

Научная статья

УДК 930.85+747+94(44)035/062

doi: 10.17223/22220836/60/26

ЧЕТЫРЕ ТУРЕЦКИХ БУДУАРА ГРАФА Д'АРТУА: ОРИЕНТАЛЬНАЯ МОДА НАКАНУНЕ ВЕЛИКОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Бэлла Львовна Шапиро

*Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия,
b.shapiro@mail.ru*

Аннотация. Предметом анализа стала эволюция стиля тюрокери как одной из разновидностей ориентализма. Источником изучения выступила художественная культура Франции в период «Больших стилей» – стилей Людовика XIV, Людовика XV и Людовика XVI. Прослеживается эволюция тюрокери от его зарождения до Великой французской революции, изменившей и историю Франции, и историю ее художественной культуры. Более подробно заключительный этап формирования стиля рассматривается на примере будуаров графа д'Артуа – младшего брата Людовика XVI. Этот вопрос ранее не попадал в поле зрения отечественных исследователей тюрокери.

Ключевые слова: XVIII век, Франция, Османская империя, Карл X, Людовик XVI, художественная культура, история материальной культуры, история декоративно-прикладного искусства, история моды, ориентализм, тюрокери

Для цитирования: Шапиро Б.Л. Четыре турецких будуара графа д'Артуа: ориентальная мода накануне Великой французской революции // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 269–281. doi: 10.17223/22220836/60/26

Original article

THE FOUR TURKISH BOUDOIRS OF THE COUNT D'ARTOIS: ORIENTAL FASHION BEFORE THE FRENCH REVOLUTION

Bella L. Shapiro

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation, b.shapiro@mail.ru

Abstract. The subject of analysis of this research was the evolution of the Turkey style as one of the varieties of Oriental style. The main source of study was the artistic culture of France, its painting, literature, music, theatre, decorative and applied arts in the period of the so-called “Great Styles” – the styles of Louis XIV, Louis XV and Louis XVI. It traces the evolution of the style from its beginnings to the French Revolution, which changed both the history of France and the history of its artistic culture. The final stage of Turkey style formation considered in more detail on the example of four Turkish boudoirs that belonged to Count d'Artois, the younger brother of Louis XVI. This problem has not previously come to the attention of domestic Turkey researchers. The boudoir as a type of cabinet was at the height of popularity in the Louis XVI era, where it came with the fashion for a private rather than public lifestyle. The boudoirs d'Artois, created in different years in the Palace of Versailles and the Palace du Temple have not survived, but some items of their decoration have survived: wall paintings, draperies, furniture, lighting fixtures, bronze. Currently it is in the collection of the Louvre, the Palace of Versailles, and the Museum of Decorative Arts in Paris. We traced the fates of some items before and after the French Revolution. We also noted that the post-revolutionary fates of the first Turkish boudoirs d'Artois and his sister-in-law,

Queen Marie Antoinette of France, created at the same time, have similar features. We traced the evolution of the fashion for Turkish boudoirs, which went beyond the royal palaces before the revolution. The result of the research: Turkish boudoirs were a vivid part of the Turkey style and, more broadly, of the Oriental style. The fashion for everything conventional-Turkish created a peculiar aesthetics, which was not intended to actually reflect Eastern domestic life, but conveyed a romantic idea of the imaginary and idealized East in the Europeans eyes.

Keywords: 18th century, France, Ottoman Empire, Charles X, Louis XVI, art culture, material culture history, decorative and applied arts history, fashion history, orientalism, Turkey

For citation: Shapiro, B.L. (2025) The four Turkish boudoirs of the count d'Artois: oriental fashion before the French revolution. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 269–281. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/26

Исторические предпосылки. Союз Лилии и Полумесяца

Падение Константинополя (1453 г.) закрепило в европейском сознании представление об османах как о мародерах, уничтоживших культурное наследие христианского Востока. Это была трагедия восточного христианства, переживание которой затронуло и европейский мир.

Когда к власти пришел султан Сулейман I (1520), прозванный Великолепным, завоевание христианского мира продолжилось. Была развернута серия военных конфликтов между Османской империей и монархией Габсбургов за земли севера Балканского полуострова и Венгерского королевства. Границы Османской империи становились все шире. Целью османского продвижения в Европу была Вена – столица габсбургской Австрии, стратегически важный крупный город на Дунае, открывающий путь в Европу по Черному морю.

Союз Лилии и Полумесяца, альянс, заключенный королем Франции Франциском I и Сулейманом Великолепным (1528 г.), был направлен на ослабление Австрии. Неудачная осада Вены послужила к заключению мирного договора между Священной Римской империей и османами (1529 г.). Интенсификация дипломатических контактов закономерно увеличила и число контактов культурных. Так, в Европу проникли не только турецкие войска, но также и турецкая одежда, музыкальные инструменты, манускрипты и др.

Оформление стиля тюрокери во Франции

В дипломатическом отношении наиболее тесные и плодотворные культурные связи у Турции сложились с Францией, где еще при Людовике XIV проявился живой интерес к турецкой культуре и искусству. Так, в Королевскую библиотеку поступили первые научные турецкие манускрипты (1668–1669 гг.) [1. Р. 91]. В 1688 г. посол Венеции в Константинополе и переводчик (драгоман) Джованни Баттиста Донадо представил сочинение [2] об истории турецкой культуры; сочинение было известно и во Франции.

