



**«МАЛЕНЬКИЕ ДОМИКИ» МАРИ ГИМАР (1772) И АННЫ ДЕРВЬЕ (1789):
МОДА, СТИЛЬ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
В НЕОКЛАССИЧЕСКОЙ ФРАНЦИИ**

Б. Л. Шапиро,

*Российский государственный гуманитарный университет
Миусская площадь, д. 6, Москва, 125047, Россия*

Аннотация.

Введение. В статье рассматривается эволюция художественной культуры Франции эпохи неоклассицизма, которая развивалась под влиянием всеобщего внимания к истории Античности («Греческое Возрождение» и «Римское Возрождение») и Древней Этрурии (Этрусское Возрождение). Очарование загадочной этрусской культуры было настолько сильным, что получило название этрускомании – т.е. повального, всеобщего увлечения. Вопрос рассматривается на примере декоративного оформления так называемых «маленьких домиков» («petite maison») – небольших аристократических особняков, особенно популярных во Франции трех последних четвертей XVIII столетия. Для более подробного изучения избраны два объекта – «маленькие домики» IX округа Парижа, принадлежавшие двум танцовщицам Парижской Оперы. Акцент в исследовании делается на моде в области художественной культуры; так показывается, как неоклассический стиль оформления интерьера обогащается этрусским декоративным стилем. **Материалы и методы.** Основными исследовательскими материалами выступили письменные и изобразительные источники. Вещественные источники привлекались весьма ограниченно, поскольку многие из «маленьких домиков» 1770–1780-х гг., расположенные в IX округе Парижа, были безвозвратно утрачены в ходе так называемой османовской реконструкции времен Второй империи. Таким образом, в научный оборот вводятся неизвестные и малоизвестные в данном контексте источники. Методология исследования соответствует постановке проблемы. В основу методологии положен междисциплинарный синтез: задействуются историко-системный подход, диахронический и сравнительный анализ, биографический, иконографический и формально-стилистические методы. **Результаты.** Показывается, что в области декоративного оформления интерьера этрускомания развивалась во взаимосвязи с развитием этрускологии. Наибольшую популярность этрусский декоративный стиль получил во время перехода от донаучной к научной этрускологии. В то же время необходимо отметить, что на практике декоративный этрусский стиль представлял собой всего лишь стилевое направление неоклассицизма, не имеющее четких границ и не связанное с подлинным искусством Этрурии. **Заключение.** Автор приходит к выводу, о том, что в контексте оформления парижских «маленьких домиков» пиковыми с точки зрения интереса к этрусской тематике стали годы накануне Великой французской революции, изменившей и историю Франции, и историю ее художественной культуры.

Ключевые слова: Этрусское Возрождение, Античность, неоклассицизм, материальная культура, история интерьера, история архитектуры, мода, стиль, декоративно-прикладное искусство, Франция, Парижская Опера

Для цитирования: Шапиро Б. Л. (2024). «Маленькие домики» Мари Гимар (1772) и Анны Дервье (1789): мода, стиль и художественная культура в неоклассической Франции // История: факты и символы. № 3 (40). С. 31-42 doi.org/10.24888/2410-4205-2024-40-3-31-43

Статья поступила: 20.02.2024

Статья принята в печать: 20.05.2024

Статья опубликована: 20.09.2024

© Шапиро Б., 2024

THE «PETITE MAISON» OF MARIE GUIMARD (1772) AND ANNE DERVIEUX (1789): FASHION, STYLE AND ARTISTIC CULTURE IN NEOCLASSICAL FRANCE

Bella L. Shapiro,

*Russian State University for the Humanities,
Miusskaya sq. 6, Moscow, 125047, Russia*

Abstract.

Introduction. The research examines the evolution of French artistic culture in the Neoclassical age, which developed under the influence of a universal attention to the history of Antiquity (the “Greek Renaissance” and the “Roman Renaissance”) and Ancient Etruria (the “Etruscan Renaissance”). The fascination of the mysterious Etruscan culture was so strong that called Etruscomania – i.e. a widespread, universal fascination. The question is considered by the example of decorative design of so-called “little houses” (“petite maison”) – small aristocratic manor houses, especially popular in France in the last three quarters of the XVIII century. Two objects chosen for closer examination, the “little houses” of the IX arrondissement of Paris, which belonged to two Paris Opera dancers. The emphasis of the research is on the fashion in the artistic culture; thus showing how the Neoclassical interior design style enriched by the Etruscan decorative style. **Materials and methods.** The main research materials were written sources and pictorial sources. There was very limited involvement of material sources, as many of the 1770s–1780s “little houses” from the IX arrondissement of Paris were irretrievably lost during the so-called Haussmann reconstruction during the Second Empire. Thus, unknown and little-known sources in this context introduced into the scientific turnover. The methodology of the research is in line with the problem statement. The methodology based on interdisciplinary synthesis: historical-systemic approach, diachronic and comparative analysis, biographical, iconographic and formal-stylistic methods. **Results.** We show that in the field of interior decoration Etruscomania developed in correlation with the development of Etruscology. The Etruscan decorative style gained its greatest popularity during the transition from pre-scientific to scientific Etruscology. At the same time, it should be note that in practice, the decorative Etruscan style was just a stylistic trend of neoclassicism, with no clear boundaries and no connection with the true art of Etruria. **Conclusion.** The author concludes that in the context of the design of Parisian “little houses” peak in terms of interest in Etruscan themes were the years before the Great French Revolution, which changed the history of France and the history of its artistic culture.

Keywords: Etruscan Revival, Antiquity, neoclassicism, material culture, interior history, architectural history, fashion, style, applied arts, France, Opera de Paris.

