимно написала «Антидот», а в 1780-е настойчиво и последовательно трудилась над «Записками касательно российской истории», сперва публиковавшимися в журнале «Собеседник любителей русского слова», а затем, чтобы оказать большее влияние на европейскую историографию, изданными отдельно на русском и немецком языках.

Магистральным сюжетом исторических сочинений Екатерины, так же как и инспирированной ими драматической трилогии о Рюрике, Олеге и Игоре, стали возникновение русской государственности и события из жизни первых русских князей. Доказывая своими трудами легитимность власти призванных по воле Гостомысла варягов, а также наличие в Древней Руси правовых институтов, императрица декларативно уравнивала возраст русской «цивилизации» и государств средневековой Европы и тем самым ставила точку в европейских философских прениях 1760–1780-х годов о дикости и беззаконии ее подданных и о грубости нравов московитов.

Однако почему же из трех написанных Екатериной пьес, последовательно развивающих тему средневековой русской государственности, для постановки на сцене самодержавный драматург выбирает не хронологически первый сюжет о призвании Рюрика, и не финальный — о его сыне Игоре, а второй, казалось бы срединный, эпизод, связанный с Олегом?

Дело в том, что, с точки зрения интересов российской императрицы рубежа 1780–1790-х годов, именно фигура князя Олега оказывается наиболее выигрышной и позволяет в нужном свете представить главные вопросы современности³⁶. Прежде всего, рассматривая свое сочинение как важное подспорье в решении актуальных политических задач, Екатерина изображает Олега создателем сильного централизованного

36 Существует обширная исследовательская литература, рассматривающая исторические источники, задачи и фактические огрехи драматических произведений Екатерины II [17; 56; 27; 39; 33; 32; 16; 38; 49; 28; 57]. Однако вопрос о причинах и целях выбора фигуры князя Олега как центрального персонажа ранее не ставился.

государства, объединившего под скипетром Рюриковичей северные и южные славянские земли, простирающиеся от Белого моря до Причерноморья и от Вислы до Урала. Ее Олег не только в соответствии с современным историческим знанием присоединяет к Новгородским владениям варяжских князей Смоленск и Киев, но и оказывается основателем Москвы, а также других городов, «кои строить уже начали» [15, с. 9]. Благодаря этой уловке императрица преподносит историю объединения славянских земель как предысторию грядущей империи, где нет места экспансии на юг и разделу Польши, но лишь восстановлению целостности исконных земель.

Уже в договоре 1772 года о первом разделе части территорий Речи Посполитой между Россией, Пруссией и Священной Римской империей монархи оправдывали присоединение земель не стратегическими интересами (каковые несомненно имелись), а ссылками на исторические права. И ее величество императрица всероссийская, и его величество король прусский обязались «взаимно помогать друг другу... вытребовать себе те округа Польши, на которые они имеют древние права...» [47, с. 132]. Ко дню премьеры «Начального управления Олега» в октябре 1790 года подобная риторика и вовсе обрела официальный статус. По случаю второго раздела Польши 1793 года в Петербурге была отчеканена медаль с надписью «Отторженная возвратихъ», отражавшая генеральную идею, что царица возвращала России некогда отторгнутые силой искони принадлежавшие ей земли.

По всей видимости, уже к моменту подготовки «Начального управления Олега» императрица задумалась о том, чтобы собрать под эгидой империи земли Киевской Руси целиком, включая Галицию, которая отошла после первого раздела к Австрии. Позднее она даже поделилась этими планами со своим секретарем Александром Храповицким, сказав, что «со временем обменяем у австрийского императора польские губернии на Галицкую Русь, благо Галиция ему совсем некстати» [69, с. 250]. Реализовать это намерение не удалось, но во время третьего раздела Екатерина не позволила императору Священной римской империи Францу II захватить Волынь, которую он считал своей наследственной территорией, и Вена получила взамен Малопольшу с Краковом и Люблином. Отказываясь принять предложенный ей титул «королевы польской», Екатерина настаивала, что в ее владении «нет ни одного дюйма Польши», поскольку историческая Польша страна особая, со столицей в Кракове, а следовательно, присоединенные ею

территории — исключительно историческая Русь, и добавляла, что она «очень хорошо подкована во всем этом, имея дело с архивами и летописями» [18, с. 10–11]³⁷.