Растущая популярность ориентализма усиливает интерес и к театральным постановкам с «восточными» сюжетами. Так, на французской сцене оказались турецкие персонажи: раньше всего у ведущего драматурга Франции XVII столетия Жана Батиста Мольера и его тезки Люлли, придворного композитора Людовика XIV, «*maître de la musique*» королевской семьи и законодателя музыкальной моды, или, другими словами, «абсолютного монарха

французского оперного театра» [3. С. 415–416], чьи арии распевал весь Париж. Знаменитая декоративная «Турецкая церемония» появилась в комедии Мольера и Люлли «Мещанин во дворянстве» (1670) в угоду придворным вкусам; ее создатели добродушно посмеивались над турецким посольством Мехмеда IV (1669). Турок как персонаж, забавляющий зрителей своим причудливым языком и манерами, стал привычным явлением в постановках легкого жанра.

Не была забыта турецкая тема и в трагедии: пьеса другого великого драматурга столетия Жана-Батиста Расина «Баязет» (1672) была представлена на театральной сцене сразу же после написания. Ее сюжет не был заимствован из древней истории, как это было принято ранее. В его основу легла гаремная история, повествующая о событиях недавнего времени (1638). Географическая удаленность истории, положенной в основу сюжета, компенсировала ее временную близость, тем самым подтверждая популярную в те годы максиму «*majore longinquo reverential*» (расстояние увеличивает почтение) [1. Р. 112]. Впрочем, в условиях строго охраняемой неподвижности [4], традиционности турецкой культуры (которая в глазах ее носителей станет осязательным недостатком, а не достоинством только начиная со второй трети – середины XIX в.) небольшое временное расстояние не было критичным.

С развитием франко-турецких дипломатических отношений и ростом общественного интереса к турецкой культуре в Европе складывается самостоятельный жанр под названием «а-ля тюрк», или тюркери. Новинка имела успех, пользуясь устойчивым интересом. Так, и «Мещанин во дворянстве», и «Баязет» надолго вошли в репертуар французских театров, став самыми популярными постановками в стиле тюркери. За последующие после премьеры «Баязета» 70 лет во Франции было написано еще тринадцать «турецких» трагедий [1. Р. 93].

Несмотря на временное прекращение турецкой экспансии, отношение к турецкой культуре в Европе пока было неоднозначным, а ее понимание – неизбежно ограниченным. Как правило, одобрение в глазах европейца встречалось лишь применительно к ее отдельным чертам – таким, как могущество Османской империи (в это время она представляла собой огромное государство, охватывающее три части света – Южную Европу, Азию и Африку), ее политическое устройство или благочестие населявших ее народов. Однако параллельно с восхищением прослеживалась и боязнь известной восточной жестокости нравов. Тем более, что страх перед повторным вторжением сохранялся; австро-турецкие военные конфликты продолжались до конца XVII в., когда неудачная двухмесячная осада Вены (1683) и последовавший за ней Карловицкий мир (1699) остановили не только австро-турецкий конфликт, но и Османское вторжение на Запад.

Благодаря вынужденному близкому знакомству с мехтером – турецким военным оркестром – в европейской музыке также формируется новый интерпретационный стиль (*alla turca*), в основе которого лежит так называемая янычарская музыка. Мехтер с его оригинальным набором духовых инструментов (флейта-пикколо, медная труба, шалмей, зурна) и непривычно широким набором ударных инструментов (большой барабан, парные барабаны типа литавр, барабанчики, тарелки, включая пальчиковые зиллы, треугольник и бунчук) вызывал закономерный интерес, поскольку часть этих инструмен-

тов ранее никогда не использовалась в западноевропейской оркестровой музыке. Мехтер и его музыка, громкая и пронзительная, с четким ритмом, были известны с конца XVII в. не только в Австрии (в качестве военных трофеев), но и в других странах Европы [5. С. 9–11; 6. С. 65; 7]. Знакомство было успешным не в последнюю очередь благодаря опубликованному «Эссе о музыке Востока» (1751) Шарля Фонтона, переводчика и посла Франции в Константинополе [8]. К концу XVIII в. почти все европейские правители имели собственные турецкие оркестры [9. Р. 180].

«Тюркеризация» французской культуры шла все интенсивнее, тем более, что имидж турецкой культуры постепенно менялся. Рост интереса к ней в начале XVIII в. был связан с уменьшением беспокойства по поводу военной угрозы со стороны Османской империи. Хотя традиция представлять османов как варваров сохранялась, она все больше и больше конкурировала с новым опытом. Особенно активно мода на турецкое развивалась во Франции: это было обусловлено визитом посольства султана Ахмеда III Мехмеда-эфенди (1720), чей приезд в Париж был обставлен с большой пышностью. Посольство не ограничивалось лишь дипломатическими функциями, активно участвуя в общественной и культурной жизни Франции [10. С. 110]. Следующий визит в Париж турецкого посольства во главе с сыном эфенди (1742) ускорил развитие стиля [11. С. 64].

Под влиянием идей Просвещения Восток по сравнению с Западом все чаще представляется как гуманная, глубоко моральная культура. Образ жестокого, деспотичного, неистового в своей ярости турка начинает вытесняться турком благородным [12. С. 408], так называемым «*bon sauvage*» (добрый или благородный дикарь). Именно он теперь дает Европе уроки галантности, просвещенности и благородства [13. С. 216; 14. С. 69, 89, 113, 149].

