

КУЛЬТУРА И СОЦИУМ

DOI: 10.31857/S086919080030184-9

«ПАВЛИНЫ?!», ИЛИ КАК ДЖЕЙМС УИСТЛЕР (1834–1903)
ПЕРЕФОРМУЛИРОВАЛ «ШИНУАЗРИ»
И ОТНОШЕНИЯ МЕЖДУ ЗАКАЗЧИКОМ И ИСПОЛНИТЕЛЕМ

© 2024

Д.В. ДУБРОВСКАЯ ^а

^а – Институт востоковедения, Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-9372-6553; distan@gmail.com

Резюме: Один из показательных примеров сложного процесса формирования западной культуры Нового времени – история о том, как китайское и японское искусство вмешалось в формулирование важнейших стилей конца XIX – начала XX вв., войдя в творческий тандем с остро популярной тогда в Европе культурой Японии, – знаменитый шедевр эстетизма и «англо-японского стиля» – «Павлинья комната (столовая)» Джеймса Уистлера (1834–1903), которую давно настала пора отрефлексировать не только при помощи ряда привычных стилистических этикеток, но и сделав попытку понять, почему этот прославленный увраж причисляют к англо-японскому стилю, если ключевая работа комнаты, картина того же Уистлера, носит недвусмысленное название «Принцесса из Страны фарфора». Несмотря на то, что тесные связи между импрессионизмом, постимпрессионизмом и дальневосточными художественными влияниями хорошо известны, место знаменитого шедевра Дж. Уистлера «Гармония в синем и золотом: Павлинья комната» в существовавшем в Европе с XVI в. ориенталистическом стиле и в давнем (с XVIII в.) увлечении Китаем еще предстоит установить, сделав поправку на вливание в европейский быт предметов, вывезенных из Китая в 1860-х гг. Основной стиль уникального произведения, несомненно, китайский (сине-белые фарфоровые вазы (цинхуа-цы, 青花瓷), воображаемый портрет принцессы из Фарфоровой Страны, общая конструкция кабинета ученого (вэньфан, 文房), как и павлины, давшие название комнате), но автор в равной степени вдохновлялся и японскими пейзажными гравюрами — задолго до Клода Моне и Винсента Ван Гога, подражая некоторым работам Хокусая и Хиросигэ, прежде чем то же самое принялся делать Ван Гог. Тем не менее, проанализировав дальневосточные влияния и историю создания комнаты, автор приходит к выводу, что ее не следует слепо относить к англо-китайскому стилю, а ввести понятие «нео-шинуазри».

Ключевые слова: китайское искусство, шинуазри, Дж. Уистлер, японизм, Юаньмин-юань, Дж. Кастильоне, Лан Шинин, китайский фарфор, павлины в искусстве.

Для цитирования: Дубровская Д.В. «Павлины?!», или Как Джеймс Уистлер (1834–1903) переформулировал «шинуазри» и отношения между заказчиком и исполнителем. Восток (Oriens). 2024. № 2. С. 134–143. DOI: 10.31857/S086919080030184-9

“PEACOCKS?!” OR HOW JAMES ABBOT MCNEAL WHISTLER (1834–1903) REDEFINED CHINOISERIE AND PATRON–ARTIST RELATIONSHIP

© 2024

Dinara V. DUBROVSKAYA ^a

^a – Institute of Oriental Studies, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-9372-6553; distan@gmail.com

Abstract: *One of the illustrative examples of Chinese art’s intervention in the formulation of the most important styles of the late 19th – early 20th centuries and its creative tandem with Japanese culture, then extremely popular in Europe, is James Whistler’s Peacock Room, the famous masterpiece of aestheticism and “Anglo-Japanese style”. Time has come to reflect on this work not only using several familiar stylistic labels, but also by understanding why the famous art style is classified as Anglo-Japanese style if the key work in the room bears the unambiguous title “Princess from the Land of Porcelain.” Close connections between Impressionism, Post-Impressionism and Far Eastern artistic influences are well known, but it makes sense to place Whistler’s masterpiece “Harmony in Blue and Gold: The Peacock Room” within the context of existing since 16th century Orientalistic style and long-standing (since the 18th century) fascination with China. The main style of the unique work is undoubtedly Chinese (blue and white qinghua-qì vases (青花瓷), the imaginary portrait of a princess from the Land of Porcelain, the general design of the literati’s office (wenfang, 文房) and the golden peacocks themselves, which gave the room its name), but Whistler was also inspired by Japanese landscape engravings long before Monet and Van Gogh, even imitating the works of Hokusai and Hiroshige. Having analyzed the influences and history of the room, the author concludes that it should not be inertly attributed to the Anglo-Chinese style, but the concept of “Neo-Chinoiserie” should be introduced.*

Keywords: Chinese art, Chinoiserie, James A. McNeil Whistler, Japonisme, Giuseppe Castiglione, looting of Yuanming-yuan, Chinese porcelain, peacocks in art.

For citation: Dubrovskaya D.V. “Peacocks?!” or How James Abbot McNeal Whistler (1834–1903) Redefined Chinoiserie and Patron–Artist Relationship. *Vostok (Oriens)*. 2024. No. 2. Pp. 134–143. DOI: 10.31857/S086919080030184-9

«Павлинью комнату» Дж. Э. М. Уистлера (James Abbot McNeal Whistler, 1834–1903) (рис. 1)¹ традиционно относят к флагманам эстетизма (*Aesthetic movement*) – заметного культурного направления конца XIX в. с его декадентским бодлеровским лозунгом «искусства ради искусства». Этот изысканный пример английского ответвления стиля модерн признается высочайшим образцом изысканного англо-японскому стилю², процветшего в викторианскую и эдвардианскую эпоху в лучших лондонских гостиных [Merrill, 1998, p. 59].

Действительно, в Павлиньей комнате мы найдем и японские золотые облака, привычные в живописи на ширмах, и кимоно, и веера, и общее воспоминание о красавицах Утамаро (1753–1806). Попытаемся же, рассмотрев некоторые «ориенталистические» ра-

¹ Рис. 1–12 находятся на цветной вклейке.

