

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Філософський факультет

Кафедра етики, естетики та культурології

**ТЮРКЕРІ ЯК КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ФЕНОМЕН: ВПЛИВ
ТУРЕЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ НА ЄВРОПЕЙСЬКЕ МИСТЕЦТВО XVIII-
XIX СТОЛІТЬ**

Кваліфікаційна робота за спеціальністю 034 культурологія
на здобуття освітнього ступеня бакалавра культурології

Студент-виконавець:

Розова Марія Михайлівна

IV курс,

спеціальність 034 «культурологія»

ОПП «Культурологія»

Науковий керівник:

Тормахова Анастасія Миколаївна,

кандидат філософських наук, доцент,

доцент кафедри етики, естетики та культурології

(підпис)

Допущено до захисту:

Зав. кафедри _____

Київ-2025

ПЛАН

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ ФОРМУВАННЯ ТЮРКЕРІ	4
1.1. Специфіка соціокультурної взаємодії між Османською імперією та європейськими державами	9
1.2. Османська імперія в європейському політичному та культурному просторі XV–XIX ст.	13
1.3. Походження та еволюція тюркері: ключові етапи та особливості	18
РОЗДІЛ 2. ТЮРКЕРІ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ XVII-XIX СТОЛІТЬ	23
2.1. Вплив турецької культури на творчість Рембрандта та Шарля-Анрі Ван Лоо	23
2.2. Східні мотиви у творчості Жана-Леона Жерома та Жана Огюста Домініка Енгра	27
2.3 Роль Жана-Етьєна Ліотара у формуванні уявлень про Схід	31
РОЗДІЛ 3. СОЦІОКУЛЬТУРНІ НАСЛІДКИ СПРИЙНЯТТЯ ТУРЕЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ	36
3.1. Аналіз механізмів колоніальної апропріації	36
3.2 Дослідження європейських стереотипів і міфів про турецьку культуру	43
ВИСНОВКИ	49
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	51
ДОДАТКИ	57

ВСТУП

Актуальність дослідження обумовлена значними трансформаціями у сходознавстві щодо сприйняття і розуміння тюркері як культурно-мистецького явища, необхідності розуміння його культурної та мистецької значущості, а також вивчення механізмів колоніальної апропріації та культурної взаємодії між Заходом і Сходом. Зокрема, дослідження феномену тюркері дозволяє зрозуміти, як культура Османської імперії вплинула на те, як колоніальні практики відображалися у європейському мистецтві XVIII-XIX століть.

Тюркері як культурно-мистецьке явище відображає специфічну форму взаємодії між Європою та Сходом, що набула особливого поширення в XVIII–XIX століттях. Термін «тюркері» (від франц. *turquerie* — «турецький стиль») позначає європейське захоплення елементами турецької культури, що проявлялося у моді, образотворчому мистецтві, архітектурі, побутових предметах та інтер'єрах. Дане явище виникло на тлі дипломатичних контактів, культурних обмінів, торговельних зв'язків між Османською імперією та європейськими державами, а також розвинулось у контексті колоніальної експансії, яка формувала європейські уявлення про «Інше». Європейці цікавилися екзотичними образами та символами турецької культури, але часто цей інтерес супроводжувався викривленими уявленнями і стереотипами, що ставало частиною конструювання «східного» образу. Таке сприйняття включало як позитивні, так і негативні сторони, що в свою чергу мали вплив на соціокультурні уявлення європейців про турецький світ.

Значущість обраної теми виокремлюється з кількох аспектів. Перш за все, тюркері, як особливий культурно-мистецький феномен, дає змогу переглянути теоретичні концепції, пов'язані з дихотомією «Схід-Захід». Воно відображає взаємодію різних культурних традицій й водночас ілюструє, як європейський погляд на Схід формувався під впливом як реальних контактів, так і романтизованих фантазій, оскільки тюркері відображає естетичні уподобання епохи і є свідченням складної взаємодії культур, яка

супроводжувалась механізмами колоніальної апропріації. Особливо помітним це явище стало у XVIII–XIX століттях, коли вплив тюркері охопив як мистецтво, так і європейський побут: в архітектурі, текстилі, моді та декоративних предметах інтер'єру східні мотиви стали маркером престижу та інструментом символічного відокремлення. Водночас зображення гарему — як простору жіночої краси й чуттєвості — закріплювало уявлення про Схід як про загадковий і недосяжний простір, що підживлював фантазії європейців. По-друге, тюркері як культурно-мистецький феномен дозволяє простежити процеси культурної апропріації, коли елементи турецької культури інтегрувалися в європейське мистецтво та повсякденність, але у спосіб, що часто спрощував або навіть викривляв їхній первісний зміст. У цьому контексті тюркері відображає не стільки міжкультурний діалог, скільки механізм формування європейської ідентичності через засвоєння та трансформацію елементів «чужої» культури. Це зумовлено тим, що з кінця XV століття Османська імперія переживала період *Rah Ottomana*, виступаючи джерелом екзотичних «предметів розкоші», таких як спеції, аромати, кава, чай тощо. Така асоціація закріплювала уявлення про нього, як про простір декадентності та чуттєвості. Водночас реальні культурні практики Османської імперії залишалися на периферії європейського сприйняття, поступаючись місцем романтизованим уявленням про екзотику та витонченість східного способу життя. Ці уявлення, будучи глибоко ідеалізованими, стали популярними серед європейських еліт, які використовували їх як символ престижу й маркер соціального статусу, тому у XVIII–XIX століттях феномен тюркері досяг апогею, відображаючись як у художніх творах, так і у повсякденному житті, насамперед, заможних європейців.

Однак феномен тюркері мав суперечливий характер: з одного боку, він був ознакою культурного обміну, а з іншого — символом європейської домінації, що підкреслював соціальну ієрархію та використовував Схід як «площину» для проєкції ідеалізованих образів, тому дослідження тюркері у контексті культурної апропріації дозволяє проаналізувати, як мистецькі й

культурні практики Європи створювали і закріплювали уявлення про Схід, що відповідали європоцентричним поглядам, і як ці уявлення впливали на формування колективної ідентичності.

Об'єктом дослідження є тюркері як культурно-мистецький феномен.

Предметом дослідження є аналіз впливу тюркері на європейське мистецтво.

Метою дослідження є аналіз тюркері як культурно-мистецького феномену, виявлення його впливу на європейське мистецтво XVIII-XIX століть у контексті колоніальної апропріації та культурних взаємодій між Європою та Османською імперією. Мета розкривається в наступних завданнях:

1. Визначити термін «тюркері», його культурну і мистецьку значущість у контексті колоніальної апропріації та взаємодії між Європою та Османською імперією;

2. Здійснити аналіз політичних, соціокультурних та економічних аспектів колоніального періоду в Європі, зокрема щодо взаємодії з Османською імперією;

3. Дослідити вплив дипломатичних, торговельних та культурних відносин між Османською імперією та європейськими державами на розвиток тюркері в образотворчому мистецтві;

4. Виокремити етапи еволюції і основні характеристики тюркері;

5. Проаналізувати творчість відомих європейських художників (Рембрандт, Шарль-Анрі Ван Лоо, Жан-Леон Жером, Жан Огюст Домінік Енгр) у контексті впливу турецької культури на їхні твори;

6. Охарактеризувати роль Жана-Етьєна Ліотара у формуванні європейських уявлень про Схід;

7. Дослідити соціокультурні наслідки прийняття турецької культури в Європі, зокрема через механізми колоніальної апропріації та формування стереотипів про «Інше».

8. Проаналізувати європейські міфи і стереотипи, що виникли у зв'язку з турецькою культурою, розглянути їхню роль у формуванні європейської ідентичності.

Для досягнення поставленої мети у роботі використовуватимуться наступні наукові методи:

— *типологічний метод*, за допомогою якого визначено специфіку феномену тюркері;

— *аксіологічний метод* дає змогу виявити ідеали та цінності європейців у період XVIII-XIX століть;

— *метод аналізу* сприяв здійсненню спостережень, проведенню аналогій і моделювань, що задокументовані із загальних джерел;

— *історичний метод* дозволяє дослідити культурні процеси та явища у хронологічній послідовності. У контексті тюркері, метод допомагає послідовно визначити, як культурні, політичні та економічні фактори колоніального періоду впливали на формування європейського інтересу до турецької культури, і як цей феномен став частиною культурних практик, мистецьких течій та соціальних уявлень у Європі;

— *порівняльно-історичний метод* використовується для порівняння різних культурних явищ, вивчення їх схожостей та відмінностей. У рамках дослідження метод дозволяє порівняти західноєвропейські уявлення про Схід, що формувалися через тюркері, з іншими культурними інтерпретаціями Сходу, створеними у період колоніальних контактів. Порівняння художніх творів, які демонструють вплив турецької культури, дозволить виявити специфічні риси, властиві європейським художнім традиціям;

— *документальний метод* уможливило вивчення архівних матеріалів, таких як дипломатичні листи, подорожні записки, звіти торговців і послів, дозволяє глибше зрозуміти контекст, в якому відбувалися культурні обміни між Європою та Османською імперією;

— *візуальний метод* передбачає вивчення художніх творів, що демонструють вплив тюркері. Порівняльне дослідження картин, малюнків, декоративних предметів, що відображають елементи турецької культури;

— *гіпотетичний метод* передбачає розробку наукової гіпотези на основі вивчення мистецьких та архівних артефактів Османської імперії та Європи XVIII-XIX століть. Дослідження та напрацювання, оприлюднені у дослідженні, слугуватимуть розробці теоретичних положень, які у майбутньому ще пропонуватимуться.

Використання даних методів дозволяє комплексно вивчити феномен тюркері, його вплив на європейське мистецтво, а також визначити механізми культурної апропріації і формування європейських стереотипів щодо турецької культури в контексті колоніальної взаємодії. Вищезгадані методи дослідження припускають виділення основних і другорядних факторів, що впливають на формування уявлень про феномен тюркері та його відгомін у європейському мистецтві.

Ступінь наукового опрацювання теми. Досліджено праці наступних науковців, філософів та мистецтвознавців: Даяни Дарк, котра розглядає культурну апропріацію як складний процес, що пов'язаний як з естетичними впливами, так і з політичними та соціальними механізмами, роботи Едварда В. Саїда розглянуто через призму його теорії орієнталізму, оскільки тюркері, як культурний феномен, тісно пов'язаний з образами і стереотипами, що формувалися у Європі щодо Сходу. Використано концепції Мартина Бубера в аналізі європейських стереотипів про Туреччину і теорію гегемонії Антоніо Грамші. Застосовано ідеї провідних теоретиків культури, зокрема Кліффорда Гірца та Ролана Барта. Проаналізовано доробки дослідників, серед яких Сандра Лавлейн і Жан-П'єр Гордер, Гюльру Неджипоглу та Джон Патрік Дуглас Бальфур, котрі зробили важливий внесок у розуміння феномену тюркері, досліджували взаємодію дипломатії, культури і мистецтва між Османською імперією та європейськими державами.

Структура роботи. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, поділених на підрозділи, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи 76 сторінок. Список використаних джерел нараховує 53 позиції.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ ФОРМУВАННЯ ТЮРКЕРІ

1.1. Специфіка соціокультурної взаємодії між Османською імперією та європейськими державами

Взаємини між Османською імперією та європейськими державами у період з XVI по XVIII століття визначалися багатограним політичним, економічним і культурним обміном. Османська імперія, на той час одна з найбільших і найвпливовіших держав, активно взаємодіяла з Європою через дипломатичні контакти, торгові зв'язки та культурний обмін: даний процес мав значні наслідки для розвитку європейських держав, зокрема у контексті культурної апропріації та виникнення стилю тюркері, що відображав європейське уявлення про турецьку культуру.

Протягом XVI–XVIII століть Османська імперія підтримувала напружені дипломатичні відносини з низкою європейських держав, що мали як економічний, так і політичний характер [2]. Одним із основних аспектів даних відносин була прагматична політика союзів, яку використовували османи для зміцнення своєї геополітичної позиції у Європі та за її межами. Основними європейськими союзниками Османської імперії в цей період стали Франція, Англія та, в окремі моменти, Іспанія. Зауважимо, що особливого значення набула франко-османська дипломатія, оскільки у 1536 році між Османською імперією та Францією був підписаний франко-османський союз, що був у першу чергу політичним актом. Історик М. Хохедлінгер описує даний союз наступним чином: «Французько-османські відносини були спрямовані на протидію Габсбургам, використовувалися як інструмент для підтримки європейського балансу сил і сприяли зростанню престижу Франції на міжнародній арені» [22]. Франція використовувала цей союз для боротьби з Габсбургами, які були домінуючою силою у Центральній Європі і активно використовувала турецьку підтримку для досягнення стратегічних цілей, що дозволяло їй зміцнити свою позицію в Європі. Французькі посольства в Стамбулі стали осередками культурного та наукового обміну між двома цивілізаціями — протягом XVI століття Франція посилила свою присутність у

турецькій столиці, що дозволило європейцям отримати доступ до рідкісних турецьких товарів і культури.

Великобританія також активно підтримувала торговельні та дипломатичні зв'язки з Османською імперією. Після створення Ост-Індійської компанії в середині XVII століття [1], Османи стали постачальником прянощів і тканин для Англії. Створення дипломатичних місій, зокрема англійських посольств у Стамбулі, стало основою для підтримки комерційних зв'язків між обома державами. Англійці, як і французи, активно залучали турецькі товари на ринки Європи, що сприяло популяризації цих виробів, зокрема килимів і шовку, серед європейської аристократії. Османська імперія в свою чергу активно купувала європейські товари, зокрема метали, тканини та виноробні вироби, що сприяло економічному потенціалу.

Зауважимо, що однією з основних європейських держав, яка активно взаємодіяла з Османською імперією була Габсбурзька монархія, що представляла інтереси Центральної Європи. Дипломатичні відносини між Османською імперією та Габсбургами протягом XVI-XVIII століть були складними і неодноразово залежали від геополітичних обставин [29]. Е. Саїд у фундаментальній праці «Orientalism» стверджував наступне: «Кожна імперія у своєму офіційному дискурсі завжди говорила, що вона не схожа на всі інші, що її обставини особливі, що вона має місію освітлювати, цивілізувати, наводити порядок і демократію, і що сила застосовується лише як останній засіб» [43]. Ці слова Саїда відображають характерну ідеологічну настанову, якою часто користуються імперії для виправдання своїх дій на міжнародній арені, що очевидно у контексті відносин між Османською імперією та Австрією, двома імперіями, що внаслідок своєї географічної близькості часто стикалися з конфліктами. З огляду на стратегічне розташування Османської імперії між Європою, Азією та Африкою, а також на роль Австрії, яка була частиною Священної Римської імперії, ці імперії періодично опинялися у військових зіткненнях. Однак, незважаючи на це, обидві сторони неодноразово шукали можливості для дипломатичних угод, спрямованих на

зниження напруженості та встановлення тимчасових мирних умов. Основним етапом у розвитку дипломатичних відносин між Австрією та Османською імперією стала тривала боротьба між ними за контроль над територіями в Центрально-Східній Європі. Однак, навіть під час військових конфліктів, було укладено ряд мирних угод, які встановлювали дипломатичні відносини. Зокрема, після поразки Османської імперії в битві під Віднем у 1683 році [3] Австрія почала активно зміцнювати свої позиції в регіоні, укладаючи угоди з Османами, зокрема Карловицький конгрес 1699 року, який завершив війну між Османською імперією та Австрією – дана угода забезпечила Австрії значні територіальні вигоди і стала початком нового етапу в дипломатичних відносинах між двома державами [35]. Однак, австрійська дипломатія не була спрямована лише на досягнення воєнних цілей – з XVI століття Австрія почала активно використовувати ці канали для розвитку торговельних відносин з Османською імперією, яка стала важливим торговим партнером для Центральної Європи, особливо для австрійських міст. Ключовим моментом в австрійсько-османських відносинах стало відкриття австрійської торгової місії в Стамбулі у XVII столітті, що дозволило Австрії розвивати економічну співпрацю з Османською імперією на новому рівні. Саме у період XVII–XVIII століть австрійські дворяни та аристократи стали активно цікавитися османськими товарами, які привозилися через торгові шляхи, і включали в свої колекції екзотичні тканини, порцеляну, шовкові килими, які стали символами вищого соціального класу. Зауважимо, що відносини між Османською імперією та Австрійською монархією були багатограними й включали політичні, економічні та культурні аспекти. Австрія, з одного боку, прагнула зберегти стабільні дипломатичні зв'язки з Османами для забезпечення своєї безпеки, а з іншого — активно взаємодіяла з ними в торговій та культурній сферах. Вплив Османської імперії на австрійську культуру, мистецтво та архітектуру був помітним, і навіть після поразки Османів в битві під Віднем у 1683 році взаємодія між двома державами не припинилася.