For citation: Shapiro B. (2024). The «Petite Maison» of Marie Guimard (1772) and Anne Dervieux (1789): Fashion, Style and Artistic Culture in Neoclassical France In *History: facts and symbols*, 3 (40), 18-30 doi.org/10.24888/2410-4205-2024-40-3-31-43

Received: 20.02.2024

Revised: 20.05.2024

Published: 20.09.2024

© Shapiro B., 2024

1. Введение

Экономическое истощение Франции в ходе Семилетней войны приблизило угасание вычурного рококо и активизацию новой моды в античном стиле. В год окончания войны (1763) обладатель тонкого художественного вкуса, немецкий критик и публицист Ф. М. Гримм, будучи в Париже, провозгласил торжество так называемого «греческого вкуса» («le goût grec») – предвестника скорого пришествия неоклассицизма [8, с. 103; 30, с. 10–11]. Следующий виток развития вопроса пришелся на начало 1770-х гг. Это время раннего неоклассицизма, когда он еще был явлением новым и даже, можно сказать, авангардным. Теперь в моде относительная простота предметов с минимумом декора. В моду входят строгие благородные образцы античного искусства, более сдержанные и спокойные формы, менее яркие цвета. Самые популярные орнаменты этого времени – античные, но не повторенные буквально, а более нежные и изящные: французский неоклассицизм унаследовал от французского рококо его утонченность и грацию [8, с. 103].

Дальнейшая эволюция стиля может быть подробно рассмотрена на примере особой культуры «маленьких домов», или отелей (так во Франции XVIII в. называли небольшие аристократические особняки [17, с. II]). «Нет другого места в Париже и в целой Европе, которое было бы столь галантным и столь замысловатым», – уверял Ж.-Ф. Бастид, автор новеллы «Маленький домик», опубликованной в год окончания Семилетней войны¹. Такие особняки, как правило, обставлялись «по высшему разряду и [были] наполнены всем, что может быть использовано для комфорта и удовольствия» [17, с. V]. Это делает их особенно привлекательными для изучения художественной и материальной культуры ушедшей эпохи.

Для более подробного рассмотрения избраны два объекта – «маленькие домики» IX округа Парижа, принадлежавшие двум танцовщицам Парижской Оперы. Отель первой из них, Мари-Мадлен Гимар (1743–1816), построенный в самом конце 1772 г., еще при жизни Людовика XV, в полной мере выразил черты раннего французского неоклассицизма (который также называют стилем Людовика XVI). Спустя несколько лет «чистый» неоклассицизм «разбавляется» этрусским стилем, иллюстрируя активизацию моды на изучение культуры и искусства Древней Этрурии. Именно к этому времени принадлежит «домик» другой танцовщицы – Анны-Виктуар Дервье (1752–1826). Завершенный в год начала Французской революции (1789) он, в свою очередь, также является ярким представителем культуры и искусства своего времени.

Мари Гимар известна отечественным историкам не только своим знаменитым отелем, но и длительной (более 30 лет) и плодотворной танцевальной карьерой, а также, возможно, своей непродолжительной любовной связью с русским послом в Испании в 1763–1766 гг. графом Петром Александровичем Бутурлиным во время его пребывания в Париже [35, 22, с. 28]). Анна Дервье – соперница Гимар и на сцене, и в любви – практически неизвестна; и она сама, и ее «маленький домик» ранее не попадали в поле зрения отечественных исследователей неоклассической художественной культуры и искусства.

2. Материалы и методы

Источником изучения выступила художественная культура и искусство Франции в последние годы Старого Режима. Основными исследовательскими материалами стали источники четырех групп: письменные, изобразительные, устные, вещественные. Материалы

¹ Бастид Ж.-Ф. Маленький домик // Иностранная литература. 2012. № 7 [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2012/7/malenkij-domik.html> (дата обращения 20.07.2024)

первой группы, задействованные в исследовании – это исторический нарратив, мемуарная литература и публицистика. Особый интерес вызвали два литературных произведения, вышедшие в разное время, в разных жанрах, но под одинаковыми заголовками. Это комедия «Маленький домик» (1749), опубликованная в Париже без указания авторства [17, с. VI], и одноименная новелла (1763) Ж.-Ф. де Бастида. Также привлекались изобразительные источники: живопись, графика (оригинальная и печатная) из музеев Франции¹. Устные источники представлены историческим анекдотом. Вещественные источники представлены весьма ограниченно, поскольку многие из «маленьких домиков» 1770–1780-х гг., расположенные в IX округа Парижа, были безвозвратно утрачены в ходе, так называемой османовской (проходившей под руководством префекта департамента Сена Ж.-Э. Османа) реконструкции времен Второй империи, во многом определивший современный облик Парижа. Тем более ценно исследование, препятствующее забвению утраченного пласта художественной культуры.

Методология исследования определена содержанием темы, постановкой проблемы и спецификой нерешенных задач. В основу методологии положен междисциплинарный синтез: историко-системный подход (инструмент исторической науки) используется для раскрытия вопроса как совокупности взаимосвязанных событий, диахронический анализ (инструмент культурологии) для последовательного раскрытия эволюции вопроса; биографический метод (общенаучный инструмент) – как способ изучения концептуальных закономерностей в истории культуры и искусства на основе знания об общем и особенном в индивидуальных судьбах творцов, заказчиков, реципиентов. Иконографический метод (искусствоведческий инструмент) позволил изучить тематические особенности и выявить художественно-образные черты в декоративном оформлении «маленьких домиков», формально-стилистический метод (также искусствоведческий инструмент) позволил выявить и изучить их стилистические особенности, показав, как они способствуют визуализации заложенной в «домиках» идеи. Сравнительный анализ (общенаучный инструмент) способствовал последовательному и обоснованному сопоставлению «домиков» первых и последних лет неоклассицизма.

3. Результаты

Мари-Мадлен Гимар: биография.

Мари-Мадлен Гимар (1743–1816) – первая танцовщица Парижской Оперы, которая отдала сцене более 30 лет (1758–1789). Она была идеалом танцовщицы для целого поколения – не случайно современники называли ее «грация XVIII века» [22, с. 1; 23, с. 36].