Интерес к ориентальной тематике подпитывался публикациями псевдо-путевых заметок. Первыми здесь нужно назвать «Персидские письма» Шарля-Луи Монтескье (1721), снискавшие огромную популярность сразу же после опубликования. Жанр «турецких писем» возник как своего рода ответ на «Письма» Монтескье; первым в этом ряду стало сочинение Пуллена де Сен-Фуа «Турецкие письма» [15], переизданное трижды (1730, 1732, 1760). Второе издание вышло под заголовком «Письма Недима Ходжи, секретаря посольства Мехмеда эфенди ко французскому двору» [16. С. 159].

Османская империя стала рассматриваться не как надвигающаяся угроза, но и как интересное туристическое направление, где можно познакомиться с будоражащей воображение экзотической культурой и увезти домой вещные проявления этой культуры в качестве сувенира. Привезенное из Турции – ковры и текстиль, одежда, конское убранство, ювелирные украшения, мебель, стекло и керамика, продукты питания – было помещено в сегмент демонстративного потребления, где оно тотчас приобрело статус особо престижного. Торговые соглашения, заключенные турками сначала с Францией (1740) и Англией, а затем с Голландией [1. Р. 78], означали не только увеличение потока желанных товаров, но и увеличение круга лиц, знакомых с турецкой культурой.

Интерес к Востоку стал обретать масштаб массового. Несмотря на это, уровень знаний о реальной Турции был пока еще невысок, и турецкое в тюркери означало не конкретную историко-географическую реальность, но ро-

мантический образ, сформированный на основе скорее воображаемых представлений, нежели реальных воспоминаний. Тюркери стало квинтэссенцией, отражением современных ожиданий европейца от Турции и от Востока в целом [11. С. 65; 17. С. 7].

Наиболее яркой и обсуждаемой – и ожидаемой – чертой турецкой культуры оказалась роскошь, внешнее великолепие материальной культуры, характерное для всего Востока. Только Восток признавал расточительную роскошь допустимой, превращая ее в форму культуры. Так тюркери помог европейской аристократии обойти справедливую критику неумеренного демонстративного потребления (по словам французского историка Филиппа Перро, европейское неприятие роскоши представляло собой тонкое химическое соединение «не выделяться» + «не вызывать зависть» + «не унижать») [18. С. 10], предложив своего рода карт-бланш на блеск и великолепие в костюме, интерьере и, шире, во всем образе жизни.

Второй неотъемлемой характеристикой тюркери считалось чувственное начало. Неудивительно, что идеальным пространством для оформления в стиле тюркери стал будуар – своеобразный тип интимного кабинета, вошедший в моду в начале правления Людовика XV, вместе с модой на приватный, а не публичный образ жизни. Будуар «а ля тюрк» задумывается как роскошная комната, чья «загадочная потаенность Востока» [19. С. 115] подчеркивалась игровым и соблазнительным характером декоративного оформления.

Тюркери при Людовике XVI

В эпоху Людовика XVI увлечение тюркери вышло на новый виток идеализации восточной культуры и восточного искусства, приобретя характер повального увлечения. Мода на ориентальное была актуализирована трагедией в пяти актах «Мустафа и Зенгир» Никола де Шамфора, премьера которой состоялась в Королевском театре Фонтенбло осенью 1776 г.

Время действия трагедии – Османская империя в последние годы турецко-персидской войны (1514–1555), на закате правления султана Сулеймана Великолепного. Главными участниками трагических событий, помимо самого султана, выступают его жена Роксолана (реальный исторический персонаж), сын Роксоланы и Сулеймана Зенгир (чьим прототипом был реальный исторический персонаж шехзаде Джихангир) и сын Сулеймана от главной наложницы и влиятельной соперницы Роксоланы по гарему Мустафа (также реальный шехзаде Мустафа).

Центральный сюжет трагедии – братоубийственная борьба за трон (в версии Шамфора – «трон и любовь» [20. Р. 20])¹ был близок и понятен любому французскому аристократу. В памяти нации еще была свежа история династического соперничества между четырьмя сыновьями Екатерины Медичи и Генриха II Валуа. Не было забыто и разрушительное влияние амбиций Екатерины Медичи на государственные дела.

На центральное место в трагедии Шамфора поставлена безвременная смерть турецкого «дофина» – наследного принца. Косвенной причиной его смерти стала Роксолана – славянка, купленная на константинопольском невольничьем рынке для гарема султана Сулеймана, который только-только

¹ Перевод автора.

вступил на престол в качестве десятого османского султана. Влияние Роксоланы, этой легендарной царицы Востока, на воображение западноевропейцев сравнивают только с влиянием Клеопатры [21. Р. 1]. Роксолана стала любимой наложницей Сулеймана (вытеснив с этого места мать его первенца), а затем матерью его пятерых сыновей (рождены в 1521, 1523, 1524, 1525, 1531 гг.) и его законной женой (вероятно, в 1534 г., уже после смерти валиде-султан – матери Сулеймана) – в нарушение существующей традиции иметь не больше одного сына от одной наложницы).

Возмущение местной общественности вызывало и материальное содержание Роксоланы, превышающее обычное для матери наследника не менее чем в четыре раза [21. Р. 2, 6], а также не имеющее аналогов в истории османского гарема совмещение ею сразу двух ролей – гаремной фаворитки и матери наследников престола.

