

Цинь Гои

Мотивы и образы китайского искусства в творчестве Джеймса Уистлера

Настоящая статья посвящена анализу влияния феномена китаемании на творчество художника Джеймса Уистлера. Художник был поглощен китаеманией: он скупал предметы восточного искусства. Цель настоящей статьи – анализ влияния китайского искусства на художественное творчество Уистлера. Исходя из поставленной цели был сформулирован ряд задач: описать специфику и проблемы социокультурного феномена китаемании; проследить причины популярности китаемании с помощью социокультурного и исторического анализа; провести формально-стилистический анализ произведений Уистлера на тему Востока. В итоге был выяснен генезис ряда образов в произведениях художника, а также установлено, что бело-голубой китайский фарфор был важным источником для ряда его произведений («Павлиньей комната», «Принцесса из страны фарфора»).

Ключевые слова: Джеймс Уистлер, китаемания, английское искусство, фарфор, эстетизм, китайское искусство, Восток и Запад

Qin Guoyi

James Whistler and «Chinamania»

This article is devoted to the analysis of the influence of the phenomenon of «Chinamania» on the artworks of the artist James Whistler. The artist was absorbed in Chinamania: he bought up objects of oriental art. In view of this, the purpose of this article is to analyze the influence of Chinese art on the artworks of James Whistler. Based on this goal, a number of tasks were formulated: to describe the specifics and problems of the socio-cultural phenomenon of Chinamania; to trace the reasons for the popularity of Chinamania with the help of socio-cultural and historical analysis; to conduct a formal stylistic analysis of Whistler's artworks on the theme of the East. As a result, the author found out the genesis of a number of images in the artist's artworks and established that blue-white Chinese porcelain was an important source for a number of his works («Peacock Room», «Princess from the Land of Porcelain»).

Keywords: James Whistler, Chinamania, English art, porcelain, Aestheticism, Chinese art, East and West
DOI 10.30725/2619-0303-2021-4-105-109

Джеймс Эббот МакНил Уистлер (1834–1903) известен своим пристрастием к восточному искусству, исследователи рассматривали его творчество исключительно сквозь призму японизма. До сих пор влиянию Китая на творчество Уистлера не уделено должного внимания в научной литературе. В связи с этим основная цель этой статьи – провести анализ влияния «китаемании» на художественное творчество Джеймса Уистлера.

Исходя из поставленной цели был сформулирован ряд задач: описать специфику и проблемы социокультурного феномена китаемании; проследить причины популярности китаемании в визуальной культуре с помощью социокультурного и исторического анализа; провести формально-стилистический анализ произведений Уистлера на тему Востока.

В 2011 г. в галерее Фрир в Лондоне открылась выставка под названием «Китаемания», на которой исследовалось значение китайского экспортного фарфора в викторианской

Англии. Кураторы выставки пытались показать, что китайский фарфор был источником эстетического вдохновения для ряда художественных деятелей, а впоследствии стал восприниматься как символ статуса владельца [1, р. 1–5]. Особое внимание на выставке кураторы уделили работам Уистлера: было выставлено восемь рисунков фарфора Канси; фарфор из «Павлиньей комнаты»; несколько картин, пастелей и офортов художника, отражающих его интерес к китайскому фарфору.

Миф о Уистлере-японисте появился благодаря тенденции писателей и критиков конца XIX в. (Эрнест Шесно и Филипп Бюрти) навешивать на Уистлера ярлык «японского», а не «китайского» художника. Подобная тенденция, возможно, также была связана с преобладающим во Франции и Великобритании мнением, согласно которому японская культура превосходила предполагаемую слабость и упадок китайской культуры [2]. Такое преимущество японцев над китайской культурой связано с различными политическими

позициями двух восточноазиатских стран по отношению к Западу в течение десятилетия после поражения Китая британцами, а затем от объединенных британских и французских сил в Опиумных войнах. Однако в случае Уистлера источники и различные предметы как на его картинах, так и на его более поздних графических работах свидетельствуют о том, что бело-голубой китайский фарфор был столь же важным источником вдохновения для развития его искусства, как и гравюры укие-э, которым в исследованиях уделялось больше внимания [3].

В середине XIX в. в Англии возник интересный социокультурный феномен под названием «Китаемания». Когда китайский фарфор попал в Европу, его красота и хрупкость покорили европейцев. Фарфор ценился наравне с драгоценными металлами и хранился вместе с другими редкими и экзотическими предметами, такими как яйца страуса и сосуды из горного хрусталя в шкафах для диковинок. Это привело к «фарфоровому буму»: повсеместной моде на демонстрацию коллекций китайского «сине-белого», что породило европейские подделки фарфора, вылившиеся в китаеманию [4; 5].