Гимар начала сценическую карьеру в пятнадцатилетнем возрасте, дебютировав в кордебалете театра «Комеди Франсез» [22, с. 10]. Она не отличалась красотой, но была неизменно игрива и кокетлива; ее улыбку многие находили очаровательной, а танец – легким и непринужденным. Эти достоинства были высоко оценены: уже тогда танцовщицу называли первенствующей в «грациозном жанре» [22, с. 21]. Вскоре она была приглашена в Парижскую Оперу (1761) в новом качестве «*seule en double et figurant*», т.е. исполняющий отдельные небольшие танцы – сегодня мы назвали бы такой статус корифейским, но в те годы терминология балетной иерархии выглядела иначе. Первой (и удачной!) ролью Гимар в дебютном сезоне в Опере была муза танца Терпсихора в фривольном балете «Греческие и романские праздники» (1762) на музыку К. де Бламона. Современники – в их числе был и известный критик Ф.М. фон Гримм – отмечали большой успех молодой танцовщицы [22, с. 22]. В следующем сезоне она уже значилась в финансовой отчетности театра как солистка (1763), затем – как первая танцовщица («*première danseuse*», 1766) [22, с. 23]. Полная женского лукавства, напоминающая ожившую фарфоровую статуэтку, она была очень хороша в

¹ Музей Лувра, инв. № RF 50244; Библиотека Национального института истории искусств INHA, инв. №№ NUM OA 645, 769; музей Карнавале, инв. №№ D.6173, G.22332 и др.

ролях пейзажей и пастушек, и, ожидаемо, стала идеальной исполнительницей для новаторских балетов Ж.-Ж. Новерра [2, с. 62–63; 31, с. 93–96].

С каждым спектаклем Гимар приобретала все больший успех, о чем регулярно сообщал парижский журнал «Меркюр де Франс». Оценивая ее прочное положение в Опере, стоит учесть, что ко второй половине 1760-х гг. Гимар получила известность не только как прекрасная танцовщица, но также как куртизанка, имеющая самых влиятельных и могущественных покровителей, таких как принц де Субиз, и сын банкира, финансист и композитор-любитель (а заодно и фаворит короля) Ж. Б. Делаборд.

Гимар жила в роскоши, равной которой не было, считали современники. «Словно бесконечная гирлянда цветов (тюльпаны, георгины, лилии), едет в раззолоченных открытых каретах через Булонский лес толпа людей, считающих себя солью земли, цветом жизни!», – пишет известный историк Французской революции Т. Карлейль [1, с. 40]. Была в этой гирлянде и золоченая карета Гимар [22, с. 47; 27, с. 285]. Весь Париж обсуждает не только спектакли с участием Гимар, но и ее экипажи, дорогих лошадей, обстановку ее загородного дома, ее туалеты и украшения: танцовщица Гимар задавала тон на сцене, куртизанка Гимар – в светской жизни [2, с. 59–61]. Спустя год-два после получения статуса первой танцовщицы она близка к тому, чтобы стать первой не только в мире парижского балета, но и в мире парижского стиля [23, с. 36]. О посещении ее загородного дома говорят с таким же восторженным придыханием, как о посещении самого Версаля.

«Маленькие ужины». Ужины у Гимар.

Ужины у Гимар обсуждаются – иначе и быть не может, ведь на них собирается весь цвет Парижа, бомонд: по понедельникам – приятели принца Субиз, вельможи в сопровождении юных красавиц в бриллиантах (крупных бриллиантах, подчеркивают очевидцы); по средам – философы-интеллектуалы, литераторы (как заметил историк-«анналист» Роже Шартье, «салоны открыли писателям двери в мир власть имущих» [10, с. 170]), а по пятницам – коллеги Гимар по театральным подмосткам. Ни один из парижских салонов не выдерживал сравнения; по популярности ужины у Гимар опережали знаменитые ужины у мадам Жоффрен [22, с. 36–37]: та собирала гостей лишь дважды в неделю, в понедельник – людей искусства, в среду – литераторов [11, с. 59–60].

Ужинам у Гимар не было равных и в роскоши сервировки стола – фарфоровой, хрустальной серебряной; его цветочного убранства, и, конечно же, в разнообразии кушаний, включая самые экзотические продукты – как привезенные издалека, так и те, что поспели в личной оранжерее [27, с. 285]. Лучше всего о великолепии подобных «маленьких» ужинов (ужины в «маленьких домиках» также назывались маленькими [17, с. V]) сообщит безымянный современник Гимар, однажды приглашенный к графу де Куберу: «Какое очаровательное зрелище!.. Салон, открытый со всех сторон, выходил в оранжерею; он был освещен бесконечным количеством огней, а зеркала и хрусталь умножали его. Богатство буфета невозможно описать; я бы только ослабил идею, пытаясь свести ее к своей собственной. Здесь сияли тысячи драгоценных ваз, выточенных рукой Мирона. Глина Самоса и терракота Сицилии своей хрупкостью соперничали в цене с золотом и серебром. Что касается стола, то взгляд разбежался от разнообразия и изобилия блюд. Дары Помоны! а Флора украсила все своими цветами.

Но как описать вам то удовольствие, которое добавляли к зрелищу двадцать красавиц, сидевших за этим столом? <...> большое количество гостей не мешало нам наслаждаться свежестью садов, которые окружали нас со всех сторон. Восхитительный воздух доносил до нас аромат миртовых и апельсиновых деревьев. Этот сладкий аромат смешивался с тонким дымком мяса <...> Сто бутылок, зарытых под снегом в серебряных колодцах, время от времени доставались, чтобы наполнить наши кубки самыми лучшими винами Греции и Италии... Что я могу вам сказать? Подумайте обо всем, что можно представить, воображая яства, изысканные, нежные и тонкие, пряные и острые: соберите все слова, придумайте

манные для сладострастного искусства Апиция, и вы не найдете ничего выше того представления, которое я хочу дать вам... » [17, с. IV–V].

