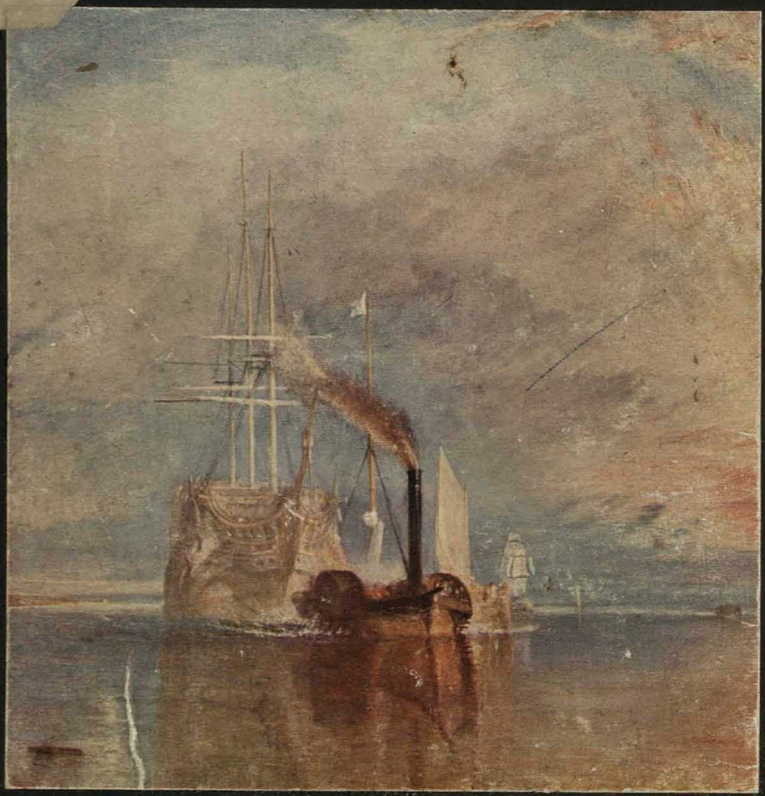
ТЁРНЕРЪ

С 64/62
N21



ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
БИБЛІОТЕКА.

80 с. 7
ч. 1.
Не копировать

„ХУДОЖЕСТВЕННАЯ БИБЛІОТЕКА“. □ □ □ [N 21]

8 вкл. + 1 наш на обл.

Не копировать

ТЁРНЕРЪ.

МОСКВА.
Типо-Литографія Т-ва И. М. Машистова, Большая Садовая, соб. домъ.
1910.

С 64/62
[8 вкл]
801-95
5911-8
Не копировать

ТЁРНЕРЪ

пять писемъ и postscriptum

ЛЬЮИСА ГАИНДА.

СЪ ВОСЕМЬЮ ИЛЛЮСТРАЦІЯМИ ВЪ КРАСКАХЪ.

Переводъ съ примѣчаніями и предисловіемъ

К. Тимирязева.

МОСКВА.—С.-ПЕТЕРБУРГЪ
КІЕВЪ.—ОДЕССА.

Книгоиздательство Ю. И. Лепковскаго.

2011143075

Государственная
ордена Ленина
БИБЛИОТЕКА СССР

36584-47

ТЁРНЕРЪ.

ОТЪ ПЕРЕВОДЧИКА.

> Степень нашего восхищенія живописью Тернера служитъ-лучшей мѣрой нашего знакомства съ природой . . . . . Куда бы мы не направились, что бы ни увидѣли, мы чувствуемъ—онъ уже былъ здѣсь, онъ это видѣлъ, онъ это уловилъ ранѣе насъ. (J.Ruskin Modern Painters vol. I p. 436).

Прочтя заглавіе этой книги, читатель, конечно, съ удивленіемъ спроситъ себя: по какому праву я, ботаникъ, берусь за переводъ, да еще съ примѣчаніями, произведенія, посвященнаго живописи? Отвѣчу на это—по праву о давности, такъ какъ думаю, что въ Россіи врядъ ли найдется человѣкъ, который такъ же давно любовался бы Тёрнеромъ, сначала по воспроизведеніямъ, позднѣе по оригиналамъ. Съ полною увѣренностью могу сказать, что этому знакомству не менѣе шестидесяти лѣтъ, такъ какъ превосходно припоминаю тотъ № Illustrated London News, который былъ выпущенъ въ 1851 году по случаю смерти Тёрнера и заключалъ наиболѣе извѣстныя его произведенія: «Темерера», «Улисса и Полифема», «Аполлона и Пиѳона» и др. Но еще ранѣе того я любовался однимъ старымъ «кипсэкомъ», который, какъ узналъ въ послѣдствіи, былъ его «Rivers of France». Съ 1870 года, когда я въ первый разъ попалъ въ Лондонъ, я не пропускалъ ни одной поѣздки въ Англію, не побывавъ въ подвальномъ этажѣ Національной галлереи, гдѣ собраны его акварели, и въ Кенсингтонѣ; видѣлъ я также и коллекціи Оксфорда, Кэмбриджа и Брантвуда[1]). Почему именно произведенія этого художника такъ особенно приковывали мое вниманіе? Разсуждая заднимъ числомъ, я могъ бы сказать, что, какъ натуралистъ, я долженъ естественно былъ увлечься именно имъ, но дѣло въ томъ, что я заглядывался на его произведенія, когда еще не былъ натуралистомъ да-

[1]) Помѣстье Рёскина на Конистонскомъ озерѣ.

же «en herbe». Очевидно. между логикой изслѣдователя природы и эстетическимъ чувствомъ цѣнителя ея красотъ, есть какая-то внутренняя, органическая связь. Неоднократно отстаивалъ я мысль, что ландшафтная живопись не случайно достигла своего развитія именно въ девятнадцатомъ вѣкѣ,—вѣкѣ естествознанія [1]), но, къ стыду моему, только на-дняхъ узналъ что имѣлъ единомышленника и предшественника въ этомъ отношеніи, въ лицѣ Д. И. Менделѣева, высказавшаго приблизительно то же, хотя въ нѣсколько иной формѣ. Только на дняхъ изъ прекрасной его біографіи англійскаго химика Тильдена, любезно приславшаго мнѣ свой трудъ, узналъ я это любопытное мѣсто изъ статьи Д. И. Менделѣева, появившейся въ «Голосѣ» въ 1884 г.[2]). Коснувшись вліянія ландшафта на различные характеры, Дмитрій Ивановичъ продолжаетъ: «Въ началѣ мнѣ казалось, что это вопросъ личнаго вкуса или различной отзывчивости людей къ красотѣ природы. Но, отрѣшившись отъ этого взгляда, я пришелъ къ представленію, которое меня дѣйствительно удовлетворяетъ и которымъ я хотѣлъ бы подѣлиться съ другими». «Ландшафтъ изображали и въ древности, но онъ не пользовался почетомъ. Даже великіе мастера шестнадцатаго вѣка, видѣли въ немъ только рамку для своихъ произведеній. Исключительно человѣческія формы вдохновляли художника того времени. Даже боги, даже самъ Всемогущій представлялся имъ въ образѣ человѣка. Только въ этой области видѣли они безпредѣльное, вдохновляющее, божественное. И это потому, что они преклонялись только передъ человѣческимъ разумомъ, передъ человѣческимъ духомъ. Въ наукѣ это направленіе нашло себѣ выраженіе въ исключительномъ развитіи мате-

---

[1]) Насущныя задачи естествознанія. Второе предисловіе и статья „Фотографія и чувство природы".

[2]) Привожу его въ обратномъ переводѣ, такъ какъ не могъ добыть такого трудно-доступнаго источника, какъ старая газета. Статья посвящена Куинджи и теперь, когда послѣ долгаго забвенія, вновь вспомнили объ этомъ талантливомъ художникѣ, ее интересно было-бы перепечатать.

матики, логики, метафизики, политики. Но позднѣе люди извѣрились въ этой абсолютной таинственной силѣ, присущей человѣческому разуму, и открыли, что изученіе внѣшней природы, помогаетъ въ правильной оцѣнкѣ даже внутренней природы самого человѣка. Такимъ образомъ природа стала предметомъ изученія, возникли естественныя науки, неизвѣстныя древности и даже эпохѣ Возрожденія. Наблюденіе и опытъ, индуктивное разсужденіе, подчиненіе неизбѣжному, вскорѣ положило начало новому и болѣе производительному методу розысканія истины. Стало очевиднымъ, что природа человѣка, включая и его сознаніе и разумъ, только часть одного высшаго цѣлаго и какъ таковая была легче постижима чрезъ изученіе внѣшней природы, чѣмъ внутренняго человѣка. Внѣшняя природа перестала быть только, подчиненной его слугой, а стала ему равной, и изъ мертвой и безчувственной, какой казалась прежде, стала теперь живой. Всюду она оказалась полной движенія, скрытой энергіи, естественнаго разума, красоты и планомѣрности. Индуктивная, экспериментальная наука стала вѣнцомъ знанія, а царственная метафизика и математика должны были ограничиться болѣе скромнымъ допросомъ природы. Одновременно съ этимъ переворотомъ, а можетъ быть и нѣсколько ранѣе [1]), возникла ландшафтная живопись. И быть можетъ придетъ время, когда нашъ вѣкъ будетъ считаться эпохой естествознанія въ философіи и ландшафта—въ живописи. Оба черпаютъ свое содержаніе изъ источниковъ внѣшнихъ по отношенію къ человѣку. Вслѣдствіе этого, человѣкъ не былъ однако потерянъ изъ виду, какъ предметъ изученія или художественнаго творчества, но онъ уже болѣе не выступаетъ впередъ, какъ владыка или какъ особый микрокосмъ, а только какъ составная часть безконечно сложнаго цѣлаго. Изъ двухъ положеній Д. И. Менделѣева: одновременнаго возникновенія естествознанія и ландшафтной живописи и признанія девятнадцатаго вѣка,—вѣкомъ раз-

[1]) По Розену (въ его Die Natur in der Kunst. Studien einse Naturforschers zur Geschichte der Malerei 1903) скорѣе ранѣе.

витія естествознанія и ландшафта,—я полагаю второе болѣе очевидно, такъ какъ даже почти одновременное появленіе, въ срединѣ семнадцатаго вѣка, такихъ крупныхъ художниковъ, какъ Клодъ Желэ, Сальваторъ Роза и Якобъ Рейсдаль, едва-ли глубоко повліяло на общее направленіе искусства своего времени, развитіе же ландшафта, какъ совершенно самостоятельной отрасли живописи, несомнѣнно, одна изъ выдающихся особенностей искусства девятнадцатаго вѣка.

Это совпаденіе въ развитіи естествознанія и ландшафтной живописи, вѣроятно, объясняется не путемъ какого-нибудь прямого воздѣйствія перваго на вторую [1]), а скорѣе одновременнымъ возникновеніемъ отзывчивости къ природѣ въ двухъ различныхъ направленіяхъ. Въ области литературы мы знаемъ примѣры пробужденія той и другой въ одномъ лицѣ. Умъ Ж. Ж. Руссо былъ одинаково воспріимчивъ и къ непосредственному созерцанію красоты природы (и ея воспроизведенію словомъ) и къ воспринятію логической красоты научныхъ построеній естествознанія, напримѣръ, естественной системы Жюсье, однимъ изъ первыхъ краснорѣчивыхъ истолкователей, которой онъ выступилъ въ своихъ «Письмахъ о ботаникѣ». Эстетическое чувство пригодилось Гёте въ его ученіи о метаморфозѣ, хотя оно же оказало ему плохую услугу въ его походѣ противъ Ньютона.

---

[1]) Совсѣмъ другой вопросъ—вліяніе научныхъ знаній на технику художника. Тёрнеръ былъ знакомъ съ самыми выдающимися учеными своего времени — съ Фарадеемъ и Брюстеромъ, и свѣдѣнія послѣдняго въ оптикѣ, даже эксплуатировалъ въ интересахъ своего преподаванія въ Академіи. Это знакомство съ наукой своего времени пошло ему болѣе въ прокъ, чѣмъ нѣкоторымъ современнымъ импрессіонистамъ. Моклеръ въ своей книгѣ восхищается ихъ глубокими научными знаніями и приводитъ въ примѣръ Бенара, изобразившаго на одномъ портретѣ человѣка съ зеленымъ носомъ, на томъ основаніи, что на него съ двухъ сторонъ падаетъ желтый и синій *свѣтъ*. Но такъ какъ желтый и синій свѣтъ, даютъ бѣлый, то, очевидно, импрессіонистъ зеленаго носа не видалъ въ природѣ, а заключилъ о возможности его существованія на основаніи невѣрно понятаго наблюденія, что синій и желтый *цвѣта* даютъ на палитрѣ зеленый.

Какъ бы то ни было, въ этомъ характеристическомъ движеніи искусства XIX вѣка, Тёрнеру принадлежитъ выдающаяся роль. Найдется немного художниковъ, въ восхваленіи которыхъ сходились бы критики самыхъ разнообразныхъ направленій, выдвигая мотивами своей оцѣнки самые противоположные соображенія. Великій художникъ-реалистъ, каждая черта у котораго основана на глубокомъ изученіи, каждое произведеніе котораго «окно въ природу» говоритъ одинъ; великій идеалистъ, постигавшій, что искусство, не подражаніе природѣ, а самодовлѣющее и равноправное ей самостоятельное творчество говоритъ другой критикъ. Величайшій изъ колористовъ, мало-по-малу сводившій все на игру свѣта и красокъ, говорили одни; великій рисовальщикъ, слава котораго ничего не потеряла бы, если-бъ всѣ его картины выцвѣли, какъ это случилось съ нѣкоторыми изъ лучшихъ,—утверждаютъ другіе. Предшественникъ современныхъ пленэристовъ, всю жизнь проведшій въ непосредственномъ общеніи съ природой,—по однимъ;—художникъ, обладавшій совершенно феноменальной зрительной памятью и уносившій съ собою живое впечатлѣніе видѣннаго въ свою угрюмую мастерскую—по другимъ[1]). Художникъ исключительно національный, мало понятный для людей, воспитанныхъ на преданіяхъ континентальныхъ школъ по однимъ; по другимъ великій англичанинъ, въ теченіе полувѣка, дважды оказавшій вліяніе на французскую школу (въ первый разъ чрезъ Делакруа, во второй—чрезъ Моне). Фантастъ не оставившій по себѣ ни школы, ни даже одинокихъ подражателей;—родоначальникъ современнаго импрессіонизма въ лучшемъ смыслѣ этого слова[2]).