Около трехсот наложниц Сулеймана ежедневно боролись за внимание своего господина [21. Р. 4]. Неудивительно, что бывшая рабыня, очутившись на вершине власти, исполнилась решимости закрепить свое особое положение любыми средствами. Политические амбиции Роксоланы, ее страх за себя и сыновей, а возможно, и ревность – чувства не похвальные, но понятные – побудили ее к заговору против законного наследника трона. Именно ее сын, а не сын соперницы, должен был стать во главе великой империи, объединяющей «сто народов, от Евфрата до Дуная и от Ормуза до Туниса» [20. Р. 10]¹. Зенгир не верит в намерения матери: та знает о крепкой дружбе, связывающей единокровных братьев. «Дружба – напрасная ошибка детства», – сокрушается Роксолана [20. Р. 8]². Интрига увенчалась успехом – оклеветанный наследный принц казнен по приказу султана. Зенгир не в силах выдержать стыда и горя убивает себя на глазах матери и отца со словами: «мои муки заканчиваются, ваши – лишь начинаются» [20. Р. 85]³. Роксолане предстоит жить, оплакивая свои грехи, в кандалах и в бесчестье, понимая, что скорая смерть ее монаршего мужа умножит ее физические и душевные терзания.

История о смерти принца от рук немилосердного отца, как и история беспредельной власти рабыни над своим повелителем, потрясли западный мир, и отголоски этого потрясения были слышны еще и в XVIII столетии [22. Р. 26–28]. Пересказы обрастали неизвестными ранее подробностями: акценты смещались, произвольно трактуя реальные исторические события, но центральная тема трагедии – конфликт между личным и политическим – оставалась неизменной.

Французский двор был очарован ориентализмом этой истории, в особенности младший брат Людовика XVI граф д'Артуа (будущий король Франции Карл X), азартно увлекающийся модой. Каждая из резиденций графа была задумана и оформлена чрезвычайно оригинально, отличаясь одновременно и тонким вкусом, и роскошной пышностью [23]. Восточная чувственность привлекала графа д'Артуа больше прочих – и он откликнулся на новое веяние первым из всей королевской семьи, немедленно приступив к оформлению новых будуаров в стиле «а ля тюрк».

¹ Перевод автора.

² Перевод автора.

³ Перевод автора.

Первый турецкий будуар графа д'Артуа. Дворец дю Тампль был парижской резиденцией Великого приора ордена Св. Иоанна Иерусалимского. Малолетний сын графа д'Артуа, герцог Ангулемский, получил эту должность, а вместе с ней и узупрукт на Дворец в 1776 г., когда место стало вакантным после смерти принца де Конти. Сразу же было начато обновление интерьеров дворца. Неудивительно, что на первом этаже одного из крыльев дю Тампля, в комплексе личных покоев графа, появилась новомодная турецкая комната – турецкий будуар. К будуару, по моде XVIII столетия, примыкали библиотека, ванная комната и спальня с альковом. Спальня имела собственный выход в небольшой сад.

Турецкий будуар был спроектирован архитектором Этьеном-Луи Булле, меблирован Жоржем Жакобом, одним из любимых менуазье (столяров) французской короны, и украшен резным декором скульптором Симоном Роде. Главное украшение будуара составляли драпировки из бело-золотого шелка, уложенные в форме роскошного шатра, достойного «Тысячи и одной ночи».

Основу декоративной системы интерьера составил орнамент, включающий османскую символику. Меблировка была представлена «турецким» гарнитуром непривычных французам форм: двумя большими диванами «*grandes sultanes*», с сильно изогнутыми изголовьем и изножьем, без спинок; на диванах разместилось множество валиков и подушек. Диваны стояли по сторонам от камина из белого мрамора. В гарнитур также входили четыре «турецких» стула и два аналогичных кресла. Мебель была обита уже упомянутым бело-золотым шелком и выкрашена в «королевский белый» – белый с легким оттенком серого (мебель была покрыта позолотой только после Великой французской революции по желанию ее нового владельца).

Это убранство сегодня частично сохранилось в Музее Лувра (инв. № ОА 9986-9992), но диваны-султаны утрачены; вместо них, уже после Великой французской революции, комплект пополнился задрапированным золотистым шелком канапе «а ля султан» из резного позолоченного ореха, выполненным в том же вкусе [24. Р. 159]. Аналогичная судьба постигла и турецкий будуар Марии-Антуанетты в Фонтенбло, созданный в том же 1776 г. [25. Р. 221]. Его мебель сегодня представлена альковной кроватью «а ля тюрк», шезлонгом, двумя креслами бержер, четырьмя креслами-гондолами, пуфом-табуретом и столиком-геридоном. Мягкая мебель не современна его первой владелице: она была заменена в послереволюционное время по прихоти императрицы Франции Жозефины Богарне, поскольку с 1805 г. этот будуар был включен в число ее спаленных комнат [26. Р. 32].

В те же послереволюционные годы была обновлена и мебельная обивка всего гарнитура в турецком будуаре д'Артуа, но его басонное убранство (кисти, фестоны, бахрама) было сохранено или повторено в точности, оставаясь идентичным первоначальному. Османские и условно-ориентальные мотивы скульптурного декора сохранились: это полумесяцы, нити жемчуга, обильные драпировки, початки кукурузы, которую называли и называют турецкой пшеницей, листья лотоса и чаши (рога) изобилия.

