

УДК 7.035; 7.07
ББК 85.103(3)
DOI: 10.51678/2073-316X-2024-3-282-317

Евгений Кононенко

Осман Хамди как соавтор «османского Ренессанса»

Несмотря на то что Осман Хамди в оценках турецких и европейских исследователей оказывается главной фигурой в становлении турецкой живописи, его творчество почти не отражено в российских исследованиях. Работы Хамди традиционно рассматриваются в контексте академического ориентализма, что кажется неправомерным из-за отсутствия в них «эффекта отстраненности» и «эстетики чужого». Вместе с тем вся деятельность Хамди — как просветительская, так и творческая, — была связана с созданием и развитием концепции «османского Ренессанса», инспирированной политической риторикой правления султанов Абдул-Азиза и Абдул-Хамида II, а его живописное творчество следует рассматривать как параллель неоосманскому архитектурному стилю, к определению исторических ориентиров которого Хамди имел непосредственное отношение.

Ключевые слова:

Осман Хамди,
турецкая живопись, ориентализм,
«османский Ренессанс», неоосманский стиль,
политическая риторика,
Всемирные выставки.

Отечественной искусствоведческой историографии удалось почти не заметить фигуру Османа Хамди (1842–1910), — не только одного из наиболее известных турецких художников, но и дипломата, историка, основателя стамбульских Археологического музея и Академии изящных искусств. (Ил. 1.) До недавнего времени интерес вызывала лишь его просветительская и музейная работа [2, с. 85–96]. Причины такого невнимания (если не игнорирования) могут составить предмет отдельного исследования, но среди них наверняка окажутся, с одной стороны, привычная констатация отхода от самобытных традиций восточных культур в пользу подражаний европейским произведениям, а с другой — постулируемая вторичность результатов этих подражаний, проецируемых, например, на иранское искусство эпохи Каджаров, работы мастеров Британской Индии, продукцию китайских ремесленников поздней Цин и японских — эпохи Мэйдзи [6, с. 153–155; 18, с. 7–8; 30, pp. 17–18; 68, p. 93]. Так, Ю.А. Миллер в «Искусстве Турции», на протяжении полувека остававшимся единственным советским обобщающим исследованием культуры региона, довел рассмотрение материала лишь до начала XIX века [17] — период реформ Танзимата¹ его никак не мог заинтересовать.

В российское искусствоведение Осман Хамди оказался «введен» совсем недавно: в первом же номере журнала «Восточный курьер» в рубрике «Восток через призму искусства» К. Т. Вяземская представила его читателям именно как живописца, причем «призмой» стал вопрос правомерности отнесения мастера к ориентализму [3]. Наличие этой небольшой статьи избавляет от необходимости освещать ряд биографических и историографических вопросов, но к основной ее посылке придется вернуться.

1 Танзимат («упорядочение») — комплекс реформ османского государственного управления, права, системы образования, направленных на реорганизацию экономики и промышленности по европейскому образцу, начатых в 1839 году и продолжавшихся до 1870-х годов [23].



1. Осман Хамди в восточном костюме
1873. Вена, фотостудия Ф. Люкхардта

Русскоязычной блогосфере Осман Хамди известен неизмеримо лучше, чем ученому сообществу: в сети можно найти не только репродукции его работ, но и восторженные оценки посетителей турецких музеев, противоположные характеристики («турецкий Верещагин», «заурядный салонный ориенталист», «стилизатор», «предтеча модерна»), информацию о рекордной аукционной стоимости его полотен [9; 19].

В Турции и в Европе творчество Османа Хамди популярно и исследовано не просто намного больше — благодаря очевидному сходству его живописи с работами европейских художников, растиражированности произведений, большому количеству выставок и публикаций его имя превратилось в полноценный национальный бренд, уступающий по степени «раскрученности» только Синану [11, с. 110–113]; его «Дрессировщик черепах» (ил. 14) — картина не просто хрестоматийная, это своеобразная «визитная карточка» всей турецкой живописи, по количеству разнообразных воспроизведений, стилизаций, карикатурных переделок и использования в массовой культуре вполне сравнимая с «Джокондой» [7]; о нем пишутся монографии, диссертации, курсовые работы...

Анализируя современную турецкую историографию, К. Вяземская отметила: «На протяжении века жизнь и творчество Османа Хамди подвергались разнообразным трактовкам современников и исследователей. В то время как некоторые авторы рассматривают творчество Османа Хамди как органичный этап развития османской живописи, другие видят его исключительно в контексте европейской живописи второй половины XIX в., неотделимо от учителей и современников, с которыми он плотно взаимодействовал в течение многих лет пребывания в Париже. Вторая группа авторов делится на два противоборствующих течения: исследователей, утверждающих, что Осман Хамди — представитель художественного течения ориентализм и, напротив, настаивающих на кардинальном отличии творчества художника от ключевых мастеров этого направления» [3, с. 129]. Европейские современники ставили его в один ряд с крупнейшими французскими ориенталистами; через год после смерти турецкого живописца один из его апологетов писал: «Я считаю, что ни одному ориенталисту не удалось достичь таких высот в правдивости, разнообразии и научности изображения» [3, с. 134].

В то же время, «признавая его изысканную технику и мастерство, турецкая публика и исследователи считали живопись Османа Хамди не более чем искусной имитацией полотен французских мастеров. В сознании современника Хамди, принадлежавшего к высшим кругам османского

общества, гораздо больший вес имели заслуги Хамди как археолога и основателя музея, чем его художественные достижения» [3, с. 134]. В кемалистской Турции работы мастера оценивались, с одной стороны, как подражательно-западнические, с другой — как старорежимно-декадентские, но равно чуждые республиканским ценностям: «Само понятие ориентализма в устах турецких исследователей приобретает негативные коннотации, будучи автоматически противопоставленным всему национальному и истинно турецкому» [3, с. 134].

Только в последней трети XX века благодаря исследованию М. Джезара [39] Осман Хамди предстал неотъемлемой и важнейшей частью османо-европейских культурных связей и ключевой фигурой в становлении современной турецкой живописи. Эта переоценка была подкреплена интересом к ориентализму как к интернациональному художественному явлению, что, в свою очередь, позволило воспринимать творчество мастера вне противопоставлений «подражание/оригинальность» или «османское/турецкое», но как весьма показательную иллюстрацию единства культурных процессов [14, с. 389–390]. К. Вяземская заключает: «На рубеже веков сложилось понимание, что живопись этого художника следует очистить от политического и идеологического контекста самого исследователя и сделать попытку более непредвзятой оценки, основываясь непосредственно на полотнах художника, а также на современных Хамди письменных источниках» [3, с. 136].

С призывом к исследовательской непредвзятости трудно не согласиться, но в заглавие цитируемой статьи применительно к Осману Хамди вынесен вопрос: «Первый турецкий ориенталист?» Один из разделов статьи этот вопрос конкретизирует («Ориенталист или нет?» [3, с. 130]). Ответ на данный вопрос читателю не дается; в завершение статьи К. Вяземская суммирует выводы цитируемых ею авторов: «Живопись его предшественников и современников-ориенталистов оказала существенное воздействие на изобразительную манеру <...> Однако сюжеты и смысловое наполнение картин Османа Хамди говорят о его глубокой связи с истинно османским наследием, доступ к которому он получил за годы путешествий по всей Османской империи, административной и музейной деятельности» [3, с. 137].

Рассмотрение Хамди в русле ориентализма имеет устойчивую историографическую традицию [35; 41; 45; 48; 52; 57; 61], и все-таки к этому вопросу придется вернуться. Кажется, что отнесение османского живописца, хотя и получившего европейское художественное образо-

вание, к направлению *европейского* искусства не совсем корректно уже из очевидных задач репрезентации и различий в ее объекте и субъекте [4, с. 304–310, 366–392; 21, с. 95–106]. Рассмотрение Хамди как художника-ориенталиста (причем вне зависимости от того, соглашается конкретный автор с таким рассмотрением или опровергает его) — это явное упрощение исследовательской задачи, достаточное в качестве повода для разговора о нем, но очень часто дальше рассмотрения этого тезиса разговор не идет [3; 32; 33; 35; 41; 45; 52; 61; 77]. В ряд западных академистов турецкий живописец — несмотря на понятное сходство сюжетов, — не вписывается, статус «первооткрывателя» в османской живописи не позволяет сопоставлять его работы с произведениями современников-соотечественников; в то же время художественное качество его полотен затрудняет их анализ без сопоставлений и вынуждает исследователей выбирать «проблемные» ракурсы рассмотрения материала [33; 48; 49; 57; 73; 83]. В нашем случае необходимым фоном становится исторический контекст творчества Хамди, его роль в формировании культурного явления, называемого «османским Ренессансом».

ПАРИЖ — ВЕНА — СТАМБУЛ: ЭТАПЫ КАРЬЕРЫ

Прежде всего следует обратить внимание на те возможности, которые позволили Хамди стать не только «первым художником в истории Османской империи, перенявшим западноевропейскую живописную манеру» [3, с. 126], но и высокопоставленным чиновником. Для этой констатации недостаточно сослаться на реформы Танзимата, одним из инструментов которых стало освоение западных образовательных программ, — как создание организованных по европейскому образцу высших учебных заведений, так и обучение студентов за границей.