---

[1]) Высказывалось мнѣніе, что иначе даже и не могъ поступать художникъ, главнымъ образомъ воспроизводившій мимолетныя эффекты движенія (моря) и освѣщенія (солнца и озаряемыхъ имъ облаковъ). Де-ла-Сизеранъ говоритъ, что онъ поступалъ какъ естествоиспытатель: онъ долго и внимательно изучалъ законы этихъ эффектовъ и затѣмъ могъ вызывать ихъ по желанію въ своей памяти.

[2]) О значеніи художника мы судимъ всего лучше по сравненію его съ тѣми, кто были до него и послѣ него. О сравне-

X ТЁРНЕРЪ.

Не берусь подвести итогъ этимъ противорѣчіямъ и произнести окончательную оцѣнку великому художнику[1]), останавливаюсь только на томъ, что къ нему влечетъ, чѣмъ у него любуешься. Прежде всего его универсальностью. Рёскинъ говоритъ, что великій художникъ не имѣетъ права замыкаться въ узкую спеціальность и Тёрнеръ, конечно, менѣе кого-либо грѣшилъ этимъ. Не найдется художника, который охватилъ бы такой кругъ явленій природы. Этоне былъ мирный, улыбающійся, будничный paysage sincère [2]) Констабля и Барбизонцевъ, не былъ это и однообразно опоэтизированный молочно-мглистый ландшафтъ Коро[3])—его предметомъ была рѣшительно вся природа,

---

ніи съ самымъ опаснымъ, своимъ предшественникомъ Клодомъ Лорреномъ, Тёрнеръ позаботился самъ, завѣщавъ поставить свои двѣ картины рядомъ съ двумя лучшими произведеніями Клода. Рёскинъ своими тремя колонками (въ Modern Painters) наглядно пояснилъ различіе chiaroscuro Тёрнера и Рембрандта съ одной стороны, и венеціанцевъ съ другой; онъ показалъ искусственность свѣтотѣни Рембрандта (какъ позднѣй Гельмгольцъ) и естественность ея у Тёрнера. Мнѣ кажется это сравненіе съ Рембрандтомъ всего лучше выступаетъ въ пользу Тёрнера, при сравненіи его излюбленнаго Norham Castle съ извѣстнымъ Рембрандтовскимъ, ландшафтомъ въ Кассельской галлереѣ, такъ какъ ихъ содержаніе поразительно сходно.

Изъ новѣйшихъ художниковъ всего естественнѣе напрашивается сравненіе съ Моне, который и самъ признавалъ вліяніе на него Тёрнера. Есть даже одинъ сюжетъ, абсолютно сходный у обоихъ, имѣнно западный порталъ Руанскаго собора. Но если Моне даетъ намъ этюдъ солнечнаго освѣщенія зданія, онъ не даетъ намъ готики, а какую-то голую модель. У Тёрнера понимаешь, почему художникъ, весь поглащенный природой, увлекся этой темой—въ его изображеніи поражаетъ именно то сочетаніе подавляющаго величія цѣлаго и безконечнаго разнообразія подробностей, которое приближаетъ созданія готическаго искусства къ произведеніямъ природы.

[1]) Одинъ новѣйшій нѣмецкій критикъ разрѣшаетъ эту задачу очень просто: Тёрнеръ былъ только *пародіей* на еще не народившееся въ его время плодотворное направленіе въ искусствѣ.

[2]) Я предпочитаю это выраженіе Шено болѣе ходячему paysage intime.

[3]) Наполеонъ III не безъ ядовитости говорилъ, что никогда не могъ встать достаточно рано, чтобы увидать вори M-r Corot.

во всѣхъ ея проявленіяхъ; было ли то пасмурное зимнее утро на однообразной равнинѣ или разгулъ стихій въ Альпахъ или на морѣ и прежде всего солнце съ ослѣпительной игрой свѣта и красокъ во всѣхъ ихъ безконечныхъ сочетаніяхъ. Когда современному французскому художнику пришлось придумывать памятникъ для Клода Лоррена, онъ не могъ обойтись безъ изображенія лучезарнаго Феба. Тёрнеръ самъ себѣ его создалъ въ своемъ «Апполонѣ и Пиѳонѣ». Одинъ изъ лучшихъ французскихъ знатоковъ Тёрнера — Шено [1]), говоритъ, что одной этой фигуры было бы достаточно, чтобы прекратить безконечные разговоры о его неумѣніи рисовать фигуры [2]). Пока онъ подражалъ старымъ голландцамъ, изображая тѣхъ «magots», которые когда-то такъ возмущали Людовика XIV,—они были дѣйствительно безобразны, но изъ этого не слѣдуетъ, что онъ не владѣлъ фигурой. Армстронгъ фронтисписомъ своей книги о Тёрнерѣ выбралъ его картину «Адонисъ и Венера», которую онъ въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ сравниваетъ съ Тиціановскимъ «Петромъ мученикомъ». Мистриссъ Севернъ [3]), показывая мнѣ Тёрнеровъ, украшающихъ спальню Рёскина, указала мнѣ на фигуры, на которыя обыкновенно обращалъ вниманіе своихъ посѣтителей, Рёскинъ, говоря, что на нихъ нужно любоваться въ лупу [4]). Одинъ нѣмецкій критикъ въ похвалу мифологическимъ фигурамъ Тёрнера, говоритъ, что онъ почти приближается къ Бёклину. Позволю себѣ высказать совершенно обратное мнѣніе. Признаюсь, я никогда не понималъ псевдо-миѳологическихъ сюжетовъ Бёклина. Почему какая-то совре-

---

[1]) Я слышалъ отъ Колингвуда (друга и біографа Рёскина и талантливаго живописца), что Рёскинъ желалъ поручить Шено составленіе біографіи Тёрнера, и ассигновалъ на это значительную сумму.

[2]) Это ходячее мнѣніе высказываетъ и авторъ этой книги.

[3]) Теперешняя владѣтельница Брантвуда.

[4]) Тоже говорилъ онъ о виньеткахъ Тёрнера, иллюстрирующихъ поэмы Роджерса, этихъ высшихъ произведеніяхъ англійскаго гравернаго искусства по словамъ одного знатока.

менная курносая кельнерша, позволяющая себѣ дебошъ купанія безъ костюмовъ съ какимъ-то пузатымъ нѣмецкимъ пивоваромъ, приближаетъ ко мнѣ, тѣ поэтическіе образы, въ которыхъ облекала міръ фантазія грека и которые мнѣ коротко извѣстны по цѣлымъ населеніямъ изъ мрамора и бронзы, по счастью до насъ дошедшимъ? Почему свирѣпый полу-звѣрь полу-человѣкъ Кентавръ, существовавшій только въ фантазіи поэтовъ, вдругъ превратится для меня въ дѣйствительность, если мнѣ его покажутъ въ неподходящей для него будничной обстановкѣ, хорошо оборудованной кузницы?[1]) Напротивъ, художникъ стихій, Тёрнеръ понималъ и миѳы, какъ поэтическіе символы стихій. Для него Фебъ, убивающій извивающагося кольцами. Пиѳона,—солнце, разгоняющее своими лучами туманъ, заволакивавшій когда то первобытную землю. Онъ понималъ миѳы, какъ нашъ поэтъ:

Съ начала міра человѣкъ
Дремалъ ребяческими снами
И сѣнь лѣсовъ, и воды рѣкъ,
Онъ жаждалъ населить богами.
. . . . . .
Свой страхъ тревожный воплотивъ
Въ неясный образъ грозной силы,
Своихъ же сновъ не переживъ
Спускался родъ людской въ могилы.

А потому-то эти боги:

Своей прозрачностью хранимы
Надъ отуманенной землей,
Они плывутъ неуловимы
Побѣдоносною чредой...

Именно эту «неуловимую прозрачность» созданій человѣческой фантазіи, а не тяжеловѣсную реальность, втиснутую въ рамки будничной современной дѣйствительности хотѣлъ изобразить Тёрнеръ когда прибѣгалъ къ миѳологіи.

---

[1]) Точно такъ же, mutatis mutandis, какой нибудь Уде или Беро не приближаетъ ко мнѣ евангельскаго разсказа, изображая Христа въ обществѣ блузниковъ, фрачниковъ и декольтированныхъ кокотокъ, а Полѣновъ приближаетъ своей исторической правдой и чарующимъ палестинскимъ ландшафтомъ.

Но все это, конечно, соображенія второстепенныя. Повторяю, Тёрнеръ былъ и остался великимъ художникомъ, потому, что охватилъ, какъ никто ни до него ни послѣ него, — всю совокупность, все безконечное разнообразіе формъ и явленій природы—отъ изящныхъ изгибовъ лебединой шеи [1]) или сверкающей въ водѣ рыбки до причудливой листвы и развѣтвленія деревьевъ, отъ грозныхъ движеній стихій въ альпійской бурѣ или ураганѣ на морѣ до ослѣпительныхъ эффектовъ, непосредственнаго солнечнаго свѣта или опаловыхъ переливовъ занимающейся и пожара потухающей зари, — словомъ потому, что онъ былъ величайшій изобразитель природы, какого видѣлъ міръ съ той поры, какъ изощреный глазъ человѣка, сталъ улавливать ея красоту, а его искусная рука нашла тайну, передавать другимъ эти *впечатлѣнія* [2]).

Предлагаемый въ русскомъ переводѣ этюдъ извѣстнаго англійскаго художественнаго критика, отличается очень теплымъ и въ то же время безпристрастнымъ отношеніемъ къ изучаемому великому художнику. Въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ я съ нимъ несогласенъ, я позволилъ себѣ сдѣлать примѣчанія. Главный, по моему мнѣнію, недостатокъ книги—выборъ иллюстрацій. Изъ безчисленныхъ [3]) произведеній этого, какъ всякій геніальный творецъ, изумительно плодовитаго художника и въ то же время строгаго къ себѣ судьи, выбраны не 8 лучшихъ, а на половину тѣ, которыя представляли интересъ минуты, являясь (въ 1905 г.) сомнительной новинкой. Они были извлечены изъ кладовыхъ Національной галлереи, гдѣ были схоронены дружеской рукой Рёскина, какъ незаконченныя

---

[1]) Въ противоположность современнымъ художникамъ изображающимъ ее (по примѣру Беклина) въ видѣ прямой палки.

[2]) «Remember, you must paint your impressions» былъ его завѣтъ молодому художнику.

[3]) Ихъ насчитываютъ десятки тысячъ, по нѣсколько на каждый день его трудовой жизни.

и не предназначавшіяся самимъ геніальнымъ художникомъ для потѣхи невѣжественной толпы.

Послѣдняя глава (postscriptum), по своимъ намекамъ, менѣе понятна русскому читателю, но основная ея мысль напоминаетъ остроумный разговоръ моралиста, ученаго и художника въ прекрасномъ этюдѣ И. Е. Рѣпина «Н. Н. Ге и наши претензіи къ искусству» [1]).

Лучшія иллюстрированныя изданія о Тёрнерѣ.

Въ краскахъ.

The watercolour drawings of I. M. W. Turner in tbe National gallery. Изданіе Casseł. 55 таблицъ.

Water-colours of I. M. W. Turner. Изданіе Studio 1908. 30 таблицъ.

The Genius of Turner. Изданіе Studio 1903. Нѣсколько таблицъ въ краскахъ.

Lectures on Landscape by I. Ruskin, delivered at Oxford in 1871. Нѣсколько таблицъ въ краскахъ.

Геліогравюры, гравюры и пр.

Turner and Ruskin, an exposition of the work of Turner from the writings of I. Ruskin 2 vol. 91 таблица.

Turner by Sir William Armstrong. 103 таблицы.

A Selection from the Liber Studiorum. Изданіе Кенсингтонскаго музея.

Modern Painters by I. Ruskin. 1898 г.

К. Тимирязевъ.

Мартъ 1910.

---

[1]) Воспоминанія, статьи и письма изъ-за границы И. Е. Рѣпина, Петербургъ, 1901 г.

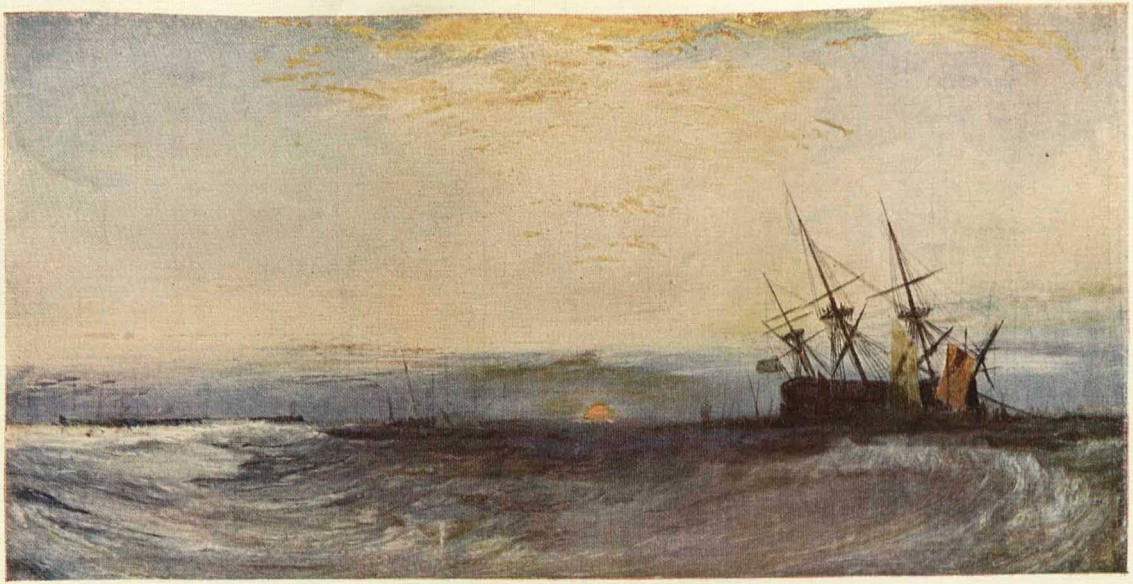
I. «КОРАБЛЬ, ВЫБРОШЕННЫЙ НА БЕРЕГЪ».