Мари-Мадлен Гимар: собственный «маленький домик».

В 1770 г. Гимар приступила к строительству собственного «маленького домика» (отеля). Местом для строительства был избран новый, быстро развивающийся район – в скором будущем фешенебельный IX округ Парижа. Участок по ул. де ла Шоссе-д'Антен, дом 9 (т.е. в непосредственной близости и от Оперы, и от королевского Тюильри) принадлежал любовнику Гимар Делаборду; строительство оплачивал другой ее любовник – принц де Субиз [16, с. 173; 22, с. 90].

Проект был получен модному архитектору К.-Н. Леду, который в те годы вступал в начальную пору успеха. Именно в это время им были выполнены самые известные проекты «маленьких домов» в Париже, а отель Гимар стал самым впечатляющим из всех [16, с. 173–174]. Он был спроектирован по последнему слову моды – в новейшем неоклассическом стиле, по образцу древнеримской виллы – как одноэтажный дом с небольшим внутренним двориком, скрытым от улицы, купальней, оранжереей, садом и зимним садом.

Фасад здания напоминал древнеримский храм. Перед входом располагался четырехколонный портик. Фронтиспис здания был украшен экседрой, верхняя часть которой была кессонирована; ее ближайший аналог обнаруживался на наброске Пиранези из «*Vedute di Roma*» (1759), изображающем руины храма Венеры и Ромы на Римском форуме. Много внимания было отдано скульптурным работам, которыми руководил скульптор короля Ф. Леконт. Основной темой скульптурного декора был избран триумф музы танца Терпсихоры: скульптурная группа на фронтисписе здания изображала ее коронование; тема была развита в барельефе на стене за колоннами [22, с. 89–92; 25, с. 49]. Живописным оформлением занимались двое, молодой художник Ж.Л. Давид и именитый Ж.-О. Фрагонар: первый расписал четыре панно и потолочный плафон на антично-мифологическую тематику, второй выполнил роспись главной панели, посвященной триумфу Терпсихоры, при этом муза танца имела портретное сходство с Гимар [22, с. 93; 25, с. 49; 29, с. 187–188]. Совпадение не было случайным: отель задумывался как храм Терпсихоры, где музой танца была сама заказчица – первая танцовщица Парижской Оперы [26, с. 496].

В крыле отеля размещался частный театр с небольшим (по словам современников [22, с. 92; 27, с. 284]) зрительным залом на 500 мест; загородный дом танцовщицы имел театр аналогичной вместимости [22, с. 60]. Для сравнения: вместимость только что построенной Королевской Оперы в Версале – 712 мест (ее торжественное открытие состоялось 16 мая 1770 г.). Здесь давались фривольные представления, не разрешенные к официальному показу, и за возможность попасть на них боролся весь аристократический Париж, включая принцев крови. Была высока конкуренция и за участие в этих спектаклях [22, с. 36–37, 60; 27, с. 284]. Зрители располагались в партере и в ложах двух степеней открытости – открытых (обыкновенных) и закрытых (глухих, или экранированных) ложах, устройство которых препятствовало видеть сидящих в ложе, но нисколько не мешало им обозреть зал и сцену [5, с. 396]. Потолочный плафон зрительного зала был расписан модным художником Ж. Ю. Таравалем, академиком живописи с 1769 г. Декоративное оформление театра конкурировало с Королевской оперой Версаля [22, с. 89], а техническое оснащение – с Парижской Оперой.

Интерьер основных помещений отеля также получился весьма достойным, тем более, что надзор за этой частью проекта осуществлял Делаборд. Картинная галерея получила специальное зенитное освещение. В антикамере и столовой разместили фонтаны, где бурлящую воду «укрошали» скульптурные группы наяд. Спальня приглашала к отдыху, салон – к наслаждению, столовая – к веселью [17, с. 103]. На втором этаже, между спальней и кабинетом, был размещен будуар [22, с. 89–91, 229–230]. Как своеобразный женский кабинет, бу-

дуар, совмещенный со спальней, появляется во Франции одновременно с оформлением отеля («маленького домика») как нового, камерного типа городского особняка и вместе с зарождающейся среди аристократии модой на приватный, а не публичный образ жизни. Это новая, игривая культура, обожающая изящество и изнеженность. Определяющими культурными кодами в это время становятся частная жизнь, интимность, любовная интрига и флирт [9, с. 67].

Интерьеры отеля были оформлены в технике буазери (расписных деревянных панелей); основной темой декора были избрана античная орнаментика и медальоны «под камео» (en camaïeu – вариант гризайли в тональных градациях любого цвета, кроме серого) с изображением влюбленных и нимф [18, с. 315]. Комнаты были роскошно меблированы: в оранжерее на пьедесталах из белого мрамора стояли жирандоли, поддерживаемые лепными фигурами и скамьи, обитые зеленым утрехтским бархатом; в столовой – такие же бархатные кресла, белые и зеленые, и три стола, на 30, 15 и 10 кувертов. Будуар был украшен двумя диванами и двумя креслами бержер из зеленой тафты. «Гимар определенно любит зеленый цвет!», – отмечали современники [22, с. 230].

Строительство было завершено в конце 1772 г. Маленький дворец, построенный Леду, являл собой чудо декоративного вкуса – это был если не самый красивый отель во всем Париже, то самый красивый на улице де ла Шоссе-д'Антен [18, с. 315]. Восторженные отзывы были получены от таких признанных эстетов, как Ж.-Ф. Блондель и Х. Уолпол [22, с. 91; 16, с. 175]. Торжественное открытие состоялось в первые дни декабря 1772 г. К нему была приурочена премьера в частном театре Гимар; билеты на эту премьеру парижский бомонд доставал с большим трудом [17, с. 104]. Открытие прошло с триумфом.