² К основным представителям англо-японского стиля относят одного из отцов современного дизайна художника и теоретика Кристофера Дрессера (Christopher Dresser, 1834–1904), Эдварда Уильяма Годвина (Edward William Godwin, 1833–1886); специализировавшегося на комодах (в частности, в восточном стиле) владельца мебельной фирмы и мастера Джеймса Лэма (James Lamb, 1816–1903) и архитектора и дизайнера Филипа Уэбба (Philip Webb, 1931–1915), одного из отцов движения «Arts and Crafts / Искусства и ремесла», заложившего основы мирового промышленного дизайна.

боты Уистлера – как картины, так и предметы прикладного искусства – деконструировать Gesamtkunstwerk культового шедевра Уистлера и продемонстрировать, как этот художник трактовал дальневосточное искусство в целом и китайское в частности, удивительным образом сумев остаться верным его духу.

ВОПРОСЫ СТИЛЯ: МЕЖДУ ЭСТЕТИЗМОМ И ЯПОНИЗМОМ

Всемирно известного американо-английского мастера Джеймса Эббота Макнила Уистлера обычно по праву связывают не только с эстетическим направлением в культуре, но и с протоимпрессионистическим движением на Западе [Anderson, Koval, 1995]. Говоря об эстетизме, о дальневосточных стилях и о зарождении Нового искусства, манифестированного в первую очередь французским импрессионизмом, довольно сложно понять, какую именно роль сыграло в этой революции влияние искусств Восточной Азии, в какой мере это влияние было воспринято эстафетно, как наследие шинуазри XVIII в., а в какой напрямую – через японские гравюры и огромный массив произведений декоративно-прикладного искусства, хлынувшего в Европу, в частности, после захвата в 1860 г. пекинского дворцово-паркового ансамбля Юаньмин-юаня и его «Строений Западного океана» – Европейского квартала Сиянлоу, уже проделавшего половину работы по адаптации китайского искусства к европейскому и наоборот [Дубровская, 2023].

Хронология и логика происшедшего закономерны: 1860 г. – разграбление Юаньмин-юаня, получившее огромный резонанс в Европе – как общественно-политический (см. письма Виктора Гюго и Л.Н. Толстого в вышеупомянутой статье о Сиянлоу [Дубровская, 2023, с. 89–90]), так и культурный: что до Уистлера, то в 1864 г. он пишет картину «Принцесса из Страны фарфора», а в 1876–1877 гг. расписывает «японскую столовую» в лондонской резиденции Фредерика Лейланда и включает в нее «Принцессу». Первая инстинктивная реакция Европы на вливание большого массива драгоценных китайских предметов (конечно же, добытых не только в Юаньмин-юане) была ожидаема: переработать, сделать своего рода ресайклинг, переосмыслить и стилизовать (реакция в стиле шинуазри, когда, скажем, китайские вазы превращаются в центральный элемент люстр императрицы Евгении (1826–1920) в Фонтенбло и *вешаются под потолком вверх ногами* [Li, 2012]). Трактовка дальневосточных мотивов в лондонской гостиной Лейланда уже совсем иная – гораздо более осмысленная и элегантная.

Рассматривая столовую Уистлера, можно выделить три способа восприятия и осмысления дальневосточного искусства: 1) безусловную стилизацию, оммаж и комментарий на китайский лак и цинский фарфор с золотой росписью в «павлиньих» панно, 2) протоимпрессионистическую³ картину маслом, разнообразные влияния на которую включают и работы прерафаэлитов, и переклички с английским ар-нуво, и старинную европейскую традицию позирования в восточных нарядах, известную с XVII в., и, наконец, 3) прямую апроприацию или цитирование, эмуляцию вполне реальных китайских кабинетов ученых, превращающих всю композицию в настоящую китайскую комнату⁴.

ГЕНЕЗИС И СОДЕРЖАНИЕ «ГАРМОНИИ В СИНЕМ И ЗОЛОТОМ»

Итак, Павлинья комната – комплексное произведение декоративно-прикладного искусства и интерьерного дизайна, в 1876–1877 гг. созданное Дж. Э. М. Уистлером совместно с

³ Напомним, что картину «Впечатление, восходящее солнце» (“Impression, soleil levant”), давшую название импрессионизму как течению, Клод Моне напишет лишь в конце 1872 г.

⁴ Подобный же подход можно увидеть в особняке С.П. Рябушинского в Москве, где мы находим пусть не столь изысканный стеллаж, но все же этажерку с безделушками в том же стиле «кабинет ученого».

американским архитектором, мебельщиком и литейщиком Томасом Джекиллом (Thomas Jeckyll, 1827–1881) для британского корабельного магната Фредерика Ричардса Лейланда (Frederick Richards Leyland, 1831–1892). Комната, выполненная в Лондоне по заказу английского промышленника, тем не менее явилась отражением тенденций, вызванных к жизни еще и тем, что Марк Твен назвал «Позолоченным веком» (Gilded Age; 1870–1900-е гг.), – короткой эрой процветания Америки, зажатой между периодом Реконструкции Юга (The Reconstruction Era, 1865–1877) и Эрой прогрессивизма (Progressive Era, 1890–1920-е гг.). Эпоха, заложившая основы благополучия и богатства США на долгие годы вперед (несмотря на сбои в виде Великой депрессии 1929–1939 гг.), вызвала к жизни несколько образцов прикладного искусства, в нашем случае в прямом смысле использовавших *золоченый* декор и ставивших перед собой цель предельно эстетизировать жилище и культурный амбианс бизнеса и бизнесмена (см. общую информацию о «Павлиньей комнате» Уистлера в: [Merrill, 1998]).

Уистлер родился в Америке, получил образование как художник в Российской Академии художеств в Санкт-Петербурге, но большую часть жизни проработал в Англии: так и заказ на китайскую столовую он получил для дома в Лондоне по адресу Принсез Гейт (Prince's Gate), 49, в районе Кенсингтон. Что же составляет эту относительно небольшую комнату и что превратило ее в визитную карточку не только так называемого англо-японского стиля, но и в одно из самых узнаваемых произведений, вдохновленных искусством Дальнего Востока?

Китайская гостиная (размеры: (в) 421.6 × (ш) 613.4 × (г) 1026.2 см) обшита деревянными панелями и расписана масляными красками, в декоре и мебели использованы кожа, мозаика, стекло и снова дерево. В росписи панелей много позолоты и лака. Основной колорит – традиционный китайский сине-зеленый, правда, темный, почти черный, покрытый обильным слоем лака и золотой росписью. Кстати, отношение Уистлера к черному цвету радикально отличало его от импрессионистов: совершенно как китайский художник или каллиграф, он считал черный цвет базовым, определяющим, серьезно относился к контуру [Peters, 1996, p. 37], а импрессионисты, естественно, полагали черный *не*-цветом, а контуру предпочитали цветное пятно.