Прежде гарнитур был обит полосатой тканью, что также символизировало обращение к турецкой культуре. Конец XVIII в. – время расцвета моды на материю в полоску: сначала полосы появляются на одежде, затем и на обивке

мебели, будучи еще одной приметой любви к турецкому-ориентальному. С середины 1780-х гг. Франция, а за ней и вся Европа, была буквально наводнена полосками: не только в мебельной обивке, но также и в стенных обоях, полах, дверных и оконных завесах и т.д. Строгость ориентальной полоски противопоставлялась другой модной теме эпохи – «цветущей античности», т.е. собственно стилю Людовика XVI с его живописными гирляндами и арабесками [27. С. 49].

Второй турецкий будуар графа д'Артуа. Одновременно, не позднее 1776 г., граф обзавелся турецким будуаром в своих новых апартаментах в южном крыле Версальского дворца. Будуар не сохранился до наших дней, но известно, что драпировки, отделка и стены, увешанные ориентальными тканями, придавали ему роскошный характер. Мебель, обитая теми же тканями и украшенная османскими мотивами, была изготовлена менуазье Луи Делануа и скульптором Жаном-Батистом Роде [28. Р. 42–44].

Два последующих будуара были заказаны графом спустя всего три-четыре года. Быстрая смена надоевших интерьеров в те годы была весьма характерна для французской короны: так, например, известно, что обстановка версальского салона «Cabinet de la Méridienne» за десять лет менялась три раза. Превосходная мебель черного лака в стиле шинуазри, созданная ведущим эбенистом эпохи Жаном-Анри Ризенером для Большого кабинета Марии-Антуанетты в Версальском дворце в 1783 г., была отправлена во дворец Сен-Клу уже спустя 4 года.

Третий турецкий будуар графа д'Артуа был запланирован в 1780 г. в дю Тампле. Известно, что графу так понравился первый турецкий будуар дю Тампля, что он заказал еще один, здесь же, но уже на втором этаже, маленький, оформленный в том же стиле. Работы велись в 1782–1783 гг. и получили свое полное завершение к 1785 г. [24. Р. 92; 29. Р. 138]. Первый и третий будуар д'Артуа в дю Тампле не сохранились, поскольку дворец был разрушен в 1854 г.; однако в собрании Музеев Лувра и сегодня хранятся осветительные приборы из третьего будуара графа д'Артуа.

Четвертый турецкий будуар был заказан графом д'Артуа и получил свое воплощение в его личных покоях на втором этаже южного крыла Версальского дворца в 1781 г. (апрель – ноябрь) [24. Р. 92]. Мультифункциональный, согласно требованиям времени, он служил одновременно и библиотекой – в подражание французской королеве, которая завела специальные собрания будуарной литературы при своих будуарах с 1779 г. [30. Р. XII].

Для оформления турецкого будуара в этот раз была выбрана небольшая прямоугольная комната, оборудованная выходами в два коридора. Два окна на наружной стене обеспечивали помещение естественным светом и роскошным видом на южный сад Версаля. В простенке между окнами размещалось большое зеркало, визуально удваивающее пространство. Зеркала будуара были соразмерны окнам. По центру южной стены находился камин с мраморной полкой и зеркалом над ней; по сторонам от камина стояли книжные шкафы. На противоположной стене стояли такие же книжные шкафы, разделенные огромным зеркалом с консольным столиком, покрытым бело-голубой мраморной столешницей, работы Жоржа Жакоба (Музеи Лувра, инв. № OA 5234).

На противоположной стене был обустроен прямоугольный, искусно задрапированный роскошными тканями альков с двумя зеркалами по бокам и центральным зеркалом-шпионом, которое делало видимым проходящих в будуар по прилегающему коридору. Альков обрамляли два фальш-шкафа для книг, маскирующих выход в коридор. Будуар имел четыре двери: только две из них вели в коридор, третья – в смежный с будуаром обеденный зал, а четвертая была ложной. Простенки, свободные от зеркал и шкафов, были украшены панелями буазери, расписанными в стиле, сочетающем тюркери и неоклассицизм [31. Р. 11–13].

Росписью были украшены и двери будуара, все восемь дверных панелей (каждая створка состоит из двух панелей – верхней и нижней). Сюжеты росписи фантазийные, представляющие воображаемый Восток: фигуры в восточных костюмах, тюрбанах, хороводы наяд и одалисок, османская символика, музыкальные инструменты, амфоры, витиеватые арабески и цветочные гирлянды. Верхние панели украшены центральными бело-синими медальонами в виде камей со сценами из повседневной жизни султана (две панели находятся в собрании Метрополитен-музея: инв. № 07.225.458a – верхняя половина створки; инв. № 07.225.458b – нижняя половина створки; остальные шесть – в собрании Версальского дворца: инв. № SSN 350-352, ныне экспонируется в Музее Лувра, крыло Сюлли, зал 630, Турецкий кабинет. Экспозиция, включая эффектную драпировку в форме военной палатки, представляет собой своеобразное ассорти из предметов, в разные годы находившихся в турецких будуарах графа д'Артуа и королевы Марии-Антуанетты [32]). Авторы росписей – придворные живописцы братья Руссо (дизайнер – Жюль-Гюг Руссо, исполнитель – Жан-Симеон Руссо).