Скоро новый отель прозвали «храмом Терпсихоры», с отсылкой к его декоративному оформлению отеля и к сценическому репертуару Гимар. Было у него и второе название – «храм любви», с отсылкой к источнику финансирования строительства [16, с. 175]. Вышеупомянутый критик Гримм описал новый отель в самых лестных выражениях, резюмируя: «никогда в Греции богиня любви не имела храма, более достойного ее культа» [25, с. 49]. У парижанок в моду входит платье а-ля Гимар: юбка верхнего платья подтыкалась, открывая вид на юбку нижнего платья; декором служили кисти и гирлянды. Это была прямая цитата из сценических костюмов Гимар [22, с. 147–148]. Теперь Гимар называют не только богиней танца и богиней любви, но и «богиней вкуса» – вкуса, к которому прислушивается сама Мария-Антуанетта.

Анна-Виктуар Дервье: биография.

«Маленький дом» (по сути – дворец) Гимар заставил и других мечтать о подобных домах. В их числе была танцовщица Парижской Оперы и известнейшая куртизанка Парижа Анна-Виктуар Дервье (1752–1826) [16, с. 174–175; 29, с. 187].

Дервье дебютировала в возрасте 13 лет в кордебалете Королевской музыкальной академии (1765) в возобновленной опере Ш.-Ю. Жерве «Гипермнестра» [13, с. 17–19]. Танцовщица сразу же обзавелась состоятельным покровителем – им стал принц де Конти из дома Бурбонов. Одновременно она училась пению, и пела на домашней сцене в Шантийи, в поместье принца де Конде. В 15 лет она уже выступает на сцене Парижской Оперы (1767); вышеупомянутый критик Гримм замечал, что как актриса она в те годы была весьма мила [13, с. 31, 34]. Несмотря на это, Дервье долго была в тени Гимар – и в свой дебютный год, когда кордебалет Академии выступал на придворных празднествах в Фонтенбло, и позднее, когда Дервье получила свою первую самостоятельную роль («Сильвия»), и потом, когда Гимар и Дервье окажутся занятыми в одних и тех же постановках (1769) [13, с. 24, 40].

Она оказалась замечена Двором только в 1770 г. в балетном дивертисменте: танец стал частью праздника, устроенного в Версале в честь бракосочетания дофина и Марии-Антуанетты. В том же году Дервье купила дом на улице Сен-Анн, неподалеку от Пале-Рояль. Тогда же принц де Субиз, ее новый любовник, приобрел для нее участок на улице

Шантрэн, дом 98b (ныне улица де ла Виктуар, дом 44), по соседству с участком Мари Гимар (от одного до второго не более 400 м по прямой) [17, с. 100].

Дервье всегда окружали самые влиятельные покровители, из которых она выбирала самых щедрых [17, с. 100]. Среди них, помимо принца де Субиз, были младшие братья дофина граф Прованский (будущий король Франции Людовик XVIII) и граф д'Артуа (будущий король Франции Карл X), а также герцог Альба и маршал де Ришелье [13, с. 70, 77, 99, 130; 17, с. 101]. Не будет лишним отметить, что «Ришелье, вершитель элегантности, владел столькими маленькими домами, сколько у него было различных интриг» [17, с. V].

Успешность Дервье вызывала зависть многих, и Гимар не была исключением. Говорили, что Гимар завидовала красоте 18-летней актрисы (красоте, воспетой поэтом К.-Ж. Дора), ее молодости, и – вероятно, самое главное – небезосновательно ревновала ее к принцу де Субиз, который тратил на прихоти новой любовницы значительные суммы [22, с. 61; 13, с. 40–41; 17, с. 100–101]. Зависть переросла в неприязнь, та – в открытый конфликт. Гимар и Дервье обменялись скабрезными пасквилями, где первая обвиняла вторую (а заодно и ее мать) в безнравственном поведении (что было верно), на что та отвечала: «зато у тебя нет ни души, ни тела» [17, с. 101–102]. Гимар действительно была сухощава и манерна [2, с. 59–61]. Заодно был высмеян и новый строящийся отель Гимар [17, с. 101].

Анна-Виктуар Дервье: собственный «маленький домик».

К постройке отеля Дервье приступили только в 1777 г. Автором проекта стал архитектор А.-Т. Броньяр, который выстроил чудесный «маленький домик» в коринфском стиле. Но заказчица не была удовлетворена результатом, считая, что он проигрывает отелю Гимар в роскоши. В 1785 г. она увеличила площадь своего участка, присоединив к нему соседский. Работы по перестройке отеля были поручены одному из ее любовников, первому архитектору графа д'Артуа Ф.-Ж. Беланже [21, с. 61]. Беланже с помощью Ж.-Д. Дюгура (ученик аббата Бартеlemi – одного из самых ярких представителей «Греческого Возрождения»; скульптор, гравер, рисовальщик-орнаменталист и художник по костюмам в Парижской Опере) создал английский сад, пристроил к центральному павильону два крыла, а также полностью обновил внутреннее убранство [19].

«Этрусское Возрождение» и этрусский стиль.

О причинах выбора этрусского стиля для оформления внутреннего убранства отеля Дервье стоит сказать подробнее. В те годы Беланже и Дюгур создали такие жемчужины французского искусства, как дворцы («маленькие домики»)

- 1) Багатель для графа д'Артуа в Булонском лесу (1775),
- 2) Сен-Жам для финансиста К. Б. де Сен-Джеймса в пригороде Парижа Нейи-сюр-Сен (1777–1780),
- 3) отель Луизы-Жанны де Дюрфор, герцогини Мазарини в Париже (1780) [20; 32, с. 28].

Все эти постройки были декорированы Беланже и Дюгуром в этрусском стиле. Отель Дервье, работа над которым началась в 1785 г., также был переделан в этрусском стиле: однако известно, что декораторы опирались на арабески, найденные на древнеримских фресках в Помпеях.