Китаемания имела актуальное историческое и социологическое значение. Этот феномен появился в период, когда формирующийся средний класс с чистым доходом мог покупать вещи, потому что он этого хотел, а не потому, что они были ему нужны.

Подобная практика положила начало потребительской культуре. Британцы настолько лихорадочно скупали бело-голубой китайский фарфор, что художники-карикатуристы стали интерпретировать собирательство и покупку фарфора как болезнь, проникающую в детские, гостиные, спальни и отравляющую весь дом.

Так английский писатель и карикатурист, иллюстратор журнала «The Punch» Джордж дю Морье (1834–1896) создал целый цикл карикатур на тему китаемании [6, р. 294–298]. Один из ярких примеров этой работы – иллюстрация под названием «Острая китаемания» 1875 г. [7, р. 110–111]. Обезумевшая от горя женщина с взлохмаченными волосами рыдает над разбитой фарфоровой чашкой, сидя на полу. На стене позади нее расположен китайский фарфор. В дверном проеме стоят пятеро детей, испуганно наблюдающих за этим припадком. К матери подходит дочь, которая говорит ей: «Мама, у тебя же есть мы!». На это мать отвечает: «Вы не уникальны, вас у меня целых шесть – полный набор». Художник про-

демонстрировал, насколько ценны были эти диковинные восточные предметы.

Повальное увлечение фарфором оказало влияние и на художников. Мания к китайскому сине-белому фарфору охватила Лондон в 1870-х гг., когда новое поколение художников и коллекционеров «заново открыло» импортные товары из Азии. Первым среди них был американский художник-эмигрант Джеймс Уистлер. Для него фарфор был источником серьезного эстетического вдохновения. В 1860-х гг. он начал коллекционировать китайский фарфор.

Хотя Уистлер переехал из Парижа в Лондон в 1859 г., он был активным покупателем в парижских магазинах, которые продавали японские и китайские предметы в 1860-х гг. [8, р. 683–685]. Обращение к японизму Уистлера следует из преобладающей тенденции современников художника, как было отмечено выше, называть его восточноазиатские художественные влияния «японскими» чаще, чем «китайскими»; тем не менее в этом термине подразумевается концепция «японца» XIX в., которая часто смешивала японскую культуру, как материальную, так и иную, с китайской культурой.

В 1850–1860-х гг. китайская бело-голубая керамика стала источником вдохновения для небольшой группы художников и интеллектуалов, связанных с движением эстетизма. Занятые «поиском красоты» художники увлеченно коллекционировали фарфор. Уистлер был поглощен китаеманией. Художник коллекционировал китайские фарфор, одежду и керамику. Внушительная коллекция керамики Уистлера включает в себя несколько чайных и обеденных сервизов с замысловатыми узорами, изображающими китайских мифологических существ.

Можно предположить, что эти предметы легли в основу восьми подробных рисунков фарфора Канси, которые художник создал на заказ (некоторые из рисунков – зарисовки предметов из коллекции художника). Этюды фарфоровых ваз и чаш также свидетельствуют о коммерческой направленности творчества Уистлера: не все могли себе позволить стены, украшенные фарфором, поэтому заказывали «фарфоровые» рисунки.

Эти изображения были выполнены чернилами, акварелью и сепией. На них Уистлер имитировал узоры китайских ваз, чаш, тарелок или чернильниц. Примечательно, что художник адаптировал свою фирменную подпись-бабочку к этой китайщине: бабочка была удачно стилизована под китайскую

печать-подпись. Использование графических средств также неслучайно: можно предположить, что Уистлер пытался симитировать китайскую графику, опирающуюся на иероглифику. Сочетание разных средств имитирует тушь, что приравняет произведения Уистлера к свитковым памятникам Китая (это подчеркивает и выбор желтой бумаги). В результате заказчик приобретал не просто копию китайского произведения, а некий симулякр китайской живописи, т. е. подделку, копию.

Объем знатоков и искусствоведческих знаний об азиатском искусстве на Западе был настолько ограничен в 1860-х и 1870-х гг., что даже предполагаемые западные эксперты по восточному искусству часто не могли различить китайские и японские произведения. Чтобы еще больше запутать различие между китайскими и японскими предметами, в годы, последовавшие за ранним восхищением Уистлера восточноазиатскими предметами, популярный «японизм» в Англии часто совпадал и смешивался с тенденцией коллекционирования китайского бело-голубого фарфора, о которой писал и Джордж дю Морье.