Мягкая мебель была выполнена Жоржем Жакобом; за ее скульптурную резьбу отвечал Жан-Батист Роде. Для этого будуара они изготовили два кресла бержер и шесть стульев, декорированных резьбой в виде нитей жемчуга в турецком стиле [28. Р. 42–44].

Будуар был наполнен позолоченной бронзой: в отделке корпусной мебели, в осветительных приборах, каминных приборах и безделушках. Отдельные предметы бронзы в настоящее время находятся в собрании Музея декоративного искусства в Париже. Наиболее интересны часы в стиле тюркери (*pendule «aux sultanes»*) с двумя циферблатами работы часовщика Урбэна Жароссе и бронзовщика Франсуа Ремона. Основание часов выполнено из гриота – вишневого итальянского мрамора; на нем установлена композиция из четырех лежащих верблюдов, бронзовых под черной патиной, в позолоченном убранстве. Своими спинами верблюды поддерживают доску из белого голубого мрамора, украшенную сложной композицией из позолоченной бронзы – изображением трофеев и двойным рядом подвесов в виде жемчуга.

Выше расположена скульптурная группа из двух женских фигур в восточных одеждах – «султанш», прислонившихся, каждая со своей стороны, к циферблату классической формы. Поднятые руки султанш увенчивают циферблат тюрбаном. Фоном для женских фигур служат драпировки и раковины. За женскими спинами скрываются курильницы для благовоний. Чуть выше расположены фигурки африканских мальчиков, придерживающих второй, цилиндрический, циферблат. Композиция венчается группой резвящихся амуров.

Часы были доставлены графу д'Артуа в качестве новогоднего подарка в последний день 1781 г. Они украсили каминную полку четвертого турецкого будуара графа [33]. В настоящее время «турецкие» часы д'Артуа выставлены в версальском Салоне знати Больших апартаментов королевы (инв. № IAB-366-000).

Стоит добавить, что к концу XVIII столетия число турецких будуаров умножилось. В 1785 г. Жанна Дюбарри, фаворитка к тому времени уже покойного короля Людовика XV, оборудовала свой турецкий будуар во дворце Марли, к западу от Парижа. В самом конце 1780-х гг. были созданы турецкий будуар младшей сестры короля Людовика XVI Мадам Елизаветы в ее версальской резиденции Шато Монтрей и турецкий будуар в парижской резиденции Франсуа Расина де Монвиля – аристократа, архитектора и ландшафтного дизайнера.

Заключение

Подводя итоги, можно сделать следующие выводы. Годы накануне Великой французской революции были отмечены новым витком расцвета ориентального стиля, яркой частью которого стал стиль тюркери. Мода на все условно-турецкое породила своеобразную ориентальную эстетику, которая не была призвана реально отразить восточный быт, но передавала романтический образ воображаемого и идеализированного в глазах европейцев Востока. Яркая и эффектная, накануне революции эта мода вышла за пределы королевских дворцов, при этом оставаясь прерогативой аристократии.

Список источников

1. Bevilacqua A., Pfeifer H. *Turquerie: Culture in Motion, 1650–1750* // Past and Present. 2013. № 221. P. 75–118.
2. Donado G.B. *Della Letteratura de' Turchi*. Venetia : Andrea Poletti, 1688. 160 p.
3. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. М. : Музыка, 1983. Т. 1. 696 с.
4. Кулланда М.В. Пространство турецкой моды // Восточная коллекция. 2004. № 1. С. 100–108.
5. Кириллина Л.В. Турецкая тематика в творчестве Моцарта // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 1. С. 5–25.
6. Семенова А.В. Восточные мотивы в опере В.А. Моцарта «Похищение из сераля» // Южно-российский музыкальный альманах. 2008. № 5. С. 65–73.
7. Широкова В.П. «Янычарский стиль»: культура и варварство // Советская музыка. 1991. № 12. С. 38–41.
8. Fonton C. *Essay sur la musique orientale*. Frankfurt am Main: Institut für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften, 1986. 90 p.
9. Meyer E.R. The Image of the Turk in European Performing Arts // Erdem: Atatürk Kültür Merkezi dergisi. 2002. № 14 (40). P. 173–182.
10. Орешкова С.Ф. Турецкий документ первой половины XVIII в. о международной ситуации в Европе и внешнеполитических целях Османской империи // Тюркологический сборник. М. : Наука, 1976. С. 109–119.
11. Шапиро Б.Л. Шахерезада из Бельвю, или Французский будуар «а-ля тюрк» XVIII столетия // История: факты и символы. 2023. Т. 35, № 2. С. 63–72.
12. Аберт Г. В.А. Моцарт. Ч. 1, кн. 2. 1775–1782. М. : Музыка, 1988. 608 с.
13. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: От истоков до середины XVIII века. М. : Искусство, 1979. 295 с.
14. Мугинштейн М.Л. Хроника мировой оперы. 1600–1850. Екатеринбург : У-Фактория, 2005. 640 с.