Самый известный (и тоже скандальный) образец сочетания черного и золотого кисти Уистлера – «Ноктюрн в черном и золотом – падающая ракета» 1875 г. (рис. 2) (название «ноктюрн» было подсказано мастеру тем же Лейландом, который до конфликта, вызванного исполнением Павлиньей комнаты, был верным другом художника, и Уистлер пришел в восторг от музыкальной коннотации, используя эту находку и далее). Именно «Ноктюрн» дал знаменитому арт-критику Джону Рёскину (John Ruskin)⁵ повод сказать, что Уистлер выплескивает в лицо публике ведро краски и просит за это деньги, что повлекло за собой долгие судебные разбирательства и даже банкротство художника [Kim, 2018].

По началу Лейланд, заказавший для своей городской резиденции комнату в восточном стиле, поручил работы по реновации и перестройке всего дома архитектору Ричарду Норману Шоу (Richard Norman Shaw, 1831–1913), который в свою очередь отдал столовую на откуп Томасу Джекиллу (Thomas Jeckyll, 1827–1881) – архитектору, металлургу и мебельщику, понимавшему толк в дальневосточных стилях [Schulz, 1985, p. 306]. Именно Джекиллу мы обязаны тем, что комната была задумана как *Porzellanzimmer* («Фарфоровая комната»).

Получается, что основной замысел и концепция проекта принадлежали изначально вовсе не Уистлеру. Это Джекилл обил стены расписными кожаными панелями XVI в.

⁵ Интересно, что художественное чутье позволило Дж. Рёскину разглядеть и поддержать прерафаэлитов, а вот на «протоимпрессиониста» Уистлера этого чутья уже не хватило.

(кордовская, или золотая кожа, *Cuir de Cordoue*), некогда входившими в приданое жены Генриха VIII Екатерины Арагонской и поэтому, в ознаменование союза с английским королем, украшенными ее геральдическим символом расколотого граната и алыми тюдоровскими розами. Кожаные обои в течение нескольких веков украшали некий дом в тюдоровском стиле в Норфолке, а Лейланд выкупил их за тысячу фунтов [Freer Gallery of Art, 2014]. Затем уже на фоне готовых стен Джекилл сконструировал причудливую решетку гравированных ореховых полок — ей предстояло принять на себя Лейландову коллекцию китайского бело-синего фарфора (*цинхуа-цы*, 青花瓷) эпохи Канси [Peters, 1996, p. 37]. Именно фарфор — вазы, банки и горшки — ненавязчиво превратил китайский кабинет ученого (*вэньфан*, 文房) в подходящее место, где можно со вкусом пообедать, глядя на красивую посуду.

В южной части комнаты, в центре, прямо под большой пустой кожаной панелью, стоял валлийский комод из ореха, с обеих сторон фланкированный каркасными полками. С восточной стороны комнату разделяли три высоких окна, из которых открывался вид на частный парк; они полностью закрывались ставнями из ореха. По северной стене располагался камин, над которым висела картина Уистлера «Роза и серебро: Принцесса из страны фарфора», служившая фокусом всего убранства (рис. 3). Выполненный в том же тюдоровском стиле потолок с подвесными панелями акцентировался восемью шарообразными подвесными газовыми светильниками. Завершающей деталью стал напольный ковер с красной каймой.

По архитектурному замыслу Джекилла каждая полка была рассчитана на китайский фарфор стандартной формы и размера: вертикальные ниши наверху предназначались для высоких стройных ваз; в квадратных нишах между дверями помещались большие сосуды; а на полках на уровне глаз по всей комнате предстояло располагаться горшкам для кисточек, курильницам и так называемым «боярышниковым банкам» для хранения имбиря — *гуань* (罐). После смерти Лейланда в 1892 г. его фарфоровая коллекция ушла с молотка [Freer Gallery of Art, 2014], поэтому сейчас в Павильонной комнате находятся совершенно иные артефакты. После скандала с Уистлером Лейланд, тем не менее, не изменил в комнате ни одной вещи, проводил там приемы и показывал столовую посетителям, которые в свою очередь оставляли ее описания и таким образом действительно прославили этот шедевр.

Джекилл вполне мог завершить проект, если бы не вмешалась болезнь. По счастью Уистлер, занимавшийся украшением фойе дома Лейланда, вызвался закончить работу в столовой. Наметанный глаз художника сразу выявил контрастирующие с тонким колоритом его «Принцессы» алые розы на кожаных обоях, и автор картины предложил подретушировать кожу желтой краской. Лейланд с готовностью согласился, более того, поручив американскому мастеру украсить карниз и обшивку «волновым узором», перекликающимся с рисунком двери Джекилла, сделанной из свинцового стекла, и уехал домой в Ливерпуль [Robins, Pennell, 1921, p. 301]. Лишенный надзора начальства Уистлер почувствовал себя свободнее.

Хорошо известно признание мастера о том, как он как бы вошел в дзэнский поток: «Ну, знаете, я просто писал и писал. Продолжал без наброска и рисунка — оно само вырастало, по мере того как я писал. Ближе к концу [работы] я достиг такого уровня совершенства... каждое прикосновение [кисти] делалось с такой свободой, что, когда я вернулся к тому углу, с которого начал, пришлось его записать — настолько велика была разница. По мере развития “гармонии в синем и золотом”, знаете, я просто забылся в наслаждении от работы»⁶.

⁶ “Well, you know, I just painted on. I went on — without design or sketch — it grew as I painted. And toward the end, I reached such a point of perfection — putting in every touch with such freedom — that when I came round to the corner where I started, why, I had to paint part of it over again, as the difference would have been too marked. And the harmony in blue and gold developing, you know, I forgot everything in my joy in it!” (цит. по: [Catlin, 2022]).