В XVIII столетии этруская тема находится на пике популярности. Причина тому – многочисленные археологические находки; аналогично тому, как после раскопок в Помпеях (1748) вкус к греко-римской культуре распространился на все области искусства, сделавшись модным в самый короткий срок. Первые успешные раскопки прошли в Тоскане в местечке Вольтерра (1728). Чуть позже (1739) здесь была обнаружена гробница аристократического семейства Чечина [15, с. 21]. Одновременно ведутся раскопки (1738) в Пренесте [34, с. 168]. Открытие этрусских погребальных камер познакомило мир с росписями, керамикой, круглой скульптурой и рельефами, предметами искусства малых форм и декоративно-прикладного искусства [14, с. 179]. Так было положено начало массовым исследованиям

этрусской культуры («Этрусское Возрождение»). Повальный интерес к этрусским древностям породил так называемую «этрускоманию» (итал. *etruscheria*). Это явление органично встроилось в уже существовавшую модель восторженного поклонения Античности.

Этрускологические исследования разделились на три взаимосвязанных направления: полевые раскопки, коллекционирование этрусских древностей и теоретическое изучение этих коллекций. Тем не менее, представления об этрусках пока еще были близки к фантастическим. Музей Этрусской академии (основана 1727) к середине XVIII в. насчитывал лишь 81 экспонат, и только четверть имела подлинное этрусское происхождение. Наряду с добросовестными заблуждениями имели место множественные мистификации, которые только усиливали интерес к «горячей» тематике. Одной из них стала энкаустическая живопись «Муза Полимния» из Музея Этрусской академии (инв. № 1264, в музее с 1851 г., в XVIII столетии находилась в семье Томмази), стилистически связанная с древними фресками Помпей и Геркуланума. Время создания картины было предметом горячих научных споров (сегодня музей относит спорный предмет к первой половине XVI в.) [33]. Загадочности добавляли и ночные закрытые сессии Этрусской академии [6, с. 5].

Вершиной этрускологических исследований столетия стал труд хранителя художественных галерей Флоренции археолога Луиджи Ланци «*Saggio di lingua etrusca e di altre antiche d'Italia*» (1789), суммирующий все доступные знания о всех областях этрусской культуры, включая искусство.

На основе имеющихся знаний об этрусской культуре был сформирован так называемый этрусский стиль, с помощью которого декорируются самые модные интерьеры. Граф д'Артуа был известный модник; так среди парижан бытовала история о том, как он придумал панталоны совершенно невообразимого фасона: «четверо здоровенных лакеев, подняв его, осторожно опускали так, чтобы на панталонах не было ни малейшей складочки, а вечером процедура проделывалась в обратном порядке» [1, с. 29–30]. Неудивительно, что для оформления интерьера граф выбрал не «чистый» неоклассицизм, который уже не был модной новинкой, а оригинальный этрусский стиль, отсылающий к непознанным загадкам истории.

Этрусский «Серебряный будуар» Марии-Антуанетты.

Образцом для оформления отеля Дервье был избран новомодный этрусский стиль, а еще одним поводом стал Серебряный будуар Марии-Антуанетты в Фонтенбло, который создавался в те же годы, что и отель Дервье. В 1786 г. Людовик XVI сделал своей супруге подарок в честь рождения четвертого ребенка, переоборудовав Фонтенбло в уединенное шато для королевской четы. Работы продолжались до 1787 г. Так здесь появился небольшой кабинет, известный как Серебряный будуар [28, с. 140–141]. Его спроектировал королевский архитектор Ж.-С. Руссо де ла Ротгьер, поручивший выполнение Н. М. Потену, в чьем ведении находился замок Фонтенбло.

Небольшой, восьмиугольный в плане будуар получил свое расположение на нижнем уровне замка между покоями короля и королевы, смежный с ванной комнатой. Архитектор Руссо де ла Ротгьер в соавторстве с братом Ж.-Г. Руссо стал автором декоративного оформления будуара в неоклассическом стиле [24, с. 91]. Свое название будуар получил по цвету стен: на блестящем фоне сусального белого золота были изображены помпейские гротески и другие античные мотивы (листья аканта, камеи, обманки *trompe-l'œil*, фигуры в драпировках), переплетенные с цветами. Главным декором был модный орнамент утонченных античных форм, восходящий к лоджиям Рафаэля; во Франции он бытовал под названием «арабески». Оформление будуара было великолепным примером зрелого этрусского стиля [4, с. 155, 160] как стилевого направления неоклассицизма [3, с. 183]. Этрусский стиль 1770–1780-х гг. не имел четких границ: в неоклассицизме почти невозможно увидеть черты подлинного этрусского искусства [3, с. 183].

1789 год: завершение отеля Дервье и начало революции.

В 1789 г. подошли к завершению отделочные работы в отеле Дервье [21, с. 6, 61]. Его заказчица в это время находится на пике своей карьеры куртизанки [17, с. 102]. А триумфальная карьера Гимар – и танцевальная, и великосветская, подошли к завершению. Отель Гимар теперь принадлежит другим людям: из-за банкротства владелицы отель был разыгран в лотерею весной 1786 г. [25, с. 49]. Отель перешел к графине дю Лау [22, с. 228–230, 233], которая перепродала его соседу Ж.-Ф. Перрего, крупному банкиру и известному покровителю актрис [22, с. 240–241; 18, с. 315]. Не имея средств выехать, Гимар просила новую владелицу приютить ее до начала гастролей в лондонском Театре Короля до января 1787 г. [22, с. 240, 244]. Летом 1787 г. умер принц де Субиз, будучи уже в преклонном возрасте. Гимар задумывается о переезде в Лондон [22, с. 245]. «Париж становится беспокойным местом», – замечает она [27, с. 286–287]: не случайно некоторые исследователи Французской революции считают, что «было бы уместно сдвинуть начало Французской Революции вверх, к первым месяцам 1787 г., когда открылось Собрание нотаблей. Подобное хронологическое смещение принесло бы двойную пользу, позволив точнее датировать кризис традиционной власти» [7, с. 53]. За три месяца до начала революции 46-летняя Гимар покинула Парижскую сцену [22, с. 256, 268], приняв ангажемент в Лондоне. Спустя ровно месяц после взятия Бастилии Гимар вышла замуж за танцовщика Ж.-Э. Депрео, окончательно завершив и танцевальную, и великосветскую карьеру [22, с. 255, 279; 12, с. 258; 27, с. 286–287], и карьеру законодательницы моды.

