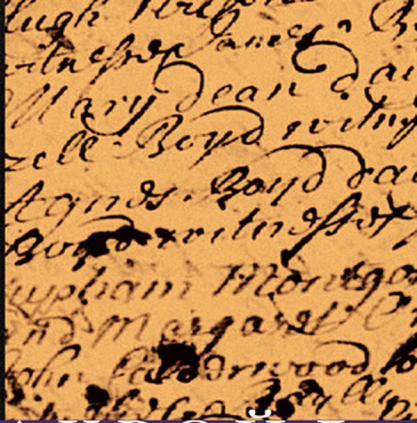


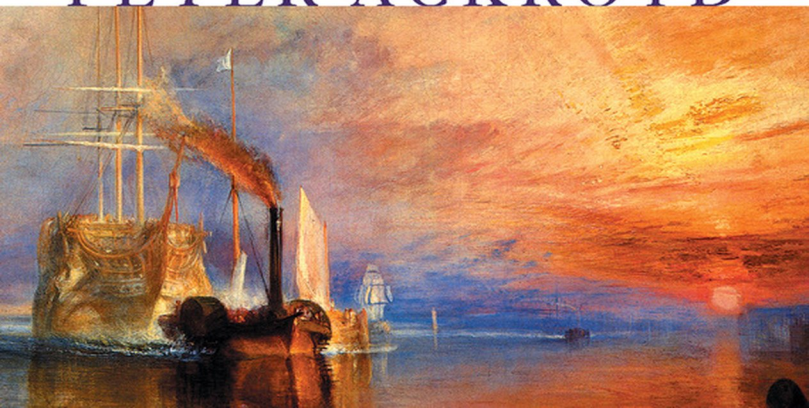


ПИТЕР АКРОЙД

ТЕРНЕР

TURNER

PETER ACKROYD



Тёрнер
Питер Акройд

Аннотация
Питер Акройд. Тёрнер. Биография
Глава первая 1775-1799
Глава вторая 1799-1802
Глава третья 1802-1805
Глава четвертая 1805-1811
Глава пятая 1811
Глава шестая 1811-1813
Глава седьмая 1813-1816
Глава восьмая 1816-1819
Глава девятая 1819-1827
Глава десятая 1827-1833
Глава одиннадцатая 1833-1844
Глава двенадцатая 1844-1851

Аннотация

Книги поэта и прозаика англичанина Питера Акройда (р. 1949) популярны во всем мире. Он – автор более четырех десятков книг самых разных жанров. Значительное место в его творчестве занимают биографии.

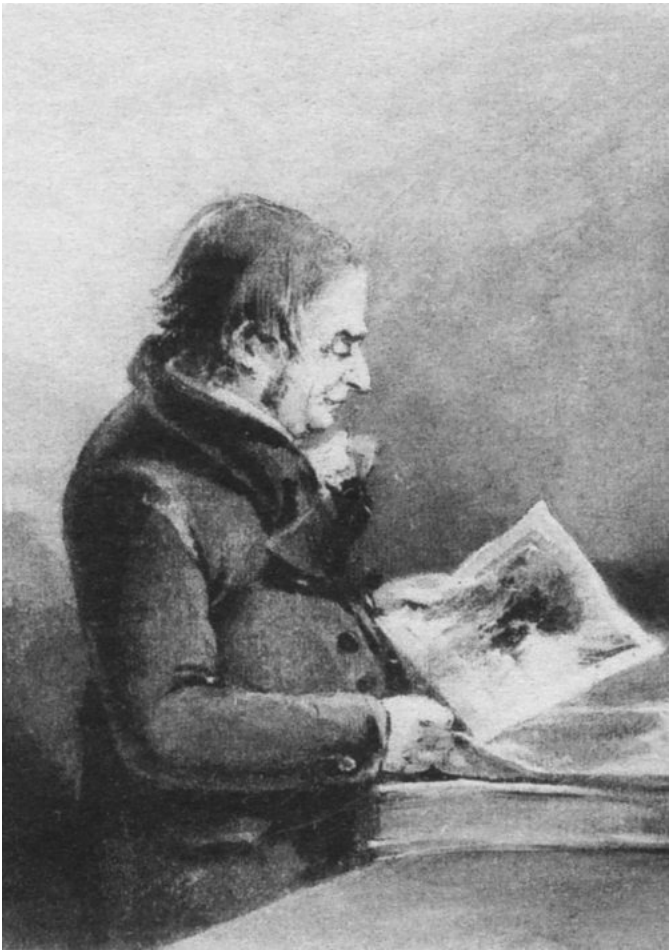
Рассказывая о великом английском художнике Уильяме Тёрнере, Акройд создает удивительно живой образ человека талантливого, увлеченного, очень непростого в общении, но бесконечно преданного своему искусству, великого мастера света и тени, во многом опередившего свое время.

Питер Акройд
Тёрнер. Биография

Глава первая 1775-1799

Джозеф Мэллорд Уильям Тёрнер был дитя Лондона. Отец его, перебравшись в столицу из небольшого девонского городка, открыл цирюльню на Мейден-Лейн, неподалеку от Ковент-Гарденского рынка. Матушка была из семьи потомственных лондонских мясников. Сам Тёрнер всем знававшим его казался воплощенным горожанином — приземист, коренаст, полон энергии и задирист. Речь его была речью кокни, лондонского простонародья, и изъяснялся он на языке улиц.

Этим его наследство не ограничивалось. Внешне он весьма походил на отца, который, по словам друга семьи, был “невысок, худощав и мускулист, с небольшими голубыми глазами, крючковатым носом, выпяченным подбородком и свежим цветом лица”.



Тёрнер в кабинете гравюр Британского музея

Сын мог похвастать, если можно так выразиться, тем же носом и подбородком. Однако старший Тёрнер, добавляет свидетель, “имел нрав повеселей, чем у сына, и улыбка никогда не сходила с его лица”. Легкий его характер, несомненно, способствовал успеху цирюльни, где главное — угодить посетителю, да и коммерческая жилка, похоже, была у него в крови. Свое отношение к деньгам родитель передал сыну. “Если отец и хвалил меня, вспоминал Тёрнер, — то только за то, что я сэкономил шиллинг”. Это был урок, который он усвоил на всю жизнь.

У Мэри Тёрнер нрав был куда круче. Подверженная взрывам темперамента, она впадала в припадки ярости, которые с годами стали неукротимы, так что дело дошло до сумасшедшего дома. Судя по описанию ее ныне утраченного портрета, Тёрнер имел “несомненное сходство с нею в области глаз и носа… держалась она прямо и выглядела мужеподобно, чтобы не сказать свирепо”. Раздражительность матери Тёрнер унаследовал также, но границ здравомыслия не пересекал никогда.

Уильям и Мэри Тёрнер обвенчались летом 1773 года в церкви Святого Павла постройки Иниго

Джонса[1], что в Ковент-Гарден. То обстоятельство, что на брак пришлось получать “особое разрешение”, наводит на мысль о спешке или каких-то иных затруднениях. Два года спустя, в их собственном доме — номер 21 по Мейден-Лейн — появился на свет их первый сын. Младенца крестили всё в той же церкви в Ковент-Гарден, позаимствовав троицу крестильных имен, скорее всего, у деда и прадеда по материнской линии. День рождения Джозефа Мэллорда Уильяма Тёрнера, 23 апреля 1775 года, известен в народе как день святого Георгия, а также считается днем рождения Шекспира. Было и другое предзнаменование. Когда ребенку исполнилось четыре дня от роду, в послеполуденном небе наблюдалось явление “трех солнц” — достойная прелюдия к карьере художника, по преданию объявившего на смертном одре, что “солнце — бог”.

Жизнь окрест была деятельная и шумная. Цирюльня Уильяма Тёрнера располагалась на первом этаже; там он, орудуя мягкой барсучьей кисточкой, бойко намыливал щеки представителям публики почище. Подвал соседнего дома

[1] Примечания: 1

Джонс Иниго (1573–1652) — английский архитектор, первый и крупнейший представитель палладианства в Англии. *(Здесь и далее прим. пер.)*

занимало заведение, иносказательно именуемое “ночной концертный зал”, но торговали там сидром. Любопытно отметить, что дом 21 по Мейден-Лейн использовался Свободным сообществом художников[2] в качестве выставочного помещения, а позже там разместилась школа Объединенного общества художников Великобритании. Что ж, Лондон полнится случайными совпадениями такого рода.

Некоторое время спустя Тёрнеры переехали в дом 26 по той же Мейден-лейн, напротив, и поселились на северной ее стороне. Впрочем, солнце в любом случае вряд ли пробивалось в глубь этого узкого проулка, расположенного в самом сердце района, уже тогда известного как Вест-Энд.

Район, вообще говоря, был популярный; селились там актеры, художники и проститутки. Площадь Ковент-Гарден славилась банями и борделями, недаром один из современников окрестил ее “площадью Венеры”; таверн с игорными домами поблизости тоже хватало, и проворные карманники шныряли в толпе. Словом, если б

[2] Примечания: 2

Сообщество художников Великобритании было основано в Лондоне в мае 1761 г. с тем, чтобы посредством выставок регулярно знакомить публику с работами современных художников (среди основателей — Джошуа Рейнольдс).

вам вздумалось пройти краткий курс по теме “жизнь лондонской улицы”, стоило бы прогуляться по Мейден-Лейн и окрестностям. Часто отмечают, что у детей на рисунках Тёрнера такие настороженные, внимательные лица, и выглядят они, как бы это сказать, не по возрасту. На одном из своих набросков художник приписал снизу: “Дети собирают лошадиный навоз, полют траву”. Такова была его жизненная среда.

По соседству имелись и более почтенные заведения: ювелирные лавки, типографии, лавки изготовителей париков. К тому ж туда часто наведывались тогдашние театралы, поскольку с одной стороны находился Королевский театр на Друри-Лейн, а с другой — Королевская опера Ковент-Гарден. Так что ничего случайного в том, что молодой Тёрнер зарабатывал себе на жизнь и тем, что писал театральные декорации, нет; лондонский воздух пропитан театром.

Бродя по Ковент-Гарденскому рынку, Тёрнер впитывал в себя ауру его шумной жизни, очаровывался игрой ярких его красок. Великий толкователь Тёрнера, Джон Рёскин[3], родившийся в девятнадцатом веке, отмечал, что тот “…не

[3] Примечания: 3

Рёскин Джон (также Раскин) (1819–1900) — английский писатель, художник, теоретик искусства.

только не гнушался хламом и сором, он ценил и искал его — ибо им полон был Ковент-Гарден после рыночного дня”[4]. И в присутствии Рёскина Тёрнер назвал “грудой камней” свой альпийский пейзаж. И апельсины всю жизнь писал так, словно видел их на прилавках своего детства.

И потом, разумеется, рядом текла Темза, чуть южней его дома на Мейден-Лейн. Перейти двор, пересечь Стрэнд, пробежать по проулку — минуты три, не больше, и вот ты на берегу. Тёрнер, прославленный певец Темзы во всех ее настроениях и состояниях, впервые увидел реку у лондонского порта, где качаются на волне у причалов баржи, лодки и всякие прочие суда. Это был шумный и грязный портовый мир, где море и город сливались в объятьи, словно любовники. Мир торговли и мены, но Тёрнер видел не только это. Он видел суету и спешку при приближении прилива, и то, как лодки “проскакивают” под Лондонским мостом, когда отлив благоприятствует этому. Он близко знал моряков и торговцев, рабочих и уличных мальчишек, которые бродят по прибрежной грязи, выискивая, что вынесла им река. Это был его мир. Это был пейзаж его вообра-

[4] Примечания: 4

Перевод Игоря Мокина (из: *Рёскин Джон.* Фрагменты из книги “Современные художники” / Иностранная литература. 2009. № 1).

жения. У Темзы он жил, у Темзы, пришел срок, он умер. Река была неотъемлемой частью его души.

Лондон бывал и губителен, и милостив. В 1786 году в возрасте пяти лет от неизвестной болезни умерла младшая сестра Тёрнера. Внезапно оставшись единственным ребенком в семье, мальчик приобрел, как свойственно таким детям, склонность к уединению и сосредоточенности. Можно предположить, что впоследствии он чем-то переболел тоже, потому что три года спустя родители решили отослать его в Брентфорд-на-Темзе, где воздух был здоровее, чем в Лондоне; его передоверили дяде по матери, Джону Маршаллу, который, продолжая семейную профессию, был мясником. Семья жила над лавкой, на северной стороне рыночной площади. Со временем Тёрнер хорошо познакомился с побережьем Темзы в обе стороны от Брентфорда; впечатления от поездок в Патни и Туикнем, Кью и Хэмптон-корт прочитываются в его дальнейших работах.

Его отправили в Брентфордскую бесплатную школу на Хай-стрит. Там он выучился читать, писать и считать — в достаточной мере, чтобы в дальнейшем заняться торговлей. Однако как раз тут мальчик выказал охоту к совсем иной стезе. Тёрнер сам однажды поведал, что по дороге

в школу развлекался, “рисуя мелом на стенах курочек и петухов”. Способности к рисованию не остались незамечены, и весьма вероятно, что первый заработок в качестве художника ему принесла раскраска от руки гравюр в издании “Древностей Англии и Уэльса” Генри Босуэлла. Этот толстый том познакомил его с изображениями соборов и аббатств, замков и монументов; впечатление, надо полагать, оказалось незабываемым и глубоким, поскольку в дальнейшей своей жизни он к этим древностям не раз обращался.

Из Брентфорда с друзьями дяди его отправили в приморский курортный городок Маргит, где он оставался несколько месяцев, также посещая местную школу. Но истинное его образование происходило за её стенами, у моря. Навсегда заворожил его мир рыбаков — их лодки, их сети, их улов.

Самые ранние рисунки Тёрнера датируются 1787 годом. Они вполне традиционны. Двенадцатилетний мальчик срисовывает с гравюр, порой меняя что-то по-своему, мосты и замки. Первые наброски сделаны в Оксфорде, куда дядя его, мясник Джон Маршалл, переехал, уйдя на покой. Однако похоже, что вскорости мальчик уже вернулся в Лондон, поскольку есть свиде-

тельства тому, как в это примерно время отец пришпиливал его рисунки к стенам цирюльни и приторговывал ими по цене от шиллинга до трех. А кроме того, рассказывают, что тогда же Тёрнер-отец заметил одному своему клиенту, художнику Томасу Стотхарду[5], дескать, “сын мой готовит себя в художники”. Ему, надо полагать, хотелось услышать от знаменитости одобрительные или поощряющие слова, но сыну его и без того рвения было не занимать.

Юный Тёрнер меж тем нашел себе дело при мастерской архитектора, что дало ему хорошую подготовку и на всю жизнь привило интерес к этой профессии. Он как-то заметил одному своему другу, что “начни он жизнь сначала, то скорей стал бы архитектором, чем художником”, а впоследствии даже сам спроектировал один из своих загородных домов.

Так что какое-то время он чертил и рисовал, выполняя задания Томаса Хардвика[6], лондонского архитектора, который работал над реконструкци-

---

[5] Примечания: 5

Стотхард Томас (1755–1834) — английский живописец, иллюстратор и гравер.

[6] Примечания: 6

Хардвик Томас (1752–1829) — выдающийся английский архитектор, один из основателей Лондонского архитектурного клуба (1791).

ей церкви Святой Девы Марии на северо-востоке Лондона, а также перестраивал Сайон-хаус[7] в Айлворте. По сути говоря, в течение четырех лет Тёрнер профессионально занимался архитектурным рисунком.

Такого рода занятия с ранних лет привили ему любовь и уважение к человеческому жилью. Складывается впечатление, что он проникает в самую суть тех зданий, которые изображает пером или кистью, словно они живут своей тайной внутренней жизнью, а он ее понимает. В эти же годы Тёрнер посещает уроки еще одного мастера, Томаса Мэлтона[8], искусного рисовальщика перспектив и театрального живописца. В общем, юный художник впитывает знания и умения где только можно.

Возможно, именно Хардвик рекомендовал Тёрнеру подать прошение о зачислении в школу при Королевской академии художеств. Рассказывали, будто он пришел к Тёрнеру-отцу и сказал ему, что “мальчик слишком умен и жив воображением, чтобы привязывать его к ремеслу. Разумней от-

---

[7] Примечания: 7

Сайон-хаус — наследственное владение герцогов Нортумберлендских, до сих пор достопримечательность Лондона.

[8] Примечания: 8

Мэлтон-младший Томас (1748–1804) — пейзажист и гравер.

править его учиться в Королевскую академию… ” Да, там, где уже выучились Блейк, Гиллрей[9], Стотхард и Роулендсон[10], самое место честолюбивому юному дарованию. Тёрнер нашел поддержку у члена академии Джона Френсиса Риго[11], показав ему те рисунки, что были развешаны по стенам цирюльни на Мейден-Лейн. Итак, на первую ступеньку своей карьеры юный художник взошел, изобразив, в качестве испытуемого, окрестности Сомер-сет-хауса[12]. А в классе античного искусства, называемого также “класс гипсов”, его попросили технически точно нарисовать античную скульптуру.

Работа была сочтена удовлетворительной, и его зачислили в студенты. Учеником он стал самым образцовым, моделью ученика, можно сказать,

---

[9] Примечания: 9

Гиллрей Джеймс (1756–1815) — английский карикатурист и рисовальщик.

[10] Примечания: 10

Роулендсон Томас (1756–1827) — английский гравер, карикатурист, рисовальщик.

[11] Примечания: 11

Риго Джон Френсис (1742–1810) — французский живописец, работавший в Англии.

[12] Примечания: 12

Сомерсет-хаус — общественное здание в стиле классицизма, занимающее целый квартал между Стрэндом и Темзой в Лондоне, чуть восточней моста Ватерлоо.

и следующие два с половиной года работал с гипсовыми отливками и битой скульптурой, рисуя все подряд, включая торс Фавна и пальцы Аполлона. Лучше обучения и придумать было нельзя, поскольку в эти ранние годы он усвоил, как важны линия и объем. Топографической, или пейзажной, живописи в академии не учили. Тёрнер, который впоследствии достигнет выдающегося мастерства в передаче состояний моря и неба, склонность к тому чувствовал изначально и еще в учениках двигался в этом направлении. Однако умение изображать человеческую фигуру отнюдь не лишне в становлении художника.

Многому он научился и у президента Королевской академии, сэра Джошуа Рейнольдса. Этот великий человек, у тому времени уже весьма преклонных лет, позволил ему бывать у себя дома, изучать портреты своей работы. У Тёрнера, может статься, у самого мог зреть план стать портретистом, да только склад характера его для этого рода деятельности совсем не годился. Так что, наверное, некий добрый ангел его от сей стези уберег. В доме Рейнольдса на Лестер-Филдс Тёрнер мог видеть полотна Рубенса, Пуссена и Рембрандта — они произвели на него самое глубокое впечатление. Позже он как-то сказал,

что “пожалуй, счастливейшие свои дни” провел с Рейнольдсом, и именно Рейнольдс был единственным английским художником, которого Тёрнер был готов обсуждать на закате своей жизни.

В 1790 году он выставил свою первую акварель. Ему еще нет пятнадцати, но он демонстрирует твердые представления о пространстве и перспективе. Это первые его опыты в технике, в которой он скоро достигнет вершин. Изображен на акварели Ламбетский дворец, резиденция архиепископов Кентерберийских, однако почтенное сооружение частично заслонено двумя выпивохами и пивной, из чего можно заключить, что земное художника явно занимает больше небесного.

Имелись у него занятия и в местах не таких возвышенных, попроще. Так, он подрядился помогать художникам-декораторам в театре “Пантеон” на Оксфорд-стрит, где ставили и драму, и оперу. Тут, надо полагать, он живописал штормящее море и грозовые тучи — что уж там требовалось для той или иной мелодрамы. Это был способ пополнить себе карман, в чем он очень нуждался, заработать на более насущные уроки, однако склонность к театральной

живописи определенно у него имелась. Так что наверняка Тёрнер немало огорчился, когда спустя год после того, как его зачислили в штат “Пантеона”, театр сгорел дотла. Тем не менее, не теряя присутствия духа, наутро Тёрнер явился на дымящееся пожарище и зарисовал его. Десять дней после того он не ходил на занятия в академию — работал над захватившим его замыслом. Огонь и руины всегда его завораживали; в этой ранней работе заметны уже и мощь, и сила воображения. На будущую весну он выставит в Королевской академии законченную акварель, озаглавив ее “Театр “Пантеон”, утро после пожара”. В дальнейшем, придумывая подписи к своим картинам, он станет куда изобретательней.

Вдохновение Тёрнер находил не в одном Лондоне. Прирожденный путешественник, всю жизнь он совершал вояжи по Британии и другим европейским странам. Ранней осенью 1791 года, отпущенный из академии на каникулы, он отправился на запад, в Бристоль, где остановился в доме Джона Нэрроуэя, знакомого Тёрнера-отца, и, как это бывает с гениями в процессе становления, произвел на все семейство неизгладимое впечатление. Одна из племянниц хозяина вспоминала потом, что шестнадцатилетний Тёрнер

“был совсем не похож на обычных молодых людей, держался поодаль, много молчал, интересовался одним только рисованием и не желал появляться в обществе”, “у него не было склонности дружить”. Собственно, таким казался людям и Тёрнер зрелый: если не молчалив, то резок и бесцеремонен.

Один из Нэрроуэев, попросив его нарисовать карандашом автопортрет, услышал в ответ: “Какой смысл рисовать такую незначительную фигуру, как я? Это может навредить моим рисункам. Люди скажут, что способен нарисовать такой малыш!” В пересказе слышится подлинная речь и угадывается страшная застенчивость Тёрнера. Разве не бывает, что робость и стеснительность прячутся под панцирем нелюбезности?

Тем не менее его, видимо, все-таки уговорили, поскольку один автопортрет сохранился, пусть даже его подлинность оспаривают; на рисунке изображен миловидный молодой человек с длинными волнистыми волосами, в модном сюртуке. Этот образ подкрепляет собой сведения о том, что в молодости Тёрнер был франтом. И отчего бы ему не франтить? Так хотелось понравиться миру! Не исключено, что этот мотив руководил художником и тогда, когда он писал несколько

идеализированный автопортрет 1799 года (на цветной вклейке).



Утверждают, что Тёрнер сделал этот автопортрет, когда в 1791 году гостил в Бристоле в семье Джона Нэрроуэя. Тёрнеру здесь 16 лет. Хозяину дома до того не нравились резкие манеры гостя, что портрет этот он повесил на лестнице: “Не допущу, чтобы маленький невежа висел в гостиной”

Та же племянница вспоминала, что “порой он выходил из дому порисовать до завтрака,

а бывало — и до, и после обеда". Иначе говоря, постоянно работал, и еще хозяева дали ему прозвище "принц скал", поскольку он обожал взбираться на скалы, нависающие над водами Эйвона. Альбом, который он всюду носил с собой, заполнен набросками речных берегов. Тёрнер нащупывал свой путь в ландшафтной живописи и в прогулках над Эйвоном искал свой образ прекрасного и возвышенного. Акварели, написанные им на основании этого опыта, вскоре появились на стенах Королевской академии живописи.

Вернувшись к учебе, он был переведен из класса гипсов в натурный класс. Рисовать дозволялось только обнаженных мужчин-натурщиков, которых рассаживали в грациозных или выразительных позах, заимствованных из картин старых мастеров. В натурном классе он оставался с 1792 по 1799 год, неспешно выучивался изображать человека. Наиболее эффектно результаты этого ученичества представлены в немногих так называемых "порнографических" набросках, которые спаслись от неумеренного целомудрия его наследников. Тёрнер набил руку в изображении обнаженных натурщиц в эротических позах и даже в старости много рисовал женские половые органы; спасая его репутацию, большую

часть этих набросков после его смерти сожгли — шокирующий факт с точки зрения ценителей искусства! И всё-таки подлинные интересы художника определенно лежали не здесь. Рисунки, представленные на выставке 1872 года, а также на выставках всех последующих лет, изображают башни, часовни, церкви и монастыри, все в разной степени разрушения. В 1793 году ему присудили за пейзажный рисунок “Большую серебряную палитру” (Greater Silver Pallet) — серебряную медаль, средства на которую выделяло Общество поощрения искусств, ремесел и коммерции. Медаль свидетельствовала о том, что его необыкновенные способности к ландшафтной живописи замечены. Однако она оказалась единственным отличием, которое он получил в своей жизни.

В свободное от учебы время он бродил по окрестностям, выглядывая виды с развалинами и монументами. Уже нашлись люди, готовые приобретать его работы, и периодические издания, готовые их публиковать. Один из рисунков, к примеру, был напечатан в журнале “Коппер-плейт мэгэзин” (“Гравировальная доска”); это серьезное для начинающего художника достижение к тому ж открывало виды на то, какие коммер-

ческие возможности предоставляет ему его дар. В последующие годы его рисунки появляются в самых разных иллюстрированных изданиях, так что имя Тёрнера становится известно широкой публике. В 1792 году он съездил в Уэльс; на следующее лето посетил Херефорд, Вустер и Ившем. Нашел также время и средства пострaнствовать по Кенту и Сассексу, где в старых городах Рочестере, Дувре и Кентербери художнику есть на что посмотреть. Регулярно он проходит по двадцать пять миль в день, делая быстрые зарисовки на ходу; все необходимое для жизни завязано в узелок, покачивающийся на конце палки, палка перекинута через плечо. Странствуя так налегке, он наблюдает за всем, что происходит вокруг него и над ним.

В 1794 году он осматривает центральные графства Англии и составляет список всех увиденных им достопримечательностей, которые снабжает пометками “прекрасно” или “романтично”, а также точным показателем расстояния от одного места к другому. У него с собой два альбома, переплетенные в телячью кожу, с медными застежками, что выглядит вполне профессионально. На следующий год он вернется в Уэльс, а потом направится к югу, на остров Уайт. Альбом

для эскизов имеет теперь надпись: “Заказные рисунки”. Он работает, выполняя пожелания заказчиков, будь то частные лица или журналы. Но на острове Уайт, однако, не отказывает себе в удовольствии поработать не по заказу, над тем, что нравится самому. Рисует морской простор и скалы, волны, разбивающиеся о берег, валуны и лодки. Море он любит страстно.

Вернувшись в дом родителей на Мейден-Лейн, где под мастерскую была занята комната над цирюльней, очень скоро Тёрнер переезжает: он снял жилье и помещение для работы неподалеку, на углу Хэнд-корт. Работы теперь так много, что дополнительное пространство не помешает, но не исключено, что к переезду его подвигнул и крайне неровный характер матери.

Он возвращается в натурный класс при Королевской академии, но в 1796 году его привлекает новое поле деятельности: на очередную выставку он представляет первую серьезную работу, выполненную маслом. Озаглавленная “Рыбаки в море”, она явилась прямым следствием поездки на остров Уайт. Репутацию акварелиста Тёрнер уже заслужил, и теперь стремился показать свое умение и в других сферах изобразительного искусства. В масляных красках он хотел выра-

зить то, что постиг в акварели. “Рыбак в море” — сюжет, что называется, “атмосферный”: лодка вздымается на волнах, освещенная лунным светом и его отражением.

Художник уловил острое ощущение одиночества человека в ночи. В печати появилось два одобрительных отклика, и полотно купили за десять фунтов.

Тёрнер нуждался в дополнительных источниках дохода, и пришлось кстати, когда доктор Томас Монро нанял его скопировать несколько акварелей из своей коллекции, размещенной в Аделфи-террас[13]. Работали на пару: приятель и ровесник Тёрнера, художник Томас Гёртин[14], делал рисунок, а Тёрнер подцвечивал его определенными оттенками синего и серого, нанося блики света и тени. Так получилось, что доктор Монро за свой счет дал художникам многому научиться, а Рёскин так даже назвал его “истинным учителем” Тёрнера. Один из академиков назвал дом доктора Монро “вечерней академи-

---

[13] Примечания: 13

Аделфи-террас — комплекс общественных и жилых зданий в Лондоне; построен во второй половине XVIII в. братьями Адамами.

[14] Примечания: 14

Гёртин Томас (1775–1802) — английский живописец, мастер акварельного пейзажа.

ей”. Тёрнер получал три шиллинга шесть пенсов за вечер плюс блюдо устриц на ужин. Но не это было главным. Работа, которую некоторые называли унылой поденщиной, оказалась выгодной не только с финансовой стороны. Осмысленно копируя великие подлинники, Тёрнер набирался мастерства. К примеру, рассказывали, что в процессе он освоил способ промакивать лишнюю краску хлебным мякишем — полезный прием для любого художника. И когда Тёрнера донимали расспросами, он отвечал, не без яду: “Ну да, и что, разве есть лучший способ поупражняться?” Однако, работая днем и ночью, он переутомился, и поздней осенью 1796 года направился в Брайтон, где поправил здоровье и сделал несколько набросков с натуры.

На следующий год он выставил в Королевской академии две картины маслом: одна — лунная ночь над Темзой, вторая — закат над морским побережьем. Два огненных шара точно соответствуют друг другу, осеняя оба пейзажа надмирным светом, придавая им нездешнее тепло и непостижимую достоверность. Этого оказалось довольно, чтобы критик из “Морнинг пост” объявил: молодой художник обладает “талантом и собственным мнением”. Чувствуется, проницательно продол-

жил критик, что “он особым взором смотрит на природу и ее проявления”. Еще один внимательный посетитель выставки записал в своем дневнике: “Художник мне незнаком; но если он продолжит, как начал, то непременно станет первым по своему ведомству”. Одну из акварелей Тёрнера, показанную на той же выставке, “Сент-Джеймс кроникл” провозгласила “равной лучшим работам Рембрандта”. В двадцать два года Тёрнер стал одним из ведущих художников своего времени.

Он по-прежнему не чувствовал себя финансово обеспеченным — строго говоря, остается спорным, что такое вообще когда-либо было, — и потому взялся за преподавание: давал уроки рисования, пять шиллингов в час, но занятия проходили в самой неформальной манере, не так, как у всех. Сам Тёрнер признавался современнику, что его метод — “сделать рисунок в присутствии учеников, а потом позволить им его срисовать”. Со временем преподавание ему наскучило, или, верней, отпала необходимость в дополнительном заработке. Остались вспоминания одного из учеников, которому Тёрнер казался “чудаковатым, но добрым и забавным”. Подобные свидетельства людей, хорошо его знавших,

заставляют думать, что человек он был живой и добродушный, и разрушают более поздние мифы о неприветливом старом скупердяе.