ОТСТУПЛЕНИЕ О ЦИНСКИХ ПАВЛИНАХ

Необходимо рассмотреть основной изобразительный мотив «Павлиньей столовой» – павлинов. Мотив павлинов с их грандиозным живописным потенциалом и роскошью, подходящей именно императорскому двору, в полной мере раскрывают китайские придворные художники при цинском императоре Цяньлуэ (乾隆, правил: 1735–1796). Они же осуществляют в росписи фарфора павлинами и радикальную колористическую редукцию, оставляя из павлиньей россыпи красок только две – золото и черный (любимые цвета Уистлера), – это не пестро, стильно, безусловно роскошно и эмулирует эстетику китайских лаков.

Одним из первых обратился к мотиву павлинов и любования ими Джузеппе Кастильоне (Лан Шинин, 郎世寧, 1688–1766), писавший этих птиц в нескольких работах, наиболее известны из которых вертикальный свиток «Павлин, расправляющий хвост» (1758 г.) (рис. 4) и большое настенное панно – *тело* (貼落) «Цяньлун, любующийся павлином, расправляющим хвост» (рис. 5), выполненное маслом на бумаге в том же году (см. в подробностях об изображении павлинов и казуаров при Цинском дворе в: [Лай Юйчи, 2011; Дубровская, 2018, с. 85]).

Таким образом, если положить десять золотых павлинов, изображенных на стенах гостиной, на стилистически-тематические весы, с помощью которых мы пытаемся взвесить Павлинью комнату на весах истории искусств, у нас получится не англо-японский, а скорее англо-китайский стиль, что, безусловно, не столько принципиально, сколько показательно в плане высокой степени условности категорий, на которые мы пытаемся разложить европейское искусство второй половины XIX в.

КАК ПОССОРИЛИСЬ ПАТРОН И ХУДОЖНИК И КАКИЕ ЖЕРТВЫ СРЕДИ МИРНОГО НАСЕЛЕНИЯ ВОСПОСЛЕДОВАЛИ

По возвращении в Лондон Лейланд был шокирован неожиданными «улучшениями»; произошла крупная ссора – и по поводу концепции, и по поводу оплаты работы, после которой мосты отношений между заказчиком и художником были сожжены. Тем не менее, оказавшись снова в доме в течение долгой командировки хозяина (ситуацию осложняли еще и нежные отношения между художником и супругой заказчика [Anderson, Koval, 1995, p. 104]), Уистлер умудрился написать на оставшейся свободной стене панно с двумя дерущимися павлинами, отразив таким образом свои отношения с патроном. Эта работа получила название «Искусство и деньги, или История комнаты» (рис. 6). По сообщениям очевидцев, Уистлер позже заявил Лейланду: «Что ж, я вас прославил. Про вас все забудут, а моя работа будет жить. ...О вас будут помнить лишь как о владельце Павлиньей комнаты» (цит. по: [Peters, 1996, p. 37]). И далее: «Мир знает вас только как обладателя произведения, вызывающего всеобщее восхищение, цену которого вы заплатить отказались... С точки зрения бизнеса деньги очень важны, но для художника важнее всего сама работа. То, что она была выполнена в этом или в другом доме, – частности, анекдот, так что в каком-нибудь будущем скучном Вазари⁷ вы будете известны потомству как человек, который платил Корреджо [жалкие] пенсы!»⁸.

⁷ Джорджо Вазари (Giorgio Vasari; 1511–1576) – флорентийский художник и архитектор, один из основателей истории искусства, известный капитальным трудом «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (*Le Vite de' piu eccellenti Pittori, Scultori e Architetti*), вышедшим в 1550 г.

⁸ «The World only knows you as the possessor of that work they have all admired and whose price you refused to pay... From a business point of view, money is all important. But for the artist, the work alone remains the fact. That it happened in the house of this one or that one is merely the anecdote – so that in some future dull Vasari – you will go down to posterity, like the man who paid Correggio in pennies!» [Freer Gallery of Art, 2014].

На этом спор между Уистлером и Лейландом не закончился. В 1879 г., после скандала с Рёскиным, Уистлер был вынужден объявить о банкротстве, тогда как Лейланд в то время был его главным кредитором. Когда кредиторы прибыли проводить инвентаризацию дома художника с целью окончательной ликвидации, их встретила «Золотая парша: Извержение в рюшечной⁹ наживе» (Кредитор)» (*The Gold Scab: Eruption in Frilthy Lucre (The Creditor)*) – большая живописная карикатура на Лейланда, изображенного в виде демонического антропоморфного павлина, играющего на пианино, сидящего на доме Уистлера и выполненного в том же колорите, что и Павлинья комната [Hogarty, 2012; Guducci, 2015] (рис. 7). Художник упомянул об этом инциденте в книге «Тонкое искусство наживать врагов» (*The Gentle Art of Making Enemies*) [Whistler, 1890].

Нежные чувства, питаемые Уистлером к жене Лейланда Фрэнсес осложнили драму (в 1879 г. она рассталась с мужем) [Anderson, Koval, 2002, p. 209]. Другим концом позолоченная балка конфликта ударила по первоначальному создателю столовой – Джекиллу, настолько потрясенному видом «его» комнаты, что позже его нашли дома на полу мастерской без чувств, покрытым сусальным золотом; художник так и не поправился, сошел с ума и три года спустя умер [Robins, Pennell, 1921, p. 109–111].

Однако раскрытый павлиний хвост Павлиньей комнаты уже было не спрятать: так, американский промышленник и коллекционер произведений искусства Чарльз Лэнг Фрир (Charles Lang Freer; 1854–1914) сначала тихо приобрел картину Уистлера «Принцесса из страны фарфора», а в 1904 г. анонимно купил у наследников Лейланда (у его дочери и ее мужа, британского художника Вэла Принсепса; Val(entine) Cameron Prinsep, 1838–1904) всю комнату, после чего разместил ее содержимое в своем особняке в Детройте. После смерти Фрира в 1919 г. Павлинья комната получила постоянную прописку в Художественной галерее Фрир в Смитсоновском институте (Smithsonian Institute) в Вашингтоне [Harmony in Blue and Gold, 2023]. Галерея открылась для публики в 1923 г.