(Съ картины Тёрнера масляными красками, галлерея Тэта).

Превосходная марина представляетъ существенныя стороны таланта Тёрнера—продуктъ непосредственнаго наблюденія. Она относится къ эпохѣ, когда онъ уже освободился отъ желанія соперничать съ своими предшественниками или побивать ихъ и ранѣе той поры, когда имъ овладѣла страсть изображать непосредственный солнечный свѣтъ.

Картина составляетъ pendant къ «Старому молу въ Брайтонѣ», также находящейся въ галлереѣ Тэта.

16



17

СОДЕРЖАНІЕ.

стр.

Письмо I.
Пояснительное. 19

Письмо II.
Его жизнь. Импрессіонистскій очеркъ. 34

Письмо III.
Его искусство. Печь раскаляется 46

Письмо IV.
Пламя вспыхиваетъ. 52

Письмо V.
Взвивается, разливается и потухаетъ 65

Postscriptum.
Тёрнеръ и два другіе. 75

18

ИЛЛЮСТРАЦІИ.

стр.

I. «Корабль, выброшенный на берегъ».
Съ картины Тёрнера масляными красками (галлерея Тэта). 15

II. «Гестингсъ».
Съ картины Тёрнера масляными красками (галлерея Тэта). 21

III. «Замокъ Норамъ».
Со масляной картины Тёрнера (галлерея Тэта) . . 27

IV. «The Fighting Témèraire».
Съ масляной картины Тёрнера (Національная галлерея) 33

V. «Венеція». Canal grande. (Закатъ).
Съ акварели Тёрнера (Національная галлерея) . . 43

VI. «Цугское озеро».
Съ акварели Тёрнера (Національная галлерея) . . 53

VII. «Лозанна».
Съ акварели Тёрнера (Національная галлерея) . . 63

VIII. «Тиволи».
Съ картины Тёрнера масляными красками (галлереяТэта). 73

ПИСЬМО I.

Пояснительное.

Да, я очень хорошо помню то утро въ Эксетерѣ, когда я васъ засталъ за этюдомъ, изображавшимъ западный порталъ собора. Не смѣло выступали на страницахъ вашей записной книжки старыя изъѣденныя временемъ и стихіями, но по счастію не реставрированныя старыя фигуры ангеловъ, апостоловъ, пророковъ, королей и воиновъ.

Не смѣло потому, что и тогда уже васъ безпокоилъ, послѣ часового труда, какой-то туманъ, застилавшій передъ вашими глазами эти изваянія королей и святыхъ.

Ваша сестра прошла въ соборъ молиться, неся букетъ бѣлыхъ цвѣтовъ для алтаря, а мы остались снаружи на солнцѣ. Уже не припомню какъ нашъ разговоръ перешелъ на Тёрнера, но, кажется, это было по поводу его акварели западнаго фасада собора въ Сольсбери, одной изъ той серіи: которую онъ представилъ на академическую выставку, когда ему было двадцать три года, что ему открыло путь въ число сотрудниковъ королевской академіи. Это еще было въ тѣ времена, когда процвѣтали раскрашенные архитектурные рисунки. Но въ этомъ великолѣпномъ Сольсберійскомъ соборѣ, гдѣ детали не были вырисованы, а только набросаны, старые камни уже желтѣли на солнцѣ и синѣли въ тѣни; Тёрнеръ былъ на пути къ свѣту, который долженъ былъ сдѣлаться цѣлью всей его жизни. Онъ еще не высказывалъ никакихъ общихъ принциповъ, это не было въ его нравахъ, но эти маленькіе блестящіе глазки уже прозрѣвали, что въ тѣни, такъ же какъ и на солнцѣ есть свѣтъ.

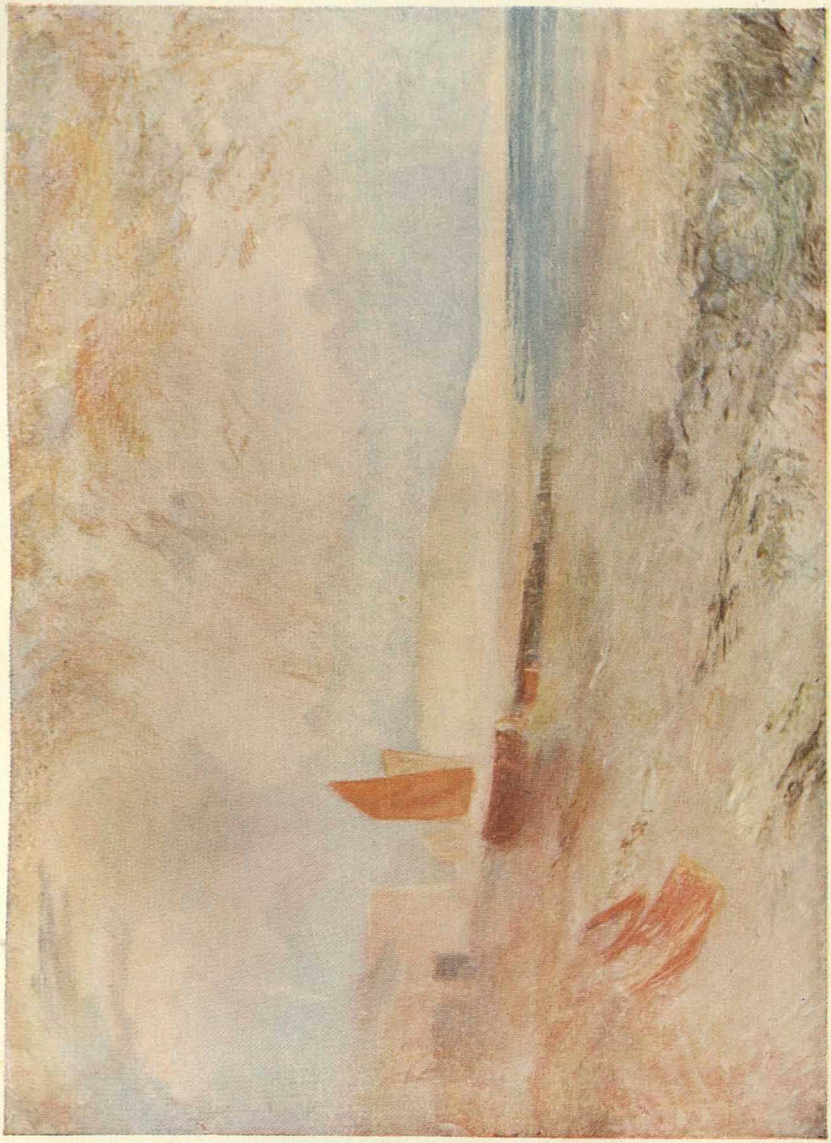
Правда, Гёртинъ, его другъ и товарищъ,—этотъ удивительный юноша,—былъ еще живъ, но искусство въ 1779 году было въ Англіи еще въ такомъ состояніи, что акварель Сольсберійскаго собора дѣлала Тёрнера виднымъ человѣкомъ. Я бы не пожалѣлъ, если бъ играющіе на улицѣ мальчишки, какъ и во-

II. «ГЕСТИНГСЪ».

(Съ картины Тёрнера масляными красками въ галлереѣ Тэта).

Одна изъ такъ называемыхъ «недоконченныхъ» картинъ, которая послѣ полу-вѣкового пребыванія въ кладовыхъ Національной галлереи выставлена для публики въ галлереѣ Тэта съ февраля 1906 г. Эта, какъ выражались, великая «находка» двадцать одного Тёрнера была событіемъ этого года для художественныхъ кружковъ. Гестингсъ былъ всегда однимъ изъ любимыхъ сюжетовъ Тёрнера.

22



обще всѣ фигуры, вовсе отсутствовали. Но ему это было необходимо для выдѣленія перваго плана и, какъ пейзажистъ, онъ мало заботился о фигурахъ. Какъ извѣстно, Клодъ со смѣхомъ говорилъ, что онъ отпускалъ свои фигуры задаромъ. Все ихъ значеніе заключалось въ томъ, чтобы отодвигать средніе планы.

Затѣмъ нашъ разговоръ перешелъ на акварели Тёрнера. Если бы онъ не издалъ своего Liber Studiorum, не создалъ бы красочныхъ сновидѣній своихъ масляныхъ картинъ, не озарилъ бы свои полотна своими ослѣпительными солнечными восходами, не воспроизвелъ бы истинныхъ лунныхъ ночей, не изобразилъ бы бѣлѣющихъ парусовъ, надуваемыхъ бурей въ мокрыхъ волнахъ бушующаго моря,—даже и тогда за одни свои акварели онъ по праву могъ быть названъ отцомъ современнаго ландшафта и импрессіонизма *).

Вы не видали до той поры ни одного произведенія Тёрнера, кромѣ, въ своемъ родѣ, недурнаго, но далекаго отъ оригинала изданія „Liber Studiorum“ Стопфорда Брука. Вы находили великаго мастера немного старомоднымъ,—вашими идолами въ ландшафтѣ были Коро, Моне и Гарпииньи. И этому нечего удивляться, если вспомнить что дѣтство вы провели на Джерсеѣ, а юношескіе годы въ Парижѣ и Морé, и только нѣсколько

*) Самое слово impression было его любимымъ, когда объ импрессіонизмѣ не было и рѣчи. *Примѣчаніе переводчика.*

мѣсяцевъ передъ тѣмъ, когда вамъ минуло двадцать лѣтъ, вашъ, влюбленный во Францію, отецъ отправилъ васъ на свою родину въ Эксетеръ. И вотъ великій мастеръ вамъ показался старомоднымъ, не такъ ли? И вы скептически отнеслись къ моимъ восторгамъ.

Если бъ только вы могли повидать рядъ Тёрнеровскихъ акварелей, *) начиная съ его дѣтскаго (ему было всего пятнадцать лѣтъ) Ламбетскаго дворца, выставленнаго въ королевскомъ обществѣ, минуя періодъ усидчиваго труда и развитія съ неуклюжими фигурами на первомъ планѣ, но уже съ Тёрнеровскимъ воздухомъ и безконечными далями, какъ на картинѣ, вьющейся Темзы съ Ричмондской горы, въ неизмѣнномъ поступательномъ движеніи къ свѣту, къ его позднѣйшимъ видамъ, гдѣ все—зданія, горы, облака тонетъ въ сіяніи иризирующихъ паровъ. Позднѣе фигуры женщинъ и мужчинъ исчезаютъ, и послѣ пятидесяти лѣтъ непрерывнаго наблюденія природы эти старческіе глаза видятъ передъ собою только хроматическое сверканіе, безконечно отражающихся и переливающихъ солнечныхъ лучей. Дивныя краски такъ легко скользятъ по небрежно нарваннымъ клочкамъ бумаги, что кажется неосторожнаго дыханія достаточно, чтобы сдуть ихъ съ ея шероховатой

*) Желаніе автора уже исполнилось. Благодаря извѣстному журналу „Studio“, съ прошлаго года, всѣ, интересующіеся Тёрнеромъ могутъ получить очень хорошую репродукцію главнѣйшихъ акварелей Тёрнера въ ихъ исторической послѣдовательности. *П. п.*

поверхности. Если бъ вы могли только видѣть нѣжный сапфиръ, опалъ и аметистъ его этюдовъ Рейна, его туманныя очертанія горъ, пересѣкаемыя радугой, его солнце то озаряющее все небо изъ-за темнаго силуэта Норамскаго замка, то пролагающаго золотые пути по прозрачной глади моря. Если бы вы могли все это увидать, то вы поняли бы, что этотъ сынъ цирюльника, вѣчно угрюмый, порою пьяный, въ чьей, слегка путаной головѣ, до послѣднихъ дней вспыхивали грандіозныя идеи,—завѣщалъ міру всю исторію акварели, начиная съ раскрашеннаго рисунка и кончая вспышкой свѣтового эффекта, схваченой въ моментъ экстаза.

Но мнѣ не удалось побороть вашего скептицизма. Согласенъ, что одновременно съ Тёрнеромъ были и другіе, пролагавшіе новые пути, Козенсъ, напримѣръ, и впереди всѣхъ Гиртинъ, о которомъ Тёрнеръ говорилъ „Будь Томъ Гиртинъ живъ, я бы померъ съ голоду“. Даже въ глубокой старости онъ бормоталъ „о золотыхъ акварелях этого бѣднаго Тома“.

Согласенъ и съ тѣмъ, что со временъ Тёрнера открытый имъ новый фарватеръ расширился и разбился на новые протоки, но онъ былъ первый, выступившій по пути Клода и въ погонѣ за солнцемъ, уловившій его лучи и залившій ими землю.

Помнится, я ссылался для большей убѣдительности на француза — де Сизеранна. Всѣ факелы, бросавшіе снопы новаго свѣта въ область искусства—Делакруа въ 1825,

импрессіонисты съ 1870, были зажжены у его пламени.

Я ссылался на слова Констабля—великодушнаго Констабля: „Убѣжденъ, что не найдется клочка современнаго ландшафта, который нельзя было бы прослѣдить до этого источника".

Ссылался я и на Пизарро, повѣствующаго какъ во время войны 1870 года онъ и Моне уѣхали въ Лондонъ изучать Тёрнера въ Національной галлереѣ и пришли къ убѣжденію, что Тёрнеръ и Констабль „практически осуществили задачи художественной техники, которыя они сами только смутно угадывали и шумно обсуждали въ кафе Гербуа". Что бы сказали они, если бы узнали, что Рёскинъ, защитникъ Тёрнера и врагъ импрессіонизма *), когда онъ въ 1856 году разбиралъ девятнадцать тысячъ Тёрнеровскихъ акварелей, рисунковъ, этюдовъ и „неоконченныхъ" картинъ,—отвергъ эти полотна полныя солнечнаго свѣта и воздуха, выставленныя теперь въ галлереѣ Тэта, осудивъ ихъ на забвеніе, потому что, по его мнѣнію, они были не окончены **). Тёрнеръ умышленно оставилъ ихъ „неоконченными", неуловимыми, какъ не уловимъ самъ солнеч-

*) Не вѣрнѣе ли было бы сказать импрессіонистовъ, разумѣя подъ этимъ группу людей, доводившихъ impression Тёрнера до смѣшного. *П. п.*

**) Я все же полагаю, что старикъ Рёскинъ лучше зналъ мнѣніе самого Тёрнера о своихъ произведеніяхъ, и читатели этой книги только выиграли бы если бы получили поболѣе иллюстрацій изъ отобранныхъ Рёскинымъ для Національной галлереи произведеній его друга, чѣмъ „недоконченныя" вещи изъ галлереи Тэта. Стоитъ сравнить и пр. „Замокъ Норамъ"

III. «ЗАМОКЪ НОРАМЪ».

(Съ картины Тёрнера масляными красками въ галлереѣ Тэта).