15. *Saint-Foix G.F.P.* Lettres d'une Turque a Paris, ecrites a sa soeur au Serrail. Amsterdam : Pierre Mortier, 1730. 246 p.
16. *Маштакова Е.И.* «Турецкие письма» и пьеса «Вдовы» // Тюркологический сборник. М. : Наука, 1978. С. 159–172.
17. *Саид Э.* Ориентализм. Западные концепции Востока. СПб. : Русский мир, 2006. 640 с.
18. *Пеppo Ф.* Роскошь: Богатство между пышностью и комфортом в XVIII–XIX веках. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2014. 288 с.
19. *Рассадина С.А.* «Сад наслаждений»: приватные страницы ориентализма // *Studia Culturae*. 2010. № 10. С. 114–128.
20. *Chamfort.* Mustapha et Zéangir. Paris : La Veuve Duchese Librairie, 1758. 88 p.
21. *Yermolenko G.I.* Introduction // *Roxolana in European Literature, History and Culture*. Burlington : Ashgate Publishing, 2013. С. 1–20.
22. *Yermolenko G.I.* Roxolana in Europe // *Roxolana in European Literature, History and Culture*. Burlington : Ashgate Publishing, 2013. P. 23–55.
23. *Leben U.* An armchair and folding screen for the comte D'Artois at Bagatelle // *The Furniture History Society*. 2007. № 43. P. 127–141.
24. *Alcouffe D.* La Folie d'Artois. Paris : Antiquaires à Paris, 1988. 238 p.
25. *Lee H.* On the Wings of Perfumed Reverie: Multisensory Construction of Elsewhere and Elite Female Autonomy in Marie Antoinette's boudoir turc // *Intimate Interiors. Sex, Politics, and Material Culture in the Eighteenth-Century Bedroom and Boudoir*. London : Bloomsbury Publishing, 2023. P. 219–244.
26. *Cochet V., Lebeurre A.* The Turkish Boudoir of Marie Antoinette and Joséphine at Fontainebleau. Saint-Rémy-en-l'Eau : Monelle Hayot, 2023. 208 p.
27. *Пастуро М.* Дьявольская материя, или История полосок и полосатых тканей. М. : Новое литературное обозрение, 2008. 128 с.
28. *Mobilier et objets d'art.* Evening & day sale. Paris : Artcurial, 2020. 194 p.
29. *The Frick Collection: Furniture and gilt bronzes: French. Vol. 5.* Princeton : Princeton University Press, 1992. 384 p.
30. *Lacour L.* Livres du boudoir de la Reine Marie Antoinette. Catalogue authentique. Paris : J. Gay, 1862. LXIV, 144 p.
31. *Bruckbauer A.* Sex, Lies and Books: Staging Identity in the Comte d'Artois's cabinet turc // *Intimate Interiors. Sex, Politics, and Material Culture in the Eighteenth-Century Bedroom and Boudoir*. London : Bloomsbury Publishing, 2023. P. 11–34.
32. *Turkish Taste at the Court of Marie-Antoinette* // Press Release from the Frick Collection. New York : The Frick Collection, 2011. P. 1–6.
33. *Nouailhat C.* À l'heure des «turqueries» // *Magazine du château de Versailles*, 14 Mai 2019. URL: <http://www.lescarnetsdeversailles.fr/2019/05/a-lheure-des-turqueries/> (accessed: 10.06.2023).

References

1. Bevilacqua, A. & Pfeifer, H. (2013) *Turquerie: Culture in Motion, 1650–1750. Past and Present*. 221. pp. 75–118.
2. Donado, G.B. (1688) *Della Letteratura de' Turchi*. Venetia: Andrea Poletti.
3. Livanova, T.N. (1983) *Istoriya zapadnoevropeyskoy muzyki do 1789 goda* [A History of Western European Music up to 1789]. Vol. 1. Moscow: Muzyka.
4. Kullanda, M.V. (2004) *Prostranstvo turetskoy mody* [Turkish Fashion Space]. *Vostochnaya kolleksiya*. 1. pp. 100–108.
5. Kirillina, L.V. (2011) *Turetskaya tematika v tvorchestve Motsarta* [Turkish Themes in Mozart's Work]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii*. 1. pp. 5–25.
6. Semenova, A.V. (2008) *Vostochnye motivy v opere V.A. Motsarta "Pokhishchenie iz seralya"* [Eastern Motifs in W.A. Mozart's Opera "The Abduction from the Seraglio"]. *Yuzhno-rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh*. 5. pp. 65–73.
7. Shirokova, V.P. (1991) "Yanycharskiy stil": kul'tura i varvarstvo ["Janissary Style": Culture and Barbarism]. *Sovetskaya muzyka*. 12. pp. 38–41.
8. Fonton, C. (1986) *Essay sur la musique orientale*. Frankfurt am Main: Institut für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften.
9. Meyer, E.R. (2002) The Image of the Turk in European Performing Arts. *Erdem: Atatürk Kültür Merkezi dergisi*. 14(40). pp. 173–182.
10. Oreshkova, S.F. (1976) *Turetskiy dokument pervoy poloviny XVIII v. o mezhdunarodnoy situatsii v Evrope i vnesnepoliticheskikh tselyakh Osmanskoy imperii* [A Turkish Document from the

First Half of the 18th Century on the International Situation in Europe and the Foreign Policy Goals of the Ottoman Empire]. In: *Tyurkologicheskii sbornik* [Turkological Collection]. Moscow: Nauka. pp. 109–119.