ПРИНЦЕССА ИЗ ФАРФОРОВОЙ СТРАНЫ

Посмотрим более пристально на центральный объект Павлиньей комнаты – картину Уистлера «Роза и серебро: Принцесса из Страны фарфора» (*'Rose and Silver: The Princess from the Land of Porcelain'*, или по-французски *'La Princesse du pays de la porcelaine'*), написанную маслом на холсте в 1863–1865 гг. (в подписи слева в верхнем углу холста читаем “Whistler 1864”) (рис. 8). В нашем восприятии работа накрепко связана с Павлиньей комнатой и с ее золоченым камином, обрамленным позолоченными полками, уставленными цинским бело-голубым фарфором. Надо отдавать себе отчет, что вещь, которой предстояло как замковому камню держать на себе всю композицию помещения, должна была обладать серьезными художественными достоинствами, чтобы визуально не провалиться среди обильной позолоты, глубокого сине-зеленого и черного фонов с эффектной геометрией стеллажей и расположенных на них фарфоровых предметов.

На картине изображена темноволосая европейская женщина, одетая в распахнутое по западной моде кимоно, повернутая к зрителю в три четверти, держащая веер и стоящая на фоне японской ширмы на ковре с изображением бело-голубого китайского фарфора. За задумчиво смотрящей вдаль моделью в дальнем правом углу изображена большая китайская напольная ваза. Работе предстояло быть выставленной на парижском Салоне 1865 г., но критик Гюстав Ватье (Gustave Vattier) написал, что картина не готова к экспозиции, потому

⁹ Слово “frilthy” в этом вычурном названии чаще всего ошибочно переводят как «грязный», путая его с похожим “filthy”, на что, безусловно, и рассчитывал создатель этого каламбура, ибо “frilthy” означает «с рюшками» – намек на вкусы Лейланда, любившего сорочки с пышными жабо, что и отражено в картине.

что «Принцесса» могла бы «унестись от дыхания ребенка» (“...un soufle [sic!] d'enfant la renverserait”), добавив, что Уистлер изображает не реальность, и всего лишь «каприз и фантазию» (как будто подобные соображения когда-нибудь останавливали художников) [Edwards, 2011].

Полотно заключено в раму, украшенную соответствующими мотивами, – пересекающимися полукругами и четырехугольниками, создающими ощущение объемной золоченой циновки с солярными символами в углах. Исследовательница Каролин Досуэлл Олдер (Caroline Doswell Older) заметила, что именно рама позволяет картине выполнять в комнате принципиальную роль эстетического объекта, «держашего» всю композицию; без широкой яркой рамы, служащей переходом от деликатной и практически пастельной по колориту импрессионистической живописи к четкой графичной пластической схеме Павлиньей комнаты «принцесса похожа на небрежную фотографию, которую Павлинья комната проглотит без остатка» [Older, 2007, p. 35–36].

Фенотипически «принцесса» явно не японка и не китаянка, что и не удивительно: моделью художнику послужила Кристина Спартали (Christine Spartali), сестра прерафаэлитской художницы Мари Спартали Стиллмен (Marie Spartali Stillman, 1844–1927). Внешность Кристины отвечала художественным вкусам времени – это была экзотическая красавица, сочетавшая в себе черты греческих предков, а прерафаэлиты любили сильные женские черты. Так и за Кристиной Спартали, по свидетельству автора *Smithsonian Magazine*, гонялись все художники того времени [Edwards, 2011]. Что до костюма, то нас отнюдь не удивит традиции изображать знатных или эксцентричных европейцев в восточных нарядах: это делали и Рембрандт, и Рубенс, и Ван Дейк.

Новая волна не столь уж и хорошо забытого старого пришла как раз на эстетику ар-нуво и на зарождающуюся англо-японскую моду: в числе художников, оказавших влияние на Уистлера, называют Китагава Утамаро (喜多川歌麿, 1753–1806), но, судя по всему, помимо японских ксилографий *укиё-э* с изображением красавиц, на мастера не меньшее влияние оказали – в логике возникновения *шинуазри* – произведения декоративно-прикладного искусства Китая и Японии: веера, ширмы, ковры, фарфоровые изделия. Так, белая японская ширма, на фоне которой изображена англо-греко-китайская принцесса (напомним, что до «Мадам Баттерфляй» Джакомо Пуччини оставалось еще где-то полвека), возможно, принадлежала самому Уистлеру [Merrill, 1998, p. 169].

Вероятно, Уистлер оказался первопроходцем женского портрета в кимоно. Трудно спорить, что его эфемерная, воздушная «Принцесса» производит гораздо более импрессионистическое впечатление, чем мадам Моне в японском костюме с одноименной картины Клода Моне, написанной в 1876 г. (рис. 9), через 12 лет после «Принцессы Уистлера».

УИСТЛЕР, ЗОЛОТО И ЯПОНИЗМ

В период создания «Принцессы» Уистлер часто использовал в работе золотую краску. Самые показательные примеры – «Каприз в лиловом и золотом № 2: Золотой экран», где, как и в Принцессе, хотя непосредственно и не использованы золотосодержащие краски, ощущение присутствия солнечного металла на полотне достигается за счет оттенков желтого и охристых тонов. В «Принцессе» эти оттенки тонко перекликаются с декором павлиньей комнаты. Казалось бы, влияние японской гравюры, эстетики и сюжетов на Уистлера неоспоримы. Самый явный и популярный пример – «Ноктюрн в синем и золотом. Старый мост Баттерси» Уистлера (рис. 10) и 76 вид Утагава Хиросигэ из серии «100 видов Эдо» (рис. 11).

Тем не менее следует подчеркнуть, что в случае со всей комнатой мы имеем дело именно с вводимым в настоящей публикации понятием нео-шинуазри, а не с японизмом, который

ассоциируется в первую очередь с *живописью* Уистлера. Как только дело доходит до интерьера, меблировки и комплексного произведения, лаконичный японский стиль уступает место дворцовому китайскому, причем максимально достоверному, такому, в котором себя может естественно чувствовать принцесса из Фарфоровой страны, словно переставляющая по ночам вазы (что периодически происходит в Павлиньей комнате стараниями ее хранителей).

КРАСОТА ИЛИ «ГРЯЗНАЯ НАЖИВА»?

Страсти, окружавшие Павлинью комнату при создании, отчасти повторились на новом уровне уже в XXI в., когда в 2014 г. художник Дэррен Уотерсон (Darren Waterston, род. в 1965 г.), воспользовавшийся предстоящим периодом реставрации кабинета (вся галерея Фрира была закрыта на ремонт с января 2016 до лета 2017 г., а потом еще раз в 2022 г.), сделал полную копию комнаты в запущенном и разрушенном состоянии. Инсталляция называлась «Грязная роскошь» (*Filthy Lucre*) (рис. 12) и, подразумевая обстоятельства, в которых создавался шедевр Уистлера, показывала противоречия между грязными деньгами и оплаченной ими реальной красотой [Guducci, 2015]. Конечно же, обыгрывалось название карикатуры Уистлера на Лейланда.