К. Вяземская справедливо отмечает, что «лишь дети из наиболее значимых семей Стамбула <...> отправлялись в Париж и Берлин за счет казны, чтобы получить высшее образование и затем вернуться на родину и занять руководящие посты в государственном аппарате Османской империи. Отец Османа Хамди сам изучал в Париже инженерное дело и считался одним из лучших инженеров в империи» [3, с. 129]. Но автор почему-то умалчивает о том, что редкая даже для османской «золотой молодежи» возможность обучения Хамди в Париже в 1860-х годах была обусловлена не только (а скорее — не столько) школьными успехами и инженерной династией. Его отец, хиосский грек Ибрагим Эджем, был

одним из приемных детей великого визиря Мехмеда Хюсрева-паши, который включил своих воспитанников в «первую волну» государственных стипендиатов [54]. После обучения в парижской Горной школе Эджем инженером проработал недолго и сосредоточился на административной деятельности: в 1856–1857 годах он возглавлял Министерство иностранных дел, в 1859–1861-м являлся министром торговли (именно в это время, в 1860 году, Осман Хамди отбыл в Париж), позже занимал посты министра общественных работ и министра образования; после недолгой службы губернатором в балканских провинциях в конце 1860-х вернулся в правительство и последовательно возглавлял министерства юстиции, торговли, общественных работ, затем — османское посольство в Берлине и Государственный совет, а в январе 1877 года сменил Мидхата-пашу на посту великого визиря и руководил правительством в течение активной фазы Русско-турецкой войны, уйдя в отставку после сдачи Плевны; но и после этого в его послужном списке оказались дипломатическая миссия в Вене и пост министра внутренних дел... Этого перечисления достаточно, чтобы не игнорировать мощный административный ресурс, который служил фоном зарубежной стажировки Османа Хамди, его последующей государственной службы и его просветительских инициатив.

Следует обратить внимание и на тот факт, что 18-летний Осман был отправлен в Париж для изучения права. Очевидно, в 1860-е годы Османская империя нуждалась в квалифицированных юристах намного больше, чем в живописцах, — этого требовали как деятельность Эдхема-паши в правительстве, так и проведение реформ Абдул-Меджида и затем Абдул-Азиза, разрабатываемых набиравшим силу Мидхатом-пашой, одним из создателей Конституции 1876 года [25, с. 40–133; 88, pp. 307–385]. К обучению во Франции юноша, по-видимому, был особо подготовлен — во всяком случае, письма домой он сразу же писал по-французски [50, pp. 296–301]. В Париже сформировалась целая община молодых интеллигентов, объединенных «Османской школой» (*École ottomane*), откуда вышли яркие представители позднеосманской администрации, директора элитных учебных заведений; видимо, в этом же кругу, познакомившимся с европейской политической системой и революционными движениями, зародились идеи как либерального парламентаризма, так и консервативного «национального возрождения», позже развитые идеологами различных течений «новых османов», также переместившимися в Париж². Эти идеи наверняка были знакомы

Хамди, хотя участием в каких-либо радикальных или оппозиционных организациях он не компрометировал себя (и отца-чиновника) ни в студенчестве, ни позднее.

В то же время юноша из более чем приличной семьи использовал период парижской стажировки для заведения интересных и полезных знакомств в культурных, научных, дипломатических кругах; эти контакты формировали интересы и увлечения студента, в частности — любовь к путешествиям, уважение к древностям, внимание к деталям. Интересно, что, адаптируясь к французской светской жизни, Хамди продуманно подчеркивал свою «инородность» — например, дополняя модный европейский костюм феской или используя привычную восточную одежду при посещении соотечественников, не говоря уже о посольстве Османской империи [60, p. 120]. Возможно, именно эта декоративная «восточность» способствовала установлению контактов между Хамди и Ж.-Л. Жеромом [50, pp. 368–369; 60, p. 120].

Насколько хорошо Хамди рисовал до занятий у Жерома — неизвестно, хотя программа османского образования предусматривала занятия рисунком; есть упоминания о том, что в стамбульской школе он занимался графикой [63, s. 97]. Насколько обучение было интенсивным — можно только догадываться, особенно учитывая годичное путешествие Жерома на Восток в 1862–1863 годах. О занятиях живописью Хамди впервые упомянул в письме отцу лишь в августе 1864 года, но уже в 1866-м в Парижском салоне была выставлена его «Молодая турчанка»³, а в 1867-м три полотна Османа Хамди (из них сохранился только «Зейбек⁴ в засаде»; ил. 2) экспонировались на парижской Всемирной выставке [48, pp. 46–47].

Эти картины были замечены критиками во многом благодаря тому, что оказались полностью в русле французского академического ориентализма и напомнили уже известные работы Г. Буланже. Успех

2 «Новые османь» (*Yeni Osmanlılar*, *Genç Osmanlı* — «молодоосмань») — политическая организация националистически настроенной османской интеллигенции, настаивавшей на ограничении власти султана и либерализации по европейскому образцу [20; 26; 70].

3 Стоит упомянуть, что одним из членов жюри Салона был Г. Буланже, у которого Хамди занимался во время отъездов Жерома из Парижа [69, p. 289].

4 Зейбеки («отважные, защитники») — западно-анатолийская этно-профессиональная группа (тюркского либо греческого происхождения), представители которой формировали региональное нерегулярное ополчение, а также выполняли функцию отрядов милиции, охраняющих поселения. Хотя к XIX веку зейбеки чаще составляли разбойничьи шайки, в турецком фольклоре их образ героизирован.



2. Осман Хамди. *Зейбек в засаде*. 1867
Холст, масло
Частное собрание [48]

молодого живописца основывался на воспроизведении опробованных его учителями сюжетных и композиционных схем с добавлением близкой ему «этничности» (которую, собственно, публика и ждала) [34; 48, pp. 47–48, 52–53]. Уже прославленный художник-ориенталист и обозреватель салонов Шарль Брюн приветствовал коллегу именно как «первого носителя османского имени, выставившего свои произведения» [48, pp. 53–54]. На Всемирной выставке картины Хамди были представлены в экспозиции Османской империи: фактически он воспринимался публикой как восточный художник, вполне освоивший практику европейского искусства, не уступавший привычным французским живописцам, работы которого соответствовали западным вкусам, — этаким эмиссар западной культуры на Востоке.

Османская империя не впервые принимала участие во Всемирных выставках, но в 1867 году Абдул-Азиз, первым из султанов совершавший дипломатический вояж по Европе, включил в свой маршрут посещение павильонов в Париже [66; 75]. Безусловно, этот визит был важнейшим событием для турецкой диаспоры; Осман Хамди был активно задействован в подготовке и экспозиции, и визита и как участ-

ник столь важного акта саморепрезентации империи не мог остаться незамеченным монархом.

Однако успех Хамди-живописца шел вразрез с целями его стажировки: правоведа из прошедшего много лет за границей студента не получилось, и в 1869 году он был спешно отозван в Стамбул и пристроен отцом в группу чиновников, отправлявшихся в Багдад с новым губернатором Мидхатом-пашой, для которого это назначение было почетной ссылкой. Хамди возглавил отдел провинциальной администрации, курировавший контакты с «инородцами», — а среди них были не только оседлые арабы, но и бедуины, и бежавшие от англичан индийцы, и работавшие в Ираке европейские археологи; опыт общения с последними способствовал будущей карьере Хамди как археолога и музейщика [36; 88].

Вернувшись в Стамбул в 1871 году, Хамди занял пост в Дирекции иностранного протокола МИДа, требовавший знания европейской культуры, и эта работа идеально соответствовала его образованию и опыту. Однако империя начала активные приготовления к Всемирной выставке 1873 года в Вене, и комиссию по подготовке возглавил Ибрагим Эдхем-паша (в тот момент министр общественных работ), включивший сына в свою команду. Кроме того, Абдул-Азиз, помня свой визит в Париж, роль генерального комиссара османской экспозиции отвел именно Осману Хамди.

За период между двумя Всемирными выставками в задачах османской саморепрезентации произошли серьезные изменения. В 1867 году империя стремилась продемонстрировать результаты вестернизации и заинтересовать Европу своим сырьевым экономическим потенциалом: в специально подготовленной брошюре обращалось внимание на развитие горнодобывающей и металлургической промышленности, деревообработки, сельского хозяйства, транспортной системы [85]. К началу 1870-х годов в результате общественных дискуссий о целях, направлениях и темпах реформ Танзимата, противостояния идей «новых османов» и последовательной реформистской деятельности великого визиря Мехмеда Эмина Али-паши⁵ сформировались основы националистической идеологии, получившей название «османизм». Эта идеология не имела единого проводника, включаемые в нее представления позволяли

5 Мехмед Эмин Али-паша — идеолог концепции османизма, предусматривавшей равенство подданных султана; несколько раз занимал пост великого визиря.

целый ряд трактовок; как ни странно, цели Али-паши (которым должен был служить подчиненный ему Ибрагим Эдхем) и изгнанных им «новых османов» не слишком различались, однако разнообразие методов и платформ мы затрагивать не будем [20; 22; 26; 70]; важно, что в области культуры был провозглашен курс на возрождение национальных традиций и акцентирование «османского» в противовес привнесенному «западному». Выставка в Вене должна была продемонстрировать эту «османскую составляющую» всему миру: беднеющая и теряющая территории империя настаивала на признании своей высокой культуры.

Таким образом, на Хамди возлагалась задача, противоположная той, которую его работы выполняли на парижской выставке: там он демонстрировал усвоение Востоком уроков Европы, теперь должен был знакомить Запад с «оригинальной» культурой восточной империи.