Это хорошо видно на примере отеля Дервье: он стал настоящим художественным шедевром, образцом элегантности и утонченности [17, с. 100], но от своего прототипа, отеля Гимар, в нем осталось очень мало. Его напоминали лишь отдельные детали, заложенные еще во времена работы Броньяра: так, вход в центральный павильон походил через портик, поддерживаемый четырьмя коринфскими колоннами. Все прочее, принадлежащее таланту Беланже, уже несло в себе черты нового времени. Обширный сад в английском стиле был украшен шпалерами, статуями и храмами, небольшим прудом с мощеным китайским мостиком, павильоном, гротом и оранжереей. Наиболее эффектно были оформлены гостиная, музыкальная комната, столовая, спальня, ванная комната и будуар [13, с. 74, 97]. Наиболее примечательна здесь зеркальная столовая, выходящая в английский сад, с одной стороны, и в анфиладу буфетов, с другой. Столовая украшалась пилястрами с серебряными арабесками на желтой лепнине, которые выделялись на фоне серой стены. Архивольты, наличники и карнизы были выполнены из белой лепнины, обрамление дверей – из желтой. Балюстрады и двери были сделаны из красного дерева акажу, медальоны на дверях – из желтого дерева в серебряных филенках. Дверные десюдепорты представляли собой лепные барельефы на светло-голубом фоне. Потолок, состоящий из орнаментальных панелей и медальонов с мифологическими и эротическими фигурами, включал белые арабески на желтом или светло-голубом фоне [20]. Оформление столовой имело отсылки уже не к отелю Гимар, а, скорее, к будуару королевы в Фонтенбло. мода на оформление интерьера изменилась. Об этом свидетельствует и интерьер будуара: его мебель обтянута серебряной тканью, украшенной гирляндами роз и арабесками (прямая отсылка к Серебряному будуару королевы), пол выложен зеркалами как паркетными плашками; ковер также оформлен в новомодном этрусском стиле [20].

4. Заключение

В исследовании была прослежена эволюция декоративно-оформительских решений в парижских «маленьких домиках» в стиле неоклассицизма, от зарождения стиля до Великой французской революции, изменившей и историю Франции, и историю французской аристократии (заказчиков), и историю ее художественной культуры. Автор приходит к выводу, что в оформлении «домиков» определяющую тенденцию имели два взаимосвязанных фактора: личные пристрастия заказчиков и яркая, но кратковременная мода. Показательным

примером этого служит частный, несамостоятельный случай применения этрусского стиля в декоративном оформлении интерьера как стиливого направления неоклассицизма.

Список источников и литературы

1. Карлейль, Т. (1991). *История Французской революции*. М.: Мысль. 575 с.
2. Красовская, В. М. (1981). *Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: Эпоха Новерра*. Л.: Искусство. 286 с.
3. Литвин, Т. А. (2014). Проблема этрусков и «этрuscoго» стиля неоклассицизма в Западной Европе и в России. К вопросу генезиса стилиевых направлений второй половины XVIII в. // Научные труды. № 31. С. 175–187.
4. Мак-Коркодейл, Ч. (1990). *Убранство жилого интерьера от античности до наших дней*. М.: Искусство. 247 с.
5. Мокульский, С. С. (гл. ред). (1957). *История западноевропейского театра*. Т. 2. М.: Искусство. 906 с.
6. Немировский, А. И. (1983). *Этруски. От мифа к истории*. М.: Наука. 262 с.
7. Фюре, Ф. (1998). *Постижение Французской Революции*. СПб.: ИНАПРЕСС. 224 с.
8. Шапиро, Б. Л. (2024). Вазомания в раннем Венсенне-Севре: стиль, цвет и форма. От рококо к неоклассицизму // Вестник РГГУ. Серия: Философия, социология, искусствоведение. 2024. № 2. С. 91–107. doi: 10.28995/2073-6401-2024-2-91-107
9. Шапиро, Б. Л. (2023). Шахерезада из Бельвю, или Французский будуар «а-ля тюрок» XVIII столетия // История: факты и символы. Т. 35. № 2. С. 63–72. doi.org/10.24888/2410-4205-2023-35-2-63-72
10. Шартье, Р. (2001). *Культурные истоки Французской революции*. М.: Искусство. 256 с.
11. Aldis, J. (1906). *Madame Geoffrin: Her Salon and Her Times, 1750-1777*. London: Methuen & Co. 372 p.
12. Baker, H. B. (1889). *The London Stage: Its History and Traditions from 1576 to 1888*. Vol. 1. London: W. H. Allen & Co. 296 p.
13. Baschet, R. (1943). *Mademoiselle Dervieux, fille d'opéra*. Paris: Flammarion. 216 p.
14. Bloch, R. (1955). *L'Art et la civilisation étrusques*. Paris: Librairie Plon. 231 p.
15. Bloch, R. (1956). *The Etruscans*. London: Thames and Hudson. 260 p.
16. Braham, A. (1989). *The Architecture of the French Enlightenment*. London: Thames and Hudson. 288 p.
17. Capon, G. (1902). *Les Petites Maisons galantes de Paris au XVIIIe siècle*. Folies, Maisons de Plaisance et Vide-Bouteilles, d'après les documents inédits et les rapports de police. Paris: H. Daragon Librairie. 144 p.
18. Champeaux, A. (1898). *L'art decoratif dans le vieux Paris*. Paris: C. Schmid, 1898. 352 p.
19. Cheng, D. (2016). *The Public Boudoir of an Actress: The Petite Maison of Mademoiselle Dervieux* // CHORA: Intervals in the Philosophy of Architecture. Vol. 7. P. 21–46. <https://doi.org/10.1515/9780773598799-003>
20. Durand, M. (2014). *Jean-Démosthène Dugourc, Dessin de tapis pour le boudoir arabe de Mademoiselle Dervieux* // Base en ligne du musée des Tissus [w. p.].
21. Fuhring, P. (2006). *François-Joseph Bélanger, 1744-1818*. Paris: Didier Aaron & Cie. 61 p.
22. Goncourt, E. (1893). *La Guimard*. Vol. 1. Paris: Bibliothèque-Charpentier. 332 p.
23. Guest, I. (1996). *The Ballet of the Enlightenment: The Establishment of the Ballet D'Action in France, 1770-1793*. London: Dance Books. 446 p.