Особливу роль у соціокультурній взаємодії з Європою відіграв реформаторський курс османських султанів у XVIII—XIX століттях. За правління Селіма III (1789–1807) було започатковано перші масштабні спроби модернізації Османської імперії під впливом європейських зразків. Найвідомішим проявом цього стала реформа військової справи — створення корпусу Нізам-і Джедід, озброєного та організованого за моделлю французької армії. Для забезпечення функціонування нової армії було запроваджено окрему податкову систему та відкрито спеціальні навчальні заклади, де викладання відбувалось турецькою, французькою та іншими європейськими мовами. Наступні реформи періоду Танзимату (1839–1876) ще глибше відображали вплив європейських ідей [46] запроваджувалися нова система освіти та адміністративна реорганізація за європейською моделлю, були відкриті технічні школи, лікарні, друкарні, а серед представників османської еліти поширилася французька мова як засіб міжнародного спілкування та інтелектуального обміну, що сприяло модернізації імперії та інтенсивному соціокультурному діалогу з європейським світом. *Таблиця 1.*

Отже, аналіз соціокультурної взаємодії між Османською імперією та європейськими державами дає змогу стверджувати, що дані зв'язки виходили за межі лише політичного чи військового виміру, оскільки тут наявне культурне наповнення. Зокрема, вже з XVI століття європейські двори, серед яких французький та австрійський, активно обмінювалися посольствами з Портою, що сприяло поширенню османських елементів у європейській моді — яскравим прикладом цього є поява «турецького стилю» в одязі при дворі Людовіка XIV. Османські тканини, килими та кераміка масово імпортувалися до Венеції, Генуї, Амстердама. З іншого боку, Османська імперія запозичувала європейські технічні та адміністративні інновації. Виразним прикладом є реформи султана Селіма III наприкінці XVIII століття, зокрема спроба створення регулярної армії за західноєвропейським зразком (Нізам-і Джедід), а також впровадження нових типів навчальних закладів. Крім того, османська еліта почала вивчати французьку мову. Спостерігаємо, що соціокультурна

взаємодія між Османською імперією та Європою відбувалася в умовах як конфлікту, так і співпраці, й була заснована на прагматичних інтересах, а іноді й зацікавленні іншою культурою. Вона стала чинником формування гібридних культурних форм і сприяла розширенню уявлень про «Інше» — османів та європейців.

1.2. Османська імперія в європейському політичному та культурному просторі XV–XIX ст.

Колоніальний період в історії Європи, що тривав з XV по XIX століття, є важливим етапом розвитку політичних, економічних і культурних відносин між Європою та іншими частинами світу. Розширення європейських імперій на нові території сприяло утвердженню політичної і економічної влади, а також трансформації культурних і соціальних структур. Особливо важливою у даному контексті є взаємодія між європейськими державами та Османською імперією, яка мала суттєвий вплив на розвиток європейської культури і мистецтва. Упродовж XV–XIX століть Османська імперія стала одним із ключових чинників формування культурної й політичної уяви європейських держав. Її присутність у європейському просторі не обмежувалася військово-дипломатичним протистоянням, а виявлялася в широкому спектрі символічних практик, пов'язаних із репрезентацією влади, міждержавною комунікацією та ритуалізованим споживанням екзотики. Османський світ, як політичний і культурний опонент, водночас слугував джерелом натхнення для дворянських еліт Європи, які інкорпорували османські мотиви у практики самопрезентації, придворного етикету та побутового простору.

Щодо політичних аспектів зауважимо, що у період раннього новітнього часу (XVI–XVIII ст.) Османська імперія, на чолі з султанами, була однією з найбільших і наймогутніших держав світу, з якою європейські країни, зокрема Франція, Великобританія, Австрія та Іспанія, активно взаємодіяли. Колоніальні завоювання, політичні союзи, а також численні дипломатичні і військові конфлікти визначали характер цих відносин. Османська імперія,

зокрема, мала значний вплив на східну частину Європи, а також на Близький Схід і Північну Африку, що підштовхувало європейців до вивчення даної культури. Крім того, одним із важливих етапів у політичних відносинах між Європою та Османською імперією стало встановлення дипломатичних місій, зокрема, у контексті франко-турецьких союзів. Французька дипломатія у даний період активно використовувала культурні зв'язки з Османською імперією для зміцнення своїх політичних позицій у Європі, зокрема, через культову обробку «турецької тематики» у мистецтві. Зустрічі дипломатів, а також культурні обміни, сприяли збільшенню зацікавленості Європи до османської культури [28]. Існування турецьких посольств у європейських столицях і обмін товарами, що мали екзотичний вигляд, дозволяли європейцям купувати нові товари й формувати стереотипи щодо «східного» мистецтва, що стало основою для виникнення стилю тюркері.

Стосовно соціокультурних аспектів колоніального періоду, варто зазначити, що колоніалізм, по-першу сприяв розширенню територій, а по-друге, відкрив нові можливості для культурного взаємозбагачення. За часів колоніальних завоювань і торгових експансій Європа активно сприймала та адаптувала іноземні культурні елементи. Особливо це стосувалося таких екзотичних для європейців регіонів, як Османська імперія, яка була джерелом численних нововведень у моді, архітектурі, живопису та декоративно-прикладному мистецтві. Завдяки контакту з Османською імперією європейці познайомились з новими матеріями — шовком, прянощами, килимами, а також вивчали стилістичні особливості турецької архітектури та живопису.

Культурні сценарії, які поєднували уявлення про Османську імперію як «Інше» та водночас привабливе джерело стилізації, набули широкого поширення і в межах Священної Римської імперії. Зокрема, придворні ритуали у Відні включали елементи, що імітували османські традиції. Так, весільні урочистості 1719 року з нагоди заручин саксонського курфюрста Фрідріха Августа II та ерцгерцогині Марії Йозефи супроводжувалися організацією заходів у «турецькому стилі» — від використання специфічного одягу до

залучення османського посла та військових формувань яничарів як елементу церемонії [26]. Такі дії виступали формою демонстрації геополітичного статусу двору, його залученості до глобального культурного обігу та компетентності у «читанні» політичних символів іншої цивілізації. У XVIII столітті тюркері охопив всю Європу, і саме у Відні даний культурний феномен став частиною імператорського двору, де моди «alla turca» стали популярними серед аристократії [19]. Зауважимо, що явище не обмежувалося модними тенденціями — у 1743 році, під час турецького свята у палаці Schönbrunn, відбулося грандіозне святкування, яке включало банкет, освітлення палацу та саду ліхтариками, а також театралізоване виконання орієнтальних танців та балету. За словами дворянина Йоганна Йозефа, князя Кевенгюллера-Метша, таке святкування стало «символом все зростаючого захоплення Сходом у європейській культурі» [40]. Процес символічної інтеграції османської тематики у європейський культурний простір поширився також на сферу масового театру та музики, які служили не лише розвагою, а й засобом популяризації геополітичних наративів. Так, опера В. А. Моцарта «Die Entführung aus dem Serail» (1782), створена в контексті зростання інтересу до турецької тематики після перемоги під Віднем у 1683 році, стала прикладом культурної інтерпретації політичного іншого [33]. За допомогою музичних засобів — зокрема стилізації під яничарську музику — композитор створює умовний простір «сходу», який, попри екзотизацію, містить елементи гуманізації та амбівалентного осмислення. Особливо помітно це в образі паші Селіма, який постає не як ворог, а як носій моральних чеснот, що відповідає просвітницьким уявленням про універсальні людські цінності. Вершиною популярності турецької моди в середині XVIII століття стали численні візити османських посольств до Парижа, Відня та Берліна, що супроводжувались розкішними прийомами і святкуваннями — урочистості сприяли формуванню уявлень про екзотичну та багату культурну спадщину Османської імперії. Зокрема у Франції XVIII століття, за правління Людовика XV, східні (зокрема турецькі) елементи стали частиною риторики статусу. Один із прикладів —

залучення образу «султанші» до публічної репрезентації фавориток короля. Маркіза де Помпадур, наближена до центру ухвалення рішень особа, активно використовувала орієнтальні образи як частину політичної комунікації та демонстрації культурної компетентності. Її портрет у вигляді османської султанші (зокрема робота Ш.-А. ван Лоо «La Sultane») [36] є елементом дипломатичної мови епохи, що демонстрував приналежність до трансєвропейського кола освічених еліт і здатність оперувати кодами «високої» моди й політичної символіки. Спостерігаємо, що у XVIII столітті феномен тюркері виходить за межі приватного смаку і набуває рис культурної політики. Османські образи стають елементами дипломатичного протоколу, театралізованих балів, костюмованих свят та карнавалів — тобто інтегруються в європейську систему знаків як засіб вираження влади, ієрархії та культурної відкритості. Водночас, цей процес супроводжувався активним формуванням викривленого, естетизованого образу Османської імперії, далеким від реалій, проте функціональним для внутрішньоєвропейських ідентифікаційних стратегій [53]. *Ілюстрація 7*

Використання елементів тюркері та перегляд традиційних ролей у суспільстві стали важливими факторами, які визначили успіх цієї опери і її тривалу популярність у Європі. Крім того, в рамках культури XVIII століття розвивається нове сприйняття «екзотики» — це сприйняття, як підкреслює Д. Дарк, часто мало поверхневий характер і було засноване на стереотипах, що не відображали реальність турецької культури, а скоріше на міфах і вигаданих образах, сформованих через європейську фантазію [13]. Проте саме ці вигадані образи стали основою для розвитку стилю тюркері. Припускаємо, що тюркері як форма культурної репрезентації Османської імперії в Європі був наслідком глибших політичних і культурних процесів, що супроводжували тривалу взаємодію між двома цивілізаційними ареалами. Його поява стала реакцією європейських еліт на інтенсивні дипломатичні, торговельні та воєнні контакти з Портою, які вимагали вироблення специфічної символічної мови для осмислення й подання «Сходу» в межах власного культурного простору.

Тюркері функціонував як інструмент культурного кодування Османської імперії — не стільки в термінах реального відображення османських традицій, скільки через їх інтерпретацію і трансформацію згідно з уявленнями європейського сприйняття про «Інше». Культурна апропріація, що супроводжувала цей процес, виявлялася у створенні нових образів, які претендували на автентичність, але насправді були продуктом європейських стереотипів, романтизації та екзотизації. Вона відбувалася в умовах зростаючого колоніального світогляду, в якому культури неєвропейських народів — у даному випадку турецька — часто редукувалися до набору уявлень про екзотику, ієрархічну відмінність і культурну дистанцію. Саме в цій парадигмі тюркері змінювався на форму соціального і культурного символу — атрибут престижу, політичного жесту або маркер приналежності до кола обізнаних у східній тематиці придворних кіл. У цьому контексті важливо наголосити, що тюркері мав як естетичну функцію, так і слугував інструментом легітимації політичних і культурних позицій усередині європейських суспільств. Його елементи — турецький одяг, екзотизовані атрибути побуту, ритуальні елементи активно використовувалися в церемоніалах, дипломатичних прийомах, придворних обрядах, що підкреслювало здатність європейських монархій взаємодіяти зі «східним світом» не як з чужим, а як з керованим і вписаним у власну систему координат. З'ясовано, що тюркері став частиною ширшої культурної практики репрезентації Османської імперії в політичному і культурному житті Європи, оскільки сприяв утвердженню символічного контролю над образом Сходу в очах Заходу [11].

Таблиця 2

Отже, колоніальний період у Європі був важливим етапом у контексті політичних, економічних та культурних трансформацій. Спільні дипломатичні місії, торгові шляхи та численні контакти між Османською імперією та європейськими державами стали основою для виникнення таких культурних явищ, як тюркері, що стало символом ідеалізованої Сходу в європейському

мистецтві XVIII–XIX століть. У цей період Османська імперія функціонувала в європейському політичному та культурному просторі не лише як «Інший» у геополітичному сенсі, а водночас як партнер у процесах символічного обміну, репрезентації влади і формування елітарного середовища. Її образ був гнучким — від загрози до взірця стилю — і переосмислювався відповідно до політичних, ідеологічних та культурних потреб європейських суспільств.

1.3. Походження та еволюція тюркері: ключові етапи та особливості

Тюркері (від фр. *turquerie*) — це культурно-мистецький феномен, що виник у Європі в середині XVII століття як результат інтересу до екзотичних елементів турецької культури [6]. У французькому лексиконі XVII століття термін «*turquerie*» часто позначав як стилізацію під турецьке, так і театральні ігри з образом Сходу. Це поняття швидко вийшло за межі забави і стало маркером престижу та знання «іншої» культури. Даний стиль став однією з найяскравіших культурних реакцій на контакт європейських держав із Османською імперією та їхнє сприйняття турецької культури через призму екзотизму, який став символом розкоші та витонченості. Тюркері охоплював різні аспекти європейського мистецтва, включаючи живопис, декоративне мистецтво, моду, архітектуру та театральне мистецтво. З огляду на історичні та політичні умови того часу, тюркері став своєрідним мистецьким відображенням взаємодії культур і формою культурної апропріації. *Таблиця 3*

Початково тюркері виник як культурна мода серед європейської аристократії, зокрема в Франції та Австрії, де дворяни прагнули продемонструвати свої знання про Схід і свою здатність сприймати екзотичні елементи у культурі. Особливо це можна простежувати у період дипломатичних контактів між Францією і Османською імперією, оскільки Франція під час правління Людовика XIV активно налагоджувала зв'язки з Османами, а османська культура ставала символом розкоші й витонченості. Французький двір Людовика XIV, за прикладом інших європейських дворів, втілював турецькі мотиви в архітектурі та декоративному мистецтві, що

знайшло відображення у меблях, тканинах, оформленні інтер'єрів. Наприклад, у французьких меблях даного періоду простежуємо вишукані орнаменти, схожі на османські мотиви [34]. Початкові прояви тюркері мали місце в середовищі саме французького двору, коли контакти з Османською імперією на дипломатичному рівні, зокрема обмін посольствами, стимулювали зацікавлення у специфічному ритуалізованому запозиченні турецьких форм — у костюмах, інтер'єрах, застільних практиках. У XVIII столітті цей інтерес перетворився на цілу придворну моду і поширився на Австрію. Святкування у «турецькому стилі», зокрема гучне весілля 1719 року при дворі Габсбургів за участю саксонського курфюрста Фрідріха Августа II, включали інсценізації з яничарами, турецькими наметами й вбранням, у якому мали з'явитися навіть найвищі особи держави [18]. Такі події не мали на меті відтворити автентичну турецьку традицію — вони демонстрували здатність європейських монархій включити «Схід» у власну систему престижу, легітимності та естетизованої ієрархії. Спостерігаємо, що на даному етапі тюркері сформувався не стільки як мистецький напрямок, скільки як форма культурної практики, що поєднувала в собі ідеологію, репрезентацію статусу та символічне опанування «екзотичного».

Другим етапом розвитку феномену тюркері можемо вважати середину XVIII століття. Від середини XVIII століття тюркері досягло свого найбільшого розквіту в Європі, зокрема у Франції, Австрії та Англії — це був час високого розквіту стилю рококо, який активно інтегрував елементи турецької культури. В Австрії, зокрема в Відні, за часів правління Марії Терезії [4], активно почали впроваджуватися турецькі елементи в архітектуру та інтер'єр палаців. У цей період тюркері став частиною естетики часу, що демонстрував культурне розмаїття і відкритість Європи до нових ідей. Меблям, що стали популярними серед знаті, часто були притаманні східні орнаменти, а тканини, що використовувалися для оббивки, виготовлялися з шовку або атласу. У даний період активно створювались декоративні предмети, зокрема вази, люстри та статуетки, що мали спільні риси з

османською культурою. Третім етапом феномену тюркері вважаємо перехід до неокласицизму (кінець XVIII — початок XIX ст.). Наприкінці XVIII ст. тюркері поступово набуває більш класичних форм, характерних для неокласицизму. Однак навіть у цей період залишалися популярними деякі мотиви та елементи турецької культури – використання орнаментів у декорі інтер'єрів та популярність турецьких мотивів у живопису. В архітектурі все ще зберігалася тяга до східних мотивів, хоча вони вже були більш м'яко адаптовані до неокласичних канонів. Австрійські художники та архітектори у цей час активно використовували елементи османського стилю, зокрема в архітектурі палаців та садів. Відомо, що архітектори, працюючи в стилі бароко, застосовували елементи, характерні для османської архітектури [46], зокрема куполи, арки та витончені декоративні елементи, що мали екзотичний характер. Крім того, культурна апропріація турецьких мотивів знайшла своє відображення в моді, зокрема серед вищих верств австрійського суспільства. Відтак, облягання одягу, взуття та аксесуарів, що імітували турецькі зразки, ставало модним серед австрійських аристократів. Дані культурні адаптації знайшли своє відображення в портретах аристократії, на яких вони часто зображалися в екзотичних «турецьких» костюмах, що демонструвало соціальний статус та інтерес до Османської імперії [14].

Аналізуючи особливості даного феномену зауважимо, що у європейському контексті Схід, зокрема Османська імперія, часто асоціювався з розкішшю, загадковістю, а також з ідеєю екзотизму, що викликала враження чужості. Дана екзотичність і незвичність турецької культури стали символом аристократичного смаку і високого соціального статусу в Європі, де турецькі предмети, тканини, меблі і навіть костюми використовувались як спосіб самовираження аристократії [23]. Декоративні елементи, що стали частиною тюркері, часто поєднували в собі незвичні для європейців форми і елементи, характерні для як османської традиції. Наступна особливість тюркері – це його адаптація під європейські вимоги краси і естетики, тобто даний феномен не є чистим наслідуванням турецького стилю. Наприклад, в архітектурі виявлялася

любов до декоративних куполів, арок, мінаретів та інших характерних для османської архітектури форм. Водночас ці елементи адаптувалися і перепліталися з європейськими архітектурними традиціями, що призводило до виникнення нового стилю, характерного для конкретного часу. Європейці адаптували східні елементи у своїх палацах, театрах і мистецьких творах. Одним із перших кроків стало введення в європейську моду елементів турецького костюма, таких як чалми, капелюхи з вишивкою, а також використання східних тканин – шовку і атласу. Однією з виразних характеристик тюркері у живописі була активна і експресивна палітра, яка включала багаті червоні, золоті, пурпурні та зелені відтінки, властиві для османської культури. Ці кольори, асоційовані з елементами розкоші, були використані для створення атмосферності екзотизму і враження розкоші. У композиціях часто виявлялися геометричні форми, що також мали турецьке походження, такі як повторювані візерунки і орнаменти. Зазначимо, що в образотворчому мистецтві європейські художники часто зображали турецьких персонажів — султанів, пашів, рабинь та інші представників османської аристократії. Однак ці зображення не були документальними – художники надавали персонажам романтизовані риси, які часто не мали прямого відношення до реальної османської культури [5]. Наступною ознакою тюркері є декоративні елементи, які мали характерні турецькі мотиви, включаючи використання орнаментів, таких як арабески, квіткові візерунки та геометричні форми. Часто художники зображували сценки з османського життя: палацове оточення, гаремні сцени, вуличні ринки. Хоча певні уявлення про Схід візуалізувалися у живописі, твори таких художників, як Жан-Леон Жером чи Енгр, є не стільки унікальними мистецькими свідченнями, скільки продуктами західного уявлення про Османську імперію як про чуттєвий і водночас підпорядкований простір [52]. Припускаємо, що їхні роботи фіксують вже сформований образ, що циркулював у дипломатії, придворному етикеті, публічних церемоніях, літературі та масовій культурі XIX століття. Тобто, тюркері еволюціонував як інструмент європейської культурної

самопрезентації, в якому Османська імперія виступала уявним тлом для репрезентації влади, розкоші та вишуканого смаку. В його основі — не прагнення до глибокого пізнання чи вивчення іншої культури, а бажання включити її елементи до системи соціального престижу, що характерно для європейських імперських наративів другої половини XVIII — XIX століть.