В то же время Екатерина прекрасно понимала, что, выстраивая современную политическую доктрину, довольствоваться традициями государственно-исторического подхода, предполагающего историописание лишь по территориально-политическому принципу империи, как политического организма, объединенного общностью монархической власти и определенной географической границей, недостаточно.

В соответствии с новейшими практиками конструирования государственной идентичности императрица задается целью изобретения общего древнего прошлого и ставит во главу того, что впоследствии назовут «память нации», идею политической, религиозной и культурной преемственности Руси от Византии, удачно апплицирующуюся как на эпоху сложения русской государственности, так и на обращенную в будущее утопию греческого проекта. Созидание империи на исходе XVIII века требовало внятной исторической мифологии и ее наглядного воплощения в художественных памятниках и программах. Таким воплощенным образом имперской доктрины и должна была стать эпическая музыкально-этнографическая драма из истории Древней Руси «Начальное управление Олега».

Заявленная в ней цивилизационная ориентация на Византийскую империю была не просто данью актуальной политической повестке, но и во многом реакцией на качественно новую ситуацию, возникшую в результате аннексий конца XVIII века, когда этническая гетерогенность империи резко возросла. Формирующаяся на излете Просвещения идеология национального государства применительно к многонациональной экспансивной Российской империи нуждалась в существенных поправках. Модель государства, «в котором живет один народ с одним присущим ему национальным характером. Этот характер сохраняется

37 Эту точку зрения вполне разделял и ряд выдающихся ученых XIX века, например французский географ Конрад Мальтбрюн и английский историк Эдвард Фриман. Последний, в частности, писал: «Нужно помнить, что при всех трех разделах ни одна часть первоначального Польского государства не досталась России. Россия получила обратно свою территорию, отнятую у нее Литвой, и соединила большую часть самой Литвы с областями, расположенными непосредственно на север от нее. Древнее польское королевство делится между Пруссией и Австрией, а древнейшая Польша выпадает на долю Пруссии» [18, с. 11].

тысячелетиями ... и ничто так не противно самим целям правления, как неестественный рост государства, хаотическое смешение разных человеческих пород и племен под одним скипетром» [10, с. 250] — такая модель явно не годилась для России.

Поэтому тема этногенеза Древней Руси, способов ассимиляции и аккультурации населяющих ее славянских, финских, тюркских и варяжских племен звучала лейтмотивом исторических сочинений и сценической трилогии Екатерины. Пребывая в убеждении, что ее подданные (в том числе и на аннексированных территориях) — потомки подданных древних киевских князей как совокупности жителей исторической Руси и отталкиваясь от унаследованной от киевских книжников XVII–XVIII веков концепции «славенороссийского народа», Екатерина к 1780-м годам сформулировала собственную максимально расширительную идею имперской идентичности, созвучную настроением «панславизма».

В частности, многоязычие Российской империи, в коей «число населяющих ее народов и языков превосходит Римскую» [71, с. 255], вдохновило императрицу на поиски единого славянского праязыка. Помимо исторических изысканий государыня углубилась в лингвистику и пришла к выводам, что «славяне задолго до Рождества Христова письмо имели...» и, видя буквально повсюду следы славянского языка, не только заключила, что «до времен Рюрика почти вся Россия уже Славянским языком говорила» [13, с. 10], но и полагала, что влияние славянского ареала было чуть ли не повсеместным. Екатерина даже утверждала, что «собрала множество сведений о древних славянах и может доказать, что они сообщили названия большей части рек, гор, долин, областей и округов во Франции, Испании, Шотландии и в других странах... Америка, Перу, Мексика и Чили наполнены славянскими названиями» [18, с. 5]. Например слово «барон» происходит от «боярина», Людвиг имеет два корня — «люд» и «двигать», а топоним Гватемала — не что иное, как «гать малая».

Более того, историческими славянами оказались не только дакийцы и скифы, но даже скандинавский Один, уроженец Дона, и «закон его есть закон славян» [14, с. 56].

