

Трубачева Анна Александровна, бакалавр. Санкт-Петербургская Академия художеств имени И.Е. Репина. Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб. 17., 190034. lkhtnva@vk.com. ORCID: 0009-0008-5416-383X

Trubacheva, Anna Alexandrovna, bachelor student. Saint Petersburg Ilya Repin Academy of Arts, 17 Universitetskaia emb., 190034 St. Petersburg, Russian Federation. lkhtnva@vk.com. ORCID: 0009-0008-5416-383X

ПОЗДНИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА ДЖ.М.У.ТЁРНЕРА (КОНЕЦ 1830-Х – 1840-Е ГОДЫ): ПРОБЛЕМА СТИЛЯ

THE LATE PERIOD OF J.M.W. TURNER'S WORK (LATE 1830S – 1840S): THE PROBLEM OF STYLE

Аннотация. Статья посвящена проблеме «позднего стиля» Дж. М. У. Тёрнера и выявлению особенностей творческого метода мастера, на основе анализа его эстетических, тематических, пластических принципов. Основные положения английской эстетики второй половины XVIII – начала XIX вв. не только не утрачивают своей актуальности, но обретают в его творчестве новую глубину осмысления. Важнейшие полотна Тёрнера конца 1830–1840-х гг. кульминируют разработку ряда тем и мотивов, которые художник развивал, начиная с самых ранних своих произведений: тема противостояния человека и стихии, технического прогресса, жизни и смерти и другие. Именно в поздний период происходит расширение концептуального формата исторической картины — художник впервые обращается к форме диптиха. Трансформация художественного языка Тёрнера совершается в русле последовательного освобождения от фиксации реалистических условностей и высвобождения суггестивного потенциала, в виду чего позднейшие работы мастера демонстрируют движение цвета, рождающее практически абстрактные формы.

Ключевые слова: Дж. М. У. Тёрнер, английский романтизм, пейзаж, И.В. Гёте, Э. Бёрк, Э. Юнг, Дж. Аддисон, Г. Хоум, английская эстетика второй половины XVIII – начала XIX вв., предромантизм.

Abstract. The article deals with the problem of J. M. W. Turner's 'late style' and the identification of the features of the master's creative method based on the analysis of his aesthetic, thematic, plastic principles. The main ideas of the English aesthetics of the second half of the 18th – early 19th centuries not only do not lose their relevance, but acquire a new depth of understanding in the master's work. Turner's most important canvases of the late 1830s and 1840s culminate the development of a number of themes and motifs that the artist has developed since his earliest works: the theme of confrontation between the man and the elements, technological progress, life and death, and others. It was in the late period that the conceptual format of his historical painting expanded – the artist first turned to the form of a diptych. The transformation of Turner's art language occurs in line with his consistent liberation from realistic conventions and the exploration of suggestive possibilities. As a result, his late works demonstrate the movement of color that produces almost abstract forms.

Keywords: J. M. W. Turner, English romanticism, landscape, I. V. Goethe, E. Burke, E. Jung, J. Addison, G. Home, English aesthetics of the second half of the 18th – early 19th centuries, pre-romanticism.

Джозеф Мэллорд Уильям Тёрнер — выдающийся мастер романтического пейзажа, однако до сих пор определение его места в общем контексте развития живописи XIX века вызывает вопросы. Действительно, произведения мастера зачастую аккумулируют сложный сплав разнородных художественных интенций, при том, что о линейном развитии живописного стиля Тёрнера говорить не приходится. Особенности творческого метода, наиболее полно раскрывшиеся в поздний период творчества (конец 1830-х – 1840-е гг.) и составляющие научный интерес настоящей статьи, в той или иной степени проявлялись и в его ранних работах, в том числе, в подмалевках и в акварельных набросках. Уже к 1830-м годам, когда свободная манера живописных экспериментов Тёрнера принимает программный характер развития, эти тенденции начинают более явно проникать в его экспозиционные работы, и к концу 1840-х гг. между ранними произведениями и поздними, являющимися сформировавшимся к тому времени стиль, образуется настоящая пропасть. В этой связи возникает необходимость осмыслить проблему стиля в позднем творчестве Тёрнера: рассмотреть развитие эстетических и тематических принципов мастера, охарактеризовать особенности художественного строя произведений сквозь призму реализации целостного творческого метода.

Исследование творческой биографии Дж.М.У. Тёрнера

началось еще современниками художника (Дж. Рёскин «Современные художники», 1843), и к настоящему моменту существует довольно обширный пласт посвященной ему литературы. Однако продолжительное время работы позднего периода оставались исследователями без должного внимания. Более подробное их изучение наблюдается в зарубежном искусствознании только со второй половины XX века. На данный момент можно отметить растущий за рубежом интерес к творчеству Тёрнера в целом и к поздним работам в частности, судя по количеству выставок, организуемых галереями Тейт в последние годы.