Правда, та «османская составляющая», которую следовало явить миру, не была до конца понятна самим османам. Выставочная комиссия должна была сформулировать представление о ценности исторического наследия, отделения его от привнесенных элементов и определения «классических» образцов, на которые следовало ориентироваться в дальнейшей практике [87, pp. 530–538]. На решение этой задачи была направлена подготовка презентованного в Вене фундаментального труда *Usul-i Mi'mari-i Osmani* («Основы османской архитектуры», далее — *Usul*), изданного на трех языках [94; 47, pp. 232–240; 56, pp. 117–130; 84]. На титульном листе стояло имя ответственного за выполнение программного заказа Ибрагима Эдхема-паши, но основными исполнителями явились Осман Хамди и европейские архитекторы и реставраторы Л. Парвилле, В. Мари де Лоне и П. Монтани. Политические, научные и «имиджевые» задачи *Usul* продиктовали выбор памятников, наиболее изученных при восстановлении Бурсы после землетрясения 1855 года — прежде всего Йешил-джами (Зеленая мечеть, 1412–1419), мемориальный комплекс Мехмеда I, реставрацией которого занимались как раз соавторы книги [10, с. 335–346; 90, pp. 338–342; 91] (надо оговорить, что этот памятник уже был известен европейцам благодаря картине Ж.-Л. Жерома⁶). Тем самым акцент в презентации наиболее выдающихся образцов анатолийского зодчества был перенесен на шедевры

раннеосманской архитектуры в противовес стамбульским зданиям «великолепного века», не реставрировавшимся и производившим на европейцев удручающее впечатление. Здесь же содержалась первая условная периодизация анатолийской архитектуры и характеризовались (хотя и довольно схематично) элементы собственно «османского стиля» — технические приемы, архитектурные детали, декоративное убранство зданий. Одной из целей книги оказалась риторическая романтизация славного прошлого, «золотого века» Османской династии, после которого культура эпохи Танзимата должна была восприниматься как «османский Ренессанс» [46].

Вторым проектом, потребовавшим от Хамди гораздо большей степени участия, стала подготовка в соавторстве с В. Мари де Лоне альбома постановочных фотографий, сделанных в резиденции Ибрагима Эдхема, представлявших традиционные костюмы различных регионов, этносов, конфессий и профессий империи и содержавших описания одежд и атрибутов с использованием терминов «на языке оригинала» [64; 37, p. 42]. Это издание должно было стать серьезным подспорьем для европейских ориенталистов, из первых рук обеспечивая им образцы «документального этнографизма» (взамен популярных гравюр Чезаре Вечеллио [95]) и формируя в глазах иностранцев представление о равенстве и единстве подданных султана, которое и являлось важнейшим тезисом официального османизма. В фотоателье венского отеля «Националь» и сам Хамди позировал в экзотическом усложненно-восточном костюме. (Ил. 1.)

Был реализован и третий издательский проект — «Топографическое и историческое описание Босфора и Константинополя», выполненное Ф. А. Детиром, директором Императорского музея (*Müze-i Hümayûn*) [44; 86]. Эта книга оказалась первым официальным путеводителем по Второму Риму, сообщавшим сведения не только о мусульманских памятниках, но и о византийском и античном наследии и призванным акцентировать внимание на богатстве и ценности османского культурного достояния и общности истории Запада и Востока.

Следует отметить, что сама османская экспозиция на венской Всемирной выставке была оформлена левантинцем П. Монтани, построившим целый квартал из реплик известных стамбульских сооружений (например, фонтана Ахмеда III, узнаваемого европейцами по гравюрам) и обобщенных стилизаций (турецкие бани, босфорские особняки-*йалы*, базар-*бедестен*) [55, pp. 29–89].

6 Ж.-Л. Жером. «Портал Зеленой мечети (Страж у гробницы султана)». Около 1870. Холст, масло. 71,8 × 56,5. Художественный музей, Филадельфия.

Очевидно, что выставочная комиссия (и Хамди-бей как ее генеральный комиссар) стремилась не столько создавать новые образы османской культуры, сколько корректировать привычные клише, апеллируя прежде всего к уже знакомым европейцам памятникам и демонстрируя их с помощью современных категорий и методов — внимания к прошлому и особенностям национальной культуры, этнографической фиксации, реставрации, реконструкции, топографии. Этим империя декларировала, что ее вестернизированное «обновление» не сопровождается ни забвением славного прошлого, ни потерей традиционных ценностей, ни утратой национального самосознания, причем показывала не только Западу, но и Востоку, включая собственных подданных; для укрепления официального османизма это было более важной задачей.

Исполнение обязанностей генерального комиссара национальной экспозиции мало повлияло как на чиновничью, так и на художественную карьеру Хамди — он вернулся в министерство, на протяжении 1870-х годов сменил ряд административных постов, побывав руководителем бюро иностранной прессы, журналистом, членом следственного комитета в Болгарии, главой муниципалитета [2, с. 88–89; 89, с. 767–769]. Десятилетие до 1881 года, когда Хамди-бей был назначен директором Императорского музея, исследователь архивов художника Э. Эльдем называет «темными годами» [51], и, судя по датированному каталогу его работ, живописью он действительно практически не занимался [92]. Лишь на рубеже 1870–1880-х годов после ухода с государственной службы (очевидно, обусловленного отставкой Эдхема-паши с поста великого визиря) на местных выставках появляются картины, которые создали Осману Хамди репутацию художника-ориенталиста, причем не просто «подражающего европейским учителям живописца османского происхождения», каковым он воспринимался в Парижском салоне, но «первого османского художника, освоившего западную манеру» [3, с. 131–132; 63, с. 98–100].

«ОРИЕНТАЛИЗМ» ХАМДИ И КУЛЬТУРНАЯ МИФОЛОГИЯ

Уже многократно отмечалось, что в XIX веке «Восток» являлся для западной культуры весьма условным конструктом, набором образов, имевших мало общего с реальностью, но привлекательных своей экзотичностью, яркостью, отличием от окружающего мира [4, с. 304–310, 366–393; 21, с. 82–83, 160–161; 74, pp. 33–59]. У. Денни, пытаясь рассмот-

реть турецкое искусство в отражении ориенталистской живописи, выделил три исторических «ориентира» европейского ориентализма: репортажность (фиксация экзотики Востока), изучение «инога» (акцентирование отличий в нравах, мотивации, поведении, актуальное для формирования образа противника), искусственное «проецирование» на «Восток» того, что по каким-то причинам неудобно отражать в собственной культуре (жестокость, коварство, сексуальность и т. д.) [41, р. 219]. Принципиально важно, что во всех этих случаях необходимым элементом, оправдывающим обращение к ориентальной тематике, является образ «другого» или даже «чужого» [15, с. 69–90; 16; 65].

Как говорилось выше, работы Османа Хамди — как «парижского периода», так и более поздние — полностью отвечали ожиданиям европейской публики. У. Денни характеризует произведения Ж.-Л. Жерома и Р. Эрнста как «пастиши» (т. е. вещи подражательные) и указывает на их вторичность, но в не меньшей степени такие оценки применимы и к полотнам Хамди — отнюдь не случайны указания на сходство их мотивов и композиций с известными французам картинами его учителей [34, р. 5; 41, pp. 220–221, 226; 48, pp. 47–48; 63, pp. 97–102]. Неудивительно и то, что «ориентализм» османского художника оказался более точным в деталях костюмов, оружия, архитектуры (отмеченные критиками «правдивость и научность изображения») — если для Г. Буланже в 1858 году было достаточно изобразить неких условных «Арабских разведчиков» [34, р. 15], то «Зейбек в засаде» Хамди — именно анатолийский «партизан», образ которого европейцы позже могли сравнить с «этнографическими» фотоснимками в альбоме *Les costumes populaires*, подготовленном тем же Хамди. Оказавшись в Париже и стремясь овладеть искусством живописи, Осман Хамди мог выбирать, у кого учиться, и предпочтение мастерской Жерома выглядит самым простым из путей, притом наверняка взаимовыгодным, учитывая происхождение и положение «экзотического» студента, его знание восточных реалий и возможности обращения к книгам и коллекциям османского посольства и османской диаспоры. Но если Жером и Буланже конструировали образы «инога», то Хамди сам являлся этим «иным», и показательно, что в 1865 году признанный ориенталист Буланже выставил в салоне именно «Портрет Хамди-бея» [48, р. 46].

Однако, оказавшись для Европы «этнографическим ориенталистом», для соотечественников Осман Хамди-бей не был ни «иным», ни «конструктором “инога”», — его сюжеты и образы были не экзотикой,

а знакомыми реалиями, воплощенными, правда, в западной салонно-романтической манере, к которой большая часть османской публики еще не привыкла. Ему просто некуда было что-либо «проецировать», да скорее всего и нечего, — он оставался преимущественно «бытописателем», точно запечатлевавшим окружение, лишь немного его романтизируя. Сочетание вестернизированной художественной формы с подчеркнуто национальным содержанием обеспечивало внимание к художнику со стороны представителей различных «редакций» османства — как консервативных традиционалистов, так и сторонников либерализации и развития по западному образцу. Его работы оказывались интересны и элитарной среде, и простым зрителям, не искушенным знанием европейской культуры, но сопоставлявшим изображенные объекты с привычным окружением. Отмеченные «внимание» и «интерес» не подразумевают какой-либо качественной оценки, — речь лишь о том, что картины Хамди, не требовавшие знания чужеземной истории, не будившие интерес к дальним странам, не провоцировавшие на сравнение «своего» и «чужого», «старого» и «нового», лишённые как нарочитого «этнографизма», так и какой-либо назидательности, оказывались нейтральными по отношению к социальным слоям османской аудитории, уровню образования, политическим разногласиям, и такая нейтральность полностью соответствовала декларациям османства.

Империя уже давно и сознательно использовала понятную «ориенталистскую составляющую» для позиционирования себя в глазах Запада [57, pp. 131–133]. На картинах Хамди присутствует набор ожидаемых штампов, обеспечивающих эту «ориентальную отсылку», — тюрбаны, халаты, вуали, ятаганы, порталы мечетей, минареты, но его «ориентализм» лишен как необходимой «эстетики чужого», так и противопоставления «иного» (восточного) и «своего» (в данном случае — тоже восточного) [35, pp. 103–105; 39, s. 349–351]; вернее, оценки, основанные на оппозиции «свое/чужое» (или «чуждое») зависят от установок зрителя, но не подразумеваются самим живописцем.

