

RU

Семантика образа павлина в творчестве Джеймса Уистлера (1834-1903)

Топлер Е. С.

Аннотация. Цель настоящей статьи – выявление специфики и раскрытие семантики образа павлина в произведениях английского художника, представителя эстетизма Джеймса Эббота Макнейла Уистлера (1834-1903) в контексте феномена «китаемании». В центре внимания оказываются два взаимосвязанных произведения художника: знаменитая «Павлинья комната» и менее известная широкому зрителю, но глубоко символическая картина «Золотая короста: Извержение наживы (Кредитор)». Было установлено, что в работах Уистлера соединяются восточный и европейский взгляды на символику павлина, что сделало возможным сравнительный и семантический анализ образа павлина в китайской и английской культурах. В результате проведенного исследования был сделан вывод, что художник включает изображение павлинов в дизайн «Павлиньей комнаты» как элемент китайского искусства, при этом наделяя образ английской символикой, вплетая личную историю в программу произведения с дальнейшим развитием этой идеи в картине «Золотая короста». Научная новизна исследования состоит в том, что впервые в отечественной и зарубежной науке в результате комплексного анализа образа павлина в контексте проблемы ориентализма было установлено, что положительный для Китая образ павлина, символ достоинства и милосердия, в работах Уистлера обычно приобретает отрицательное значение, воплощая собой тщеславие и жадность, что характерно уже для английской культуры.

EN

Semantics of the peacock image in the art of James Whistler (1834-1903)

E. S. Topler

Abstract. The paper aims to identify the specific nature and reveal the semantics of the peacock image in the works of the English artist and Aestheticism representative James Abbott McNeill Whistler (1834-1903) within the context of the Chinoiserie phenomenon. The study focuses on two interconnected works by the artist: the famous “The Peacock Room” and the less widely known, yet deeply symbolic painting “The Gold Scab: Eruption in Frilthy Lucre (The Creditor)”. It was established that Whistler’s works combine Eastern and European perspectives on peacock symbolism, which enabled a comparative and semantic analysis of the peacock image in Chinese and English cultures. As a result of the study, it was concluded that the artist incorporates peacock imagery into the design of “The Peacock Room” as an element of Chinese art, while imbuing the image with English symbolism, weaving personal history into the work’s program, with this idea further developing in the painting “The Gold Scab”. The scientific novelty of the research lies in the fact that, for the first time in both national and international scholarship, a comprehensive analysis of the peacock image in the context of Orientalism revealed that the peacock, which is a positive symbol of dignity and mercy in China, typically acquires a negative meaning in Whistler’s works, embodying vanity and greed, a characteristic already prevalent in English culture.

Введение

Актуальность настоящего исследования определяется тем, что, несмотря на растущий интерес к теме восточного искусства и его влияния на творчество западноевропейских художников XIX века, насущной остается проблема определения ориентализма и разграничения китайского и японского искусства. В XIX веке Европе охватило повальное увлечение восточными предметами, получившее общее название «японизм». В рамках противоречивого понятия «японизм», введенного Филиппом Бюрти (1830-1890), известным французским искусствоведом (Dufwa, 1981, p. 197), смешивались все образы из восточного искусства – китайского, японского, корейского, индийского. В викторианском обществе считалось престижным быть почитателем и собирателем восточного искусства (Hamilton, 1882; Anderson, 2017; Hollingsworth, 1891). При этом зачастую как коллекционеры, так и критики не осознавали происхождение предметов – китайские они или японские (The fine arts..., 1880). Именно эту проблематику ориентализма и высмеивает Джеймс Эббот Макнейл Уистлер,

например, в своей картине «Розовое и серебряное: Принцесса из страны фарфора» (Иллюстрация 1) (1863-1865, Художественная галерея Фрира, Вашингтон), которая традиционно причисляется к проявлению «японизма» в его творчестве, но на самом деле представляет не японскую «принцессу», а китайскую (Tsui, 2010). В западной и отечественной историографии Джеймс Уистлер обычно причисляется к японистам (Познанская, 2008; Chesneau, 1873; Matsuki, 1903; Cary, 1907; Weisberg, 1975; Hartman, 1981; Merrill, 1994; Ono, 2023), однако степень влияния китайского искусства на его творчество остается изученной не в полной мере. Многие ученые не анализируют непосредственно китайские образы в творчестве мастера, что, безусловно, является лакуной в современном искусствоведении.



Иллюстрация 1. Джеймс Уистлер. Розовое и серебряное: Принцесса из страны фарфора. 1863-1865.

Холст, масло. Художественная галерея Фрира, Вашингтон.

Источник: https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_F1903.91a-b/

Для достижения цели исследования важно решить следующие задачи. Во-первых, определить символическое значение образа павлина в контексте китайского мировоззрения и в рамках английской культуры. Во-вторых, проанализировать работы Джеймса Уистлера, в которых художник использует образ павлина для выявления изобразительных и концептуальных особенностей. В-третьих, установить характер рецепции Уистлером китайского образа в рамках европейской культуры.