24. Haig, D. R. (2006). *Walks Through Marie Antoinette's Paris*. Ravenhall: Ravenhall Book. 160 p.
25. Honoré Fragonard (1889). *The Nation*. January 17. P. 48–49.
26. Howarth, W. D. (ed.) (1997). *French Theatre in the Neo-classical Era, 1550-1789*. Cambridge: Cambridge University Press. 718 p.
27. Jackson, C. Ch. (1880). *The Old Regime: Courts, Salons, and Theatres*. Vol. 2. London: Richard Bentley and Son. 385 p.
28. Jacques Garcia, Intemporel Auction (2023). Vol. 1. *Champ de Bataille*. Paris: Sotheby's France. 217 p.
29. Johnson, D. (2023). *Mythologies of the Boudoir: Jacques-Louis David's the Loves of Paris and Helen // Intimate Interiors: Sex, Politics, and Material Culture in the Eighteenth-Century Bedroom and Boudoir*. London: Bloomsbury Publishing. P. 169-195. doi: 10.5040/9781350302068.ch-8
30. Koeppe, W. (2012). *Abraham and David Roentgen as Europe's Principal Cabinet-makers. From Rococo Playfulness to Neoclassical Elegance // Extravagant Inventions. The Princely Furniture of the Roentgens*. New York: The Metropolitan Museum of Art. C. 3–15.
31. Lynham, D. (1950). *The Chevalier Noverre: Father of Modern Ballet; a Biography* London: Sylvan Press. 204 p.
32. Quellern, L. (1910). *Le chateau de Bagatelle: Etude historique et descriptive suiuite d'une notice sur la Roseraie*. Paris: Charles Foulard. 94 p.
33. Raaijmakers, M. (1985). *La Musa Polimnia di Cortona: una pittura pseudoantica comissionata da Marsello Venuti // L'Accademia Etrusca*. Milano: Electa. P. 69–72, 101–103.
34. Turfa, J. M. (2014). *The Etruscan World*. London: Routledge. 1216 p.
35. Volosyuk, O. V. (2013). *Las relaciones hispano-rusas en el siglo XVIII: el ministro plenipotenciario ruso en España conde Piotr Buturlin (1763–1765) // España en el exterior. Historia y Archivos. Actas de X Jornadas de Castilla-La Mancha sobre investigación en archivos*. Guadalajara: Asociación de Amigos de Archivo Histórico Provincial de Guadalajara. P. 549–564.

References

1. Karleyl', T. (1991). *Istoriya Frantsuzskoy revolyutsii* [History of the French Revolution]. Moscow, Mysl'. (in Russian).
2. Krasovskaya, V. M. (1981). *Zapadnoevropeyskiy baletnyy teatr: Ocherki istorii: Epokha Noverra* [Western European Ballet Theater: Sketches of History: The Age of Noverre]. Leningrad, Iskusstvo. (in Russian).
3. Litvin, T. A. (2014). *Problema etruskov i «etruskogo» stilya neoklassitsizma v Zapadnoy Evrope i v Rossii. K voprosu genezisa stilevykh napravleniy vtoroy poloviny XVIII v.* [The problem of the Etruscans and Etruscan style of neoclassicism in Western Europe and in Russia on the issue of the genesis of style movements in the second half of XVIII century] in *Nauchnye Trudy*, 31, 175–187. (in Russian).
4. Mak-Korkodeyl, Ch. (1990). *Ubranstvo zhilogo inter'era ot antichnosti do nashikh dney* [The History of Interior Decoration]. Moscow, Iskusstvo. (in Russian).
5. Mokul'skiy, S. S. (ch. ed.). (1957). *Istoriya zapadnoevropeyskogo teatra. T. 2* [History of Western European theater. Vol. 2.]. Moscow, Iskusstvo. (in Russian).
6. Nemirovskiy, A. I. (1983). *Etruski. Ot mifa k istorii* [The Etruscans. From myth to history]. Moscow, Nauka. (in Russian).
7. Fyure, F. (1998). *Postizhenie Frantsuzskoy Revolyutsii* [Understanding the French Revolution]. St. Petersburg, INAPRESS. (in Russian).
8. Shapiro, B. L. (2024). *Vazomaniya v rannem Vensenne-Sevre: stil', tsvet i forma. Ot rokoko k neoklassitsizmu* [Vasomania in early Vincennes-Sèvres: style, color and shape. From Ro-

coco to Neoclassicism] in *Vestnik RGGU. Seriya: Filosofiya, sotsiologiya, iskusstvovedenie*, 2, 91–107. (in Russian). doi: 10.28995/2073-6401-2024-2-91-107

9. Shapiro, B. L. (2023). *Shakherazada iz Bel'vyu, ili Frantsuzskiy buduar «a-lya tyurk» XVIII stoletiya* [Shakherazada from Bellevue or french boudoir "a la turk" of the XVIII century] in *Istoriya: Fakty i simvoly*, 35, 2, 63–72. (in Russian). doi.org/10.24888/2410-4205-2023-35-2-63-72

10. Shart'e, R. (2001). *Kul'turnye istoki Frantsuzskoy revolyutsii* [Cultural origins of the French Revolution]. Moscow, Iskusstvo. (in Russian).