Уже к середине XIX века в ходе вестернизации османская архитектура вполне освоила смешение европейских и восточных типов зданий, композиций, элементов декора; зодчие Танзимата смогли создать свой вариант эклектичного «ориентализма», при этом отказавшись от воплощения обобщенно-панисламистских ожиданий европейцев, но предложив собственное прочтение симбиоза западной и восточной культур при несомненном сохранении османской самоидентичности

[14, с. 359–361; 32; 77]. В правление Абдул-Хаида II (1876–1909) националистические декларации и призывы к акцентированию величия собственной культуры трансформировались в официальное представление об «османском Ренессансе» [1; 5; 24; 42; 55, pp. 28, 185–238; 56, pp. 132–134]. Наступившая «эра Хамидийе» (по имени султана) требовала визуализации этого представления, для чего прежде всего было необходимо назначить ориентиры, то есть создать образ того самого «славного прошлого», которое надлежало возродить.

Османская империя с опозданием обратилась к формированию собственной «культурной мифологии». Европейские страны (в том числе Россия) решали эту задачу ранее — национальная и мировая история стали объектом изучения и выделены в полноценные научную и учебную дисциплины, существовала историческая художественная литература, дававшая сюжеты для произведений различных видов искусства, в национальной архитектуре сформировались различные версии «исторических стилей» [8; 12, с. 92–94; 27, с. 28–79; 74, pp. 103–178]. Во второй половине века османская архитектура «примерила» на себя и неоготику, и неовизантийский стиль, но благодаря четкости условий заказа и жесткому государственному патронату вестернизированная «ретроспекция» оказалась для турецкого зодчества лишь данью экзотике, маргиналией [14, с. 365–370, 383–386; 29]. Совпадение ряда факторов (интернациональный тренд «историзма», критика попыток насаждения «колониального стиля», пропаганда османства) привело к необходимости акцентирования собственного культурного наследия, призванного, в частности, стать основой для национального стиля, воплощающего «османский Ренессанс» [43; 87].

До последней четверти XIX века интерес к истории в Османской империи проявлялся крайне слабо — лишь часть европейски образованной интеллигенции оказалась увлечена трудами западных историков, но более интересовалась историей исламской цивилизации, венцом которой представлялся Османский халифат; увлечения переводными историческими романами эпохи романтизма не произошло, собственная историческая литература еще не сформировалась, преподавание истории оставалось весьма избирательным и отрывочным [71; 76]. Формирование исторической живописи как самостоятельного жанра османскую культуру тоже не затронуло — не имея традиции станковой живописи, она не успела отреагировать на академизм с его высоким иерархическим положением исторического жанра, задача репрезентации истории

перед художниками не стояла, выраженных дидактических функций изобразительное искусство также не выполняло, «образы национального прошлого» отражения и воплощения не требовали.

Наиболее важными задачами в формировании османской «культурной мифологии» оказались, во-первых, акцентирование обращения к собственному национальному прошлому, и, во-вторых, выделение исторических культурных ориентиров — отделение прошлого «нужного» от «менее важного». Как ни странно, приоритетом оказался не «великолепный век» Сулеймана, апогей могущества империи — османское правительство «стеснялось» напоминать Европе о взятии Родоса, сокрушительном поражении при Мохаче, походе на Вену, господстве в Средиземноморье. Главный исторический ориентир сместился в раннеосманский (до взятия Константинополя) период, именно это славное прошлое, ассоциировавшееся с преодолением трудностей, созданием государства, проявлением османского наднационального единства, и следовало «возродить» [14, с. 50–52; 72; 96, pp. 3–22]. Окружение Абдул-Азиза удачно воспользовалось фигурой Мехмеда I (1413–1421) — «второго основателя Османского султаната», собравшего и укрепившего государство после поражения от Тимура в Анкарской битве (1402) и последовавших междоусобиц, чье правление во многом обеспечило расцвет империи в середине XV века. Подготовка к Венской выставке издания *Usul* (в авторский коллектив которого входил и Хамди), акцентировавшего значение комплекса Йешил в Бурсе в истории анатолийской архитектуры, имела стратегическое значение. Всего через год появилось обобщающее исследование реставрированных мечетей Бурсы XV века Л. Парвилле, единомышленника Э. Виолле-ле-Дюка, закрепившее «романтически-медиевистский» взгляд на раннеосманскую архитектуру, которую европейцы предпочитали видеть восточным аналогом готики, а турки — наиболее чистым примером собственной культуры [56, pp. 131–132; 58; 78; 91].

Следующее правление — «эра Хамидийе» — должно было ассоциироваться с политическим и культурным расцветом султаната в долгое правление Мурада II, оставившего сыну Мехмеду II Завоевателю стабильную сильную державу, и эту ассоциацию следовало легитимизировать и поддерживать, любыми средствами напоминая подданным об исторических корнях и династической преемственности. Как и ожидалось от халифа, Абдул-Хамид II развернул программу реконструкции обветшавших и строительства новых мечетей, оценивая эту деятельность

как мемориал собственного правления (многие новые мечети получали название «Хамидие»), в «отчетах», составленных к 25-летию юбилею его правления, фигурировали почти 1400 реализованных строительных проектов; реставрационные работы сопровождались изучением и публикацией материалов, призванных выявить особые характеристики раннеосманского зодчества [14, с. 372–379; 40; 53, s. 112–124].

Необходимым инструментом «османского Ренессанса» стало формирование национальной версии архитектурного историзма — «неоосманского стиля», проявившегося в использовании ряда узнаваемых элементов, оцененных как культурное достояние, — шлемовидных куполов, выносных наклонных карнизов на консолях, пологих стрельчатых арок и «арок Бурсы» (с повышенной центральной частью), сталактитовых капителей, изразцовых панно и т. д. [13, с. 230–233, 236–246; 14, с. 370–383; 55, pp. 185–240; 56, pp. 130–134]. Этот набор элементов должен был продемонстрировать «правопреемственность» «османского Ренессанса», при этом ориентирами оказались сравнительно небольшие культовые сооружения позднесельджукского и раннеосманского периодов, когда (в романтизированных представлениях националистической интеллигенции) анатолийская культура еще не подверглась иноземным влияниям и искажениям.

Государство не просто формулировало запрос на поиски национальной культурной самоидентичности и ее визуализацию, но и пыталось предложить необходимые (хотя и недостаточные) инструменты для его воплощения — программы подготовки зодчих, заказы на постройки по типовым проектам, оформление празднеств [37, pp. 96–110; 38; 55, pp. 40–90, 119, 233–234; 90, p. 345]. Наиболее полное выражение неоосманский стиль обрел в стамбульской мечети Хамидие (1885–1886) поблизости от дворца Йилдыз — именно она служила местом молитвы султана [14, с. 373–379]. К сожалению, перспективный проект по внедрению неоосманского стиля пришлось свернуть после мощного землетрясения 1894 года, когда понадобились не эксперименты, а масштабные восстановительные работы.

ХАМДИ И «ОСМАНСКИЙ РЕНЕССАНС»

В работу по сохранению памятников Осман Хамди включился почти одновременно с возобновлением участия в художественных выставках: в 1881 году после смерти Ф. А. Детира он был назначен директором

Императорского музея. Уже через год коллекция была описана и издана [81; 79], а музей, переведенный в Изразцовый павильон за стеной дворца Топкапы, стал доступен для публики; кроме того, коллекция стала базой для открытой в 1883 году благодаря усилиям Хамди-бея Школы изящных искусств (*Sanayi-i Nefise Mektebi*), позже преобразованной в Академию по образцу парижской [2, с. 89–93]; в 1891 году музей переехал в специально построенное здание (нынешний Археологический музей Стамбула). Музейная деятельность увлекла художника — он не только участвовал в археологических экспедициях для пополнения коллекции (а позже организовывал их, обретая — особенно после обнаружения сидонских саркофагов — европейскую славу археолога), но и инициировал разработку принятого в 1884 году Закона о древностях, запретившего вывоз культурных ценностей и регулировавшего их передачу в музей [36, pp. 95–139; 93, pp. 102–108; 88, pp. 92–94]. Выходя за рамки доктрин османизма, панисламизма и завоевывающего позиции националистического тюркизма, усилия Хамди оказались направлены на создание Османской империи репутации державы, в соответствии с «ренессансной» концепцией уважающей, ценящей и оберегающей свое прошлое и делающей древние памятники — вне зависимости от этнической, цивилизационной, религиозной принадлежности их создателей, — частью национальной культуры.

Как показывают даты в каталоге [92], после «темного десятилетия» Осман Хамди начал активно писать картины и выставляться — очевидно, этому способствовало и его руководство Школой изящных искусств. Однако следует иметь в виду, что в 1880–1890-е годы он становится, вероятно, самой заметной фигурой в османской культурной жизни, что, учитывая его официальные должности и европейскую известность, налагало на него определенные обязанности. Не будет преувеличением сказать, что творчество Хамди воспринималось как официальный рупор культурной политики империи [57, p. 134], отражение идей и ориентиров «османского Ренессанса» в живописи, что должно было заставлять художника предельно внимательно относиться к выбору объектов изображения. Фактически он становился соавтором того образа современной ему эпохи, который старалась закрепить «эра Хамидийе», одним из конструкторов ее «культурной памяти».