В тот год, когда его провозгласили молодым дарованием, Тёрнер впервые поехал на север Англии. Журнал “Коппер-плейт мэгэзин” заказал ему несколько рисунков Шеффилда и Уэйкфилда, и он воспользовался случаем, чтобы исследовать дикие, мало освоенные человеком ландшафты севера. Хотелось к тому ж побывать на Озерах, уловить отблеск величественного в родных пределах. И не такая уж это случайность, что на будущий год Вордсворт и Кольридж опубликуют свой совместный труд, “Лирические баллады”, общепризнанный провозвестник романтизма — движения, которое сделало очевидным эстетическую заинтересованность в пейзаже возвышенном и возвышающем. Тёрнер испытывал то же радикальное преображение во вкусах и представлениях, которое положило начало поэтическим достижениям английских романтиков, и потому так важно, что рисовал и писал он те самые пейзажи, которые их вдохновляли. Не говоря уж о том, что в результате этой поездки он расширил свой творческий диапазон и укрепил свою репутацию как художника.

Это была самая долгая экспедиция из тех, что он доселе предпринимал. Он взял с собой два больших, переплетенных в кожу альбома и приступил к зарисовкам уже в нескольких милях от Дерби. Направившись на восток, он пересек Йоркшир, Дарем и Нортумберленд, а затем две недели провел в Озерном крае. Часами просиживал в церквах, любовно прорисовывая нефы и крипты. Нанимал лодки, чтобы увидеть предмет своего интереса с самой выгодной точки. Был необыкновенно прилежен и тверд в намерениях. В Йоркшире и Дареме посетил почти все древности, часовни и аббатства, деятельно воплощая свою страсть к старым камням в рисунки церковных интерьеров и церковных руин. Любопытно, что много лет спустя Тёрнер снова вернётся к некоторым из тогдашних своих сюжетов, таким, как аббатство Кёркстолл и Норемский замок. К последнему он питал особую нежность. Некий его попутчик вспоминал, как они в экипаже проезжали мимо развалин замка, и Тёрнер, тогда уже пожилой, почтенный художник, встал с места и поклонился развалинам, а потом, видя удивление спутников, пояснил, что, написав в молодости вид Норемского замка, никогда больше не сидел без заказов. В позднейшие свои поездки он часто

изображал это место таким, каким видел его во дни своей юности, пренебрегая переменами, случившимися за прошедшие годы. Память его, живая, мощная, насыщала пейзаж и здания той достоверностью, которая переживает века. Последний из видов Норемского замка, написанный им на склоне лет, окутан многоцветным сиянием. Собственно замок, когда-то прорисованный им в деталях, тонко и отчетливо, преобразился в светящееся нечто — так переосмыслило его воображение Тёрнера.

В Озерном крае он поддался очарованию скал и гор. Тема оказалась огромна, величественна, неисчерпаема. А эффекты тумана и водной пыли, закутывающие окрестности в таинственную вуаль! Тёрнер жадно писал дождь и радугу, свет утренний и закатный.

В Лондон он привез материал для девяти картин, которые выставил на следующий год в Королевской академии, не говоря уж о частных заказах. По поводу акварельного рисунка Норемского замка обозреватель газеты “Уайтхолл ивнинг пост” высказался в том смысле, что “от нее часами не оторвать глаз, и все не наглядишься”. Некий академик живописи, зайдя на выставку перед ее открытием, “нашел там Тёрнера, кото-

рый наносил последние штрихи на свои картины и произвел впечатление человека скромного и здравомыслящего". В тот же период художник Джон Хоппнер[15] посетил Тёрнера в его студии на Хэнд-корт, и тот показался ему "робким и осторожным" — надо полагать, он застал хозяина в самом необычном из его настроений. Эти высказывания, собственно, приведены здесь для того, чтобы показать: начиная с этого времени Тёрнер становится темой для разговора. Его знакомства ищут. По сути говоря, он почти знаменитость.

Именно потому издательство "Кларен-донпресс" заказало ему несколько акварелей Оксфорда с тем, чтобы в виде гравюр напечатать их в вестнике университета. Однако честолюбие его простиралось и в ином направлении — очень хотелось быть избранным в члены Королевской академии, пусть даже он не достиг еще оговоренного для этого возраста. На эту тему он не раз беседовал с *eminence grise*[16] академии, Джозе-

---

[15] Примечания: 15

Хоппнер Джон (1758–1810) — английский художник-портретист.

[16] Примечания: 16

Серый кардинал, то есть тот, кто влияет на принятие решения, держась в тени *(фр.)*.

фом Фарингтоном[17], который заверял его, что он “пройдет”. Фарингтон оставил дневниковую запись об одном таком разговоре. Многообещающий молодой художник просил совета, не следует ли ему покинуть окрестности Мейден-Лейн. “Он полагает, что переезд в окружение более респектабельное может сулить ему выгоду Он сказал, что имеет сейчас больше заказов, чем в состоянии выполнить, и получает денег больше, чем тратит”. Под “более респектабельным” окружением понималась публика классом выше; теперь, когда он хорошо зарабатывал, среда, в которой он вырос, выглядела неподобающей. К слову, Фарингтон посетил студию Тёрнера и отметил, что “квартира несомненно тесна и не приспособлена для художника”. То есть резоны для переезда, несомненно, имелись.

В тот год он совершил две поездки к друзьям, от которых тоже остались крохи воспоминаний. Весной гостил в Футс-крей в Кенте, у преподобного Роберта Никсона. Никсон часто захаживал в цирюльню на Мейден-Лейн и поддержал юного Тёрнера при первых шагах его карьеры. Любопытно при этом отметить, что Тёрнер, невзирая

[17] Примечания: 17

Фарингтон Джозеф (1747–1821) — английский акварелист, член академии с 1775 г., больше известный своими дневниками.

на профессию хозяина, особой религиозности не проявлял. Еще один приятель Никсона, также гостивший тогда в пасторском доме, вспоминал, что "он боготворил природу со всеми ее красотами, но забывал про Создателя". Когда все семейство отбывало по воскресеньям в церковь — ритуал обязательный в доме деревенского священнослужителя, — Тёрнер "запирался в своей маленькой комнатке… и прилежно писал акварели". Рвение к работе нимало не удивляет, но обстоятельства не оставляют сомнений, что к проявлениям благочестия художник относился прохладно. Церкви и аббатства он страстно любил, особенно в виде руин, но от религии отмахивался, как от пустяка. По сути дела, был почти что язычник.

Никсон и его гости не раз затевали вылазки на природу с целью запечатлеть красоты Кента. Как-то заехали на постоялый двор пообедать, и преподобный Никсон попросил принести вина. "Нет, — возразил Тёрнер, — я против". Так что обедали без вина. Мемуарист объяснил этот инцидент скупостью, "любовью к деньгам". Однако обвинение выглядит несправедливым — по меньшей мере, в этом особом случае. Художник ехал рисовать и желал делать это на свежую голову — что ни говори, а в рисовании он видел смысл

своей жизни, — и потом, зачем мешать дело и удовольствие? Этот эпизод, впрочем, еще раз подчеркивает его силу воли, целеустремленность. А потом, “любовь к деньгам” вовсе не мешала ему давать в долг. В одном из альбомов для рисования сохранилась пометка: “Одолжил м-ру Никсону 2 шиллинга 12 пенсов”.

Также в этом году Тёрнер еще раз съездил в Бристоль к Нэрроуэям, где снова оставил по себе впечатление “необразованного юноши, стремящегося единственно к тому, чтобы усовершенствоваться в своем мастерстве. Уразуметь его было трудно, так мало он говорил… ” Но это ведь характерно. Художники, в массе своей, отнюдь не интеллектуалы и не краснобаи, и если уж заговаривают о своем искусстве, то делают это совсем не в тех выражениях, что критики или ценители. Говорить — не их работа. Они просто делают ее, и всё. А что касается Тёрнера, то было замечено также, что по вечерам он “сидел тихонько, в явной задумчивости, не занятый ни рисованьем, ни чтением”. А думал он, скорее всего, о том, как будет рисовать завтра.

Из Бристоля Тёрнер съездил к живописным руинам средневековых замков Чепстоу и Денби, а также аббатства Тинтерн, и посетил, среди

прочих, старинный приморский городок Аберистуит. Некоторые из сделанных там рисунков и акварелей испещрены следами дождя.

По возвращении в Лондон он получил неприятное известие о том, что, вопреки всем надеждам, не избран в кандидаты академии. Впрочем, ждать этого оставалось недолго, и, огорчившись, но не слишком, он сыскал утешение совсем в другом месте. В конце 1790-х он близко сошелся с семейством Денби. Джон Денби некоторое время жил за углом от Тёрнеров на Ковент-Гарден. Он был композитором — писал песни и католические мессы, а также подвизался как органист при театре “Пантеон”, когда Тёрнер подрабатывал там декоратором. В тесном мирке Лондона подобные связи могли привести к многолетней дружбе, только вот не всем выпадает многолетняя жизнь. Джон Денби умер весной 1798 года, оставив вдову и четырех дочерей.

В тот момент Сара Денби жила в Лондоне на Аппер-Джон-стрит. Когда мы сталкиваемся с этим именем в следующий раз, она живет уже неподалеку, на Нортон-стрит. Попросту говоря, живет с Тёрнером. Надо полагать, вскоре после смерти мужа он ее навестил, и его ухаживания не были отвергнуты.

Мы еще убедимся в том, что художник испытывал слабость к вдовушкам. Даже если это и совпадение, нельзя не заметить, что его влекло к особам старше по возрасту или, по крайней мере, женщинам зрелым. Он так и не женился, предпочитая отношения более вольные. И если так выражал себя страх перед несвободой, то проистекал он, надо полагать, из глубинного стремления к уединению (и порой даже к секретности), а также из глубоко личной природы его визионерства, мистического свойства переживаний. Впрочем, весьма вероятно, что отнести этот страх можно и на счет ужасного брака его родителей, который он наблюдал вблизи. Он всегда выказывал большую привязанность к отцу, и наверняка понимал, какое несчастье связать себя с женщиной, которая всё дальше и дальше удаляется от границ здравомыслия. Мать Тёрнера время от времени испытывала устрашающие приступы ярости, и зрелище безумия, бушующего в семье, вполне способно отвратить от всякого рода формальных уз.

И не случайно одолевала его потребность устраивать себе подобие семьи и оказывать покровительство. Клара Уиллер, дочь одного из приятелей художника, вспоминала, как он яв-

лялся к ним в дом, словно это было “прибежище от семейных бурь, слишком личных, чтобы о них говорить”. Молодой художник “обычно проводил у нашего камина три-четыре вечера в неделю”. В своих отношениях с Сарой Денби и ее детьми он, надо полагать, тоже искал душевного тепла, которого ему недоставало. Лишь позже Королевская академия стала для него и семьей, и домом.

В тот год, когда начались его отношения с семейством Денби, мать Тёрнера пришлось отправить в сумасшедший дом на Олд-стрит. На волю она больше не вышла. На следующий год ее перевели в Бетлехемскую больницу, известную как Бедлам, где она и скончалась два года спустя под вопли обитателей отделения для неизлечимо больных.

О своей матери Тёрнер ни с кем никогда не говорил. Когда кто-то, гораздо уже позже, в беседе с ним ее упомянул, он только “приосанился и дьявольски сверкнул глазом”. Причина такой уклончивости более чем понятна. Болезнь матери всегда была для него темой, неприятной для обсуждения, но куда более важно то, что он сам, втайне, не мог не опасаться наследственного безумия. И придет время, когда Тёрнера таки обвинят в нем некоторые, самые горластые из

критиков.

Глава вторая 1799-1802

В следующем, 1799 году Тёрнер по-прежнему очень занят. Он сообщил Фарингтону, тому самому члену академии, который неутомимо вел дневник, что “у него в работе 60 рисунков, заказанных разными людьми”; в самом деле, он уже считается лучшим мастером пейзажной иллюстрации, и спрос на него велик. Один из коллекционеров предложил ему сорок гиней за акварель с видом Карнарвонского замка. А известный ценитель искусств, сэр Уильям Бекфорд, заказал рисунок своего знаменитого поместья, Фонтхиллского аббатства, в Уилтшире, и Тёрнер провел там три недели, выполняя заказ.

На академической выставке этого года он утвердил свои амбиции и новообретенную славу, показав первое историческое полотно.

Тут надо сказать, что в те времена именно историческая живопись считалась вершиной художественных достижений — она приравнивалась к эпосу в литературе. От всякого английского художника, достойного художником называться, ждали, что он овладеет и этим жанром. Попытка

Тёрнера, озаглавленная “Битва на Ниле”, служила восхвалению недавних событий, а именно победы адмирала Нельсона над французским флотом годом раньше в Египте, и сделано это было наверняка в самом возвышенном стиле, какой приличествует морским батальным полотнам. Точнее сказать нельзя: картина утрачена.

Тёрнер и в будущем выставлял исторические полотна, однако природная склонность и инстинкт художника толкали его совсем в ином направлении. Вот почему мифологические пейзажи Клода Лоррена, когда он впервые их увидал, вызвали у него такой мощный, совсем ему несвойственный эмоциональный порыв. Клод Лоррен, живший в семнадцатом веке, справедливо прославлен своими ясными и гармоничными пейзажами; кроме того, он был первым, кто поместил солнце на свои полотна: солнце, сияющее божество Тёрнера, — главный герой искусства Лоррена.

Это случилось, когда один из ценителей Тёрнера пригласил его взглянуть на “Отплытие царицы Савской” Лоррена. Современник, который присутствовал при этом, вспоминает, что, увидев картину, Тёрнер “смешался, разволновался и разразился слезами”. Когда же его спросили, в

чем причина такого проявления чувств, Тёрнер ответил: “Потому что я никогда не сумею написать ничего подобного”. Иначе говоря, картина мастера середины семнадцатого века, во всей ее сияющей прозрачности, показалась молодому английскому художнику непостижимо и недостижимо прекрасной. Увидев еще два пейзажа Лоррена в Бекфорд-хаусе на Гросвенор-сквер, он, как передавали, сказал, что “повторить их выше человеческих сил”. Однако всю свою жизнь он искал тот источник вечной гармонии, из которого, думается, черпал вдохновение Лоррен. И в поздние свои годы Тёрнер воистину достиг мастерства, сопоставимого с французским художником, и до сих пор выдерживает такое сравнение.

В 1799 году, в поисках прекрасного, он посетил Уэльс и Ланкашир, а по возвращении получил известие, что избран кандидатом в члены Королевской академии художеств. Это была ступень, предшествующая “действительному членству”, и он не замедлил вступить в так называемый Академический клуб, где избранным предоставлялась возможность весело пообедать. Нет, никак не скажешь, что в тот период своей жизни Тёрнер избегал веселой компании. Еще одним

свидетельством повышения его статуса стал переезд из студии на углу Мейден-Лейн и Хэнд-корт на Харли-стрит, в квартал значительно более респектабельный. Теперь, чтобы воплощать свои замыслы, у него была просторная мастерская, и он по-прежнему обитал неподалеку от Сары Денби и ее все прирастающего семейства. Никогда и ни с кем Тёрнер не обсуждал своих незаконнорожденных дочерей Эвелину и Джорджину, но и никогда от них не отказывался. Девочкам не воспрещалось называть Тёрнера отцом, и он упомянул их в своем завещании.

Вскоре после переезда Уильяма на Харли-стрит Тёрнер-старший также оставил Мейден-Лейн и присоединился к нему. Миссис Тёрнер по-прежнему томилась в доме для душевнобольных, и старику было тоскливо жить одному. С тех пор он стал деятельно помогать сыну, следил за порядком в мастерской, натягивал холсты, вел деловую переписку с заказчиками и меценатами. Не исключено, впрочем, что кров он делил с семейством Денби на Нортон-стрит, где квартировал и Тёрнер-младший, а в мастерскую на Харли-стрит ходил, как на работу в качестве мастера на все руки. До конца своих дней старик радовался успехам сына и способствовал им, как мог.



Этот портрет 24-летнего Тёрнера Джордж Дэнс-младший написал в марте 1800 г., вскоре после избрания Тёрнера кандидатом в члены Королевской академии живописи

Сохранился анекдот о том, как Тёрнера пригласили на какой-то важный ужин, и, пока он раздумывал, следует ли принять приглашение, отец его появился в дверях с восклицанием: “Иди, Билли, иди! Тогда не надо будет готовить баранину!” — из чего следует, что Тёрнер-отец выполнял обязанности не только ассистента художника, но также домоправителя, и резонным образом хотел избежать лишних расходов, сэкономить. А Тёрнер, уже модный художник, несомненно, подобные приглашения получал часто. И набросок Джорджа Дэнса[18], выполненный как раз в это время, дает представление о молодом человеке, который взбирается на вершину избранной им профессии.

Описывая его внешность, один из современников охарактеризовал его как “странное создание Божие”, а другой засвидетельствовал, что он “кто угодно, но не красавец”. У него были кри-

[18] Примечания: 18

Дэн с-младший Джордж (1741–1825) — плодовитый архитектор и один из основателей Королевской академии.

вые ноги и большие ступни. В поздние годы его сравнивали то с моряком, то с крестьянином, то с извозчиком. Краснощекое лицо казалось обветренным и делало его похожим на морского волка, штурмана или капитана. Ну, море и все, с морем связанное, Тёрнер любил, так что такое сравнение, может статься, ему вполне льстило. Короче говоря, по меркам того времени его черты считались, пожалуй, грубоваты, и внешне он отнюдь не напоминал собой джентльмена. Но он джентльменом и не был. Он был мечтатель из простонародья, “визионер-кокни”, истинный лондонец, каких полно на улицах города. Кто-то еще сказал однажды, что он уродлив, как “Гай”, то есть чучело Гая Фокса[19], героя ноябрьских кострищ, — ив самом деле, со своим крючковатым носом он смахивал на Панча, персонажа кукольного театра. Поговаривали также, что руки у него вечно “немыты”, что объяснялось его обыкновением прямо пальцами наносить краску на полотно. Есть история про то, как однажды к нему пришел некто, объявивший себя художником. Тёрнер попросил разрешения взглянуть на его ладони, а взглянув, объявил: “Нет, вы не

[19] Примечания: 19

Фокс Гай — участник неудачного “Порохового заговора”, раскрытого 5 ноября 1605 г.

художник!” Слишком чистые оказались.

В новой мастерской на Харли-стрит Тёрнер завершил самую большую картину из всех, до сих пор им написанных. Эта “Пятая казнь египетская”, даром что на библейский сюжет, своими клубящимися грозовыми тучами и потоками ливня обязана буре, которую художник пред тем наблюдал в Уэльсе. Из тех же мест проистекает и второе выставленное им в 1800 году полотно маслом, “Долбадернский замок”. Картины свидетельствуют о том, что художник разрывался между стремлением работать, с одной стороны, в престижном жанре исторической живописи, а с другой — в пейзаже, но объединяет их то, что обе преисполнены какого-то мрачного величия. На следующий год его “Голландские лодки в бурю” вызвали восторженный отклик у Бенджамина Уэста[20], крупнейшего исторического живописца того времени. “Рембрандт хотел бы так писать, если б мог”, — сказал он.

И ничего удивительного в том, что, имея за спиной такую поддержку, в феврале 1802 года Тёрнер был избран в действительные члены академии.

---

[20] Примечания: 20

Уэст Бенджамин (1738–1820) — англо-американский художник, известный своими крупномасштабными историческими полотнами.



Визионер из простонародья в 1816 году. Тёрнер

напоминает здесь Панча, и нет сомнений, что этот набросок Чарльза Роберта Лесни больше похож на оригинал, чем романтизированный автопортрет 1799 года

Тут он, похоже, так возликовал, что даже позволил себе распустить перья. Когда ему сказали, что следует поблагодарить собратьев-академиков за то, что они отдали за него свои голоса, он ответствовал, что “не сделает ничего подобного… С какой стати благодарить человека за то, что он выполнил свой простейший долг?”. Тёрнер достиг поразительного успеха, стал ведущим художником современности — и прекрасно отдавал себе в этом отчет. На выставке этого года он изменил свою подпись. Раньше подписывался “W Turner, A”, что означало, что он кандидат. Теперь же в ход пошло полное имя: “Joseph Mallord William Turner, RA”, то есть член академии. Он стал позволять себе задиристость, вступил в перебранку со всеми уважаемым сэром Фрэнсисом Буржуа[21] и обвинил пожилого художника в “отсталости”. Сэр Фрэнсис в ответ назвал его “змеенышем”. “А вы полновесная змея — и невежа к тому ж”, — не

[21] Примечания: 21

Буржуа Фрэнсис (1753–1811) — английский пейзажист, придворный художник Георга III, основатель первой публичной художественной галереи в Англии.

остался в долгу Тёрнер.

В другой раз, вскорости после того, он дерзнул отчитать своего старого друга Фарингтона; тот наряду с несколькими еще академиками отлучился с заседания Академического совета, а когда они вернулись, то “Тёрнер тут же взял слово и с весьма злым выражением лица потребовал объяснить причину нашего отсутствия на Совете… Я резко ответил, что не приличествует ему обращаться к нам в подобной манере”. Стычки такого рода происходили нередко, и от академиков дошли до нас многочисленные жалобы на вызывающую бесцеремонность и заносчивость Тёрнера. Но поскольку про его работы, показанные на академической выставке того года, печатные издания писали, что они “гениальные” и “выказывают величие замысла”, некоторые резоны для самоуверенности у художника все-таки были. Ландшафты и исторические полотна он писал мастерски. Его сравнивали с Клодом Лорреном, Рембрандтом и Гейнсборо.

Несомненным признаком возросшей его влиятельности было и то, что молодые художники-современники безоговорочно признали его лидерство. Если пожилые собратья по профессии могли упрекать его в “чрезмерности” и

революционности, то молодежь считала, что он ведет общество к необходимому преобразованию вкусов. Тёрнер находился на передовой линии художественного фронта, вызывал огонь критики и зависть, но продвигался вперед, занимая новые высоты. Как и многих других художников, живших в разные времена, его обвиняли в том, что он всего лишь стремится шокировать и возмутить публику. Хочет, дескать, новизны во имя самой новизны, не более. Как написали в одном из журналов, “некий живописец до такой степени развратил вкусы молодых художников шарлатанской новизной своего стиля, что один из критиков-юмористов дал ему кличку *over-Turner* — “ниспровергатель”.

Глава третья 1802-1805

Летом 1802 года “овер-Тёрнер” выехал в свой первый вояж за пределы Англии; в середине июля он направился в Париж. Но Париж в те дни отнюдь не числился прибежищем богемы и непризнанных гениев, ему еще предстояло приобрести эту репутацию на рубеже девятнадцатого и двадцатого веков. Нет, тогда Италия считалась природным раем для художников и деятелей искусства. На пути Тёрнера Франция стала лишь первым этапом, а целью его были горные хребты Швейцарии. Чтобы пересечь Ла-Манш, он сел на пакетбот в Дувре. На входе в гавань Кале случился жестокий шторм, пакетбот не мог подойти к пирсу. Сгорая от нетерпения оказаться на берегу, Тёрнер пересел в шлюпку. Эта затея чуть не обернулась трагедией. Но разве не уместна подобная переделка, когда в путь пускается художник-маринист, пылко любящий море и волны? Едва ступив на берег, он вытащил свой блокнот и зарисовал сцену.

В Париже Тёрнер нанял кабриолет и направился в Швейцарию, где, что и говорить, его просто

сразила красота тамошних гор и долин. Он рисовал Монблан и ледник Мер-де-Гляс, преодолел перевал Сенбернар, посетил Райхенбахский водопад и высотой в восемьдесят футов водопад Рейнхолл в Шаффхаузене; до Чертова моста прошел пешком по Сен-Готард-скому перевалу. Жадно ловил глазами проявления величественного и прекрасного в атмосфере, искал и находил в окружающем сюжеты для картин, которые еще напишет. Позже он сказал Фарингтону, что "скалы и обрывы очень романтичны и изумляют величием". За эту поездку он сделал четыреста эскизов, тут же на месте бегло набрасывая очертания и объемы.

Вернувшись затем в Париж, он совершил паломничество в Лувр, где с тщанием изучал полотна Тициана и Пуссена, Рафаэля и Караваджо. Однако восхищало его не все подряд. Отнюдь. Разочаровали Рембрандт и Рубенс. Сохранились его заметки об увиденном, выказывающие, как он внимателен к деталям. Так, о "Положении во гроб" Тициана он написал, что "Мария в синем, который принимает на себя отсветы красного, и связана им с более яркой синевой неба". Основное внимание здесь, как и в других заметках, отдано тому, как художник использует цвет. Это почти

технический анализ художественного эффекта; он исследует полотна мастеров прошлого, чтобы овладеть их приемами.

Результаты его странствий были предъявлены на выставке 1803 года. Бурному переезду во Францию посвящен холст “Мол в Кале с французскими пассажирами, ожидающими прибытия английского пакетбота”, и еще несколько работ маслом с видами Бонвиля и Макона. Последняя, озаглавленная “Праздник по случаю сбора винограда в Маконе”, исполнена самым величественным образом в духе Лоррена, хотя местоположение напоминает скорее Ричмонд на Темзе, нежели Францию. Пейзаж одухотворен присутствием человека: работники пляшут, беседуют, наблюдают за танцами. Видно, что художника занимает человек — и когда он занят физической работой, и когда отдыхает от трудов. Видно, что его волнует возможность противостоять времени. Но кроме того, фигуры людей неотменимо привязаны к местности, они словно проросли из этой земли и принадлежат ей. Так он передал одно из своих визионерских прозрений.

Также на выставке было представлено “Святое семейство”, выполненное маслом не без влияния луврского Тициана, однако покупателя на эту

картину не нашлось. Критики обвинили Тёрнера в том, что он пишет “кляксы” и “намеки”, создает картины, глядя на которые зритель принужден гадать, что ж там изображено, — из чего следует, что стихийная свобода, свойственная видению художника, уже бросалась в глаза. С точки зрения критиков, картины Тёрнера выглядели “незавершенными”, а темы “не проработанными” ни в каком из формальных смыслов.

Независимость Тёрнера остро проявилась в его решении открыть весной 1804 года собственную галерею и выставлять там свои картины. Это случилось всего спустя три дня после того, как мать его умерла в доме скорби. В том, что художник открывает частную галерею, ничего особенно необычного нет, необычно только то, что эту затею предпринял художник, которому не было еще и тридцати; объяснить такое можно только его невероятной самоуверенностью. Галерея разместилась на втором этаже его дома на Харли-стрит, в пристройке, занявшей часть сада, и стала, по существу, выставочным залом, где избранные гости могли слоняться и восторгаться. Галерея эта не была особенно велика — на плане землевладения виден “флигель” размером при-

мерно шестнадцать футов на тридцать восемь[22], но она дала кров большей части его картин и стала основным источником дохода. Он называл ее “лавка”. В самом деле, случалось, что некоторые из его картин маслом уходили перепродавцам по триста-четыреста гиней за холст.

Торговец он был с особенностями: например, брал доплату за раму. Однако покупателей это не обескураживало. Среди них встречались и собиратели старых мастеров, как, например, сам Бекфорд, и удачливые собратья-художники. Агента, который занимался бы сбытом картин, у Тёрнера не было вплоть до самых последних лет его жизни — торговать он умел и сам. И в самом деле, как заметил один из его современников, тоже художник, отчего бы ему не заламывать такие цены, раз никто другой так, как он, рисовать не умеет?

Однако галерея была для него больше чем выгодная коммерческая затея. К своим полотнам он относился, как к родным существам, как к членам семьи, и часто бывало, что у него заводились любимцы. Тогда он с болью отрывал их от себя, а порой и вообще отказывался их продавать. Мно-

---

[22] Примечания: 22
Примерно 5x10 метров.

гие слышали, как он в таких случаях бормотал: “Какой в них толк, если их разрознить?” В своем завещании Тёрнер оговорил, что желает, дабы “работы мои хранились вместе”. Вполне понятно, не правда ли, влечение художника, глубоко сознающего значимость своих художественных достижений и провидческих откровений, к тому, чтобы зрители восприняли его наследие во всей полноте.

Не сохранилось каталога самой первой экспозиции на Харли-стрит, хотя есть мнение, что следует включить туда картину маслом по дереву “Старый пирс в Маргите”. Хлопоты с устройством галереи почти не помешали хозяину подготовиться к очередной академической выставке, хотя, чтобы убраться подальше от шума строительных работ на Харли-стрит, над одной из картин он работал в комнатах смотрителя академии. Она называлась “Лодки, доставляющие якоря и канаты голландским военным в 1665 году”, а рядом он поместил “Нарцисса и Эхо”.



Гравюра с “Кораблекрушения” (1805), первой из картин Тёрнера, которая была воспроизведена методом меццо-тинто. Это был важный шаг в карьере художника: эстампы продавались по 2 шиллинга 2 пенса, пробные оттиски — вдвое дороже

Он показывал, что умеет, хотя бы только в трактовке воды: в одном случае она была бурлящей, в другом — спокойной. Но этим сюрпризы не ограничивались. В выставочном каталоге описание “Нарцисса и Эха” сопровождалось стихами,

автором которых был сам Тёрнер. Уже случалось, что он снабжал цитатами из Мильтона описания прежних своих полотен, как бы вводя изображенную сцену в определенный контекст, однако на этот раз впервые он процитировал сам себя. Впоследствии он ввел это в обычай, черпая строки из своей якобы незаконченной эпической поэмы “Заблуждения Надежды”. Законченной ее так никто и не видел. Может статься, она и существовала-то целиком только в его воображении, да и то для того, чтобы выдергивать из нее строчки для подписей к картинам.

В поэтике Тёрнера кораблекрушение — это символ хаоса и разрушения. И на будущий год в мастерской на Харли-стрит он пишет картину, которая стала самой популярной из всех, что он до того создал. “Кораблекрушение”, или “Шторм”, как она называлась сначала, по словам Джона Рёскина, представила “фигуративную живопись бесконечно более мощную, чем даже та, что пейзажист выказывал ранее”. Огромные массы воды, летящие диагонали мачт и парусов, стремительный водоворот в центре композиции — всё это наделяет картину воистину ужасающей достоверностью. Позже один из критиков выскажется в том смысле, что при работе над

полотном Тёрнера “захватил истинно гений масляной живописи”. Но прежде того он был захвачен свободной стихией моря. Хотя мы и вправе усомниться в правдоподобии байки про художника, привязавшего себя к мачте, которую Тёрнер всячески распространял, трудно оспорить тот очевидный факт, что он только что не отождествлял себя со стихиями, ветром и морем. Как говорит Тит в Шекспировом “Тите Андронике”, “я — море”.