На підставі аналізу історико-художніх джерел можна зробити висновок, що тюркері – результат процесу взаємодії європейського орієнталізму з власними естетичними та соціокультурними потребами XVIII століття. Формування цього жанру відбувалося через кілька ключових етапів: від початкового використання екзотичних орнаментальних мотивів як символів статусу та загадковості до більш комплексної реконструкції образу Сходу, що поєднує декоративність із елементами реалістичної інтерпретації. Цей процес відображав як зростаючий інтерес до невідомого «Іншого», так і прагнення передусім французького мистецтва інтегрувати зовнішні впливи у власну традицію, що сприяло виникненню нових художніх образів. Отже, тюркері – яскравий приклад синтезу культурних традицій, що демонструє еволюцію смаків та ідеологічних установок, які визначали розвиток декоративного мистецтва та образотворчого живопису епохи XVIII—XIX століть.

РОЗДІЛ 2.

ТЮРКЕРІ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ XVII-XIX СТОЛІТЬ

2.1. Вплив турецької культури на творчість Рембрандта та Шарля-Анрі Ван Лоо

Феномен тюркері, що охопив Європу в епоху пізнього бароко та рококо, мав різні прояви — від декоративного наслідування східної естетики до спроб філософського осягнення культурної Іншості. У цьому спектрі доречним є порівняння творчості Рембрандта ван Рейна, одного з найбільш глибоких художників північного бароко та Шарля-Анрі Ван Лоо, представника французької академічної традиції, як приклад двох різних стратегій роботи з «турецьким кодом» у європейському мистецтві. Вивчення впливу турецької культури на європейське мистецтво XVII-XIX століть демонструє, як на основі зовнішніх контактів між Османською імперією і європейськими державами розвивалися нові культурні, соціальні та художні форми, оскільки феномен тюркері був одним з основних виражень даної взаємодії. Відзначаючи популярність даного стилю серед європейських художників, можна виділити творчість таких митців, як Рембрандт ван Рейн [44] та Шарль-Анрі Ван Лоо [5]. Вони — значні фігури в історії мистецтва, чия творчість демонструє зацікавленість Сходом і його культурою, зокрема турецькими елементами в образах і декораціях. На відміну від стриманих портретів Рембрандта, де турецькі елементи служили радше інструментом філософського заглиблення, у французькому живописі XVIII століття мотиви тюркері набувають більш виразного декоративного й театралізованого характеру. Яскравим прикладом цього є картина Шарля-Андре Ван Лоо «Le Grand Seigneur donnant un concert à sa maîtresse». У цьому творі тюркері постає як репрезентативна гра — оформлена сцена придворного життя, стилізована під «східну» екзотику. У центрі композиції — вигадана сцена, в якій «великий повелитель» (le grand seigneur), одягнений у турецький костюм, виконує музику для своєї фаворитки. Прослідковуємо, що Схід тут — площина інсценізації, оскільки всі

елементи на картині працюють на формування візуальної метафори: вбрання, інтер'єри, орнаменти, музичні інструменти. Художник цілеспрямовано створює ідеалізований простір, позбавлений будь-якої етнографічної достовірності. У творчості Ван Лоо тюркері набуває вигляду галантного коду, у межах якого Схід зображується як жіночна, слухняна, декоративна конструкція, що забезпечує задоволення зору й посилює культурну гегемонію Заходу. Вважаємо, що цей твір показовий для орієнталістської традиції: він демонструє, що Схід використовується як елемент естетичної інсценізації — контрольованої, замкненої, підпорядкованої. **Ілюстрація 4**

Спостерігаємо, що на відміну від глибоко символічного образу Сходу в картині Рембрандта «Belshazzar's Feast» (1635–1638), де східний елемент (зокрема турецький тюрбан і драпірування) використано для створення драматичного релігійного нарративу з етичним підтекстом, у живописі Шарля-Андре Ван Лоо образ «турецького» цілком позбавлений глибинної смисловості. У творі «Le Grand Seigneur donnant un concert à sa maîtresse» тюркері набуває абсолютно іншої функції — естетичної декорації, зведеної до рівня придворного амплуа. Якщо у Рембрандта османські мотиви не є самоціллю, а вбудовані в драматургію картини як знаки влади, напруги та доленосності (наприклад, вбрання царя Валтасара як алюзія на інтернаціональність його влади), то у Ван Лоо «турецьке» — це виключно стиль, засіб зобразити витончену розвагу, позбавлену внутрішньої напруги. Турецький простір перетворено на умовну сцену для куртуазного театру. Спостерігаємо, що тут кожен атрибут — від одягу до інструментів — існує не для сенсу, а для краси. Припускаємо, що це вже не діалог із культурною іншістю, як у Рембрандта, а монолог Європи про саму себе через інсценізацію Сходу. Порівняння двох творів ілюструє еволюцію тюркері — від символічного використання окремих східних кодів як засобу трансцендентного змісту (у XVII ст.) до повноцінної декоративної системи, що втілює ідеали рококо та придворної гри у XVIII ст. У цьому розрізі «Le Grand Seigneur...» — це приклад тюркері як візуального стилю, а «Belshazzar's Feast»

— як культурного контексту. Перший розважає, другий — застерігає.

Ілюстрація 5

Зауважимо, що Рембрандт ван Рейн, один із найвідоміших художників Голландії Золотого століття, традиційно не асоціюється з тюркері, однак у його творчості, зокрема у портретному жанрі, можемо простежити інтерес до екзотичних тем і костюмів — Рембрандт працював у час, коли інтерес до Османської імперії та Сходу поступово набирав обертів у Європі, що відображалося у культурних і художніх колах. У портретах Рембрандт активно використовував костюми, які нагадували турецькі, що символізувало як екзотизм, так і соціальний статус. Наприклад, картина «Man in Oriental Costume» 1632 року – яскравий прикладом майстерності художника у зображенні людської фігури [38], а також його інтересу до культурних і етнічних відмінностей, що було характерно для епохи бароко. На картині зображений чоловік у східному костюмі, одягненого в розкішне вбрання з елементами, характерними для тюркської та східної моди. Кольори костюма, такі як глибокий червоний і золотий, а також багата обробка, символізують високий соціальний статус персонажа, що свідчить про його статус як впливової особистості, можливо, навіть дворянина або торгового посла. Складні орнаменти та аксесуари – золоті прикраси і тюрбан, створюють відчуття екзотичності і багатства, що, підкреслює ідею благородства та гідності. Важливою рисою картини є увага Рембрандта до індивідуальних особливостей людини, що також проявляється в зображенні виразу обличчя і позі персонажа — чоловік дивиться на глядача, що надає портрету певної інтерактивності і занурює в атмосферу особистої комунікації. Дані прийоми характерні для творчості Рембрандта – він прагнув візуального й психологічного розкриття особистості. Особливу увагу приділено обличчю чоловіка — світло і тіні на його обличчі створюють драматичний контраст, оскільки підкреслюють внутрішню силу та впевненість персонажа. Припускаємо, що дана картина поєднує елементи портретного живопису з жанровим зображенням, що є характерним для стилю рококо. Тоді як у

творчості Рембрандта турецькі мотиви інтегровані не як поверхневий екзотизм, а як складова його пошуку глибшої психологічності та символізму. Художник експериментує з грою світлотіні, де прослідковуються елементи східного колориту — від характерних орнаментів до специфічних текстильних структур одягу, котрі набувають символічного навантаження і відкривають додаткові шари змісту. Такий підхід дозволяє Рембрандту декорувати композицію й водночас створювати багатовимірну інтерпретацію людських емоцій і соціальних взаємодій, що відображають глобальні культурні процеси його часу. **Ілюстрація 6**

Отже, на підставі здійсненого аналізу припускаємо, що ми можемо спостерігати дві моделі сприйняття турецької культури: інтерпретативну (у Рембрандта) та репрезентативно-декоративну (у Ван Лоо). Якщо Рембрандт відкриває шлях до глибокого персоналізованого образу Іншого, то Ван Лоо закріплює традицію поверхневої орієнталістичної стилізації, що згодом досягне апогею у ХІХ столітті. З'ясовано, що обидва художники виявляють себе як учасники формування візуального образу Сходу в європейському мистецтві з діаметрально протилежних позицій: один — через занурення в гуманістичний універсалізм, інший — через витончену естетизацію культурного іншого як модного знаку. У Шарля-Анрі Ван Лоо — представника естетики класицизму, простежуємо турецькі мотиви як частину загального декоративного й композиційного рішення. У його роботах турецька естетика набуває виразного декоративного забарвлення, що відображається у витончених елементах одягу, аксесуарах та інтер'єрних деталях, що позначають вплив східного світу. Турецькі елементи стали символом екзотичної розкоші та імперської величності, що гармонійно поєднується з класичними методами та прийомами. Встановлено, що обидва художники демонструють різні стратегії інтеграції турецької культури: Рембрандт — через символічне та експериментальне осмислення людської сутності, а Ван Лоо — через формальний та декоративний синтез, що підкреслює естетичну динаміку епохи. Припускаємо, що даний міжкультурний обмін збагачує

формальний репертуар живопису й відкриває нові можливості для інтерпретації світових художніх традицій, що заохочує кроскультурний діалог між Сходом і Заходом. *Таблиця 4*

2.2. Східні мотиви у творчості Жана-Леона Жерома та Жана Огюста Домініка Енгра

Тюркері яскраво проявився у європейському мистецтві XVII–XIX століть, зокрема у контексті романтизму, академізму та бароко. Вивчення цього впливу на творчість таких митців, як Жан-Леон Жером та Жан Огюст Домінік Енгр дозволяє глибше зрозуміти естетичні та культурні трансформації у європейському образотворчому мистецтві, оскільки дані митців за різними історичними умовами, зверталися до образів Сходу. Зауважимо, що їхні картини містять численні елементи турецької культури, однак вони часто постають через призму романтизації, що призводить до певних спрощень і часто не відповідали реальності [24]. Дані художники дійсно не ставили перед собою завдання точно відобразити культурні реалії Сходу – вони, перш за все, працювали з образами, що викликали асоціації з екзотизмом, і прагнули представити «східну тематику» через культурні стереотипи, що циркулювали в Європі, тому творчість Жана-Леона Жерома та Жана Огюста Домініка Енгра цілком доречно розглядати крізь призму теорії орієнталізму, сформульованої Едвардом Саїдом. Обидва художники, хоч і не мали безпосереднього досвіду тривалого перебування на Сході, активно формували візуальні образи «орієнтального світу» — зокрема Османської Туреччини — у своїй творчості. У своїх полотнах вони естетизували екзотичне «інше» й відтворювали глибоко укорінені в європейській культурі стереотипи про Схід як простір еротизму, чуттєвості, насильства або містики. Відповідно до Саїдового підходу, такі картини є значно більшим, ніж художніми інтерпретаціями. Вони є частиною ширшого дискурсивного проєкту, в межах якого Захід конструював і символічно контролював Схід. Картини Жерома й Енгра — це репрезентації,

що обслуговують західну потребу в «іншому», водночас об'єктивованому й підвладному.

У контексті тюркері обидва митці створюють іконотворчі матриці, які закріплюють у європейській уяві образ Сходу як простору розкоші, бездіяльності, тілесності та тиші. Їхнє мистецтво виходить за межі моди «alla turca». Спостерігаємо, натомість, використання складної естетичної практики, яка сприяла закріпленню стереотипів через культурне споживання чужої ідентичності. Проте, на відміну від чисто декоративного тюркері XVIII століття, Жером і Енгр вже працюють у добу ідеологічно навантаженого орієнталізму, де турецьке перестає бути просто стилем — і стає знаком ієрархії, контролю, домінування. Припускаємо, що їхні твори з одного боку – приклад технічної майстерності, а з іншого – це візуальні документи колоніальної ментальності, у яких тюркері виконує функцію культурної легітимації імперського бачення світу.

Жан-Леон Жером, один із найвідоміших художників французького академізму, створив численні роботи, у яких поєднував майстерне відтворення деталей і реалістичність з екзотизованими ідеями про Схід. Тема турецьких бань і гаремів, які стали невід'ємними елементами його творчості, є свідченням художнього методу й відображенням соціокультурних процесів Європи XIX століття, коли східні культури були предметом інтенсивного інтересу і фантазі [36]. Його роботи значною мірою зумовлені його подорожами на Схід й популяризацією ідеї екзотизму, що охоплювала європейську культурну еліту того часу [42]. Жером активно використовував культурні коди, притаманні турецькому світу, у поєднанні з європейськими уявленнями про «екзотику». Жером був майстром техніки, і його картини відзначаються високим рівнем деталізації, ясністю форм та реалізмом у відтворенні текстур [20]. Важливо зазначити, що він – яскравий представник академічної школи, де було передбачено використання класичних принципів композиції та віртуозне зображення людського тіла. Одним з ключових аспектів його роботи є увага до анатомії фігур і вміння передати різноманітні текстури, такі як тканини,

метал, мармур і вода, що робить його картини привабливими для глядачів, оскільки кожна деталь виглядає вражаюче точною, а об'єкти, які він зображував — реалістичними [37]. У його картинах, зокрема у «Une piscine dans le harem» 1875 року, ми бачимо ідеалізовані сцени, де зображені розкуті жінки-наложниці, що мимоволі посилює уявлення про Схід як про місце розкоші, сексуальності та таємничості [21]. Застосування яскравих кольорів, екзотичних тканин, багатих орнаментів та контрастних світлотіньових ефектів створює атмосферу інтригуючої таємничості й втілює візуальну метафору іноземного впливу на європейське мистецтво. **Ілюстрація 1**

Жан Огюст Домінік Енгр — також один із найважливіших представників французького академізму, чий творчість відзначається неймовірною технічною майстерністю та увагою до деталей. Серед численних тем, які цікавили Енгра, Схід, уособлений через концепцію тюркері, займав особливе місце. Зауважимо, що його сприйняття турецької культури було глибоко ідеалізованим і естетизованим, що відображалось в його художніх образах. У даному контексті варто згадати роботу «La grande odalisque» 1814 року, один із центральних творів Енгра у жанрі тюркері. Робота створена в період, коли Енгр активно працював у жанрі «екзотичного» живопису, що набув значної популярності у Європі. Зображення оголеної, котра відпочиває на розкішних тканинах й оточена типовою для наложниці східної атрибутикою підкреслює еротичну естетику й класичні прийоми академізму, притаманні художнику [45]. Особливе значення цієї картини полягає в тому, що вона одночасно є символом мрії і фантазії, оскільки часто мистецтвознавці інтерпретують у цій роботі жінку як об'єкт сексуального бажання. Попри початкову критику за анатомічні неточності та холодну ідеалізацію, картина стала знаковим твором французького класицизму з виразними рисами романтизму. Вона не була прийнята замовницею і в 1819 році була продана графу Пурталесу, а з 1899 року перебуває у зібранні Лувру. **Ілюстрація 2**

Припускаємо, що картина «Le Bain Turc» Жана Огюста Домініка Енгра також завершена візуальна система, у якій французький художник ХІХ

століття відтворює уявний Схід як конструкцію, вигідну для європейського погляду. В цій картині, як у концентрованому символі, ми бачимо завершену стадію тюркері — культурної практики, у якій образ Туреччини функціонує виключно як об'єкт естетизації, орнаменталізації й символічного контролю. Аналізуючи дане полотно варто пам'ятати, що Енгр ніколи не бував в Османській імперії. Відповідно, дана робота результат вторинного досвіду: спостереження за картинами інших художників, студіювання музейних експонатів і літературних описів. Саме тому гарем у «Le Bain Turc» — візуалізована фантазія: жіночі тіла, позбавлені індивідуальності, розміщені в просторі, який більше нагадує театр або антикварну вітрину, композиція побудована за принципами класицистичної гармонії, але наратив — виключно орієнталістський: Схід як місце насолоди й підкорення. Вважаємо, що у контексті тюркері, ця робота є парадоксом: вона спирається на «турецькі» мотиви (хамам, оголені жінки, орнаменти), але ця турецькість — європейського походження. Саме в цьому аспекті Le Bain Turc є зразковою ілюстрацією орієнталістської функції тюркері: перетворення культурного іншого на декоративний інвентар. Як зазначав Едвард Саїд, «орієнталізм — це не просто наука чи естетика, це — стиль мислення, що базується на онтологічному та епістемологічному розрізненні Сходу й Заходу» [49]. У творі Енгра це розрізнення доведене до досконалості: французький академізм, класичні пропорції, європейське світлотіньове моделювання застосовано до «турецького» сюжету, який, зрештою, є лише приводом для створення естетичної, але глибоко ідеологізованої композиції. **Ілюстрація 3**