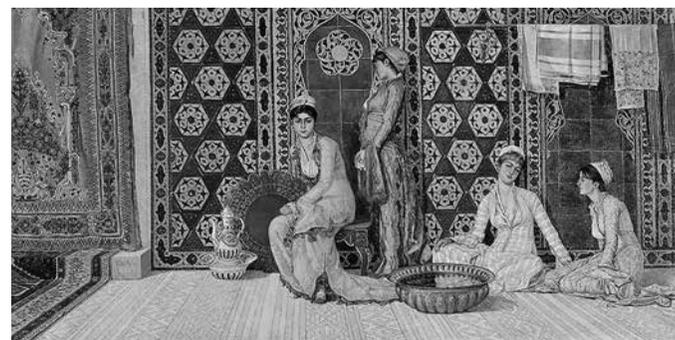
Несложно заметить, что сюжетная парадигма картин Хамди достаточно ограничена — как и архитекторы «неосманского стиля», он комбинирует отдельные элементы «одобренного нового», маркирующие



3. Осман Хамди. *Дамы на прогулке* 1887
Холст, масло.
84 × 132
Собрание банка Yari Kredi, Стамбул



4. Осман Хамди. *Продавец ковров*. 1888
Холст, масло.
60 × 119
Музей Бергрюна, Берлин



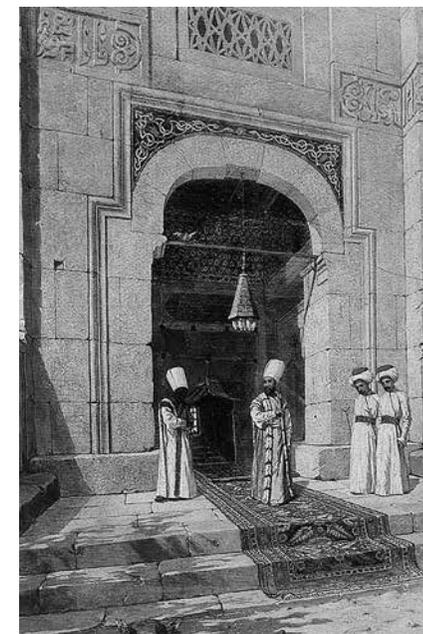
5. Осман Хамди. *В гареме*. 1880
Холст, масло.
56 × 116
Частное собрание

современность и отражающие развитие империи, и «славного прошлого», отсылающие к национально-историческим ценностям османизма. В его работах нет ни конкретики событий и персонажей, ни нарратива, это лишь презентация обобщенных типовых образов — «девушки», «молящиеся», «паломники». Постоянным приемом становятся «новые люди в старых декорациях» — например, сочетание модных женских платьев, вуалей, зонтиков и архитектурного фона портала или ограды старой мечети или гробницы (ил. 3), помещение европейских костюмов и тропического шлема в контекст стамбульской улицы (ил. 4); вариантом совмещения «старого и нового» оказывается нахождение одетых в современные платья фигур в османских интерьерах с резными решетками, сталактитовыми капителями, изразцовою облицовкой, коврами, посудой, подставками для Корана, каллиграфическими панно. (Ил. 5.) Вряд ли этого достаточно для констатации «глубокой связи с истинно османским наследием» [3, с. 137]...

«Чистой современности» в работах Хамди мало — только в портретах близких и пейзажах, лишенных хронологических привязок (например, несколько версий «Гробницы Селима II», «Вид Гебзе», «Кладбище Эйюп» — объекты, мало менявшиеся с течением времени). Полноценной исторической живописи тоже практически нет — ее заменяют жанрово-антуражные сцены, которые могли происходить и в XV, и в XIX веке: «паломники у дверей мечети», «молитва у гробницы», «богословский спор», «чтец Корана», «торговец оружием», «зейбеки, играющие в нарды» (ил. 6, 8, 9, 11, 12, 13); впрочем, конкретики сюжетов трудно ожидать, учитывая неразвитость османской исторической и художественной литературы [67, pp. 207–219]. Персонажи таких сцен облачены в повседневные халаты и тюрбаны, реквизит — стандартно-антикварный, не выходящий из пользования, архитектура — преимущественно типовая (хотя, безусловно, по особенностям оформления порталов или изразцовому декору можно установить конкретные объекты). «Выход султана из мечети» (ил. 7) явно происходит в прошлом, но насколько это прошлое далекое, какой именно султан выходит из какой конкретно мечети, — название картины не сообщает, однозначных идентификаторов нет, зрителю надлежит сопоставлять изображенное с другими источниками (портретами султанов, миниатюрами, костюмами, архитектурными памятниками). Именно подобные условно-восточные композиции и заставляют воспринимать Хамди как «ориенталиста»; такие полотна (только, пожалуй, более многофигурные, сложные по пространствен-



6. Осман Хамди. *Торговец оружием*. 1908
Холст, масло. 175 × 130
Музей живописи и скульптуры, Анкара



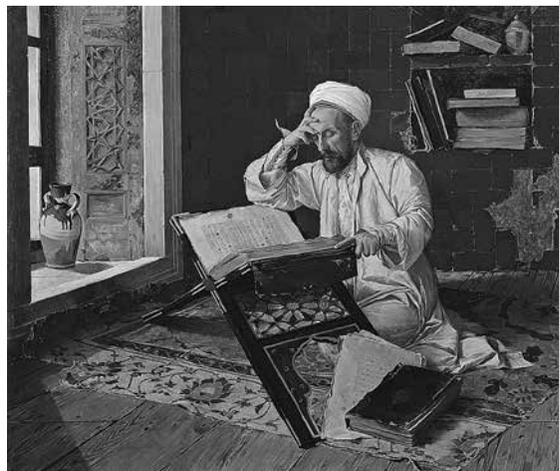
7. Осман Хамди. *Выход султана из мечети*. 1887
Холст, масло. 74 × 49
Частное собрание

ным построениям, насыщенные по цвету) могли появиться у Буланже, Верещагина, Фабби, Зонаро, Дойча, Бриджмана...

«Восток» у Хамди не яркий и «парадный», — в отличие от европейцев, для него это не экзотика, а повседневность, к тому же «уходящая натура», не то, что гордо выставляется напоказ, а то, что пока еще сохраняется вопреки европеизации, моде, фабричному производству, стамбульским пожарам и благодаря отсутствию необходимости что-то менять, инициативы и средств на ремонт и реставрацию. Это не попытка отобразить «безвременность», застылость и «сонность» Востока, процесс ветшания османской старины, неизбежно отмечавшийся западными путешественниками конца XIX века [14, pp. 363–364]; это — естественная среда современного Хамди Стамбула, несколько сентиментальное отражение *genius loci*, на фоне которого (или, вернее, внутри которого)



8. Осман Хамди. *Ходжа, читающий Коран*. 1910 (?)
Холст, масло. 70 × 51
Музей Сакыпа Сабанджи, Стамбул



9. Осман Хамди. *Теолог, читающий Коран*. 1902
Холст, масло. 145 × 171
Галерея Бельведер, Вена

течет повседневная жизнь. В деталях заметен «налет времени» — ковры потертые, ступени мечетей выщербленные, плитки пола растрескавшиеся, резные деревянные панели местами потемнели, отдельные изразцы настенных панно прикреплены неровно... Люди в таком окружении либо заняты повседневными делами в обычном для них окружении, европейцем воспринимаемом как «экзотическое» (ил. 4, 9, 11), либо, наоборот, нарочито позируют в «исторических» интерьерах в традиционных одеждах, аналогично тому, как модели в традиционных облачениях позировали для фотоальбома 1873 года. (Ил. 5.) Эту «театральность» отметил и М. Джезар, «вернувший» творчество Хамди в историю турецкого искусства: «Осман Хамди старается подчеркнуть красоту и величие мечетей и мавзолеев, а также людей, которые в них изображены. Наряды этих людей в исполнении Хамди могут показаться театральными, но в целом их выражения благочестия и преданности находятся в полной гармонии с великими местами, в обстановке которых они представлены» [39, s. 276–277; 3, с. 135–136]. Это новые османы (не приверженцы движения *Genç Osmanlı*, а просто современники Хам-

ди), включающиеся в костюмированную игру, «примеряющие» образы «классических» османов, так же как «эра Хамидийе» претендовала на то, чтобы стать «османским Ренессансом».

Одно из немногих конкретных и узнаваемых мест на полотнах Хамди — комплекс Йешил в Бурсе, порталы и интерьеры его мечети и гробницы, что послужило поводом для указаний У. Денни на зависимость художника от его учителя Жерома, в 1870-е годы неоднократно изображавшего ансамбль в Бурсе [41, p. 226]. Хамди в разные годы писал и «Вход в Зеленую мечеть», и находящегося в ней «Чтеца Корана», и варианты «Молитвы в Зеленой гробнице», сюда же помещает «Музицирующих девушек» (ил. 8–11, 13). Очевидно, в данном случае речь должна идти не об эксплуатации известной европейцам «ориентальной локации», — это тот самый мемориальный комплекс Мехмеда I, который был оценен как эталон раннеосманского зодчества и во многом стал отправной точкой для архитектуры неосманского стиля, так что любое обращение к данному объекту обрело беспроектные исторические, художественные и идеологические коннотации в контексте «османского Ренессанса» [28, pp. 11–15]. Возвращаясь к этому памятнику, используя ранее сделанные эскизы его интерьеров для новых картин, Хамди на протяжении десятилетий удерживал внимание соотечественников к этому сооружению и закреплял им же (в составе авторов *Usul*) сформированное восприятие Зеленой мечети как ключевого памятника всей османской культуры.