Творческий метод Тёрнера формируется на основе его восприятия ключевых идей английской эстетики второй половины XVIII – начала XIX вв. сквозь призму личного мироощущения и понимания природы. Многие исследователи выделяют середину XVIII века в Англии как переломный момент в мироощущении эпохи. Об этом периоде С.Х. Монк пишет, что «это были годы смены ценностей и установления новой точки зрения, годы, когда эмоции и воображение стали разрушать совершенное равновесие и гармонию» [3, с. 306]. Поводом для этого заключения Монка служит появление таких трудов как: «Исследование о человеческом познании» Д. Юма (1748), «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» Э. Бёрка (1757),

«Предположения об оригинальном сочинении» Э. Юнга (1759).

В последующие десятилетия начинается активное переосмысление старых и разработка новых категорий, составивших основы эстетики романтизма, которые, очевидно, отразились в творчестве Тёрнера. Так, Дж. Аддисон вводит понятие «необычного» («uncommon») как важную эстетическую категорию в рамках предромантического «спора древних и новых», Г. Хоум развивает эту мысль и рассматривает в своем труде «Основания критики» (1762) уже «новизну» (novelty) как самостоятельное эстетическое качество, превосходящее даже «возвышенное» (sublime). «Творческий ум» противопоставляется Э. Юнгом «здравому рассудку» и приобретает поистине универсальное значение. Отсюда возникает формула «оригинальности» как отказа от подражания древним, которая позднее станет одним из ведущих принципов романтической эстетики.

Нет сомнений, что на Тёрнера произвела глубокое впечатление и работа Э. Бёрка «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757). Важное место в создании эстетического эффекта, по Бёрку, занимает категория «возвышенного», которая отвечает требованиям «изящного вкуса», репрезентация которой является «одним из объективных источников субъективного чувства ужасного» [3, с. 175]. Именно это чувство, по мнению философов-предромантиков, способно рождать подлинно сильное ощущение эстетического наслаждения. Источниками столь глубокого переживания служат сила, мощь, тьма, пустота, молчание и так далее, то есть мерой возвышенного служит «эмоциональное состояние, вызванное определенными свойствами предметов» [6, с. 53]. Разработка концепции «возвышенного» актуализирует тему гибели, выраженную в мотивах стихийных катастроф, бурь, кораблекрушений, характерных для живописи Тёрнера.

Прежде такой разнообразный за счет интенсивных и часто разнонаправленных поисков, художественный метод Тёрнера обретает единство к концу 1830-х гг., а его трактовка тем и мотивов, уже обнаруженных ранее, трансформируется, благодаря консолидации творческих усилий, демонстрируя абсолютную творческую свободу.

Так, проходящая сквозь творчество мастера тема противостояния человека и стихии в картинах позднего периода получает новое звучание, наиболее остро выразительное воплощение. Особую важность приобретает выявление символического значения изображаемого, которое Тёрнер традиционно подчёркивал литературными комментариями. Теперь форма начинается говорить сама за себя, манифестируя самодостаточность художественных средств как инструмента воздействия и транслирования тех или иных смыслов. Таким образом, мастер бесконечно расширяет возможности художественного образа. Эта черта позднего творчества художника позволяет говорить о нем как о модернисте, восприимчивом Тёрнера как предтечу, в частности, абстрактного экспрессионизма.

Мотив бури на море Тёрнер развивает, начиная с самых ранних своих произведений, уже тогда стремясь передать остро трагическое ощущение неустойчивости бытия («Кораблекрушение», 1805; «Шторм (Кораблекрушение)», 1823; «Метель, лавина и наводнение», 1837; «Невольничье судно. Работарговец бросает за борт мертвых и умирающих. Надвигается тайфун», 1840). Однако, своё наивысшее воплощение, как представляется, этот мотив находит в картине «Снежная буря. Пароход выходит из гавани...» (1842), одной из наиболее экспрессивных работ Тёрнера, где мастер стремится показать размах стихии в его предельном выражении. Композиция строится ломаной ритмичкой светлых и тёмных мазков, образующих чередующиеся тональные массы, стягивающиеся в воронкообразную композицию. Пространственный водоворот кульминируется в ярком световом центре, на фоне которого явно видны лишь силуэт мачты, гнущейся от сильного ветра, и неясные очертания корабля в отдалении. Желтый, переходящий в красно-бурый дым из трубы, вздымающийся вверх и вплетающийся в общий закручивающийся поток, воспринимается как вопль жизни посреди смерти. Это воплощение «некоего неразложимого единства — буйства стихий, красок и внутренних переживаний» [6, с. 149]. Яркое противопоставление «мертвенных» белил и «живительного» хрома

в различных коннотациях будет использовано Тёрнером не раз впоследствии (например, «Мир. Похороны в море», 1842).