Согласно теории Екатерины, до пришествия славян территория «от Белого моря к югу до Двины и Полоцкой обрести: и тако вся Корелия, часть Лапландии, Русь Великая и Поморье с нынешнею Пермью, именовалась Русь» [13, с. 12]. Русы «ездили за торговыми» на север в Данию,

Швецию и Норвегию и на юг в Индию, Сирию и до Египта и еще до Рюрика имели закон или «Уложение». Затем «славяне, пришед, Руссами овладели. Русы со Славяне смешався, за един народ почитаются, и язык Славянской перенимали» [13, с. 15]. К ним же присоединились и народы, коих «греки под общим названием Скифии разумели, одного языка (!) со Славянами» [13, с. 27]. К ним Екатерина относил «Великую Скифию» — полян, древлян, бужан, радимичей, вятичей, хорватов и дулебов, а также «сармат и татар» и «Малую Скифию» — «Крым и степь Крымская, ныне Азовская губерния...» [13, с. 20–21].

В 860 году славянский князь Гостомысл «созвал старейшин от Славян, Руссы, Чуди (Лифляндии и Эстляндии), Веси (по-сарматски Бело озеро), Мери (мордва), Кривич (сарматы) и Дрягович и велел им призвать для мира между собою варягов» [13, с. 26]. В итоге «Славяне-Русь чрез призвание Варяжских князей... со Варягами соединились... [о коих] древние писатели нередко упоминают яко Славянам единоплеменном народе» [13, с. 15–16].

«Панславянская» точка зрения, разумеется, не позволяла императрице, в отличие от В. Н. Татищева и И. Г. Штриттера, признать варягов за финнов, «самое отвращение к которым российского народа указывает на их разность» [18, с. 6] и, следовательно, невозможность происхождения от них национальной государственности. Поэтому Екатерина выдвигает собственную, отличную от татищевской версию этимологии слова «варяг», происходящего, по ее мнению, от корня «варь» или «гварь», «так как они составляли почетную гвардию в Константинополе» [18, с. 6]. Равным образом мнение ее было направлено и против тезиса о норманнских корнях русских князей, которые в глазах императрицы, несомненно «имели славянское происхождение», хоть и были связаны узами династических браков с соседями — норманнами и варягами.

Примечательно, что коронованный историк не рассматривает народ или племя как имманентную сущность и видит в россославяно-варяжских племенах равные объекты имперской политической интеграции и социальной инженерии. Их становление в «народ» происходит, когда они соединяются духом и обществом в большое государство. При этом ни одной из народностей не отдается статус «господствующего народа», но есть дифференциация культурного вклада каждой из этнических общностей: славные землепашеством и градостроительством славяне приносят в копилку древнерусской государственности свои

умения, великие воинскими успехами скифы — свои, мореплаватели и политики варяги — свои.

Екатерина декларативно воспринимает свой «народ» как этнически открытую общность, связанную культурно-языковым и территориально-историческим единством, а также политическими узами гражданства и идеей «общего блага». Поэтому краеугольным моментом сложения русской державности в ее интерпретации оказывается объединение земель централизованной княжеской властью и признание Византией Руси в качестве политического субъекта и культурного преемника.

Надо ли говорить, что именно полуполюгендарный князь Олег, впервые объединивший огромное государство, связавший его политическим договором с Византией и принятый как равный императором, виделся в предлагаемых обстоятельствах самым современным героем. Его поход на Царьград принес Руси выгодный мир и утвержденный торговый договор, тот самый письменный закон, существование которого в международных отношениях Руси так важно было показать просвещенной императрице. В ее сценарии и внутри страны на берегах Днепра князь Олег действует «по закону» и волею автора «сменяет» и отпускает, а вовсе не убивает³⁸ киевского наместника Оскольда.

Небольшой подлог, делающий князя Олега основателем Москвы, не казался Екатерине серьезным огрехом. Тем более, что он давал возможность максимально наглядно прочертить вектор исторического развития от Византии к Киевской, и затем Московской Руси, являясь своего рода идеологическим пролегоменом к теме Москвы как Третьего Рима, занимавшей умы русских правителей уже три столетия.