«Грязная нажива» – некая антиутопическая версия шедевра Уистлера, претендующая на столь же полное сочетание архитектуры, живописи, дизайна и декоративно-прикладных искусств, поставленных на службу заказчику, что и прославленный оригинал. Уотерсон вторгается здесь на территорию исследования вопросов патронажа, личного эго художника, независимой ценности результата несогласий заказчика и исполнителя и прочих актуальных вопросов. Проект был задуман и выполнен для Массачусетского Музея современного искусства (Massachusetts Museum of Contemporary Art) и, будучи поначалу выставлен в 2014 г., открылся в мае 2015 г. в Галерее Артура М. Секлера (Arthur M. Sackler Gallery) на тот период, что оригинальная Павлинья комната Уистлера в соседней Галерее искусств Фрира стояла на реставрации [Whistler's Famed Peacock Room, 2022].

Итак, попытка разобраться в истории создания, композиции, судьбе и стилистических влияниях, сыгравших роль при формировании образа и облика «Павлиньей комнаты» Джеймса Уистлера, заставляет прийти к выводу, что работа превосходит однозначное определение «англо-японского стиля» и представляет собой комплексное первопроходческое произведение интерьерного дизайна, живописи, декоративно-прикладных искусств и даже выставочного дизайна. Ввиду своей комплексности работа вышла не тиражируемая и уникальная, и, несмотря на намеренный «перевод с китайского на английский», представляет собой гораздо более верную трансляцию китайской эстетики, чем ранние интерьеры в стиле шинуазри, представлявшие собой незаинтересованные в китайских прототипах склады награбленного, а не осмысление имитируемой культуры в попытке воссоздать ее на новой территории в почти первозданном виде.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

Дубровская Д.В. *Лан Шинин, или Джузеппе Кастильоне при дворе Сына Неба*. М.: ИВ РАН, 2018 [Dubrovskaya D.V. *Lang Shining, or Giuseppe Castiglione at the Court of the Son of Heaven*. Moscow: IOS RAS, 2018 (in Russian)].

Дубровская Д. В. Сиянлоу – «Строения Западного океана»: блеск, нищета и уроки руины. *Восток (Oriens)*. 2023. № 6. С. 73–90 [Dubrovskaya D.V. Xiyanglou – “Buildings of the Western Ocean”: Splendor, Poverty and Lessons of the Ruin. *Vostok (Oriens)*. 2023. No. 6. Pp. 73–90 (in Russian)].

Лай Юйчи (賴毓芝). Образ, знание и империя: изображения казуаров в Цинских дворцах (圖像, 知識與帝國: 清宮的食火雞圖繪; Тусян, чжиши юй диго: Цингун де шихоцзи). *Гугун сюэиу цзикань* (故宮學術季刊). 2011. No. 29.2. С. 1–75 [Lai Yu-chih. Images, Knowledge, and Empire: Depicting Cassowaries in the Qing Court. *The National Palace Museum Research Quarterly*. 2011. No. 29.2. Pp. 1–75 (in Chinese)].

Anderson R.K., Koval A. *James McNeill Whistler: Beyond the Myth*. New York: Carroll & Graf, 1995.

Catlin R. Whistler's 'Peacock Room' Open After Weeks of Restoration. *Smithsonian Magazine*. 29 September 2022. URL: <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/whistlers-peacock-room-open-after-weeks-of-restoration-180980835/> (дата обращения: 31.10.2023).

Edwards O. The Story Behind the Peacock Room's Princess. *Smithsonian*. 2011. URL: <https://web.archive.org/web/20120510082602/http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/The-Story-Behind-the-Peacock-Rooms-Princess.html> (дата обращения: 31.10.2023).

Freer Gallery of Art; Arthur M. Sackler Gallery; Wayne State University's Library System. Visual History. London. 2014. *The Story of the Beautiful*. URL: <http://www.peacockroom.wayne.edu/history-london> (дата обращения: 31.10.2023).

Guducci M. Darren Waterston's Filthy Lucre Is Whistler's Peacock Room on Acid. *New York Times*. 2015. URL: <http://www.vogue.com/13261269/filthy-lucre-is-a-beautiful-nightmare/> (дата обращения: 09.10.2020).

Harmony in Blue and Gold: The Peacock Room. *Smithsonian. National Museum of Asian Art*. URL: https://www.si.edu/object/harmony-blue-and-gold-peacock-room%3Afsq_F1904.61 (дата обращения: 31.10.2023).

Hogarty S.B. Frame Work: The Gold Scab: Eruption in Frilthy Lucre (The Creditor) by James McNeill Whistler. *De Young*. 2012. URL: <https://deyoung.famsf.org/blog/framework-gold-scab-eruption-frilthy-lucre-creditor-james-mcneill-whistler> (дата обращения: 09.10.2020).

Kim D. When James Abbott McNeil Whistler Sued His Harshes Critic – and Won. *Artsy*. 2018. URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-james-abbott-mcneill-whistler-sued-harshes-critic-won> (дата обращения: 03.03.2024).

Li L.M. Collecting Loot. *MIT Visualising Cultures*. 2012. URL: https://visualizingcultures.mit.edu/garden_perfect_brightness_03/ymy3_essay03.html (дата обращения: 03.03.2024).

Merrill L. *The Peacock Room: A Cultural Biography*. Washington, New Haven, London: Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Yale University Press, 1998.

Older C.D. *American Artists' Frames: Paintings, Environments, and Viewers, 1860–1920*. Santa Barbara: University of California, 2007.

Peters L.N. *James McNeill Whistler*. New York City: Smithmark, 1996.

Robins E., Pennell J. *The Whistler Journal*. Philadelphia: J.B. Lippincott Co., 1921.

Schulz M.F. *Paradise Preserved: Recreations of Eden in Eighteenth – and Nineteenth Century England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Whistler's Famed Peacock Room, 'Vibrant and Revamped', Reopens Following Major Conservation Project. *The Art Newspaper*. 2022. URL: <https://www.theartnewspaper.com/2022/09/02/whistler-peacock-room-conservation-smithsonian-freer-gallery> (дата обращения: 31.10.2023).