Методология исследования определяется поставленными в работе задачами и характером художественного материала, который находится в фокусе внимания. Среди используемых методов следует выделить традиционные: формально-стилистический – для анализа формы и содержания корпуса произведений Джеймса Уистлера (живописные и графические), так или иначе связанных с образом павлина, и определения их стиливой принадлежности в рамках проблематики ориентализма искусства Западной Европы XIX века; иконографический – для исследования развития этого образа в творчестве Уистлера и иконологический – для раскрытия символического и скрытого смысла образа павлина в творчестве Уистлера. Немаловажную роль в работе играет историко-культурный подход, позволивший вписать в исторический контекст специфику восприятия искусства Дальнего Востока в искусстве и культуре Великобритании во второй половине XIX века. Важно отметить использование семантического анализа образа павлина, благодаря которому было определено его значение в ряде работ художника, и сравнительного, с помощью которого были выявлены различия в китайской и английской трактовках символики образа павлина.

Материалом для исследования служат непосредственно живописные и графические произведения Джеймса Уистлера. Кроме того, анализируются письма как самого художника, так и его современников.

Теоретическую базу исследования составляют как научные работы, анализирующие интерпретацию образа павлина в различных культурах (Williams, 2006; Tresidder, 2005; Thankappan, 1974; Hobbs, 1980; Hawkins, 2025; Chaiklin, 2020), так и исследования о влиянии восточной культуры на Западную Европу XVIII-XIX веков (Anderson, 2017; Dufwa, 1981; Chu, 2019; Hamilton, 1882).

Практическая значимость результатов исследования состоит в возможности применения установленных фактов касательно специфики рецепции восточных образов в работах Джеймса Уистлера при изучении истории зарубежного и восточного искусства. Помимо этого, материалы статьи могут послужить отправной точкой для дальнейших изысканий в области изучения творчества Уистлера, исследований ориентализма в искусстве и культуре, западноевропейского искусства XIX века.

Обсуждение и результаты

Образ павлина часто встречается в китайском искусстве. Несмотря на то, что павлин изначально не обитал в Китае (павлины как вид происходят из Индии), образ павлина с давних времен вошел в историю искусства.

В традиционной китайской мифологии павлин – символ красоты и достоинства (Williams, 2006, p. 307). Как указывает исследователь Сесиль Пол (Paul, 2022), параллель можно найти в античном представлении о павлине как о символе богини Геры – жены Зевса, самой могущественной богини Олимпа, часто изображаемой в колеснице, запряженной павлинами. В Китае использование красивых хвостовых перьев для обозначения официального ранга началось во времена династии Мин и прекратилось с наступлением республиканской эры (1912) (Williams, 2006, p. 307). «Орден павлиньего пера» вручался за выдающиеся заслуги.

В Китае павлин также стал символом династии Мин, олицетворяя божественность, красоту, могущество и великолепие. Павлин и его хвост из ста глаз ассоциировался и с богиней сострадания Гуаньинь (Hawkins, 2025). В китайской традиционной мифологии также считается, что павлин – это феникс, рожденный в мире смертных. В китайской культуре павлин – самая добрая и умная птица, благоприятный символ счастья, а в древней китайской практике фэншуй павлин олицетворяет ян, противопоставление света тьме (Hawkins, 2025). Образ павлина нередко возникает в китайской живописи (Иллюстрация 2) (1745, Художественный музей Феникса), символизируя воплощение культуры и цивилизации: внушительный по размерам свиток (340 x 537 см) «Император Цяньлун наблюдает, как павлин расправляет перья» изображает сцену, где сидящий император любуется павлинами в своих садах (Иллюстрация 3) (1758, Музей императорского дворца, Пекин). Надпись на картине, сделанная правителем, указывает на то, что павлины были отправлены в качестве дани от иностранных сановников (Christie's Live Auction 2916, 2012). Император также оставил надписи на картине, в которых говорится, что в свободное время он с удовольствием смотрел, как эти любопытные птицы гуляли по территории дворца, и восхищался их красивыми перьями (Christie's Live Auction 2916, 2012).



Иллюстрация 2. Шэнь Цюань. Павлины. 1745. Шелк, тушь, акварель. Художественный музей Феникса.
Источник: <https://www.a432life.com/post/in-the-glyph-of-an-eye-a-mardi-gras-unmasking-of-alpha-3-spheres-5-tunings>



Иллюстрация 3. Художник династии Цин. Император Цяньлун наблюдает, как павлин расправляет перья. 1758.
Шелк, тушь, акварель. Музей императорского дворца, Пекин. Источник: <https://www.dpm.org.cn/bigimg/534/0>

Кроме того, уделяли внимание не только образу павлина, но и его перьям как благожелательному символу. Начиная с V века павлиньи перья использовались при создании нарядных одежд: перья перед плетением одежды накручивались на шелковые нити (Иллюстрация 4) (XVIII век, Метрополитен-музей, Нью-Йорк). Возможно, помимо эстетических качеств павлиньих перьев, их также могли вшивать в ткань одежды на удачу, для приобретения охранной, «талисманной» функции. Китайские чиновники, начиная с династии Мин, для обозначения своего ранга украшали павлиньими перьями головные уборы (Chaiklin, 2020, p. 295).

Согласно традиционной китайской мифологии, павлин служит олицетворением милосердия, предусмотрительности, бдительности. Схожий символический смысл в образ павлина закладывается и в христианстве.