Драматическое столкновение мощной силы стихии и хрупкой человеческой жизни — не просто дань восхищения природе или живописное воплощение эстетических идей романтизма, это еще и индивидуальный опыт восприятия природы. Оригинальная подпись к картине сообщает: «Метель. Пароход выходит из гавани и подает сигнал бедствия, попав на мель. Автор пережил такой шторм в ночь, когда «Ариэль» вышел из Харвича». Пространный комментарий призван служить подтверждением достоверности изображенного. Вместе с тем, он наталкивает на мысль об отображении Тёрнером не объективной, но субъективной реальности. «Здесь романтическое видение почти становится чистой абстракцией, поскольку художник воссоздал свою глубоко личную реакцию на природное явление» [23, с. 427], — отмечает У. Роднер. «Метель» демонстрирует новое видение Тёрнером существа искусства — это не просто репрезентация темы человека на краю гибели, а выражение на холсте действительного опыта переживания художником этого момента, и его слова это подтверждают: «...я уже не рассчитывал на спасение, и в то же время знал, что, если чудо все-таки произойдет, я буду просто обязан изобразить это» [2, с. 69].

Мифологические сюжеты, наряду с историческими, занимали важное место в творчестве Тёрнера. При том, что в ранних работах заметно подражание К. Лоррену, Р. Уилсону и Н. Пуссену, нельзя отказать им в особом, «тёрнеровском» подходе к художественной трактовке. «Он чувствовал необходимость отразить в своем искусстве гнетущее всех ощущение нарастающего кризиса и приближения грядущей катастрофы» [9, с. 42], — отмечает Е. Некрасова. Речь идет о таких картинах, как «Дидона при основании Карфагена» (1815), «Упадок Карфагена» (1817) и других.

Хотя к 1830-м годам фокус внимания художника смещается на развитие иных сюжетов, в позднейших работах он все же возвращается к мифологическим, переосмысляя их в новом ключе. Последние четыре полотна, написанные в 1850 г., посвящены мифу о Дидоне и Энее, к которому Тернер не раз обращался прежде — Г. Финли подметил, что за свою жизнь Тёрнер написал одиннадцать картин, прямо или косвенно связанных с легендой об Энее. Одна из поздней серии картин 1850 года была утрачена, остальные три — «Меркурий послан увещевать Энея» (1850), «Отправление флота» (1850) и «Посещение гробницы» (1850) — сейчас хранятся в галерее Тейт. По сравнению с полотнами раннего периода на сюжеты «Энеиды», Тёрнер отказывается от живописных условностей, проработки деталей, излишних уточнений. Здесь со всей полнотой воплощаются творческие поиски, аккумулированные в позднем творчестве, в частности, работа с цветовыми нюансами преломления света в атмосфере. Каталогизация записи в Тейт гласит, что многие критики после экспонирования серии «с сожалением оглянулись на более ранний стиль Тёрнера», отмечая в этих работах «небрежность в отношении формы и расточительное использование света». Однако, Л. Гоинг считает, что «для зрелого Тёрнера ... человеческие фигуры должны были неизбежно потерять форму вплоть до полного исчезновения, чтобы соответствовать новому пониманию единства картины» [9, с. 26].

Картины серии имеют выраженный символический подтекст, очевидно, связанный с потребностью мастера осмыслить жизненный и творческий путь. Полотно «Меркурий послан увещевать Энея» (1850) намекает на эпическую судьбу героя, который вынужден выбирать между личным счастьем и исполнением своего предназначения. Особенно показательно последнее произведение, «Посещение гробницы» (1850), здесь Тёрнер самостоятельно дополняет миф, изображая Дидону на могиле своего супруга Сихея вместе с Энеем и Купидоном, по существу, размышляя о крушении человеческих надежд, их эфемерности и обманчивости.

Расширяя концепцию исторической живописи, в 1842 г. Тёрнер, никогда ранее не писавший программных диптихов, создает парные полотна «Мир. Похороны на море» и «Война. Изгнание. Скала Лимпет». Противопоставленные друг другу, они, в сущности, воплощают единый комплекс тем: человеческой гибели, неотвратимости судьбы, высшей справедливости.

Картина «Мир. Похороны на море» (1842) посвящена памяти друга художника Уилки, это лирическое произведение, как часто бывало с поздними работами Тёрнера, не понятое современниками. Среди безмолвного пейзажа резко выделяется глубокий черный силуэт судна, в центре композиции ярко высвеченный факелами гроб опускается в воду. Колористически картина выстроена холодными голубыми тонами, тёплыми жёлтыми и контрастными массами белого и черного.

Работа «Война. Изгнание. Скала Лимпет» (1842) полностью противоположна «Миру» колористически и семантически. Красный пылающий закат наводит на мысль о кровавом поле битвы, в центре фигура Наполеона, видимо, погрузившегося в размышления о смысле собственной жизни и тщетности побуждений, обращаясь во внутреннем монологе к раковине, лежащей посреди озера (как следует из подписи Тёрнера к полотну). Интересно, что Тёрнер избрал для обеих картин квадратный формат, однако полотно «Мир» крупнее, а «Война» к тому же была выставлена в раме в форме неправильного шестиугольника. Как пишет Некрасова, судьба Наполеона, пролившего море крови и обречённого за это на вечное одиночество на острове Св. Елены среди руин, противопоставлена судьбе Уилки, выполнившего свое праведное предназначение и почетно возвратившегося к вечному покою в лоно природы [9, с. 157]. Эти полотна ярко иллюстрируют трансформацию функции цвета в поздний период творчества художника — сюжет здесь обретает эмоциональное звучание, именно благодаря символизму колористического решения.