Одно изъ самыхъ прекрасныхъ импрессіонистскихъ произведеній Тёрнера, взятыхъ изъ кладовой Національной галлереи; его очистили и повѣсили въ Тернеровской комнатѣ въ Мильбанкѣ. Однажды, проходя мимо этого замка, Тёрнеръ снялъ шляпу и отвѣсилъ ему низкій поклонъ. На вопросъ спутника, онъ отвѣтилъ. «Нѣсколько лѣтъ тому назадъ я сдѣлалъ рисунокъ или акварель этого замка Норамъ, ему повезло и съ того дня до сей поры у меня было столько работы, сколько моя рука успѣвала исполнить».

ный восходъ, какъ мимолетны впечатлѣнія, вызванныя имъ во всемъ ихъ блескѣ. Солнце обновляется, съ каждымъ новымъ днемъ оставаясь вѣчно незаконченнымъ. Таковы же и всѣ вспышки генія Тёрнера. „Золотистыя видѣнія“,—говаривалъ Констабль о Тёрнеровскихъ Венеціяхъ,—„только видѣнія и однако хотѣлось бы жить и умереть, имѣя такія картины передъ собой“.

Тёрнеръ былъ человѣкомъ, для котораго міръ, обитаемый обыковенными мужчинами и женщинами, былъ только мѣстомъ, изъ котораго лучше всего уходить для того, чтобы сосредоточивать свои взоры на картинахъ на западъ отъ солнца, на востокъ отъ луны; на даляхъ, гдѣ озера обтекаютъ горы, исчезая въ безконечности; на солнечныхъ закатахъ, представляющихъ сами въ себѣ цѣлые міры. Даже въ своемъ мрачномъ „Молъ въ Кале“ въ чернильномъ небѣ и морѣ, отливающемъ асфальтомъ, онъ дѣлаетъ просвѣтъ въ голубое небо. Въ „недоконченномъ“ „Чичестерскомъ каналѣ“ вы можете свободно плыть по водной глади туда, куда васъ уноситъ ваша фантазія. Черезъ „Петвортскій паркъ“ вы можете съ охотникомъ и его собаками добраться, минуя деревья, къ тому манящему васъ сверкающему небосклону. Въ „незаконченномъ восходѣ солнца изъ-за Норамскаго замка, гдѣ художникъ-поэтъ задумался надъ

въ изданіи Studio (или еще лучше въ изданіи Cassel'a) и набросокъ того же произведенія здѣсь. *П. п.*

таинственностью зари и, будучи свидѣтелемъ этого чуда, разсказалъ о немъ вамъ и мнѣ *); онъ видѣлъ голубой туманъ, бѣгущій передъ солнечными лучами, расходящимися изъ-за развалинъ замка; онъ видѣлъ опализирующее небо, его отраженіе въ водѣ, видѣлъ, быть-можетъ, своимъ умственнымъ взоромъ потребность яркаго пятна и смѣло помѣстилъ корову, стоящую по колѣни въ водѣ. Тёрнеръ отдалъ всего себя на осуществленіе задачи—передать другому впечатлѣніе, поразившее его въ Норамскомъ замкѣ и такъ часто имъ воспроизведенное и въ маслѣ, и въ акварели. Кадель, эдинбургскій книгопродавецъ, разсказывалъ, какъ онъ былъ однажды изумленъ, когда проѣзжая съ Тёрнеромъ мимо Норамскаго замка, онъ увидалъ, какъ тотъ снялъ шапку и отвѣсилъ низкій поклонъ. „Я сдѣлалъ рисунокъ Норамскаго замка, нѣсколько лѣтъ тому назадъ“,—пояснилъ ему Тёрнеръ. „Ему повезло, и съ того дня у меня всегда было столько работы, сколько я успѣвалъ исполнить“.

Здѣсь, помнится, я замѣтилъ, какъ вы провели рукой по глазамъ и взволнованно сказали мнѣ, что у васъ затуманило въ глазахъ и вы должны прекратить на сегодня свою работу. Мы пошли прогуляться вдоль рѣки.

По пути намъ попались итальянскіе ра-

*) Читатель этой книжки, конечно, только выигралъ бы, если бы вмѣсто недоконченнаго эскиза изъ галлереи Тэта, получилъ чудную акварель Національной галлереи. *П. п.*

бочіе въ синихъ шароварахъ, мостившіе дорогу асфальтомъ, который тутъ же кипѣлъ въ котлахъ. Мы нѣсколько минутъ слѣдили за огоньками, перебѣгавшими по пѣнящейся массѣ, на поверхности которой лопались пузырьки. Это мнѣ подало мысль для сравненія съ артистической жизнью Тёрнера: Какъ онъ набивалъ свою печь—Пусеномъ, Вандевельде и де-Лутербургомъ и тѣмъ положилъ начало своимъ раннимъ, чернымъ произведеніямъ въ родѣ „Кораблекрушенія", „Мола въ Калэ" и др. Какъ подогрѣтая Клодомъ, Кромомъ старшимъ и Вильсономъ его печь раскалилась и свѣтъ увидалъ роскошные небеса—„Улисса, издѣвающагося надъ Полифемомъ", и ослѣпительное сіяніе „Основанія Карѳагенъ Дидоной". Когда пламя взвилось къ небесамъ, передъ нами былъ уже самъ Тёрнеръ,—Тёрнеръ „Темерера", „Золотыхъ сновъ Венеціи" и „Гестинса", лишеннаго всякой тѣлесной формы; лодки, проплывающей передъ мысомъ при восходѣ солнца и, наконецъ, его позднѣйшихъ акварелей: Риги голубаго, Риги краснаго; „Арта, взятаго съ озера Цугъ" съ его золотомъ и лазурью, Венеціи при лунѣ и, наконецъ, озера Цугъ съ его неподражаемымъ атмосфернымъ волшебствомъ.

Когда мы вернулись къ собору, ваша сестра уже возвращалась съ молитвенникомъ и спросила: „о чемъ мы могли заболтаться въ такое чудное лѣтнее утро?"

— Я держалъ цѣлую рѣчь о пламени Тёрнера,—былъ мой отвѣтъ.

— Да. А знаете ли вы, что въ здѣшнемъ музеѣ есть одинъ Тёрнеръ.

Мы отправились въ музей и простояли нѣсколько минутъ передъ „Бутермирскимъ озеромъ въ ливень". Всѣ молчали. Какая катастрофа! Послѣ моего дифирамба пламени Тёрнера и его полета къ свѣту, мнѣ пришлось въ качествѣ перваго Тёрнера показать вамъ произведеніе его самаго ранняго періода, когда онъ только собиралъ свои матеріалы,—произведенія, относящагося къ его двадцать второму году, когда онъ не овладѣлъ еще масломъ и не узналъ еще всѣ повадки солнца. Отъ озера не осталось и слѣда, деревья почернѣли, едва мерцаетъ только радуга. О какомъ пламени могла быть тутъ рѣчь? Это была только безобразная шкурка, сброшенная куколкой будущаго Тёрнера.

Это жалкое „Бутермирское озеро" и до сихъ поръ—единственное произведеніе Тёрнера, которое вы видали. И вотъ, теперь, когда вы разгуливаете по развалинамъ Спарты и разъѣзжаете въ утлыхъ посудинахъ по прибрежнымъ островамъ, я считаю своею обязанностью переслать вамъ, хотя бы порціями это безконечное письмо, разъясняющее, что я разумѣлъ подъ „пламенемъ" Тёрнера. Ваша сестра будетъ читать это письмо вамъ, злосчастному изслѣдователю, въ самомъ началѣ вашей художественной карьеры, принужденному на цѣлый годъ отказаться отъ упражненія вашихъ глазъ, подъ страхомъ потери зрѣнія.

Въ послѣдній разъ, когда мы встрѣтились съ вами, когда прямо послѣ вашего послѣдняго визита къ окулисту я былъ свидѣтелемъ вашего завѣщанія, у вашего адвоката въ Lincoln's Inn Fields, я не сказалъ вамъ, что въ двухъ шагахъ отъ васъ находился блестящій, сверкающій Тёрнеръ.—„Ванъ Тромпъ въ своей баркѣ входитъ въ устье Текселя.“ Я забѣжалъ посмотрѣть ее, когда торопился къ вамъ на свиданіе. Картина стоитъ совершенно одиноко и я былъ одинъ-одинешенекъ съ тѣмъ, что такъ люблю въ Тёрнерѣ: волнующимся моремъ съ раскинутымъ надъ нимъ золотымъ сводомъ небесъ, отражающимся расплавленнымъ золотомъ на поверхности волнъ. Спѣшащій домой корабль весь золотой, съ золотыми парусами расцвѣченъ флагами, а вдоль всего этого искусно брошеные отдѣльные темно-синіе облака для того только, чтобы еще болѣе подчеркнуть все это сверкающее золото. Вы такъ и не видали этого золотого Ванъ Тромпа. У меня не хватило духу говорить съ вами о немъ.

Въ настоящую минуту вы далеко отъ Тёрнера. Я могу прослѣдить вашу прогулку по Олимпіи и далѣе вдоль опушки лѣса надъ раскопками, вплоть до придорожнаго столба, гдѣ и я стоялъ два года тому назадъ и прочелъ эти два слова „Въ Аркадію“. Теперь вы уже гдѣ-нибудь за предѣлами Аркадіи и тамъ въ ваши руки будутъ попадать, одно за другимъ, эти письма.

IV. «THE FIGHTING TÉMÈRAIRE» *).

(Масляная картина Тёрнера въ Національной галлереѣ).

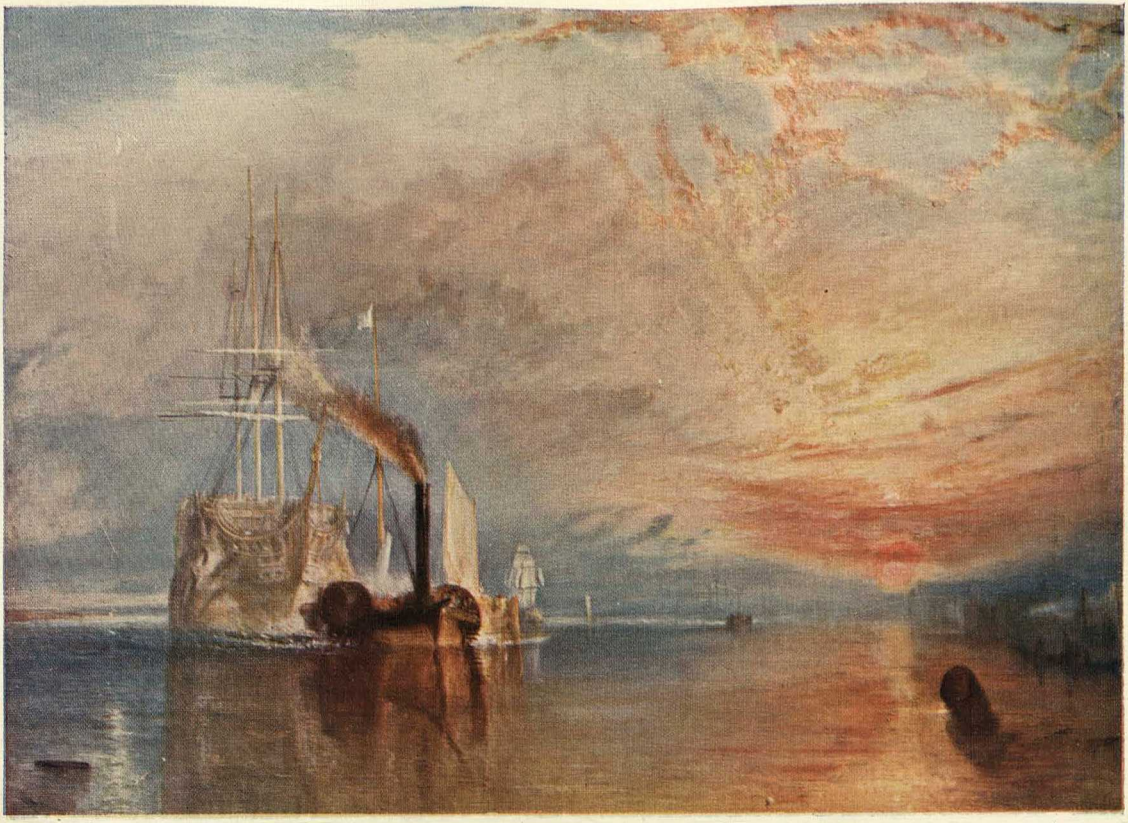
Выставлена въ Королевской Академіи въ 1839 г. Въ предшествующемъ году Тёрнеръ съ пріятелями спускался внизъ по Темзѣ къ Гриничу. Передъ нимъ проплылъ буксирный пароходикъ, тащившій за собою престарѣлый военный корабль. «Вотъ сюжетъ для тебя», сказалъ Станфильдъ. Художникъ подхватилъ намекъ и далъ своего «Fighting Téméraire», котораго буксирный пароходъ тащитъ къ его послѣднему убѣжищу — на сломку».

*) Названіе корабля, послѣдняго очевидца Трафальгарскаго сраженія. *П. п.*

ПИСЬМО II.

Его жизнь. Импрессіонистскій этюдъ.