“Кораблекрушение” стало первым полотном Тёрнера, размноженным методом гравировки, и, таким образом, оно положило начало серии работ, которые помогли художнику добиться известности, вышедшей за пределы сообщества коллекционеров и торговцев картинами. Также он взялся за иллюстрирование стихов и прозы, с дальнейшей целью перевести свои рисунки в гравюру. В работе с печатниками был основателен, точен, практичен; въедливо торговался и, принимая работу, ошибок не спускал. Деловой был человек, профессионал во всем, за что брался.

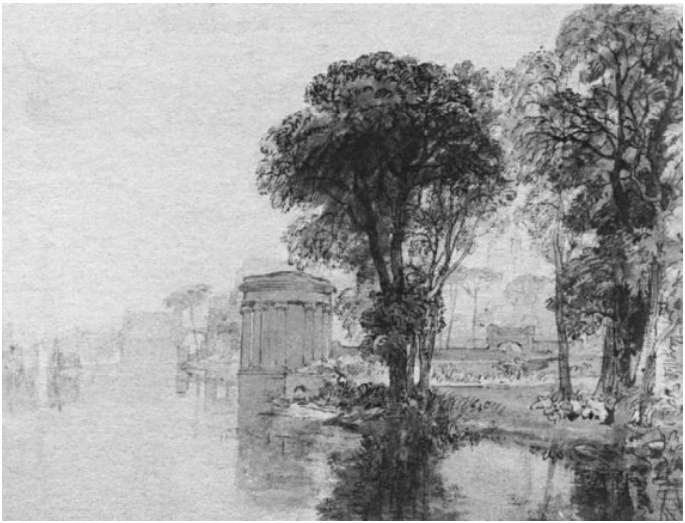
Глава четвертая 1805-1811

После Трафальгарского сражения, осенью 1805 года флагманское судно “Виктория” доставило тело адмирала Нельсона в устье Темзы. Тёрнер получил разрешение подняться на борт корабля, чтобы в рисунках и записях запечатлеть это событие. Он переговорил с членами экипажа, старательно фиксируя особенности внешнего вида каждого, всё это в качестве подготовки к большому полотну, которое он замыслил. “К. Харди довольно высок, — бегло писал он, — на вид страшен… рус, около 36 лет”.

Совсем иной, не населенной призраками, не овеянной похоронными настроениями увидел он Темзу, когда снял на берегу домик в деревушке Айлворт, неподалеку от Ричмонда, — местечке, которое на его полотнах исполнено очарования. Домик был среднего размера, с двумя фасадами и летней постройкой в нижней части сада, у самой воды. Назывался он Сайон-ферри-хаус, то есть “дом у Сионского перевоза”, причем собственно перевоз начинался от самых, так сказать, парадных его дверей и доставлял к оленьему парку в

Ричмонде. Тёрнер начал там новый альбом, надписав его “Эскизы для картин, Айлворт”, и, бродя вдоль берега, зарисовывал виды реки и лодки, скользящие по воде.

Однако обдумывал он другие сюжеты. В его альбомах для зарисовок того времени можно увидеть штудии классических фигур и мотивов. В одном из них — перечень возможных названий картин, среди них “Дидона и Эней”, “Прощание Брута и Порции”, “Прибытие Ясона в Колхиду”. Он читал классическую литературу в лучших переводах, в том числе Гомера и Вергилия в переложении соответственно английских поэтов Александра Поупа и Джона Драйдена. Приобрел также тринадцать томов антологии “Сочинения британских поэтов”, — то есть приступил к серьезному и целенаправленному самообразованию; всегда был основателен и — раз решил, значит, решил.



Павильон у Айлворта, где Тёрнер жил в “доме у Сионского перевоза” на Темзе в 1805–1806 годах. Идиллическая сцена, достойная кисти Клода Лоррена, которого Тёрнер ставил превыше всех художников

Также он заказал слепки с тех мраморов, которые лорд Элджин[23] незадолго до того вывез из

[23] Примечания: 23

Будучи британским послом в Османской империи, лорд Элджин получил разрешение на вывоз значительного числа античных мраморных скульптур, украшавших Акрополь.

Греции, и в письме к высокородному пэру (или вору, как кто предпочитает) поздравил его с тем, что тот спас от гибели буквально “самый блестящий период человеческой природы”.

Классический мир для Тёрнера — это мечта о красоте и благородстве, неиссякаемый источник глубоких чувств и вдохновенных раздумий.

Но и Темза вдохновляла его. В определенном смысле она и была для него той аллегорической рекой, берега которой он населял фигурами нимф, фавнов и прочей мифической живностью. В одном из альбомов он приводит несколько строчек Поупа, восславляющих “серебристую Темзу”. Но если река служила поводом погрузиться в размышления об Античности, то обдумывал он, по сути, свои задачи в искусстве. Очевидно, из помет Тёрнера, что стремился он к тому, чтобы как можно выше поднять место пейзажной живописи в системе художественных ценностей. К тому, чтобы в глазах общества пейзаж по значению своему стал соперничать с историческими полотнами, получил признание как способ выражения отвлеченных понятий и моральных истин. Тёрнер ставит себе целью стать — в общепринятом смысле — “великим” художником. Но добьется он этой цели так, как сочтет нужным,

на своих условиях.

И что же он предпринял затем? Построил себе лодку. В альбомах есть записи о ценах на паруса, снаряжение, мачту и насос. Ему хотелось стать частичкой речной жизни, рисовать или писать красками, наслаждаясь возможностью наблюдать реку вблизи, и чтобы она тем временем влекла лодку всё дальше и дальше… Он знал Темзу с младенческих лет, и много раз плавал по ней под парусами; иметь свою лодку значило осуществить мечту детства. Теперь он мог направиться против течения в Хэмптон-корт и Виндзор и далее в Оксфорд и Ридинг, а двинув вниз по течению, прибыть в Лондонский порт или в самое устье. Он сделал огромное множество эскизов и рисунков, будто воодушевленный током реки. Чудесны штудии деревьев, нависших над заводями, барж на разгрузке, теней, отбрасываемых зданиями на воду. Многие из позднейших картин опираются на эти мимолетные впечатления.

Кроме того, он сделал несколько этюдов маслом по доске или по холсту, без грунта, экспериментируя с передачей света и тона *en plein air*[24]. У него был переносной ящик с красками (который цел

---

[24] Примечания: 24
На пленэре, на свежем воздухе *(фр.)*.

до сих пор), где он хранил свои пигменты, заворачивая их, чтобы не сохли, в пленки от рыбьего плавательного пузыря. Все должно было быть под рукой: образ прекрасного возникал столь мощно и непредсказуемо, что запечатлеть его можно было лишь немедля, здесь и сейчас. Акварельные наброски тоже малевал торопливо, свободно, движимый спонтанностью вдохновения. Бывало, направлял поток краски пальцем; вливаясь один в другой, цвета менялись.

Несколько позже в тот же сезон он доплыл до самой старой части Лондона, что расположилась между Лондонским и Тауэрским мостами. Ну, там-то "серебристая" Темза превращалась в реку-трудягу, текла в берегах из черной топкой грязи. Тёрнеру ли было не знать, что такое река в крупном городе, где кипит жизнь, и тут он рисовал кечи (двухмачтовые суда), катера, юркие сторожевые кораблики. В нижнем углу одного из рисунков сохранился расчет, сколько полотна потребно на парус.

Все это входило в подготовку к работе, которую он замыслил еще в прошлом году, когда посетил флагманский корабль Нельсона "Виктория". То была "Трафальгарская битва", изображающая смерть адмирала на палубе этого корабля. Пред-

ставленная публике в галерее на Харли-стрит, отклик она встретила неоднозначный. Фарингтон нашел, что она “весьма груба” и “выглядит незаконченной”. Тёрнер, похоже, отчасти согласился с критикой, поскольку подверг картину переработке и снова выставил ее два года спустя. Тут уже художник Джон Ландсир[25] в восторге записал, что это “британский эпос” и “нечто небывалое: таких картин, насколько я знаю, никогда еще не было”.

В 1806 году Тёрнер показал публике еще одно полотно, тоже не самое гармоничное, но в ином несколько ключе. “Богиня раздора выбирает яблоко согласия в саду гесперид” — даже длина названия подчеркивает серьезность намерений художника — была выставлена в Британском институте, организации, недавно основанной в трех комнатах по улице Пэлл-Мэлл с целью поднять репутацию британского искусства. С той же примерно целью — утвердить свои амбиции — Тёрнер выбрал для первой экспозиции в этих стенах классический сюжет.

Также, разумеется, он не преминул отправить очередной свой труд на ежегодную академи-

---

[25] Примечания: 25
Ландсир Джон (1763/9-1852) — английский гравер и антиквар.

ческую выставку и впал в ярость, когда ее там неудачно повесили. Вопрос, как картина повешена, чрезвычайно волновал и авторов, и публику: все справедливо обижались, когда работа была представлена не в выигрышном, что называется, положении. Полотно Тёрнера под названием “Водопад Шаффхаузен на Рейне” удачно передает движение масс воды, стиснутой между скал. Однако тогда оно вызвало серьезные нарекания: его сочли чрезмерно экстравагантным. Сохранились мнения двух редакторов газет, присутствовавших на вернисаже. “Это безумие”, — сказал один, глядя на полотно. “Он сумасшедший”, — кивнул второй. Впоследствии Тёрнер нередко сталкивался с подобными обвинениями, и, как правило, обращал на них мало внимания, — однако нельзя не понимать, что болезнь его матери неизбежно делала его чувствительным к нападкам именно этого рода.

Поездка в гости к приятелю-художнику, который жил в Кенте, случившаяся в том же году, дает нам возможность увидеть Тёрнера в более выгодном освещении. Дочери его близкого друга У.Ф. Уэллса[26] молодой Тёрнер запомнился как

[26] Примечания: 26
Уэллс Уильям Фредерик (1764–1834) — акварелист.

“легкомысленный” и “веселый”, полный “смеха и забав”, особенно в обществе детей. Как-то он сидел на земле, а “дети обматывали ему шею его смехотворно большим шейным платком”. Он воскликнул: “Погляди, Клара, что они со мной делают!” И еще она вспоминала, как однажды он взобрался на дерево, чтобы нарисовать что-то сверху, а она передавала ему туда, наверх, краски. Любопытно, однако, что она присовокупляет при этом: “Он редко проявлял свои чувства, но они отличались глубиной и основательностью. Никто и представить себе не мог, какие сильные привязанности кроются под этой неказистой, холодной внешностью”.

Та поездка, помимо того что доставила художнику удовольствие, имела еще один неожиданный результат. У.Ф. Уэллс носился с идеей, что Тёрнеру следует сделать целую серию разнообразных пейзажных рисунков, всех видов, а потом перевести рисунки в гравюру, и непременно под его собственным руководством. “Ради себя самого, — по воспоминаниям Клары Уэллс, увещевал Тёрнера ее отец, — тебе следует в должном виде представить свою работу на суд публики, которая оценит тебя по достоинству!” Говоря это, Уэллс имел в виду не только очевидное мастерство Тёр-

нера, но в первую очередь то, что после смерти художника гравировальные работы могут быть выполнены небрежно. Тёрнер, подразумевал Уэллс, обязан оставить после себя образцовые прижизненные гравюры, — и тот, по свидетельству мемуаристки, ответствовал так: “Ты ведь не дашь мне покою, пока я не соглашусь, верно? Что ж, дай мне лист бумаги, отчерти размер и скажи, с какого сюжета начать”. Первые пять рисунков, пером и кистью, он сделал в Кенте, в компании Уэллса и членов его семьи; затем рисунки доставили граверу Чарльзу Тёрнеру. Тот ранее уже выполнил гравюру с “Кораблекрушения” и был одобрен как мастеровитый и добросовестный.

Вот таким образом появилась на свет серия гравюр меццо-тинто, получивших общее название “Liber Studiorum” (“Книга штудий”), по образцу “Liber Veritatis” (“Книга правды”), собрания гравированных рисунков чтимого Тёрнером Клода Лоррена. Задумано было издавать по две части ежегодно, в каждой по пять гравюр с фронтисписом. Цель же состояла в том, чтобы создать *magnum opus*[x], который не уступал бы работе Лоррена. Так что гравюры были сгруппированы по тематическим разделам: живопись архитектурная, историческая, пасторальная

(мифологическая и бытовая), пейзажи морские и горные — охват если не полный, то очень широкий, что еще раз говорит о рвении Тёрнера продвигаться вперед, занимая всё новые и новые художественные территории.

Такая серия могла бы выходить до самой его смерти, но он сумел выпустить только четырнадцать частей (всего семьдесят одну гравюру). Ограничившись ролью издателя, он пользовался услугами нескольких граверов, хотя умел гравировать тоже — для себя перевел в меццо-тинто восемь своих рисунков. Понятно, что как заказчик он был строг чрезвычайно и требовал точнейшего соответствия стандартам линии и тона. Рисунки его были выполнены сепией и акварелью, акценты нанесены пером, тени размыты кистью; эти оригиналы гравер и копировал, резцом нанося линии на мягкий воск, положенный на медную пластину. Один из граверов вспоминал, что Тёрнер часто ездил в Хемпстед и “проводил целые часы на вересковой пустоши, следя за переменами в атмосфере, за тем, как меняются свет и тени, искал, какие полутона выбрать для передачи этих эффектов”. Гравюра в известном смысле — это искусство света и тени. Более чем понятно, что Тёрнер как

никто из художников питал к ней столь ярко выраженное пристрастие.

К началу 1807 года он перебрался из Айлуворта ниже по реке, в Хаммерсмит, где жил по адресу Аппер-Молл, Вест-Энд, 6. Дом, судя по описаниям, был скромный, но удобный, и главное его достоинство состояло в том, что сад сбегал к самому берегу: похоже, без близости воды Тёрнеру житье было не в радость. Темза была центром его существования. В саду имелся летний домик, который он превратил в студию, раскладывал там акварели по полу, чтоб они сохли. Когда один посетитель выразил свое удивление тем, что можно работать в таких непритязательных обстоятельствах, Тёрнер ответил, имея в виду мастерскую, что “освещение и пространство — вздор, картину можно написать где угодно”. Так, и в отношении к творчеству тоже, проявляла себя его неистребимая практичность.

Впрочем, в смысле соседства местоположение оказалось не идеальным, поскольку землю за домом вскоре разрыли: там начала строительство Водопроводная компания Миддлсекса, но это не отвратило Тёрнера от приобретения земельных участков в других местностях. За девяносто пять фунтов с торгов он приобрел коттедж и пол-акра

земли на окраине Грейт-Миссендена в Букингемшире; возможно, покупка предназначалась для Сары Денби и ее дочерей. Весной 1807 года он прикупил еще земли в Туикнеме, где задумал построить загородный дом, приличествующий джентльмену его положения. И кто сказал, что гениальный художник не может быть удачливым коммерсантом?

В этот период он жил с отцом в Хаммерсмите и регулярно ходил в галерею на Харли-стрит — двухчасовая прогулка не казалась утомительной ни отцу, ни сыну. По сути дела, тогда Тёрнер более чем когда-либо участвовал в жизни Лондона. Много усилий отдавал публикации своих гравюр в виде “Liber Studiorum”, первый номер вышел летом того года. Туда вошли пять отдельных листов, которые гравер Чарльз Тёрнер сделал с недавних рисунков Темзы. Тёрнер-художник, однако, был к Тёрнеру-граверу чрезвычайно строг. Однажды он оставил на пробном оттиске резкое замечание: “Сэр, Вы сделали замок акватинтой до самых скал. Разве я просил Вас о подобной вольности?”

Кроме того, он конечно же выставлял новые картины в собственной галерее, и в тот год показал публике “Ширнесс и остров Шеппи при слиянии рек Темзы и Мидуэй у Норской отмели”

и другие виды Темзы. Темза на этих картинах большей частью течет спокойно, со многими признаками человеческой деятельности, обозначенными на ее берегах, но “Ширнесс и остров Шеппи” изображает воды бурные и опасные. Это два полюса тёрнеровского воображения — тишь и буря, гладь и натиск.

На выставку в Королевскую академию меж тем он отдал работы иного характера. Одно полотно маслом имело название “Деревенский кузнец обсуждает цену железной подковы и цену за то, что подковал пони мясника”. Столь незатейливое и даже прозаическое название само по себе говорит о том, что Тёрнер осваивал жанр характерной или реалистической живописи, родоначальником которой был фламандский художник семнадцатого века Давид Тенирс-младший, а в недавнюю моду ввел шотландец Дэвид Уилки. За год до того “Деревенские политики” Уилки, вывешенные на академической выставке, вызвали настоящий ажиотаж: Тёрнер не хотел, чтобы его обошли, да еще художник десятью годами младше, и взялся доказать, что может написать такого же рода картину с куда большим мастерством и свободой.

Также он выставил полотно “Солнце встает в тумане; рыбаки моют и продают рыбу”, которое

буквально затмило “Слепого скрипача” Уилки, висевшего неподалеку. Объединение “солнца” с “туманом” уже предвосхищает будущие представления Тёрнера об осязаемости и силе света. Поговаривали, что Тёрнер намеренно добавил солнцу красноты, чтобы творение Уилки ушло в тень. Про красноту — это, конечно, неправда, потому что солнечный диск на картине как раз бледный и таинственный, но то, что к конкурентам Тёрнер относился ревниво, сомнению не подлежит. Когда один коллекционер спросил его о цене “Кузнеца”, он ответил, “что знает, что Уилки должен получить за своего “Скрипача” сто гиней, а потому не может оценить свою картину дешевле”.

В тот год его назначили “профессором перспективы”, и деловые связи с Королевской академией упрочились. Строго говоря, он был единственным кандидатом на этот пост, так что избрание сомнений не вызывало. Однако свою первую лекцию он откладывал целых четыре года.

Поскольку отец его был занят домом и садом в Хаммерсмите, Тёрнер нанял для галереи на Харли-стрит новую смотрительницу — Ханну Денби, племянницу его любовницы, Сары Денби. В возрасте двадцати трех лет Ханна навсегда свя-

зала свою жизнь с Тёрнером и до самой смерти художника присматривала за его хозяйством. С годами она становилась все эксцентричней, но неизменно была верна и надежна. Ходил слух, что отношения их быстро вышли за рамки тех, что полагаются хозяину и работнице, и что это она выносила его детей, но, скорее всего, такая путаница возникла ввиду того, что рядом с ним обретались две женщины, которые носили одну фамилию, Денби. Впрочем, Сара Денби с того времени определенно отошла на второй план.

Теперь Тёрнер продвигался в обществе деятельней, чем когда-либо. Он непрерывно ездил по поместьям возможных меценатов в надежде получить заказ на картину. К примеру, в 1808 году он провел несколько недель в Тэбли-хаус в Чешире, для владельца которого, сэра Джона Лестера, написал два вида этого величавого дома. В следующем году законченные картины были выставлены в академии, и в одной из газет написали, что “обыкновенная топография” в случае Тёрнера преображается, словно начерченная “магическим карандашом”. Магия — штука не дешевая. Полотна были оценены в 250 гиней каждое.

Конечно, живя в поместьях знати, он не работал

без передыху. Некто, гостивший одновременно с ним в усадьбе одного из аристократов, вспоминал, что он “больше ловил рыбу, чем рисовал”. Тёрнер в самом деле был рыболов страстный и удачливый. Посиживая с удочкой, он грезил стихами и живописью. И игра солнечных бликов на ряби воды не избегала его внимания. В путешествия он часто брал с собой книгу Айзека Уолтона “Совершенный рыболов”[27], к тому ж у него имелся зонтик, который удивительным образом преображался в удилище. Когда клевало, он, по словам свидетеля, “ликовал, как школьник”. Один его приятель, как-то составивший ему компанию, подробно описал, как он вел себя на рыбалке. “Каждую пойманную рыбу он показывал мне и просил рассудить, позволяет ее размер оставить ее для стола или лучше отправить назад в реку. Его сомнения на этот счет выглядели почти трогательно, он всегда давал подсудимой право на сомнение в ее пользу”. Рыбалка была для него не просто времяпрепровождением. На его счету множество картин, изображающих труд рыбаков, в море и на отмелях, и на пейзажах

[27] Примечания: 27

Уолтон Айзек (1593–1683) — английский писатель. Автор охотничьих рассказов (“Совершенный рыболов”, 1653) и биографий поэтов метафизической школы (Дж. Донн, Дж. Херберт).

рыболов с удочкой далеко не редкость; он даже натюрморты писал с рыбой, в одном из своих стихотворений назвав рыбье племя “народцем с плавниками”.

В тот год он впервые посетил Петуорт-хаус, имение лорда Эгремонта. Позже художник бывал там не раз, и об одном из его более поздних визитов сохранился рассказ свидетеля: тот мальчиком видел Тёрнера “курящим сигару, а на траве возле него лежала отличная щука”. Однако снасть художника запуталась к каких-то корнях, и послали за лодкой, чтобы освободить леску. “И пока ждали лодку, Тёрнер разговорился, вырезал мне кораблик из щепки, воткнул в него мачты и сделал парус из двух листков, вырванных из маленького блокнота для рисования, в котором, помнится, я заметил цветной набросок морского заката”. Тернер всегда ладил с детьми, без усилий находя с ними общий язык. Приведенный выше рассказ заканчивается картинкой, на которой Тёрнер возвращается в Петуорт-хаус со щукой в руке и пачкой эскизов, торчащих из кармана сюртука.

После первого своего приезда в Петуорт, случившегося в 1808 году, он возвращался туда множество раз, и тамошние впечатления стали

и сценой, и содержанием многих самых знаменитых его картин. Тернер пребывал там под дружеской опекой лорда Эгремонта, который первым в 1802 году приобрел одну из его работ. Лорд Эгремонт отличался более широкими взглядами, чем большинство пэров, был немногословен, с большим гостеприимством привечал у себя художников и писателей и в поведении своем отходил от общепринятых норм.



Маленькие рыбаки. Тёрнер любил рыбачить и с удовольствием возился с детьми. Этот рисунок

он выгравировал собственноручно. Действие происходит в Мэрилбоун-Филдс, недалеко от его мастерской на Куин-Энн-стрит

Лорд Блессингтон заметил, что “ничто не убедит леди Спенсер, что у лорда Эгремонта нет сорока трех детей, которые все живут в одном доме с ним и своими матерями; последние, утверждает она, обычно держатся в тени, но, когда вспыхивают ссоры, без которых редко проходит день, каждая мать принимает сторону своего отпрыска, врывается в гостиную, устраивает потасовку друг с другом, лордом Э., его детьми и, надо полагать, всей присутствующей компанией, так что случается сцена, достойная Биллингсгейта[28] или дурдома”.

Эгремонт был, разумеется, чрезвычайно богат, и при этом восприимчив к необычному дарованию Тёрнера. Не исключено, что и Тёрнер, которого самого находили “странным”, с пониманием относился к “эксцентричным выходкам” Эгремонта. Один из гостивших в Петуорте вспоминал, что хозяйские “странности… делали невозможными беседу или сколько-нибудь продолжительную дискуссию. Больше пяти минут он

[28] Примечания: 28
Торговки рыбного рынка Биллингсгейт славились своей руганью.

на месте оставаться не мог, так что постоянно перемещался между библиотекой и спальней или же блуждал по всему огромному дому; а иногда срывался с места в середине разговора, который по всей видимости находил интересным, и исчезал, а час спустя, при случайной встрече, мог продолжить беседу с того самого места, на котором она прервалась".

Что ж, Тёрнера такие причуды нимало не беспокоили. Эгремонт, судя по всему, предоставил художнику "приглашение с открытой датой", которое в последующие годы неоднократно с благодарностью принималось. Картин он Тёрнеру не заказывал, но позволял пользоваться домом и поместьем как мастерской. Некоторые из самых известных полотен Тёрнера, среди них "Петуорт: старая библиотека" и "Апофеоз лорда Эгремонта (Интерьер в Петуорте)", — плод этого просвещенного меценатства. Кроме того, художник сделал серию рисунков Петуорта на голубой бумаге, в которой запечатлел различные сцены и предметы обстановки.

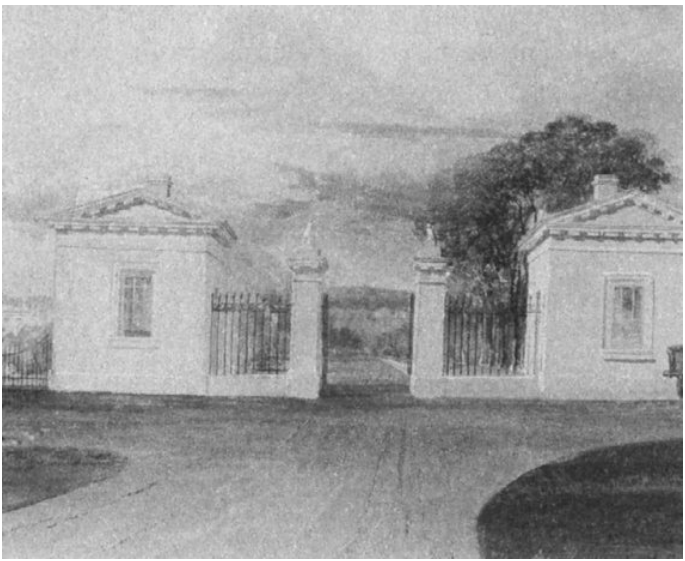
Дом был огромен и прихотлив. Анфилада первого этажа делала его похожим на ренессансный дворец. Там были Белая библиотека, Мраморный холл, Резной зал, Квадратная столовая, Красная

комната и Северная галерея, все роскошно убранные и декорированные. По описанию одного из гостей, “каждая дверь каждой комнаты открывалась настежь, позволяя видеть все насквозь, куда ни взгляни; и нигде ни одного человеческого существа… однако возможность созерцать все пространство сразу, во всей его полноте, масштаб каждой комнаты, галереи, прохода и т. д., бесконечная перспектива картин и статуй — произвела на меня самое приятное впечатление”.

Тёрнер и Эгремонт часто беседовали о живописи, и один из лакеев вспоминал спор, случившийся между ними, относительно каких-то овощей, которые Тёрнер изобразил плывущими по воде в своем “Виде на Брайтон с моря”. Граф добродушно утверждал, что в подобных условиях овощи потонут, а художник твердо настаивал, что будут плыть так, как он их изобразил. Дошло до того, что потребовали принести таз с водой и такие же овощи, как на картине, и, когда их поместили в воду, они и впрямь потонули. Но Тёрнер и не подумал переделывать свою работу. Остался верен своей концепции. Очень был упрям, ко всему прочему.

К 1808 году, однако, Тёрнер успел познакомиться еще с одним богатым и влиятельным

покровителем. Уолтер Фокс был членом парламента от Иорка и твердо придерживался взглядов на необходимость демократических перемен. Подобно Эгремонту, это был прогрессивный землевладелец, который значительно улучшил состояние своих поместий, а кроме того, успешно разводил скот. В течение шестнадцати лет Тёрнер неоднократно приезжал в его поместье Фэрнли-холл, как правило летом или осенью.



Восточные ворота (Ист-Гейтс), выстроенные по проекту Тёрнера в Фэрнли-холле, поместье Уолтера Фокса. Полный комплект рисунков этого дома, расположенного в парке, возвышающемся над долиной реки Уорф, любовно назывался “Уорфдейл”. Тёрнер оплакал смерть Фокса, ушедшего в мир иной в 1825 году (“прошли добрые старые времена”), и после того никогда больше не возвращался в Фэрнли-холл

Дом его был частью в стиле эпохи короля Якова I[29], частью по указанию Фокса перестроен; Фокс устроил там музей истории Гражданской войны[30] с памятниками искусства и культуры, некоторые из них художник зарисовал.

Тёрнеру были выделены апартаменты, включая студию, — там его всегда ждали, даже когда хозяев в поместье не было. Уильям Фокс, ценитель влиятельный и щедрый, заказывал и картины маслом, и акварели. Дочерям хозяина, скоро привыкшим к необычному гостю, запомнилось, как художник работал и как проводил досуг. “Через всю комнату были протянуты веревки,

---

[29] Примечания: 29
Правление короля Якова — 1603–1625 гг.

[30] Примечания: 30
Имеется в виду Английская буржуазная революция 1642–1651 гг.

как в прачечной, и на них сохли листы бумаги, подцвеченные розовым, голубым и желтым", — писали они про акварели Тёрнера.

А старший сын хозяина, Хоксворт, запомнил другое. Он видел художника, когда тот, в восхищении следя за бушующей грозой, помечал на листке бумаги цвета и формы того, что делалось в небесах. "Разве это не прекрасно? — приговаривал Тёрнер. — Разве не восхитительно? Разве не потрясает?" По воспоминаниям Хоксворта, "он был полностью поглощен тем, что видел, — очарован, заворожен! Гроза бесчинствовала, грохотала, сверкала, прокатываясь над йоркширскими холмами. Наконец, буря утихла, и он пришел в себя. "Погоди, Хоки, — сказал он. — Года через два ты увидишь это опять и назовешь "Ганнибал переправляется через Альпы".

Аллюзия эта уж слишком хороша, слишком точна, чтобы принять ее на веру. Тем не менее благодаря ей мы можем живо представить, как художник, наблюдая волнения в небесах, воображает, что так же сверкало-гремело когда-то над головой карфагенского полководца и его воинов.

Возможно, больше правдоподобия в другом эпизоде, описывающем пребывание Тёрнера в Фэрнли-холле. Уолтер Фокс попросил художника

нарисовать военный корабль, и тот взялся за дело. “Он начал с того, что залил жидкой краской бумагу, пока та насквозь не промокла, и в каком-то исступлении принялся рвать, скрести и тереть, и всё это выглядело как хаотические движения наобум, — но понемногу и словно по волшебству нам явился чудесный корабль со всеми его мельчайшими деталями, и к обеду рисунок был с триумфом закончен”.

Явление формы из хаоса, военный корабль, чудесно выплывающий из цветного тумана, — это очень удачное описание художественного метода Тёрнера. Он создавал динамичное и текучее пространство и в нем работал, в резком отличии от художников предыдущего поколения, которые исходили из строго заданного фона. Тактильный, осязательный подход к созданию объемов и очертаний; то, как он тер и царапал бумагу, словно одолевая некий неподатливый материал, — все это придает его работам текстуру вдохновенной импровизации, магического творения.

Наезды в загородные дома богатых покровителей не мешали ему откликаться на регулярный зов выставок. В Британском институте он снова показал свою “Трафальгарскую битву”: два года назад, представленная в его собственной галерее,

она, можно сказать, почти провалилась. В галерее на Харли-стрит в 1808 году он развесил множество картин с видами Темзы. Река заняла главное место в его творчестве. Многие из работ заслужили похвалу за “лорреноподобную ясность”, особенно “Вилла Поупа в Туикнеме” и “Вид на Ричмонд-холл с мостом”, где пылающий свет удивительным образом раздвигает пространство. Были там и морские пейзажи (“Маргит” и “Вид на Ширнесс с Норской отмели”), в которых видно, какого мастерства достиг Тёрнер в изображении больших объемов воды — то прозрачной, то попавшей в тень, то вздымающейся, то рушащейся вниз, но всегда текучей, живой.