Выбирая в качестве заглавного персонажа спектакля, во многом ориентированного на интернациональную дипломатическую аудиторию, фигуру князя Олега, а не Владимира, российская самодержица, возможно, сознательно оперировала исключительно «секулярными мотивами», оставляя и без того очевидные религиозные коннотации связи Руси и Византии на обочине имперского дискурса эпохи Просвещения.

«Мать отечества», приветствующая своих подданных в Казани по-татарски и по-арабски, «Эби-патша» (Бабушка-царица) для мусульман и воплощение богини Белой Тары для буддистов, Екатерина изображает

38 Как сообщали вслед за «Повестью временных лет» в своих трудах Ломоносов, Татищев, Эмин и другие историки.

язычника Олега зеркально веротерпимым к своим единоплеменникам-христианам. Князь осуждает принятие Оскольдом греческой веры, но без всякого гнева выслушивает пылкую речь неопфита и признает, что многие «умы к тому наклонны» — датский, болгарский и чешский правители уже крестились, а само учение «коснулось Киева» [15, с. 6]. По сути, князь транслирует важную для екатерининского «общественного воспитания» идею, что там, где главным фактором, консолидирующим народы в пределах единого государств, является уважение к власти и ее институтам, действуют законы этнокультурной терпимости и конфессиональной толерантности.

Пребывая в Константинополь в пятом, заключительном, акте драмы Олег не принимает Святого крещения, но приобщается к греческой культуре и искусствам. Перед ним разыгрываются знаменитые спортивные игры и трагедия Еврипида. Разумеется, и то и другое находит продолжение в екатерининской Северной Пальмире. В 1766 году, устраивая придворную карусель, государыня переносит «с Алфеевых на Невские берега» традицию олимпийских состязаний, а готовя постановку «Начального управления Олега», задумывает «подлинную» реконструкцию спектакля греческого театра внутри своей музыкальной драмы.

Полемичная по подходу и ангажированная целью «служить прославлению России» историческая хроника Екатерины принадлежала к выдающимся прецедентам отечественной историографии и демонстрировала нераздельность имперской политики и интерпретации прошлого. В глазах государыни история одновременно оказывалась отправной точкой и для кропотливого исследования, и для реальной политической практики. Именно на их пересечении и возник знаменитый спектакль, который современники называли оперой «Олегово правление»³⁹.

Расчет императрицы во многом оказался верным. Политический подтекст исторической драмы императрицы оценили не только русские зрители, но и их иностранные современники, не знавшие ни слова по-русски, но весьма чутко реагиовавшие на политическую атмосферу в российской столице. Например, Шарль Массон, французский поэт и мемуарист, побывав на премьере, весьма детально описал представление в своем дневнике:

39 Подробнее о постановке, сценографии и костюмах к спектаклю см.: [25].

Среди драматических пьес ее (Екатерины II. — А.К.) сочинения, которые она заставляла играть в театрах Петербурга, одна была нового вида: это была не трагедия, не комедия, не опера, не пьеса, а мизансцена из всевозможных сцен, под названием: «Олег, историческое представление». По случаю празднования последнего мира с турками оно было поставлено по ее распоряжению с необыкновенной пышностью и самыми великолепными украшениями: на сцену вышли до семисот артистов. Сюжет полностью взят из русской истории и охватывает целую эпоху. В первом акте Олег закладывает основание Москвы, во втором он находится в Киеве, где женит своего ученика князя Игоря и сажает его на престол. Древние церемонии, соблюдаемые при царском бракосочетании, дают возможность представить несколько ярких сцен, а национальные танцы и спортивные состязания, которые демонстрируются, создают ряд приятных картин. Затем Олег отправляется в поход против греков: его видят отплывающим со своим войском и отправляющимся в путь. В третьем действии он находится в Константинополе. Император Лев, вынужденный подписать перемирие, принимает варварского героя с величайшим великолепием. Он пирует за его столом, а различные ансамбли молодых греков, юношей и девушек, хором поют ему хвалу и демонстрируют перед ним древние танцы Греции. Следующая декорация представляет собой ипподром, где Олега развлекают зрелищем Олимпийских игр. Затем в дальнем конце сцены возвышается еще один театр, и перед двором разыгрываются сцены из Еврипида. В конце концов Олег покидает императора, прибыв свой щит к столбу в доказательство своего визита и приглашая своих преемников вернуться однажды в Константинополь. Эта пьеса — истинно русская, и она особенно значима для характера Екатерины: в ней представлены ее любимые проекты, а замысел покорить Турцию упоминается даже во время празднования мира с этой страной. Если называть вещи своими именами, спектакль представляет собой не что иное, как «волшебный фонарь», последовательно показывающий взору зрителя различные объекты: но для меня такие постановки, в которых великие события истории представлены на сцене, как на картине, более интересны, чем напряжение горла наших оперных певцов и любовные интриги наших трагедий [81, pp. 73–75].