В произведениях искусства на религиозную (христианскую) тему павлин может изображаться в контексте сцены Рождества и поклонения волхвов. В этих случаях павлин символизирует собой вечную жизнь, вероятно, это связано с поверьем о нетленности мяса павлина. Однако в том же христианстве доктрина о смиренной жизни и отказе от греховной роскоши привела к тому, что павлин стал знаменовать собой и гордыню, и тщеславие (Tresidder, 2005, p. 376). В западном искусстве павлин чаще всего предстает именно как символ гордости. Английское выражение «гордый, как павлин» означает, что эта тщеславная птица очень хорошо осознает собственную красоту. Другое английское выражение «павлиньи перья» в литературном стиле намекает на историю про сойку, которая нарядилась в павлиньи перья и стала объектом насмешек (Thankappan, 1974, p. 132). Ниже будут рассмотрены произведения Джеймса Уистлера, в которых художник сочетает китайский образ павлина с английским подходом к его символике.



Иллюстрация 4. Праздничная мантия. XVIII век.

Вышивка шелком, металлизированной нитью и павлиньими перьями на шелковом атласе.

Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/68561>

Одним из главных иконографических источников для Джеймса Уистлера (Whistler, 1864), увлеченного коллекционера китайских предметов, служат китайские искусство и культура. Однако, обращаясь к китайским образам, Джеймс Уистлер нередко преобразовывал их, вкладывая в их репрезентацию дополнительный смысл. В этом контексте необходимо рассмотреть ключевой для творчества Уистлера памятник – знаменитую «Павлинью комнату» (Иллюстрация 5) (1877, Художественная галерея Фрира, Вашингтон), разработанную художником для богатого заказчика Фредерика Лейланда. Сесиль Пол (Paul, 2022) связывает популяризацию и даже некоторую одержимость европейцев образом павлина в искусстве XIX века, в частности в стиле ар-нуво, именно с этим грандиозным и весьма известным проектом Джеймса Уистлера. Сложные отношения с заказчиком, который в конце концов отказался платить за работу художника, привели к тому, что непосредственно в пространстве «Павлиньей комнаты» и отдельно от нее Уистлер создает произведения, так или иначе задевающие достоинство Фредерика Лейланда и выставяющие его как алчного и злого человека, – панно «Дерущиеся павлины» (Иллюстрация 6) (1877, Художественная галерея Фрира, Вашингтон) и «Золотая короста: Извержение наживы (Кредитор)» (Иллюстрация 7) (1879, Музей изящных искусств Сан-Франциско).



Иллюстрация 5. Джеймс Уистлер, Томас Джекилл. Гармония в голубом и золотом: Павлинья комната. 1877.

Кожа, дерево, масло, сусальное золото. Художественная галерея Фрира, Вашингтон.

Источник: <https://www.architecturaldigest.com/story/the-colorful-story-behind-the-iconic-peacock-room>



Иллюстрация 6. Джеймс Уистлер. Дерущиеся павлины (Искусство и деньги, или История комнаты). 1877.
Кожа, дерево, масло, сусальное золото. Художественная галерея Фрира, Вашингтон.
Источник: https://whistlerpaintings.gla.ac.uk/catalogue/image/?imageid=y178_004&q=peacock&mid=m0992&xml=img



Иллюстрация 7. Джеймс Уистлер. Золотая короста: Извержение наживы (Кредитор). 1879.
Холст, масло. Музей изящных искусств Сан-Франциско.
Источник: <https://asia-archive.si.edu/exhibition/the-gold-scab/>

Для дальнейшего анализа этих памятников необходимо кратко обозначить суть конфликта художника и заказчика. Фредерик Лейланд – патрон Джеймса Уистлера, – в стремлении превратить свой особняк в жилище «старого венецианского купца в современном Лондоне» (Child, 1890, р. 82), заказал архитектору Норману Шоу, его помощнику Томасу Джекиллу и торговцу фарфором Мюррею Марксу создать в своем доме роскошный интерьер (Hobbs, 1980, р. 10). Часть оформления была поручена Джеймсу Уистлеру. Однако в ходе работ во главе дизайнерского решения оказался сам Уистлер, который внес серьезные изменения в первоначальный проект, исходя из того, что вся комната стала, по сути, оформлением для одной его картины – «Принцессы из страны фарфора» (Иллюстрация 1). Лейланд позволил Уистлеру предпринять дальнейшие изменения, не осознавая при этом их масштаба. Уистлер отказался от незначительных корректировок дизайна комнаты в пользу радикальных изменений: художник полностью перекрасил комнату, разработав орнаментальный мотив на основе узора павлиньих перьев (Иллюстрация 8) (1877, Художественная галерея Фрира, Вашингтон). В середине октября 1876 года Лейланд неожиданно вернулся в Лондон и был крайне недоволен тем, что увидел: «У вас, конечно, не было никаких оснований размещать их (павлинов. – Е. Т.) там без моего приказа» (Leyland, 1876), – пишет Лейланд Уистлеру в октябре 1876 года. Причиной дальнейшего конфликта стал и денежный вопрос: Уистлер запросил 2000 гиней на оформление интерьера комнаты, хотя это существенно превышало обговоренную изначально сумму. Лейланд отказался выплатить запрошенные 2000 гиней, дав Уистлеру только 1000 фунтов стерлингов (Pennel, Pennel, 1908, р. 209). Уистлер был оскорблен не только низким гонораром, но и тем, что ему заплатили в фунтах: обычно художникам платили в гинеех, а оплата в фунтах стерлингов означала, что его работы были переведены из разряда произведений искусства в разряд товаров, что, очевидно, серьезно оскорбляло достоинство мастера (Pennel, Pennel, 1908, р. 209). В письме Лейланду

Уистлер сравнивает оплату своей работы в фунтах стерлингов с «оплатой Корреджо в пенни» (Whistler, 1876). Эта ссора стала причиной последующего разрыва отношений Уистлера и Лейланда и, как уже отмечалось выше, послужила художнику почвой для создания карикатурных произведений в адрес бывшего патрона.