Однако для Уистлера именно китайское искусство оказало решающее значение. В 1863 г. Уистлер приобрел несколько произведений китайского искусства в магазинах Лондона, Амстердама и Парижа, пытаясь избавиться от влияния французского реализма и разработать более оригинальный стиль, в котором искусство, а не жизнь было источником вдохновения. Известно, что сам Уистлер пытался активно встроиться в популярное китайское течение: он одевался в китайских халат, включал извилистые и тонкие узоры керамики Канси в собственные картины и рисунки. Это позволило Уистлеру создать собственный публичный образ и художественный стиль, которые, по его словам, были «так же далеки от радостей и проблем простого человечества, как многие изделия восточного фарфора» [1, р. 113].

Мать художника Анна Уистлер в 1864 г. написала, что ее сын смаковал качества китайских и японских предметов в компании группы художников, которую она описала как «мечтательную и нереальную» [8], имея в виду творческий круг Россетти.

Подобное «призрачное и нереальное» качество пронизывает концепцию Уистлера о гибридном Китае и Японии как идеализированном месте для производства искусства. В воображении Уистлера и его друзей-художников в 1860-х гг. «Китай» и «Япония» могли

сливаться вместе как символы мира искусства, одновременно чистого и странного, высочайшей красоты для знатока и эксцентричного развлечения для других. В письме, написанном Анри Фантен-Латуром во время визита к Уистлеру в 1864 г., выражается общее представление друзей о том, что «Япония» и «Китай» сливаются вместе в их видении рая искусства, не обремененного тревожной реальностью или фактическими различиями: «Вот, я почти в раю. Мы создаем невозможную жизнь, все трое, в студии Уистлера. Вы бы поверили, что мы были в Нагасаки или в Летнем дворце, Китае, Японии, это великолепно» [цит. по: 7, р. 107].

Первоначально Уистлер просто включал азиатские костюмы и аксессуары в качестве реквизита в свои работы, но к середине 1860-х гг. он перенял восточные принципы композиции и пространственной организации. Он перестал опираться на манеру и пейзажи Гюстава Курбе, вместо этого он начал имитировать перспективное построение из восточных свитков, придавая своим работам элементы плоскостности и декоративности, отказываясь от прямой перспективы. После резонанса вокруг портрета девушки в белом платье («Симфония в белом» (1862)), Уистлер начал называть свои произведения симфониями, композициями, гармониями, ноктюрнами, аранжировками и т. д. Подобная абстрактность в названии также отсылала к восточной философии.

Японские и китайские предметы служили для Уистлера образцами его идеала искусства, отличающегося визуальными качествами, которые могли воспринимать только зрители, одаренные «художественным» или эстетически чувствительным зрением, т. е. которые могли без опоры на конкретные образы или слова понимать то, что представлено на полотне.

Одна из работ Уистлера, в которой он синтезировал японское и китайское – «Каприз в пурпурно-золотом цвете: Золотой экран» (произведение было завершено в 1864 г. и выставлено в Королевской академии в Лондоне в 1865 г.). На этом холсте изображена та же модель, которая появляется в «Маленькой белой девочке», Джоанна Хиффернан, здесь одетая в кимоно сливового цвета и смотрящая на гравюру Хиросигэ, в то время как другие свитки разбросаны на полу перед ней.

Изображение выполнено эскизно, однако поражает лицо модели: она поглощена гравюрой, которую она держит, ощущение,

что она находится внутри произведения. Уистлер изобразил ту, на которую ориентировано его творчество: любительницу восточного искусства, сосредоточенную на его восприятии.

Золотой экран стирает различия между пространством студии, в которой позирует модель Уистлера, и пространствами, представленными на экране, что еще больше наводит на мысль о смешении экзотического и эстетического. Складывается ощущение, что подобное перспективное построение Уистлер почерпнул, изучив китайские произведения каллиграфии или жанр «горы-воды».

В следующем году Уистлер завершил и выставил «Принцессу Фарфоровой страны» (в настоящее время висит над камином в «Павлиньей комнате», что также говорит о ее «китайском» характере). В этом произведении он изобразил китайский фарфор и аллюзии на него (ковер под ногами принцессы). Этот ковер выполнен в стилистике бело-голубого фарфора, поэтому создается ощущение, что девушка стоит на фарфоровом постаменте. Подобный элемент интерьера заменяет настоящий китайский фарфор, по всей видимости, любительница восточного не могла себе позволить настоящую китайскую керамику.

Девушка, одетая в традиционное китайское ханьфу (традиционный костюм ханьцев Китая), была окружена предметами Востока: ширмой, бело-голубым фарфором. Принцесса несла двойную функцию: «японский» сюжет картины (как и некоторые японские предметы, например веер) привлекал внимание широкой публики, а для британских покупателей китайская керамика означала статус и хороший вкус, что позволило Уистлеру продвинуть свое искусство (сама рама также была выполнена в азиатском стиле). Рефлексы синего на теле модели приравнивают ее саму к китайской фарфоровой статуэтке. Стоит отметить, что изображение англичанки в китайской одежде не только апеллирует к Китаю, но и демонстрирует зарождающийся окцидентализм. Уистлер вновь изображает «ценительницу восточного искусства (кавычки тут неслучайны, так как сама девушка очевидно не отличает китайское искусство от японского).