Сегодня, оглядываясь назад, невозможно отрицать, что именно спектакль «Начальное управление Олега» 1790 года стал вехой в формировании образа Древней Руси на отечественных подмостках и во многом предопределил облик последующих спектаклей на сюжеты из русского Средневековья. Созданные командой императрицы визуальные образы этой постановки оказали на современников колоссальное влияние. К примеру, реминисценции древнерусских костюмов, сочиненных к спектаклю, можно было еще долгое время видеть и в театре, и в исторической живописи.

Среди имен претендентов на лавры основателя русской национальной исторической живописи и оперы имя императрицы Екатерины Великой встречается не часто, но именно ей принадлежит идея создания художественного цикла и музыкального спектакля на сюжеты из отечественной, а не античной истории, и именно она задала на годы вперед вектор развития нарождавшегося «русского стиля». За какой бы вид творчества ни бралась государыня, прославление национальной истории в лицах правителей и поиски исторической аргументации для ее геополитических проектов составляли основное содержание императорских программ.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Алексеева М. А. Михайло Махаев мастер видового рисунка XVIII века. СПб., 2003.
2. Анисимов Е. В. Антон Лосенко. Владимир и Рогнеда // Анисимов Е. В. Письмо турецкому султану. Образы России глазами историка. СПб., 2013.
3. Архив Дирекции Императорских театров. Вып. 1. 1746–1801 гг. Отд. I. СПб., 1892.
4. Балувев С. М. Наследие М. В. Ломоносова и дискуссия Н. М. Каграмзина, А. И. Тургенева и А. А. Писарева о сюжетах для исторической живописи // Вестник Орловского государственного университета. Серия «Новые гуманитарные исследования». 2011. № 1 (15). С. 195–198.
5. Бордэриу К. Платье императрицы. Екатерина II и европейский костюм в Российской империи. М., 2016.
6. Булкина И. О случаях и характерах в российской истории: Владимир и Рогнеда // И время и место. Историко-филологический сборник к шестидесятилетию А. Л. Осповата. М., 2008. С. 84–96.

7. Бумаги Императрицы Екатерины II, хранящиеся в Государственном Архиве Министерства Иностранных Дел / Сборник Императорского Русского исторического общества (СРИО). Т. 7. Ч. 1. СПб., 1871.
8. *Верецагина А. Г.* Художник, время, история. Очерки русской исторической живописи XVIII – начала XIX века. Л., 1973.
9. Выписка из источников для программы картины на исторический сюжет (о Владимире и Рогнеде). 1770. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ед. хр. 28.
10. *Гердер И. Г.* Идеи к философии истории человечества. М., 1977.
11. *Голицына Н. П.* Моя судьба – это я // Княгиня Н. П. Голицына / Сост., вст. статья, пер. с фр. яз., указ. Т. П. Петерс. М., 2010.
12. *Екатерина II.* Заметка о костюмах к комической опере «Храбрый и смелый витязь Ахридеич». Автограф. РГАДА. Ф. 10. Кабинет Екатерины II и его продолжение. Оп. 1. Ед. хр. 321.
13. [*Екатерина II.*] Записки касательно Российской истории. С древнейших времен до XII в. Ч. 1. СПб., 1787.
14. [*Екатерина II.*] Из жизни Рюрика. Подражание Шакеспиру историческое представление без сохранения обыкновенных театральных правил. Вновь изданное с примечаниями генерал-майора И. Болтина. СПб., 1792.
15. [*Екатерина II.*] Начальное управление Олега, подражание Шакеспиру без сохранения театральных обыкновенных правил. СПб., 1791.
16. *Зорин А. Л.* Кормя двуглавого орла... Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII – первой трети XIX века. М., 2001.
17. *Иванов С. А.* Византия Екатерины Великой // *Quaestio Rossica*. 2021. Т. 9. № 2. С. 666–678.
18. *Иконников В. С.* Императрица Екатерина II как историк [Читано в годичном заседании Императорского Рус. историч. общества в Царск. Селе, 2 апреля 1910 г.]. Киев, 1911.
19. *Каганович А. Л.* Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. М., 1963.
20. *Каганович А. Л., Никулина Н. И.* Живописный класс Академии художеств в XVIII веке // Вопросы художественного образования. Вып. VI. Л., 1973. С. 5–39.
21. *Каганович А. Л., Рогачевский В. М.* Скульптурный класс Академии художеств в XVIII веке // Вопросы художественного образования. Вып. VI. Л., 1973. С. 39–68.
22. *Казанова Дж.* История моей жизни. М., 1991.