Во время нашей прогулки отъ Эксетерскаго собора къ рѣкѣ вы остановились и задали мнѣ вопросъ, что за человѣкъ былъ, наконецъ, этотъ художникъ-поэтъ, съ подкладкой торгаша-лавочника. А я, такъ долго изучавшій его произведенія и окунувшійся въ его многочисленныя біографіи Торнбури, Гамертона, Козмо Монгхауза, сэра Вальтера, Армстронга, мистера В. Л. Вилли и другихъ, я пытался дать вамъ импрессіонистскій обликъ Тернера - человѣка,—какую-то мѣшанину изъ его изрѣченій, писемъ, привычекъ и комментаріевъ его біографовъ. Многіе изъ нихъ оплакивали, что его жизнь была не изъ тѣхъ поучительныхъ, о которыхъ можемъ читать въ изданіяхъ нашихъ благочестивыхъ миссіонеровъ. Природа производила такіе полезныя жизни тысячами; она создала одного Тёрнера. Церковь не благословила его союза ни съ мистриссъ Данби, ни съ мистриссъ Бутъ, и на старости онъ предпочиталъ бесѣду за грогомъ со старымъ матросомъ въ кабачкахъ восточнаго Лондона,—скучнѣйшимъ обѣдамъ, въ скучнѣйшихъ домахъ Вестъ-Энда, чему, по правдѣ сказать, я не особенно удивляюсь. Мы должны его брать такимъ, каковъ онъ былъ и быть благодарными. Капризъ природы вселилъ душу вели-



каго артиста въ оболочку проголодавшагося торгаша. Какъ художникъ, онъ занялъ свое мѣсто съ безсмертными. Какъ человѣкъ онъ остался самымъ добродушнымъ, стяжательнымъ цирюльникомъ изъ Мэденъ-Лэна на Странде, знавшимъ цѣну каждой полушкѣ и мастеромъ торговаться. Отецъ перекорялся съ своими кліентами, сынъ—съ граверами и покупщиками его картинъ. Скрытный, подозрительный, честолюбивый, порою подленькій, и въ то же время, порою, очень добрый и способный на самопожертвованіе, таковъ былъ этотъ „маленькій человѣчекъ“ съ жидовскимъ носомъ, въ скверно сшитомъ сюртукѣ, съ громаднымъ плоенымъ жабо и поразительно маленькими руками и ногами. Добръ? Да. Не онъ ли на выставкѣ академіи въ 1826 году замазалъ сажей свой сверкающій видъ „Кельнъ—вечеромъ“, потому что его блестящій колоритъ „убилъ“ два портрета Томаса Лоуренса? „Бѣдный Лоуренсъ былъ такъ—жалокъ“, говорилъ онъ себѣ въ оправданіе,—„а вѣдь сажу можно смыть послѣ выставки.“ Но настроеніе Тёрнера было крайне капризно. Какъ всѣ люди, обладающіе благословеннымъ или проклятымъ темпераментомъ артиста, онъ всегда находился подъ настроеніемъ минуты. Черезъ шесть лѣтъ послѣ исторіи съ сажей одна изъ его собственныхъ сѣрыхъ картинъ очутилась рядомъ съ картиной Констабля, изображавшей „открытіе Ватерлооскаго моста“. Съ возрастающимъ неудовольствіемъ слѣдилъ

онъ за тѣмъ, какъ его собратъ, расцвѣчалъ киноварью и карминомъ праздничныя барки Сити, увеличивая этимъ эффектъ картины (могу себѣ представить какія молніи метали его разгнѣванные глаза). Когда Констабль удалился, Тёрнеръ, долго не думая, ляпнулъ прямо на мутныя волны своей картины громадный красный клякс, который уже позднѣе обдѣлалъ въ пловучій баканъ. Когда Констабль вернулся, онъ замѣтилъ: „Тернеръ былъ здѣсь и выпалилъ изъ пушки.“ Тернеръ любилъ шутку, хотябы иной разъ и въ ущербъ другому; такъ ужъ водилось въ ихъ кругу.

Съ начала и до конца жизни отъ всей души онъ любилъ только свое искусство. Его глубокая привязанность къ отцу и къ мистеру Фоксу, владѣльцу Фарнлей-Голла, были только преходящими эпизодами на фонѣ его господствующей страсти,—быть истолкователемъ природы, согласовать ее со своими собственными видѣніями и превосходить въ этомъ и своихъ предшественниковъ, и своихъ современниковъ. Конечно, по своему онъ любилъ своего „Old dad“ *), который жилъ съ нимъ до самой своей смерти, сторожа галлерею непроданныхъ картинъ въ улицѣ Queene Anne и помогая ему натягивать холсты для его картинъ. О своемъ отцѣ онъ говорилъ: „Тятя научилъ меня одному—беречь копейку!“ Смерть старика была для него жестокимъ ударомъ.

*) „Стараго тятю.“

Исторія его юношеской любви, разсказанная Торнбури, сводится ни къ чему,—на дѣлѣ ни одно человѣческое существо не становилось между нимъ и его искусствомъ*). Его обученіе въ Братфордѣ и Маргэтѣ было самое жалкое, но для будущаго художника, изображающаго землю и море, что могло быть лучше рѣчки и лодокъ Братфорда, моря и кораблей Маргэта. До конца своей жизни онъ не владѣлъ литературнымъ стилемъ. Когда онъ далъ для изданія „Прибрежныя картинки“ свое описаніе Saint Michael's Mount**), издатель Кумбзъ жаловался, что „статья мистера Тёрнера—самое диковинное произведеніе, какое ему когда-либо приходилось читать; мѣстами оно абсолютно непонятно“. Въ качествѣ профессора перспективы въ Королевской академіи, онъ рѣшительно не умѣлъ выражать свои мысли, но, по словамъ Торнбури, не жалѣлъ труда на изготовленіе самыхъ ученыхъ діаграммъ.

Въ теченіе всей своей жизни онъ продолжалъ исправлять свою диковинную поэму—„Обманутыя надежды“, обрывки изъ которой онъ прилѣплялъ къ описаніямъ своихъ картинъ въ каталогахъ Королевской академіи. Въ поэмѣ попадаются случайныя блестки той красоты, описанія тѣхъ чудесъ природы, для

*) По мнѣнію другихъ біографовъ, эта юношеская любовь къ молодой аристократкѣ, отвергнутая ея родными, объясняетъ весь послѣдующій складъ жизни художника. *П. п.*

**) Гора св. Михаила—скалистый островокъ съ замкомъ, брошенный среди моря,—живописный, но болѣе миніатюрный pendant Mont Saint-Michel у береговъ Франціи. *П. п.*

которыхъ онъ могъ находить истинный способъ выраженія, только при помощи двухъ другихъ орудій, которыми его надѣлила природа—руки и глаза. Поэзія классическаго міра, въ ея архитектурѣ или миѳахъ находила отзвукъ въ этомъ необщительномъ, неряшливомъ, жидоватаго вида человѣкѣ; но когда въ свои счастливые дни въ Сандикомбѣ, онъ попытался учиться греческому языку, то скоро долженъ былъ отказаться отъ этой попытки. Этотъ неповоротливый мозгъ не могъ одолѣть греческихъ глаголовъ.

Самолюбіе глубоко засѣло въ этомъ человѣкѣ. Но и никакой трудъ не былъ для него слишкомъ тяжелъ или продолжителенъ. Онъ исходилъ пѣшкомъ Англію и Европу, дѣлалъ этюды, накопляя несмѣтныя богатства наблюденій,—было-ли это переживаніе красоты зданія или эффекта свѣта и красокъ, онъ могъ въ каждую минуту, по желанію, воспроизводить его на память изъ своей сокровищницы. Въ своихъ картинахъ онъ вступалъ въ единоборство съ мертвыми и живыми, боролся съ пространствомъ, охватывая дали на десятки миль, не отступалъ передъ борьбою съ самимъ солнцемъ, во всей его славѣ—побѣждалъ каждаго, и подтрунивалъ надъ побѣжденнымъ.

Онъ копилъ деньги а въ позднѣйшіе годы собиралъ свои картины; онъ не допускалъ богатыхъ покупателей въ свою мастерскую, но Гиллотъ, торговецъ стальными перьями пробивался мимо охранявшаго его цербера,

пролагалъ себѣ путь мимо мистриссъ Данби, подтрунивалъ надъ ворчуномъ, встрѣчавшимъ его окрикомъ: „Не намѣренъ продавать“ и увозилъ въ своемъ кэбѣ тысячъ на пятьдесятъ картинъ.

Тёрнеръ перекупалъ обратно свои полотна, поступавшія на аукціонъ у Кристи, работалъ безъ устали, наблюдалъ экономію во всемъ, до самыхъ мелочей, и въ концѣ-концовъ завѣщалъ свои картины своему народу, сто сорокъ тысячъ фунтовъ на убѣжище „для больныхъ художниковъ мужского пола законорожденныхъ, англійскаго происхожденія“, Тёрнеровскую медаль въ королевскомъ обществѣ и памятникъ себѣ въ соборѣ св. Павла *).

Его завѣщаніе съ сопровождающимъ его добавленіемъ было образцомъ его слога, т.-е. оказалось совершенно непонятнымъ. Четыре года странствовало оно по всѣмъ инстанціямъ судовъ и въ концѣ-концовъ остановились на сдѣлкѣ. Состояніе досталось ближайшему родственнику; картины и рисунки націи, а двадцать тысячъ Королевской академіи. Рёскинъ такъ резюмируетъ эту сдѣлку. „Нація почтила Тёрнера тройнымъ погребеніемъ. Тѣло похоронено въ соборѣ св.

---

*) Тёрнеръ, какъ и Байронъ, не попалъ въ Вестминстеръ, одинъ, должно быть, за то, что не былъ въ законномъ бракѣ, другой за то, что былъ. Правительство исполнило волю жертвователя и воздвигнуло ему памятникъ въ соборѣ св. Павла— одну изъ тѣхъ грудъ мрамора, напоминающихъ остроумныя слова Тэна о памятникѣ Тиціана въ церкви Фрари ona *infligè* un monument au pauvre Titien. П. п.

Павла, картины близъ Черингъ-Кросса *) а его посмертныя желанія въ академіи".

Если Тёрнеръ, любующійся ландшафтами Елисейскихъ полей сохранилъ кое-что отъ своей земной оболочки, онъ не можетъ не сердиться на Тёрнеровское отдѣленіе Національной галлереи,—на эти комнаты подвальнаго этажа, куда попадаютъ по узенькой витой лѣстницѣ и гдѣ хранятся его акварели; на залитыя солнцемъ полотна галлереи Тэта и ничтожныя провинціальныя выставки, куда нѣкоторыя изъ его картинъ перепадаютъ, отъ избытка Національной галлереи. Онъ вполнѣ опредѣленно высказался въ своемъ завѣщаніи, что его картины должны храниться въ комнатѣ или комнатахъ, которыя должны быть прибавлены къ Національной галлереѣ, должны носить имя Тёрнера и быть отстроены не позже десяти лѣтъ послѣ его смерти.

Я все еще не теряю надежды, что галлерея Тёрнера когда-нибудь да осуществится. Какое зрѣлище представятъ всѣ произведенія Тёрнера, расположеные въ хронологическомъ порядкѣ, начиная со смутно экспериментальнаго „Луннаго свѣта, этюда въ Мильбанкѣ" и кончая четырьмя великолѣпными „Неудачами" въ галлереѣ Тэта, законченными за годъ до смерти, когда мысль семидесятилѣтняго геніальнаго старика, вспыхивала изъ потухавшей золы, для

*) Намекъ на кладовыя Національной галлереи гдѣ послѣдніе Тёрнеры хранились неразобранными до тѣхъ поръ, пока эту задачу не взялъ на себя Рёскинъ.

того, чтобы изобразить опаловую красоту Венеціи, сѣрый хаосъ волнъ его „Китолововъ; солнце во всей своей славѣ, бросающее цвѣтныя полосы свѣта, на почти бѣлыя полотна— и вновь вернулась, уже подъ сѣнью смерти, къ сказаніямъ древности, которыя онъ всегда любилъ, но на этотъ разъ это были туманныя, безпорядочно нагроможденыя развалины, висящіяся надъ голубыми озерами или могучей рѣкой, съ зелеными пиніями, и въ довершеніе съ какимъ-нибудь невозможнымъ Энеемъ, разсказывающимъ свои исторіи небывалой Дидонѣ, или выслушивающимъ, въ свою очередь, внушенія отъ Меркурія, взявшагося будто изъ Ноева ковчега. Воображеніе осталось попрежнему грандіознымъ, хотя и нѣсколько хаотичнымъ, въ семьдесятъ пять лѣтъ онъ все же осуществлялъ недостижимое; въ своихъ видѣніяхъ онъ пытался найти выходъ изъ этого міра матеріализма и пошлости.

Какое наслажденіе было бы видѣть всю серію его масляныхъ картинъ и рядомъ вереницу акварелей, начиная такими, на которыхъ можно прослѣдить его постепенное развитіе вплоть до позднѣйшихъ его видѣній на Рейнѣ и въ горахъ швейцаріи, какимъ-то чудомъ какъ по волшебству, ожившихъ на клочкахъ бумаги, а также корректурные листы его „Liber Studiorum“, коментированные мистеромъ Франкомъ Шоу, вмѣстѣ съ неизданными доходящими до крупной цифры ста и, наконецъ, эти большіе тома чудныхъ гравюръ на стали какъ

Государственная ордена Ленина БИБЛИОТЕКА СССР им. В. И. ЛЕНИНА

напримѣръ, замка „Château gaillard“, очаровывающаго ваши глаза, соскучавшіяся въ вѣчно сѣромъ Лондонѣ; онъ заставляетъ васъ мечтать какъ бы поскорѣе добраться до этого замка Ричарда Львиное Сердце, поражающаго ваши взоры при внезапномъ поворотѣ Сены.