Хотя французские критики в 1865 г. сравнивали «Принцессу Фарфоровой страны» Уистлера с китайской вазой или картиной на экране, в последующие десятилетия сочетание китайских и японских элементов в картинах Уистлера в первую очередь стало

ассоциироваться с модой на вещи в японском стиле.

«Принцесса из страны фарфора» Уистлера во многих отношениях является первым четким изложением его зрелых художественных принципов, работой, в которой он смело переориентировал свое искусство, предпочтя визуальные элементы цвета и формы над изображаемым предметом.

Если бело-голубой фарфор помог Уистлеру превратиться из реалиста в эстета, он также мог ознаменовать переход английской потребительской культуры, когда покупатели из среднего класса стремились «самовыражаться» посредством своих покупок. Художник использовал популярную тенденцию в визуальной культуре своего времени для продвижения собственного искусства: к концу XIX в. сине-белый цвет стал неотъемлемым элементом «эстетичного» интерьера и дома, а некоторые предметы интерьера были разработаны специально для размещения китайской керамики в доме: буфеты и шкафы.

Впоследствии Уистлер разработал для британского магната Фредерика Ричардса Лейланда специальную комнату с настенными шкафом для экспонирования коллекции китайского фарфора. Спроектированная Томасом Джекиллом комната была переделана Уистлером с использованием сложной цветовой гаммы, которая, по его мнению, лучше всего подчеркнет коллекцию Лейланда. Однако Уистлер использовал китайские реминисценции в своем творчестве не только из-за коммерческой составляющей: следуя принципу эстетизма «искусство ради искусства», Уистлер обращается к бело-голубой керамике из-за отсутствия в ней конкретной сюжетности: это искусство не рассказывало зрителю никаких историй, не объясняло сюжеты, не выдвигало нравоучения и не занималось морализаторством. Китайское искусство в работах Уистлера призвано доставлять визуальное удовольствие смотрящим и самим героям полотен.

Таким образом, анализ китайских влияний поможет не только выяснить генезис ряда образов в творчестве Уистлера, но и проследить формирование его собственной манеры, повлиявшей на ключевые произведения Уистлера, например, «Павлинью комнату», основным оформлением которой были предметы фарфора. Исследование влияния «китайщины» как на Уистлера, так и на английское искусство позволит наметить новый поход к анализу искусства этой страны в XIX в.

Список литературы

1. Merrill L. *The Peacock Room: A Cultural Biography*. Washington, DC: Freer Gallery of Art, 1998. 408 p.
2. Chesneau E. *Le Japonisme dans les art // Musée Universel*. 1873. № 2. P. 160–161.
3. Познанская А. В. Роль японизма в становлении художественной системы Джеймса Макнейла Эббота Уистлера: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. Москва, 2008. 159 с.
4. Du Maurier G. *Incipient Chinamania // Punch's Almanack for 1875*. 1875. N. p.
5. Du Maurier G. *Acute Chinamania // Punch's Almanack for 1875*. 1875. N. p.
6. Adburgham A. *A Punch History of Manners and Modes, 1841–1940*. Hutchinson: Hutchinson Press, 1961. 368 p.
7. Mellor P. A. *Orientalism, representation and religion: the reality behind the myth // Religion*. 2004. № 2. P. 99–112.
8. Merrill L. *Whistler and the 'Lange Lijzen' // The Burlington Magazine*. 1994. № 1099 (136). P. 683–690.

References

1. Merrill L. *The Peacock Room: A Cultural Biography*. Washington, DC: Freer Gallery of Art, 1998. 408.
2. Chesneau E. *Le Japonisme dans les art. Musée Universel*. 1873. 2, 160–161.
3. Poznanskaya A. V. *Role of Japaneseism in the formation of the artistic system of James McNeill Abbott Whistler: dis. on competition of sci. degree PhD in art history: 17.00.04. Moscow, 2008. 159 (in Russ.)*
4. Du Maurier G. *Incipient Chinamania. Punch's Almanack for 1875*. 1875, N. p.
5. Du Maurier G. *Acute Chinamania. Punch's Almanack for 1875*. 1875, N. p.
6. Adburgham A. *A Punch History of Manners and Modes, 1841–1940*. Hutchinson: Hutchinson Press, 1961. 368.
7. Mellor P. A. *Orientalism, representation and religion: the reality behind the myth. Religion*. 2004. 2, 99–112.
8. Merrill L. *Whistler and the 'Lange Lijzen'. The Burlington Magazine*. 1994. 1099 (136), 683–690.