23. Киевский синопсис, или Краткое собрание от различных летописцев о начале словенороссийского народа. СПб., 1768.
24. *Корндорф А. С.* «Избранные старинные русские костюмы»: археология, национальный стиль и Греческий проект Екатерины II // Искусствознание. 2020. № 3. С. 254–303.
25. *Корндорф А. С., авт.-сост.* Театрократия. Екатерина II и опера. М., 2022.
26. Краткое историческое и хронологическое описание жизни и деяний Великих Князей Российских, Царей, Императоров и их пресветлейших супругов и детей... Из разных достоверных бытописателей и манускриптов собранное и в свет изданное для пользы российского благородного юношества кол. сов. Еф. Филиповским. М., 1805. Ч. 1.
27. *Курукин И. В.* История и современность в исторических трагедиях Екатерины II // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2016. Вып. 7. С. 89–94.
28. *Левицкий М. Г.* Исторические драмы императрицы Екатерины II и Я. Б. Княжнина. Кронштадт, 1903.
29. Летопись Несторова с продолжателями по Кенигсбергскому списку, до 1206 года / Библиотека Российская историческая: Содержащая древния летописи и всякия записки, способствующие к объяснению истории и географии российской древних и средних времен. СПб., 1767. Ч. 1.
30. *Ломоносов М. В.* Древняя российская история от начала российского народа до кончины Великого князя Ярослава Первого. СПб., 1766.
31. *Ломоносов М. В.* Идеи для живописных картин из российской истории // *Ломоносов М. В.* Полное собрание сочинений. В 11 т. М.–Л., 1952. Т. 6. С. 363–373.
32. *Майофис М. Л.* Музыкальный и идеологический контекст драмы Екатерины II «Начальное управление Олега» // Тартуские тетради / Сост. Р. Г. Лейбов. М., 2005. С. 253–260.
33. *Маловичко С. И., Мохначева М. П.* Литературные «штудии» в XVIII веке: историографический текст и исторический факт в сочинениях Екатерины II // XVIII век в истории России. Современные концепции истории России XVIII века и их музейная интерпретация. М., 2005. С. 137–157.
34. Манифесты по поводу восшествия на престол императрицы Екатерины II // Осьмнадцатый век, исторический сборник, издаваемый Петром Бартевым. М., 1869. Кн. 4.