Примечательна в творчестве Тёрнера трактовка темы технического прогресса. В лирико-философском ключе она раскрывается в картине «Фрегат «Смелый», буксируемый к месту последней стоянки на слом» (1838). В 1844 г. Тёрнер пишет «Дождь, пар и скорость», одну из первых картин в английской живописи, посвященных новому явлению, послужившему толчком к глобальным изменениям в мировосприятии современников — поезду. М. Мюррэй пишет о том, что Тёрнер в этой картине раскрывает новое понимание бытия, «заново утверждает в многомерности и необъятности природы» [18, с. 89], то есть натура осмысливается художником в новом качестве, не вступая в конфронтацию с силой технического прогресса. А. У. Роднер отмечает: «Восхищаясь новой жизнеспособностью машин, он часто изображал их в том же свете, что и многие другие примеры человеческой предприимчивости в прошлом и настоящем, то есть как ограниченные в своих возможностях и уязвимые перед превосходящим сил окружающей среды» [23, с. 455].

«Дождь, пар и скорость» (1844) — это впечатление от быстрой езды, это наблюдение за миром из окна поезда в дождливый день. Синтезируя свой предшествующий опыт изображения диффузии разнородных сред, художник пишет настолько насыщенную световоздушную среду, что очертания ландшафта растворяются в ней, воспринимаемая лишь рельефными цветовыми пятнами, а грохочущий звук поезда приглушается, доносясь до зрителя лишь едва уловимыми вибрациями. Однако ощутим и обратный эффект — поезда с грохотом и рёвом вылетающего на зрителя. Он достигается художником с помощью комплекса художественных приемов: пространственного построения, колористического контраста, работы с тоном, живописной фактуры. Тёрнер стремился передать само движение, впечатление непрерывно изменяющегося мира. «Если мы стараемся сфокусироваться на конкретной части изображения, мы тут же встречаем сопротивление» [15, с. 84], — справедливо отмечает Мюррэй.

«Дождь, пар и скорость» актуализирует и проблему живописного воплощения стремительно развивающегося времени, что вызывает аналогии с импрессионизмом. Как пишет Некрасова, Тёрнер предпочел «беззубому» правдоподобию «философское понимание реальности бытия, изменчивости и динамичности первичной материи и ее живописное воплощение в бесконечном изменении цвета и света» [9, с. 148]. И данное высказывание, безусловно, применимо не только к этой работе, а характеризует творческий метод позднего Тёрнера в целом.

Отдельного внимания, в этой связи, заслуживает работа Тёрнера с изображением различных атмосферных эффектов. Поиски в этой области не прекращались на протяжении

всего творчества художника, однако именно в поздний период Тёрнер расширяет диапазон художественных задач и бесконечно разнообразит вариативность их решения. В 1830-е — 1840-е гг. художник создает множество подмалевков акварелью и маслом, на примере которых можно наблюдать его эксперименты в области передачи естественного освещения в разное время суток и года, при разных климатических условиях.

Тёрнер и прежде посвящал целые альбомы разработке акварельных эскизов и подмалевков на основе одного топонима. В галерее Тейт хранятся альбомы, озаглавленные именно по географическому принципу: «Комо и Венеция» (1819), «От Анконы до Рима» (1819), «Порты Англии» (1822–1828) и другие. Однако в подобных работах позднего периода творчества Тёрнер проявляет интерес не только и не столько к конкретным особенностям ландшафта, но передаче цветом атмосферных эффектов, преломлению света в различных средах — живописанию момента. Художник отказывается от стремления к завершённости изображения и переходит к открытым формам, в этом выражается его абсолютная творческая свобода.

Так, например, в 1841–1842 гг. создается целая серия видов швейцарского Люцернского озера и горы Риги с различных точек зрения и при разном освещении. Все эти листы озаглавлены в свойственной Тёрнеру манере. «Закат, Люцернское озеро» (1841) — самый разнообразный по колориту и сложный в передаче освещения. Тёрнер начинает с карандашного наброска, несколькими линиями намечая горные хребты, а затем всецело отдается работе с тоном. Здесь теплый свет закатного солнца сосуществует с холодным отблеском луны, создавая тончайшие цветовые нюансы и сложные рефлексы. Искренне преданный эстетическим идеалам своей эпохи, Тёрнер находит в себе силы отвергнуть всяческие условности и посмотреть на природу под углом собственного восприятия, «отсюда и поиски сюжетов, вернее предлогов для изображения наиболее переходных явлений в природе» [8, с. 86].