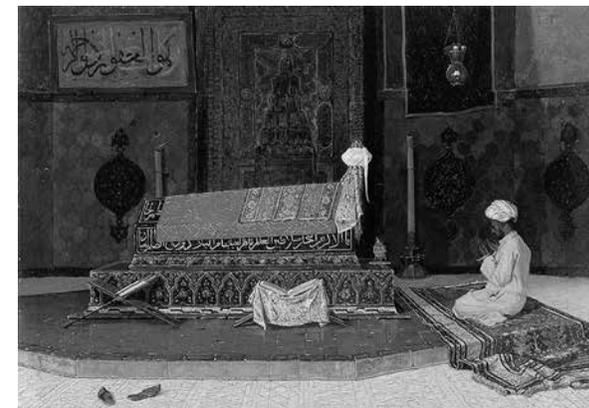
Традиционное и для западной, и для турецкой историографии определение Османа Хамди как «ориенталиста» основывается на тематике его работ, на соотношении с привычной европейской системой жанров, но никак не связано с формально-стилистическими характеристиками его живописи [3; 35; 41; 52; 57; 83]. Он был благосклонно принят академическим салоном, некоторые его работы (те же «Зейбеки») вполне отвечают представлению о романтизме, истоки его пейзажных элементов удаётся возвести к Барбизонской школе, позднее творчество совпадает с модерном... [33; 57, pp. 131–141; 48, pp. 48–52]. Однако целый ряд формальных черт, проявляющихся во многих работах Хамди, — предпочтение профильных изображений, нарочитое расположение фигур на одной линии в узком слое пространства, подчеркнутая одноплановость, несложные перспективные построения, локальный колорит, избегание резких контрастов тона и цвета, — заставляют проводить параллели с медиевалистскими художественными движениями XIX века.

Идейно такое обращение к средневековому искусству прекрасно соотносится с «официальным самоощущением» «османского Ренессанса», его декларируемым вниманием к раннеосманской истории и культуре, восприятием «эры Хамидийе» как начального этапа национального и государственного возрождения, нового «золотого века». Вместе с тем при внешнем сходстве работ Хамди с назарейцами или прерафаэлитами говорить о какой-либо прямой связи, преемственности, близости эстетических воззрений, их влияниях на творчество турецкого мастера нет оснований. Во-первых, нет подтверждения знакомства Османа Хамди с произведениями европейских «примитивистов» и пуристов, интереса к ним и какого-либо сходства позиций (хотя ему могли быть знакомы работы Рёскина, Патера и — с большим основанием — Виолле-ле-Дюка, хотя бы через Л. Парвилле); если этот вопрос и правомерно ставить, то он вне зависимости от ответа ждет аргументации архивными материалами. Во-вторых, неясно, насколько Хамди, наверняка имея представление об истории европейского искусства (например, по коллекции Лувра), был готов сознательно противопоставлять произведения Средневековья и Раннего Возрождения более поздним периодам, а предполагаемый «прерафаэлизм» — привычному академизму. В-третьих, изображая современников в традиционных одеждах в интерьерах старых мечетей или на фоне порталов и оград, Хамди не нуждается в какой-либо художественной условности, да и сама османская традиция изобразительного искусства не предоставляла ориентиры для «средневековой» стилизации. В-четвертых, — и это, пожалуй, главное, — противопоставление «новых» и «старых» приемов живописи, равно как и стилизацию, вряд ли могла оценить османская аудитория, в большинстве своем весьма поверхностно знакомая как с европейским, так и с собственным изобразительным искусством.

Логичнее предположить, что простота используемых Хамди приемов — не следствие сознательной «медиевализации» и отбора выразительных средств, а именно качественная характеристика его живописи. Однако эта простота с позиций современного исследователя оказывается идеально соответствующей задачам визуализации «османского Ренессанса», с одной стороны, акцентируя сознательный ретроспективизм культуры, программную идеализацию и мифологизацию раннеосманского прошлого [59, s. 86–87], а с другой — позволяя ввести зарождающуюся (во многом именно благодаря Хамди) турецкую



10. Осман Хамди
Девушки у гробницы
1890
Холст, масло. 86 × 65
Частное собрание



11. Осман Хамди. *Молитва у Зеленой гробницы*. 1882
Холст, масло
Частное собрание [82]

станковую живопись в контекст формальных поисков европейского изобразительного искусства XIX века.

Специфическим приемом Хамди-художника следует считать конструирование композиций картин из одних и тех же отработанных элементов: у Зеленой гробницы молитву совершают то мужчина, то женщины (ил. 10, 11); изображенный в трехчетвертном повороте чтец Корана помещается то в айван мечети Йешил, то в келью (*табхана*) рядом с окном (ил. 8, 9); пара изображенных в профиль богословов легко «перемещается» от входа в мечеть в интерьер (ил. 12, 13) и т. д. Один и тот же раннеосманский портал служит архитектурным фоном и для «Женщин в абаях» (1881), и для «Выхода султана из мечети» (1887), и для «Перед воротами мечети» (1891). Живописец неоднократно создавал авторские повторения, различающиеся лишь размером и немногими деталями («Молитва в Зеленой мечети», 1881 и 1882; «Читающий эмир», 1878, 1898, 1905, 1906; «Дрессировщик черепаш», 1906 и 1907; два варианта «Девушки, посещающей гробницу», 1890; две версии «Михраба», 1901). Одна и та же поза персонажей может повторяться несколько раз в пределах одной картины (ил. 3) или же варьироваться в разных произведениях с разных точек зрения.

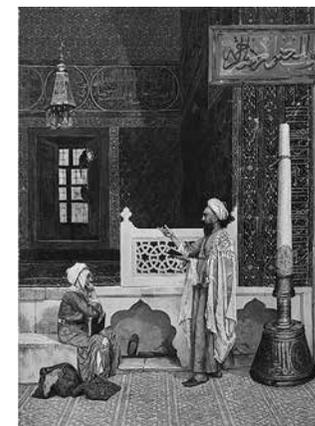
К постоянным «самоцитатам» на полотнах Хамди следует отнести и включение в композицию фигуры в желтом одеянии. Трудно сказать, был ли этот цвет особенно моден в османском обществе на рубеже XIX–XX веков, драпировал ли в художник в подобную ткань натурщиков в своей мастерской независимо от их пола и сюжета картин или же особо ценил контраст холодных лимонных и теплых шафранных оттенков одежды с насыщенной лазурью изразцов, потемневшим деревом, серебристой мраморной облицовкой, другими тканями, но подобное желтое пятно сопровождает практически весь его творческий путь («Кофейня», 1879; «Девушка, читающая Коран» и «Дамы под покрывалом», 1880; «Девушка с вазой», 1883; «Михраб», 1901; «Фонтан жизни», 1904; ил. 3–5, 8–12). При этом несложно заметить, что, несмотря на яркость и насыщенность цвета, желтые одежды персонажей ни сами не отражают свет и не создают цветные рефлексы, ни «впитывают» в себя цвет своего окружения: «желтое пятно» остается локальным, «вставным» и оказывается своеобразным «автографом» мастера.

Подобные вариации и «самокопирование» можно объяснить задачами преподавания, когда наставник пишет очередную версию картины в учебной мастерской на глазах нового класса учеников и демонстрирует возможности использования ранее сделанных набросков, но нас в данном случае не интересуют ни причины самоцитирования и самотиражирования, ни их место в творчестве конкретного художника. С одной стороны, подобная комбинаторность мотивов живописи Хамди, усвоенная им еще в период ученичества в Париже, полностью соответствовала методам создания памятников неоосманской архитектуры, в которых с незначительными вариациями использовался ограниченный набор элементов, воспринятых как «национальные»; с другой, — авторские повторения отчасти удовлетворяли спрос на картины Османа Хамди, прекрасно отражавшие ценности османства и тем самым пропагандировавшие культурные амбиции «эры Хамидийе».

Отсутствие опубликованных документов не позволяет судить, какое значение сам Осман Хамди придавал своим картинам, как оценивал их пропагандистское значение и насколько мог считать себя выразителем «османского Ренессанса». Однако очевидно, что происхождение, европейское образование, круг общения, чиновничья карьера, яркая просветительская, преподавательская, музейная деятельность и заметное место, которое Хамди уже в 1880-е годы занял в османской культуре, не позволяют воспринимать его картины ни как работу для собственного



12. Осман Хамди. *Хаджи, спорящие у дверей мечети*. Около 1890
Холст, масло. 140 × 105
Музей живописи и скульптуры, Стамбул



13. Осман Хамди. *В Зеленой мечети (Толкование Корана)*
1890. Холст, масло. 81 × 59
Галерея Берко, Париж



14. Осман Хамди
Дрессировщик черепах. 1906
Холст, масло.
223 × 117
Музей Пера,
Стамбул

удовольствия (он активно выставлялся, и уже при жизни его картины приобретались европейскими галереями), ни как исключительно преподавательские штудии. Само его положение подразумевало превращение едва ли не каждой выставляемой картины в «месседж»: не случайно рассмотрение знаменитого «Дрессировщика черепах» в качестве своеобразного политического манифеста [31; 49; 73; ил. 14], равно как и попытки вычленивать и интерпретировать отдельные элементы используемой Хамди иконографической парадигмы в контексте позднеосманской самоидентификации (Г. Чакмак использовала даже характеристику *emphasis on the Ottomanness* [35, p. 106]) [28; 57; 62; 82, pp. 83–93].

Очевидно и то, что если самого Хамди-бея и нельзя причислить к идеологам «османского Ренессанса», то именно его «ориенталистские» картины в значительной степени создали и закрепили художественный образ «эры Хамидийе». Поскольку просветитель сохранял свои высокие посты, можно заключить, что создаваемые им образы не противоречили официальному представлению о том, как «османский Ренессанс» может быть визуализирован. Картины Османа Хамди демонстрируют живописный аналог неоосманского стиля, который формировался

в архитектуре усилиями целого ряда учреждений, но почти не успел проявиться в реализованных проектах. Напомню, что во многом именно благодаря Хамди, работавшему над *Usul*, неоосманский стиль обрел исторические ориентиры, что позволяет рассматривать просветителя, историка, художника без преувеличения как создателя главных образов своего времени и как соавтора привычной «картинки» «османского Ренессанса». Если в силу отказа от государственной деятельности Хамди и не оказался в ряду идеологов культурной политики империи конца XIX века, то в авторстве и пропаганде ее риторического «имиджа» ему отказывать нет оснований.