35. Мезин С. А. Екатерина II и Петр I // *PETRO primo CATHARINA secunda*. Материалы VIII Международного петровского конгресса. СПб., 2017. С. 81–92.
36. Мезин С. А. Петр I и Россия в Энциклопедии Дидро // *Историографический сборник*. Саратов, 2007. Вып. 22. С. 28–39.
37. Минутин Р. Образ России в творчестве Монтескье // *Европейское Просвещение и цивилизация России*. М., 2004. С. 31–41.
38. Моисеева Г. Н. Древнерусские литературные памятники в исторических драмах Екатерины II // *Труды Отдела древнерусской литературы ИРЛИ (Пушкинский Дом)*. Л., 1974. Т. 28. С. 289–295.
39. Нифонтов А. В. Политические и исторические идеи европейского Просвещения в интерпретации императрицы Екатерины II // *Романовские чтения. Династия Романовых и российская культура*. Кострома, 2010. С. 221–228.
40. О профессоре А. П. Лосенко. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ед. хр. 72. Л. 58.
41. Оленин А. Н. Краткое историческое сведение о состоянии Академии Художеств, СПб., 1829.
42. Описание порядка, которым каррусель происходил в Санктпетербурге // *Санктпетербургские Ведомости*. Прибавление к № 51, от 27 июня 1766. С. 1–11; Прибавление к № 58. С. 1–4; *Московские Ведомости*, Прибавление к № 54, от 7 июля 1766. С. 1–8.
43. Опись пожиткам покойного господина профессора Лосенко. 1773. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ед. хр. 72. Л. 80–81.
44. Опись театральному платью принятому из придворного театра в феврале 1765 года. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ед. хр. 35. Л. 1–6.
45. Переписка императрицы Екатерины II с Фальконетом // *Сборник Императорского Русского исторического общества*. Т. XVII. СПб., 1876.
46. Переписка Российской императрицы Екатерины Второй с г. Вольтером, с 1763 по 1778 год: документально-художественная. СПб., 1802. Ч. 1
47. Петербургская конвенция между Россией и Пруссией о первом разделе Польши // *Под стягом России*. Сб. архивных документов. М., 1992.
48. Петров П. Н. Русские исторические живописцы. I. Антон Павлович Лосенко. 1737–1773 // *Северное сияние, русский художественный альбом*, издаваемый Васильем Генкелем. 1864. Т. 3. Стб. 141–152.
49. Пештич С. Л. Общественно-политическое и историографическое значение «Российской истории» Ф. Эмина и сочинений Екате-

- рины II // *Пештич С. Л. Русская историография XVIII века*. Л., 1965. С. 243–264.
50. Плохий С. Потерянное царство. Поход за имперским идеалом и сотворение русской нации (с 1470 года до наших дней). М., 2020.
51. Письма Екатерины II к барону Гримму // *Русский архив*. 1878. Кн. 3.
52. Подробный словарь русских гравированных портретов/Сост. Д. А. Ровинский. СПб., 1887. Т. 2.
53. [Порошин С. А.] Записки Семена Порошина 1765 г // *Русская старина*. 1881. № 8. Приложения.
54. Программа, заданная господину Лосенкову прошлого 1769 года октября 4 дня. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ед. хр. 72. Л. 90–92.
55. *Проскурина В. Ю. Мифы империи: Литература и власть в эпоху Екатерины II*. М., 2006.
56. *Проскурина В. Ю. Империя пера Екатерины II: литература как политика*. М., 2017.
57. Пыпин А. Н. Примечания к драмам Екатерины II // *Сочинения императрицы Екатерины II на основании подлинных рукописей и с объяснительными примечаниями академика А. Н. Пыпина*. Т. 2. *Драматические сочинения*. СПб., 1901.
58. Ренне Е. П. С Алфеевых — на Невские берега. Карусельные портреты Григория и Алексея Орловых. СПб., 2014.
59. *Руссо Ж.-Ж. Трактаты*. М., 1969.
60. *Рязанцев И. В. Русская скульптура второй половины XVIII — начала XIX века*. М., 1994.
61. Сборник материалов для истории Имп. С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования/Изд. под ред. П. Н. Петрова и с его примеч. [Ч. 1]. Санкт-Петербург, 1864–1866.
62. Собрание портретов россиян, знаменитых по своим деяниям воинским и гражданским, по учености, сочинениям, дарованиям, или коих имена почему другому сделались известными свету, в хронологическом порядке по годам кончины с приложением их кратких жизнеописаний. Издано Платоном Бекетовым. М., 1821–1824.
63. *Стенник Ю. В. Идея «древней» и «новой» России в литературе и общественно-исторической мысли второй половины XVIII века // Литература и история (Исторический процесс в творческом сознании русских писателей и мыслителей XVIII–XX вв.)*. Вып. 2. СПб., 1997. С. 7–48.