Иллюстрация 8. Джеймс Уистлер, Томас Джекилл. Гармония в голубом и золотом: Павлинья комната (деталь). 1877. Кожа, дерево, масло, сусальное золото. Художественная галерея Фрира, Вашингтон.

Источник: <https://www.architecturaldigest.com/story/the-colorful-story-behind-the-iconic-peacock-room>

Сохранился ряд рисунков Джеймса Уистлера, на которых изображены различные части «Павлиньей комнаты»: зарисовки с мотивами из перьев, эскиз участка стены, примыкающего к камину, эскиз трех ставен, оконной секции с открытыми ставнями и эскиз большого настенного панно с изображением двух павлинов над буфетом, рисунки деталей потолка, настенной панели и трех жалюзи, а также картон на южную стену в натуральную величину. Так как сам Уистлер отрицал использование подготовительных рисунков (Pennel, Pennel, 1908, p. 204) и поскольку эскизы очень похожи на законченную работу (Иллюстрация 6), исследователи предполагают, что они были сделаны позже, чем само оформление комнаты (Иллюстрация 9) (после 1876, Нью-Йоркская публичная библиотека) (Hobbs, 1980; Merrill, 1994). Возможно, художник создал их, чтобы сопровождать словесное описание комнаты, что было обычной практикой для Уистлера. Однако есть рисунки, которые могут быть исключением, например, на одном из них у павлина крылья более распростерты, чем в окончательном варианте (Иллюстрация 10) (после 1876, Хантерианский музей Университета Глазго). Такие вариации позволяют предположить, что художник разрабатывал свои идеи на бумаге до их воплощения.



Иллюстрация 9. Джеймс Уистлер. Дерущиеся павлины. После 1876.

Бумага, тушь. Нью-Йоркская публичная библиотека.

Источник: https://whistlerpaintings.gla.ac.uk/catalogue/image/?imageid=m0581_001&q=fighting+&mid=m581&xml=dat1



Иллюстрация 10. Джеймс Уистлер. Рисунки к Павлиньей комнате; (а) южная стена и ставни; (б) крыша и стеновые панели; (в) подвесной потолок и ниша; (г) дерущиеся павлины. После 1876. Бумага, тушь. Хантерианский музей Университета Глазго.

Источник: https://whistlerpaintings.gla.ac.uk/catalogue/image/?imageid=m0582_001&q=fighting+&mid=m582&xml=dat

Павлинья комната, созданная Уистлером, как уже упоминалось выше, представляет собой пространство, оформленное для представления одной работы: «Розовое и серебряное: Принцесса из страны фарфора» (Иллюстрация 1). Это произведение наполнено различными восточными элементами: китайский фарфор, наряд модели (подчеркнем, что это именно китайское одеяние «ханьфу», а не японское кимоно), даже дизайн ковра как будто отсылает зрителя к китайскому фарфору, создавая тем самым ощущение, что девушка сама является фарфоровой статуэткой. Сам Уистлер осознавал разницу между разными видами дальневосточного искусства, используя в своем творчестве как китайские, так и японские образцы. «Павлинья комната» стала пиком ориенталомании в западноевропейском искусстве XIX века – ярким памятником своей эпохи, претенциозным и при этом ироничным. Выполненная в ориентированном на китайскую эстетику дизайне и изначально предназначавшаяся для выставления коллекции китайского фарфора в едином пространстве с картиной «Принцесса из страны фарфора», включавшей смешение японских и китайских образов, «Павлинья комната» стала первым произведением, построенным вокруг одной картины и воплощающим программу эстетизма и сложное переплетение ориенталистских образов, неподвластное для глубокого интерпретирования обывателем.

Весь интерьер комнаты вокруг «Принцессы из страны фарфора» Уистлер украшает павлиньими орнаментами и включает непосредственно изображения павлинов в оформление пространства. Остановимся подробнее на панно с двумя павлинами «Дерущиеся павлины» (существует и другое название, данное самим художником: «Искусство и деньги, или История комнаты» (Whistler, 1877)) (Иллюстрация 6). Картон к этому изображению Уистлер создал в ноябре 1876 года, вскоре после ссоры с Лейландом, и, очевидно, в аллегорической форме изобразил на нем свои взаимоотношения с заказчиком (Pennel, Pennel, 1908, p. 208): у ног разгневанной птицы, олицетворяющей Лейланда, разбросаны деньги, которые тот отказался платить художнику за работу (Иллюстрация 11) (1877, Художественная галерея Фрира, Вашингтон). Отметим, что на панно присутствуют серебряные элементы, несмотря на то, что в основном произведение решено в золотом цвете. Детали в серебре особенно выделяются на общем фоне (Иллюстрация 12; Иллюстрация 13) (1877, Художественная галерея Фрира, Вашингтон), тем самым концентрируя на них внимание зрителя. На шее «богатого» павлина, изображенного с правой стороны, присутствуют серебряные перья, которые могут намекать на рубашки с рюшами, которые любил носить Лейланд (Boase, 1965, p. 51). У второго, бедного и оскорбленного, павлина на голове серебряное перо, напоминающее прядь белых волос – характерную черту внешнего вида Джеймса Уистлера. Сомнений в достоверности аллегорий быть не может, поскольку сам художник, после конфликта с патроном продолжающий общение с его супругой, написал письмо миссис Лейланд, в котором говорилось: «Я отсылаю вас к панно, которое находится напротив вас во время ужина, известное всему Лондону как “Искусство и деньги” или “История комнаты”» (Whistler, 1877). Таким образом, Джеймс Уистлер, беря за основу образ павлина, вкладывает в изображенную сцену личную историю.