Работу «Люцернское озеро...тма после заката» (1841) художник пишет с другой точки зрения: здесь горы практически опоясывают озеро. Композиция создает эффект камерного, замкнутого пространства, а плотное наложение тона рождает ощущение сгущения сумерек. Однако общий теплый тон, подчеркнутый использованием тонированной бумаги, и красные рефлексы позволяют почувствовать, что ночь еще не опустилась. Тёрнер мастерски улавливает переходное состояние природы, передавая впечатление мягкого, окутывающего света тончайшими валёрами, используя всего три краски. При этом он отказывается от каких-либо уточнений, работая широким пятном так, что пейзаж скорее угадывается, а добавляя несколькими штрихами на передний план две фигуры, уравнивает и центрирует композицию.

Чем больше Тёрнер работает над передачей атмосферных явлений, тем к более открытым формам он переходит. Сравнение описанных выше листов с акварелями из альбома 1844 года, посвященного тому же Люцернскому озеру («Люцерн», 1844) показывает, что если в 1841 г. Тёрнер уже отошел от детальной проработки, но все еще сохранял связь с реальным объектом изображения, то произведения 1844 года тяготеют к абстракции, они более экспрессивны, здесь художник, действительно, изображает саму световоздушную среду. Даже подписи к этим листам становятся максимально лаконичными и обобщенными: «Немного проясняется» (1844), «Дождливо» (1844), «Отблеск солнечного света» (1844), «Озеро и небо. Буря» (1844).

Акварель «Радуга» (1844) передает насыщенный влагой воздух, сверкающий в солнечных лучах. Линия горизонта и очертания берега едва различимы, изобразительное пространство, намеченное диагональю пирса, предстает единым потоком движущихся воздушных масс, написанных широкими свободными мазками. Тёрнер словно бы изображает сам процесс преломления солнечных лучей, кульминирующий в отблеске радуги. Здесь цвет является отражением эмоционально-визуального восприятия автора.

В период 1830-х–1840-х гг. трансформация художественного языка Тёрнера совершается в русле последовательного освобождения от фиксации реалистических условностей. Позднейшие работы мастера демонстрируют движение цвета,

рождающее практически абстрактные формы. Тёрнер стремится с помощью цвета воссоздать во многом умоглядные, однако почерпнутые в природе, световые эффекты в воздушной среде, часто и создающие само пространство картины («Марина» (1835–1840); «Сцена празднества в Лагуне. Венеция» (1844); «Рыбак на закате» (1845)). Он практически полностью отказывается от рисунка как такового, в его позднейших работах сложно найти один четко очерченный силуэт.

В этой связи, одним из важнейших аспектов, характеризующих поздний стиль Тёрнера, является его отношение к цвету. Роль цвета в создании художественного образа становится определяющей: он выступает средством передачи визуальных эффектов, основным инструментом формообразования, определяет его символическое звучание, что ярче всего проявляется в таких полотнах как «Пейзаж с морскими чудовищами» (ок. 1845), «Пейзаж с рекой и бухтой в отдалении» (1840–1850), «Корабли в отдалении. Венеция» (1845) и в многочисленных акварелях.

В постмодернистском анализе Н. Флинна эта черта поздней живописи Тёрнера обозначена как «пророческая», связанная с живописью цветового поля XX века. Он пишет: «Не вызывают ли эти не обличенные в форму цвета вопроса о месте и времени как таковом? ...» [15, с. 32]. Однако, модернизм живописи Тёрнера, безусловно, не был оторван от современной ему эстетической мысли, что было отмечено выше.

К 1840-м гг. Тёрнер практически полностью отходит от использования сложных или составных цветов, в его палитре остаются основные цвета, практически по теории Гёте, которую он в это время довольно подробно изучал — желтый, красный, синий. Из палитры изгоняется и зеленый, появляясь только в рефлексах при смешении желтого и синего. Излюбленными становятся всевозможные оттенки желтого, этот чистый светлый цвет, как «первое производное света», ложится в основу множества работ Тёрнера этого периода («Венеция, Сан Бенедетто с видом на устье канала» (1843), «Венецианский праздник» (1845), «Пейзаж с водой» (1840–1845)). Сам Тёрнер говорил о том, что желтый стал его любимым цветом, «потому что картины требуют света» [9, с. 158].

Развитие цветовидения художника в это время сопряжено с изучением теоретических трудов современников, среди которых особое место занимает «Учение о цвете» И.В. Гёте. В его основе лежит убеждение автора в том, что тьма является не отсутствием света, как писал Ньютон, а его антагонистом. Именно из взаимодействия этих противоположных явлений рождается призматический цвет.

Важной областью исследования Гёте является «чувственно-нравственное действие цвета» — влияние цвета на сознание и психологическое восприятие человека. В связи с характером этого влияния, по Гёте, возникает разделение цветов: так, к «положительным» цветам относятся желтый, красно-желтый и желто-красный, а к «отрицательным» — синий, красно-синий и сине-красный. Зеленый цвет при этом классифицируется как «нейтральный», так как образуется смешением двух «изначальных» цветов, являющихся антиподами друг друга. А чистый красный, образуясь на стыке «положительной» и «отрицательной» групп, несет в себе отпечатки обеих, при этом обретая собственные коннотации.