Впрочем, для академической выставки 1808 года он выбрал другого рода картину, причем только одну — “Неоплаченный счет, или Дантист, укоряющий своего сына за мотовство”. Сюжет совершенно ясен из названия. По полу разбросаны бумаги, на одном из листков отчетливо выведено: “За вырванный зуб”. Трудно не заметить, однако, что более всего художника занимает инструментарий зубного врача. На той половине картины, что попала в солнечный луч, мы видим множество мисок, чашек, склянок, тигелей и стаканов. Еще там сидит попугай, и есть подо-

зрение, что так Тёрнер втайне обозначил себя. В профиль, по мнению многих, он напоминал эту болтливую птицу.

На будущий год он снова выставлялся на Харли-стрит и в Королевской академии. Не менее тринадцати новых картин висело на стенах галереи, демонстрируя размах и разнообразие художественных интересов Тёрнера. Морские и речные пейзажи, классицистский грандёр “Эоловой арфы Томсона” и живописный реализм “Обеда на сборе урожая, Кингстон-бэнк”. Последнее с его ненаигранной нежностью и простотой изображает рабочих, присевших передохнуть, умыться, поесть, и говорит о сердечной симпатии художника к неимущим и смиренным мира сего. К слову, одна из картин, представленных на Харли-стрит, была подписана с прибавлением “ПП”, что следовало понимать как “профессор перспективы”.

Экспедиция в Оксфорд в начале 1810 года исходила скорее из практического, чем теоретического интереса. Издательство попросило его сделать вид оксфордской Хай-стрит, чтобы затем перевести его в большую гравюру. Тёрнер с радостью принял предложение и весьма по-деловому изложил свои условия: “Мои картины все 3 фута на 4

фута, 200 гиней, половинный размер от этого будет 100 гиней, но дюйм-другой я готов уступить". Получив добро на эти условия, он отправился в Оксфорд и там, из окна наемного экипажа, сделал карандашный набросок улицы. Но его беспокоили детали. Он хотел знать, как застеклены окна на Хай-стрит, как они отражают свет. Хотел также населить улицу университетским людом и для этого уточнял, "какого вида посохи у служителей и носят ли они шапочки?". Никакой подмастерье не мог быть точней и придирчивей. А когда рисунок был завершен, Тёрнер расстроился из-за несоответствия высоты шпиля церкви Святой Марии, и сообщил издателю, что шпиль "нужно переделать согласно оригиналу". Несмотря на его "чрезвычайную занятость", как он сам выразился в письме, работа была исправлена к сроку, оговоренному договором первоначально. Он был истинным профессионалом и гордился своим мастерством и пунктуальностью. А издатель был до того доволен результатом, что послал художнику в подарок колбас.

Мы уже убедились в том, что и финансистом Тёрнер был сильным. В тот год он энергично вкладывал деньги в земельные участки: за четыре сотни купил несколько акров в Ричмонде и

за 102 фунта немного земли в Ли-Коммоне, что в Букингемшире. Кроме того, приобрел акции компании, изготавливающей пожарное снаряжение: не получать же от огненных спектаклей одни только эстетические дивиденды… Финансовые дела Тёрнера открыты взору любопытствующих потомков. Пометки о вкладах и сбережениях он делал на пустых страницах своих блокнотов; мы знаем, к примеру, что летом 1810 года у него было более двадцати тысяч фунтов в трехпроцентных рентных облигациях и более четырех тысяч фунтов в пятипроцентных военно-морских. Кроме того, он вел учет тех своих картин, которые продал, проставляя имя покупателя в правой колонке. Очень был методичен. Приобретал и недвижимость. По словам одного знакомого, “заглядывал на аукционные торги в Сити; и как-то случилось, что два дома продавались по очень низкой цене; он принял участие в торгах и купил их”. Вместе с собственностью возникли проблемы с жильцами: бывали такие, что задерживали оплату или отказывались платить. И надо сказать, что не всегда он бывал с ними суров. После его смерти выяснилось, что в течение нескольких лет он не брал денег с одного несостоятельного жильца.

В Королевской академии в тот год он выставил три картины с видами загородных резиденций своих патронов: два вида замка Лаутер-касл в Уэстморленде, дома графа Лонсдейла, и — “Петуорт, Сассекс, поместье графа Эгремонта: Утренняя роса”, в которой сделал попытку передать свежесть и блеск утренней росы, прибегнув к новым приемам масляной живописи.

Покрыл полотно белым подмалевком, добавляя этим яркости и прозрачности краскам, которые клал поверх. Именно этого эффекта он добивался в акварели, используя белую писчую бумагу, которая будто светилась сквозь слои жидкой краски. Вот и в “Петуорте… Утренняя роса” просторы воды и неба испускают чудесное сияние.

А в картинах, выставленных в том году в галерее на Харли-стрит, он вернулся к некоторым из любимых своих сюжетов: озеро, мост, старинный дворец, руины замка, камнепад и рыбный рынок на берегу. Случись Тёрнеру написать сводное сюрреалистичное полотно, в нем сошлись бы все эти элементы. Про “Рыбный рынок”, кстати, сохранилась историйка, которая добавляет красок в легенды о скопидомстве художника. Он якобы доставил картину покупателю, привез в наемном экипаже, получил расписку, что торг состоялся,

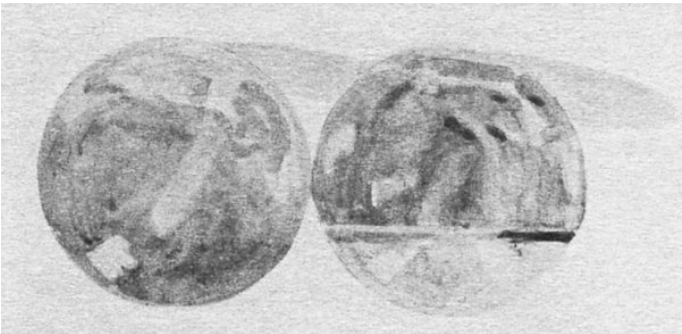
и уехал, но несколько минут спустя вернулся и потребовал возместить расходы, три шиллинга за извозчика.

На следующий год выставки на Харли-стрит не было. Тёрнер решил перестроить свою галерею, сделать новый вход, за углом на Куин-Энн-стрит, и в результате оказался “окружен мусором и банками с краской”. Но работать не перестал, представив на академическую выставку два классических сюжета: “Аполлон и Питон” и “Меркурий и Герса”. Последний, вдохновленный Веронезе, решением своим обязан Лоррену. Прохлада и прозрачность этой работы, тончайшие переходы тона и цвета, уравновешенная ее композиция — всё говорит о том, к кому лежит сердце художника. Картина была принята очень тепло, и принц-регент, выступая на академическом банкете, упомянул “пейзажи, которые восхитили бы самого Клода”. Газеты, также не скупясь на похвалы, назвали “Меркурия и Герсу” шедевром, а особо восторженный критик “Сан” написал, что художник “превзошел все, что мы или самые преданные его почитатели могли ожидать от его таланта”. Этот отзыв так польстил Тёрнеру, что тот переписал его в свой блокнот и отправил редактору благодарственное письмо.

Из чего вытекает, что, несмотря на видимое свое пренебрежение к мнению газетных писак, он не был так уж глух к критике. Скорее всего, показное равнодушие служило ему щитом от разочарования и обиды.

Глава пятая 1811

В январе 1811 года Тёрнер вернулся в Королевскую академию уже в новом качестве — именно тогда он приступил к своим обязанностям “профессора перспективы”. Пост этот он получил еще четыре года назад, но то ли нервозность, то ли неторопливость удерживали его от кафедры. Беспокоился, сумеет ли донести свою мысль до слушателей, готовился загодя, делал выписки из книг по ораторскому мастерству и чистоте речи. Но нет, по-настоящему успешным преподавателем так и не стал; занимая эту должность в течение тридцати лет, умудрился прочесть всего двенадцать лекционных курсов. В тот, самый первый, раз курс состоял из шести лекций, которые он читал шесть понедельников подряд, по вечерам, сосредоточившись на таких темах, как “угловая перспектива” и “воздушная перспектива”. Более всего его заботили свойства тени и природа отражения. Сохранился рисунок двух шаров, наполненных водой, который он сделал специально для лекции, дабы проиллюстрировать свои выводы.



Рефлексы и отражения в двух прозрачных сферах, одна из которых наполовину заполнена водой. Этим рисунком Тёрнер иллюстрировал эффекты света на искривленных поверхностях

В последнем своем выступлении, однако, он отказался от разговора о перспективе, чтобы рассказать о ландшафтной живописи и архитектурном пейзаже, а завершил речь одой национальной гордости. Нация ждет от них, сказал он собравшимся, “дальнейшего развития избранной ими профессии… с надеждой уповая на то, что совместные усилия созвучных дарований в конечном счете направятся на достижение того, что с достохвальной окончательностью закрепит всеобщий Стандарт Искусств Британской империи”. Все эти многосложные слова, конечно,

труднопроизносимы, но патриотический их посыл сомнений не оставляет.

Преподавание перспективы — дисциплины во многих отношениях трудной, суховатой и технически требовательной — осложнялось тем, что лектор из Тёрнера получился неважный. Речь его была сбивчива, что, впрочем, несколько восполнялось рисунками, которыми он сопровождал свои тезисы. Один из слушателей вспоминал, что “половина каждой лекции адресовалась служителю, который находился у него за спиной, постоянно занятый тем, что выбирал, согласно указаниям вполголоса, из огромной папки с рисунками и диаграммами, иллюстрацию к уроку; многие из них были воистину превосходны и доводили до глаз то, что речь не доносила до уха”.

Библиотекарь Королевской академии живописи, который неизменно при этом присутствовал, заметил, что “на лекциях Тёрнера есть на что *посмотреть*, — и я в восторге смотрю, пусть и не могу его слышать”.

Художник Уильям Фритт[31], правда, оставил нам описание того, как Тёрнер говорил: “запинки, долгие паузы, озадаченный вид — все шло в ход

[31] Примечания: 31

Фритт Уильям Пауэлл (1819–1909) — английский портретист и, по мнению современников, “величайший бытописатель со времен Хогарта”.

при нужде сформулировать мысль, подходящую к случаю”. Он, мало того, еще и записал подлинную речь Тёрнера: “Джентльмены, я вижу тут… (пауза и очередной взгляд по сторонам) новые лица за этим столом… итак… вы… кто-нибудь из вас тут… я имею в виду… римскую историю… (пауза). Несомненно… по крайней мере, я надеюсь, что это так, вам знакома… нет, незнакома… то есть… конечно, почему ж нет?..”

У него был низкий голос и неистребимый выговор кокни — лондонского простонародья, хорошим тоном считавшего порой проглатывать “h”. Один из журналистов сетовал на “вульгарность его произношения”, ссылаясь, например, на то, что он говорил “митематика” вместо “математика”. А Рёскин приводит разговор с Тёрнером, в котором тот обронил фразу “Ain’t they worth more?”. Эта, в общем, стандартная лондонская манера вряд ли тянула на изречения диккенсовского Сэма Уэллера[32], однако же основания для снисходительного похлопывания по плечу давала. Для тех, кто сам не гений, было довольно того, что Тёрнер “не джентльмен”.

Суть дела тут, разумеется, в том, что, подобно

[32] Примечания: 32

Сэм Уэллер — герой романа Ч. Диккенса “Посмертные записки Пиквикского клуба”, слуга мистера Пиквика.

Уильяму Блейку и Уильяму Хогарту — двум художникам, которых он своей жизненной позицией и поведением так сильно напоминает, — Тёрнер был гений по преимуществу лондонский, “визионер-кокни”. Никогда он не мог покинуть надолго свой, как сам его называл, “магнитный Лондон”, имея в виду серый камень, магнитный железняк, из которого строили лондонские дома и который буквально притягивал его к себе. Тёрнер любил толпу, дым и огни, копоть, пыль и навозные кучи. Время от времени прорывающаяся театральность его искусства также выдает его лондонское происхождение. В работе его интересовали не столько отдельные личности — поговаривали, что многие персонажи, населяющие его полотна, более всего похожи на персонажей ярмарочного балагана, Панча и Джуди, — сколько в них движение масс света и цвета.

Современники часто критиковали “грубую” театральность его картин, тем самым, по существу, всего лишь отмечая его любовь к трансцендентной, превышающей человеческое понимание зрелищности. Тут уже говорилось о том, что в начале своей карьеры он писал декорации для театра “Пантеон”, и, подобно многим лондонским художникам, питал страсть к эффектным

состояниям природы, которые на сцене весьма уместны. Один из современников, увидев его картину “Дидона при основании Карфагена, или Расцвет Карфагенской империи”, заметил, что чувствует себя так, словно стоит перед великолепным театральным занавесом, который в конце действия опускается на сцену. Тёрнер и впрямь имел склонность к пожарам и кораблекрушениям, а в девятнадцатом веке подобные сюжеты были шаблонным материалом для балетов и мелодрам. Огонь он любил во всех его настроениях и состояниях. Тёрнер напоминает, вообще говоря, того “огнепоклонника” из диккенсовской “Лавки древностей”, который любил сидеть перед топкой на фабрике и всё шептал: “Это моя память, этот огонь, он показывает мне всю мою жизнь”.

В самом деле, давно отмечено, что живопись Тёрнера преобразила театральные декорации викторианского времени. “Декорация нынче становится достопримечательностью, поводом пойти в театр… — писал один критик в 1848 году. — Этой переменой мы обязаны Тёрнеру”. И нет никаких причин полагать, что художник отрекся бы от этой чести. Он сам как-то заявил, что поводом для его знаменитого полотна “Улисс

насмехается над Полифемом” послужил вовсе не Гомер, а песенка в пантомиме под названием “Мелодрама Мэд”:

Пою я про пещеру Полифема.
Бедняге выпал в жизни трудный час:
Улисс сначала съел его барашка,
А после палкой выбил ему глаз.

Кто знает, возможно, Тёрнер шутил, однако эта его отсылка на песенку с балаганных подмостков говорит сама за себя.

Как истый лондонец, по духу он был бунтарь и раскольник. В воздухе витал эгалитаризм, горожане ратовали за равноправие, это не могло его не коснуться; хотя многие покровители Тёрнера были аристократы, он сохранял стойкую независимость взглядов и поведения. Круг его общения — печатники и граверы, народ просвещенный и известный в Лондоне своим радикальным настроем. Особое почтение испытывал Тёрнер к

Джону Уиклифу[33] и Джорджу Фоксу[34], которые, один в четырнадцатом, другой в семнадцатом веке, бросили вызов устоявшимся обрядам государственной церкви. Есть некоторые основания полагать, что позже он сочувствовал грекам и венграм, сражавшимся за национальную независимость. Его близкий друг Уолтер Фокс, член парламента, твердо придерживался мнения, что необходимо "защитить народ от деспотизма королевской власти и угнетения со стороны аристократии". Следовательно, мы имеем основания заключить, что Тёрнер был сторонником реформ.

Но здесь все-таки более важно то, что у него было свое, символическое видение мира, и мир этот полнился перекличками мифологем и духовными ассоциациями, сближениями идей. В современной ему культуре, где все больше преобладали факт и статистика, Тёрнера волновали эмблемы и аллегории. Если о религиозности говорить в том обыденном смысле, как она трак-

---

[33] Примечания: 33

УиклиФ Джон (1320–1384) — английский богослов, реформатор и предшественник протестантизма. Первый переводчик Библии на среднеанглийский язык.

[34] Примечания: 34

Фокс Джордж (1624–1691) — английский ремесленник из Северной Англии, основатель Религиозного общества друзей (квакеров).

товалась в его время, человек он был абсолютно нерелигиозный, пренебрегал обрядами и церковными церемониями, однако вера у него была — совершенно иного рода. Сохранился апокриф, что на смертном одре он пробормотал: “Солнце — вот Бог”. Что ж, если это легенда, то весьма уместная и убедительная. Он обожествлял свет как силу, пронизывающую все вещи и наполняющую мир священным восторгом. У него было почти первобытное представление о небесах, которые при солнечном свете или при свете луны нависают над землей. Он склонялся перед божествами космического порядка.

В своем письменном наследии он тоже сугубый лондонец. В семейной переписке скачет с темы на тему, выказывая свойственную горожанам непоседливость и синтаксическую разнузданность. Поразительно эклектичный ум: подхватывает слова и образы, тут же соединяя их в новые и неожиданные комбинации. Вынашивает несколько идей одновременно и порой забывает расставить их по местам, отделить одну от другой. Это относилось и к его лекциям тоже, в которых блестящие прозрения блуждали в непроходимой чащобе слов. Как сам он писал по другому случаю, “озеро лепечет не меньше,

и ветер бормочет нет, также и рыбки скачут от радости, что их мучителя нет".

Такой странный, вывихнутый стиль характерен и для его стихов, которыми он дополнял подписи к своим картинам. Подобно Блейку, в чьих пророческих книгах слова и образы существуют в экзальтированной связи, Тёрнер хотел выразить свою идею как можно полней. Подобно Блейку, в поэте он видел пророка. Его голос был глас вопиющего в пустыне, и, пусть втайне, у него было высокое представление о своем месте и призвании. Также подобно Блейку, он часто производил на людей впечатление безумца. И пусть поэтического гения Блейка он был лишен — это возмещается тем, что, по общему признанию, он великий художник.

Стихи он как начал писать в 1793 году, так никогда и не переставал. Сочинял очень быстро, где угодно и постоянно, записывая на полях книг и на обрывках бумаги; был у него также особый блокнот, выделенный для этой цели. Поэзия Тёрнера, когда она используется как дополнение к живописи, — сочна и шумна. Сохранившиеся стихи обладают определенной грубой магией и обнаруживают сферу интересов поэта. При этом ясно, что уж слишком они идут от ума и что за

образец взяты дидактические и пасторальные вирши восемнадцатого века.

Особенно нравились ему “Времена года” Джеймса Томсона[35], цикл поэм, исполненных искренней любви к природе, но, увы, не выдержавший испытания тем, что Тёрнер назвал бы “косой времени”. Любопытно в любом случае, что избранный им образец для подражания, его главная литературная модель принадлежит жанру пейзажной лирики восемнадцатого века. То есть в живописи он рвался вперед, а в поэзии оглядывался назад. И все-таки стихи художника не вполне лишены достоинств:

… подзарядясь
Гневливым паром от секретных лежбищ,
Где спят веками руды и сырье,
Отколь азот, мышьяк и тлеющая пена
От сальной нефти, рвущейся на свет,
Изодранным в клоки покровом дыма
Марает небо.

---

[35] Примечания: 35

Томсон Джеймс (1700–1748) — шотландский поэт и драматург, известный в первую очередь именно “Временами года”, а также тем, что является автором слов патриотической песни “Правь, Британия, морями”.

Ему нравилось живописать битвы и катаклизмы, хаос и беспорядок. Эпическая поэма, которую он надеялся завершить, “Заблуждения Надежды”, также позволяет заглянуть во внутреннюю жизнь Тёрнера; само заглавие говорит об одиночестве и тревоге, и даже не без примеси отчаяния. Есть огромная разница, однако, между его поэзией и его живописью. Когда он писал пером, он думал; когда он писал кистью, думать нужды не было, или, верней, задействован был иной способ мышления — естественный, как дыхание самого его существа. Некоторые критики в оценке его литературного дарования были жестоки и нелицеприятны, однако нашелся друг, который смотрел на вещи благожелательней. “Мысли Тёрнера, — писал он, — были глубже тех, в которые способен проникнуть человек заурядный, и к тому ж значительно глубже, чем он сам способен был выразить”. Подобно тому как овеяны глубокой тайной его полотна, есть покров тайны — мы могли бы назвать ее смятением — и на его текстах.

Глава шестая 1811-1813

В 1811 году он энергично занимался продажей своих гравюр, “Liber Studiorum”, в собственной галерее. Рассорился с гравером, который их печатал, Чарльзом Тёрнером, и с типической для него экспансивностью решился печатать сам. Но потом летом вздумал расширить круг своей деятельности, а именно отправиться на запад Англии, написать там серию акварелей, перевести их в гравюры и издать книгу под названием “Живописные виды южного берега Англии”. Ему требовалось это состояние постоянной занятости, словно в непрестанной активности он находил разрядку и облегчение. К путешествию подготовился, как всегда, с присущей ему методичностью, вплоть до того, что переписал номера и даты выпуска тех банкнот, что взял с собой в путь. А по пути делал перечень всех мест, которые посетил, в том числе самых красивых уголков Дорсета, Девона, Корнуолла и Сомерсета. Путешествие охватило замки Корф-Касл и Лалворт, городок Лайм-Реджис и местечко Лэндс-Энд (“край земли” на юго-западе Англии), замок Тин-

тагель и залив Кловелли.

Оказавшись в окрестностях городка Барнстейпл, он воспользовался случаем познакомиться со своей родней по отцу. Они, художник и западные Тёрнеры, наверное, поглядывали друг на друга, мало что имея сказать. Однако он, похоже, почувствовал некую родственную к ним близость, поскольку не раз впоследствии возвращался в Девон и даже однажды заметил другу: “Я, знаешь ли, девонский, из Барнстейпла”. Конечно, он родился не там, да и замечание его попросту могло быть неверно понято. Но кровные узы — великое дело. В Девоне, в котором, метафорически говоря, самое гулкое эхо в Англии, он мог, прислушавшись, услышать голоса предков, ощутить свою к ним причастность. Все путешествие длилось около двух месяцев, с результатом в две сотни карандашных набросков.

Так много времени он провел в западных графствах потому, что разлюбил Хаммерсмит. Водопроводная компания Миддлсекса воздвигла позади его дома трубу в сто двадцать футов высотой, так что шум работ и общая суета были нестерпимы. Конечно, Тёрнера завораживала трудовая, промышленная жизнь реки, но кому понравится, когда эта жизнь бушует у самой

твоей двери. Вот он и затеял построить себе дом в местечке поспокойней, выше по течению Темзы, в Туикнеме. Кто знает, может, предвидел свой переезд туда еще в 1808 году, когда показал публике свой пейзаж “Вилла Поупа в Туикнеме” — виллу снесли за год до того, и Тёрнер таким образом косвенно выразил по этому поводу сожаление. Так что для него Туикнем был освящен тенью поэта.

Землю там он приобрел еще четыре года назад, но только теперь взялся чертить планы и набрасывать эскизы для своего нового дома. Сказывалась юношеская выучка тех лет, когда работал на знаменитого архитектора, так что схем и планов получилось в изобилии: там и рисунки комнат, и такие детали, как карнизы и каминные доски. Говорил же он когда-то, что хотел бы стать архитектором, вот, пожалуйста, чем не случай. Не счел за труд самолично нанимать строителей и рабочих, пометив, сколько потратил на благоустройство участка: “100 — растения. 20 — сад. 40 — пруд”.

В это же время Тёрнер занемог. Свою хворь называл “мальтийской чумой”, перечисляя такие симптомы, как “тошнота, бессилие, озноб, жар, жажда, головная боль. Бред, черные точки перед глазами, язва”. Непонятно, какую комби-

нацию этих неприятных явлений он испытал, однако известно, что, дабы избавиться от удушья, пришлось даже прибегнуть к курению наркотических трав. Ему было уже тридцать семь — не исключено, что болезнь он отнес на счет приближающейся старости.

В течение 1812 года дом был выстроен; нечто вроде виллы, это было скромное сооружение в два этажа, с небольшим буфетом и кухней в подвале. По центру, между столовой и библиотекой, разместилась залитая светом мастерская художника. Винтовая лестница вела на второй этаж, где было две спальни. В саду устроили пруд с лилиями, и Тёрнер высадил рядок ив, на которые любил смотреть. Помещения дома он украсил моделями кораблей в стеклянных витринах, задники которых сам расписал морскими пейзажами. Во многих отношениях это было идеальное место, где можно спрятаться от мира и всласть поработать.



Сэндикомб-лодж. Эту маленькую виллу Тёрнер спроектировал и обставил сам, выстроив ее на земельном участке, который приобрел в Туикнеме

Поначалу Тёрнер назвал свой дом “Солус-лодж”, “Одинокий приют”, возможно не без намека на окончательный разрыв с Сарой Денби. Но имя не прижилось, и дом переименовали в Сэндикомб-лодж. Как бы то ни было, Тёрнер принимал там гостей. Приезжали собратья-художники и собратья-академики, их угощали сыром с портером или печеньем с вином. Сэндикомб-лодж называли “кукольным домиком”, опрятным и без претензий; опрятность эта и простота характеризуют натуру Тёрнера. Один из его юных

знакомцев вспоминал свой визит в Туикнем, где “всё было донельзя скромное, без притязаний… Скатерть едва покрывала стол, посуда простая и только из необходимого.

Помню, как Тёрнер однажды спросил: ”Папаша (так он называл отца), разве у тебя нету вина?” На что Тёрнер-старший принес бутылку смородиновой. Тёрнер же, понюхав ее, спросил: “Слушай, и о чем это ты думал?” Похоже, отец добавил туда многовато джину.

“Папаша” жизнью в Сэндикомб-лодж был доволен, причем с особым удовольствием ухаживал за садом. По вторникам он ходил на рынок в Брентфорд, откуда возвращался с недельным запасом провизии в синем платке, завязанном в узел. Весной и летом присматривал за галереей на Харли-стрит в Лондоне, когда там выставлялись картины, и зачастую добирался туда из Туикнема на своих двоих. Когда Констебль и Фарингтон заглянули однажды в галерею, старик рассказал им, что “этим утром пришел пешком из Туикнема, это одиннадцать миль; лет же ему 68. А на прошлой неделе за два дня сделал целых пятьдесят миль!”. Он мог бы воспользоваться пони своего сына, которого звали Кроп-Иа, “Рваное Ухо”, но по какой-то причине не делал этого.

Может, потому, что животное считалось единоличным владением Тёрнера; верхом на Кроп-Иа он совершал выезды на этюды, и утверждал, что “тот карабкается по кручам, словно кот, и не знает устали”.

Когда животное сдохло, задохнувшись на собственной привязи, Тёрнер похоронил его в саду.

Папаша между тем нашел себе иной транспорт. “Оглядясь, — рассказывал он приятелю, — я наконец-то сыскал дешевый способ, как доехать из Туикнема, чтобы открыть галерею моего сына. Я нашел постоялый двор, где огородники, которые везут овощи на рынок, кормят своих лошадей, подружился с одним из них и теперь, за стакан джина в день, он усаживает меня в свою тележку поверх овощей”.

В благополучно перестроенной галерее на Харли-стрит Тёрнер выставил в 1812 году несколько картин по впечатлениям от поездки по западным графствам. Но это отнюдь не прямые изображения какого-то определенного места. Это изображения сияния и прозрачного пространства. На одной из картин, “Тинмут”, юная девушка пасет двух коров на морском берегу; она вскинула руки над головой, то ли указывая на что-то, то ли кого-то приветствуя, а над ней сияют необъятные

небеса.

Однако главный труд этого года предназначался для академической выставки. “Снежная буря: переход Ганнибала через Альпы” отчасти, наверное, имеет источником книги по классической истории, которые читал Тёрнер, но, если смотреть шире, это сцена, имевшая огромное значение для явления, которое мы называем теперь романтическими фантазиями.



Любимый “папаша” Тёрнера. После того как его мать умерла в сумасшедшем доме, Тёрнер позвал отца разделить с ним кров. И до конца

своих дней старик жил с сыном, служа ему экономом, садовником и подмастерьем. Этот набросок сделан во время лекции по перспективе, которую Тёрнер-сын прочёл 27 января 1812 года. Ниже — глаза Тёрнера

К примеру, оно было описано миссис Радклиф[36] в ее романе “Удольфские тайны”. Картина получила высокую оценку профессионального сообщества, критиков и художников, назвавших ее шедевром. Крэбб Робинсон[37] записал в своем дневнике, что “это самый изумительный пейзаж из всех, что я когда-либо видел… Я никогда этого не забуду”. Известный художник Джон Флаксмен[38] проявил несколько меньше энтузиазма, назвав картину “лучшей работой на выставке”. Картина исполнена поразительной силы и энергии, мощный вал проносится через полотно, как будто краска одухотворенна, взволнованна и

---

[36] Примечания: 36

Радклиф Анна (1764–1823) — английская писательница, одна из основательниц готического романа.

[37] Примечания: 37

Робинсон Генри Крэбб (1775–1867) — английский юрист, оставшийся в истории именно своими дневниками, в которых запечатлена ежедневная жизнь Лондона.

[38] Примечания: 38

Флаксмен Джон (1755–1826) — английский художник, мастер графических иллюстраций, один из лидеров национального классицизма.

сама по себе лихорадочно распространяется по холсту. В этой оде величию природы атмосферные явления по своей мощи далеко превосходят динамику людей.

Глава седьмая 1813-1816

Как-то летом следующего года Тёрнер поговорил с Констеблем на ужине, устроенном в Королевской академии, и Констебль заметил потом, что “весьма развлек меня Тёрнер. Я всегда ожидал найти в нем то, что нашел. Поразительно обширный ум”. Замечено точно, несмотря на то, что Тёрнер комплимента ему не вернул; Констебля он не любил и даже более того — по свидетельству приятеля-художника, признавался, что “не выносит”.

“Обширность” же ума, которую оценил Констебль, обрела свое материальное выражение на академической выставке того года. После грандиозного “Перехода Ганнибала через Альпы” Тёрнер выставил полотно, выполненное совсем в ином ключе. Это был пейзаж, назывался он “Морозное утро”, и фигурируют на нем мужчина с ружьем, девочка с тушкой зайца на плечах, крестьяне и лошади. Как и во многих других картинах Тёрнера натуралистического толка, сюжет этой остается неясным и даже таинственным. Моне

сказал о нем, что он *“peint les yeux ouverts”*[39]. Глаза Тёрнера были открыты видениям не только спиритуальным, но и материальным тоже, поэтому белизна подернутой инеем земли так тонко рифмуется с белизной неба. Сам же художник объяснял появление картины с характерной прозаичностью, рассказав, что “ехал в дилижансе по Йоркширу и делал по пути зарисовки. Там вдалеке виден дилижанс, в котором как раз и сидит художник”. Часто утверждалось, праздности ради, что взрослый мужчина на картине — Уолтер Фокс, а девочка — одна из незаконнорожденных дочерей Тёрнера.