Иллюстрация 11. Джеймс Уистлер. Дерущиеся павлины (Искусство и деньги, или История комнаты). 1877.
 Деталь. Кожа, дерево, масло, сусальное золото. Художественная галерея Фрира, Вашингтон.
 Источник: https://whistlerpaintings.gla.ac.uk/catalogue/image/?imageid=y178_004&q=peacock&mid=m0992&xml=img

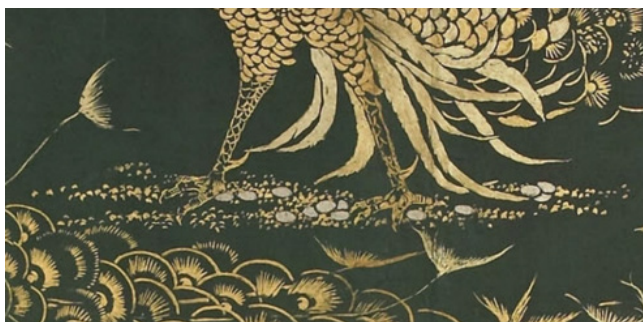


Иллюстрация 12. Джеймс Уистлер. Дерущиеся павлины (Искусство и деньги, или История комнаты). 1877.
 Деталь. Кожа, дерево, масло, сусальное золото. Художественная галерея Фрира, Вашингтон.
 Источник: https://whistlerpaintings.gla.ac.uk/catalogue/image/?imageid=y178_004&q=peacock&mid=m0992&xml=img



Иллюстрация 13. Джеймс Уистлер. Дерущиеся павлины (Искусство и деньги, или История комнаты). 1877.
 Деталь. Кожа, дерево, масло, сусальное золото. Художественная галерея Фрира, Вашингтон. Источник:
https://whistlerpaintings.gla.ac.uk/catalogue/image/?imageid=y178_004&q=peacock&mid=m0992&xml=img

Дальнейшее развитие мотив насмешки над прежним покровителем и обличения его алчности получает в картине Уистлера «Золотая короста: Извержение наживы (Кредитор)» (Иллюстрация 7). На этой картине Уистлер изображает Фредерика Лейланда в виде павлина (Pennel, Pennel, 1908, p. 256), во-первых, проводя ассоциацию с его жадностью, а во-вторых, намекая на «Павлинью комнату». Своеобразной отсылкой служит и цветовое решение полотна, вторящее интерьеру «Павлиньей комнаты». В верхней части картины появляется характерная подпись художника – своеобразная бабочка, хвост которой как будто «жалит» Лейланда. Обратившись к наброскам Уистлера, созданным уже сильно позже завершения самой картины (Иллюстрация 14) (1900, Библиотека Конгресса, Вашингтон), можно заметить, что размещение подписи именно в этой части композиции не случайное, художник оставляет ее в той же части работы – для создания этого эффекта «укола» по фигуре Лейланда.



Иллюстрация 14. Джеймс Уистлер. Набросок по «Золотой коросте». 1900.

Бумага, чернила. Библиотека Конгресса, Вашингтон.

Источник: https://whistlerpaintings.gla.ac.uk/catalogue/image/?imageid=m1602_001&q=fighting+&mid=m1602&xml=tec

На картине «Золотая короста: Извержение наживы» бывший патрон художника изображен окруженным мешками с деньгами и восседающим на остроконечной крыше дома. Это не просто здание, это так называемый «Белый дом» (Иллюстрация 15), спроектированный Эдвардом Уильямом Годвином для Джеймса Уистлера на Тит-стрит в Челси. «Белый дом» был любимой резиденцией-студией Уистлера, которую тот был вынужден продать с аукциона после того, как он обанкротился в 1879 году. Художник обвинил в этом Лейланда (Pennel, 1908, p. 255): к этому эпизоду в истории взаимоотношений мастера и заказчика отсылает карикатура Уистлера (Иллюстрация 16) (ок. 1879, Хантерианский музей Университета Глазго), в нижней части которой рукой художника написана ироничная фраза о притязаниях Лейланда на «Белый дом»: «Фредерику Лейланду приходит в голову, что он будет следить за имуществом Белого дома». Фредерик Лейланд вновь изображен в рубашке с рюшами, к которым отсылают и сложенные Уистлером в слово «frill» («рюши» – англ.) инициалы Фредерика Ричардса Лейланда, он лысый и насуспенный. Острые подписи-бабочки Уистлера опять же направлено в сторону Лейланда, и хоть сам художник на листе не представлен, внимательный и осведомленный зритель сможет считать конфликт между строгой фигурой богатого заказчика и художником, выразившим себя в подписи.



Иллюстрация 15. Эдвард Уильям Годвин.