Отже, вплив східної культури на європейське мистецтво XIX століття був значним, особливо в контексті орієнталізму. Цей напрямок відображав захоплення митців екзотичними сюжетами та естетикою Сходу. Жан-Леон Жером та Жан-Огюст-Домінік Енгр є яскравими представниками цього явища, і їхні роботи демонструють різні аспекти східного впливу. Жером був французьким художником і скульптором, відомим своїми орієнталістськими творами. Він багато подорожував країнами Близького Сходу, що дало йому

можливість безпосередньо спостерігати східні культури та традиції. Ці враження відобразилися в його роботах, які характеризуються детальним зображенням східного побуту, архітектури та костюмів. Енгр був французьким неокласичним художником, чия творчість також зазнала впливу орієнталізму. Обидва художники, Жером та Енгр, внесли значний внесок у розвиток орієнталізму в європейському мистецтві XIX століття. Їхні роботи демонструють різні підходи до інтеграції східних мотивів: Жером через безпосереднє зображення східного життя, а Енгр через поєднання класичної техніки з екзотичними елементами, що свідчить про глибокий вплив Сходу на їхню творчість та європейське мистецтво того часу загалом. *Таблиця 5*

2.3 Роль Жана-Етьєна Ліотара у формуванні уявлень про Схід

В епоху Просвітництва інтерес до Сходу, зокрема турецької культури, активно почав розвиватися. Зростаючий вплив Османської імперії в Європі, особливо у період після Французької революції і подальше укріплення економічних і культурних зв'язків між Європою та Сходом, сприяли поширенню східних мотивів у мистецтві. Схід був сприйнятий як символ розкоші, екзотизму, як місце мистецької і культурної таємниці, що було відображено в художніх творах того часу. У мистецтвознавчому дискурсі, пов'язаному з феноменом тюркері, ім'я Жана-Етьєна Ліотара часто випадає з основного поля уваги — припускаємо, через його несхожість на типовий взірець орієнталістської естетики. Проте саме Ліотар, на відміну від більшості представників даного напрямку, не інструменталізував турецькі мотиви як знак екзотичної відчуженості, а натомість запропонував глядачу образ Сходу, позбавлений зверхньо-колоніального погляду. Спостерігаємо, що його включення у тюркері радше антитеза естетичному колоніалізму, властивому багатьом його французьким та англійським сучасникам. У роботах Ліотара східна тематика постає не у вигляді орієнталістського фантазму (що з'ясовано на прикладі творчості Жерома та Енгра), а як результат глибокого спостереження та взаємного культурного зацікавлення. Зауважимо, що

особливість його підходу полягає у тому, що він фактично функціонує як «культурний перекладач» між двома цивілізаційними світами. Його зображення османських типажів не є «перевдяганням» чи естетичною грою у турецькість — це, радше, візуальний жест поваги та делікатного спостереження, що виводить тюркері з площини поверхневого декоративізму у сферу культурного діалогу. Більш того, техніка пастелі, яку активно використовував Ліотар, надає його роботам інтимності та камерності — в опозиції до масштабних і патетичних полотен академічних орієнталістів [48]. У цьому контексті його твори можна тлумачити як «антиспектакль» тюркері — відмову від театрального екзотизму на користь етичного репрезентування Іншого. Вважаємо, що його вплив на європейське уявлення про турецький світ був глибшим, ніж це може здатися на перший погляд — він впроваджував у культурну свідомість образ Сходу як гідного і рівноправного партнера, а не просто естетизованого «об'єкта» споглядання.

Отож у контексті візуального репрезентування образу Сходу у XVIII столітті, фігура Жана-Етьєна Ліотара є однією з ключових. На відміну від багатьох своїх сучасників, Ліотар вийшов за межі поверхневого інтересу «турецькою тематикою» — він мав безпосередній досвід перебування в Османській імперії, що зумовило його винятково уважне, майже етнографічне ставлення до східної культури. У даному контексті варто розглянути творчість Жана-Етьєна Ліотара більш детально — швейцарського художника, одного із провідних представників жанру «orientalisme» (східного стилю) у французькому мистецтві кінця XVIII — початку XIX століття. Його творчість значною мірою відображала популяризацію ідеї Сходу в європейському мистецтві, що виникла на тлі зростаючих контактів з Османською імперією та іншими частинами Близького Сходу під час експансії колоніальних і торгових відносин [32]. Зауважимо, що Ліотар був одним із художників, котрі активно працювали у напрямку орієнталізму, який визначав візуальні образи Сходу, й формував певні культурні стереотипи та уявлення, що надалі вплинули на західне сприйняття турецької культури, її мистецтва та звичаїв. Жан-Етьєн

Ліотар, відомий своїми живописними роботами, зокрема з теми тюркері, зробив значний внесок у формування цих уявлень. У його творчості виразно простежується вплив турецької культури, адаптований через західні уявлення і стереотипи. Підґрунтям цього є те, що Ліотар був добре знайомий з естетичними та соціальними умовами, що виникли внаслідок численних контактів європейських країн з Туреччиною та арабським світом. Як художник, він звертався до тем, пов'язаних з турецьким двором, гаремом, а також елементами турецької архітектури та одягу, які були впізнавані та популярні серед європейської еліти. Однією з характерних рис творчості Ліотара є його здатність створювати ідеалізовані, романтизовані образи Сходу, зберігаючи водночас атмосферу таємничості, що притаманна зображенням турецької культури у мистецтві.

Одна з найвідоміших робіт Ліотара — «*La femme turque et sa servante*» 1750 року є яскравим прикладом того, як художник втілює у своїй творчості образ турецької жінки. Образи турецької жінки та її служниці, вражають своєю ретельністю виконання: м'які переходи кольору, ніжність текстур та тонка гра світлотіні підкреслюють живість композиції. На картині жінка зображена у пишному турецькому вбранні, яке відзначається вишуканими орнаментальними мотивами та розкішними деталями. Її сукня, виконана з легкої тканини, має м'які, наявні плавні лінії, що створюють ефект легкості та грації. Верхня частина одягу прикрашена делікатними вишивками та декоративними елементами, які нагадують про східні традиції. Служниця, що супроводжує свою господиню, представлена в дещо скромнішому, але все одно ретельно опрацьованому вбранні. Її костюм містить схожі орнаментальні елементи, проте виконаний у менш пишному стилі, що свідчить про її соціальний статус. Легкі тканини та ніжні кольорові переходи в одязі служниці створюють гармонійний контраст із більш розкішним нарядом господині, зберігаючи при цьому спільну східну стилістику. На нашу думку, художник зумів передати деталі орнаменту й складів одягу й характерну для тюркері атмосферу — суміш реалістичного зображення та східного колориту. У

контексті тюркері ця картина розглядається як своєрідний міст між західним реалізмом і східною фантазією, що відображає захоплення митця іншими культурами і його бажання перенести ці враження на полотно. Також варто звернути увагу на портрет головного османського візиря, припускається, що на ньому зображений Хекимоглу Алі-паша [47]. Портрет був написаний Жаном-Етьєном Ліотаром у період 1738–1743 років і є яскравим зразком тюркерської естетики у контексті західного орієнталізму XVIII століття. Даний твір, виконаний у техніці пастелі демонструє високий рівень майстерності художника й відображає складний діалог між східною екзотикою та західним реалізмом. У центрі композиції знаходиться портрет особи – детально опрацьоване обличчя візиря, яке випромінює велич, рішучість і водночас певну загадковість. М'якість пастельних тонів дозволяє передати тонкі нюанси світлотіні, що підкреслюють тривимірність форми та візуальну глибину портрета. Завдяки такій техніці художник досягає ефекту «живого» зображення, що відображає як індивідуальні риси моделі, так і атмосферу османського світу. Образ османського візиря у цьому творі виконує низку символічних функцій. Він є уособленням влади, мудрості та традицій османського світу. Художник ретельно відтворює деталі костюма, що містить характерні для тюркерії елементи: пишні орнаменти, вишукані тканинні текстури та специфічний крій одягу. Вони підкреслюють екзотичність образу й відображають глибоке занурення Ліотара у вивчення східних традицій. Візир, з одного боку, постає як суворий представник високої османської адміністрації, з іншого – його образ насичений символічними елементами, що свідчать про взаємодію між західною і східною культурами. Важливо наголосити, що у стилістичному сенсі Ліотар тяжіє до реалізму та класицистської точності. Спостерігаємо, що він уникав театралізації, типової для пізніших орієнталістів. Його портрети позбавлені надмірної декоративності, властивої французькому рококо, і завдяки цьому створюють візуальний архів «реального» Сходу — не як екзотичного міфу, а як культурного середовища, у яке художник був занурений. *Таблиця 6*

Отже, творчість Ліотара значно вплинула на формування уявлень про Схід у європейському мистецтві та культурі. Завдяки своїм живописним роботам художник сформував образ турецької культури, що був адаптований до естетичних потреб європейського суспільства і сформував особливий стереотип про екзотизм і таємничість Сходу. Уявлення про Схід, представлені в його картинах, стали елементом культурної ідентичності того часу, вони віддзеркалювали поглиблений інтерес до арабських, турецьких та перських культур, однак через призму західного, часто надмірно ідеалізованого погляду. Зауважимо, що багато зображень Ліотара мали великий попит на ринку мистецтва, стали знаковими для широкої публіки в Європі, а також значною мірою визначали візуальну культуру романтизму.

РОЗДІЛ 3.

СОЦІОКУЛЬТУРНІ НАСЛІДКИ СПРИЙНЯТТЯ ТУРЕЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ

3.1. Аналіз механізмів колоніальної апропріації

Колоніальна апропріація — це процес, за якого колонізаторські держави забирали, відбирали і привласнювали елементи культурної спадщини та практик підкорених народів, що відображалося в різних сферах життя, зокрема в мистецтві, науці та побуті [7]. У випадку з Османською імперією та її впливом на Європу, цей процес був особливо складним і багатоаспектним. Спостерігаючи за феноменом тюркері (або у більш загальному розумінні орієнталізму загалом) у європейському мистецтві, можна прослідкувати, як західні держави привласнювали елементи турецької культури, переосмислюючи їх у рамках своїх власних інтересів та стереотипів. Першим і основним механізмом колоніальної апропріації можна вважати фільтрацію та переклад культурних елементів через західні концепції. В європейському контексті, турецька культура, так само як і культура Близького Сходу загалом, була сприйнята через фільтр колоніального мислення. Це означало, що її не сприймали як самостійну та складну культуру, а скоріше як екзотичну, загадкову, романтизовану, іноді навіть як «дикарську». Елементи османської культури, серед яких архітектура, одяг, побут почали втілюватися в європейському мистецтві в спрощеній, ідеалізованій чи навіть викривленій формі, що дозволяло колонізаторським державам зберігати свою культурну та політичну гегемонію [30]. А. Грамші писав: «Точка відліку критичної розробки — це усвідомлення того, чим ти насправді є, і «пізнання себе» як продукту історичного процесу, який на сьогодні залишив в тобі безліч слідів, не залишивши інвентаря.» [17] — це стосується і елементів османської культури, серед яких архітектура, одяг, побут, почали втілюватися в європейському мистецтві в спрощеній, ідеалізованій чи навіть викривленій формі. Дане явище може бути пояснене через концепцію культурної гегемонії Грамші, оскільки колонізаторські держави, формуючи нову культурну

реальність, використовували цю адаптовану культуру як інструмент для збереження своєї культурної та політичної гегемонії. Ідеї і образи, що виходять із культури підкорених народів, перетворюються через фільтр домінуючих сил на частину ширшої культурної палітри, яка служить інтересам колонізаторів. Зрозуміло, що даний процес дозволяє підтримувати їхній вплив на свідомість підкорених народів, змушує їх сприймати ідеалізовані або спрощені форми своєї культури як частину загальноприйнятого мистецького дискурсу.

Мистецькі зображення, такі як картини, скульптури та декоративно-прикладне мистецтво, стали важливим засобом апропріації турецької культури. Відомі художники, зокрема Жан-Етьєн Ліотар та Жан-Леон Жером, використали турецькі мотиви для створення екзотичних і часто спрощених образів гарему, султанів, східних дворів та інших аспектів турецької культури. У цих творах Схід зазвичай був зображений не так, як він існував насправді, а як конструкція, вигадана європейським поглядом — Схід, що відповідає естетичним і культурним потребам Західної Європи. Такий тип візуалізації здійснював апропріацію турецької культури через культурні стереотипи, що дозволяло європейським глядачам формувати уявлення про «Іншого», одночасно закріплюючи свою владу та домінування. Одним із ключових механізмів колоніальної апропріації є символічна редукція сутності іншої культури до набору екзотичних атрибутів. Турецька культура, з її багатою історією, релігійними традиціями, кухнею та мистецтвом, уявлялася через призму східного екзотизму, що слугувало засобом як її романтизації, так і деградації. Колоніальні дискурси створювали образ, який був надмірно романтизованим і віддаленим від реалій повсякденного життя турецького народу. Цей процес апропріації включав наступні елементи: по-перше, конструювання стереотипів. За допомогою літературних, художніх та публіцистичних творів колоніальні інтелектуали відтворювали образи турецької культури, що акцентували її екзотизм, містичність і примітивність. Ці стереотипи, згідно з Бубером, слугують інструментом відокремлення «Я» від «Іншого», де «інше» позначає все, що не відповідає європейському канону

розуму та естетики. У цьому контексті, образ «Іншого» є не більше, ніж відображенням західних стереотипів, спотворених через призму європейських категорій розуміння. Як стверджує М. Бубер: «Інше, яке я сприймаю як «Інше», є тим, що я створюю в процесі відокремлення, яким я визнаю його тільки через свої категорії та концепти» [10]. Таким чином, колоніальні дискурси, як зазначає Бубер, служать механізмом для створення штучного бар'єра між «Я» та «Іншим», де «Інше» визначається через категорії, які не дозволяють глибше зрозуміти справжній досвід і культуру того, кого зображують. Зрозуміло, що цей процес апропріації включав стереотипізацію й навмисне спотворення історії, що дозволяло колонізаторам легітимізувати свою владу й вплив.

По-друге, хибна інтерпретація історичних фактів (що у багатьох випадках було зроблено навмисно). Колоніальні дослідження часто спотворювали історію турецького народу, виключаючи або мінімізуючи власну історичну спадщину, що мало на меті легітимізувати колоніальні втручання. Таким чином, турецька культура отримувала образ «мінімальної» цивілізації, що була підпорядкована європейським ідеалам. По-третє, можна говорити про соціокультурні наслідки, оскільки колоніальна апропріація турецької культури мала далекосяжні наслідки як для самої Османської імперії, так і для глобального сприйняття її культурної ідентичності. Зокрема можна інтерпретувати дані процеси у контексті дегуманізації та об'єктивації «Іншого». Механізми апропріації сприяли формуванню сприйняття турецького народу як об'єкта споживання культурного експерименту, що позбавило його голосу та суб'єктивності і відобразилось на подальших міжкультурних контактах і вплинуло на політичну історію регіону. Зокрема, у сучасності відбувається ревізія історичної пам'яті. Відновлення автентичної історії та культури стає одним із пріоритетів сучасних науковців та культурних діячів Туреччини. Деколонізаційний дискурс спрямований на повернення втрачених голосів та переосмислення колоніальних наративів, що дозволяє коригувати історичну пам'ять суспільства. На підставі аналізу механізмів

колоніальної апропріації турецької культури через призму теоретичних положень Мартіна Бубера про «Інше» можемо виявити глибокі соціокультурні наслідки цих процесів. Колоніальна політика редукувала багатогранність турецької культурної спадщини до набору стереотипів й створювала умови для подальшого конфлікту між ідентичностями. Розуміння цих процесів сьогодні є надзвичайно важливим для побудови діалогу між культурами, де кожна сторона зберігає свою унікальність, а «інше» стає основою для взаємного збагачення, а не для розділення. Зауважимо, що один із важливих механізмів апропріації турецької культури відбувався через розвиток міжнародної торгівлі та культурних обмінів [51], особливо у таких містах, як Відень, Париж, Лондон, Стамбул. Європейські купці, дипломати та художники активно контактували з представниками Османської імперії, що створило підґрунтя для поєднання та адаптації культурних елементів, трансформації елементів турецької культури у нові формати та інтерпретації. Наприклад, тюркері в архітектурі, зокрема елементи турецького бароко, часто зводилися до декоративних елементів, таких як мінарети, арки, розкішні інтер'єри, але без реального розуміння глибини і значення цих архітектурних рішень для самої турецької культури [9]. Однак цей стиль продовжував існувати і надалі як частина європейської культурної спадщини.

Економічна експлуатація культурних товарів також стала механізмом апропріації турецької культури. Килими, порцеляна, тканини, а також ювелірні вироби, що вироблялися в Османській імперії, мали високу цінність у Європі та стали важливими символами соціального статусу. Проте з цими товарами часто була пов'язана і певна апропріація: зазвичай європейці купували їх без розуміння глибини та культурного контексту. Їх сприймали як екзотичні товари, що стали доступними завдяки колоніальним шляхам торгівлі, але без уважного ставлення до їхніх культурних або релігійних значень.