При том что Тёрнер, очевидно, с интересом воспринял теорию Гёте, он не был полностью согласен с его тезисами. Например, он считал, что Гёте недостаточно внимания уделил природе тени [9, с. 174]. Вместе с тем, и коннотативный потенциал цвета интерпретировался Тёрнером далеко не столь однозначно, но сквозь призму глубоко индивидуального, лирического осмысления действительности. В этой связи, диптих, посвященный теории цвета Гёте, представляется буквально «исследованием исследования», попыткой его практического применения в живописи в форме полемического диалога.

В «Тени и мрак. Вечере потоп» (1843) основной эффект достигается, благодаря яркому светотеневому контрасту, определяющему структуру композиции — она строится закручивающейся спиралью от плотных тeneвых масс в левом нижнем углу полотна, через объем синего неба и моря, к кульминации в желтовато-белом свете луны. Мир будто накры-

вает всеобъемлющей волной, и он оказывается в водовороте «тьмы». Вкрапление синевы рождается в соприкосновении тени со светом, исходящим из центра, буквально по теории Гёте. Эффект преломления, из которого возникают красный и оранжевый спектры, позволяет заполнить углы полотна цветом, будто появившимся естественным образом, за счет ослабления четкости зрения смотрящего, к периферии изображения.

«Тень и мрак. Вечер потоп» становится своего рода наглядным комментарием к положению Гёте об «отрицательных» цветах. В то же время, Тёрнер спорит с утверждением об их «пассивности», демонстрируя невероятную динамичность tonальных масс. «Это своеобразный тёрнеровский вариант «страшного мрака грядущего ужаса» [9, с. 174], — пишет Некрасова.

«Очищенный» мир «Утра после Потопа» (1843) предстает вихрем яркого желтого цвета, в самом центре которого качается на волнах силуэт ковчега. Здесь Тёрнер использует тот же композиционный прием — охристо-оранжевый и глубокий красный цвет образуют основную композиционную окружность, которую, в свою очередь, словно опоясывает еще не рассеявшаяся тьма, концентрируясь в углах полотна. Доминирующий желтый цвет к центру превращается в практически «чистый» белый свет, вкрапления теней здесь приобретают синие, зеленые и землистые оттенки. Кажется, «Утро после потоп» — наиболее подробная иллюстрация метаморфоз света, согласно теории Гёте. «Перед нами — полный цветовой круг. Правда, цвета в нем расставлены в другом порядке; они, скорее, усиливаются в тех местах, где этому способствует их окружение, а в чистом виде — отсутствуют...» [2, с. 89], — отмечает Бокемюль.

Диптих Тёрнера углубляет теорию Гёте в отношении контраста света и тени, их противостояние обретает метафизическое звучание, воплощая дихотомию бытия. Они — вечно противостоящие, но и способные к бесконечным трансформациям силы: как из тьмы в «Утре после потоп» рождается свет надежды на новое рождение, так и солнце, источник света, может стать символом апокалипсиса и поглотить все сущее, как это будет явлено в «Ангеле, стоящем в солнечном свете» (1846).

«Ангел, стоящий в солнечном свете» (1846) воспринимается как кульминационным произведением Тёрнера. Некрасова рассматривает полотно как «апокалиптическое видение» [9, с. 177], это тематическое определение символически вписывается в канву творчества художника и связано с его рефлексией собственного жизненного пути. Здесь аккумулируются все характерные особенности стиля позднего периода его творчества. Наблюдения в сфере оптики определяют выбор квадратного формата и композиции, вписанной в круг. Изображение частично ускользает от детального рассмотрения — взгляд движется по спиралевидной линии построения плавно, не задерживаясь на отдельных объектах. Тёрнер избегает четких линий в пользу эфемерных силуэтов, усиливающих общее динамическое ощущение. Как и в других картинах с воронкообразной композицией, все направляющие собираются в световом центре. Концентрированный в желтом цвете свет здесь окутывает все пространство картины, а само солнце обретает символическое воплощение в виде ангела, вздымающего вверх пылающий меч.

Ангел воспринимается аллегорией тёрнеровского восприятия света как амбивалентного символа жизни и смерти. Бокемюль видит в этой картине воплощение слов Рёскина, сравнившего Тёрнера с «великим Ангелом апокалипсиса... в облачной тоге и радугой над головой, обладающим властью над солнцем и звездами» [2, с. 74]. А Некрасова заключает: «„Солнце — это бог“, — будто бы сказал Тёрнер, умирая...» [9, с. 180].

Эта семантическая многослойность характерна для поздних работ Тёрнера. Технические средства и художественные приемы, с помощью которых он добивается отражения в искусстве правды впечатления от созерцания могущества и красоты природы, обогащенного лирико-философским подтекстом, представляются важнейшей составляющей сложившегося стиля художника.