64. Строев А. Страх перед женщиной во французской и русской культуре XVIII века // Пинакотека. 2001. № 13–14. С. 112–119.

65. Ткаченко В. Владимир и Рогнеда в историографии и искусстве второй половины XVIII в. // Платоновские чтения: материалы и доклады XXII Всероссийской конференции молодых историков. Самара, 2017. С. 118–120.

66. Указы всепресветлейшей, державнейшей, великой государыни императрицы, Екатерины Алексеевны, самодержицы всероссийской, Состоявшиеся с благополучнейшаго вступления Ея Императорскаго Величества на всероссийский императорский престол, с 28 июня, 1762 по 1763 год / Напечатаны по всевысочайшему Ея Императорскаго Величества повелению. [СПб.], 1764.

67. Успенский В. М., Россомахин А. А., Хрусталева Д. Г. Имперский шаг Екатерины. Россия в английской карикатуре XVIII века. СПб., 2016.

68. Хорошилова О. Екатерина II: встречайте по одежке! // Родина. 2019. No 2. С. 79–82.

69. [Храповицкий А. В.] Дневник А. В. Храповицкого. По подлинной его рукописи с биографической статьей и изъяснительным указателем Николая Барсукова. М., 1901.

70. Чубинская В. Г. К вопросу идентификации портретов правителей России в династических сериях // Русский исторический портрет. Эпоха парсуны: материалы конференции. М., 2006. С. 162–182.

71. Шарф К. Екатерина II, Германия и немцы. М., 2015.

72. [Штелин Я.] Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. В 2 т. / Сост., пер. с нем., вступ. ст. К. В. Малиновского. Т. 1. М., 1990.

73. [Щербатов М.] История российская от древнейших времен / Сочинена князем Михайлом Щербатовым. СПб., 1770–1791.

74. Abrantès, Mme la duchesse d'. Catherine II. Paris, 1834.

75. Andersen T. Vigilius Eriksen in Russia // Artes. Periodical of the Fine Arts. 1965. № 1. October. Pp. 45–93.

76. Caylus A. C de Tubières, comte de. Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines. T. I. Paris, 1752.

77. Coltman V. Sir William Hamilton's Vase Publications (1766–1776): A Case Study in the Reproduction and Dissemination of Antiquity // Journal of Design History. 2001. Vol. 14. No. 1. Pp. 1–16.

78. Cross A. Professor Thomas Newberry's Letter from St Petersburg, 1766, on the Grand Caroussel and Other Matters // The Slavonic and East European Review. 1998. Vol. 76. No. 3. Pp. 484–493.

79. Lettre de M. D***, demeurant à Saint-Petersbourg, à M. R... demeurant à Paris, contenant la description de Carrousel qui a été donné à la Cour de Russie, le 16 Juin 1766 // Mercure de France. 1766. Vol. I. Octobre. Pp. 173–193.

80. Masci M. E. Picturae etruscorum in vasculis. La raccolta Vaticana e il collezionismo di vasi antichi nel primo Settecento. Roma, 2008.

81. Masson Ch. F. Ph. Secret Memoirs of the Court of Petersburg, Particularly Towards the End of the Reign of Catherine II and the Commencement of that of Paul I / Translated from the French. London, 1801.

82. Montesquieu Ch. De l'esprit des Loix. Nouvelle éd. Copenhague et Geneve, 1764. T. 2.

83. Passeri G. Picturae Etruscorum in vasculis. V. 2. Romae, 1770.

84. Rasmussen K. M. Catherine II and the Image of Peter I // Slavic Review. 1978. Vol. 37. No. 1. March. Pp. 57–69.

85. Voltaire, Catherine II. Correspondance, 1763–1778 / Texte présenté et annoté par Alexandre Stroeve. Paris, 2006.

86. Voltaire F.-M. Essai sur les mœurs et l'esprit des nations / Avec préfaces, avertissements notes, etc. par M. Beuchot. Paris, 1829. T. III.

87. Voltaire F.-M. Galimatias pindarique sur un carrousel donné par l'impératrice de Russie (1766) // Voltaire. Œuvres complètes / Éd. L. Moland. Paris, 1877. T. 8. Pp. 486–488.