Колоніальна апропріація відбувалася також через літературні твори, які описували Схід. Ці твори часто формували уявлення про турецьку культуру

через фільтри європейських ідеалів і стереотипів, зображуючи турецькі міста, турецьких правителів, гареми та інші елементи культури через призму європейських уявлень. Літературні твори, що описували Схід, часто фокусувалися на розкоші та моральній аморальності, що дозволяло створювати ідеалізовану картину турецької культури, що в свою чергу виправдовувало її спрощене і колоніальне освоєння. Наприклад, у творах французьких романістів XVIII століття часто з'являються образи гаремів, султанів, екзотичних тварин і предметів, що фіксували саме цю романтизовану, іноді еротизовану картину Сходу. Однак у реальності ці описи мало що мали спільного з реальними культурними практиками Османської імперії, а скоріше служили засобом зміцнення культурної домінації та колоніального контролю. Збірка «West-östlicher Divan» Йоганна Вольфганга фон Гете є яскравим прикладом літературного процесу [15], у якому західноєвропейський автор апропріював елементи східної культури, де він пристосовував їх до власного естетичного й філософського бачення. У контексті колоніальної апропріації дана збірка виступає як своєрідний міст між культурами, але водночас і як інструмент конструювання «Іншого». У своїй збірці «West-östlicher Divan» Йоганн Вольфганг фон Гете вдається до діалогу між східними та західними традиціями. Натхненний, зокрема, перською поезією та творчістю Гафіза, Гете використовує образи, символи та мотиви, властиві Сходу, інтегруючи їх у власну поетичну мову. Однак, хоча збірка створена з метою встановлення містичного та взаємозбагачуючого діалогу між культурами, вона також відображає певні механізми колоніальної апропріації. Гете підносить східну культуру до рівня символу духовної глибини та незвіданості, що відображає західне бажання знайти в Сході щось поза межами власної раціональності. Навіть у спробах встановити діалог, збірка залишається заснованою на європейських естетичних та філософських моделях, оскільки східні мотиви трансформуються у відповідності до західного смаку, що спричиняє певну певну редукцію їх автентичного змісту. Припускаємо, що у даному контексті можна говорити про культурну

апропріацію як спосіб легітимації. Використовуючи східну поетичну традицію, Гете, фактично, інтегрує «Інше» у європейський культурний контекст – збірка стає інструментом, який дозволяє легітимізувати західну інтелектуальну домінацію, навіть якщо поверхнево виглядає як акт взаємного обміну. Сучасна критична думка, аналізуючи «West-östlicher Divan», звертає увагу на двозначність цього твору. З одного боку, Гете дійсно відкриває можливості для міжкультурного діалогу, оскільки підкреслює універсальні теми любові, духовності та пошуку гармонії. З іншого — збірка є частиною історичного процесу, в якому західний світ конструював образ Сходу, використовуючи його для самоідентифікації та легітимації власної культурної переваги.

Для детального аналізу механізмів колоніальної апропріації турецької культури у європейському контексті необхідно звернути увагу на кілька конкретних прикладів, що демонструють, як відбувався цей процес через різні аспекти культури, мистецтва та економіки. Зокрема, на експонати та торгові товари у контексті апропріації турецьких ремесел. Турецькі килими, що вироблялися в Османській імперії, почали активно продаватися в Європі в кінці XVII — XVIII століть через торгові мережі, що функціонували в рамках Османської імперії. Франція, зокрема за правління Людовика XIV, активно інтегрувала східні впливи у власне мистецтво й декоративно-прикладне виробництво. Килими епохи Людовика XIV, виготовлені на мануфактурі Савоннери за ескізами Шарля Лебрена, є яскравим прикладом французької адаптації османських придворних килимів кінця XVI століття [12]. Ці османські килими, створені, ймовірно, в Єгипті або Туреччині, відзначалися складними орнаментами, насиченими кольорами та високою якістю виробництва. У контексті мистецтвознавчого аналізу, важливо відзначити, що мануфактура Савоннери, заснована у XVII столітті, стала центром виробництва розкішних килимів для французької аристократії. За ініціативою короля Людовика XIV, Шарль Лебрен — придворний художник та головний дизайнер королівських інтер'єрів — розробив серію ескізів для килимів,

призначених для Великої галереї Лувру [31]. Дані килими наслідували стилістику османських зразків й інтерпретували її крізь призму французької барокової естетики. У 1667 році було виготовлено тринадцять килимів, що покривали весь простір підлоги Великої галереї. На жаль, більшість із них не збереглася: деякі фрагменти нині знаходяться в Соборі Паризької Богоматері та на Мануфактурі Гобеленів, а три килими належать Національній меблевій колекції Франції та наразі експонуються в Луврі. Тобто, адаптація османських орнаментів у килимах Савоннери відображала моду на «турецьке» мистецтво й слугувала символом королівської величі, оскільки цей акт демонстрував відкритість до чужої культури та здатність її «привласнювати» у рамках західного мистецького контексту.

Мода, особливо у XVIII столітті, також була важливою сферою, де також проявлялась апропріація турецької культури — турецькі мотиви стали популярними в західній моді, особливо серед вищих верств суспільства [50]. Турецькі тканини та одяг стали популярними серед аристократії Європи. Наприклад, у Франції в середині XVIII століття «турецька мода» стала трендом серед аристократії. Корсет, виготовлений з тканин, що нагадували турецькі килими, став популярним у вищих колах Парижа. Крім того, декоративні елементи, такі як вигнуті турецькі палиці та яскраві кольори, активно використовувались для оформлення гардеробу, фурнітури та меблів у палацах, що, в свою чергу, сприяло апропріації турецької культури через призму європейської естетики.

Отже, механізми колоніальної апропріації турецької культури в Європі демонструють складний процес трансформації реальних культурних елементів через часто спрощені, екзотизовані образи та сприйняття. З одного боку, це дало змогу європейцям отримати доступ до багатств турецької культури через торгові мережі, а з іншого боку, це було способом відокремлення «Іншого» і створення культурного бар'єру, який підтримував політичну і соціальну гегемонію Західної Європи. У контексті аналізу колоніальної апропріації турецької культури в Європі важливо підкреслити,

що процес запозичення елементів східної естетики безумовно відбувався у сфері декоративно-прикладного мистецтва, але і у ширшому соціокультурному контексті. Франція, як один із центрів європейського орієнталізму, активно формувала власну версію «Сходу» та адаптовували турецькі орнаменти, матеріали та естетичні коди у виробництві килимів, текстилю та предметів інтер'єру, що відображалося у виробках мануфактури Савоннери. Особливим проявом даної апропріації стала мода на турецький одяг, яка набирала популярності серед французької аристократії у XVIII столітті. У літературному контексті подібне захоплення відображено у збірці Гете «West-östlicher Divan» де автор прагнув глибше осягнути та поетично переосмислити «східний» досвід. Водночас, дана збірка є прикладом культурного запозичення, у якому східний образ конструювався відповідно до європейських уявлень і потреб.

Таким чином, механізми колоніальної апропріації в контексті сприйняття турецької культури демонструють, як Європа інтегрувала елементи «чужого» мистецтва і побуту: даний процес відображає складну динаміку між захопленням східною екзотикою та прагненням Європи контролювати й переосмислювати її у власних культурних рамках.

3.2 Дослідження європейських стереотипів і міфів про турецьку культуру

Європейські стереотипи і міфи про турецьку культуру з'являлися через кілька історичних факторів, серед яких війни, дипломатичні відносини, культурні обміни, а також пізніше через орієнталізм і колоніальні амбіції. Дані стереотипи з одного боку спрощували та викривляли сприйняття турецької культури, а з іншого – використовувалися для посилення політичних та культурних наративів Європи, у тому числі в питаннях колоніалізму. Одним з найпоширеніших міфів, що виник у Європі про турецьку культуру, була її «дикість» і водночас «екзотичність», яка поєднувала елементи чудовиськ, жорстокості і розкоші. Це уявлення відображалося через стереотипи, що

зображували турків як агресивних, загрозливих, але й екзотичних та привабливих. Важливу роль у формуванні такого сприйняття відіграли художники, письменники та мандрівники, які зображали Схід як місце сексуальних, химерних пригод і жорстоких традицій. У літературі XVIII століття, наприклад, у творах французького письменника Шарля де Сент-Евремона [25], турецькі гареми описувалися як місця, де царюють розкіш і декаданс. Сент-Евремон, у своїх публікаціях, створював образи «незмірної» розкоші в гаремах, де в основному перебували жінки «цікавої» зовнішності, готові на все для задоволення султана.

У контексті дослідження європейських стереотипів про турецьку культуру особливо актуальною є концепція міфу як вторинного знаку, яку запропонував Ролан Барт у праці «Mythologies». Р. Барт розглядав міф як форму культурного повідомлення, що надає звичним речам «природного» або «самозрозумілого» вигляду. Як зазначає Р. Барт «Міф перетворює історію на природу» [8]. Саме в цьому полягає сила візуального міфу тюркері: зображення східного одягу, інтер'єру або гарему видаються самозрозумілими елементами турецької культури, хоча насправді є європейськими культурними інтерпретаціями, що відповідають очікуванням і фантазіям Західного світу. Тобто, міф — це спосіб, у який ідеологія маскується під істину. Припускаємо, що у рамках феномену тюркері це означає, що європейське мистецтво XVIII–XIX століть перетворювало окремі елементи турецької культури (одяг, інтер'єри, побут, фігури гарему) на знаки, які починали означати щось інше: розкіш, чуттєвість, загадковість, а часом і варварство. Цей перенос значення — центральний механізм бартівського міфу. Наприклад, зображення європейських жінок у турецьких костюмах у портретному живописі або сцени з гарему, як у творах Жерома, не є документальними фіксаціями східної культури. Вони виступають візуальними міфами, що легітимізують певне бачення Сходу — як фону для європейських фантазій. Р. Барт також наголошував, що міф завжди є «порожнім знаком», тобто втрачає реальну глибину первинного значення. У випадку тюркері спостерігаємо, як реальна

Османська культура редукується до естетичних кліше, позбавлених автентичного змісту — тюрбан означає «екзотику», а кальян — «розкішне дозвілля». Можна стверджувати, що тюркері у даному випадку — це система знаків, яка міфологізує турецьку культуру в європейській уяві, роблячи її керованою, естетизованою і безпечною, що дозволяє розглядати тюркері як один із прикладів ідеологічної репрезентації, що діє через культурну міфологію, за визначенням Р. Барта.

У дослідженні європейських стереотипів та культурних уявлень про Туреччину доби XVIII–XIX століть важливим є аналіз механізмів їх формування. Одним із ключових підходів у цьому контексті є інтерпретативна антропологія Кліффорда Гірца, яка розглядає культуру як систему значень, що функціонує через символи та знаки. Як писав сам К. Гірц: «Поділяючи думку Макса Вебера, що людина — це істота, підвішена в павутинні значень, яке вона сама створює, я розглядаю культуру як це павутиння, а її аналіз — як інтерпретативну науку, що шукає сенс, а не експериментальну науку, що шукає закони» [16]. Саме цей підхід дозволяє побачити феномен тюркері як своєрідний «текст», створений європейською уявою, що репрезентував Схід не у його реальному вигляді, а через сконструйований набір міфологізованих образів. К. Гірц у праці «The Interpretation of Cultures» вводить поняття «густого опису», вказуючи на необхідність розкриття багаторівневих значень, що закладені у символічній дії. Якщо застосувати це до європейського мистецтва доби тюркері, стає очевидним, що такі образи, як гарем, султан, кальян або орієнтальна архітектура, не є безпосередніми репрезентаціями Османської культури, а радше — європейськими символами, що транслюють західні уявлення про «екзотичне», «розкішне», «чуттєве» чи «загрозливе». Тобто, тюркері — це не відображення, а інтерпретація, яка маскується під об'єктивне знання, але фактично виконує функцію міфотворення. Крім того, К. Гірц підкреслював, що символи культури не існують ізольовано — вони завжди вмонтовані у соціальну структуру та владні відносини. У випадку тюркері досліджуємо художню та культурну репрезентації, які відображають

не стільки турецьку дійсність, скільки європейське бажання побачити Схід у зрозумілій, привабливій, але контрольованій формі. Через призму концепції К. Гірца можемо прочитати тюркері як текст, у якому репрезентація «турецького» стає актом європейського самовизначення. Стереотипи, що в ньому циркулюють, не є випадковими чи суто естетичними — вони виконують глибоку культурну функцію та укорінюють ідеї про відмінність, владу, бажання і контроль.

Однією з основних тем у європейському сприйнятті турецької культури було уявлення про постійну «турецьку загрозу», що виникало у період експансії Османської імперії на Європу, зокрема через численні військові конфлікти, такі як битва при Лепанто в 1571 році [27]. Туреччина сприймалася як потужний агресор, який загрожує європейським цінностям і християнському світу. Особливе значення у формуванні цього образу мала облога Відня 1683 року, коли османські війська на чолі з великим візирем Кара-Мустафою здійснили останню масштабну спробу вторгнення в Центральну Європу. Хоча облога завершилася поразкою Османської імперії завдяки втручання Священної Ліги, цей конфлікт залишив глибокий слід у колективній європейській пам'яті. Зокрема, після облоги Відня турки ще більше закріпилися в європейській уяві як символи «варварства» та деспотизму. Даний образ активно використовувався в літературі та мистецтві, де турків зображували жорстокими, неблаганними ворогами християнської цивілізації. Зображення турків як ворогів Європи можна побачити на картинах, що були популярні в епоху Ренесансу. Зокрема, Паоло Веронезе на полотні «*Allegoria della battaglia di Lepanto*» 1573 року, зобразив турецьких воїнів як варварів, що ворогують з християнськими силами. У даній роботі підкреслюється «нецивілізованість» турецької культури, на протиположності західній християнській культурі. Для Венеційської республіки, яка протягом багатьох століть зазнавала втрат внаслідок постійних конфліктів з мусульманськими країнами Середземного моря, ця битва мала вагомим значення [41].

Упродовж століть також існувала думка, що Османська імперія є «культурно відсталою» в порівнянні з Європою. Це ставлення часто виправдовувалося через припущення, що наука, мистецтво та культура, які панували на Заході, не мали своєї рівноцінної протилежності на Сході. Європейці схильні були ігнорувати досягнення османських вчених у таких галузях, як астрономія, математика та медицина. В той час як європейські науковці активно обговорювали роботи Галілея та Коперника, досягнення османських вчених часто залишались за межами наукового обігу.

Європейці, особливо в XVIII-XIX століттях, створювали ідеалізовані, екзотичні уявлення про турецьку культуру, оскільки акцентували на її привабливих, але невідомих елементах. Турецька культура в цьому контексті асоціювалася з розкішшю, екзотичними пейзажами, відмінними від європейських традицій, а також магічними ритуалами. Із розвитком орієнталізму, художники на зразок Ежена Делакруа створювали картини, які пропагували зображення турецької культури як щось загадкове та екзотичне. Робота Делакруа «Femmes d'Alger dans leur appartement», 1834 року є яскравим прикладом того, як європейці сприймали Схід через призму екзотичних уявлень, де алжирські жінки зображені у вигаданому, магічному і привабливому контексті, який не має нічого спільного з реальними соціальними та культурними умовами того часу. *Таблиця 7*

Отже, європейські стереотипи і міфи про турецьку культуру мали значний вплив на формування уявлень про Схід, що часто відображалися в мистецтві, літературі та науці. Дані стереотипи, у свою чергу, служили як інструменти для культурної апропріації та збереження ідеї культурної і політичної переваги Європи над Османською імперією та іншими частинами світу. Зображення Туреччини як «дикого» Сходу, спрощення її культури через екзотичні та містичні уявлення, а також демонізація її політичних інститутів сприяли розвитку орієнталізму, який існував впродовж декількох століть і мав глибокий вплив на формування європейської ідентичності та ставлення до Сходу. Зокрема, дослідниця Г. Неджипоглу стверджує: «В європейській уяві

турок часто розглядався як фігура занепаду, чий архітектурний і мистецький внесок зводився до простого екзотичного оздоблення, без визнання їхнього глибокого інтелектуального та культурного коріння». [39].

Дослідження європейських стереотипів і міфів про турецьку культуру демонструє, що уявлення Заходу про Османську імперію часто формувалися через призму політичних конфліктів, культурних відмінностей та ідеологічних упереджень. Одним із ключових чинників була сприйнята «турецька загроза», яка у XVI–XVII століттях отримала своє втілення у вигляді численних війн, включно з битвою при Лепанто та облогою Відня. Ці події безумовно зміцнили страх перед Османською імперією й закріпили образ турків як агресорів і «варварів», що загрожували християнській Європі. Проте стереотипи про «культурну відсталість» Османської імперії не враховували значних наукових і мистецьких досягнень, які впливали на світову історію. Османські вчені, зокрема Такі-аддін, зробили внесок у розвиток астрономії, математики та медицини, а художні традиції імперії формували унікальну візуальну культуру. Однак дані досягнення часто залишалися поза увагою європейських дослідників, що підсилювало міф про культурну перевагу Заходу.

ВИСНОВКИ

У ході виконання дослідження було встановлено, що тюркері як культурно-мистецький феномен XVIII–XIX виходить за межі лише модного інтересу до екзотичного, а є передусім — результатом глибших культурних, політичних і світоглядних процесів, пов'язаних із уявленнями Європи про Османську імперію. Аналіз довів, що тюркері значно більше, ніж стилістична течія. З'ясовано, що це форма культурної апропріації, за допомогою якої європейська культура конструювала образ «Сходу» як символу розкоші, чуттєвості або ж «інакшості», що потребує осмислення. Аналіз довів, що тюркері слід розглядати як візуальну й матеріальну форму культурної апропріації, в якій Османська імперія постає не як повноправний суб'єкт, а як сконструйований «Інший» — символічно присвоєний і переосмислений у межах європейської культурної логіки.