Резюмируя исследование, можно сделать вывод о том, что творческий метод Тёрнера к концу 1830-х гг. обретает единство и трансформируется, благодаря консолидации творческих усилий. Тёрнер, несомненно, осмыслил и творчески интерпретировал философско-эстетические концепции пре-

дромантизма, выработал глубоко индивидуальный художественный язык, не стремясь при этом быть понятным публике.

Возможность рассмотрения поисков художника 1830–40-х гг. с позиции стиля обусловлена целостным характером эволюции тематических принципов в сопряжении с трансформацией изобразительных средств. В указанный период наблюдается переход от нарративных сюжетов к философским обобщениям или вовсе отказу от сюжетной составляющей. Тёрнер развивает темы противостояния человека и стихии, жизни и смерти, красоты и величественности природы, в рамках обращения к современной истории обстоятельно осмысливается тема технического прогресса. Особую важность для Тёрнера обретает проблема времени, что выражается не только на уровне сюжета, но зача-

стую воплощается во внутренней динамике изображения.

Художественный язык Тёрнера также претерпевает соответствующую эволюцию: складываются основные принципы композиционного построения, совершенно переосмысливается феномен цвета: он становится ведущим элементом формообразования и семантического обогащения образа. Более того, часто Тёрнер избирает объектом изображения непосредственно стихию светоцветовых превращений, воплощая ее в игре красок, опираясь в равной степени и на реальность, и на творческое воображение. Комплексный эффект его живописи рождается из сложной нюансировки и оркестровки цвета, разнообразия фактуры, виртуозной свободы композиционного мышления.

Список литературы:

1. Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. 237 с.
2. Бокемюль М. Дж. М. У. Тёрнер 1775–1851. Мир цвета и света: пер. с англ. И. Д. Гольбина. М.: Арт-родник, 2004. 94 с.
3. Вершинин И. В. Эстетика и поэтика английского предромантизма // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2003. № 5. С. 169–181.
4. Уйтенко М. В. Предромантизм в английском пейзажном искусстве второй половины XVIII века: автореферат к диссертации кандидата искусствоведения: 17.00.04. Санкт-Петербург, 2002. 306 с.
5. Куртов М., Кучинов Е., Михайлов Р., Сазонов Н., Фиолетовое С., Реgev Й., Тышкевич Н. Семь фрагментов о цвете // Логос. 2019. № 4 (131). С. 131–209.
6. Мееровский Б. В. И. Кант и английская эстетика XVIII века // Кантовский сборник. 1985. №1(10). С. 51–57.
7. Некрасова Е. А. Поздний этап творчества Уильяма Тёрнера // Искусство. 1975. №1. С. 62–67.
8. Некрасова Е. А. Романтизм в английском искусстве. М.: Искусство, 1975. 256 с.
9. Некрасова Е. А. Тёрнер 1775–1851. М.: Изобразительное искусство. 1976. 208 с.
10. Цурганова Е. А. Джон Рёскин // Литературоведческий журнал. 2019. № 45. С. 182–193.
11. Шейнс Э. Джозеф Мэллорд Уильям Тёрнер. Жизнь и шедевры: пер. с англ. В. Ф. Дюбина. М.: Бертельсманн, 2009. 256 с.
12. Bishop P. The northern part of JMW Turner's tour of Switzerland in 1844 // The British Art Journal. 2016. Vol. 17. No. 1. P. 54–68.
13. Brown D. B. J. M. W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours. Tate Research Publication, 2013.
14. Butlin M. The paintings of J. M. W. Turner. Paul Mellon Centre, 1984. 993 p.
15. Christensen J. Was J. M. W. Turner "modern"? Yes (according to Max Ernst) // Notes in the History of Art. 2001. Vol. 20. No. 2. P. 32–36.
16. Finley G. The Genesis of Turner's 'Landscape Sublime' // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1979. Bd 42. H. 2/3. S. 141–165.
17. Finley G. Love and Duty: J. M. W. Turner and the Aeneas Legend // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1990. No. 3. S. 376–390.
18. Gatt G. Turner: The Life and Work of the Artist. London: Thames & Hudson, 1978. 139 p.
19. Gowing L. Turner: Imagination and Reality. New York: Doubleday & Company, 1966. 64 p.
20. Hirsh D. The World of Turner, 1775–1851. Time-Life Books, 1969. 192 p.
21. Munsterberg M. J. M. W. Turner's 'Falls at Schaffhausen' // Record of the Art Museum, Princeton University. 1985. Vol. 44. No. 2. P. 24–31.
22. Munsterberg M. Ruskin's Turner: The making of a Romantic hero // The British Art Journal. 2009. Vol. 10. No. 1. P. 61–71.
23. Murray M. Art, Technology, and the Holy: Reflections on the Work of J. M. W. Turner // The Journal of Aesthetic Education. 1974. Vol. 8. No. 2. P. 79–90.
24. Nichols K. Turner's Use of Graphite Underdrawing in His Watercolor 'Cassiobury Park, Hertfordshire' // Master Drawings. Nineteenth-Century British and American Drawings. 2002. Vol. 40. No. 4. P. 299–304.
25. Rodner W. S. Humanity and Nature in the Steamboat Paintings of J.M.W. Turner // Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies. 1986. Vol. 18. No. 3. P. 455–474.
26. Townsend J. H. How Turner painted. Materials & Techniques. London: Thames & Hudson, 2019. 160 p.