“Морозное утро” оказалось единственной новой работой маслом из тех, что он представил на выставку 1813 года, остальные были выбраны из законченных раньше. Внезапную нехватку свежих произведений можно объяснить подточившей здоровье болезнью, которой он переболел в прошлом году, или усталостью. Ведь плодовитость Тёрнера в течение многих лет была чрезвычайна. А потом, его внимание теперь было обращено на создание акварелей, предназначенных для перевода в гравюру.

---

[39] Примечания: 39
“Написан с открытыми глазами” *(фр.)*.

Имелась и еще одна проблема местного значения, которая не могла его не задевать. Сэр Джордж Бомонт[40], коллекционер и художник-любитель, пришел к выводу, что Тёрнер пагубно влияет на английскую живопись, и, обладая определенным весом в художественной среде, с пафосом стал разоблачать перед миром прегрешения Тёрнера против Прекрасного. Заявил, что тот “как никто другой из художников нанес огромный вред вкусу”. Обвинил, не без оснований, в “постоянном стремлении к экстраординарности”. Постоянные нападки Бомонта выбивали Тернера из колеи. Бомонт был персона влиятельная, его прочили на пост президента Королевской академии художеств, и враждебность такого человека, да еще выраженная публично, конечно же ранила. Поклонник и подражатель Тёрнера, Огастас Колкотт, терпел от Бомонта такие же поношения, и в результате в течение трех лет не мог продать ни одной картины из тех, что выставлял в академии. Дело дошло до того, что Тёрнер в 1813 году академическую выставку хотел было совсем проигнорировать, но, хорошенько подумав, решил, что тогда у Бомонта появится повод торжество-

[40] Примечания: 40

Бомонт Джордж (1753–1827) первым из частных лиц пополнил собрание Лондонской национальной галереи.

вать победу. Он сказал Колкотту, что “не намерен пасовать перед придирками сэра Джорджа”. Так “Морозное утро” попало в выставочный зал академии.

Тем летом Тёрнер сумел вырваться из несколько лихорадочной атмосферы Лондона и во второй раз посетить Девоншир. Остановился в Плимуте и оттуда совершал вылазки по окрестностям. Местному газетчику Сайрусу Реддингу довелось несколько раз сопровождать Тёрнера в таких вылазках, и он оставил воспоминания о своих встречах с художником, тогда уже весьма знаменитым. Внешне он нашел Тёрнера “приземистым и широколицым”, похожим на “капитана торгового судна”. Обветренным лицом, несомненно, Тёрнер был обязан частой работе на воздухе. По свидетельству Реддинга, он проявил себя “отличным ходоком, которому никакие ухабы нипочем”, и “превосходным моряком” к тому же. Однажды, выйдя в море с другими пассажирами, они попали в волну, которая разыгралась “до неистовства”. В то время как прочие пассажиры стали проявлять признаки морской болезни, пишет Реддинг, Тёрнер “сидел на парусе, сложенном на корме, не отрывал глаз от моря и ничуть не страдал от качки… и, когда мы взлетали на

гребень волны, он время от времени отчетливо произносил, обращаясь ко мне, поскольку мы были рядом: “Вот это отлично! Отлично!”.

“Отлично”, похоже, было его любимое хвалебное словцо в любых обстоятельствах. В доме, где Тёрнер с Реддингом остановились, висела картина Джорджа Стаббса[41] “Фаэтон и колесница Солнца”, “но она не вызвала у него никаких замечаний, кроме обычного ”отлично”. Там были и другие картины знаменитых мастеров, которые также “мало привлекли его внимание”. “Непросто было вывести из его манеры, что происходит в его душе”, — заключил Реддинг. В самом деле, Тёрнер во многих отношениях был человек скрытный, не склонный проявлять восторги или энтузиазм. Так сказывалось его отвращение к любого вида притворству. Он ненавидел всяческие излияния чувств и все показное.

В этом отношении, пожалуй, его можно назвать типичным англичанином. Реддинг заметил также, что Тёрнер мог, при желании, “сделать здравое, сжатое, даже иногда ядовитое замечание на счет людей и вещей, причем с бойкостью, редко от него ожидаемой”. Он обладал большим

[41] Примечания: 41

Стаббс Джордж (1724–1806) — английский живописец, анималист, представитель романтизма, ученый-анатом.

запасом здравого смысла и всегда был справедливым судьей “людей и вещей”. В результате близкого знакомства с художником Реддинг сделал вывод, что “за его непритязательной внешностью кроется первоклассный интеллект”.

В Девоне Тёрнер не переставая делал наброски то карандашом, то маслом. Местный художник одолжил ему коробку масляных красок, и он воспользовался случаем, чтобы поработать на пленэре. Работал быстро, как всегда в таких случаях, и другой его спутник отметил, что “Тёрнеру было приятно, когда люди замечали, с какой быстротой он делает эти скетчи; и вопреки своей обычной скрытности, когда речь шла о его карандашных набросках, он был не прочь их показать”. Быстрота руки определялась быстротой глаза. Реддинг заметил, что взгляд художника, “казалось, в мгновение схватывал всё то оригинальное, что было в только что впервые увиденном им пейзаже, сколь бы обширен он ни был. Он наносил на бумагу только несколько линий, едва ли внятных другим”.

Из этих набросков год спустя родился ландшафтный рисунок для серии “Liber Studiorum”, а также несколько акварелей, которые пошли в дело при составлении других изданий гравюр,

таких как “Живописные виды Южного берега Англии” и “Реки Девона”. Первая часть “Живописных видов” опубликована в январе 1814 года, в нее вошло четыре его листа. Тёрнер упорно шел к тому, чтобы стать самым признанным и уж точно самым известным пейзажистом в стране. Работая в гравюре, он почти что сделал себе вторую карьеру.

Вспомогательное его занятие, преподавание, протекало не так гладко. Согласно расписанию, он должен был изложить свои последние соображения по поводу перспективы 3 января 1814 года, но странным образом умудрился оставить папку с тезисами лекции и рисунками в карете, которая доставила его к Сомерсет-хаусу. Как можно было забыть бумаги, необходимые для работы, понять трудно. Напрашивается предположение, что так выразило себя тайное желание от этой работы освободиться. Вообще-то рассеянность Тёрнера была широко известна. Один его знакомый писал другому, что “он наверняка потеряет ваши книги, как неизменно случается с половиной его багажа в каждом из его путешествий, поскольку беспечен, как никто другой”.

Два дня спустя в “Морнинг кроникл” было напечатано объявление, описывающее пропажу и

предлагающее награду в две гинеи за благополучное возвращение папки Тёрнера — то есть в том случае, если “ее принесут до вторника, и только один фунт будет выдан в конце недели”. (Вот вам еще один пример тёрнеровской бережливости.)

На следующий день, 6 января, еще одно объявление украсило “Морнинг кроникл”. В нем говорилось, что некий джентльмен, усевшись в наемный экипаж поблизости от Сомерсет-хауса, обнаружил большую папку с бумагами по искусству перспективы. И далее, с некоторой претензией на остроумие: “Если владелец не объявится в течение четырнадцати дней, они будут уничтожены как бумажные отходы, будучи сочтены не имеющими ценности”. “Бумажные отходы” в итоге вернулись к художнику, и отложенная лекция состоялась неделей позже.

Заключительная лекция курса благополучно прошла 7 февраля, и в этот же день было выставлено полотно под названием “Апулия в поисках Апулиса, vide Ovid[42]” — вклад Тёрнера в ежегодную экспозицию Британского института. Картина прибыла поздно и с очевидным

[42] Примечания: 42

Из Овидия *(лат.).* Картина находится теперь в Мадриде, в музее Прадо, и носит название “Апулия в поисках Апулиса узнает от пастуха причину его метаморфозы”.

намерением участвовать в конкурсе на лучшую “историческую или поэтическую композицию”. Но на самом деле Тёрнер, похоже, прислал ее исключительно с целью подразнить и позлить сэра Джорджа Бомонта, одного из видных покровителей Британского института. Картина в духе Клода Лоррена была щелчком по носу Бомонту и прочим, кто считал, что Тёрнеру никогда не достичь высот французского живописца. Название картины, указывающее на не существующий у Овидия сюжет, да к тому же на смеси языков говорит о том, что Тёрнер устроил мистификацию — практический, а вернее, классический розыгрыш.

Лучше был принят другой образец его “исторической или поэтической композиции”, представленный в том же году на выставке в Королевской академии. Это была “Дидона и Эней” на сюжет “Энеиды” Вергилия. Дидона — вдова, которую Эней предает, покинув ее, чтобы выполнить свое великое предназначение — ему и его потомкам предстоит основать Рим. Эта тема Тёрнера волновала и вдохновляла. Не виделся ли ему в судьбе Энея намек на его собственную судьбу? Не предназначено ли ему сторониться любви женщин во имя художнического служения? Как

бы то ни было, к судьбе Дидоны он возвращался четырежды. На композиции 1814 года мерцающий Карфаген раскинулся на заднем фоне, сияя, как мираж, как греза об античном великолепии. Как выразился Хэзлитт[43] в газетном обзоре того времени, “храмы, дворцы, рощи и водопады сведены вместе с щедростью, достойной сказки… так бесконечно разнообразны и прекрасны объекты, привлекающие наше внимание”. И не слишком вредит этому экстатическому восхищению тот факт, что, создавая свой Карфаген, Тёрнер, если приглядеться, отчасти скопировал окрестности Плимута. Он это умел превосходно — наделить повседневный мир волшебством поэзии; как сказал Диккенс касательно своего “Холодного дома”, он предпочитает живописать знакомые вещи с романтической их стороны.

В 1814 году Тёрнер снова отправился на южные берега Англии — и, кстати, в тот самый город, где уже тогда жил двухлетний Диккенс. В июне он посетил Портсмут в Гемпшире, с целью зарисовать парадный смотр Британского флота, на котором присутствовали принц-регент и импе-

[43] Примечания: 43

Хэзлитт Уильям (1778–1830) — критик, публицист и философ-романтик, известный своими афоризмами.

ратор России. Что бы ни происходило на море, все волновало воображение Тёрнера. Он сумел сделать несколько беглых набросков, но надолго остаться не мог. Приходилось спешить в Лондон, к делам, которые всегда его ждали. Плотная занятость была условием его счастья. Трудяга, он принадлежал к тем натурам, которым в радость работать, кто положительно гордится своей энергией и усердием.

Итог путешествий в западные графства был представлен в Королевской академии год спустя, когда перед публикой сняли покрывало с “Переправы через ручей”. Идиллическая сцена происходит на итальянистом вроде бы фоне, но по сути это опять же река Теймар в Девоне. Одна девушка сидит на берегу, другая бредет к другому берегу, но особую мощь действию придает присутствие огромных деревьев, которые девушек осеняют; мир природы и мир человека трактуются как священные. Это произведение огромной глубины и величия отчетливо восходит к Лоррену.

Второй картиной на этой выставке стало очередное размышление на тему легенды о Дидоне. “Дидона строит Карфаген” удостоилась множества похвал. Ее сравнивали с работами Пуссена

и Рубенса, заключая, что живопись здесь “такого величия и такой красоты, какой Клод не достигал никогда”. Сэр Джордж Бомонт с этим, разумеется не соглашался. На его взгляд, “Дидона строит Карфаген” “написана в фальшивом ключе и противоречит природе”, а “Переправа через ручей” “пресна, как зеленый горошек”. Современники толковали о том, какие раны наносит Бомонт художнику, но похоже на то, что Тёрнера эти щипки задевать перестали: что ни говори, а его причислили уже к сонму классиков, “старых мастеров”.

Было бы неверно в любом случае полагать, что его полотна не пользовались спросом. Нет, многие обращались к нему, выражая желание приобрести его картины, но он давал им отпор. Явно не хотел продавать многое и даже норовил взвинтить цену, чтобы отпугнуть покупателя. Конечно, в деньгах он теперь не нуждался, но суть заключалась не в этом; скорее всего, ему просто не хотелось расставаться со своими картинами. “Морозное утро”, “Переправа через ручей” и две “Дидоны” оставались в его владении; они стали частью того, что он называл своей семьей, чем-то вроде щита, за которым он мог укрыться. Когда Тёрнер все поднимал и поднимал цену на карти-

ну “Дидона строит Карфаген” с пятисот фунтов до двух тысяч, незадачливый покупатель в гневе спросил: “Да что ж такое, что вы будете с ней делать, с этой картиной?” И Тёрнер ответил: “Да меня похоронят в ней, что ж еще”. В эту историю поверили до такой степени, что, когда Тёрнер умер, настоятель собора Святого Павла заявил: “Я не стану читать заупокойную молитву, если его завернут в эту картину!”

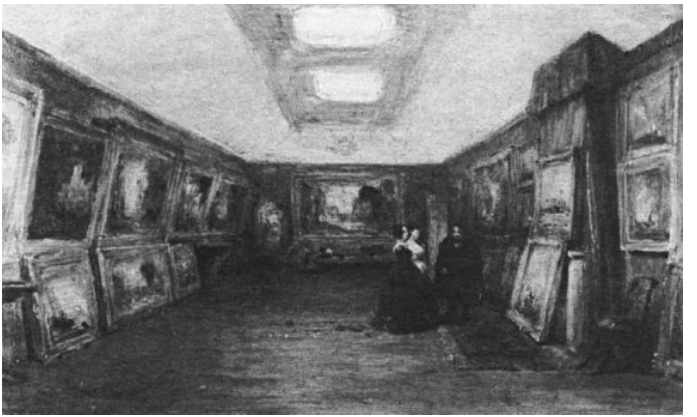
Что и говорить, есть что-то безбожное, почти языческое, в том, чтобы покойника, как в саван, завернули в живописное полотно, да еще такое, что славит деяния дохристианской, мифической королевы. И все-таки тема Дидоны оставалась чем-то ему близка. Сама картина — чудесное воскрешение былого величия, окрашенное таинственностью и меланхолией. Подзаголовок, “Расцвет Карфагенской империи”, неизбежно подразумевает, что империю ждет упадок и гибель под пятой Рима; сияние солнца над водами привносит в сцену безмятежность. Позже Тёрнер признался, что считает эту работу своим шедевром, и, по слухам, отклонил сумму в пять тысяч гиней, которую за нее предложили. Художник определенно хотел, чтобы она осталась народу вместе с “семьей” его самых бесценных

творений.

Большая часть их и впрямь находилась в студии Тёрнера до самой его смерти, как постоянное напоминание о том, чего он достиг. Однако с картинами не всегда обращались с должной заботой и тщанием. Рёскин заметил, что у "Переправы через ручей" отвалился и лежит на полу пласт неба. "И что за дело? — отозвался художник. — Единственный смысл этой штуки в том, чтобы вспомнить пережитое". Картине "Дидона строит Карфаген" также пришлось нелегко, ее нашли в галерее "всю покрытую плесенью и осыпающуюся". Тёрнер хранил свои работы так, словно то был зарытый клад, но истинным сокровищем был он сам. Он не мог расстаться со своими картинами, потому что они были частью его существа. Вспоминая "пережитое", он вспоминал и тот момент острого, восхищенного внимания, с которым приступал именно к этой работе. На полотнах запечатлена история его духовной жизни, и какая разница, во сколько гиней оценивают их во внешнем мире, где всегда перемены, и всегда к худшему.

Летом 1815 года он в очередной раз отправился в Фэрнли-холл погостить у Уолтера Фокса с семейством. Как раз начинался сезон охоты на

куропаток, когда можно поутру прогуляться с ружьем, но Тёрнер, разумеется, устраивал и выходы на эскизы.



“Галерея Тёрнера: художник показывает свои работы”. Картина написана по памяти другом Тёрнера Джорджем Джонсом в 1852 году. Тёрнер был не в силах расстаться со своими любимыми картинами, и на дальней стене можно видеть картину “Дидона строит Карфаген”

В Фэрнли-холл он отчасти поехал потому, что подустал от Сэндикомб-лодж. Признался приятелю, что начинает жалеть о вложениях, которые в него сделал, и что “Сэндикомб выглядит как

глупая затея, стоит мне вспомнить, как мало времени я мог провести там в этом году". Так жалуются все, кому повезло иметь два дома; кажется, что один из них только и делает, что жрет деньги, а пожить в нем толком все никак не случается. Тёрнер также упомянул, что "папашу изводят сорняки так же, как меня — разочарование", из чего можно сделать вывод, что радости садоводства стали обременительны старику на семидесятом году жизни. Кроме того, в доме всегда было сыро, и "папаша" не вылезал из простуд.

И в этом году Тёрнер, как всегда, участвовал в рутинных делах академии, посещая заседания, присутствуя на обедах, проводя выборы и выдавая премии одаренным студентам. Кроме того, его назначили инспектором натурного класса. Хорошим преподавателем он никогда не был, но уроки, похоже, все-таки проходили не без пользы. Один из учеников Тёрнера вспоминал, что его особенностью было "пробормотать что-то невнятное, взмахнуть рукой, ткнуть ученика в бок, в то же время показывая на какой-то кусок его рисунка, но так ничего и не сказать, кроме "гм!" или "зачем это?". И все-таки недостаток, который он отмечал, изъян, который нужно поправить, был

там, и ты мог хотя бы его увидеть; и если, выйдя из изумления, ты умудрялся понять, что учитель имел в виду, то, подойдя в следующий раз, он мог тебя поздравить и указать на что-нибудь еще; если же нет, отходил с недовольным рыком, или же хватался за твой карандаш, или же широким своим большим пальцем вмиг прояснял, в чем твоя вина".

Вот прекрасное объяснение практического подхода Тёрнера к преподаванию. Не на теорию он делал акцент, а на показ. Теорию он оставлял учащимся. На одной из своих лекций по перспективе он сказал: "После всего, что я вам рассказал, джентльмены, — теорий, которые я объяснил, и правил, которые изложил, — вы не найдете учителей лучше, чем ваши собственные глаза, если ими пользоваться правильно и видеть вещи как они есть". Когда же ученик спросил его: "Как это?" — он, характерным образом, ответил: "Откройте глаза".

Также Тёрнер ввел в натурный класс нововведение, которое в очередной раз иллюстрирует его практичность. Он ставил натурную модель рядом с античным гипсом так, чтобы позой и выражением она точно повторяла скульптуру. Таким образом, студенты могли видеть разницу между

природой и искусством в самом наглядном, самом очевидном ее выражении. Как выразился один его ученик, “это сразу показывало, как сильно античные скульпторы улучшили природу, которая, даже если отдельные ее части и казались более совершенными, чем *избранные* формы, называемые *идеалом*, все равно в целом рядом с ними выглядела бледной и пошлой”. Метода занимательная и доказывает оригинальность ума. И выходит, что преподавательские приемы Тёрнера были не только эффективны, но и пользовались успехом. Один из учеников вспоминал, что “посещаемость занятий, на которых он присутствовал, была выше, чем когда это делали другие преподаватели”.

Кроме того, слышали, как он говорил следующее: “Прежде всего, уважайте свою бумагу! Закрепите углы. Сосредоточьтесь на центре. И всегда помните, что, поскольку *яркость* природы недостижима, не должно бояться поместить ярчайший рефлекс рядом с самой глубокой тенью — но в *центре*, а не *по углам* вашей картины”.

Это добротный технический совет, но самые глубокие его мысли по поводу можно найти в

его экземпляре книги Джона Опи[44] “Лекции по живописи”, которую он читал, кое-как корябая на полях свои пометки. Опи указал, что в профессии художника необходимы настойчивость и решимость, и к этому здравому мнению Тёрнер приписал сбоку, что истинный успех может быть достигнут только с помощью той “силы, которая собирает великое по мере того, как оно проходит”, той “данной от рождения силы, которая укрепляет и вдохновляет”. Тут он, видимо, опирается на собственный опыт, имея в виду тот внутренний движитель, который вел его по жизни. И еще в одной пометке на полях он ссылается на свою практику: “Тот, кто имеет определенный, преобладающий интерес и сопутствующие способности, не должен относиться к этому свысока…Каждый взгляд — это взгляд во имя изучения…” Плоды его размышлений можно видеть в сотнях и даже тысячах рисунков, которые он сделал во время своих путешествий.

На следующий, 1816 год он выставил в Королевской академии “Восстановленный храм Юпитера Панэллинского” и “Вид храма Юпитера Панэл-

[44] Примечания: 44

Опи Джон (1761–1807) — английский художник, мастер портрета и бытового жанра.

линского на острове Эгина”. На первый взгляд это был странный выбор. Первое полотно показывает античный храм таким, каким он выглядел изначально, второе — тот же храм в руинах. Но оба они свидетельствуют о желании Тёрнера высказаться на темы, волнующие внешний мир, общество. “Панэллинский” означает “всеэллинский”, “общегреческий”, и этими картинами Тёрнер выражал свое сочувствие движению за освобождение Греции, к которому примкнул и лорд Байрон. Тут можно увидеть и печальное напоминание о том, что современная Греция пришла в упадок, но основной мотив — дань уважения стране, ее прославление. Помимо того, изображая древний храм “восстановленным”, Тёрнер мог намекать на необходимость возрождения свободы в самой Греции. А второе полотно, ко всему прочему, демонстрирует неизменный интерес художника к археологии, мода на которую в начале девятнадцатого века доходила до мании.

Однако благих намерений не всегда достаточно, чтобы шедевр состоялся. Рёскин, самый красноречивый из приверженцев Тёрнера, включил обе картины в перечень “пустяковых”, а Уильям Хэзлитт в газетной статье критиковал

их за “сочетание кричащих цветов”. Статья его, впрочем, скорее недоуменная, чем гневная; автор исходит из того, что у Тёрнера, видимо, имелись причины принизить свой “великий талант”. О том, что Хэзлитт в иных обстоятельствах, рассуждая о творчестве художника, судил весьма проницательно, свидетельствует другая статья, опубликованная им в том же году, но раньше, в “Экземинере”. Там о ландшафтной живописи Тёрнера Хэзлитт пишет, что “это изображения природных стихий: воздуха, земли и воды. Художник с восторгом погружается в первобытный хаос мира… Все лишено формы и пусто. Кто-то ведь сказал о его пейзажах, что это *“изображения пустоты, и очень похожие”.*

Следует помнить, что эти слова написаны еще до того, как миру открылись поздние работы Тёрнера, в которых его эксперименты со светом и впрямь способны навести на мысль об “изображениях пустоты”. Но, примененное к нему на сравнительно раннем этапе его творческого развития, определение это говорит о том, каким воистину революционным уже тогда выглядело его искусство в глазах современников. Картины, подобные “Морозному утру” и “Переправе через ручей”, на наш взгляд совершенно естественные

и вполне привычные, в момент своего появления были шокирующе новы. Что ж, по меньшей мере вот вам показатель того, с какой скоростью общество усваивает художественные новации.

В своей галерее в том году Тёрнер новых работ не выставил, отчасти потому, что был занят другими делами, а летом 1816 года он отправился в Йоркшир. По словам Фарингтона, ему заказали "сделать рисунки по истории Йоркшира" на общую сумму в три тысячи гиней. Поскольку всего рисунков намечалось сделать сто двадцать, стоимость одного в двадцать пять гиней совсем не выглядит чрезмерной. Гравер получал в среднем от шестидесяти до восьмидесяти гиней за изготовление одной печатной формы. Проект был, однако, приостановлен ввиду перерасхода средств. Тёрнер представил для "Истории Ричмондшира" двадцать рисунков, и на этом дело свернули.

В Йоркшире он снова остановился в Фэрнли-холле у Фоксов, и оттуда уже отправился дальше: в Лидс, Донкастер и Грэнтэм. Взял лошадь и верхом через холмы и пустоши, Стейк-пасс и Редмайр-мур, дотрусил до Ричмонда, оттуда съездил в городок Барнард-Касл, где стоит полуразрушенный средневековый замок, а потом преодолел

холмы Феллс. Неплохо, надо полагать, он ездил верхом, почти можно сказать, неутомимо. На одном из перегонов Тёрнер писал другу: “Погода ужасно мокрая; жаль, на ногах у меня нет перепонок, как у утки, — только завитое перо, — но надо двигаться дальше на север. Адью”. Пробиваясь через пустоши в непогоду, через жесткий вереск и торф, он едва не лишился жизни. Записал, что за девять часов преодолел всего одиннадцать миль.

В процессе этих долгих и утомительных скачек по Йоркширу он умудрился, однако, сделать около четырехсот пятидесяти рисунков. Итог, стоивший всех испытаний.

Про то путешествие в Йоркшир сохранился анекдот, который довольно часто повторяют. Очевидно, Тёрнер привез с собой запечатанное рекомендательное письмо от его лондонских издателей Лонгманов книгопродавцу в Лидсе по фамилии Робинсон. В этом конфиденциальном послании господа Лонгманы сообщили Робинсону, что ему следует “превыше всех вещей помнить о том, что Тёрнер — ВЕЛИКИЙ ЖИД”. Вероятно, они-то имели в виду его коммерческую хватку, но Робинсон понял выражение буквально. Он высказывался в том смысле, что по воскресеньям Тёрнер, конечно, не захочет

пойти в церковь, и извинялся, когда на ужин подали свинину. Если Тёрнер и догадывался, в чем пикантность ситуации, впервые описанной его биографом Джорджем Уолтером Торнбери[45], нет никаких сомнений, что она бы его скорей позабавила, чем оскорбила.

В Фэрнли он вернулся как раз к открытию сезона охоты на куропаток, и тут случилась трагедия: в перестрелке был смертельно ранен младший брат Уолтера Фокса.

[45] Примечания: 45
Торнбери Джордж Уолтер (1828–1876) — английский литератор.

Глава восьмая 1816-1819

Тёрнер работал над английским ландшафтом почти двадцать пять лет, с тех самых пор, как в возрасте шестнадцати лет приехал в Бристоль осенью 1791 года. За эти годы он создал панораму Англии, и именно с сим деянием связывала его имя широкая публика, — а отнюдь не с полемикой, которую вызывали некоторые его картины. Однако дело не ограничивалось Британскими островами — в 1802 году, к примеру, он съездил во Францию и Швейцарию, а в 1816-м задумал новое путешествие по Европе, планируя совершить его в будущем году. Во время этих вояжей Тёрнер мог осознать роль и природу своей живописи, а также свои достоинства как специфически английского живописца.

В том году он выставил в академии всего одно полотно, но зато оно вызвало много похвал.

“Падение Карфагена” — полный титул вообще-то в пятьдесят одну букву — служило парой картине, написанной двумя годами раньше и посвященной строительству Карфагена в правление Дидоны. Увидев эту картину, один из

критиков заявил, что необходимо основать Национальную галерею, в которой такие полотна могли бы висеть рядом с шедеврами старых мастеров. Мертвенно-бледное небо и заходящее солнце стали поводом для восторгов и аллюзий с догорающим блеском эпохи. К этому времени Тёрнеру удалось вывести историческую живопись на новый уровень, придав ей большую мощь и даже величие, как если бы поэзия Байрона или Шелли обрела цвет и текстуру, свет и тень.

Летом 1817 года он взошел на борт корабля, следующего из Маргита в Остенде. Подобно многим путешественникам, готовясь в поездку, сделал список необходимых вещей. Кроме карандашей и красок, включил в него книги и лекарства от простуды. Выписал также голландские фразы с переводом их на английский: “Как называется эта церковь? Могу я оставить здесь свою накидку? Не видели ли вы мой багаж?” Последний вопрос оказался крайне насущным. Конечно же он умудрился потерять свой заплечный мешок, в котором держал жилет, бритву, шесть галстуков и путеводитель по Бельгии.

В пути он делал дневниковые записи. В Остенде, например, записал: “Гостиница “Королевский двор”. Обслуживают плохо. Дерут дорого. 2 фран-

ка за завтрак… ” Дилижансом через Гент добрался до Брюсселя, потом провел день, осматривая поле битвы при Ватерлоо. Описал это поле, на котором еще не стерлись приметы недавнего побоища: подернутые золой угли тел, кровавые брызги на стенах ферм. “1500 погибших здесь, — отмечал он места схваток, — 4000 погибших здесь”.

Оттуда дорога лежала в Кёльн, поскольку основной целью путешествия была серия карандашных рисунков Рейна; позже по просьбе Уолтера Фокса он переработает их в акварели. Прошел пешком миль сорок, нанял лодку до Майнца, а уж потом направился в Кёльн. Далее по плану значился Антверпен, тот именно город, где самые подобающие условия, чтобы оценить Рубенса, а затем Роттердам и Амстердам — там он наметил себе увидеть “Урок анатомии” и “Ночной дозор” Рембрандта.

Вернувшись в Англию, он снова отправился на север. Некоторое время провел в Рэби-Касле, что в графстве Дарем, по приглашению графа Дарлингтона, который заказал ему пейзаж с видом своего поместья. Заказ был выполнен, в свой час выставлен в Королевской академии и только потом доставлен владельцу, вкупе со сценой охоты на лис, где борзые мчатся по холмистым полям.

Именно в Рэби-Касле Тёрнер завершил акварели с видами Рейна, которые приобрел Фокс. В путешествие он взял три альбома; из них получилась пятьдесят одна акварель. И поразительно — как различны рисунок и акварель! Карандашные скетчи торопливы и фиксируют лишь топографические особенности пейзажа; лишь потом, в завершенной акварели, появляются атмосфера и цвет.

Более формальные результаты путешествия были предъявлены на академической выставке 1818 года. Это “Дорт, или Дордрехт, пакетбот из Роттердама, в штиль” и “Поле Ватерлоо”. Считается, что сам Тёрнер “Дортом” был очень доволен, — ив самом деле, полотно встретили в основном панегириками. “Морнинг кроникл” сочла его “одной из самых великолепных картин из всех, что выставлялись когда-либо”, объявив, что “она делает честь нашему веку”. Более зримо описал колорит картины собрат-художник: цвета такие яркие, нашел он, что “почти что обжигают глаза”. Зрелище и впрямь великолепное: величественный парусный корабль замер в спокойствии, бросая тени на ровную поверхность вод, так что кажется, будто он парит в воздухе. Рассказывали, что некий художник уступил Тёр-

неру свое место в экспозиции, чтобы в Большом зале академии картина заняла достойное ее центральное положение. Это была та дань уважения, с которым встречали теперь работы Тёрнера. Констебль относительно “Дорта” заметил, что не видел еще “более полного выражения гения”.

Покой и уверенность, выраженные этим произведением, находятся в резком контрасте с жаром и ужасом “Поля Ватерлоо”, на котором грудами лежат тысячи мертвых. Над павшими рдеет жгучий блеск горящих зданий, испускающих столбы черного дыма в раскаленный уже и без того воздух. Тёрнер, в известном смысле истинный патриот, вряд ли сожалел об исходе сражения. Нет нужды полагать, что тут протест против войны как таковой. Скорее это живописное изображение прискорбных последствий, к которым ведут человечьи раздоры. На фоне, полном намеков на вечность, звучит горькая нота, сопровождающая любую победу.