На основі зібраного матеріалу виокремлено ключові етапи у розвитку тюркері: період придворної моди (кінець XVII – перша половина XVIII ст.), коли турецькі елементи вперше почали використовуватись у костюмах, меблях і декоративному оздобленні французького, австрійського та інших європейських дворів. Зокрема, весілля 1719 року при Габсбурзькому дворі з турецькими наметами, яничарами та османським стилізованим одягом стало показовим прикладом символічного «інсценування» Сходу. Виокремлено період естетизації Сходу в межах рококо та неокласицизму, під час якого турецькі орнаменти, архітектурні елементи та модні аксесуари активно використовувалися в інтер'єрах, портретному живописі та придворній музиці. На прикладі творчості Жана-Леона Жерома, Енгра та інших художників досліджено, як тюркері репрезентувався через гаремні сцени, орнаменти, тюрбани і кальяни, що стали культурними кодами «орієнтального». Проаналізовано фазу культурної комерціалізації та масового розповсюдження (XIX ст.). В цей період тюркері вийшов за межі еліт і став частиною масової моди, театру, декоративного мистецтва та ознакою «глобального» стилю. Турецьке перестає бути винятково екзотикою — воно інтегрується у

буржуазну культуру як ознака витонченого смаку.

Теоретичний аналіз, проведений на основі концепцій Едварда Саїда (орієнталізм), Антоніо Грамші (культурна гегемонія), Мартина Бубера (опозиція «Я–Ти» та «Я–Це») та Ролана Барта (міф як другий рівень знаку) дозволив зробити низку висновків. По-перше, тюркері — не є відображенням турецької культури. Тюркері – її європейська інтерпретація, адаптована до західних уявлень і потреб. По-друге, зображення Османської імперії в межах тюркері має односторонній характер: Схід залишається мовчазним об'єктом репрезентації, тоді як Захід виступає єдиним інтерпретатором, що формує образ «Іншого» відповідно до власних ідеологічних, естетичних та культурних потреб, необхідних для самовизначення. По-третє, мистецькі, архітектурні та декоративні елементи тюркері у більшості випадків не віддзеркалюють не автентичну Туреччину, а виступають своєрідним набором символів, які підкріплюють ідею про перевагу європейської цивілізації. Крім того, з'ясовано, що турецькі елементи у творах мистецтва (гареми, кальяни, турецькі лазні) виконували функцію візуальних кодів, які закріплювали уявлення про Схід як еротизований, естетизований і водночас підпорядкований простір. Ці образи, активно експлуатовані в орієнталістському живописі (наприклад, у творах Ж.-Л. Жерома, Ж.-О. Енгра), відповідали очікуванням європейської публіки та підкріплювали колоніальну ієрархію через символічне зображення «Іншого» як пасивного й екзотичного. Водночас з'ясовано, що тюркері не можна редукувати виключно до механізму культурного домінування, оскільки його елементи сприяли розширенню європейського художнього канону, впровадженню нових декоративних прийомів, пошуку «свіжої палітри», форм та естетичних рішень. Відповідно, тюркері можна трактувати і як прояв художнього синтезу, тому що «чужий» стиль став джерелом інновації.

На підставі проведеного аналізу виявлено, що тюркері — амбівалентне явище, що поєднує в собі елементи захоплення і підкорення, діалогу і символічного контролю. Воно виступає одночасно і наслідком реального культурного контакту з Османською імперією, і способом самовизначення

Європи через створення «естетичного Іншого». Дослідження цього феномену дозволяє краще зрозуміти художні процеси XVIII–XIX століть та осмислити сучасні практики культурного запозичення, репрезентації та апропріації в умовах глобалізованого світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Іналджик, Г. Османська імперія: класична доба 1300—1600 / пер. з англ. О. Галенко ; наук. ред. В. Остапчук ; Інститут сходознавства НАН України. – Київ : Критика, 1998. – 289 с.
2. Кримський, А. Історія Туреччини / вступ. ст. О. Пріцака ; Інститут сходознавства НАН України. – Київ ; Львів : Олір, 1996. – 285 с.
3. Чухліб, Т. В. Віденська битва 1683 р. // Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. – Київ : Наукова думка, 2003. – Т. 1 : А–В. – С. 525.
4. Adam, B. Saids Orientalismus und die Historiographie der Moderne: Der «ewige Orient» als Konstrukt westlicher Geschichtsschreibung. – Hamburg : Diplomica Verlag, 2013. – 120 S.
5. Artyclopedia. Carle van Loo (Charles-André van Loo) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.artyclopedia.com/artists/vanloo_carle.html (дата звернення: 25.03.2025).
6. Avcioglu, N. Turquerie and the Politics of Representation, 1728–1876. – Farnham : Ashgate Publishing, 2011. – 382 p.
7. Balzer, J. Ethik der Appropriation. – Berlin : Matthes & Seitz, 2022. – 176 S.
8. Barthes, R. Mythen des Alltags. – Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1964. – S. 129.
9. Baudenkmäler. Ehem. Reithalle der Rennweg-Kaserne (Wien III) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://baudenkmaeler.wordpress.com/2018/04/23/ehm-reithalle-der-rennweg-kaserne-wien-iii/> (дата звернення: 25.03.2025).
10. Buber, M. Ich und Du. – Stuttgart : Reclam, 2008. – 93 S.
11. Buchmann, B. Österreich und das Osmanische Reich: Eine bilaterale Geschichte. – Wien, 1999. – S. 187–189.
12. Burchard, W. Unity through Variety: The Louvre's Savonnerie Carpets // Burchard, W. The Sovereign Artist: Charles Le Brun and the Image of Louis XIV. – London, 2016. – P. 155.
13. Darke, D. The Ottomans: A Cultural Legacy. – London : Thames & Hudson, 2022. – P. 133–134.

14. E. Casten [et al.]. – München ; Leipzig : Saur, 2006. – Bd. 52 : Gerard – Gheuse. – S. 229–236.
15. Fink, K. J. Goethe's West-östlicher Divan: Orientalism Restructured // International Journal of Middle East Studies. – 1982. – Vol. 14, no. 3. – P. 12.
16. Geertz, C. The Interpretation of Cultures: Selected Essays. New York: Basic Books, 1973, p. 73.
17. Gramsci, A. Selections from the Prison Notebooks / ed. by Q. Hoare and G. Nowell-Smith. – New York : International Publishers, 1971. – 324 p.
18. Habsburger.net. Maria Theresia im Kleid der Osmanen [Elektronischer ресурс]. – Режим доступа: <https://www.habsburger.net/de/kapitel/maria-theresia-im-kleid-der-osmanen> (дата обращения: 25.03.2025).
19. Habsburger.net. Turquerie: Die europäische Orient-Rezeption [Elektronischer ресурс]. – Режим доступа: <https://www.habsburger.net/de/kapitel/turquerie-die-europaeische-orient-rezeption> (дата обращения: 25.03.2025).
20. Harvard Art Museums. Jean-Léon Gérôme, Arnaut Blowing Smoke in the Face of His Dog [Elektronischer ресурс]. – Режим доступа: <https://harvardartmuseums.org/collections/object/299806?position=0> (дата обращения: 25.03.2025).
21. Hein, A. Zwischen Dokumentation und Illusion. Die Orientmotive im Werk von Jean-Léon Gérôme: in 2 Bde. – Frankfurt am Main : Verlag Peter Lang, 1996. – 193 S.
22. Hochedlinger, M. Die französisch-osmanische «Freundschaft» 1525–1792 // Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung. – 1994. – Nr. 102. – S. 164.
23. Hollecsek, A. Jean-Etienne Liotard: Erkenntnisvermögen und künstlerischer Anspruch. – Frankfurt am Main : Peter Lang, 1988. – 250 S. – (Europäische Hochschulschriften, Bd. 369).
24. IEG – European History Online. From the «Turkish Menace» to Orientalism [Elektronischer ресурс]. – Режим доступа: https://www.ieg-ego.eu/en/threads/models-and-stereotypes/from-the-turkish-menace-to-orientalism#section_7 (дата обращения: 25.03.2025).

25. Jaspers, M. Saint-Evremond als Vorläufer der Aufklärung : Dissertation. – Münster : Universität Münster, 2002. – 45 S.
26. Khevenhüller-Metsch, J. J. Aus der Zeit Maria Theresias: Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, kaiserlichen Obersthofmeisters. Bd. 1: 1742–1744. – Wien : Verlag der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, 1907. – [Elektronischer ресурс]. – Режим доступа: <https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/titleinfo/3308934> (дата обращения: 25.03.2025).
27. Kinross, Lord. The Ottoman Centuries: The Rise and Fall of the Turkish Empire. – New York : William Morrow and Company, 1977. – 508 p.
28. Kreiser, K., Neumann, Ch. K. Geschichte des Osmanischen Reichs und der modernen Türkei. – 3. Aufl. – Stuttgart : Philipp Reclam jun, 2020. – 155 S.
29. Kühnel, F. Westeuropa und das Osmanische Reich in der frühen Neuzeit: Ansätze und Perspektiven aktueller Forschungen // Zeitschrift für Historische Forschung. – 2015. – Bd. 42, H. 2. – S. 251–253.
30. Kutz, D. V. Hegemony and Anthropology: Gramsci, exegeses, reinterpretations // Critique of Anthropology. – 1997. – Vol. 16(2). – P. 103–104.
31. Le Brun (Lebrun), Charles // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart / hrsg. von H. Vollmer. – Leipzig : E. A. Seemann, 1928. – Bd. 22 : Krügner – Leitch. – S. 510.
32. МАН Genève. L’Orient avant l’orientalisme [Elektronischer ресурс] // Mahmah.ch. – Режим доступа: <https://www.mahmah.ch/voir-et-en-parler/articles/articles-magmah/lorient-avant-lorientalisme> (дата обращения: 25.03.2025).
33. Mahling, C.-H. Die Entführung aus dem Serail // Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Band 4: Werke. Massine – Piccinni. – München / Zürich : Piper, 1991. – S. 299–301.
34. Meyer, E. R. Turquerie and Eighteenth-Century Music // Eighteenth-Century Studies. – 1974. – Vol. 7, No. 4. – P. 461–462.

35. Molnár, M. Der Friede von Karlowitz und das Osmanische Reich // Strohmeyer, A., Spannenberger, N. (Hrsg.). Frieden und Konfliktmanagement in interkulturellen Räumen. – Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 2013. – S. 199–220.
36. Musée des Arts Décoratifs. La Sultane. Exposition virtuelle [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://collections.madparis.fr/la-sultane> (дата звернення: 25.03.2025).
37. Musée du Louvre. Jean-Léon Gérôme, Femme au bain (Odalisque) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020018290> (дата звернення: 25.03.2025).
38. National Gallery of Art. Rembrandt van Rijn, Man in Oriental Costume [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.572.html> (дата звернення: 25.03.2025).
39. Necipoğlu, G. The Topkapı Scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture. – Santa Monica, CA : Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995. – P. 56.
40. Pesti, B. Turkophilie am Wiener Hof Maria Theresias // Hungarian Studies. – Budapest: Akademiai Kiado Zrt., 2018.
41. Rudolph, H. Lepanto. Die Ordnung der Schlacht und die Ordnung der Erinnerung // Carl, H., Planert, U. (Hrsg.). Militärische Erinnerungskulturen vom 14. bis zum 19. Jahrhundert. – Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2012. – S. 102–103.
42. Sahler, B. Illusion und Verführung. Die plastischen Arbeiten von Jean-Léon Gérôme. – Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2023. – 198 S.
43. Said, E. W. Orientalism. – New York : Pantheon Books, 1978. – 416 p.
44. Schwartz, G. Das Rembrandt Buch: Leben und Werk eines Genies. – München : C. H. Beck Verlag, 2006. – 384 S.
45. Stolpe, E. Gérôme, Jean-Léon (Léon; Jean Lion) // Allgemeines Künstlerlexikon: die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker / hrsg. von
46. Tanzimat. Encyclopaedia Britannica [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.britannica.com/event/Tanzimat> (дата звернення: 05.05.2025).

47. The National Gallery. Jean-Étienne Liotard, Portrait of a Grand Vizir [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jean-etienne-liotard-portrait-of-a-grand-vizir> (дата звернення: 25.03.2025).
48. Tinterow, G., Conisbee, Ph., Naef, H. Portraits by Ingres: Image of an Epoch. – New York : Harry N. Abrams, Inc, 1999. – 596 p.
49. TORCH. Orientalism in 2020 [Электронный ресурс] // *The Oxford Research Centre in the Humanities*. – 2020. – Режим доступа: <https://www.torch.ox.ac.uk/event/orientalism-in-2020>. – (дата звернення: 05.05.2025).
50. TRT Deutsch. Türkenfest und Gartenmoschee: Die Türkenmode in Europa [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.trtdeutsch.com/kultur/turkenfest-und-gartenmoschee-die-turkenmode-in-europa-3305183> (дата звернення: 25.03.2025).
51. Türkische Spuren im Wiener Stadtbild [Электронный ресурс] // Die Presse. – Режим доступа: <https://www.diepresse.com/721297/tuerkische-spuren-im-wiener-stadtbild#slide-5> (дата звернення: 25.03.2025).
52. Universität Mainz. Vorgeschichte II: Wahrnehmungen und Stereotype [Электронный ресурс] // FB07 – Armeniergreuel. – Режим доступа: <https://www.blogs.uni-mainz.de/fb07-armeniergreuel/fb07-armeniergreuel/vorgeschichte-ii-wahrnehmungen-und-stereotype/> (дата звернення: 25.03.2025).
53. Williams, H. Turquerie: An Eighteenth-Century European Fantasy. – London : Thames & Hudson, 2014. – 240 p.

ДОДАТКИ

Таблиця 1. Взаємини між Османською імперією та європейськими державами у сферах дипломатії, культури та торгівлі

Категорія	Європейський інтерес	Османський інтерес	Реальні наслідки	Джерела та факти
Дипломатія	Союзи для протидії спільним ворогам (Франція проти Габсбургів)	Використання європейських союзів для балансування впливу	Франко-османський союз (1536), угоди про капітуляції	Листування монархів, угоди Османської імперії з Європою
Торгівля	Доступ до азійських товарів (шовк, спеції, кави)	Європейські мануфактурні товари, технології	Монополізація портів (Смірна, Алеппо), посилення економічних зв'язків	Торговельні угоди, економічні архіви
Культура	Захоплення османським стилем, мода на «пюркері»	Запозичення європейської архітектури, науки, технологій	Османські елементи в європейській моді, європейські інженери в Османській імперії	Живопис, театральні постановки, архітектурні пам'ятки
Релігія	Розширення католицького та протестантського впливу	Розширення католицького та протестантського впливу	Політика релігійної терпимості в Османській імперії, конфлікти між католиками та протестантами в Європі	Церковні архіви, дипломатичні звіти
Військові конфлікти	Захист від османської експансії (Австрія, Польща,	Завоювання нових територій у Європі	Облога Відня (1683), Лепантська битва (1571), Балканські	Військові архіви, карти битв, історичні мемуари

	Венеція)		війни	
--	----------	--	-------	--

Таблиця 2. Колоніальний період у Європі у контексті тюркері

Аспекти	Роль тюркері у Європі	Приклади впливу	Дані та джерела
Політична експансія	Османська імперія як фактор політичної загрози та дипломатичних союзів	Османсько-габсбурзькі війни, Віденська облога (1683)	Дипломатичні угоди між Османською імперією та європейськими державами
Економічні наслідки	Вплив турецького стилю на європейську торгівлю та виробництво предметів розкоші	Попит на східні килими, каву, спеції та турецький текстиль у Європі	Економічні архіви торгівлі Османської імперії та Європи
Соціокультурні впливи	Формування орієнталізму у європейському суспільстві та мистецтві	Вплив османської культури на французькі двори Людовика XIV-XV	Літературні твори, мемуари, театральні сценарії XVIII-XIX ст.
Мистецтво та архітектура	Популяризація турецьких мотивів у музиці, живописі, моді та театральних постановках	Тюркері в опері Моцарта («Die Entführung aus dem Serail»), живописі та костюмах	Образотворче мистецтво, музичні партитури та історичні костюми
Опір та адаптація	Європейська політика щодо османських територій: асиміляція, дипломатія або військовий опір	Політика капітуляцій між Францією та Османською імперією	Історичні джерела про дипломатію та війни європейських держав з Османами

Таблиця 3. Ключові етапи розвитку феномену тюркері

Період	Ключові події та особливості	Приклади	Джерела та факти
XV-XVI ст. (Раннє зародження)	Початок європейського інтересу до Османської імперії. Дипломатичні контакти, війни та торгівля сприяли обміну культурними мотивами.	Франко-османський союз (1536), торгові контакти між Венецією та Османами.	Дипломатичні угоди, архіви Венеціанської республіки.

XVII ст. (Формування жанру)	Османська тематика входить у європейське мистецтво. З'являються театральні постановки, картини, музика, що відображають східні мотиви.	Опери з турецькою тематикою, турецькі костюми у театральних виставах	Театральні архіви, музичні партитури XVII ст.
XVIII ст. (Розквіт тюркері)	Епоха бароко та рококо приносить моду на східний стиль. Європейські двори прикрашають палаци турецькими орнаментами, проводяться «турецькі» бали.	«Die Entführung aus dem Serail» (Моцарт), Турецькі мотиви у Schönbrunn, стильні турецькі костюми в аристократії.	Оперні партитури, живопис Ватто, архітектурні пам'ятки.
XIX ст. (Орієнталізм)	Тюркері змінюється – набуває більш романтизованого вигляду, стає частиною європейського орієнталізму. Зростає науковий інтерес до Османської імперії.	Картини Жана-Леона Жерома, вивчення східної культури у французьких академіях.	Орієнталістичний живопис, наукові статті європейських дослідників.