11. Shapiro, B.L. (2023) Shakherezada iz Bel'vyu, ili Frantsuzskiy buduar “a-lya tyurk” XVIII stoletiya [Scheherazade from Bellevue, or an 18th-Century French Boudoir “à la Turque”]. *Istoriya: fakty i simvol'y*. 35(2). pp. 63–72.

12. Abert, G. (1988) *V.A. Mozart* [V.A. Mozart]. Vol. 1(2). Moscow: Muzyka.

13. Krasovskaya, V.M. (1979) *Zapadnoevropeyskiy baletnyy teatr: Ocherki istorii: Ot istokov do serediny XVIII veka* [Western European Ballet Theatre: Historical Essays: From the Origins to the Mid-18th Century]. Moscow: Iskustvo.

14. Muginshteyn, M.L. (2005) *Khronika mirovoy opery. 1600–1850* [Chronicle of World Opera. 1600–1850]. Ekaterinburg: U-Faktoriya.

15. Saint-Foix, G.F.P. (1730) *Lettres d'une Turque a Paris, ecrites a sa soeur au Serrail*. Amsterdam: Pierre Mortier.

16. Mashtakova, E.I. (1978) “Turetskie pis'ma” i p'esa “Vdovy” [“Turkish Letters” and the Play “The Widows”]. In: *Tyurkologicheskii sbornik* [Turkological Collection]. Moscow: Nauka. pp. 159–172.

17. Said, E. (2006) *Orientalizm. Zapadnye kontseptsii Vostoka* [Orientalism: Western Conceptions of the Orient]. Translated from English. St. Petersburg: Russkiy mir.

18. Perrault, P. (2014) *Roshosh': Bogatstvo mezhdu pyshnost'yu i komfortom v XVIII–XIX vekakh* [Luxury: Wealth between Splendor and Comfort in the 18th–19th Centuries]. Translated from French. St. Petersburg: Ivan Limbakh.

19. Rassadina, S.A. (2010) “Sad naslazhdeniy”: privatnye stranitsy orientalizma [“The Garden of Delights”: Private Pages of Orientalism]. *Studia Culturae*. 10. pp. 114–128.

20. Chamfort. (1758) *Mustapha et Zéangir*. Paris: La Veuve Duchese Librairie.

21. Yermolenko, G.I. (2013) Introduction. In: Yermolenko, G.I. (ed.) *Roxolana in European Literature, History and Culture*. Burlington: Ashgate Publishing. pp. 1–20.

22. Yermolenko, G.I. (2013) Roxolana in Europe. In: Yermolenko, G.I. (ed.) *Roxolana in European Literature, History and Culture*. Burlington: Ashgate Publishing. pp. 23–55.

23. Leben, U. (2007) An armchair and folding screen for the comte D'Artois at Bagatelle. *The Furniture History Society*. 43. pp. 127–141.

24. Alcouffe, D. (1988) *La Folie d'Artois*. Paris: Antiquaires à Paris.

25. Lee, H. (2023) On the Wings of Perfumed Reverie: Multisensory Construction of Elsewhere and Elite Female Autonomy in Marie Antoinette's boudoir turc. In: Zanardi, T. et al. (eds) *Intimate Interiors. Sex, Politics, and Material Culture in the Eighteenth-Century Bedroom and Boudoir*. London: Bloomsbury Publishing. pp. 219–244.

26. Cochet, V. & Lebeurre, A. (2023) *The Turkish Boudoir of Marie Antoinette and Joséphine at Fontainebleau*. Saint-Rémy-en-l'Eau: Monelle Hayot.

27. Pasturo, M. (2008) *D'yavol'skaya materia, ili Istoriya polosok i polosatykh tkaney* [The Devil's Cloth: A History of Stripes and Striped Fabric]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

28. *Mobilier et objets d'art. Evening & day sale* (2020). Paris: Artcurial.

29. *The Frick Collection: Furniture and gilt bronzes: French* (1992). Vol. 5. Princeton: Princeton University Press.

30. Lacour L. (1862) *Livres du boudoir de la Reine Marie Antoinette. Catalogue authentique*. Paris: J. Gay.

31. Bruckbauer, A. (2023) Sex, Lies and Books: Staging Identity in the Comte d'Artois's cabinet turc. In: Zanardi, T. et al. (eds) *Intimate Interiors. Sex, Politics, and Material Culture in the Eighteenth-Century Bedroom and Boudoir*. London: Bloomsbury Publishing. pp. 11–34.

32. *Turkish Taste at the Court of Marie-Antoinette. Press Release from the Frick Collection* (2011). New York: The Frick Collection. pp. 1–6.

33. Nouailhat, C. (2019) À l'heure des “turqueries.” *Magazine du château de Versailles*. 14 Mai. [Online] Available from: <http://www.lescarnetsdeversailles.fr/2019/05/a-lheure-des-turqueries/> (Accessed: 10th June 2023).

Сведения об авторе:

Шапиро Б.Л. – доктор культурологии, кандидат исторических наук, доцент, профессор кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия). E-mail: b.shapiro@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Shapiro B.L. – Russian State University for the Humanities (Moscow, Russian Federation).
E-mail: b.shapiro@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 06.10.2023;
одобрена после рецензирования 11.09.2025; принята к публикации 21.10.2025.
The article was submitted 06.10.2023;
approved after reviewing 11.09.2025; accepted for publication 21.10.2025.*