Супруга Уолтера Фокса записала 4 июня 1818 года в своем дневнике: “Ездили в Итон смотреть лодочные гонки. Ужинали и ночевали в Солт-хилле. С нами был крошка Тёрнер”. И “крошка Тёрнер” воспользовался экскурсией, чтобы сделать рисунок сепией — “Вид на Вин-

дзорский замок с Солт-хилла". Он по-прежнему плодотворно работал в жанре пейзажа, и много акварелей выходило из-под его кисти, чтобы перевоплотиться впоследствии под резцом гравёра в замечательные гравюры.

Осенью он поехал в Шотландию, поскольку согласился предоставить рисунки для "Шотландских провинциальных древностей"; сэр Вальтер Скотт выразил готовность снабдить этот том текстом. К сожалению, встреча двух мэтров успехом не увенчалась. Несколько месяцев спустя Скотт написал другу, что "ладонь Тёрнера столь же вызывает зуд, сколь талантливы его пальцы, и он, поверь мне на слово, ничего не сделает без наличных, причем за них — все, что угодно. Изо всех, кого я знаю, он почти единственный человек с дарованием, который так низок в этих вопросах". Неприязнь Скотта объясняется, скорее всего, тем, что Тёрнер настоятельно требовал, чтобы его вклад в издание был оплачен по наивысшей ставке. Но отчего же художнику не отстаивать свои права? Скотту как никому другому полагалось бы понимать значение денег как эквивалента творческого труда.

Тёрнер, как подобает приезжей знаменитости, познакомился с некоторыми шотландскими

художниками, однако повел он себя вразрез с ожиданиями гостеприимных хозяев. Сестра одного живописца писала своей приятельнице: “Мы были поражены холодностью его манер. Мы собирались устроить веселый вечер по поводу его приезда, но, обнаружив, что он такой *бирюк*, сочли, что удовольствие показать его нашим друзьям не стоит хлопот и расходов”.

Таким “бирюком” Тёрнер держался только в “неподходящей” компании. Возможно, шотландские коллеги не подошли ему по темпераменту. Более того, есть некоторые свидетельства, что тогда он пребывал не в лучшем расположении духа. В его честь устроили ужин на десять персон, и он не явился. Возможно, счел прием чрезмерно сердечным.

Интерес Тёрнера к “наличным”, как выразился Скотт, как раз в этом году получил общественно-полезное применение. Летом 1818 года он приобрел три смежных участка земли в Туикнеме и в своем завещании поручил душеприказчикам построить там богадельни для неимущих художников. Он был так сдержан в разговорах о финансовых материях, что его мотивы часто трактовались превратно. Денежный интерес, несомненно, повлиял на его решение, когда в

самом начале следующего года он решил прекратить издание серии “Liber Studiorum”. Он курировал ее публикацию, но не имел ни времени, ни намерения издавать ее регулярно, строго по расписанию; кроме того, возникли разногласия с несколькими граверами, и Тёрнер решил, что с него довольно. Новый его метод работы, создание акварелей для других издателей, показал себя более действенным и лучше оплачивался.

Как бы то ни было, репутация Тёрнера значительно прибавила в весе, когда ранней весной того года открылись две отдельные экспозиции его работ. Сэр Джон Лейстер в своей галерее на Хилл-стрит выставил принадлежащие ему восемь картин маслом, и месяцем позже Уолтер Фокс в своем доме на Гросвенор-плейс предъявил публике не менее семидесяти акварелей. Это была воистину замечательная акция, поскольку акварели Тёрнера еще никогда не выставлялись как целое. Одна из газет написала, что “слава художника не нуждается в иных подтверждениях, чем эта коллекция”, и прибавила, с оттенком ура-патриотизма, что Тёрнер стоит “во главе всех английских (и, говоря это, мы естественным образом подразумеваем всех живущих ныне в мире) художников”.

На академическую выставку 1819 года Тёрнер решил представить два масляных холста: “Маас: торговое судно с апельсинами на мели” и “Англия: Ричмонд-хилл в день рождения принца-регента”. Первый, естественным образом обязанный поездке художника в Нидерланды, стал также первой картиной Тёрнера, которую увидел художник-визионер Сэмюэл Палмер. Тогда Палмеру было четырнадцать; позже он вспоминал, что “будучи по природе любителем клякс, я наслаждаюсь им с того часа и по сей день”.

Если “Маас” — плод свежих путевых впечатлений, то “Ричмонд-хилл” — возвращение к старым привязанностям. Это самая крупная из завершенных к тому времени работ, одиннадцати футов в длину. Можно трактовать ее как присягу, провозглашение своей национальной принадлежности, как чествование правящей династии (высказывалась мысль, что Тёрнер искал королевского покровительства), но, пожалуй, правильнее увидеть в ней восприятие самого себя как центральной фигуры ландшафтной живописи. Его загородный дом, Сэндикомб-лодж, помещен в середину композиции, отчего кажется, будто художник незримо присутствует в этой текучей и мелодичной картине. Произведения такого

ранга не укладываются в рамки сознательного замысла или мотива. Ричмонд для Тёрнера больше чем просто пейзаж, — это святилище, часть воображения, часть души. На Темзе были такие особенные места, что побуждали его к самым глубоким раздумьям, или, скорее, вызывали в нем и исступленный восторг, и размышления.

Сохранилось оставленное нам Уолтером Фоксом описание того, как Тёрнер присутствовал на своей выставке на Гросвенор-плейс. Тёрнер пришел туда один, и “когда он стоял, опершись на центральный стол в большом зале, или медленно, в своей бесцеремонной манере, пробирался в толпе, он привлекал на себя все взоры нарядных посетителей и казался мне победительным римским полководцем, главной фигурой собственного триумфа. Пожалуй, ни один британский художник еще не уходил с выставки своих работ с большим основанием для беспримерного удовлетворения, с самыми неподдельными доказательствами заслуженного восхищения со стороны публики”.

И в самом деле, для “беспримерного удовлетворения” у него были все причины.

Глава девятая 1819-1827

Похоже, теперь он созрел для того, чтобы бросить вызов Италии, в те годы, по общему мнению, родине мировой живописи. Энтузиазм Тёрнера по поводу итальянского ландшафта, возможно, был подогрет работой над только что завершенной им акварельной серией итальянских сцен, которую он выполнил, опираясь на наброски Джеймса Хейквилла[46], сделанные с помощью камеры-люциды *(camera lucida)*[47]*;* со временем эти акварели в качестве иллюстраций появятся в томе, озаглавленном “Путешествие по Италии”. В письме сэра Томаса Лоуренса, друга художника, говорилось, что “Тёрнеру следует приехать в Рим. Его гений найдет там изобилие материала и будет совершенно ему равен”. Сам Тёрнер, несомненно, с этим бы согласился, поскольку

---

[46] Примечания: 46

Хейквилл Джеймс (1778–1843) — английский архитектор, более всего известный своими иллюстрированными изданиями.

[47] Примечания: 47

Ка́мера-люци́да (от лат. camera lúcida — “светлая комната”) — оптический прибор на основе камеры-обскуры, снабженный призмой и служащий вспомогательным средством при изображении на бумаге реальных предметов.

несколько недель спустя, в начале августа 1819 года, пересек Ла-Манш, чтобы направить свои стопы в Италию.

В Турин он прибыл через Париж, Лион и Гренобль. После Турина посетил Комо и окрестные озера, а потом — Милан и Верону. И наконец, первая встреча с Венецией! Что он подумал, увидев плавучий город, нигде не записано, но легко вообразить реакцию человека, так тонко воспринимающего движение воды, переливы света, игру солнечных бликов на волнах. Это был мир лодок, и барок, и гондол, мачт, парусов и флагов — всех цветов, форм и размеров; мир огромных судов и широких причалов, дворцов и храмов с куполами, возникавшими, казалось, из самого моря. Там были черные гондолы, лежащие в глубокой тени, дрожащие в воде отражения факелов и горящих ламп в окнах, бесчисленные арки, башенки, колокольни. Были и просторные площади, пьяццы, на которых горели свечи, отчего происходящее походило на волшебную сказку, и от площадей этих разбегались в бесконечную перспективу портики, монастыри, галереи. Да, это определенно был мир Тёрнера.

Пожалуй, это был его мир еще и вот почему: параллель между Венецией и Англией проводи-

лась неоднократно, обе — островные, морские, со сложной, ненадежной судьбой. Но была связь и поближе. Дэвид Уилки, художник, полотна которого недавно висели на стенах Королевской академии рядом с полотнами Тёрнера, сказал о Венеции, что “этот город на земле и на воде — как лабиринт, он полон напоминаний о площадях Сен-Мартин-корт, переулках Мейден-Лейн и Крэнборн-элли, перебиваемых на каждом углу каналами и горбатыми мостами”. А ведь как раз на Мейден-Лейн и Крэнборн-элли прошли детские годы Тёрнера, и вот эти улочки переместились в сеть каналов, в окружение моря. Ну как было ему не полюбить Венецию?

В тот раз он пробыл там всего пять дней и уехал покоренный, заполнив рисунками 160 страниц своих альбомов. Еще он сделал несколько восхитительных акварелей венецианского утра, на которых полупрозрачный, неосязаемый свет передан мазками голубого и желтого. Именно такое ощущение света больше никогда его покинет — оно останется с ним навсегда. Свет озаряет большинство последующих его работ. Виды Венеции, позже исполненные маслом, испускают сияние со стены, словно источник света скрыт за холстом и прорывается сквозь него. В целом

Венеция произвела на художника впечатление чрезвычайное, и с годами оно только усиливалось. Позже Тёрнер еще не раз приезжал сюда. В общей сложности он прожил в этом городе меньше четырех недель, но в последние двадцать лет своей творческой жизни треть произведений он посвятил Венеции. Она стала для него бриллиантом, не имеющим цены.

Из Венеции Тёрнер не спеша двинулся в Рим, куда прибыл в конце октября. Он пробыл там до середины декабря и за этот срок сделал примерно полторы тысячи рисунков карандашом. Тёрнер приехал, чтобы увидеть — и нарисовать — город с его ландшафтами, во многом уже знакомыми ему по работам Рафаэля и Лоррена. Рисовал он всё: колонны, карнизы, антаблементы, пилястры, руины и надписи. Внимательно осмотрел картины и скульптуры во дворцах Корсини и Фарнезе. Посещал церкви и часовни. Бродил по храмам и рынкам древнего города.

Не все это время он оставался в итальянской столице — удивительно вовремя проснулся Везувий, и Тёрнер отправился в Неаполь. Эра дешевых фотокамер еще не наступила, и долг художника призывал его запечатлевать события большой важности. Там же оказался сын сэра

Джона Соана[48], который в письме домой написал следующее: “Тёрнер находится в окрестностях Неаполя, делая грубые наброски, чем изумляет светскую публику, которая взять в толк не может, зачем эти грубые рисунки нужны — простые души! В Риме один аматёр попросил свинью Тёрнера выйти порисовать с ним в цвете — тот хрюкнул вместо ответа, что в цвете рисовать слишком долго — он сделает 15–16 набросков карандашом за это время, и потрусил домой”.

“Аматёр” — один из множества английских дилетантов, которые ездили в Италию насытиться прекрасным, а также относительно дешево подучиться у итальянских профессионалов. Тёрнер дилетантов презирал, так что “хрюкнуть” мог не шутя.

Также он совершил паломничество к могиле Вергилия, расположенной в окрестностях Неаполя. В его глазах Вергилий был тем поэтом, который умел сочетать пасторальное и аллегорическое, создавать свои духовные ландшафты, а также сообщать историческим событиям магию мифа. В своем собственном духе и в своем виде искусства Тёрнер питал те же устремления.

---

[48] Примечания: 48

Со АН Джон (1753–1837) — английский архитектор, который специализировался в неоклассическом стиле.

Он вернулся домой через Турин и перевал Мон-Сени, где снег был так глубок, что экипаж опрокинулся. Тёрнеру, как и остальным пассажирам, пришлось выбираться через окно и остаток пути пройти пешком — или, как он выразился позднее, “пробираться по колено, никак не меньше, в снегу, всю дорогу вниз… ” Там вдруг вспыхнула потасовка между проводниками и возницами, которая, разумеется, погасла так же быстро, как началась. Но Тёрнер был и внимателен, и хладнокровен. Он написал потом для Уолтера Фокса акварель “Перевал Мон-Сени, 15 января 1820 года”, где на фоне величественных снежных Альп это происшествие запечатлено во всех подробностях.

Итальянское путешествие конечно же принесло и другие плоды. Ценой напряжения и упорного труда он сумел закончить большую картину маслом как раз к академической выставке 1820 года. Называлась она “Рим из Ватикана: Рафаэль, сопровождаемый Форнариной, готовит свои картины, дабы украсить Лоджию”. Название перенасыщено намеками (Форнарина — возлюбленная Рафаэля). Не самая удачная из его композиций — и беспорядочная, и архаическая. Существует мнение, что картина отчасти полуав-

тобиографическая, но в любом случае нет причин сомневаться в том, что это отклик художника на Рим и римский ландшафт.

Со времени своего возвращения в начале 1820 года он деятельно включился в работу академии, будучи назначен инспектором Собрания слепков. Кроме того, заседал в различных комиссиях, решая такие вопросы, как назначение пенсий и пополнение коллекций. Несколько позже получил пост аудитора академии — видимо, благодаря своей репутации человека, умеющего считать деньги. Несомненно, Тёрнер был на своем месте в любом комитете, поскольку умел толково и споро разобраться во всех деловых вопросах.

Также занимался он и вопросами собственности. После смерти дяди художник унаследовал два дома в Уоппинге и участок земли в Баркинге; в пользу его предпринимательской жилки свидетельствует тот факт, что оба дома он перестроил, объединив в пивную под названием “Корабль и Лопатка”. Название, возможно, не самое оригинальное для харчевни, расположенной поблизости от речного порта, но вполне соответствует сути дела (лопатка имелась в виду мясная). В то же время он вел тяжбу против одного из своих жильцов, дантиста, снимающего комнаты

в его доме по Харли-стрит.

Но самой насущной его заботой было строительство новой галереи; кроме того, он задумал расширить и перестроить свой дом на Куин-Энн-стрит. В письме другу он писал: “Благодарю за твое доброе предложение дать приют бездомному, что в данный момент есть акт человеколюбия… демон, принимающий обличье то каменщика, то плотника, и т. д. и т. п., гоняет меня из Лондона в Туикнем и из Туикнема в Лондон, так что я открыл для себя искусство разъезжать, ничего не делая, — “так что из ничего родится ничего”.

“Ничегонеделание” здесь означает, что нет ни времени, ни возможности рисовать, что для художника, наделенного энергией Тёрнера, было, наверное, хуже всего. Но он сумел направить свою деятельность на строительство нового дома. Занял себя проработкой архитектурных деталей, планировал, как обставит свое новое жилище.

Перестройка была значительная и захватила еще и будущий год, в результате чего у Тёрнера не оказалось новых работ, чтобы представить на академическую выставку 1821 года. Один из художников сообщил Фарингтону, что Тёрнер не получил заказов, присовокупив, что, впрочем, “он прекрасно может прожить безо всяких за-

казов”. Подразумевалось под этим, что Тёрнер к тому времени был уже так состоятелен, что у него имелись свободные деньги. Один из источников его дохода зримо проявился весной 1821 года, когда прошла выставка работ граверов, многие из которых печатали гравюры на основе акварелей Тёрнера. Известный обозреватель писал, что “гравюры У.Б. и Дж. Куков по работам Тёрнера замечательны своей яркостью и воздушностью; они исполнены вдохновенно и искусно, наделены глубиной и мощью”.

Однако некоторые критики усматривают в этом перебое, в этой приостановке живописной активности художника знак неких инстинктивных, безотчетных творческих перемен. Как если бы он остановился перевести дыхание перед тем, как вступить в новые отношения с цветом. И в самом деле, к 1824 году Тёрнер достиг новой выразительности — его современник описал ее как постижение “таинства света” вкупе с “исключительным, неподражаемым смешением призматических, чистых цветов, которыми он передает небо и воду”. Возможно, то был результат его путешествий по Италии и, более того, его погружения в тайны венецианского света, но правдоподобней отнести это на счет внут-

ренних законов, согласно которым развивался его гений. Тёрнер приступил к созданию того, что можно назвать структурами цвета или даже структурами света, которые сами в себе создают гармонию и контраст, угасание и движение. Современники, ища этому название, ссылались на раскрашенный туман, но скорее это изображение непостижимых, загадочных примет рождения формы.

Новая галерея с помпой открылась в 1822 году. Она заняла второй этаж здания, рядом с мастерской Тёрнера; на первом этаже разместились гостиная и столовая, мало что выдававшие, кроме благосостояния хозяина. Всем хозяйством заправляла Ханна Денби; племянница прежней любовницы, она оставалась с Тёрнером до самой его смерти. Сохранилось немало описаний галереи, и кто-то из первых посетителей вспоминал, что стены были цвета, который тогда именовали “индейским красным”, то бишь киновари, и что “то была самая хорошо освещенная галерея из всех, которые я видел, и эффект этот достигался самыми простыми средствами; из конца в конец комнаты под потолком была протянута рыбацкая сеть, на которой были разложены холсты тонкой ткани, а крыша была как в оранжерее. Таким

образом свет направлялся ближе к картинам”.

Истории про тёрнеровскую галерею множились, создавая представление о чем-то среднем между пещерой Аладдина и замком Синей Бороды.

Но недолго она оставалась в своем первозданном виде. Когда в 1840-х туда в проливной лондонский дождь зашел некий художник, он обнаружил, что “весь пол заставлен старыми поддонами, тазами и блюдами, задача которых состояла в том, чтобы собирать дождевую воду, лившуюся сквозь разбитые стекла, щели и трещины”. У многих картин красочный слой потрескался и шелушился; другие употреблялись на то, чтобы придерживать дверь открытой или закрыть окно. Все они были пыльные, грязные и вообще в состоянии запустения.

Другого художника, Уильяма Лейтча[49], Тёрнер сам пригласил посетить галерею в свое отсутствие, что, надо полагать, являлось привилегией редкой. Лейтч сразу заметил, что у дома на Куин-Энн-стрит “заброшенный вид. Дверь была облезла я, почти без краски, а окна заросли грязью”. Когда ж он позвонил, “дверь приоткрылась

[49] Примечания: 49

ЛейТЧ Уильям Лейтон (1804–1883) — шотландский пейзажист, акварелист и иллюстратор. Был учителем рисования у королевы Виктории.

совсем на чуть-чуть, и за ней оказалось создание ни на что не похожее. Это была женщина, с ног до головы закутанная в грязнобелую фланель, так что лица было почти не видно. Она не заговорила, поэтому я сам сказал ей, как меня зовут и что мистер Тёрнер разрешил мне посмотреть на его картины. Я дал ей свою визитную карточку и монету серебром, после чего она указала на лестницу и на дверь, к которой лестница вела, но не проронила ни слова и исчезла, захлопнув за собой дверь".

То была Ханна Денби, дух-хранитель этого заброшенного места; лицо она прятала, поскольку страдала от какой-то изнуряющей и обезображивающей кожной хвори.

Когда Лейтч уселся на стул, чтобы лучше рассмотреть одно из полотен, он почувствовал вдруг, что что-то прикасается к его шее. Оказалось, это был кот, вскочивший на спинку стула! От неожиданности Лейтч резко вскочил, чем вспугнул еще четырех или пять кошек, которые уже вились у его ног. "В ужасе я бежал, — позже вспоминал Лейтч, — а обернувшись, увидел наверху котов, сверкавших на меня глазами, причем каждый из них, заметил я, был без хвоста". Коты, разумеется, были породы "мэнкс", бесхвостые по природе;

про них поговаривают, что такие коты приносят в дом деньги: им требуется меньше времени, чтобы пройти в дверь, и они, следовательно, экономят тепло.

Эта история, которая могла бы служить предостережением от вторжения в святилище великого художника, была бы еще страшнее, если бы в ней появился сам художник. Мастерская Тёрнера примыкала к галерее, он устроил “глазок”, смотровое отверстие, чтобы видеть, что делают посетители, когда его нет рядом. И если они пытались прикоснуться к картине — или, хуже того, сделать с нее набросок, — он являлся, меча громы и молнии. Кто-то вздумал записать свои впечатления от картины; Тёрнер вышел и порвал заметки. Очень немногие из посетителей допускались в собственно мастерскую, где скрывалась *secreta secretorum*, тайна тайн. В ином контексте У.Х. Оден назвал нечто подобное “пещерой созидания”, но в случае Тёрнера мастерская и впрямь очень напоминала пещеру, место закрытое и уединенное, где без помех можно работать и размышлять. Здесь он держал на полке несколько стеклянных бутылей, заполненных жидкостью различных цветов, включая желтый крон, изумрудную зелень и свинцовый сурик. Было там множество кистей,

маленьких и больших, конторка с засохшими красками и палитра, на которой он замешивал разноокрашенные порошки на растительном масле холодного отжима. Там, в своей студии, он держал модели кораблей и некоторые из пейзажей, привезенных из поездок в Европу. Там он работал с раннего утра, засиживался допоздна, и все-таки “работа” — вряд ли подходящее слово для того, что, по существу, являлось его жизнью. Отсюда родом и полотно, попавшее на академическую выставку 1822 года, “Как вам угодно!”, этюд сцены из “Двенадцатой ночи”; название отсылает к Ватто, стиль которого Тёрнер для этого случая позаимствовал. Это в высшей степени студийная вещь, с различными шекспировскими персонажами, сгруппированными меж статуй и деревьев.

И пусть живописец он ныне по преимуществу студийный, Тёрнер по-прежнему совершал вылазки в мир, дабы освежить воображение и найти новые темы. Летом того года, к примеру, отправился в Эдинбург, чтобы зарисовать приезд туда Георга IV Бытуют мнения, что сделано это было в поисках высочайшего одобрения или покровительства нового короля (Георг IV вступил на престол двумя годами раньше), либо же он

готовился написать серию картин, посвященных английским монархам, но так или иначе, последняя затея ничем не кончилась. Впоследствии в мастерской художника было найдено четыре незавершенных полотна маслом на тему королевского визита в Эдинбург. Однако Тёрнер никогда не тратил время впустую, и во время поездки нашел возможность набросать виды различных рек и портов, готовясь к изданию гравюр.

Хотя и не преуспев с королевской серией, он тем не менее привлек к себе внимание нового короля. В конце 1822 года Георг IV заказал Тёрнеру картину, изображающую Трафальгарскую битву, — король собирался поместить ее в одном из апартаментов Сент-Джеймсского дворца. Тёрнер для такого заказа выглядел кандидатом идеальным. Он с готовностью заказ принял и написал королевскому маринисту с просьбой подробно описать суда, участвовавшие в сражении. Почти шестнадцать месяцев Тёрнер трудился над этим полотном и в результате не смог предложить Королевской академии для выставки 1824 года ничего.

Весной того года “Трафальгарская битва” была явлена миру, чтобы встретить категорически неоднозначную оценку Общее мнение склоня-

лось к тому, что правительство результатом работы недовольно, что изображенная сцена неправдоподобна и неточна. На последних стадиях работы Тёрнер, впрочем, получил благую возможность воспользоваться профессиональным советом. Когда он дописывал картину в Сент-Джеймсском дворце, его “ежедневно наставляли морские офицеры, находящиеся при дворе. В течение одиннадцати дней он менял оснастку в соответствии с мнением каждого нового критика, и делал это с величайшим добродушием”. Однако ж “добродушие” оставило его в тот день, когда к нему подошел герцог Кларенс, в будущем король Вильгельм IV Тёрнер был настолько не в духе, что герцог завершил беседу словами: “Я провел в море большую часть моей жизни, сэр, а вы не понимаете, с кем вы говорите, и будь я проклят, если вы понимаете, о чем говорите”. Звучит похоже на апокриф — кто, в самом деле, мог рассказать о такой стычке? — но, так или иначе, королевского одобрения картина не получила. Ее отослали в Гринвич, и она могла стоить Тёрнеру рыцарского звания, которого он, по его мнению, заслуживал.

Удача зато улыбнулась ему на выставке, организованной гравером У.Б. Куком на Сохо-сквер. В экспозиции было представлено пятнадцать

работ, подтвердивших репутацию Тёрнера как блестящего акварелиста. Кроме того, в 1824 году он начал работу над серией ландшафтов Англии и Уэльса; в этой серии и, возможно, в более ранних тоже он применил технику акварельного письма “партиями”. Суть ее была в том, что в работе было несколько листов сразу. Иногда он на них писал один и тот же мотив, добавляя и поправляя, пока на каком-то из листов не схватывалось настроение и та атмосфера, которую он считал верной. А в иных случаях, похоже, сначала он использовал в нескольких композициях только одну краску, потом вносил дополнения второй, третьей и так далее. Был и еще прием, свидетелем применения которого стал один из мемуаристов: “Там было четыре рисовальных доски, каждая с ручкой, привинченной с задней стороны. Тёрнер, быстренько набросав свой мотив, хватался за ручку и опускал весь рисунок в ведро с водой, которое стояло рядом. Затем он стремительно наносил акварелью основные тона, вливая краску в краску, пока эта стадия работы не была завершена. Оставив первый лист высыхать, он брался за следующую доску и повторял все сызнова. К тому времени, когда на просушку отставлялась четвертая доска, лист на первой готов был уже к тому,

чтобы нанести на рисунок завершающие мазки”.

Любопытная техника, особенно если учесть, что по всей Англии в тот момент распространялась поточная фабричная система. Да и в любом случае нельзя не отдать должное природной хватке и проворству художника.

В тот же период он принялся приводить в порядок свои альбомы с эскизами, группировать их по темам и снабжать примечаниями. Ставил порядковые номера на корешки, составлял перечни содержимого, так что стало возможно найти каждый из тысяч пейзажных набросков, которые он выполнил за прошедшие годы. Так еще раз проявили себя аккуратность и деловитость, с которыми он подходил ко всем аспектам своей жизни и работы, хотя не исключено, впрочем, что за систематизацию всего им сделанного он взялся в предчувствии неизбежного конца. Им руководило желание оставить потомкам свое наследие во всей возможной его полноте.

Четыре таких альбома он заполнил рисунками во время летней поездки 1824 года, когда путешествовал по рекам Мёз и Мозель. Один из них он снабдил схемками тех областей, по которым проезжал, указывая расстояния в милях, названия местных гостиниц и всяческие “достопримеча-

тельности”. Поездка продолжалась чуть больше месяца, и за это время он сделал тысячи рисунков. Два из его альбомов изготовлены специально для странствующего художника, они в мягкой обложке, так что их можно свернуть в трубку и сунуть в поместительный карман плаща. Он плыл по воде в лодке или барже на конной тяге, в альбомах есть пометки вроде “лошадям пришлось плыть” или “снова на лошадях через реку”. Посуху он, разумеется, передвигался тоже, хотя был случай, когда дилижанс, в котором он ехал, упал и перевернулся, и его пришлось вытаскивать из придорожной канавы где-то между Гентом и Брюсселем. Этот казус тоже запечатлен на акварельном рисунке. Он зарисовывал все подряд, опытным глазом на ходу схватывая сценки и пейзажи — церкви, мосты, горы, замки, деревни, гостиницы и всяческую старину. Но лишь одно полотно маслом было создано по материалам этой поездки, “Гавань в Дьепе” — публика увидела его на академической выставке в следующем, 1825 году.

Одно из периодических изданий встретило картину похвалой, сочтя, что “Гавань в Дьепе” “принадлежит к тем великолепным произведениям искусства, которые заставляют нас гор-

диться своей эпохой". Другие критики оказались не столь восторженны и посчитали, что картина не "отвечает правде жизни"; яркость красок и общая насыщенность светом и тоном никак не соответствовала тому, что англичане знали про Дьеп, — французскому порту Тёрнер придал атмосферу Венеции. Совершенно очевидно, что большинство обозревателей не уяснило еще ни того, в каком направлении развивается Тёрнер, ни того, какие качества он теперь привносит в свое искусство. Критикам больше нравились его акварели, а еще больше — гравюры с них. Это было привычней.

Вероятно, Тёрнер был удовлетворен результатами своей экспедиции по Мёзу и Мозелю, поскольку в конце августа направился сначала в Голландию, а потом в плавание по Рейну. Снова посетил те места, что живописали прославленные голландские мастера. Съездил в Гаагу, Амстердам, Антверпен, Гент и Брюгге. Работал теми же методами, что и в прошлом году, с блокнотом, который всегда под рукой и для беглых зарисовок, и для более детальных рисунков. Плодом этой поездки стало одно из самых знаменитых его полотен, хотя с топографией собственно Голландии оно не связано. Называется

оно “Кёльн: Прибытие пакетбота. Вечер” и основано на впечатлении, полученном под самый конец путешествия.

Вскоре после возвращения он получил печальное известие — скончался его друг и покровитель Уолтер Фокс. Фокс принадлежал к “старой школе” коллекционеров. Крупный землевладелец, он умел восхищаться художниками, поддерживал их и дружил со своими подопечными. На смену “старой школе” коллекционеров уже шла “новая”: выбившиеся из низов промышленники, которые быстро меняли ландшафт Англии. Тёрнер никогда больше не ездил в Фэрнли-холл. В письме, написанном через несколько недель после смерти друга, он признается, горюя: “С Фоксом ушло “мое доброе старое время… и мне следует за ним; и впрямь, я чувствую то, о чем вы говорили, — в миллион раз ближе к краю вечности”.

Домашние дела в тот период тоже выбились из накатанной колеи, и, как выразился сам Тёрнер, “папаша, освободясь от выращивания, думает о насыщении…”. Подразумевалось под этим, что художник продал Сэндикомб-лодж, избавив старика от трудов по поддержанию сада; необычная парочка перебралась для постоянного жительства на Куин-Энн-стрит. Но старому Тёрнеру

было уже за восемьдесят — приличный возраст для лондонца. Он сдавал на глазах. Сыну даже пришлось отменить несколько своих лекций по перспективе после Нового года, когда отец заболел.