Таблиця 4. Порівняльна характеристика творів Рембрандта ван Рейна та Шарля-Андре Ван Лоо у контексті тюркері

Аспект аналізу	Рембрандт ван Рейн (1606–1669) – Голландія, XVII ст.	Шарль-Андре (Карл) Ван Лоо (1705–1765) – Франція, XVIII ст.
Стилістичні особливості (композиція, світлотінь, колорит, фактура мазків)	Рембрандт часто зображував одиночні постаті або біблійні сцени з «східними» персонажами в напівфігурному чи погрудному форматі. Фігури розміщені асиметрично, в драматичних позах або жестах, що надає сцені динаміки. Характерний різкий контраст світла і тіні (к'яроскуро),	Ван Лоо працював у руслі рококо та академічного жанру. Його «турецькі» сцени – це витончено скомпоновані жанрові картини або алегоричні портрети. У них зазвичай кілька фігур, гармонійно розміщених у вишуканій інтер'єрній обстановці. Сцени нагадують театральну постановку:

	<p>де сильний бічний промінь світла висвітлює важливі деталі – обличчя, тканини – на темному тлі, що створює ефект глибини і психологічної напруги. Палітра стримана, тепла, з переважанням землісто-коричневих, золотавих та вохристих тонів, акцентованих блиском білих і жовткомідних відтінків. Така гама підкреслює старовинність та «біблійність» образів. Рембрандт експериментував з різною товщиною фарб: накладав густі пастозні мазки на освітлених ділянках (наприклад, для блиску шовку чи коштовностей) і тонко розтушовував тіні, залишаючи оголений ґрунт полотна в темних зонах. Енергійний, «вільний» мазок додає текстурності – глядач буквально відчуває фактуру тканин, металу, шкіри.</p>	<p>наприклад, в картині «Le Grand Seigneur donnant un concert à sa maîtresse» музиканти і слухачі розташовані так, щоб урівноважити композицію по горизонталі. Освітлення більш рівномірне і м'якше, ніж у Рембрандта – глибоких темних тіней менше, натомість присутнє розсіяне світло, що рівно підсвічує розкішні костюми та декор. Контрасти швидше кольорові, ніж тональні: яскраві барви тканин виділяються на тлі світлих стін.</p> <p>Кольорова гама багата і декоративна. Переважають ясні, насичені кольори шовку і оксамиту – бірюзові, червоні, золотисті, рожеві тони – у поєднанні з білим мармуром чи блакиттю фону. Така колористика типова для моди туркері і надає картинам екзотичного блиску.</p> <p>Мазки тонкі, ретельно моделюють форми без різких слідів пензля, що відповідає витонченому стилю рококо. Поверхня полотен гладка, з делікатною градацією тонів – відмічають «ніжність» пензля Ван Лоо та гармонійний розподіл світла і тіні для декоративного ефекту. Водночас у дрібних деталях (візерунки тканин, оздоблення) видно старанно прописані орнаменти, які додають відчуття розкоші.</p>
<p>Історичний контекст (натхнення, доступність турецьких мотивів)</p>	<p>У Рембрандтовій Голландії існував жвавий інтерес до «східних» земель завдяки активній міжнародній торгівлі. Через торгові компанії</p>	<p>У часи Ван Лоо у Франції панувала мода на тюркері. Після того як наприкінці XVII ст. османська загроза для Європи</p>

	<p>(наприклад, Голландську Ост-Індську) в Амстердам потоком надходили екзотичні товари з Османської імперії та Азії. Турецькі килими, шовки, шаблі, тканини – усе це ставало доступним і модним у побуті заможних бюргерів. Нові торговельні контакти з Близьким Сходом також приводили до Голландії іноземних гостей у екзотичному вбранні, що пробуджувало увагу митців. Рембрандт, переїхавши до космополітичного Амстердама (бл. 1631 р.), прагнув задовольнити смаки витончених колекціонерів міста.</p> <p>Рембрандт також сам колекціонував східні раритети. Згідно з інвентарем 1656 р., у його зібранні були «хімерні головні убори», зброя, японські та китайські костюми, а також «турецькі та перські тканини» з пишними візерунками. Він купував старовинні мініатюри та альбоми – відомо, що художник уважно вивчав індійські та перські мініатюрні малюнки. Таким чином, джерелами турецьких мотивів для Рембрандта були як реальні об'єкти та одяг, що можна було придбати на аукціонах, так і книги, гравюри, розповіді мандрівників. Біблійні історії, дія яких відбувалася на «Сході», теж заохочували до використання східного антуражу – глядачі очікували, що пророки чи царі матимуть вигляд, екзотичний для європейця.</p>	<p>ослабла, Османську імперію почали сприймати не як ворога, а як екзотичну країну для подорожей і джерело розкошів. На початку XVIII ст. Франція встановила тісні дипломатичні й торговельні зв'язки з Портою (Наприклад, укладено франко-османський союз 1715 р.). Відомим стимулом моди стала гучна поява турецького посольства в Парижі 1721 р., коли султанський посол зі свитою в пишному вбранні викликав фурор при французькому дворі. Після цього турецькі мотиви проникли в моду, інтер'єр і мистецтво – європейці влаштували бали-маскаради «à la turque», носили одяг у східному стилі, пили каву по-турецьки тощо. У Парижі можна було дістати турецькі товари: дорогоцінні тканини, килими, фарфор, кавові сервізи. Також циркулювали гравіровані альбоми із зображеннями народів Османської імперії – зокрема, «Recueil de cent estampes... du Levant» (1714), виданий з ініціативи конта де Ферріюля, що містив 100 гравюр турецьких костюмів. Митці, зокрема Ван Лоо, могли використовувати такі видання як візуальний довідник. Будучи відомим французьким живописцем, Карл Ван Лоо отримував підтримку від королівського двору. 1737 року, невдовзі після повернення з Італії, він виставив на Паризькому Салоні дві картини на турецьку</p>
--	--	---

		<p>тему. Згодом маркіза де Помпадур – фаворитка Людовика XV – теж замовила серію полотен з гаремними сюжетами (1754 р.). Це свідчить, що турецькі мотиви були настільки популярними, що стали частиною офіційної культури й декору французької еліти.</p>
<p>Художня рецепція турецької тематики (реалізм vs. ідеалізація)</p>	<p>З одного боку, Рембрандт відомий як майстер правдивого зображення – він ретельно передавав фактуру матеріалів і характер людей (навіть якщо це «екзотичні» персонажі). Його сучасники відзначали пристрасний натуралізм світлотіні та деталей у таких роботах. З іншого боку, підхід митця до східної тематики не був етнографічним. Для нього східний костюм був радше художнім прийомом, «декором» для додання колориту, а не точним портретом турка. У картинах на біблійні теми «реальність» східних мотивів мало турбувала ані художника, ані публіку. Глядачі сприймали ці образи крізь призму уявлень та стереотипів: орієнтальні деталі слугували знаком мудрості, старозавітної давнини чи царської гідності, а не достовірним відтворенням життя Османської імперії. Наприклад, робота «Man In Oriental Costume 1632 р. – це європейська фантазія на тему османського вбрання, покликана надати моделі шляхетного, піднесеного вигляду. Таким чином, реалістичність виконання поєднувалася з ідеалізованою</p>	<p>Французький тюркері був фактично грою у маскарад, свідомим зануренням у фантазію про Схід. Ван Лоо та його замовники не прагнули реалізму – навпаки, їх приваблювала екзотична казковість. Картини митця зображують не стільки реальних турків, скільки європейське уявлення про «прекрасний Схід». Це підкреслено вже тим, що в ролі османських персонажів виступають європейці: так, у роботі «Le Grand Seigneur donnant un concert à sa maîtresse» (1737) сам Ван Лоо написав себе в образі живописця при дворі падишаха – очевидна умовність, яка переносить глядача у вигадану ситуацію. Атрибути східного побуту у цих композиціях умисно гіперболізовані: яскраве вбрання, багаті інтер'єри, прислуга, що покійно чекає – все слугує створенню привабливого міфу про життя в розкошах. Художниця та дослідниця Жанна Помпадур (маркіза) навіть інсценувала себе як «султаншу» на полотні Ван Лоо, щоб приміряти цей міф на власний образ. Такі портрети «en</p>

	<p>концепцією «Сходу»: художник використовував автентичні предмети, але вписував їх у умовний, романтизований образ орієнтального світу, який відповідав смакам його епохи.</p>	<p>sultane» відкрито еротизовані та театралізовані: наприклад, Маркіза де Помпадур зображена на півлежачи в розкішному «турецькому будуарі», без придворного корсета, з оголеними ногами на подушках, допиваючи каву, яку подає чорна рабіння-служниця. Звісно, нічого подібного у реальному Версалі не було – це чиста гра у «Схід». Як зазначають дослідники, французький турецький стиль не був точним відтворенням османських реалій, а скоріше романтизованою, химерною версією, натхненою казками на кшталт «Тисячі й однієї ночі». Ван Лоо витримував цю умовність: його «східні» картини – це фантазії високої доби рококо, де реалізм неважливий. Головне – ефектна стилізація, що чарує глядача екзотичною декоративністю.</p>
<p>Образи та сюжети (турецькі постаті, костюми, архітектурні деталі)</p>	<p>Митець вводив «турецькі» елементи як невід’ємну частину образного ряду своїх історичних полотен і етюдів-троній. Часто це мудреці, біблійні пророки, царі чи воїни, яких він одягав у східне вбрання, щоб надати їм універсальності та величі. Типовий приклад – старці з тюрбанами, халатами та поясами із східною зброєю. У роботі «Belshazzar's Feast» (1635–1638), що зображує царя Вавилону, Рембрандт убрав його в великий білий тюрбан з пером і в пишний золочений халат</p>	<p>Його роботи пропонують ідеалізовану сцену зі «Сходу», густо насичену характерними персонажами та атрибутами. Частий сюжет – грізний але галантний султан і його вродлива улюблена дружина (султанша/одаліска). Європейські аристократки позували Ван Лоо як «султанші». Наприклад, на картині «La sultane» ображено розкішно одягнену даму на отоманській софі, яку ідентифікують як мадам де Помпадур, з чашкою кави, а поряд – темношкіра служниця.</p>

	<p>– схожий на той, що бачимо на картині «Man in Oriental Costume».</p> <p>Ці деталі гардеробу митця, ймовірно, були справжніми турецькими або перськими речами з його колекції. В його студії могли використовувати й привізні килими: відомо, що східні килими тоді часто слугували моделями для натюрмортів і жанрових сцен у Голландії. Інші елементи – ятагани, шаблі, декор зі східними орнаментами – теж трапляються в картинах Рембрандта або його учнів, хоча архітектура зазвичай умовна (фон його «східних» портретів – це темне драпірування чи стіна, іноді з непевними колонами). Такі предмети, як книга, сфера чи скульптура з екзотичним мотивом (напр. змія на колоні у згаданій картині), могли додаватися для антуражу, але вони радше символічні. На нашу думку, Рембрандт показує «турецьке» через деталі костюму та реквізиту, а образи людей – це європейці, стилізовані під умовний Схід. Наприклад, багато його моделей – це знайомі йому голландці або євреї з Амстердаму, яких він зображує у східних шахах. Тобто, турецькі фігури в його творчості – це синтез реальних прототипів і фантазійного вбрання, що надає картинам колориту.</p>	<p>Дана сцена підкреслює статус: кава – типовий турецький напій, а наявність темношкірої служниці сприймалася як ознака заможності.</p> <p>У картинах Ван Лоо костюми пишні й детально виписані. Чоловіки носять широкі шовкові шаровари, кафтани, розшиті золотом пояси, тюрбани, прикрашені пір'ям і коштовностями. Жінки представлені у фантазійному гаремному вбранні: легкі турецькі шаровари, відкриті каптани, багато прозорого шифону і східних прикрас – все дещо європеїзоване для підкреслення їхньої грації. Наприклад, на портреті Помпадур наявні турецькі елементи (тюрбан, пояс, східні візерунки тканин). Ван Лоо та його сучасники часто зображали гаремну кімнату або павільйон, заставлений подушками, килимами, драпіруваннями з дорогих тканин.</p> <p>Інколи видно арки чи вікна з характерною «мавританською» формою, курильниці, кальяни – типові атрибути орієнтального побуту рококо-фантазії. У згаданому нами портреті Помпадур її кімната стилізована під «турецький будуар»: низький диван, розкладені килими, розкішний чайний сервіз для кави.</p> <p>Ван Лоо ретельно komponув співставлення турецьких фігур, костюмів і декору, щоб створити цілісний образ спокусливого,</p>
--	--	--

		багатого Сходу. Він комбінував реальні елементи (кава, тканини, які могли бути привезені зі Стамбула) з вигаданими (європейська жінка як одаліска).
Використання джерел та досліджень (джерела, архівні матеріали, наук. праці)	<p>Завдяки архівам ми знаємо про захоплення художника Сходом. Зокрема, зберігся опис майна Рембрандта (інвентар банкрутства 1656 р.), де перераховані численні «турецькі» та інші екзотичні речі – це прямий доказ, що він цілеспрямовано збирав такі предмети. У його бібліотеці були книги про далекі країни. Він також користувався візуальними джерелами: так, дослідники знайшли серед рисунків Рембрандта копії індійських мініатюр – ймовірно, з альбому, подарованого голландськими торговцями. Вивчення цих мініатюр вплинуло на його розуміння східної естетики (в композиціях Рембрандта інколи помічають відлуння плоских декоративних орнаментів, характерних для перських мініатюр). Сучасне мистецтвознавство присвятило окремі дослідження «східному» аспекту у творчості Рембрандта. Наприклад, виставка «<i>Rembrandt's Orient</i>», котра відбулась у 2020 р. у Німеччині, у музей Потсдам та супровідний каталог є свідченням, як художник і його коло поєднували реалістичні мотиви з ідеалізованими уявленнями про Схід. У наукових публікаціях,</p>	<p>Ван Лоо працював у середовищі, де інтерес до Османської імперії підживлювався придворними заходами і літературою. Він міг черпати образи з постановок театру: популярними були балети і опери на «турецькі» теми, маскаради при дворі. Існують документальні підтвердження його контактів з цими мотивами. Збереглися записи Паризьких Салонів, де фіксуються виставлені твори – так, в каталозі Салону 1737 р. зазначено дві «турецькі» картини Ван Лоо, що привернули увагу публіки. Також відомо, що для мадам де Помпадур він написав серію «гаремних» полотен у 1754 р. (це підтверджується її замовленнями у рахунках придворного торговця Лазара Дюво та знайденими ескізами). Деякі з цих робіт потім відтворили в гобеленах: на мануфактурі Гобеленів була виготовлена серія шпалер «<i>Le Costume turc</i>» за картонами небіжа художника, Амедея Ван Лоо. Цей факт свідчить про те, що образи, створені родиною Ван Лоо, стали канонічними зразками тюркері для декоративного мистецтва. Мистецтвознавці ХХ–ХХІ ст. проявляють значний інтерес до феномена тюркері. Зокрема, Perrin</p>

	<p>зокрема авторства Eddy de Jongh підкреслено, що Рембрандт переосмислював чужі образи на свій лад: користувався доступними матеріалами, але не сліпо – він творив нову художню реальність, яка багато говорить про ментальність його епохи. Архівні згадки сучасників (наприклад, в описах колекцій) підтверджують популярність його «турецьких» персонажів серед амстердамських колекціонерів. Отже, наш аналіз творчості Рембрандта у даній площині спирається як на документальні свідчення (інвентарі, листи, описи салонів), так і на сучасні мистецтвознавчі праці та виставкові проекти.</p>	<p>Stein опублікувала ґрунтовне дослідження в часописі Art Bulletin, де аналізує іконографію султанських портретів у французькому мистецтві. Доступні й каталоги виставок на тему орієнталізму, де творчість Ван Лоо згадується поряд з іншими майстрами рококо. Отже, сучасний аналіз спирається і на первинні документи (виставкові каталоги XVIII ст., листування митців, замовлень) і на пізніші дослідження, що допомагають зрозуміти культурний контекст виникнення його творів.</p>
<p>Вплив «туркері» на розвиток європейського мистецтва</p>	<p>Введення східних мотивів Рембрандтом у живописі XVII ст. заклало підґрунтя для тривалої традиції орієнталізації європейського мистецтва. Його учні та послідовники продовжували цей напрям: наприклад, Аерт де Гелдер у кінці XVII ст. писав біблійні сцени з подібним антуражем, розвиваючи знахідки вчителя. У ширшому сенсі голландці започаткували моду на зображення килимів, екзотичного одягу та предметів у живопису – ця мода перейшла до інших країн. Вже у XVIII ст. французи (у першу чергу згаданий нами Ван Лоо) у жанрі туркері фактично продовжували тенденцію, започатковану бароковими майстрами: використовувати</p>	<p>Популярність картин Ван Лоо на турецьку тематику зміцнила моду на туркері в європейському мистецтві середини XVIII ст. Його роботи копіювалися, розмножувалися в гравюрах, ставали взірцями для декоративних виробів. Зокрема, проанлізована нами картина «Le Grand Seigneur donnant un concert à sa maîtresse» була настільки популярною, що за її мотивами виготовляли сервіз Севрської порцеляни. Придворні майстерні (наприклад, гобелени) тиражували сюжети гаремів, створені сім'єю Ван Лоо, у монументальних шпалерах – тим самим переносили живописну туркері в інтер'єри палаців по всій Європі. Це вплинуло і на моду: турецькі</p>