А равно и его портреты, каррикатуры, всѣ изображенія, напоминающія его послѣдовательное житье въ Мэденлэнѣ, Гандсъ-Кортѣ, Гаммерсмитѣ, Твикенгамѣ, Квинъ-Аннзъ, и Горлей-Стритѣ и, наконецъ, въ Чельза—все это должно быть собрано и повѣшено тутъ же рядомъ съ трудомъ всей его жизни. Если бы эти дни Тёрнеровской галлереи когда-нибудь настали, вы увидали бы его юношей, быть можетъ нѣсколько польщеннымъ, какимъ онъ самъ нарисовалъ себя на портретѣ въ Національной галлереѣ. Это поясной портретъ en face, съ большими синими, удивленными глазами, немного тяжеловатымъ носомъ и слегка отвисшей нижней губой. Въ общемъ очаровательный мальчикъ, но не забудемъ, что писалъ его Тёрнеръ-идеалистъ, работавшій у сэра Джошуа Рейнольдса.

Ближе къ общему представленію о немъ подходитъ этотъ коренастый человѣкъ среднихъ лѣтъ, сидящій подъ деревомъ, скрестивъ ноги, съ карндашемъ въ рукахъ,—это картина Чарлза Тёрнера. Нѣсколько кирпично-красное лицо начисто обрито, носъ „несомнѣнно жидоватый“, волосы падаютъ длинными прядями, а бакенбарды доходятъ до воротника сорочки, на колѣняхъ у него лежитъ

V. «ВЕНЕЦІЯ». CANAL GRANDE (ЗАКАТЪ).

(Съ акварели Тёрнера въ Національной галлереѣ).

Это сумрачное импрессіонистское изображеніе Canal grande одно изъ двадцати акварельныхъ изображеній Венеціи, описанныхъ Рёскинымъ и записанныхъ въ каталогъ для выставки въ подвальномъ этажѣ Національной галлереи. «Самая послѣдняя манера Тёрнера», какъ отзывался онъ о ней, «Набросокъ полный благородства, но къ сожалѣнію испорченный какимъ-то грубымъ штрихомъ съ лѣваго края».

рисунокъ; онъ смотритъ взоромъ острымъ, какъ мечъ, очевидно соображая какъ передѣлаетъ ландшафтъ.

Шутливый набросокъ Макляйза восхитителенъ. Тёрнеръ сидитъ на стулѣ въ облакахъ, онъ пишетъ,—полы его сюртука волочатся по землѣ, а сапогъ продѣтъ крючкомъ между ножками мольберта; надъ нимъ восходитъ солнце, въ лучахъ котораго сверкаетъ слово „Тёрнеръ". Но лучшій изъ всѣхъ портретовъ потому именно, что онъ приближается къ той каррикатурѣ, которая порою ближе подходитъ къ самой жизни, чѣмъ серьезно продуманныя произведенія, это его портретъ, сдѣланный въ 1846 году Вильямомъ Паротомъ въ день вернисажа въ Королевской академіи, когда Тёрнеру было уже 71 годъ. Тёрнеръ съ ожесточеніемъ заканчиваетъ свою картину. Рама стоитъ на полу, ея верхушка на какой-нибудь дюймъ выше помятаго стараго цилиндра, нахлобученнаго на его громадную голову. Его старушечій зонтикъ прислоненъ къ стулу. Коллеги,—академики озадачено уставились на его картину и ящикъ съ красками; они словно перешептываются: „какъ это у него все выходитъ".

Въ тѣ дни академикамъ разрѣшались четыре дня для вернисажа. Въ свои послѣдніе годы Тёрнеръ иногда отправлялъ свои полотна загрунтованными и выполнялъ ихъ въ вернисажные дни. Конечно, для подкрѣпленія тутъ былъ и темный шерри, и завтракъ, и Вильки Коллинсъ оставилъ описаніе

старика на верхушкѣ стремянки или ящика, немного растрепаннымъ Бахусомъ, кивающимъ по направленію къ своей картинѣ. Но вопреки темному шерри, угрюмой, одинокой, холостой жизни, этотъ Бахусъ могъ еще писать такія вещи какъ Rain, Steam, and Speed" и The sun of Venice going to sea *).

Но съ темнымъ шерри или безъ него, онъ до послѣдняго дня не потерялъ интереса къ тому, что было господствующей страстью всей его жизни — къ свѣту. Въ семьдесятъ лѣтъ, когда его описываютъ уже отталкивающимъ старикомъ, смотрящимъ себѣ подъ ноги и что-то бормочущимъ себѣ подъ носъ, онъ высасываетъ изъ Брюстера все, что знаменитый физикъ зналъ самъ о свѣтѣ. То были дни младенчества фотографіи и мистеръ Мейаль, занимавшійся дагерротипіей, разсказывалъ, какъ старикъ, глаза котораго уже слабѣли и были всегда налиты кровью, приходилъ день за днемъ въ его лабораторію, закидывая его вопросами. Онъ говорилъ себѣ въ оправданіе, что, какъ преподаватель академіи, обязанъ все знать.

---

*) „Дождь, паръ и стремительность" и „Солнце Венеціи" (названіе барки) выходитъ въ море", замѣчательныя по оригинальности картины Тернера. Первая любопытна какъ доказательство, что такая, казалось бы, прозаическая вещь, какъ поѣздъ желѣзной дороги въ дождь (въ то время къ тому же еще новинка), могла превратиться подъ его кистью въ нѣчто совершенно фантастичное, поэтическое.

ПИСЬМО III.

Его искусство. Дверцы раскаленной печи распахнулись.

Въ Національной галлереѣ есть одна заброшенная комната, гдѣ погребены и неудачи искусства. Если бы вы забрались на это кладбище въ какой-нибудь хмурый день, я полагаю, вы воскликнули бы: „Да, въ сравненіи съ этимъ „Утромъ въ Конистонскихъ скалахъ“, „Луннымъ свѣтомъ въ Мильбанкѣ“ и то „Бутермирское озеро, которое вы мнѣ показывали въ Ексетерѣ, покажется свѣтлымъ. Даже въ раннее мартовское утро, когда лучи солнца падаютъ изъ громаднаго окна на „Лунный свѣтъ въ Мильбанкѣ“, мало что можно разобрать на этомъ вымазанномъ сажей полотнѣ, кромѣ темной луны—точно облаткѣ—налѣпленной на темномъ небѣ. Тёрнеръ развивался очень медленно. Этотъ поистинѣ ноктюрнъ и то, что за нимъ послѣдовало, показываетъ съ какимъ трудомъ и какъ медленно онъ овладѣвалъ масломъ.

Въ началѣ девятнадцатаго вѣка Клодъ, оба Пуссена, Сальваторъ Роза и Кюйпъ были идеаломъ ландшафтной живописи; ее все еще продолжали считать какой-то низменной формой живописи, врывающейся въ ту область, гдѣ царили вѣками религіозная и миѳологическая живопись, портреты, жанры и „Голландскіе уродики“.

Академическіе піонеры въ ландшафтѣ наложили свой законъ и на природу, и на средній образованный классъ въ Англіи, изъ котораго выходили патроны искусства. Ландшафтъ могъ быть классически прекрасенъ по Клоду, классически возвышенъ по Сальватору, могъ онъ быть простымъ и умѣреннымъ по Кюйпу и, наконецъ, условно морскимъ по Ванъ-деръ-Вельде. Юноша Тёрнеръ, конечно, былъ не изъ такихъ людей, которые пошли бы противъ традицій. Сидѣвшій въ немъ лукавый торгашъ предпочиталъ итти проторенной дорогой. Ему было на роду написано вступать по-очереди въ борьбу съ этими великими идолами одинъ за другимъ и пробиваться мимо нихъ къ самой природѣ, восходя выше и выше къ солнцу, первоисточнику всякаго свѣта и красокъ. „Съ надеждою взиралъ на солнце“ было одно изъ простѣйшихъ и содержательныхъ изрѣченій, заимствованныхъ имъ изъ своей поэмы „Заблужденія надежды“.

Подобно Веласкезу, враждебно относясь къ безплоднымъ исканіямъ, онъ выжидалъ свое время и проходилъ чужой бороздой, затаивъ твердое намѣреніе со временемъ провести свою. Онъ всегда великодушно расточалъ похвалы и никогда не отнималъ у другихъ ихъ достоинствъ. „Ванъ-деръ-Вельде сдѣлалъ изъ меня художника“,—говорилъ онъ въ позднѣйшіе свои годы. А о какомъ-то золотисто-буромъ Кюйпѣ, сказалъ однажды„—я бы далъ тысячу фунтовъ, чтобы подписать его своимъ именемъ“.

Если когда-нибудь намъ съ вами, невольный изгнанникъ, привелось бы посѣтить Національную галлерею въ поискахъ за Тёрнерами, я бы прямо привелъ васъ въ ту комнату, гдѣ уже изъ-за могилы онъ бросилъ свой вызовъ Клоду Лотарингскому. Тёрнеръ завѣщалъ свои: „Восходъ солнца въ туманѣ“, написанный когда ему было тридцать два года, „Основаніе Карѳагена Дидоной“, когда ему было сорокъ, англійской націи подъ непремѣннымъ условіемъ, чтобы они были повѣшены между двумя картинами Клода — „Морской портъ“ и „Мельница“. Это дастъ вамъ хорошій случай заглянуть въ нравственный міръ Тёрнера, его благородную зависть къ другимъ художникамъ, его увѣренность въ собственныхъ силахъ. Одинъ французъ, Віардо, взбѣшенный самой мыслью, чтобы кто-нибудь осмѣлился приблизиться къ трону великаго лотарингца, высказалъ предположеніе, что это ни съ чѣмъ несообразное самомнѣніе Тёрнера было несомнѣннымъ доказательствомъ его сумасшествія. Не стану возражать на такой вздоръ, но присущая британцу правдивость вынуждаетъ меня признать, что Клодъ не пострадалъ отъ этого сосѣдства. Тернеръ сталъ великъ, когда онъ сталъ самимъ собою, а не тогда, когда старался превзойти другихъ—Тиціана, Морланда, Гэнсборо, Крома, ограничиваюсь этими четырьмя именами. Въ „Солнечномъ восходѣ въ туманѣ“, какъ показалъ Мистеръ Уилли, фигуры прямо скопированы съ

Теньера и суда съ Ванъ-деръ-Вельде, а въ появившейся въ томъ же году въ „Деревенской кузницѣ“ онъ пытался подражать Вильки. Его время еще не пришло. Онъ упорно изучалъ природу, обдумывалъ и сопоставлялъ свои впечатленія, накопляя ихъ для будущаго, отдѣляя существенное отъ тривіальнаго. Онъ встаетъ въ моемъ воображеніи въ пору своей отчаянной поѣздки на островъ Бурръ съ Сайросомъ Реддингомъ, въ бурю, въ открытой баркѣ, весь погруженный въ молчаливое созерцаніе моря, или карабкающійся на саму кручу, несмотря на свирѣпый ураганъ „скорѣе записывая, чѣмъ зарисовывая“ свои впечатлѣнія. Еще не пришло то время, когда онъ скажетъ своему собрату-художнику, изображающему черную коровуна фонѣ заката, „Развѣ вы не видите, что она не черная, а багровая“. Солнце еще не заливаетъ его картины и представители старой школы „бурыхъ деревьевъ“ еще не злятся на него за то, что у него всѣ предметы стушевываются въ какой-то свѣтлой дымкѣ. Но ужъ въ „Основаніи Карѳагена Дидоной“, появившейся въ 1815 г. одновременно съ популярной „Переправой черезъ ручей“, въ которую онъ самъ, въ шутку, завѣщалъ себя завернуть вмѣсто савана,—уже въ этомъ „Карѳагенѣ“ чуется будущее страстное увлеченіе колоритомъ.

Когда-нибудь, когда вы остановитесь въ дверяхъ большой Тёрнеровской залы Національной галлереи, вашъ взглядъ будетъ

привлеченъ шестью большими темными картинами, занимающими всю лѣвую стѣну. Скучное, ничего не говорящее „Ватерло“, хотя старше остальныхъ и вамъ влюбленному въ свѣтъ, какъ и мнѣ, покажется такъ же мало привлекательнымъ, какъ и его сосѣди. На „Девятую казнь египетскую“ и на „Потопъ“ я не смотрю иначе, какъ на куколку, изъ которой выпорхнетъ бабочка; какъ на черную печь, изъ которой вылетитъ пламя. „Смерть Нельсона“ темна и декоративна. „Молъ въ Кале“ и „Кораблекрушеніе“ темны но производятъ потрясающее впечатлѣніе.

„Никто не промокнетъ, никому не приходитъ въ голову, что передъ нимъ настоящій Кале, настоящее „Кораблекрушеніе“, пишетъ Рёскинъ, но съ какою мощью они вами завладѣваютъ“. Эти погребально мрачныя дикія волны были написаны въ Гарлей-Стритѣ; свѣтъ для медленно развивавшагося Тёрнера былъ все еще условностью мастерской. Но уже и тогда никто не сдѣлалъ бы такого моря. Это дѣло рукъ Тёрнера, но еще не настоящаго, не того Тёрнера, который сквозь небо, задернутое тучами, пробивался уже къ самому источнику свѣта.

Прямо противъ двери, въ „Переправѣ черезъ ручей, “написанной, когда ему было сорокъ лѣтъ, Тёрнеръ уже значительно подвинулся на своемъ пути. Онъ уже овладѣлъ далекимъ горизонтомъ и даетъ намъ истино Тёрнеровскій просторъ миль на пятьдесятъ, манящій насъ въ безконеч-

ость — все на поверхности нѣсколькихъ футовъ. Если бъ я былъ съ вами, я бы шепнулъ вамъ на ушко, какъ я дѣлю картину на части—любимыя и не любимыя. Къ первымъ я отношу эти барашки на голубомъ небѣ, эту прозрачную даль Девонширскаго ландшафта, эти лѣса, подымающіеся отъ рѣчки и перекинутый черезъ нее мостъ—къ вторымъ я отношу слишкомъ замученный первый планъ, некрасивыя скалы, фигуры и черное жерло тонеля. И все же это одна изъ тѣхъ картинъ, въ которыя влюбляются. Кто не увлечется этими чудными далями, по которымъ и безъ подписи вы узнаете Тёрнера; этими вратами, манящими васъ въ безконечность изъ замученнаго перваго плана житейской пошлости.

Отъ здоровой уравновѣшенной красоты „Переправы черезъ ручей“ перехожу къ правой стѣнѣ и каждый разъ испытываю восторгъ передъ однимъ изъ дивныхъ видѣній, которыхъ старый кудесникъ вызываетъ при помощи масляной краски и кистей. Въ самой срединѣ стѣны виситъ „Улиссъ и Полифемъ“.