Правда, если в первые десятилетия XX века типовые неоосманские элементы были использованы уже для визуализации идей тюркизма и в этом качестве перешли в архитектуру Турецкой республики (в турецкой историографии это «Первый национальный архитектурный стиль»), то «прозападный ориентализм» творчества Хамди стал предметом критики [3, с. 134–135; 13, с. 233–246; 14, с. 389–397; 48, pp. 52–56; 55, pp. 241–242]; но ни к творчеству живописца, ни к риторике «эры Хамидий», ни к созданным образам «османского Ренессанса» это изменение мнений отношения не имело.

Рассматривать творчество Османа Хамди, равно принадлежащее западной и восточной культурам, только с одной четкой исследовательской позиции крайне сложно — и для европейских, и для турецких, и для российских исследователей; такая симультанность его восприятия отчасти оправдывает знак вопроса в заголовках многих статей о нем [3; 33; 35; 48]. К. Вяземская напомнила о необходимости при оценках работ Османа Хамди нейтрализовать политический и идеологический контексты исследователя [3, с. 136]; но эти оценки невозможны без учета позднеосманской идеологии, в которой он сам развивался и работал. Не только его просветительская деятельность, но и его художественное творчество, в контексте европейского ориентализма остающееся откровенной маргиналией, приобретают совершенно иное значение в свете формирования и проявлений неоосманского стиля и риторики «османского Ренессанса».

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Абидулин А. Символизм и власть во время правления султана Абдул-Хамида II (1876–1909 гг.) // *Власть*. 2008. № 10. С. 125–128.
2. Абидулин А. М., Валеев Р. М. Взаимопроникновение восточной и европейской культур: вклад Османа Хамди Бея в сохранение османского и мирового культурного наследия // *Интеллигенция и мир*. 2016. № 2. С. 85–96.
3. Вяземская К. Т. Осман Хамди Бей (1842–1910): первый турецкий ориенталист? // *Восточный курьер*. 2019. № 1–2. С. 126–137.
4. Гришин М. В. Мифологизация традиционного Востока в искусстве и научной мысли Запада. М.: ГИИ, 2013.
5. Гурьянова Т. А. Отражение националистических идеологий в художественной культуре Турции конца XIX — начала XX в. // *Наука, образование и культура*. 2016. № 11 (14). С. 5–8.
6. Денике Б. Живопись Ирана. М.: Искусство, 1938.
7. Дрессировщик черепах // *Все интересное в искусстве и не только*. 01.01.2021. URL: <https://tanjand.livejournal.com/3248551.html> (дата обращения: 01.06.2024).
8. Иконников А. В. Историзм в архитектуре. М.: Стройиздат, 1997.
9. Картину турецкого художника продали за \$2 млн. // *Большая Азия*. 25.10.2019. URL: <https://bigasia.ru/kartinu-tureczkogo-hudozhnika-prodali-za-2-mln/> (дата обращения: 01.06.2024).
10. Кононенко Е. И. Анатолийская мечеть XI–XV вв. Очерки истории архитектуры. М.: Прогресс-Традиция, 2017.
11. Кононенко Е. И. «Большая османская мечеть» // *Культура Востока*. Вып. 3. «Визитные карточки» восточных культур. М.: ГИИ, 2018. С. 92–117.
12. Кононенко Е. И. Османский архитектурный историзм и поиски национального стиля // *Вестник СПбГУ. Серия 15. Искусствоведение*. 2016. Вып. 1. С. 92–103.
13. Кононенко Е. И. «Тюркская идея» и поиски национального стиля в османской архитектуре // *От религиозного реформаторства к европеизации культуры мусульман. К 155-летию со дня рождения Исмаила Гаспринского*. М.: ГИИ, 2016. С. 226–246.
14. Кононенко Е. И. Эволюция архитектуры османской мечети. М.: Прогресс-Традиция, 2022.
15. Креленко Н. С. Образ другого в произведениях искусства. М.–Берлин: Директ-Медиа, 2015.

16. Левинас Э. Путь к Другому/Пер. Е. Бахтиной. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007.
17. Миллер Ю. А. Искусство Турции. М.–Л.: Искусство, 1965.
18. Николаева Н. С. Тадасигэ Оно. М.: Изобразительное искусство, 1979.
19. Осман Хамди-бей // Livejournal. URL: <https://tito0107.livejournal.com/1756127.html> (дата обращения: 01.06.2024).
20. Петросян Ю. А. «Новые османы» и борьба за конституцию 1876 г. в Турции. М.: Изд-во восточной лит-ры, 1958.
21. Саид Э. В. Ориентализм. СПб.: Русский Миръ, 2006.
22. Сафрстьян Р. А. Доктрина османизма в политической жизни Османской империи (50–70 гг. XIX в.). Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1985.
23. Сокова З. Н., Прокопьева А. В. Реформы второго периода Танзимата в Османской империи (историографический аспект) // Вестник ТюмГУ. 2009. № 1. С. 72–78.
24. Субаев Р. Р. Османская империя в правление Абдул-Хамида II: зулум, модернизация, революция // История Балкан. На переломе эпох (1878–1914 гг.)/Отв. ред. К. В. Никифоров. М.: Институт славяноведения РАН, 2017. С. 179–222.
25. Фадеева И. Е. Мидхат-паша. Жизнь и деятельность. М.: Наука, 1977.
26. Фадеева И. Л. Официальные доктрины в идеологии и политике Османской империи (османизм – панисламизм) XIX – начала XX в. М.: Наука, 1985.
27. Чукчеева М. А. Историческая картина на сюжеты из отечественного прошлого в России второй половины XIX века. Проблемы жанра, распространения исторического знания в художественной среде и восприятия современниками: Дис. ... канд. иск. М.: ГИИ, 2024.
28. Acuna K. Osman Hamdi Bey and the Green Mosque: Architectural Imagery in the Construction of an Ottoman Historical Narrative. New York: State University of New York, 2013.
29. Akkaya A. The Reflection of 19th and 20th Centuries Art Styles on Ottoman Art Journals // 14th International Congress of Turkish Art Proceedings / Ed. F. Hitzel. Paris: College de France, 2013. Pp. 55–64.
30. Archer W. G. India and Modern Art. London: Allen & Unwin, 1959.
31. Aslan S. The Analysis of the Painting “Kaplumbaga Terbiyecisi: Tortoises Trainer” (1906–1907) of Osman Hamdi in Terms of Ottoman Leadership // International Refereed Academic Social Sciences Journal. 2014. No. 5 (16). Pp. 115–137.

32. Başkan S. The Ottomans in 18th and 19th Century European Art Turquerie and Orientalism // The Great Ottoman – Turkish Civilisation / Ed. K. Çiçek. Vol. 4. Ankara: Yeni Türkiye, 2000. Pp. 792–805.
33. Bauhn P. Osman Hamdi Bey – an Ottoman Orientalist or a Humanist Ottoman? // Nordic Review of Iconography. 2022. No. 3/4. Pp. 7–37.
34. Çakmak G. “Conveying the Drama as it Exists”: Osman Hamdi’s *Zeibek at Watch* (1867) and Nineteenth-Century French Painting // Archaeologists and Travelers in Ottoman Lands/Ed. R. Holod, R. Ousterhout. Istanbul: University of Pennsylvania Museum of Archeology and Antropology, Pera Museum, 2010. URL: <https://www.academia.edu/37575378/> (дата обращения: 16.04.2024).
35. Çakmak G. Resistance or Compliance?: The Problem of Orientalism in Osman Hamdi’s Paintings // *Thamyris/Intersecting*. 2010. No. 20. Pp. 103–112.
36. Çelik Z. About Antiquities: Politics of Archaeology in the Ottoman Empire. Austin: University of Texas Press, 2016.
37. Çelik Z. Displaying the Orient. Architecture of Islam at Nineteenth-Century World’s Fairs. Berkeley–Los Angeles–Oxford: University of California Press, 1992.
38. Çelik Z., Kinney L. Ethnography and Exhibitionism at the Expositions Universelles // *Assemblage*. 1990. No. 13. Pp. 34–59.
39. Cezar M. Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi. Istanbul: Baha Matbaası, 1995 [1971].
40. Denny W. B. Provincial Ottoman Architecture and the Metropolitan Style: Questions of Meaning and Originality // 10th International Congress of Turkish Art. Geneva: Fondation Max van Berchem, 1999. Pp. 243–252.
41. Denny W. Quotations in and out of Context: Ottoman Turkish Art and European Orientalist Painting // *Muqarnas*. 1993. Vol. 10. Pp. 219–230.
42. Deringil S. Legitimacy Structures in the Ottoman State: The Reign of Abdulhamid II (1876–1909) // *International Journal of Middle East Studies*. 1991. Vol. 23. No. 3. Pp. 345–359.
43. Deringil S. The Well-Protected Domains: Ideology and the Legitimation of Power in the Ottoman Empire, 1876–1909. London–New York: I. B. Taurus, 1998.
44. Dethier P. A. Le Bosphore et Constantinople: Description topographique et historique. Vienna: Alfred Hölder, 1873.
45. Duben I. A. Osman Hamdi ve Orientalism // *Tarih ve Toplum*. 1987. D. 41. № 1. S. 283–290.