Белый дом. 1878.

Источник: <https://www.loc.gov/item/2009630606/>



Иллюстрация 16. Джеймс Уистлер.

Карикатура на Ф. Р. Лейланда. Ок. 1879. Бумага, чернила. Хантерианский музей Университета Глазго.

Источник: <https://whistlerpaintings.gla.ac.uk/catalogue/printdisplay/?mid=y097>

Карикатура Уистлера соответствует оригинальному итальянскому смыслу этого термина – преувеличение или деформация сходства, придающая ему гротескный вид путем вставки в изображение животного

(Savage, 1990, p. 43). Визуальные аналогии между человеком и животным были хорошо известны в физиогномической теории и часто использовались карикатуристами (Иллюстрация 17) (1800-1825. Офорт. Метрополитен-музей, Нью-Йорк). Уильям Хогарт (1697-1764), которым Уистлер восхищался, также использовал элементы карикатуры в своих картинах, но официально отрекся от этой практики и никогда не создавал изображения, столь сильно искаженного, как «Золотая короста».



Иллюстрация 17. Томас Роулэндсон. Сравнительная анатомия. 1800-1825. Офорт. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/392964>

При более глубоком изучении творчества Джеймса Уистлера «Золотую коросту» можно истолковать не только как язвительную атаку на бывшего покровителя Уистлера, но и как ироническое замечание о его собственной эстетической практике, особенно о его поглощенности музыкой (Savage, 1990, p. 43). С одной стороны, картина продолжает уже знакомую для творчества художника музыкальную тему, известную по таким произведениям, как «За роялем» (Иллюстрация 18) (1858-1859. Холст, масло. Музей искусств Тафта, Цинциннати, штат Огайо), – полотно, с которым однажды сравнили «Золотую коросту» в неудачной попытке оценить картину (Savage, 1990, p. 48). С другой стороны, это произведение искажает теорию гармонического цвета художника, создавая своего рода карикатуру на его собственные «аранжировки» – своеобразную симфонию неудовольствия (Savage, 1990, p. 48). Цветовая гамма «Павильонной комнаты», сине-зеленая с мерцающими отблесками золота, является отправной точкой для колорита картины «Золотая короста». В этой работе Уистлер намекает на гармонию цветов, но при этом избегает тонких сочетаний, позволяя яркой бирюзовой краске проникнуть во все части холста и тем самым заполнить собой пространство, воздействуя на восприятие всех соседних оттенков. Таким образом, здесь складывается цветовая композиция не за счет создания тонкой гармонии оттенков, а благодаря тому, что доминирующий цвет объединяет все произведение. Насмешливое название «Композиция в зеленых и золотых тонах», которое Уистлер выбрал для «Золотой коросты» на выставке 1900 года, только подчеркивает это ощущение от картины (Rinder, 1900, p. 158). Таким образом, можно сделать вывод о том, что Уистлер иронизирует не только над своим патроном, но и над собственными экспериментами в теории синестезии – сочетании музыки и цвета. Тот факт, что Лейланд изображен в процессе музицирования, опять же отсылает к стремлению Уистлера представлять на своих полотнах аудиовизуальные эффекты.



Иллюстрация 18. Джеймс Уистлер. За роялем. 1858-1859. Холст, масло. Музей искусств Тафта, Цинциннати, штат Огайо. Источник: https://www.whistlerpaintings.gla.ac.uk/catalogue/image/?imageid=y024_001&mid=y024&xml=his

В качестве дополнительного оскорбления своего врага Уистлер поместил жестокую карикатуру на него в раму, которую изначально создавал для картины «Три девушки», которая положила начало отношениям Уистлера и Лейланда. «Три девушки» – одна из двух больших картин, которые были заказаны Лейландом Уистлеру в 1867 году. Уистлер работал над картиной в течение десяти лет, не раз переделывая, но так и не отдав ее заказчику. После своего разорения художник уничтожил многие свои картины, чтобы они не попали в руки кредиторов. От картины остались масляная копия (Иллюстрация 19) (1868, Художественная галерея Фрира, Вашингтон), а также ряд эскизов (Иллюстрация 20) (Хантерианский музей Университета Глазго). Оригинальное полотно «Три девушки» было уничтожено, за исключением фрагмента, вырезанного из левой части картины, который сейчас известен как «Девушка с цветущей вишней» (Иллюстрация 21) (ок. 1867-1879, частная коллекция).



Иллюстрация 19. Джеймс Уистлер. Симфония в белом: Три девушки (авторская копия). Ок. 1868.

Картон, закрепленный на дереве, масло. Художественная галерея Фрира, Вашингтон.

Источник: https://whistlerpaintings.gla.ac.uk/catalogue/image/?imageid=y087_001&q=three&mid=m0361&xml=sub



Иллюстрация 20. Джеймс Уистлер. Эскиз к «Трем девушкам». 1869-1874.

Бумага, чернила. Хантерианский музей Университета Глазго.