Дверцы печи распахнулись настежь, изъ нея пышетъ ослѣпительное полымя, и въ немъ кружатся образы, вызванные Тёрнеровской фантазіей.

ПИСЬМО IV.

Пламя вспыхиваетъ.

Когда мы съ вами очутимся въ Національной галлереѣ, я поставлю васъ спиною къ темному „Молу въ Калэ“ и „Кораблекрушенію“ и, указавъ на противоположную стѣну, гдѣ помѣстилось это славное тріо—„Улиссъ“, „Заливъ Байи“ и „Карѳагенъ“, произнесу одно только слово—„Тёрнеръ!“.

Здѣсь царитъ онъ — этотъ волшебникъ, пускающій въ ходъ свои чарующіе заговоры, самовольно распоряжающійся законами свѣта и тѣни, играющій съ исторіей, ничѣмъ не смущающійся, лишь бы ему удовалось осуществить ослѣпительныя видѣнія свѣта и красоты, созданныя фантазіей угрюмаго человѣка, ковыряющаго въ своей хмурой Лондонской мастерской. „Улисса, издѣвающагося надъ Полифемомъ“, называли мелодрамой, оперной декораціей, замѣчали, что галлера Улисса залита солнцемъ даже въ тѣхъ частяхъ, куда не проникаютъ его лучи, и что темныя тѣни, бросаемыя пиніями въ „Заливѣ Байи“, неестественны. Но Тёрнеру были необходимы эти черныя пятна для перваго плана, какъ ему было необходимо, чтобы вся галлера Улисса сіяла свѣтомъ и старый плутъ насилуетъ истину, заставляя ее подлаживаться своему видѣнію. Успѣхъ искупаетъ вину. Онъ никогда не копировалъ рабски природу и такъ же мало

VI. АРТЪ СО СТОРОНЫ ЦУГСКАГО ОЗЕРА.

(Съ акварели Тёрнера въ Національной галлереѣ).

«Прелестна и закончена», гласитъ о ней замѣтка Рёскина. «Мы переночевали въ Артѣ, спозаранку были уже на озерѣ и не даромъ. Солнце выплывало изъ-за Митеновъ и мы видѣли такой эффектъ свѣта и озера, котораго никогда не забудемъ».

стѣснялся исторіей. Его всегдашнимъ пріемомъ было—пользоваться природой и исторіей такъ, чтобы онѣ подходили къ созданію его творческой фантазіи,—истинный пріемъ для генія, но не для всякаго Брауна, Смита или Джонза. Его произведенія кишатъ анахронизмами; онъ вытягивалъ купола, перестраивалъ на свой образецъ башни и цѣлые города, измѣнялъ теченіе рѣкъ (красками, какъ Леонардо карандашомъ), но всегда улавливалъ духъ изображаемаго мѣста. По мнѣ „Улиссъ, издѣвающійся надъ Полифемомъ", глубоко поэтиченъ. Мало похожъ на жизнь,—согласенъ,—но все самое прекрасное мало похоже на нее. Я беру назадъ свое замѣчаніе, что съ удовольствіемъ удалилъ бы всѣ фигуры изъ его картинъ—беру его назадъ въ пользу этого колоссальнаго Полифема, безпомощно корчащагося на своей скалѣ *). Когда Тёрнеръ писалъ своихъ боговъ и богинь по образу и подобію человѣка, онъ чувствовалъ себя стѣсненнымъ; когда онъ изображалъ гигантскія чудовища, какъ этотъ Полифемъ, онъ давалъ полный просторъ своему воображенію. Когда его спрашивали, откуда беретъ онъ свои сюжеты, онъ приводилъ какія-нибудь двѣ строчки невозможныхъ стиховъ и приписывалъ ихъ несуще-

*) Какъ прекрасенъ этотъ дѣйствительно миѳическій, хаотическій Полиѳемъ, котораго при первомъ взглядѣ не различишь отъ клубящихся облаковъ, въ сравненіи съ акуратно, реалистично выписаннымъ Полифемомъ современника Тёрнера—Преллера, на картинѣ того же содержанія. *П. п.*

6

ствующему поэту Тому Дабдизу. Его одинокія видѣнія были не изъ такихъ, какія пригодны для застольной болтовни. Ихъ можно выслѣдить въ той маленькой красной книжечкѣ, которую Торнбери разыскалъ въ его мастерской и гдѣ, между замѣтками по химіи и краскамъ и рецептомъ противъ мальтійской чумы, попадаются обрывки стиховъ на темы „Поцѣлуй Анни“ „Былое“, „Тяжелый сонъ“, „Радость, экстазъ и надежда“.

И вотъ я снова задаю себѣ вопросъ—какъ сумѣю я дать понятіе о Тёрнеровской залѣ вамъ, никогда не бывавшему въ Національной галлереѣ. Я пытаюсь зажмуриться и мысленно прослѣдить весь путь. Подымаюсь по лѣстницѣ и задерживаюсь на минуту передъ двумя Тёрнерами, вопреки его завѣщанію, выдѣленными въ другую залу, за переполненіемъ мѣста въ главной. Эти два: чудный „Абигдонъ“ съ его знойной дымкой и далекій „Лондонъ, видимый изъ Гринича.“ Почти нехотя вступаю я въ большую залу и перехожу отъ лучезарнаго восхода „Улисса“ къ сверкающему закату „Темерера“ *). Онъ былъ написанъ

*) „The Fighting Têmêraire“ названіе военнаго корабля, послѣдняго очевидца славнаго Трафальгарскаго сраженія. Въ этой наиболѣе популярной картинѣ Тёрнера высказалось не только присущее ему глубокое меланхолическое чувство, но и патріотическое чувство прирожденнаго моряка-англичанина. Гигантскій корабль,—одинъ изъ тѣхъ, что спасли его родину,—какой-то невзрачный, коптящій, свистящій буксирный пароходишко волочитъ къ послѣднему убѣжищу—на сломку. Величественный бѣлый призракъ уходящаго славнаго прошлаго и юркій трескучій предвѣстникъ еще темнаго будущаго, оба

черезъ десять лѣтъ послѣ „Улисса“. Клодъ и другіе остались далеко позади. Здѣсь Тёрнеръ визіонистъ оставался одинъ лицомъ къ лицу съ моремъ и солнцемъ. Не связанный необходимостью изображать жалкую фигуру человѣка, онъ прославилъ его мощь въ этомъ символическомъ пароходикѣ, буксирующемъ старый величавый фрегатъ на мѣсто его послѣдняго покоя, тему близкую его сердцу: конецъ цѣлаго уклада въ исторіи человѣка, озаренный лучами безсмертнаго сіянія природы.

Цѣлыя страницы, цѣлыя главы были посвящены разоблаченію невѣрностей этой картины. „Его свѣтъ и тѣни“—писалъ мистеръ Уилли„—очень рѣдко правильны, тона почти всегда ошибочны. Мѣсто, гдѣ солнце садится въ Téméraire, самое темное въ картинѣ. Но что до того? Таково его видѣніе объ абсолютной смерти всего созданнаго человѣкомъ на фонѣ этого однодневнаго умиранія природы. Кто пожелалъ бы, чтобы хоть одинъ дюймъ этой картины былъ передѣланъ? По поводу этой картины какъ и по

залитые меланхолическимъ багрянцемъ чисто Тернерскаго заката, такова была конечно основная идея произведенія. Но для англичанина до тонкости знавшаго и любившаго морское дѣло, тутъ ясна и другая идея болѣе узкая. Только тотъ, кто зналъ моряковъ стараго закала (какъ, напримѣръ, нашихъ славныхъ черноморцевъ Лазаревской школы, вызывавшихъ когда-то удивленіе, даже опасеніе, англичанъ), помнитъ какъ велика была ихъ привязанность къ своему флоту, какъ жгуче было въ нихъ сознаніе, что въ ихъ искусствѣ наступилъ рѣзкій переломъ—паръ вытѣсняетъ парусъ, умѣніе владѣть которымъ составляло гордость длиннаго ряда поколѣній. *П. п.*

поводу большинства его картинъ сложилась легенда. Сосѣдство „Темерера“ „убило“ повѣшенный надъ нимъ тусклый портретъ Геддеса. Тогда Геддесъ сталъ вписывать въ свой портретъ яркій турецкій коверъ. „Вотъ оно что!“—воскликнулъ Тёрнеръ, любившій повоевать, и злополучный Геддесъ увидалъ какъ онъ, схвативъ палитру и ножъ, сталъ намазывать на свою картину толстые слои оранжевой, красной и желтой краски.

Я жмурюсь отъ блеска „Темерера“ и перехожу къ „Погребенію Уильки“—серебристо-голубое небо, сверкающее мягкими рефлексами море, траурный корабль съ черными парусами и пылающими факелами, отраженіе отъ которыхъ ложится перемежающимися полосами мрака и свѣта на водѣ. Въ день вернисажа, Станфильдъ намекнулъ, что паруса слишкомъ черны. Тёрнеръ только проворчалъ себѣ подъ носъ „Жаль, что не существуетъ такой краски, чтобы сдѣлать ихъ еще чернѣе“ *). Затѣмъ я остановливаюсь передъ картиной „Снѣжная

*) Эти замѣчанія автора могутъ заставить читателя подумать, что Тёрнеръ совсѣмъ не считался съ дѣйствительностью, но можно привести его изрѣченія въ совершенно обратномъ смыслѣ. Одинъ морякъ замѣтилъ ему, что на изображенныхъ имъ судахъ не достаетъ двухъ рядовъ пушечныхъ пóртовъ. „Знаю“—былъ сухой отвѣтъ Тёрнера, гордившагося своими знаніями всего касавшагося морского дѣла,—но на такомъ разстояніи ихъ не видно. Художникъ изображаетъ не то, что знаетъ, а то, что видитъ“. Въ другой разъ одинъ знакомый, желая сообщить ему нѣчто пріятное, сказалъ ему: „моя мать любовалась вашей бурей, она сама только-что испытала такую“. „А ваша мать-живописецъ?“—спросилъ его Тёрнеръ и, получивъ отрицательный отвѣтъ, замѣтиилъ: „Все равно она ничего не видала: обыкновенные люди смотрятъ, видятъ только художники“. *П. п.*

буря, пароходъ подаетъ сигналъ ракетой при входѣ въ гавань". Punch далъ такой отзывъ о ней: „Тифонъ, врѣзавшійся въ самумъ, надъ водоворотомъ Мальстрёма, съ пожаромъ корабля, солнечнымъ затменіемъ и лунной радугой". Тёрнеру уже шестьдесятъ семь лѣтъ. Онъ дошелъ до предѣла, достижимаго красками и осуществляетъ невозможное. Чтобы изучить эту сумятицу стихій, этотъ эффектъ снѣжной метели и урагана на морѣ, онъ вышелъ въ бурю въ открытое море, приказавъ матросамъ привязать себя къ мачтѣ на цѣлыхъ четыре часа. Враждебный пріемъ, которымъ пресса встрѣтила эту картину, издѣвательства Punch'а и язвительныя сатиры „Бляквудова Обозрѣнія" внушили Рёскину его „Modern Painters". Первый томъ появился черезъ годъ, въ 1843 году, но начало этого колоссальнаго труда восходитъ къ письму, въ которомъ Рёскинъ защищалъ одну изъ Венеціанскихъ картинъ Тёрнера, извѣстную подъ названіемъ „Джульета и ея кормилица".

Тёрнеръ былъ знаменитъ задолго до появленія „Modern Painters", и хотя этотъ хвалебный гимнъ разнесъ его славу всюду, куда проникала англійская рѣчь, эти же страстныя похвалы смѣлаго бунтовщика толкнули присяжныхъ критиковъ обмокнуть перья въ свою разлившуюся желчь. „Рабовладѣльческій корабль", превознесенный Рёскинымъ и теперь находящійся въ Бостонѣ, по словамъ американскаго художника

Джоржа Иннеса: „самая чертовски—безсмысленная ерунда, когда-либо виданная".

Престарѣлый Тёрнеръ страдалъ отъ критики, которой подверглась его „Снѣжная буря". Рёскинъ разсказываетъ, какъ подслушалъ однажды старика, бормотавшаго себѣ подъ носъ: „Мыльная вода съ известковымъ молокомъ!" А когда оксфордтскій студентъ пытался утѣшить старика тотъ крикнулъ: „А чего имъ нужно? На что по ихнему похоже море? Да и видали ли они его когда-нибудь?"

Прямо надъ „Снѣжной бурей" въ Національной галлереѣ висятъ двѣ картины, сіяющія почти неземнымъ свѣтомъ,—„Солнце Венеціи" *) выходитъ въ море" и „Приближеніе къ Венеціи". Быть можетъ это только жалкіе остатки того, чѣмъ были когда-то эти картины, но и до сихъ поръ онѣ очаровательны. Въ одной выступаетъ вся пышность Венеціи, въ другой ея неуловимая, призрачная красота. Еще нѣсколько шаговъ по направленію къ „Улиссу" и мы остановимся передъ родоначальницей импрессіонизма, этимъ несравненнымъ хаотическимъ сліяніемъ стремительности движенія, тумана и дождя такъ удачна имъ названнымъ „Rain, Steam and Speed" **) Глупые люди говорили, что это

*) Названіе корабля. *П. п.*

**) «Дождь, паръ и стремительность». Помимо непосредственной красоты сюжета, основная мысль Тёрнера (онъ не былъ изъ числа художниковъ, провозгласившихъ, что высшее назначеніе искусства—быть безсмысленнымъ) заключалась повидимому въ сопоставленіи круговорота воды въ природѣ съ тѣмъ, во что превратилась эта стихійная сила, взнузданная человѣкомъ. Я бы

картина—привидѣніе, что на ней нельзя даже распознать изъ металла ли сдѣланъ паровозъ. Тёрнеръ и не имѣлъ въ виду дать конструкторскій чертежъ машины, онъ хотѣлъ только вызвать впечатлѣніе несущагося на васъ на всѣхъ парахъ локомотива, разсѣкающаго пелену тумана и дождя. „Мое дѣло“—сказалъ онъ однажды Реддингу,—изображать то, что я вижу, а не то, что я знаю, должно быть тамъ“.