	<p>східний реквізит для ефектності та статусності образу. Твори Рембрандта були знані по всій Європі, і хоча стиль його відрізнявся від рококо, сама ідея показати європейця в орієнтальному вбранні або біблійного героя в «близькосхідній» автентиці прижилася надовго. Відтак, є підстави вважати, що Рембрандт – один з родоначальників європейського орієнталізму, хоч його варіант і був побожним та витриманим. Через століття романтичні художники XIX ст. – Ежен Делакруа, Жан-Леон Жером та ін. – зверталися до Сходу з новим запалом, але вони вже будували на фундаменті, до якого належав і Рембрандт (наприклад, колористичні рішення та інтерес до фактур, властиві йому, імпонували пізнішим орієнталістам). Водночас, критично оцінюючи, можемо припустити, що голландські митці XVII ст., включно з Рембрандтом, закріпили і певні стереотипи – вони показували східний світ однобічно прекрасним і не відображали темних сторін колоніальної епохи, вони сформували романтизований образ «Сходу», який багато в чому успадкували наступні покоління.</p>	<p>костюми, меблі «à la turque» стали невід’ємною частиною рококо-інтер’єру в аристократів. Наприклад, архітектори та декоратори створювали цілі кімнати-«турецькі будуари» (у Версалі, Фонтенбло тощо) за натхненням від живопису і театральних постановок. Припускаємо, що у довготривалій перспективі, тюркері підготував ґрунт для романтичного орієнталізму XIX ст.: багато мотивів – гарем, одаліски, хамами – були підхоплені митцями доби романтизму. Так, у 1800-х роках художники вже їздили на Близький Схід за натурою, але образний ряд (гаремні сцени, відважні яничари тощо) залишався в руслі, заданому ще у XVIII ст.</p> <p>Можна простежити безперервність: витончена фантазія Ван Лоо еволюціонувала у відвертий еротизм орієнталізму XIX ст. – достатньо згадати «Le bain ture» Енгра 1862 р., що фактично розвивають тему жіночого гарему, популяризовану при дворі Людовіка XV. Отже, підхід Ван Лоо до зображення Османської імперії, хоч і далекий від історичної правди, справив значний вплив на європейське мистецтво: він увів «турецьку мрію» в моду, і ця мрія жила на полотнах художників ще не одне століття.</p>
--	---	--

Таблиця 5. Порівняльний аналіз тюркері у творчості Жана Огюста Домініка Енгра та Жана-Леона Жерома

Аспект аналізу	Жан Огюст Домінік Енгр (1780–1867)	Жан-Леон Жером (1824–1904)
<p>Техніка живопису (композиція, світлотінь, колорит, манера)</p>	<p>Наголошував на лінійному рисунку та гладкому виконанні: Енгр уникав помітних мазків пензля. Композиції переважно статичні, зосереджені на кількох фігурах, ідеалізованих за класичними канонами. Світлотінь м'яка, без різких контрастів, колористика стримана – локальні кольори ледь моделюються напівтонами для гармонійної ясності форми.</p>	<p>Володів академічно-реалістичною технікою живопису, повністю усував сліди пензля і досягав надзвичайно деталізованої ілюзії реальності на полотні. Його композиції поєднують точність класичного рисунка (успадкованого від Енгра) з романтичною театральністю, створюючи драматичні, але врівноважені сцени. Жером приділяв особливу увагу правдоподібному світлу і насиченому природному колориту, завдяки чому картини набували «фотографічної» реалістичності та ніби втягували глядача всередину зображеного світу.</p>
<p>Образи жінок та чоловіків</p>	<p>Жіночі образи у Енгра – це переважно оголені одаліски, зображені як ідеалізовані об'єкти для чоловічого погляду. Моделі мають європейські риси, але вбрані у східний антураж, що підсилює екзотику сцен. Чоловічі фігури майже не виступають самостійно: в гаремних сценах присутні хіба що євнухи або слуги на другому плані для східного колориту.</p>	<p>Жіночі постаті Жерома – також одаліски чи гаремні купальниці, але він показує їх за буденним заняттям, а не лише як пасивних красунь. Натомість чоловічі персонажі в Жерома часто стають головними героями: художник зображував воїнів, музикантів, торговців, молільників тощо – типажі східного життя, які він вводить у європейське мистецтво. Зокрема, Жером популяризував образ башибузука (османського найманця) і показав таких чоловіків за повсякденними заняттями або у відпочинку, що на наш погляд, розширило діапазон східних сюжетів порівняно з майже винятково жіночими гаремними сценами Енгра.</p>
<p>Політичний контекст</p>	<p>Енгр працював у час зародження</p>	<p>Жером творив у розпал європейської</p>

<p>орієнталізму (європейське бачення Сходу)</p>	<p>французького колоніалізму на Сході, і його орієнтальні картини відображали західні стереотипи про Османську імперію. Сцени гарему в його виконанні задовольняли фантазії французької публіки, викликали водночас захоплення і страх, пов'язані з тривалою історією конфліктів між християнською Європою та «мусульманським Сходом». Екзотична еротика одалісок була для європейців привабливою та виправдовувалась віддаленістю сюжету: існує думка, що міф про «варварський» Схід підсвідомо служив колонізаторам для утвердження власної культурної вищості й «моральної місії» цивілізувати підкорені землі.</p>	<p>колоніальної експансії, коли орієнталістський живопис прямо чи опосередковано слугував імперським інтересам. Його полотна – хоча й виконані з претензією на документальність – підлаштовані під уподобання західної публіки: вони показують «Схід» як екзотичне, застигле в часі видовище, що імпліцитно підкреслює відсталість і «іншість» східних народів. Як відзначала мистецтвознавиця Linda Nochlin, такі орієнталістські образи часто були сексуалізованими, створеними західними художниками про «чорних і коричневих людей» для європейської аудиторії. Таким чином, реалістична манера Жерома лише надавала правдоподібності колоніальному погляду на Схід.</p>
<p>Реальні східні артефакти vs. фантазія</p>	<p>Енгр ніколи не подорожував на Схід і будував свої «турецькі» сцени майже повністю на уяві. Для надання роботам орієнтального колориту він використовував реквізит, відомий у Європі по моді тюркері: віяла, тюрбани, кальяни, коштовності та інші умовно «східні» атрибути. Ці деталі, часто навіяні літературою чи гравюрами, слугували створенню екзотичного антуражу, але не відбивали конкретної реальності близькосхідної культури.</p>	<p>На відміну від Енгра, Жером особисто відвідав Османську імперію та Близький Схід, здійснив кілька подорожей у 1850–1870-х роках. Він детально вивчав тамтешню архітектуру, побут і природу, робив численні замальовки з натури. У своїй паризькій майстерні Жером широко застосовував зібрані матеріали: користувався фотографіями східних краєвидів (напр., від стамбульського ательє Abdullah Frères). Фігури для композицій він писав із натурників, переодягав їх в автентичні костюми зі своєї колекції. Такий підхід поєднав польові етнографічні спостереження з творчою студійною постановкою сюжету і надав його «східним» картинам відчуття</p>

		реальності в очах західного глядача.
<p>Вплив на наступні покоління (та розвиток орієнталізму)</p>	<p>Енгр фактично започаткував сюжет одаліски в європейському мистецтві і вплинув на всю подальшу традицію академічного орієнталізму. Його підхід – поєднання вигаданого гаремного сценарію з бездоганною класичною технікою та акцентом на еротизованій екзотиці – став основою для багатьох художників XIX ст., які розвивали орієнталістичний жанр. Образ східної наложниці, запроваджений Енгром, пережив свій час: його відлуння видно і в модерному живописі, оскільки композиції Енгра надихнули Е. Делакруа, а в XX ст. тему одаліски переосмислював А. Матісс).</p>	<p>Жером був одним із найвпливовіших представників орієнталізму пізнього XIX століття. Його яскраві й деталізовані сцени закріпили популярність «східного» жанру в академічному мистецтві того часу, а сам він передавав ці ідеї як педагог. За роки професури в École des Beaux-Arts Жером навчав понад 2000 учнів – багато з них перейняли його манеру та тематику. Внаслідок цього орієнталістичний живопис продовжив розвиватися до кінця XIX ст. під впливом Жерома. Навіть на початку XX ст. потяг до «східних» сюжетів ще відчутний у європейському мистецтві. Як зазначала співробітниця Метрополітен-музею Jennifer Meagher, орієнталістичні образи залишалися актуальними для художників аж до доби Ренуара, Матісса та ін. Водночас уже імпресіоністи виступили проти салонного академізму Жерома і ознаменували за непад цієї традиції.</p>
<p>Естетика «тюркері» (відповідність чи відхилення)</p>	<p>Енгр у своїх орієнтальних роботах багато в чому продовжував естетику тюркері: використовував уявний образ турецького гарему як сцену для нього, керуючись радше художньою фантазією, ніж реаліями Сходу. Його одаліски мешкають в умовному «османському» інтер'єрі, еkleктично прикрашеному східним реквізитом, – такий підхід надавав полотнам декоративної екзотики,</p>	<p>Жером частково відійшов від легковажної естетики тюркері і намагався наповнювати свої орієнтальні сцени достовірними деталями та документальним духом подорожніх спостережень. На відміну від фантазій Енгра, він прагнув точності в архітектурі, костюмах і побуті. Втім, попри цю фактичність, роботи Жерома залишаються підкреслено</p>

	цілком відповідної європейським уявленням XVIII–початку XIX ст. про Османську імперію.	видовищними і екзотичними – свого роду «кінематографічними» фрагментами орієнтальної фантазії для західного глядача. Тож за стилем Жером виступає вже як пізніший, витончено-академічний спадкоємець традиції тюркері, хоча й у реалістичнішій формі.
--	--	---

Таблиця 6. Аналіз творчості Жана-Етьєна Ліотара у контексті тюркері

Аспект	Аналіз впливу Жана-Етьєна Ліотара
Мистецька техніка <i>(композиція, колористика, фактурність)</i>	Ліотар спеціалізувався на пастелі, що дозволяло досягти надзвичайної м'якості тонів і реалістичного ефекту оксамитової текстури тканин. Його роботи відзначаються делікатною світлотінню та фотографічною точністю портретів. Композиції зазвичай статичні, зосереджені на моделі, яка представлена в позі спокійного споглядання або легкого руху. Колористика стримана, часто із відтінками бежевого, персикового, золотавого, що відтворюють теплі орієнтальні мотиви.
Використання східних мотивів та костюмів	Ліотар був відомий як «живописець турецьких костюмів». Він часто одягав моделі у османські шати, в тому числі європейських жінок, яких він зображував у турецьких каптанах, тюрбанах, розшитих халатах. Також він створював детальні портрети османських вельмож і дипломатів, що підсилювало європейський інтерес до «екзотичної» культури. Його роботи допомогли популяризувати моду на тюркері у Франції та Великій Британії.
Подорожі на Схід та їх вплив на його мистецтво	У 1738–1743 роках Ліотар перебував у Константинополі (Стамбулі), де мав можливість безпосередньо спостерігати османську моду, традиції, побут аристократії. Він отримав доступ до султанського двору через дипломатичні зв'язки французьких послів. Повернувшись до Європи, художник продовжив створювати східні образи, ґрунтуючись на своїх безпосередніх враженнях.
Зв'язок його творчості з європейською дипломатією та колоніальними інтересами	Ліотар працював при французькому та британському королівських дворах, його картини слугували інструментом дипломатії і підсилювали уявлення про Османську імперію як витончену, але екзотичну культуру. Його роботи також використовувалися для легітимізації колоніального погляду на Схід – як країну традицій, що потребує «цивілізуючого» впливу Європи.
Формування європейського	Ліотар заклав основи романтизованого бачення Сходу в європейському живописі. Його зображення жінок у турецьких шатах закріпило в західній

сприйняття османської культури	свідомості ідею про гарем як простір розкоші та містики. Його портрети османських дипломатів зробили Схід більш зрозумілим і прийнятним для європейської еліти.
Вплив Ліотара на подальший розвиток орієнталізму	Його живопис вплинув на Жана Огюста Домініка Енгра, який створював своїх одалісок, спираючись на візуальні образи Ліотара. Також його стиль деталізації вплинув на Жана-Леона Жерома, який продовжив орієнталізм у більш академічному руслі. Романтичний орієнталізм XIX століття багато в чому використовував моделі Ліотара як вихідний пункт для розвитку східної тематики.

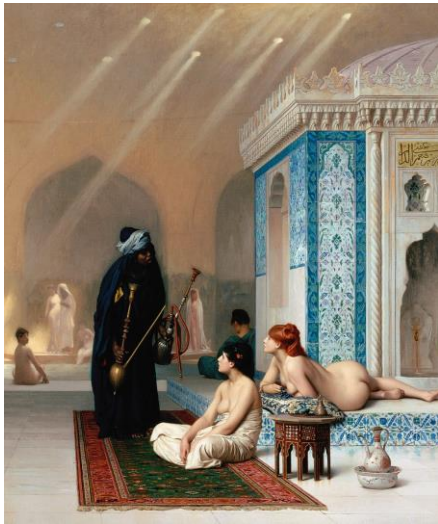
Таблиця 7. Аналіз європейських стереотипів щодо турецької культури

Категорія	Європейські стереотипи та міфи	Реальні історичні факти
Гарем як виключно місце розпусти та насолоди	Європейські уявлення про гарем як про екзотичне місце розкоші, де жінки ведуть дозвільне життя в очікуванні султана. Цей образ формувався через літературу (Монтеск'є та Вольтер) та живопис (Енгр та Жером).	Насправді гарем був частиною палацової структури, де жінки займали політичні та освітні позиції. Валіде-султан (матері султанів) мали значний вплив на політику. Жінки гарему отримували освіту, вчилися керувати майном та фінансами.
Деспотичність султанської влади	Європейці часто зображували султана як жорстокого, деспотичного правителя, що править у стані тиранії, страчує своїх ворогів у спалаху гніву.	Османська імперія мала складну систему управління, засновану на законах (Канун) та ісламському праві (Шаріат). Султани мали численних радників, а Великі візири могли здійснювати реальне керівництво країною.
Брутальність яничарів	Яничари зображувалися як жорстокі найманці, що тероризували населення, викрадали дітей і жили лише для війни.	Яничари були елітними воїнами, вихованими у військово-релігійних традиціях. Вони виконували військові та адміністративні функції. Відомо, що вони могли впливати на політичні рішення.
Європейський страх перед «турецькою загрозою»	Турки сприймалися як варварський народ, що загрожував християнській Європі. Це відображалося у мистецтві (картини облоги Відня), літературі	Османська імперія дійсно вела експансійну політику, але мала дипломатичні відносини з європейськими державами. У XVIII-

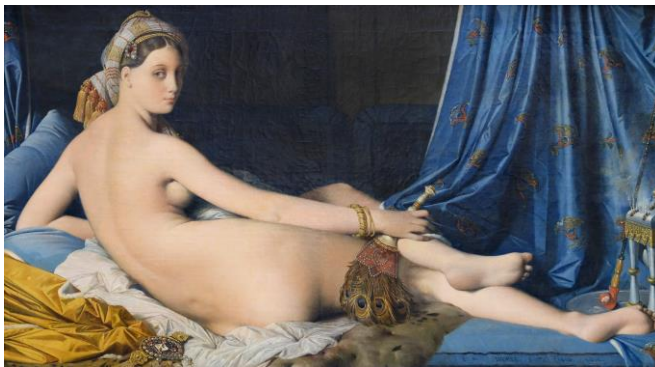
	(драми Корнеля, Расіна).	XIX ст. Османська імперія була слабшою за більшість європейських країн і втрачала території.
Турецька лінь і відсутність технологічного розвитку	Османську імперію часто описували як занепадаючу через відсутність інтересу до науки та технологій. Французькі та британські мандрівники порівнювали Османську імперію з «сплячим велетнем».	Османи активно запозичували європейські військові та технічні новинки. У XVIII-XIX ст. в Османській імперії проводилися реформи модернізації за зразком європейських держав (наприклад, танзимат).
Розкіш та пасивність турецького суспільства	Європейці описували турецьку культуру як орієнтовану на надмірну розкіш, пасивне дозвілля (кав'ярні, паління кальяну). Це підкріплювалося популярними картинами орієнталістів.	Османське суспільство мало чітку соціальну структуру, з сильно розвиненим ремісничим, торговельним і науковим середовищем. Також османи будували складну систему міського самоуправління.
Османські жінки як позбавлені прав істоти	Уявлення, що жінки в Османській імперії були повністю ізольовані та не мали жодних прав, було поширене серед європейських мандрівників та орієнталістів.	Хоча гареми існували, жінки мали право на освіту, володіли власністю, могли ініціювати розлучення та брали участь у благодійності. Особливо впливовими були дружини та матері султанів, які мали політичний вплив.

ІЛЮСТРАЦІЇ

Ілюстрація 1. Жан-Леон Жером, «Une piscine dans le harem» (1875)



Ілюстрація 2. Жан Огюст Домінік Енгр, «La grande odalisque» (1814)



Ілюстрація 3. Жан Огюст Домінік Енгр, «Le bain turc» (1862)



Ілюстрація 4. Шарль-Андре Ван Лоо, «Le Grand Seigneur donnant un concert à sa maîtresse» (XVIII ст.)



Ілюстрація 5. Рембрандт ван Рейн, «Belshazzar's Feast» (1635–1638)



Ілюстрація 6. Рембрандт ван Рейн, «Man in Oriental Costume» (1635)



Ілюстрація 7. Шарль-Андре ван Лоо, «La Sultane» (1747)



Ілюстрація 8. Паоло Веронезе, «Allegoria della battaglia di Lepanto»
(1572-1573)