46. *Durmuş S., Gür Ş. Ö. Mimarlığın metinsel temsilinde retorik inşa: Usûl-i Mi'mârî-i Osmanî // METU JFA. 2017. №1. S. 107–131.*
47. *Durmuş S., Kuloglu N. An Imperial Discourse: Usûl-i Mi'mârî-i Osmanî // Recent Developments in Arts/Eds. Z. Bialas, H. Aslan et al. Bialystok: E-Bwn, 2017. Pp. 232–242*
48. *Eldem E. How Does One Become an Oriental Orientalist? The Life and Mind of Osman Hamdi Bey, 1842–1910 // Orientality: Cultural Orientalism and Mentality/Ed. by O. Nefedova. Milan: Silvana Editoriale, 2015. Pp. 33–57.*
49. *Eldem E. Making Sense of Osman Hamdi Bey and His Paintings // Muqarnas. 2012. Vol. 29. Pp. 339–383.*
50. *Eldem E. Osman Hamdi Bey à Paris. Correspondance et documents (1860–1869) // Turcica. 2016. Vol. 47. Pp. 291–395.*
51. *Eldem E. Osman Hamdi Bey'in "Karanlık" Yılları (1871–1881) // Millî Saraylar. Sanat – Tarih – Mimarlık Dergisi. 2019. №17. S. 52–75.*
52. *Eldem E. Osman Hamdi Bey ve Oryantalizm // Dipnot. 2004. №2. S. 39–67.*
53. *Erkmen A. Geç Osmanlı Dünyasında Mimarlık ve Hafıza: Arçiv, Jubile, Abide. İstanbul: Akın Nalça Kitapları, 2011.*
54. *Erol S. XIX. Yüzyıl Osmanlı devlet adamlarından İbrahim Edhem Paşa. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2021.*
55. *Ersoy A. Architecture and the Late Ottoman Historical Imaginary. Reconfiguring the Architectural Past in a Modernizing Empire (Studies in Art Historiography). Farnham: Ashgate, 2015.*
56. *Ersoy A. Architecture and the Search for Ottoman Origins in the Tanzimat Period // Muqarnas. 2007. Vol. 24. Pp. 79–115.*
57. *Ersoy A. Osman Hamdi Bey and the Historiophile Mood. Orientalist Vision and the Romantic Sence of the Past in Late Ottoman Culture // The Poetics and Politics of Place: Ottoman Istanbul and British Orientalism. İstanbul: Suna and Inan Kiraç Foundation, Pera Museum, 2011. Pp. 131–141.*
58. *Ersoy A. Ottoman Gothic: Evocations of the Medieval Past in Late Ottoman Architecture // Manufacturing Middle Ages. Entangled History of Medievalism in Nineteenth-Century Europe. Leiden–Boston: Brill, 2013. Pp. 217–238.*
59. *Ersoy A. Şarklı Kimliğin Peşinde: Osman Hamdi Bey ve Osmanlı Kültüründe Oryantalizm // Toplumsal Tarih. 2003. D. 119. S. 84–89.*
60. *Fetvacı E. The Art of Osman Hamdi Bey // Osman Hamdi Bey & the Americans. Archeology, Diplomacy, Art. İstanbul: Suna and Inan Kiraç Foundation, Pera Museum, 2011. Pp. 118–138.*

61. *Fetvacı E. An Orientalist Reconsidered. Osman Hamdi. Massachusetts: Williams College, 1996.*
62. *Genç S. V. Osman Hamdi tablolarında hayvan figürleri // Ankara Üniversite Veteriner Fakültesi Dergisi. 2014. №61. S. 85–91.*
63. *Gürçağlar A. Farksız Teknikler, Farklı Oryantalizmler: Osman Hamdi Bey ve Jean-Léon Gérôme // Antik Dekor. Antika, Dekorasyon ve Sanat Dergisi. 2004. №85. S. 96–104.*
64. *Hamdi Bey O., Marie de Launay V. Les costumes populaires de la Turquie en 1873. Constantinople: Imprimerie du "Levant Times and Shipping Gazette", 1873.*
65. *Irwin R. For Lust of Knowing: The Orientalists and Their Enemies. London: Penguin, 2006.*
66. *Işık A., Balkan M. Türk Fuarçılık Tarihi. İstanbul: Fuar Merkezi Yayınları, 2007.*
67. *Kılınçoğlu D. T. Changing Reality through Fiction: A Cognitive Approach to Late Ottoman Literature // Journal of the Ottoman and Turkish Studies Association. 2020. Vol. 7. No. 1. Pp. 205–226.*
68. *Kopania I. Skillful Imitators and Excellent Craftsmen. European Opinions on Chinese Art and the Image of China in Europe from the 17 to the 19 c. // Culture – History – Globalization. 2017. Vol. 22. Pp. 93–112.*
69. *Macdonald S. The History and Philosophy of Art Education. London: James Clarke & Co., 2004.*
70. *Mardin Ş. The Genesis of Young Ottoman Thought: A Study in the Modernization of Turkish Political Ideas. Syracuse: Syracuse University Press, 2000.*
71. *Markiewicz C. The Science of History, a Lasting Memory (zîkr-i jamîl), and the Literary Turn in Ottoman Historical Writing // Osmanlı'da İlm-i Tarih/Eds. Z. Atçıl, E. Asil, C. Atabaş. İstanbul; Aralık, 2023. Pp. 73–90.*
72. *Neumann C. Bad Times and Better Self Definitions of Identity and Strategies for Development in Late Ottoman Historiography (1850–1900) // The Ottomans and Balkans: A Discussion of Historiography/Eds. F. Adanır, S. Faroqhi. Leiden–Boston–Koln: Brill, 2002. Pp. 57–78.*
73. *Nisa A. The Purchase on Modernity. The Turkish National Narrative and Osman Hamdi Bey's "The Tortoise Trainer" // Thresholds. 2015. Vol. 43. Pp. 178–235.*
74. *Nochlin L. Politics of Vision. Essays on Nineteenth Century Art and Society. New York: Harper & Row, 1991.*

75. *Ozceri E.* Displaying the Empire: A Search for Self Representation of the Ottoman Empire in the International Exhibitions of the Nineteenth Century. Istanbul: Libra Kitapçılık ve Yayıncılık, 2016.

76. *Özel O.* Modern Osmanlı Tarihyazımında “Klâsik Dönem”: Bir Eleştirel Değerlendirme // Tarih ve Toplum: Yeni Yaklaşımlar. 2006. №4. S. 273–294.

77. *Özkan Altınöz M.* 19. Yy Osmanlı Mimarisi’ndeki Oryantalizmin Endülüs Kaynağı ve Sirkeci Gari’nin Değerlendirilmesi // Turkish Studies. International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic. 2014. Vol. 9/10. Pp. 837–852.

78. *Parvillée L.* Architecture et décorations torques au XVe siècle. Paris: A. Morel, 1874.

79. *Posocco L.* Osman Hamdi Bey and the Dawn of the Ottoman Museum: a Bourdieusian Approach // International Journal of Humanities Social Sciences and Education. 2021. Vol. 8. No. 10. Pp. 29–41.

80. *Reid J. J.* Crisis of the Ottoman Empire. Prelude to Collapse, 1839–1878. Stuttgart: Steiner, 2000.

81. *Reinach S.* Catalogue du Musée Imperial d’antiquités. Constantinople: Musée Impérial d’Antiquités, 1882.

82. *Roberts M.* Artists, Amateurs, and the Pleated Time of Ottoman Modernity // Time in the History of Art. Temporality, Chronology and Anachrony/Ed. by D. Karlholm, K. Moxey. New York: Routledge, 2018. Pp. 79–100.

83. *Roberts M.* Osman Hamdi and Ottoman Aestheticism // Is Paris Still the Capital of the Nineteenth Century? Essays on Art and Modernity, 1850–1900/Ed. by A. Dombrowski, H. Clayson. Abingdon–New York: Oxon, Routledge, 2016. Pp. 131–152.

84. *Roberts M., Williams S.* A Monumental Book: Ottoman Architecture at 1873 Vienna World’ Fair // Art in Translation. 2021. Vol. 13. Iss. 1–3. Pp. 2–33.

85. *Salaheddin Bey.* La Turquie a l’exposition universelle de 1867. Paris: Librairie Hachette & Cie, 1867.

86. *Saatçi Ata M. B.* Müze-i Hümayun Müdürü Dr. Philipp Anton Dethier’nin Osmanlı Maarif Nazırları Dönemindeki (1872–1881) Faaliyetleri Üzerine Bir Değerlendirme // Belgi. 2021. №1. S. 459–482.

87. *Şenyurt O.* Reflections of the Diversity of Ethnic Origins on the Architectural Environment of the Late Ottoman Period // The Journal of International Social Research. 2014. Vol. 7. No. 33. Pp. 530–540.

88. *Shaw W.* Possessors and Possessed: Museums, Archaeology, and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire. Berkeley: University of California Press, 2003.

89. *Sönmez A.* Osman Hamdi Bey’in Sayda Kazısı ve Bu Kazının Müze-i Hümayûn’un Gelişimine Etkisi // History Studies. 2020. Vol. 12. No. 3. S. 765–788.

90. *St. Laurent B.* From Bursa to Jerusalem: From Yeşil Türbe to the Dome of the Rock // History from Below: A Tribute in Memory of Donald Quataert. Istanbul: Istanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2016. Pp. 338–347.

91. *St. Laurent B.* Léon Parvillée: His Role as Restorer of Bursa’s Monuments and His Contribution to the Exposition Universelle of 1867 // L’Empire ottomane, la république de Turquie, et la France. Istanbul: Isis, 1986. Pp. 247–282.

92. Turcomania and Ottomania Archives of Mavi Boncuk. List of Osman Hamdi Bey’s Works. URL: <http://mbarchives.blogspot.com/2010/02/list-of-osman-hamdi-beys-works.html> (дата обращения: 23.04.2024).

93. *Uslu G.* Homer, Troy and the Turks: Heritage and Identity in the Late Ottoman Empire, 1870–1915. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017.

94. *Usul-i Mî’marî-i Osmani.* L’architecture Ottomane. Die ottomanische Baukunst/Eds. M. de Launay, P. Montani, et al. Istanbul: Imprimerie et lithographie centrales, 1873.

95. *Vecellio C.* Costumes anciens et modernes. Paris: Edition Firmin Didot, 1860.

96. Writing History at the Ottoman Court: Editing the Past, Fashioning the Future/Eds. E. Fetvacı, E. Çıpa. Bloomington: Indiana University Press, 2013.