Источник: https://www.whistlerpaintings.gla.ac.uk/catalogue/image/?imageid=m0361_001&q=m0361&mid=m1163&xml=tec

Возвращаясь к картине Уистлера «Золотая короста», необходимо обратить внимание на несколько ярких деталей. Лейланд, облаченный в уже знакомую рубашку с рюшами, вместо человеческих конечностей имеет ужа-сающие когти, которые (как и его туловище) покрывает чешуя. Из этих «корост» сочится золото, что намекает на жадность и алчность изображенного. Другой важный элемент картины – ноты, стоящие на фортепиано. Зритель может разглядеть название музыкального произведения, исполняемого Лейландом: «Вторжение в подлую наживу». Эта фраза служит словесным представлением изображенной на картине аллегории. Кроме нот, на фортепиано располагаются и мешки с деньгами, причем их форма может отсылать к важному для Китая образу – тыква-горлянке (другие варианты названия – «Хулу» или «Лагенария»), которая названа так, поскольку применялась для лечения горла (Цаценко, 2013, с. 2). Тыква-горлянка использовалась в Древнем Китае как сосуд из-за своей «бутылочной» формы и твердой крепкой оболочки (Цаценко, 2013, с. 2). Поскольку тыква-горлянка служила сосудом для хранения лекарственных трав, в практике фэншуй за этим плодом закрепилось

значение талисмана здоровья (Иллюстрация 22) (начало XVIII в., Метрополитен-музей). Однако тыква-горлянка могла быть не только символом здоровья, но и амулетом, притягивающим богатство. Вероятно, именно это значение лагенарии и использует Джеймс Уистлер в картине «Золотая короста», чтобы подчеркнуть стремление Лейланда к обогащению. Таким образом, можно сделать вывод о том, что художник берет за основу еще один весьма положительный китайский образ, имеющий в китайской культуре благотворное значение, и «выворачивает» его, используя его символику в обратном ключе, для обличения пороков своего врага. Сегодня «Золотая короста» является единственным сохранившимся образцом карикатуры в живописном творчестве Уистлера (две другие сатирические картины, которые он, по общему мнению, оставил Лейланду, в настоящее время утрачены) (Savage, 1990, p. 48).



Иллюстрация 21. Джеймс Уистлер. Симфония в белом: Девушка с цветущей вишней. Ок. 1867-1879. Холст, масло. Частная коллекция. Источник: https://www.whistlerpaintings.gla.ac.uk/catalogue/image/?imageid=y090_001&mid=y090&xml=tec



Иллюстрация 22. Ваза в форме двойной тыквы (Китай). Начало XVIII века. Фарфор с желтой глазурью. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/42241>

Заключение

Итак, в ряде своих произведений Джеймс Уистлер апеллировал к образам дальневосточного искусства. Важным аспектом становятся преобразование Уистлером этих восточных образов и представление их в новом контексте, актуальном для художника. В некоторых работах Уистлера встречается характерный китайский символ – образ павлина. Однако художник отказывается от китайской положительной символики птицы и наделяет образ сугубо европейским отрицательным значением, органично вписывая это в контекст не только современного ему общества, но и собственного творчества. Тем самым рецептивный механизм Джеймса Уистлера переходит из категории заимствования в поле активной трансформации в контексте личной и социальной повестки. Весь интерьер «Павлиньей комнаты» Уистлер создает для удачного представления своей картины «Принцесса из страны фарфора», в которой критики традиционно усматривали влияние японского искусства,

несмотря на само название полотна. Тем не менее сам Уистлер, очевидно, отдавал себе отчет в том, что его принцесса «китайская», а не «японская», и, поместив ее в центр «Павлиньей комнаты», усмехался над современным ему обществом, в сознании которого все восточные страны перемешивались и представляли собой единое райское пространство, прекрасную «страну фарфора». В оформлении комнаты художник обратился к изображению павлина не только ради декоративной функции как экзотичного восточного элемента, но и для аллегорического изображения своих отношений с заказчиком. В дальнейшем, представляя своего обидчика Фредерика Лейланда в виде павлина на картине «Золотая короста: Извержение наживы (Кредитор)», художник использует этот образ, во-первых, как отсылку на интерьер оформленной художником комнаты (тем самым иронизируя над ее владельцем), а во-вторых, как воплощение гордыни и алчности – черт, которыми наделялся павлин в западноевропейском обществе того времени. Помимо центрального – как для «Павлиньей комнаты», так и для картины «Золотая короста» – образа павлина, Уистлер еще раз обращается к китайской символике, изображая мешки с деньгами как атрибуты жадности Лейланда в виде так называемой «тыквы-горлянки» – важного и благодетельного символа для китайской культуры. В подобном «переворачивании» и иронии кроется как провокационный и эпатажный характер самого Уистлера, так и изучение им китайского искусства с дальнейшей рецепцией, т. е. восприятием и преобразованием, а не обыкновенным копированием для добавления модной в то время «экзотичности» в свои работы. Художник наделяет китайские образы дополнительной символикой, органично вписывая их в контекст не только современного ему общества, но и собственного творчества.

Подводя итог, важно также отметить, что это исследование вносит важный вклад в изучение непосредственно «китаемании» в творчестве Джеймса Уистлера и доказывает многовалентность его творчества: это не только «японизм», но и обращение к китайской культуре. Перспективы исследования заключаются в расширении анализа заимствованных китайских образов, выявлении семантики образа павлина у других художников викторианской эпохи.