Whistler J.McN. Noblesse Oblige. *The Gentle Art of Making Enemies*. New York City: Stokes, 1890. Pp. 174–175.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

ДУБРОВСКАЯ Динара Викторовна – доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Института востоковедения РАН; Москва, Россия.

Dinara V. DUBROVSKAYA, Dr. Habil (History), Leading Researcher, Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences; Moscow, Russia.

Иллюстрации к статье Д.В. Дубровской



Рис. 1. Современный вид «Павлиньей столовой» Дж.Э.М. Уистлера

Галерея Фрир, Вашингтон, США

Fig. 1. A modern view of James A. McNeil Whistler's Peacock Dining Room. Freer Gallery, Washington, USA

Photo © Freer Gallery of Art, Washington, DC

По: URL: <https://asia.si.edu/explore-art-culture/interactives/peacock-room/>



Рис. 2. Дж.Э.М. Уистлер. Ноктюрн в черном и золотом — падающая ракета. Ок. 1875. Х., м. 60.3 × 46.6 см. Детройтский институт искусств, Детройт, США

Fig. 2. James A. McNeil Whistler. *Nocturne in Black and Gold – The Falling Rocket*. Ca. 1875. Oil on canvas. 60.3 × 46.6 cm. Detroit Institute of Arts, Detroit, USA

Photo © Detroit Institute of Arts, Detroit, USA

По: URL: <https://artsandculture.google.com/asset/nocturne-in-black-and-gold-the-falling-rocket/BwH3OB1BV9luHw?hl=en-GB&ms=%7B%3A0.4412946068431365%2C%3A0.2829766713455668%2C%3A10.821805286571651%2C%3A%7B%3A0.7725106968-224296%2C%3A0.3092676906948925%7D%7D>



Рис. 3. Дж.Э.М. Уистлер (1834–1903) «Принцесса из Страны Фарфора» in situ в Павлиньей комнате. Галерея Фрира, Вашингтон, США

Fig. 3. James A. McNeil Whistler (1834–1903). *'Princess from the Land of Porcelain' in situ in the Peacock Room*. Freer Gallery of Art, Washington, DC

Photo © Freer Gallery of Art, Washington, DC

По: URL: <https://asia.si.edu/explore-art-culture/interactives/peacock-room/>



Рис. 4. Джузеппе Кастильоне (Лан Шинин, 郎世寧, 1688–1766). *Павлин, расправляющий хвост* (孔雀開屏圖; Кунцюэ кайпин ту). 1758. Вертикальный свиток. Шелк, тушь, минеральные водорастворимые краски. 328 × 282 см. Национальный музей Гугун, Тайбэй

Fig. 4. Giuseppe Castiglione (Lang Shining, 郎世寧, 1688–1766). *Peacock Spreading Its Tail* (孔雀開屏圖; Kunqué kaiping tu). 1758. Hanging scroll. Ink and mineral colors on silk. 328 × 282 cm.

National Palace Museum, Taipei

Photo © National Palace Museum, Taipei

По: URL: <https://theme.npm.edu.tw/exh104/langshining/taipei/en/works/work9.html>



Рис. 5. Джузеппе Кастильоне (Лан Шинин, 郎世寧, 1688–1766) и мастерская. *Цяньлун, любующийся павлином, расправляющим хвост* (乾隆觀孔雀開屏圖; Цяньлун гуань кунцюэ кайпин ту). 1758. Тело (настенное панно). Корейская бумага, масло. 340 × 537 см

Fig. 5. Giuseppe Castiglione (Lang Shining, 郎世寧, 1688–1766) and workshop. *Qianlong, Admiring the Peacock Spreading Its Tail* (乾隆觀孔雀開屏圖; Qianlong guan kunqué kaiping tu). 1758. Tieluo (affixed hanging). Oil on Korean paper. 340 × 537 cm. National Palace Museum, Taipei

Photo © National Palace Museum, Beijing

По: URL: <https://www.dpm.org.cn/collection/paint/228967>



Рис. 6. Дж.Э.М. Уистлер (1834–1903). Панно «Искусство и деньги, или История комнаты» на южной стене Павлиньей комнаты. Галерея Фрир, Вашингтон, США

Fig. 6. James A. McNeil Whistler (1834–1903). “Art and Money, or The Story of the Room” panel on the Southern wall of the Peacock Room. Freer Gallery of Art, Washington, DC, USA

Photo © Freer Gallery of Art, Washington, DC

По: URL: <https://asia.si.edu/explore-art-culture/interactives/peacock-room/>



Рис. 7. Дж.Э.М. Уистлер (1834–1903). Золотая парша: Извержение в рюшечной наживе (Кредитор). 1879. Х., м. 39.3 × 27.4 см. Чикагский институт искусств, Чикаго, США

Fig. 7. James A. McNeil Whistler (1834–1903). *The Gold Scab: Eruption in Frilthy Lucre (The Creditor)* 1879. Oil on canvas. 39.3 × 27.4 cm. Art Institute of Chicago, USA

Photo © Art Institute of Chicago, USA

По: URL: <https://www.famsf.org/artworks/the-gold-scab-eruption-in-frilthy-lucre-the-creditor>



Рис. 8. Дж.Э.М. Уистлер (1834–1903). Принцесса из Страны фарфора. 1864. Х., м.
201.5 × 116.1 см. Галерея Фрир, Вашингтон, США

Fig. 8. James A. McNeil Whistler (1834–1903). *Princess from the Land of Porcelain*. 1864
Oil on canvas. 201.5 × 116.1 cm.