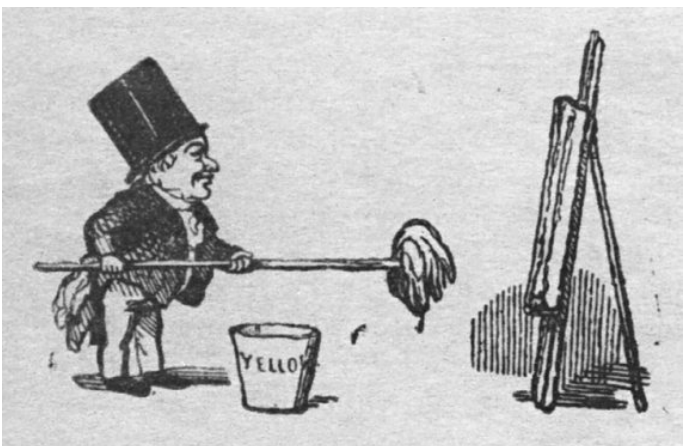
Весной 1826 года Тёрнер выставил в Королевской академии “Кёльн”, однако работу заметили в основном потому, что художник весьма необычно использовал в ней желтую краску. Подлинные достоинства полотна, можно сказать, почти и не обсуждались. Зато желто оно, говорили, было столь вопиюще, что два соседних портрета кисти сэра Томаса Лоуренса по контрасту выглядели безжизненными; и тогда Тёрнер, дескать, дабы пригасить сей эффект, покрыл свой холст слоем ламповой копоти. Ну, это явно легенда: не стал бы Тёрнер портить свою картину ради собрата-художника. Более вероятна другая версия: Тёрнер за день до открытия выставки просто “затонировал” масляный слой акварелью. Он и впрямь в последнее время принял за практику смешивать масло и акварель. Еще на эту выставку он представил полотно “Римский форум для музея мистера Соана”, следствие его итальянского путешествия семилетней давности. Некоторые идеи — и идеалы тоже — не отпускают. Они ждут за

кулисами, когда наступит час воплощения.

В том году Тёрнер работал также над тем, что положило начало самой большой серии гравюр по его рисункам, озаглавленной “Живописные виды Англии и Уэльса”. Он дал согласие предоставить сто двадцать рисунков, которые потом будут издаваться “частями” в сопровождении текста, в каждой части по четыре гравюры, — и три номера вышли в свой срок в 1827 году. Именно для того, чтобы собрать достаточно материала для дальнейшей работы, он предпринял несколько поездок по стране: в Маргит, Петуорт и на остров Уайт. На острове он был гостем Джона Нэша, архитектора и градостроителя, который радикально изменил образ Лондона, выстроив Риджент-стрит и Риджентс-парк, не говоря уж о Букингемском дворце с Трафальгарской площадью. Нэш владел замком на холме напротив Уэст-Каус, и с этой возвышенности Тёрнер зарисовал виды на Каусскую регату.

Своему знаменитому гостю Нэш предоставил мастерскую, и оттого Тёрнер задержался в гостях дольше, чем рассчитывал. Пришлось даже написать отцу с просьбой прислать материалы для рисования, а также несколько предметов одежды. “Мне нужны алый лак, темный лак и

жженая умбра в порошке от Ньюмена”, — писал он, присовокупив, чтобы прислали еще два белых жилета. Заполнив набросками три альбома, он начал работу над несколькими картинами, часть которых успел закончить в срок для следующей академической выставки. Кроме того, завершил несколько этюдов маслом, на двух свитках холста. Одна из этих работ, “Этюд моря и неба, остров Уайт, 1827”, возможно, является первой из его картин, на которой все свое внимание он уделил исключительно воде и облакам.



Карикатура на Тёрнера, размазывающего по

холсту свою любимую краску — желтый кром. Рассказывали, что художник в последний момент перед открытием выставки вносил изменения в одну из картин, плюнув на нее, а потом прямо пальцами что-то втерев. А его изображение Джессики из “Венецианского купца” получило прозвище “Леди, вылезающая из банки с горчицей”

Из Кауса он отправился в Петуорт, в усадьбу другого своего покровителя, лорда Эгремонта, который также выделил ему мастерскую, где он работал с неменьшим усердием. Рано вставал и трудился, пока другие гости спали. Среди холстов, которые со временем созрели как плоды этой рабочей дисциплины, — “Парк в Петуорте: в отдалении видна Тиллингтонская церковь” и “Озеро в Петуорте. Вечер”. Особо исполнен сияния безмятежный пейзаж с солнцем, заходящим над озером. Сохранились сведения, что Тёрнер, “работая над пейзажами для Петуортской столовой, держал дверь на замке и открывал ее только хозяину дома”. Да, ему необходимо было уединение и, что более важно, уверенность в том, что его не потревожат. Лорд Эгремонт попросил Тёрнера написать несколько картин, чтобы вставить их в панельную обшивку столовой, известной

как Резной зал, под парадными портретами шестнадцатого века. Художник согласился, и на следующее лето две из картин были готовы для показа.

Глава десятая 1827-1833

В Маргит в 1827 году Тёрнер приехал отчасти потому, что неважно себя чувствовал, а тогда считалось, что воздух и ветер с моря помогают вылечить или хотя бы облегчить такие внешние признаки болезни, как затрудненное дыхание и назойливый кашель. Следует помнить, что в те годы ни один лондонец не мог быть вполне здоров. Дым, сажа, ядовитые испарения от реки — все это способствовало самому высокому уровню смертности в стране. Так что было бы удивительно, если бы Тёрнера это не коснулось.

Ему полюбились воздух Маргита, да и в целом удобное устройство жизни в курортном приморском городе. Он бывал там еще ребенком, хоть и недолго, — а его, похоже, всегда тянуло на старые места. Так, в своих акварелях он часто возвращался к тому, что уже писал раньше. Вид на Нарсборо он рисовал в 1797-м и 1826-м. В Норем-Касл приезжал по меньшей мере трижды — в 1797, 1801 и 1831-м — словно чтобы проверить, как изменилось его видение.

Начиная с 1827 года летом Тёрнер часто бывал

в Маргите по выходным, добираясь туда либо каретой, либо пароходом, на палубе которого, видел кто-то однажды, ел креветок, доставая их из носового платка. Ездил он туда, предвкушая не только любование морскими видами. Одной из “приятностей” Маргита оказалась София Каролина Бут, дважды вдова (вспомним, что он питал слабость к подобным Дидоне вдовам), державшая пансион на променаде. Они стали очень близки, причем так близки, что в округе его стали называть “мистер Бут”. После смерти Тёрнера она поделилась со знакомой, что “за исключением первого года он ни шиллинга на общие расходы не дал!!!”. Впрочем, вдова она была весьма состоятельная и, кто ее знает, возможно, желала сохранить свою финансовую независимость. Вместо денег он платил ей поэзией, писал “стихотворения, воспевающие ее чары”, а со временем отвез ее в Лондон и поселил в своем тайном убежище, коттедже в Челси (естественно, у реки), где они также жили как муж и жена.

Отношения эти оставались тайной до самой его смерти, одной из множества тайн, которые этот скрытный человек хранил в своем сердце. Кто-то из его друзей нашел, что ему “доставляло удовольствие мистифицировать людей”, и, заме-

тим, эту склонность легко соотнести с природой его профессии. В одном семействе, хорошо его знавшем, у Редгрейвов, говорили, имея в виду его картины, что “он постоянно работал над тем, чтобы сохранить в них ощущение таинственности”. Конечно, не исключено, что склонность окружать себя тайной была у него не осознанной и не намеренной, и он был просто сдержан по натуре, не способен обсуждать с другими или открывать им свое самое сокровенное. Да и вообще художники в большинстве своем не склонны к словесным излияниям.

Два пейзажа с замком Нэша в Каусе были представлены на академической выставке 1828 года вкупе с очередным сюжетом на тему мифологической карьеры Дидоны, а также довольно странной работой, озаглавленной “Боккаччо, излагающий Историю о птичьей клетке”.

Странность, заключавшаяся в том, что Боккаччо никогда ничего подобного не излагал, усугублялась фоном к итальянскому сюжету, в котором вполне узнавались очертания замка Ист-Каус.

На самом деле ему страстно хотелось в Италию. Дома удерживала рутинная профессиональная работа, прежде всего — акварельные виды Ан-

глии и Уэльса для серии гравюр, однако в первую неделю августа 1828 года он выехал из Лондона в Рим. По пути сделал остановку на юге Франции, где жара его “почти свалила с ног”. Однако, прибыв в столицу Италии, он немедля приступил к работе и трудился неустанно, начав восемь или девять картин, из которых три — закончил. В письме к другу он писал: “Но поскольку народ здесь толковал, что их я не покажу, я закончил небольшую вещь три фута на четыре, чтоб эти толки прекратить; и теперь к делу… ”

Надо сказать, работы его не всегда удостаивались одобрения со стороны итальянских художников, которые, по словам одного из тёрнеровских знакомых, “ничего в них не понимали”. Однако когда он выставил несколько своих картин в апартаментах на Кватро-Фонтане, реакция оказалась значительно более заинтересованная. Среди прочего, представлены были “Регул” и “Видение Медеи”, обладавшие такой свободой и экстравагантностью цвета, что современники поразились. “Можете представить себе, — писал из Рима один английский художник, — как удивлены, возмущены и очарованы были представители различных школ живописи, увидев произведения, исполненные методами совер-

шенно для них новыми, до дерзости смелыми и примененными с мастерством, сомнений не вызывающим". И именно в этом суть дела. Художественная техника Тёрнера, и, более того, его художественное видение, были до такой степени "новы", что новизну эту едва ли осознавали и принимали.

Он покинул Рим в начале 1829 года, и его карета еще раз перевернулась — во время бурана. То ли это было тогда в Европе обычное дело при переездах, то ли Тёрнеру так особенно не везло… Одному из его попутчиков он запомнился как "добродушный, забавный, маленький пожилой джентльмен". Попутчик этот не знал, кто такой Тёрнер, но отметил, что он "то и дело высовывал голову из окна, чтобы зарисовать что-то, привлекшее его внимание". Как-то раз возница не захотел остановиться, чтобы полюбоваться восходом, и Тёрнер пробормотал: "Чертов осел! Никакого чувства!" Знание языков у него, по свидетельству мемуариста, ограничивалось "несколькими словами по-итальянски и примерно столькими же по-французски, и два этих языка он смешивал самым забавным образом. Его добрый нрав, впрочем, благополучно выводил его из всех передряг. Я уверен, что вы полюбили

бы его за его неустанную преданность своему любимому делу". Это свидетельство, полученное от вполне беспристрастного очевидца, вызывает перед глазами почти диккенсовскую фигуру путешествующего лондонского простолюдина. И любопытно, что в очередной раз здесь подчеркнута благожелательность Тёрнера, в противоречие тем, кто предпочитает приводить в пример его менее привлекательные черты.

Вернувшись в Англию, он начал готовиться к ежегодной выставке в Королевской академии, на которую представил одну из самых своих любимых картин. "Улисс насмехается над Полифемом", помимо того, еще и одна из самых известных его работ. Сюжет взят из Гомера, но свет и цвет родом из Рима. Джон Рёскин назвал ее "центральной картиной в карьере Тёрнера", в большой степени благодаря фантастической, провидческой поэтичности замысла. Поразительным образом художник сумел соединить природу и миф в новом синтезе, до того напоминающем поздние пьесы Шекспира, что впору назвать его "героическим романом в стихах". Весь следующий месяц в Египетском холле на Пикадилли проходила большая выставка акварелей Тёрнера, написанных в процессе подготовки к изданию

серии гравюр с видами Англии и Уэльса.

Впрочем, в том году радость, которую доставляло ему публичное признание, сильно поблекла, поскольку осенью 1829-го умер его отец, Уильям Тёрнер. Он был сыну наперсником и ближайшим другом, помощником и участником всех дел, что происходили в мастерской художника и его галерее. Более того, он был самым верным и преданным поклонником его искусства. Тёрнер-старший оставил после себя пустоту, которую было не восполнить: никто не мог заменить его во всех этих ролях, и нет сомнений, что смерть отца для художника стала страшным ударом. После погребения, имевшего место в церкви Святого Павла в Ковент-Гарден — той самой, где Тёрнера крестили и где венчались его родители, — он поехал искать утешения у старых друзей семьи. Те оставили свидетельство, что он был “ужасно подавлен” и говорил, что чувствует себя так, словно потерял единственного ребенка. Эта удивительная перестановка зависимости, когда старый отец воспринимается сыном как сын, говорит о сильной сердечной привязанности. Те же друзья заметили, что “Тёрнер стал совсем другой человек после смерти отца; его семья распалась”. Воистину, он чувствовал, что страшно одинок в

этом мире, даром что утешительница миссис Бут была рядом, и ощущал над собой тень смерти.

Сразу после похорон отца он написал завещание, в котором оставил некоторые суммы родне, а Саре и Ханне Денби — ежегодное содержание. Кроме того, оставил наследство и Королевской академии. Желая, чтобы потомки помнили его, дал указания относительно учреждения золотой медали имени Тёрнера с тем, чтобы она вручалась раз в два года. Остаток его состояния следовало употребить на создание “либо колледжа, либо благотворительного учреждения” для “нуждающихся английских художников”. Национальной галерее он отписал два своих полотна, “Дидона строит Карфаген” и “Падение Карфагена”, на том условии, что они всегда будут висеть между двумя пейзажами кисти Лоррена. Впоследствии он менял завещание множество раз — видно, Тёрнера заботили и судьба его наследия, и его посмертная слава. В варианте, подготовленном два года спустя, он оставляет деньги на содержание галереи на Куин-Энн-стрит — “имея в виду ту цель, чтобы мои работы хранились вместе”. Сохранить собрание сделалось для него задачей преобладающего значения. Привыкши считать свои картины “семьей”, он не

желал, чтобы семья рассеялась по миру. Он хотел, чтобы то, чего он достиг, оставалось на месте и во всей своей полноте. По этой самой причине он принялся скупать свои ранние работы, когда их выставляли на аукцион. Было во всем этом еще и нечто от самонадеянности, граничащей почти что с наивностью. В одном из вариантов завещания он оставил тысячу фунтов на то, чтобы в церкви Святого Павла ему поставили памятник — и это, конечно, выдает тайное беспокойство и сомнение в том, что слава его продлится после его кончины.

В конце 1829 года Тёрнер начал работу над полотном, в котором выразилось чувство беспредельного одиночества, овладевшее художником после смерти отца. На картине “Песчаная отмель в Кале при низкой воде” изображены рыбачки, собирающие то, что осталось после отлива на мокром песке; все женщины стоят внаклон, словно поникли скорбно, а солнце светит над тихими водами. Весной 1830 года картина была показана в Королевской академии, в выставках которой Тёрнер участвовал вплоть до предпоследнего года своей жизни; он редко пропускал сезон, и, что неудивительно, стал в Академии живописи чем-то вроде живого памятника. В академиче-

ских кругах о нем ходило множество анекдотов, особенно про его поведение в “лакировальные” дни, когда художникам разрешалось сделать последние мазки на картинах, уже развешанных по местам. Вот где часто возникал повод для соперничества, пусть тайного, непризнанного и невысказанного, между художниками, ищущими способ привлечь внимание к своей работе.

Однажды полотна Констебля и Тёрнера были повешены рядом. Констебль был занят тем, что подрабатывал свой пейзаж красноватым пигментом и киноварью. Тёрнер подошел, поглядел на одну картину, потом на другую, а затем принес палитру и “одним мазком положил круглое пятно свинцового сурика, размером чуть больше шиллинга, на свое серое море, и, ни слова не говоря, ушел”. Разумеется, яркий сурик пригасил цвета на картине Констебля. Тут в зал вошел другой художник, которому Констебль пожаловался, что “он был здесь и сделал свой выстрел”. Впрочем, в последнюю минуту Тёрнер взял кисть и превратил красное пятно в бакен. И еще рассказывали, как однажды художник Дэвид Робертс стал пенять Тёрнеру на то, что в небе на его картине столько синевы, что его собственное полотно по контрасту кажется тусклым. “Занимайтесь

своим делом, — ответил ему Тёрнер, — а мне предоставьте заниматься моим".

Та же склонность к конфликтности (или, если угодно, соревновательности) проявлялась в спорах по поводу развески картин. Каждый художник хочет быть уверен, что его работа будет представлена в самом выгодном положении и в лучшем свете. В тот год Констебль, входивший в развесочную комиссию, навлек на себя страшный гнев Тёрнера — снял его картину и повесил на ее место одну из своих. После этого злосчастного инцидента оба художника оказались на приеме, где, согласно одному из свидетелей, "Тёрнер налетел на Констебля как кувалда; без толку было убеждать Тёрнера, что перестановка была в его пользу, а не в пользу Констебля. Он не унимался весь вечер, к большой потехе собравшихся…" Еще один очевидец поведал, что "Тёрнер напал на соперника как хорек; всем было ясно, что Тёрнер его презирает… Должен сказать, что, на мой взгляд и, думаю, в общем мнении тоже, Констебль выглядел как жалкий преступник, а Тёрнер, добавлю, терзал его безо всякой жалости".

Не раз бывало, он посылал на выставку незаконченное полотно, дорабатывая его на месте кистью, ножом (и пальцами). Однажды всю кар-

тину до конца написал, когда холст висел уже на стене выставочного зала. Приезжал ранним утром и работал, не отрываясь, часами, ни на кого не глядя, не перекинувшись ни с кем словом. Работал, стоя близко, почти вплотную, в нескольких дюймах от полотна, и ни разу не отошел ни на шаг, чтобы глянуть, каково общее впечатление от картины. Фарингтону рассказывали, что видели, как Тёрнер "исплевал всю картину, а потом вытащил из кармана коробочку с *коричневым порошком* и принялся втирать его в холст". Коричневый порошок, без сомнения, был нюхательный табак. Иногда он становился ногами на деревянный ящик, чтобы дотянуться повыше. И всегда носил старую, с высокой тульей шляпу. Что и говорить, он привлекал к себе внимание и давал пищу для пересудов. "Чем это он штукатурит свою картину?" — как-то спросил один художник другого. "Не знаю, — было ему ответом, — и сочувствую тому, кто посмеет его спросить". Однажды, закончив картину, Тёрнер закрыл ящик с красками, вышел из зала и покинул академию, даже не глянув со стороны, что получилось. "Вот это сделано мастерски, — сказал художник Дэниел Маклайз, — он даже не остановился, чтобы посмотреть на свое произведение,

он знает, что оно закончено, и уходит". Другой художник описывал его в шляпе и черном пальто, в длинном шарфе вокруг головы и шеи, концы которого порой сваливались на его палитру. "Это, вместе с его красным лицом, веселым взглядом и постоянными, хотя никому кроме него самого не понятными шутками, придавало ему вид представителя ныне давно исчезнувшей профессии — возницы на длинные расстояния".

Случалось, он давал коллегам практические советы. Однажды сказал Маклайзу, который работал рядом: "Хотелось бы, Маклайз, чтобы ты переделал ту овцу на переднем плане, но ты ведь не станешь". Маклайз переделал. "Так лучше, — сказал Тёрнер, — но все равно не так". После чего взял у художника кисть и внес свои изменения, с которыми Маклайз согласился. В другой раз он добавил цвета в картину Сидни Купера, после чего Куперу сказали: "Ничего больше не трогай — он в один миг сделал все, что требовалось". Купер подошел к Тёрнеру, чтобы поблагодарить, "на что тот кивнул и вроде как что-то хрюкнул, но членораздельного ничего не сказал". Тёрнер обладал способностью с одного взгляда увидеть, что не так в любой картине. Пройдя мимо холста под названием "Ветреный день", он заметил ху-

дожнику, имея в виду лошадку, присутствующую в композиции: “Ты не в ту сторону ее повернул”. А автору картины, где изображался пожар на ферме, походя пробормотал: “Огня подбавь своему дому”.

Из картин, выставленных им весной 1830 года, “Песчаная отмель в Кале при низкой воде”, пожалуй, самая замечательная. Но тогда она вызвала куда меньше шуму, чем “Джессика”, охваченный жаром портрет героини “Венецианского купца” Шекспира. Ослепительно-желтый фон этого портрета равно шокировал как публику, так и критиков. Не исключено, что Тёрнер написал его как эксперимент, просто чтобы взглянуть, что выйдет, но своей смелостью вызвал на себя потоки брани. Вордсворт, увидев “Джессику”, сказал: “Похоже, художник объедался недожаренной печенкой, пока не занемог”. Тема разлития желчи на этом себя не исчерпала. Критик “Морнинг кроникл” обозвал Джессику “леди, вылезающей из банки с горчицей”, а один художник заметил, что “это произведение — иносказательное доказательство того, что Тёрнер был великий человек, потому что, по-моему, только великий человек мог позволить себе написать что-то до такой степени скверное”.

“Джессика”, или, как ее окрестили, “Горчичница”, нашла себе место в Петуорте, в собрании лорда Эгремонта. После кончины отца и смерти Уолтера Фокса величественный дом в Петуорте часто становился для Тёрнера прибежищем, куда можно было скрыться из Лондона. Сохранилась серия пейзажей, а также ряд пронизанных светом интерьеров, которые передают глубину привязанности художника и к этому месту, и к его хозяину. Симпатия была обоюдной, и граф Эгремонт стал обладателем пятнадцати полотен Тёрнера маслом.

В летние месяцы 1830-го и 1831-го Тёрнер много путешествовал. В 1830-м разъезжал по центральным графствам в поисках сюжетов для акварелей, которые лягут в основу серии гравюр “Англия и Уэльс”, а на следующий год отправился в Шотландию, поскольку принял предложение проиллюстрировать новое издание “Поэтических произведений” Вальтера Скотта. Издатели знали, что с его иллюстрациями сборник стихотворений будет продаваться не в пример лучше, но поначалу Тёрнер сомневался, стоит ли приниматься за это дело, — отношения у него со Скоттом были не лучшими. Но все-таки потом согласился и написал Скотту, интересуясь, “сколько, по вашему

мнению, потребуется времени, чтобы собрать материал у вас в окрестностях". Письмо было самое деловое, никаких реверансов насчет того, какая это великая честь сотрудничать с прославленным писателем, и прочих комплиментов, какие полагаются в подобных случаях. Скорее всего, Тёрнер считал, что это он оказывает честь писателю. Вальтеру Скотту жить оставалось недолго, но он сумел проявить себя гостеприимным хозяином в Эбботсфорде; они с Тёрнером посещали местные достопримечательности, причем Скотт даже подготовил соответствующий исторический комментарий.

Однако в пещеру Фингала[50] он с Тёрнером не поехал, и художник оказался там в дожливый, ветреный день — вообще говоря, типичная для тех мест погода. "После карабканья по камням на подветренной стороне острова, — писал он позже, — кто пошел в пещеру Фингала, кто нет. Не очень-то это приятно и безопасно, когда волны вкатываются прямо туда". Разумеется, сам-то он оказался в числе тех, кто сумел войти в пещеру, поскольку зарисовал ее изнутри. Тёрнер никогда не склонялся перед яростью природных стихий,

[50] Примечания: 50

Пещера Фингала — большая базальтовая пещера на острове Стаффа на Гебридах, названа по имени легендарного гэльского героя.

если предвидел, что перед ним откроется новый пейзаж или интересная панорама. Он сделал там много акварелей. На них запечатлены шотландские ландшафты, озера и горы; эти работы исполнены с огромной энергией и величественны по композиции.

На выставку 1832 года он представил “Стаффа, пещера Фингала”, восхитительную компоновку моря, дыма и шторма, в которой многим цветам неба и воды придана физическая глубина и текстура; это словно симфония тумана. Критика приняла картину восторженно, один из них описал “возвышенно выраженные в ней простор и одиночество”. Однако картина не находила себе покупателя еще тринадцать лет, а когда нашла, покупатель, по слухам, сказал, что она “невнятная”. Ответ Тёрнера вызвал много разнотолков. То ли он сказал “невнятность — моя слабина”, то ли “невнятность — моя сильная сторона”. Как ни толкуй, невнятность — слово, несомненно, кодовое. Оно помогает описать еще одно полотно, которое он выставил тем же годом, “Седрах,

Мисах и Авденаго”[51]. Похоже, вдохновил его на эту сцену из Книги пророка Даниила приятель-художник, который поделился с ним своим намерением воплотить сей библейский сюжет на полотне. “Отличный сюжет, — сказал Тёрнер. — Я тоже его напишу”. И изобразил намеком несколько фигур и мутный огонь, так что один из критиков снисходительно назвал результат “невразумительным безумием”. Находили, что от картины веет “обжигающим” жаром, и поговаривали, холст сделан из асбеста — что можно расценить как дань живой непосредственности тёрнеровских красок.

[51] Примечания: 51

Библейское предание “Три отрока в пещи огненной”, согласно которому иудейские юноши по имени Анания, Азария и Мисаил были отправлены в огонь царем Навуходоносором за отказ поклониться идолу, но были сохранены архангелом Михаилом и вышли оттуда невредимыми. В пленении носили имена Седрах, Мисах и Авденаго.

Глава одиннадцатая 1833-1844

В 1833 году он выставил два полотна с видами Венеции, одно из которых “Дворец дожей”, а второе — “Мост Вздохов, Дворец дожей и таможня. Каналетто пишет Венецию”. Последнее, встреченное с заметным интересом, — своего рода приношение памяти Каналетто, и тот и в самом деле присутствует на картине, рисует в левом углу полотна. Критики дружно сошлись на том, что Тёрнерова картина превосходит творения прославленного венецианца. Свет, струящийся с лазурного неба и от его отражения в тихой воде, был сочтен просто неподражаемым. Тут, впервые предъявив публике свои виды Венеции маслом, Тёрнер, несомненно, осознал, что выбрал в высшей степени уместный и послушный его кисти сюжет. Выставка еще не закрылась, а он уже ехал в город, где не был четырнадцать лет. И то, что он ввел Каналетто в свою картину, возможно, указывает на желание посостязаться с итальянским художником на его территории.

В Венецию он прибыл в начале сентября, посетив по пути Вену и Верону, и провел там чуть

больше недели. Работал быстро, сделал две сотни набросков карандашом. Он обладал способностью на ходу схватить впечатление, во вспышке озарения подметить то, что важно или значительно. Болезненно боялся потратить время зря и, видимо, полагал, что все, что ему нужно, — это освежить зрительную память после первого посещения.

Вернувшись в Лондон, он завершил “Венецию”, которую представил на выставке 1834 года. Вероятно, неспроста он запросил за эту картину триста пятьдесят фунтов, в отличие от двухсот гиней, которые получил за картину с Каналетто. Когда “Венеция” продалась, он сказал: “Что ж, раз уж они хотят таких лоскутков, а не важных картин, пусть раскошеливаются”.

Некоторые картины, очевидно, не находили покупателей, и Тёрнер пришел к выводу, что “важные картины” — это те, которые приговорены висеть в его галерее. “Лоскутки”, соответственно, — те, которые купили.



Выполненный Рёскином силуэт Тёрнера, одетого для визита в Королевскую академию

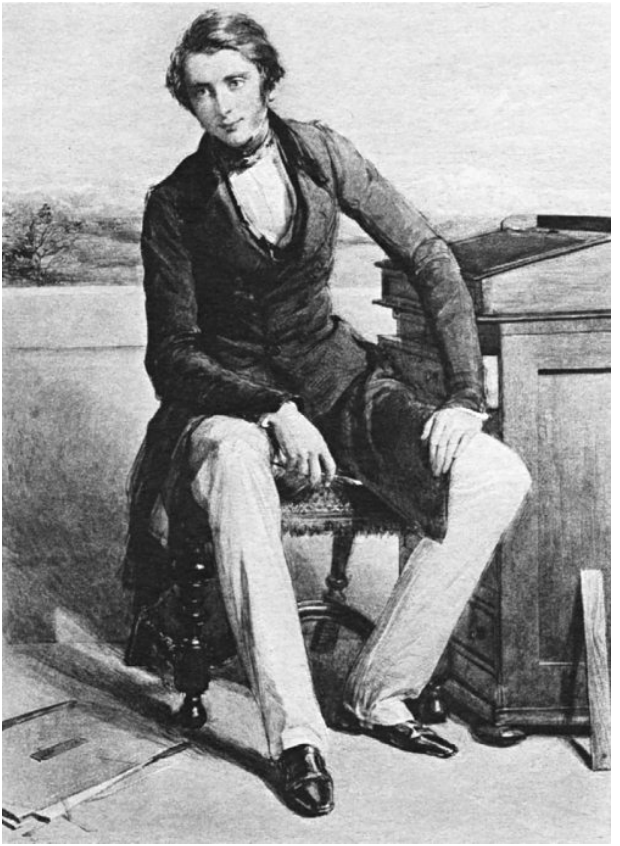
Здесь крылся определенный смысл: это означало, что он чувствует себя отчужденным от вкусов толпы и принужден писать только для себя, согласно своим собственным убеждениям и воззрениям, приняв за факт то, что большинство его творений будут приняты с неодобрением и непониманием. Он опережал вкусы своего времени, и ему самому, наверное, казалось только естественным, что в полной мере его оценят и поймут лишь грядущие поколения. Пожалуй, в нем можно увидеть провозвестника “современного искусства”, этакого Сезанна или Ван Гога, бредущего своей одинокой тропой.

Сие романтическое видение лишь слегка подправляет тот факт, что как раз тогда Тёрнер обрел новых покровителей. После смерти таких ценителей, как Фокс, заказы ему поступали от представителей не столько аристократии, сколько коммерции, тесно сомкнувшей свои ряды. Пятьдесят его акварелей были приобретены каретником из Бишопсгейта Бенджамином Уиндусом, который выставил их в своем доме в Тоттенхэме. Среди новых поклонников Тёрнера оказались торговец лошадьми, владелец

китобойного промысла, текстильный магнат, швейный фабрикант и пивовар по имени Уильям Уайтбред[52].

[52] Примечания: 52

Потомки пивовара Уайтбреда в 1971 г. учредили престижную литературную премию, лауреатом которой дважды становился Питер Акройд (в 1984 г. за биографию Т.С. Элиота, в 1985 г. — за роман “Хоксмур”).



Джону Рёскину было 21 год, когда он в 1840 году познакомился с Тёрнером. Художнику

тогда исполнилось уже 65 лет. Рёскин стал воинствующим поклонником Тёрнера и продолжал ратовать за его репутацию и когда художника не стало, а тот даже не позаботился, чтобы оставить Рёскину хоть одну из своих работ, зато в завещании включил его в число душеприказчиков, поручив выполнить свою последнюю волю: сохранить все его картины для народа

Тёрнер, который сам был не чужд коммерческого чутья и финансового успеха, ничуть не воротил от них носа. В конце концов, самый громогласный его сторонник, Джон Рёскин, был сыном виноторговца. И кроме того, большим спросом Тёрнер пользовался у издателей, хорошо знавших, что стоит снабдить текст его гравюрами, как продажи взлетят. Иллюстрировать ему довелось как труды лорда Байрона и Вальтера Скотта, так и книги светил поменьше, вроде Сэмюэла Роджерса[53] и Томаса Мура[54].

---

[53] Примечания: 53

Роджерс Сэмюэл (1763–1855) — английский поэт, при жизни весьма известный, но с тех пор ушедший в тень своих друзей-романтиков: Вордсворта, Кольриджа и Байрона.