References:

- Berk, E. (1979) *Filosofskoe issledovanie o proiskhozhdenii nashikh idei vozvyshennogo i prekrasnogo [A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful]*. Moscow: Iskustvo Publ. (in Russian)
- Bishop, P. (2016) 'The northern part of JMW Turner's tour of Switzerland in 1844', *The British Art Journal*, 17, 1, pp. 54–68.
- Bockemuhl, M. (2004) *J.M.W. Turner 1775–1851. Mir tsveta i sveta [J.M.W. Turner 1775–1851. The world of color and light]*. Moscow: Art-rodnik Publ. (in Russian)
- Brown, D. B. (2013) *J. M. W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours*. Tate Research Publ.
- Butlin, M. (1984) *The paintings of J. M. W. Turner*. Paul Mellon Centre Publ.
- Christensen, J. (2011) 'Was J. M. W. Turner "modern"? Yes (according to Max Ernst)', *Notes in the History of Art*, 20, 2, pp. 32–36.
- Finley, G. (1979) 'The Genesis of Turner's 'Landscape Sublime'', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 42, 2/3, pp. 141–165.
- Finley, G. (1990) 'Love and Duty: J. M. W. Turner and the Aeneas Legend', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 3, pp. 376–390.
- Gatt, G. (1978) *Turner: The Life and Work of the Artist*. London, Thames & Hudson.
- Gowing, L. (1966) *Turner: Imagination and Reality*. New York, Doubleday & Company.
- Hirsh, D. (1969) *The World of Turner, 1775–1851*. Time-Life Books.
- Kurtov, M. (2019), Kuchinov, E., Mikhailov, R., Sazonov, N., Fioletovoe, S., Regev, I., Tyshkevich, N. 'Seven fragments about color'. *Logos [Logos]*, 4 (131), pp. 131–209. (in Russian)
- Meerovskii, B. (1985) 'V. I. Kant and the English aesthetics of the XVIII century', *Kantovskii sbornik [Kant's Collection]*, 1 (10), pp. 51–57. (in Russian)
- Munsterberg, M. (1985) 'J. M. W. Turner's "Falls at Schaffhausen"', *Record of the Art Museum*, Princeton University, 44, 2, pp. 24–31.

- Munsterberg, M. (2009) 'Ruskin's Turner: The making of a Romantic hero', *The British Art Journal*, 10, 1, pp. 61–71.
- Murray, M. (1974) 'Art, Technology, and the Holy: Reflections on the Work of J. M. W. Turner', *The Journal of Aesthetic Education*, 8, 2, pp. 79–90.
- Nekrasova, E.A. (1975) 'The late stage of William Turner's work', *Iskusstvo [Art]*, 1, pp. 62–67. (in Russian)
- Nekrasova, E.A. (1975) *Romantizm v angliiskom iskusstve [Romanticism in English Art]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Nekrasova, E.A. (1976) *Turner 1775–1851 [Turner 1775–1851]*. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ. (in Russian)
- Nichols, K. (2002) 'Turner's Use of Graphite Underdrawing in His Watercolor "Cassiobury Park, Hertfordshire"', *Master Drawings. Nineteenth-Century British and American Drawings*, 40, 4, pp. 299–304.
- Rodner, W.S. (1986) 'Humanity and Nature in the Steamboat Paintings of J.M.W. Turner', *Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies*, 18, 3, pp. 455–474.
- Sheins, E. (2009) *Joseph Mallord William Turner. Zhizn' i shdevry [Joseph Mallord William Turner. Life and masterpieces]*. Moscow: Bertel'smann Publ. (in Russian)
- Townsend, J.H. (2019) *How Turner painted. Materials & Techniques*. London, Thames & Hudson Publ.
- Tsurganova, E.A. (2019) 'John Ruskin', *Literaturovedcheskii zhurnal [Literaturovedcheskii journal]*, 45, pp. 182–193. (in Russian)
- Vershinin, I.V. (2003) 'Aesthetics and poetics of English pre-Romanticism', *Izvestiia Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena [Proceedings of the A. I. Herzen Russian State Pedagogical University]*, 5, pp. 169–181. (in Russian)
- Voitenko, M.V. (2002) *Predromantizm v angliiskom peizazhnom iskusstve vtoroi poloviny XVIII veka [Pre-Romanticism in English landscape art of the second half of the XVIII century]*. PhD Thesis. Saint-Petersburg, Saint-Petersburg University. (in Russian)