Freer Gallery of Art, Washington, DC

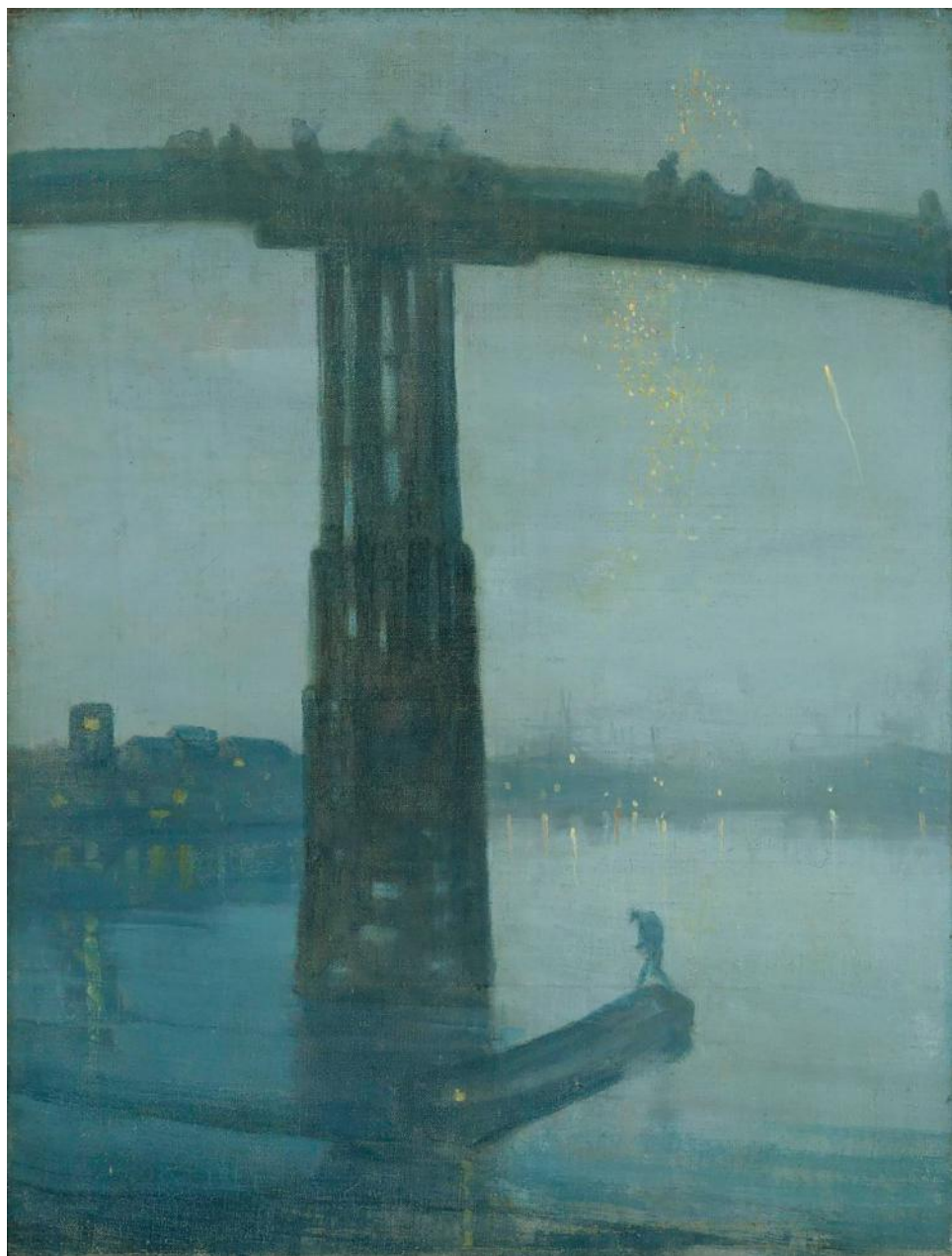
Photo © Freer Gallery of Art, Washington, DC

По: URL: <https://asia.si.edu/explore-art-culture/interactives/peacock-room/>



Рис. 9. Клод Моне (Claude Monet; 1840–1926). «Японка» (La Japonaise). Мадам Камиль Моне в японском костюме. 1876. Х., м. 231.8 × 142.3 см. Музей изящных искусств, Бостон, США
Fig. 9. Claude Monet (1840–1926). 'La Japonaise'. Madame Camille Monet in Japanese Costume. 1876
Oil on canvas. 231.8 × 142.3 cm. Museum of Fine Arts, Boston, USA
Photo © Museum of Fine Arts, Boston

По: URL: <https://www.mfa.org/collections/conservation/conservation-in-action/la-japonaise>



Илл. 10. Дж. Э. М. Уистлер (1834–1903). *Ноктюрн в синем и золотом. Старый мост Беттерси*
1872–1875. Х., м. 68 × 51 см. Британская галерея Тейт, Лондон, Великобритания

Fig. 10. James A. McNeil Whistler (1834–1903). *Nocturne in Blue and Gold. Old Battersea Bridge*
1872–1875. Oil on canvas. 68 × 51 cm. Tate Britain, London, GB

Photo © Tate Britain, London

По: URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/whistler-nocturne-blue-and-gold-old-battersea-bridge-n01959>



Рис. 11. Утагава Хиросигэ (Андо; 1797–1858). Бамбуковые дворики (мост Кёбаси) (京橋竹がし). 1857 г. Из серии «100 видов Эдо» (名所江戸百景). Вид № 76

Ксилография. 36 × 23.5 см. Бруклинский музей, New York, USA

Fig. 11. Utagawa Hiroshige (Ando; 1797–1858). *Bamboo Yards (Kyobashi Bridge)* (京橋竹がし). 1857 From "One Hundred Famous Views of Edo" (名所江戸百景). No. 76. Woodcut. 36 × 23.5 cm

Brooklyn Museum, New York, USA

Photo © Brooklyn Museum

По: URL: https://www.hiroshige.org.uk/100_Views_Of_Edo/Images/100_Views_Edo_076_Kyobashi-Takegashi.jpg



Рис. 12. Дэррен Уотерсон. *Грязная нажива*. 2014–2015 гг. Галерея Артура М. Секлера, Вашингтон, США

Fig. 12. Darren Watson. *Filthy Lucre*. 2014–2015. Arthur M. Sackler Gallery, Washington, USA
Photo © Victoria and Albert Museum, London, GB

По: URL: <https://www.vam.ac.uk/articles/about-the-filthy-lucre-installation>

Иллюстрации к статье С.А. Панарина, Л.Ю. Николаевой



Илл. 1. Эскиз декорации к спектаклю по пьесе У. Шекспира «Сон в летнюю ночь».

Собственность семьи (CC). Источник: [Алла Цыбикова, 2006].

Fig. 1. Sketch of the theatrical set for W. Shakespeare's play "A Midsummer Night's Dream".
Family property (FP). Source: [Alla Tsybikova, 2006].