[54] Примечания: 54

Мур Томас (1779–1852) — ирландский поэт, более всего известный стихотворением “Последняя роза лета” и тем, что делит с Джоном Мурреем ответственность за сожжение мемуаров лорда Байрона после его смерти.

И потому он нанял агента, чтобы тот защищал его интересы. Прошли времена, когда он думал, что и в этих вопросах может сам о себе позаботиться. Теперь прирастающие годы — и прирастающая слава к тому же — заставили осознать, что заниматься этим у него нет ни времени, ни желания. К примеру, чрезвычайно усложнились и запутались коммерческие отношения, связанные с изданием гравюр. Представителем Тёрнера стал Томас Гриффит из Норвуда. Гриффит сам был коллекционером, глубоко знал и любил искусство, и деловые отношения между ними быстро переросли в дружбу. Один из художников заметил как-то, что, заключая сделки, Гриффит держится “как принц”; именно такой посредник Тёрнеру и требовался.

На академическую выставку 1834 года Тёрнер представил пять картин маслом, включая “Ключ праздности” и “Золотую ветвь”. Вдохновенные видения по-прежнему посещали его, и античный мир являлся ему во всем своем бессмертном великолепии. Однако собственно изображение легендарной ветви, увы, оказалось отнюдь не вечно. Покупатель, приобретший картину, заявил, что одна из фигур отстает от поверхности полотна, и позвал Тёрнера, который, увидев это,

воскликнул: “Ба, да это всего лишь бумага!” Выяснилось, что в натурном классе академии он сделал набросок нагой фигуры и, заметив, что рисунок годится по размеру и по пропорциям, второпях попросту приклеил его на красочный слой холста.

Конечно, он намеревался дописать все как надо, когда картину повесят в выставочном зале, “но совершенно об этом забыл и, скорее всего, не вспомнил бы, кабы не вы!”. Других извинений владелец картины так и не получил.

Летом 1834 года он ездил в Оксфорд и Брюссель, снова в поисках сюжетов для гравюр, но оказалось, что один из самых великолепных его сюжетов поджидал его ближе к дому. Вечером 16 октября в одном из старых строений парламента вспыхнуло пламя; мигом разгорелся пожар, доставивший большое развлечение толпам лондонцев, которые собрались на берегах и мостах через Темзу. Тёрнер тоже там был. Упиваясь зрелищем огня и разрушения, он сделал наброски с Вестминстерского моста и моста Ватерлоо. Потом в мастерской переработал их в два полотна маслом, для пущей достоверности прибегнув к сведениям из газетных репортажей, напечатанных в “Таймс”. Но когда весной 1835

года “Пожар парламента” появился на выставке, устроенной Британским институтом, эту фантастическую картину сияния, обжигающего глаза, стали превозносить вовсе не за достоверность, а за величие. Затем, в том же году, на выставке в академии Тёрнер представил свои второй по мотивам пожара холст, рассеченный надвое полыхающим полотнищем огня. Впечатлительный критик “Морнинг кроникл” заметил, что служителям “академии следует, хотя бы изредка, набрасывать мокрое одеяло или что-то вроде того либо на этого короля пожаров, либо на его произведения…”. Тёрнер был живописец стихий: огонь, воздух, вода были его божествами.

Заядлый путешественник, весной 1836 года он отплыл из Дувра в Кале, чтобы пространствовать по Франции. Он взял с собой компаньона, Х.Э.Дж. Манро, шотландского землевладельца и живописца-любителя, к которому относился с заметной приязнью. Манро вспоминал позднее, что “когда выдавалась свободная минутка, Тернер доставал свой маленький альбом для набросков, многие из которых были замечательны, но под конец, похоже, притомился и сделался ленив и беспечен”. Но по отношению к своему другу Тёрнер беспечен не был. Как-то он заметил, что

тот испытывает трудности с цветовым решением наброска, и сказал “вроде как ворча: “У меня не осталось бумаги, которая мне подходит, дай-ка твою”. С час он работал, а потом вернул альбом со словами: “Нет, и с твоей бумагой не получается”. На самом деле он прошелся по работе Манро и решил все его колористические проблемы.

Эта история была обнародована в последнем томе “Современных художников” Рёскина, и именно начиная с 1836 года молодой критик проявил себя самым красноречивым и знающим приверженцем Тёрнера. Тёрнер тогда выставил в академии три картины: “Джульетта с кормилицей”, “Рим с Авентинского холма” и “Меркурий и Аргус”. Все они стали объектом резкой критики со стороны периодического издания “Блэквуд мэгэзин”, анонимный обозреватель которого обозвал их “странной сумятицей”, “нелепицей”, “в высшей степени неприятной смесью” и вообще “ребячеством”. Рёскин, тогда всего семнадцатилетний, но уже проявлявший сверхъестественное, на грани гениальности художественное чутье, впал в ярость. Он набросал гневный ответ, а копию послал Тёрнеру. Тот поблагодарил юношу за “рвение, доброту и хлопоты”, но прибавил: “Я в эти дела не вникаю”. То есть отмахнулся

от разгромной статьи, как от “пустяка”, — как всегда, сделал вид, что не замечает нападок.

Между молодым человеком и старым художником сложились отношения, которым будет суждено продлиться много лет после смерти Тёрнера. Рёскин стал главным защитником искусства Тёрнера, и можно с уверенностью сказать: ни у одного художника не было популяризатора более глубокого и убедительного. По существу, своей посмертной репутацией Тёрнер во многом обязан упорной и активной публичной деятельности Рёскина. Тёрнер при этом делал вид, что его нимало не занимают знаки внимания со стороны молодого человека. “Читали, что пишет обо мне Рёскин? — спросил он одного из своих поклонников. — Он видит в моих картинах больше, чем я сам в них вложил”. Это стандартный ответ художника критику, но не может быть никакого сомнения, что восхищенные писания Рёскина Тёрнеру льстили.

В дальнейшем художник и его приверженец познакомились ближе. А в первый раз Тёрнер, похоже, едва заметил Рёскина, зато тот смотрел на него во все глаза. Вечером в день встречи он записал в своем дневнике: “Все описывали его мне как человека грубого, неучтивого, невеже-

ственного, вульгарного. Такого, я знал, быть не может. Я нашел в нем несколько эксцентричного, с резкими манерами, сухого, весьма типичного английского джентльмена: очевидно добродушного, очевидно раздражительного, ненавидящего уловки всех мастей, проницательного, возможно, немного эгоистичного, в высшей степени неглупого, причем ум его отнюдь не бахвалится собой и не выставляется напоказ, а выдает себя от случая к случаю, словом или взглядом".

Пожалуй, лучше этой краткой характеристики Тёрнеру никто никогда не давал.

К 1837 году здоровье художника ухудшилось; ему было за пятьдесят, а в девятнадцатом веке в этом возрасте организм начинал сдавать. В марте он пожаловался, что его "преследуют пагубные последствия инфлюэнцы" и признался, что чувствует "переутомление, но все-таки стремление к работе такое, что не выразить словом". Его рвение к труду, не отпускающее даже в самых неподходящих условиях, было неотъемлемой частью его натуры.

В это время, вдобавок ко всему, в мир иной стали уходить старые друзья. Смерть У.Ф. Уэллса ввергла Тёрнера в состояние острейшей скорби. Клара Уэллс вспоминала: "Он немедленно при-

бежал ко мне вне себя от горя и, рыдая как дитя, сказал: “Ах, Клара, Клара! Это горькие слезы. Я потерял лучшего друга, какой был у меня за всю мою жизнь!”…Тёрнер был бы совсем другой человек, если бы все прекрасные и добрые свойства его великой души были призваны к действию; но они дремали, неразбуженные, известные очень немногим”. Зимой 1837 года скончался также лорд Эгремонт, и Тёрнер, разумеется, присутствовал на похоронах человека, сделавшего ему много добра. Все это далось так тяжело, что к концу этого года он окрестил себя “инвалидом и страдальцем”, неспособным выйти из дому. Земная жизнь износила его, стала сказываться усталость. Добавило огорчений и то, что несколько именитых художников в тот год были пожалованы в рыцари, а он, пожалуй самый именитый из них, в список представленных к отличию не попал.

Его превосходство над современниками было доказано весной того же года, когда он представил четыре больших полотна на выставку, устроенную по поводу завершения строительства новых галерей академии. Открывать новое выставочное помещение предстояло самому королю, так что требовалось нечто особенное. Тёрнер предложил “Большой канал в Венеции”

и “Метель, лавину и наводнение — вид в долине Валле-Д’Аоста, Пьемонт”, но особое величие своей манеры выказал в двух классических сюжетах — “Истории Аполлона и Дафны” и “Прощании Геро и Леандра”. Технику письма, использованную при создании этих картин, сравнивали с игрой великого скрипача Паганини — “нечто, чего никто до того не делал и больше не сделает”, причем особое восхищение вызывал диапазон применения чистых цветов. И свет передан бесподобно, но это достоинство осталось в основном незамеченным.

По сути говоря, Тёрнер обитал теперь в собственном, отдельном ото всех царстве света, где мало кто из людей мог встать рядом с ним. Там, в этом волшебном пространстве, он легко, без усилий передвигался между прошлым и настоящим, схватывая взглядом особенности, присущие времени. В следующем, 1838 году он предъявил публике полотно под названием “Современная Италия: Пифферари” и второе, на пару ему, “Древняя Италия: Овидия изгоняют из Рима”. Множество толкований было предложено относительно темы и композиционного решения этих картин, но сам автор, как всегда, предпочел оставить зрителя в неведении, что же,

в конце концов, они значат и значат ли вообще что-нибудь.

В начале этого, 1838 года он отказался от поста профессора перспективы, и члены академии, надо полагать, без больших сожалений приняли эту отставку: как лектор Тёрнер проявил себя на удивление неповоротливым и непрофессиональным. Эта обязанность была для него скорее обузой, чем честью.

Так что, возможно, он не без товарищеского сочувствия наблюдал, как маленькие буксирные суда тянут военный корабль “Смелый” на верфь в Ротерхайте, где его предстояло разрезать. По рассказам некоторых его друзей, художник наблюдал эту картину, возвращаясь пакетботом с Маргита, — надежное указание на то, что отношения с миссис Бут продолжали его устраивать. Другие, впрочем, придерживались того мнения, что нет, это после дня, проведенного в Гринвиче, внимание художника приковало к себе зрелище огромного судна, влекомого по Темзе к месту его последней стоянки, на кладбище кораблей.

“Фрегат „Смелый” стал одной из самых известных картин Тёрнера. Выставленная в 1839-м в Королевской академии, она была встречена с воодушевлением и в значительной степени сгла-

дила неблагоприятное впечатление, оставленное у публики недавними работами художника. Ее сочли произведением гения, а в глазах Джона Рёскина она стала “последней абсолютно совершенной картиной из всех им написанных”. Уильям Теккерей, еще никому не известный журналист, писал своему другу: “Фрегат “Смелый” — лучшая картина из всех, что когда-либо украшали стены любой академии или сходили с мольберта любого художника”. Дальнейшие комментарии, пожалуй, излишни, заметим лишь, что Теккерей выразил сожаление, что не существует способа “перевести краски в музыку или поэзию”. В этом и состоит секрет “Фрегата „Смелый“: колористика как искусство достигла здесь своего высочайшего выражения. От полотна исходит не земной свет, а лучезарность небесного видения, мечты.

Высказывались сомнения относительно того, рассвет изображен Тёрнером или закат, но в данном контексте это не суть важно. “Фрегат „Смелый“ он никому не продал. После кончины художника картину обнаружили у него в мастерской.

В 1839-м он опять странствовал, вернувшись на берега трех рек, уже исследованных им ранее, — Рейна, Мааса и Мозеля. Путешественник

энергичный и неутомимый, он и в этой длительной поездке зарисовал виды большей части поселений, встреченных им на пути.

И вообще, путешествия, состояние “на крыле”, как он сам выражался, по-прежнему доставляли ему удовольствие. Начиная с 1841-го Тёрнер ездит в Швейцарию четыре года подряд, каждый раз путешествуя вдоль берега Рейна и, что примечательно, запечатлевая те же сцены и виды, которые рисовал в свой первый приезд, в 1817-м.

В эти годы он продолжал участвовать и в выставках Королевской академии. Не менее шести картин выставил в 1840-м, среди них “Работорговцы выбрасывают за борт мертвых и умирающих — надвигается тайфун”, весьма беспокойное полотно с массами воды и воздуха, с вихрями ярких тонов. Здесь словно море и небо обратились в кровавые престолы. Джон Рёскин тут же провозгласил: “Если бы мне пришлось оправдать бессмертие Тёрнера только одним из его произведений… я выбрал бы это”, хотя у критиков, придерживающихся взглядов традиционных, очередная “нелепость” художника вызвала антипатию тоже вполне традиционную. Вообще говоря, Тёрнер в эти годы сделался популярным объектом сатиры. Юмористический журнал

“Панч” опубликовал вымышленный каталог художественной выставки, включив в перечень картин “Тайфун, превращающийся в самум над водоворотом у водопада, Норвегия, с кораблем в огне, во время затмения и при явлении лунной радуги”. А в 1841 году в Лондоне была поставлена пантомима следующего содержания: мальчик, несущий поднос пирожков с джемом, падает в витрину, в которой выставлена картина Тёрнера; владелец лавки стряхивает пыль с разломавшихся пирожков, обрамляет их в раму и продает за тысячу фунтов.

Сохранился еще один анекдот, также благодаря Рёскину, дополняющий наши представления о темпераменте художника. Тёрнер сидел за обедом почти строго напротив своей картины, изображающей невольничий корабль, и в течение всей трапезы “ни разу не взглянул на нее”. Игнорировал одно из своих величайших творений. Считал нужным проявлять сдержанность и самоконтроль.

Но что ни говори, а он действительно был самым знаменитым художником своих дней и конечно же не мог не ощущать масштаба своих достижений. Одни цифры чего стоят! За четыре года, с 1840-го по 1844-й, он показал на выставках

не менее двадцати трех больших живописных полотен. Продуктивность и впрямь высокая, даже по его собственным меркам, причем устойчивый темп создания композиций ни в коей мере не сказывался на степени мастерства. Он любил работать и не раз повторял: “Единственный мой секрет — это чертовски тяжелый труд, — и добавлял: — Не знаю другого гения, кроме гения упорной работы”.

Плодом упорной работы именно той поры стали полотна, часть которых входит в число лучших его картин: “Дождь, пар и скорость” и “Снежная буря”. Последнее получило подзаголовок, пожалуй, непревзойденный по количеству слов, и уж точно самый эксцентричный из всех, что фигурировали в выставочных каталогах Королевской академии: “Пароход выходит из гавани, подавая сигналы на мелководье и измеряя глубину лотом. Автор был свидетелем бури в ту ночь, когда “Ариэль” отчалил из Хариджа”. Тёрнер настойчиво утверждал, что принимал участие в этом событии. Один из знакомых привел в воспоминаниях его слова: “Я пишу не для того, чтобы меня понимали, а потому, что хочу показать, какова была сцена, на что похожа; я попросил моряков привязать меня к мачте, чтобы

лучше все рассмотреть; оставался привязанным в течение четырех часов и не надеялся спастись, но чувствовал, что если спасусь, то мой долг — запечатлеть увиденное. Но любить эту картину никто не обязан". Звучит не слишком правдоподобно, однако сама картина с ее утлым корабликом в глубине воронки, созданной вихрем кипящих стихий, определенно стоила этих гипотетических стараний. Впрочем, отклик она вызвала обычный. Некий критик, описывая ее, употребил выражение "мыльная пена и побелка", на что Тёрнер, по слухам, отозвался так: "Мыльная пена и побелка! А что им нужно? Интересно, на что, по их мнению, похоже море? Хотел бы я, чтобы они в нем оказались".

А "Дождь, пар и скорость" есть следствие экспериментов Тёрнера с цветом, которыми он тогда занимался, упражнение, можно так выразиться, на сотворение совершенной воздушной среды, в которой материальный мир окутан ореолом величия, а наложение, слой за слоем, чистых красок рождает у зрителя самый глубокий и мощный отклик. Он пытался дать начало новому восприятию формы, понимаемой как неотчуждаемое свойство света.

Создавая свои поздние полотна, Тёрнер ни в

коей мере не рассчитывал на то, что их сразу поймут. Когда Рёскин сказал ему, что “худшее в его картинах то, что на них нельзя наглядеться”, он ответил: “Это часть их достоинства”.

Глава двенадцатая 1844-1851

В СЕРЕДИНЕ 1840-х Тёрнер сильно сдал. В письме к другу он жаловался, что “донимают вечера. Время всегда на меня давит, но его пособница, Темнота, та совсем отодвигает меня на задний план, хотя перед Рождеством я было вбил себе в голову, что обгоняю мистера Время”. В 1846-м художник порешил окончательно отказаться от проживания на Куин-Энн-стрит, препоручив дом и галерею заботам Ханны Денби, которую в письмах имел обыкновение называть “моя девица”, хотя трудно было вообразить себе что-то менее похожее на девицу. Он переехал в домик на Креморн-роуд в Челси, у самого поворота реки. На крыше пристроил что-то вроде галереи, где посиживал, следя за изменением освещения реки. Как рассказывал один его добрый знакомый, взбирался по лестнице на крышу еще до того, как вставало солнце, и “если небо предвещало эффектный восход, оставался там, чтобы изучить его, набросать карандашом форму облаков и записать сокращенно, какого они оттенка”.

Было у этого дома и другое достоинство. София

Бут делила с ним кров, и жили они там в практическом отношении совершенно как муж и жена. По ее утверждению, она сама платила за съем, дескать, “Тёрнер и фартинг отказывался на это дать”. Сохранилось много баек про их бытование, источник которых не только миссис Бут, но еще и соседи. Тех необычные повадки Тёрнера то забавляли, то озадачивали. Иногда они называли его “адмирал Бут”, надо полагать, по причине его обветренной, эксцентрично-моряцкой наружности. К миссис Бут Тёрнер обращался “старушка”, совсем как персонаж Диккенса, а она звала его “дорогой”. “Бывало, — делилась она с одним торговцем картинами, — я прямо чувствую, что он — бог”. Еще гулял по окрестностям слух, что это великий человек, который скрывается под чужой личиной, и что, когда он умрет, его похоронят в соборе Святого Павла, но в точности, кто он такой, никто не знал. Рассказывали, что в местной пивной он сидел всегда в одиночку — и к концу жизни попивал, причем не в меру. Как-то дождливым вечером один художник, застав Тёрнера в местном пабе, сказал ему: “Теперь, когда я знаю, где вы квартируете, я частенько буду сюда захаживать”. “Да? — ответил ему Тёрнер. — Ну, я так не думаю”. На чем допил свою кружку, встал

и вышел.

Он был более склонен к общению в обстоятельствах не столь приватных. К примеру, с 1824 года числясь одним из членов-основателей клуба “Атенеум”, в эти закатные годы захаживал туда ежедневно, “и между десятью и одиннадцатью его всегда можно было застать там за беседой и полупинтой хереса. С возрастом, когда выпьет, он стал разговорчив и довольно-таки категоричен, возражений не терпел”. Кроме того, вино прибавляло ему самоуверенности. Он преисполнялся величия. Сын Уолтера Фокса Хоксворт рассказывал, что как-то они с Тёрнером были в одном лондонском отеле, и тот, выпив стакан-другой, стал расхаживать, пошатываясь и приговаривая: “Я — настоящий лев. Я великий лев наших дней, Хоки”. А один молодой художник, имевший случай понаблюдать за ним в 1847 году, записал, что “лицо его не несет на себе признаков нездорового разлития желчи. Оно красное и полнокровное, и, хотя годы оставили на нем свой след, они не убавили мощи ума, заметного и по острому, внимательному взгляду, и по этому плотно сжатому рту, свидетельству проницательного, глубокого интеллекта, который, я бы добавил, читается и в общем контуре его лица. Он великий маленький

человечек — и это признано всеми”.

“Великий маленький человечек” не преминул представить шесть картин на академическую выставку 1846 года, но уже на следующий год — только одну, да и то переработанный вариант холста, давно хранившегося в его галерее. Правду сказать, он не мог больше работать: здоровье уже не позволяло. По-видимому, вследствие какой-то болезни или состояния десен ему пришлось вырвать все зубы. Дантист изготовил протезы, но впору они не пришлись. В результате испортилось пищеварение, ухудшилось самочувствие. Оставалось только сосать твердую пищу, и оттого его зависимость от всех видов питья усилилась. Ему прописали диету из рома и молока, он пил их без меры. И разумеется, не отказывался от прочих алкогольных напитков, поскольку они помогали убавить сосущую боль, которая, судя по всему, его донимала.

Дантист У. Бартлетт, именовавший себя также “хирургом” и “кровопускателем”, поведал впоследствии, что во время болезни Тёрнера посещал домик на Креморн-роуд три-четыре раза на дню и не видел там “ничего, что указывало бы на профессию живописца. Только журналы по искусству, “Арт джорнел” и “Иллюстрейтед

Лондон ньюз", всегда лежали на столе. Он сильно пристрастился к курению, но ни за что не хотел, чтобы об этом кто-то прознал". Художник пообещал Бартлетту, что если поправится, то обязательно возьмет его "в путешествие на континент, покажет все места, где бывал раньше".

Но нет, легче ему не становилось, и миссис Бут повезла его в Маргит, подышать морским воздухом. По пути, в Рочестере, у него случился какой-то припадок. А на следующий год он вроде бы подхватил холеру во время одной из тех страшных эпидемий, что случались в Лондоне в середине девятнадцатого века. Обитатели улиц, подобно Креморн-роуд расположенных вблизи реки, в которую сбрасывались сточные воды, были особо подвержены инфекции. Но, так или иначе, он выжил. Возможно, благотворно сказался уход миссис Бут: она "неутомимо присматривала за ним день и ночь". А может, его собственные природные данные сыграли свою роль в этом выздоровлении. Он был человек крепко скроенный, прочно сшитый, рассчитанный на немалый срок.

Жестокая хворь не умерила его любознательности. Особо он заинтересовался недавним открытием — фотографией, в отличие от мно-

гих художников-современников не усмотрев в производстве дагеротипов угрозы для истинной живописи. Он слишком хорошо знал, как много вкладывает художник в свою работу, отнюдь не просто регистрируя увиденное на полотне. В конце сороковых Тёрнер часто посещал фотографическое ателье на Стрэнде, владельцем которого являлся некий мистер Мэйелл. Тот знать не знал, чем занимается его посетитель, но полагал, что тот "из судейских". Что именно навело его на такую мысль, неизвестно.

Так вот, Мэйелл сделал с Тёрнера несколько дагеротипов. Позже он вспоминал, что "один из этих портретов был презентован даме, которая его сопровождала". Дамой, несомненно, была миссис Бут. В одно из других своих посещений художник оставался в студии "около трех часов, толкуя о свете и поразительном его действии на пленку из обработанного серебра, а потом заметил, что хорошо бы получить снимок привидения".

Итак, Тёрнер не утратил своего восторженного интереса к действию света. Нет, это оставалось главной его заботой. Каждый раз он приходил в фотоателье с "какой-то новой мыслью о свете". Особенно увлекли его сделанные Мэйеллом

фотографии Ниагарского водопада. Он стал расспрашивать фотографа “об эффекте радуги, обрамляющей огромные потоки воды”. У того нашлась фотопластинка с изображением этого феномена, Тёрнеру захотелось ее купить, но она была в единственном экземпляре, не для продажи. Мэйелл отметил в целом, что Тёрнер отличался пытливостью, наблюдательностью и исполнен любопытства ко всем аспектам работы фотографа. Чему тут удивляться, в конце концов, это был для него новый подход к миру изображений.

Лишь позже, встретив своего частого посетителя на вечернем приеме в Королевском обществе, Мэйелл узнал, что его частый посетитель — “тот самый мистер Тёрнер”. А тот, как ни в чем не бывало, продолжил беседу об оптическом спектре. Размышляя, как это Мэйеллу пришло в голову принять Тёрнера за чиновника, можно предположить, что сам художник предпочитал, чтобы его так воспринимали. К слову вспомним историю о том, как однажды на частном ужине он, “веселый и оживленный”, надел на себя парик лорда-канцлера, “в подтверждение своих слов, что ему парик канцлера идет больше, чем кому-либо еще из присутствующих”. Вероятно, ему

импонировала не только личина моряка, но и личина судейского.

То ли в 1847-м, то ли в 1848-м он начал альбом для зарисовок, который Рёскин позднее назовет “по существу, последним альбомом Тёрнера”. В нем всего шесть рисунков. На выставку 1848 года он ничего не представил — четвертый такой случай за пятьдесят восемь лет творческих трудов. Однако в том именно году одна из его картин попала в экспозицию Национальной галереи. Таким образом, пейзаж “Вид на таможню, церковь Сан Джорджо Маджоре и Цителлу со ступеней гостиницы “Европа” оказался среди полотен старых мастеров, которых он так почитал. Это полотно стало первым произведением Тёрнера, выставленным в музее. Через сто лет, в 1949-м, его передали в галерею Тейт, официальную резиденцию творений Тёрнера.

Возможно, этот знак признания со стороны хранителей Национальной галереи побудил его изменить завещание, что он и сделал в 1848 году. Свои завершенные картины он оставил этому собранию “с тем, чтобы зал или несколько залов были пристроены к существующей Национальной галерее, которые будут названы “Галерея Тёрнера” и в которых таковые картины будут

постоянно храниться и сберегаться". Если это условие окажется невыполнимым, картины следовало оставить на Куин-Энн-стрит.

На будущий год Тёрнер трудился над тем, что справедливо можно назвать его последними произведениями. Переписал холст, законченный около сорока лет назад, "Буй на месте крушения корабля", сосредоточив свое внимание на небе, освещенном двойной радугой. Также работал над четырьмя новыми картинами, в очередной раз обратясь к мифу о Дидоне и Энее, который не отпускал его столько лет. Похоже, повесил их в ряд, все четыре, и согласно своей методе по мере надобности переходил от одной к другой. От последних лет сохранилось также около десятка работ незаконченных, и почему они не закончены, неизвестно: то ли он чувствовал усталость и был нездоров, то ли оставил их как есть, чтобы дописать непосредственно на выставке, в "лакировочные" дни.

На Рождество 1849 года он писал Хоксворту Фоксу: "С горечью скажу, что здоровье мое уже не то. Донимает усталость, нагрузки, которые я раньше переносил, мне не по силам… но время и морской прилив неустанны". Ему шел семьдесят пятый год. Однако немало нашлось ценителей, которые

не обнаружили никаких признаков усталости в последних выставленных им работах. Когда весной 1850 года полотна, посвященные Энею, вошли в ежегодную экспозицию Королевской академии, один из друзей написал ему: “Острота ума твоего неподвластна времени, и я искренне верю, что никогда еще ты не производил композиций более красивых, более изящных и более обаятельных”.

Этим годом датируется и одно из последних описаний Тёрнера, сделанное после того, как некий молодой американец столкнулся с ним в галерее на Куин-Энн-стрит. “Никогда не видел взгляда острее, чем у него, и то, как он держался, до того прямо, что почти отклонялся назад, со лбом, выставленным вперед, и пронзительными глазами, глядящими из-под лохматых бровей… все вместе это произвело на меня очень необычное и яркое впечатление”. Американец отважился обратиться к Тёрнеру со словами, что его стране, Соединенным Штатам, повезло владеть одним из тёрнеровских “морских закатов”. “Вот всех бы их в мушкетон, да и пальнуть!” — ответил художник.

В 1851-м, в последний год своей жизни, он жил на Креморн-роуд. “Время сделало надо мной

свое гнусное дело", — писал он другу, однако по-прежнему ходил ужинать с друзьями и время от времени совершал недолгие прогулки по берегу знакомой с детства реки. Выставлять ему в этом году было нечего, но в "лакировочные" дни, перед открытием выставки, он в академию заходил. Один из его коллег-художников заметил, что он "резко сдает", однако на вечеринке весной, как всегда, Тёрнер живо беседовал с другими гостями о книгах и о политике. Один из собеседников нашел, что "в крепком здравии, в твердости суждений, в живости интересов он не уступал тому, кого я видел много лет назад", но на приеме по поводу закрытия выставки Тёрнер вследствие болезни появиться не смог.

Приятель и собрат его по искусству, Дэвид Робертс, написал Тёрнеру письмо с просьбой разрешить навестить его. Тёрнер, верный своей привычке к скрытности, вместо этого пришел к Робертсу сам. "Ты не должен меня просить, — сказал он, — но я сам, когда буду в городе, непременно к тебе всегда зайду". А затем приложил руку к груди и пробормотал: "Нет, нет, здесь что-то неладно". Робертс закончил новую большую картину и хотел ее показать, но мастерская его была наверху, и лестницы Тёрнер не осилил. И

все-таки, по свидетельству Робертса, взгляд его был, как всегда, ясен и быстр.

На Креморн-роуд он и сам продолжал работать. Миссис Бут вспоминала, что, даже лежа в постели, часто требовал рисовальные принадлежности. И вот как-то раз Ханну Дэнби, его домоправительницу на Куин-Энн-стрит, встревожило долгое отсутствие хозяина. В кармане его сюртука она обнаружила бумажку, на которой записан был адрес на Креморн-роуд и имя миссис Бут, и отправилась туда, взяв для поддержки приятельницу. Добравшись, они, похоже, не отважились постучать в дверь дома, а решили навести справки в лавочке по соседству, где продавалось имбирное пиво. “Они узнали, что спокойная и весьма почтенная пара уже несколько лет живет в этом доме, но старый джентльмен очень хвор и даже, по-видимому, умирает”. И тогда Ханна Дэнби ушла, так больше никогда и не повидав своего старого хозяина.

Миссис Бут снова повезла его в Маргит, подышать морем, однако он настоял на том, чтобы вернуться в Лондон. Видно, хотел умереть в единственном месте, которое считал родным. Лекарь, придя с визитом, сообщил ему, что смерть недалеко. “Спуститесь-ка вниз, — сказал ему

Тёрнер, — налейте себе стаканчик хересу, а потом снова придите на меня взглянуть". Лекарь послушался, но, поднявшись вновь, причины изменить свое мнение не нашел. "Значит, — сказал Тёрнер, — я скоро уйду в небытие".

Он умер несколько дней спустя, утром 19 декабря, у реки, рядом с которой родился. За час до его кончины солнечный луч прорвался сквозь мрачные облака. Неделей раньше он, по слухам, обронил, что "солнце — Бог". Возможно, слухи недостоверны, но это чрезвычайно уместные слова в устах художника, который превыше всего любил свет.