Материалы исследования | Research materials

1. Christie's Live Auction 2916. Masterpieces of the Enameller's Art from the Mandel Collection. Lot 3909. 30 May 2012. https://www.christies.com/en/lot/lot-5572423?ldp_breadcrumb=back
2. Hawkins M. The eye of the peacock / Public Catalogue Foundation ART UK. 2025. <https://artuk.org/discover/curations/the-eye-of-the-peacock>
3. Leyland F. To Whistler J. M. October 21, 1876 // The correspondence of James McNeil Whistler. Glasgow University Library. <https://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence/subject/display/?cid=2570&indexid=960&rs=7>
4. Whistler A. To Gamble J. 10th to 11th February 1864 // The correspondence of James McNeil Whistler. Glasgow University Library. <https://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence/recno/display/?cid=6522>
5. Whistler J. A letter to Frances Leyland. 1877 // The correspondence of James McNeil Whistler. Glasgow University Library. <https://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence/recno/display/?cid=02599>
6. Whistler J. M. To Frederick Richards Leyland. October 31, 1876 // The correspondence of James McNeil Whistler. Glasgow University Library. <https://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence/subject/display/?cid=2575&indexid=960&rs=8>

Источники | References

1. Познанская А. В. Роль японизма в становлении художественной системы Джеймса Макнейла Эббота Уистлера: дисс. ... к. иск. М., 2008.
2. Цаценко Л. В. Агро-ботанические характеристики лагнэрии в образах и символах // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета. 2013. № 91.
3. Anderson A. 'Chinamania': Collecting Old Blue for the House Beautiful, c. 1860-1900 // Material Cultures, 1740-1920: The Meanings and Pleasures of Collecting / eds. J. Potvin, A. Myzelev. L.: Routledge, 2017.
4. Boase F. Modern English biography: containing many thousand concise memoirs of persons who have died between the years 1851-1900, with an index of the most interesting matter. L.: Frank Cass & Co. Ltd., 1965.
5. Cary E. L. The Works of James McNeill Whistler. N. Y.: Moffatt, Yard and Company, 1907.
6. Chaiklin M. The Flight of the Peacock, or How Peacocks Became Japanese // Animal Trade Histories in the Indian Ocean World / ed. by M. Chaiklin, P. Gooding, G. Campbell. Montreal: Palgrave Macmillan, 2020.
7. Chesneau E. Le Japonisme dans les art // Musée Universel. 1873. Vol. 2.
8. Child T. A pre-Raphaelite mansion // Harper's New Monthly Magazine. 1890. December.
9. Chu P. Beyonce Chinoiserie: Artistic Exchange Between China and the West During the Late Qing Dynasty (1796-1911). Leiden – Boston: Brill, 2019.
10. Dufwa J. Winds from the East: A study in the art of Manet, Degas, Monet, and Whistler, 1856-1886. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1981.
11. Hamilton W. The Aesthetic Movement in England. L.: Reeves & Turner, 1882.
12. Hartman E. Japonisme and Nineteenth-Century French Literature // Comparative Literature Studies. 1981. Vol. 18. № 2.
13. Hobbs S. The Whistler Peacock Room. Washington, D. C.: Freer Gallery of Art, 1980.

14. Hollingsworth A. T. Blue and White China. L.: Chiswick Press, 1891.
15. Matsuki B. In Memoriam: James A. McNeill Whistler // Lotus. 1903. December.
16. Merrill L. Whistler and the 'Lange Lijzen' // The Burlington Magazine. 1994. Vol. 136. № 1099.
17. Ono A. Whistler and Artistic Exchange between Japan and the West. L.: Routledge, 2023.
18. Paul C. Art Nouveau's Obsession with the Peacock. 2022. <https://www.messynessychic.com/2022/02/04/art-nouveaus-obsession-with-the-peacock/>
19. Pennel E., Pennel J. The life of James Whistler. L.: W. Heinemann, 1908. Vol. 1.
20. Rinder F. Some London Exhibitions // The Art journal. 1900. Vol. 62.
21. Savage K. A. A Forcible Piece of Weird Decoration: Whistler and "The Gold Scab" // Smithsonian Studies in American Art. 1990. Vol. 4. № 2.
22. Thankappan N. P. The Peacock Cult in Asia. Nanzan Univerirty // Asian Folklore Studies. 1974. Vol. 33. № 2.
23. The fine arts – The salon. Fourth article // The Parisian. 1880. 27 mai.
24. Tresidder J. The complete dictionary of symbols. San Francisco: Chronicle Books, 2005.
25. Tsui A. Whistler's La Princesse du pays de la porcelaine: Painting Re-Oriented // Nineteenth-Century Art World-wide 9. 2010. № 2.
26. Weisberg G. P. Aspects of Japonisme // The Bulletin of the Cleveland Museum of Art. 1975. Vol. 62. № 4.
27. Williams C. A. S. Chinese symbolism and art motifs: a comprehensive handbook on symbolism in Chinese art through the age. Singapore: Tuttle Publishing, 2006.

Информация об авторах | Author information



Топлер Екатерина Сергеевна¹

¹ Санкт-Петербургский государственный университет



Ekaterina Sergeevna Topler¹

¹ Saint Petersburg State University

¹ ktopler7@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 16.10.2025; опубликовано online (published online): 01.12.2025.

Ключевые слова (keywords): искусство XIX века; ориентализм в искусстве; рецептивный механизм в искусстве; феномен китаемании; японизм в культуре; Джеймс Уистлер; образ павлина; 19th-century art; Orientalism in art; receptive mechanism in art; Chinoiserie phenomenon; Japonisme in culture; James Whistler; peacock image.