Въ 1845 и 1846 годахъ, когда ему уже стало измѣнять чувство формы, но не чувство красокъ, онъ вновь вернулся къ морю и солнцу, почти совершенно отказываясь отъ другихъ проявленій природы. Изъ тринадцати картинъ, относящихся къ этому времени, десять изображаютъ Венецію и китолововъ.

Послѣ этой прогулки по Національной галлереѣ мнѣ бы хотѣлось пройтись съ вами по выставкѣ старыхъ мастеровъ и обратить ваше вниманіе на картину „Меркурій и Герзе“, относящуюся къ 1811 году, когда онъ еще смотрѣлъ на міръ глазами Клода. Очень пріятное голубое озеро, дали, затуманенный горизонтъ и горы, закругляющееся сводомъ небо, но все это чужого происхожденія такъ же, какъ и деревья, отзывающіяся учителемъ рисованія; десятокъ—другой тяжеловѣсныхъ фигуръ, позирующій Меркурій и совершенно невозможная Герзе.

назвалъ Тёрнера не только импрессіонистомъ, но и символистомъ, еслибъ это слово въ послѣднее время не было такъ опошлено.

Когда вы проникнитесь всѣмъ этимъ, я приглашу васъ перейти къ „Пожару Парламента“, произведенію 1835 года, истинному Тёрнеру. Собственными глазами слѣдилъ онъ за этой оргіей огня, пожиравшей зданіе, за этими огненными языками, взлетавшими къ небу, усѣянному звѣздами. Противоположный конецъ моста — ноктюрнъ строго выдержанный въ голубыхъ и желтыхъ тонахъ примыкаетъ къ пожарищу. Полъ-неба пылаетъ заревомъ, другая окрашена синѣвой ночи и это золото, и этотъ сапфиръ отражаются въ водѣ. Неясныя очертанія лодокъ выдвигаются изъ мрака въ яркія полосы свѣта, и тысячи людей — простые намеки на человѣческія фигуры—слѣдятъ за двумя башнями, словно изъ расплавленнаго серебра, одинокими, какъ библейскіе отроки въ пещи огненной.

Только усидчивая работа надъ его „Liber Studiorum“ помогла ему справиться съ такой задачей, какъ „Пожаръ Парламента“. Только подумайте, чѣмъ была эта серія рисунковъ? „Liber veritatis“ Клода, соперникомъ которому былъ задуманъ „Liber Studiorum“, представлялъ только иллюстрированный каталогъ картинъ Клода; Тёрнеровъ „Liber Studiorum“ былъ обзоромъ всей природы подъ шестью заголовками: архитектурные, пасторали, элегантные или эпически-пасторальные, морскіе, горные, историческіе или героическіе. Эти заголовки были придуманы „тятей“ („Dad“ какъ Тёрнеръ звалъ своего отца). „Ну я вижу, ты мнѣ не дашь покоя, пока я не

соглашусь съ тобой, такъ ужъ давай мнѣ бумагу и перо, я подмахну"—сказалъ онъ, будто бы ему, нехотя соглашаясь на мудреные заголовки. Онъ исполнялъ каждый рисунокъ сепіей, самъ наносилъ главные контуры на стали и создалъ цѣлую новую школу граверовъ (не безъ перебранки съ ними), оканчивавшихъ гравюры подъ его руководствомъ.

Сколько людей было влюблено въ этотъ „Liber". Роулинсонъ сдѣлалъ изъ него свою спеціальность. Я знаю одного энтузіаста, который засиживается по цѣлымъ часамъ, покуривая свою трубочку и не сводя глазъ съ № VII—„Дворъ съ соломой"—плохенькаго оттиска, зато оригинальнаго, и задаетъ себѣ вопросъ, что изъ двухъ—эту Тёрнеровскую гравюру или висящую рядомъ акварель Гёртина „Бѣлый домъ въ Челза" — бросился бы онъ прежде спасать, если бы случился пожаръ. Я самъ однажды опоздалъ по одному очень важному дѣлу, потому что не могъ оторваться отъ гравюръ мистера Франка Шорта съ двухъ не изданныхъ рисунковъ Тёрнера „Крогорстъ" и „Стонгенджъ". И тѣмъ не менѣе я не имѣлъ никакого представленія о „Liber Studiorum", пока не увидалъ въ коллекціи мистера Роулинсона всю глубину и бархатистость первоначальнаго замка „Рагланъ", всю ширь и мирную простоту „Сліянія Северна и Уая". Быть-можетъ, и вамъ когда-нибудь удастся ихъ увидать, но еще прежде того мы спустимся съ вами въ подвальный этажъ На-

VII. «ЛОЗАННА».

(Съ акварели Тёрнера въ Національной галлереѣ).

Можетъ быть Лозанна, можетъ быть Бернъ, а то и просто Тернеровское швейцарское сновидѣніе съ румянымъ закатомъ на церковныхъ шпиляхъ и туманнымъ первымъ планомъ, гдѣ творится все, что вамъ угодно. Это одна изъ акварелей постоянно выставляемыхъ для публики, остальныя хранятся въ сосѣдней комнатѣ въ двухъ большихъ шкапахъ, и каждые три мѣсяца выставляются по частямъ.

ціональной галлереи и тамъ въ первой комнатѣ полюбуемся самыми отборными изъ семидесяти сепій, послужившихъ оригиналами для Liber Studiorum.

Но я не думаю, чтобы у васъ достало терпѣнія пересмотрѣть ихъ всѣхъ, такъ какъ въ комнатѣ рядомъ съ этой и еще въ нѣсколькихъ смежныхъ маленькихъ комнаткахъ размѣстились его акварели.

ПИСЬМО V.

Пламя взвивается, разливается и потухаетъ.

Каждый разъ, когда я думаю о Тёрнерѣ передо мною вспыхиваютъ его позднѣйшія акварели. Его масляныя картины великолѣпны, могучи, вызваны благороднымъ духомъ соперничества и стремленіемъ къ славѣ; его акварели—живыя, лирическія впечатлѣнія, восторженныя настроенія, вызванныя красотой—это онъ самъ. Мы перейдемъ прямо къ шести этюдамъ, висящимъ по сторонамъ камина. Существенные эффекты отобраны въ нихъ умѣлой рукой отъ несущественныхъ и носятъ названія: „Волна прилива, вечеръ", „Сумерки на морѣ", „Вечерній лучъ солнца на морѣ, послѣ бури", „Волна, разбивающаяся о плоскій берегъ", „Закатъ солнца на морѣ", „Береговыя суда". Самыя названія лиричны. Но не менѣе очаровательны и другія его интерпретаціи природы, проникающія въ ту область, гдѣ зрѣніе и чувство сливается въ общемъ экстазѣ. О нѣкоторыхъ изъ нихъ, моихъ любимцахъ, я уже упоминалъ. Они висятъ налѣво отъ бюста Рёскина, это — „Пилатъ", какой-то алхимическій „Карнарвонъ" и атмосферная завѣса, раздирающаяся надъ „Озеромъ Ури". Изъ года въ годъ и другія его акварели ослѣпляютъ насъ, промелькнувъ на случайныхъ выставкахъ, какъ на послѣдней выставкѣ „Старыхъ мастеровъ", гдѣ мы лю-

бовались его голубымъ съ закатомъ „Тунскимъ озеромъ“, его видѣніемъ „Цюрихскаго озера“, вызвавшимъ такія восторженныя строки у Рёскина въ его „Modern Painters“, его почти апокалипсическимъ „Цюрихомъ“ у мистера Агнью.

Но его великимъ произведеніямъ въ Національной галлереѣ нѣтъ числа. Коллекція, отобранная изъ четырехсотъ, постоянно выставлена для публики, остальные хранятся въ шкапахъ въ сосѣдней комнатѣ и каждые три мѣсяца изъ нихъ дѣлается новая выборка. Сверхъ этихъ находятся еще тысячи этюдовъ и рисунковъ, хранившихся въ металлическихъ сундукахъ, а теперь расположенныхъ хронологически въ ста большихъ ящикахъ—въ ожиданіи—пока мистеръ Финбергъ закончитъ свой колоссальный трудъ, ихъ полный Catalogue raisonné.

Обратите вниманіе на безконечное разнообразіе охваченныхъ, имъ предметовъ и вамъ станетъ ясно, что тою областью, которую онъ себѣ отмежевалъ былъ весь міръ. Вспомните только о книгахъ, имъ иллюстрированныхъ, о „Рѣкахъ“, „Гаваняхъ“, „Побережьяхъ“ Англіи и „Рѣкахъ“ Франціи, если ограничиться этими четырьмя. Вспомнимъ, что онъ исходилъ на своемъ вѣку, пѣшкомъ съ узломъ на палкѣ черезъ плечо. Представьте себѣ его на ночлегѣ въ убогой деревенской гостиницѣ, набрасывающимъ свои прозрачныя акварели, съ ихъ сверкающими нечувствительно переходящими одинъ въ другой тонами, смыва-

ющаго губкой, скребущаго, царапающаго ножомъ, ногтемъ, чѣмъ ни попало, но всегда находящаго подходящее средство для того, чтобы вынудить непослушный матеріалъ, передать другимъ его чудныя видѣнія. Однажды, вернувшись изъ одного изъ своихъ рейнскихъ туровъ въ Фарнлей-Голлъ, онъ развернулъ свитокъ пятидесяти трехъ акварелей—на кругъ по три въ день.

Я вамъ, непремѣнно, какъ-нибудь покажу карту Англіи и Шотландіи, составленную мистеромъ Гюйшемъ, съ занесенными на нее турами Тёрнера. Вы найдете на ней какую часть пути онъ ѣхалъ въ экипажѣ, какую проходилъ пѣшкомъ, отмѣтите четырнадцать соборовъ, двадцать семь аббатствъ, шестьдесятъ шесть замковъ, имъ зарисованныхъ—такія же карты можно было бы изготовить для Франціи, Италіи и Швейцаріи.

Раздумывая объ этихъ странствіяхъ, я выглядываю въ окно той изъ Тёрнеровскихъ комнатъ, гдѣ стоитъ бюстъ Рёскина, приведшаго въ порядокъ и снабдившаго каталогомъ это собраніе акварелей. Мнѣ бросается въ глаза на площади цѣлый рядъ новенькихъ франтовскихъ таксометровъ и въ головѣ созрѣваетъ планъ поѣздки по Лондону, которую мы съ вами предприняли бы, если бъ вы были здѣсь. Мы завернули бы въ музей Соона полюбоваться „Ванъ Тромпомъ“, а оттуда проѣхали бы прямо въ Кензингтонскій музей, гдѣ хранится нѣсколько его золотыхъ видѣній, какъ, напримѣръ,

„Эскадра на рейдѣ Каузъ“, но мы не задержались бы долго на его масляныхъ картинахъ, потому что я торопилъ бы васъ къ цѣлой стѣнѣ его акварелей, отчасти защищенныхъ занавѣсками *). Здѣсь мы остановились бы передъ „Рексамомъ“ съ его ветхими домишками и сѣро-голубой башней, передъ „этюдомъ итальянскаго города“, какъ нельзя лучше соотвѣтствующимъ своему названію и, наконецъ, передъ волшебнымъ залитымъ золотомъ лазурью и пурпуромъ, заката, пылающимъ истинно Тёрнеровскимъ пламенемъ, „Бріэнцкимъ озеромъ“.

Затѣмъ мы поспѣшили бы въ Мильбанкъ, въ галлерею Тэта и прошли бы прямо въ комнату № VII. Здѣсь сіяютъ своимъ солнечнымъ свѣтомъ, освобожденные изъ плѣненія Тёрнеры. Какъ вы припомните, Рёскинъ, послѣ смерти Тёрнера, отдѣлилъ его „оконченныя“ вещи отъ „неоконченныхъ“. „Оконченныя“ остались въ Національной галлереѣ, „неоконченныя“ находятся въ числѣ сорока четырехъ въ Мильбанкѣ. Пятьдесятъ лѣтъ онѣ были скрыты отъ публики въ кладовыхъ Національной галлереи и только въ 1905 году по предписанію комитета ими завѣдующаго были вновь осмотрѣны, почищены, реставрированы и найдены такими же свѣжими и блестящими какъ и въ тотъ день, когда они вышли изъ рукъ вели-

*) Англичане очень бережно относятся къ акварелямъ Тёрнера, такъ, напримѣръ, въ Эдинбургскомъ музеѣ, по волѣ жертвователя, онѣ выставляются только въ январѣ мѣсяцѣ.
Прим. пер.

чайшаго ландшафтнаго живописца, какого только видѣлъ свѣтъ.

Эти сорокъ четыре нуждаются еще въ дальнѣйшей сортировкѣ. Въ однѣхъ видны еще проблески великаго таланта, но уже спотыкающагося, уже клонящагося къ упадку. Таковы его „Два Потопа“, „Огненная пещь“, „Ангелъ, выступающій изъ солнца“, „Ундина“, „Изгнанникъ съ раковиной“. Въ послѣдній разъ, когда я былъ въ галлереѣ, праздничная толпа хохотала надъ ними, какъ хохотали ея предки, когда картины были впервые выставлены. Услышавъ этотъ хохотъ, я понялъ, почему Тёрнеръ сталъ угрюмымъ, нелюдимымъ въ тѣ старческіе годы, когда его необузданное воображеніе увлекало его за предѣлы уже измѣнявшихъ ему силъ и онъ не былъ въ состояніи воспроизводить свои видѣнія въ краскахъ. Многіе изъ посѣтителей хихикали и громко издѣвались, какъ издѣвался нѣкогда Punch, когда великому старику стали измѣнять глаза, и рука его дрогнула. Перестань Тёрнеръ писать, когда ему было шестьдесятъ,—онъ избавилъ бы себя отъ многаго, но онъ былъ не въ силахъ остановиться. Внутреннимъ окомъ онъ видѣлъ лучезарныя картины и въ своемъ угрюмомъ, мрачномъ домѣ въ Queen Anne Street онъ боролся съ такими неземными темами, какъ „Потопъ вечеромъ и утромъ“ или какъ „Наполеонъ на закатѣ своихъ дней“. Надъ этими - то произведеніями его собственнаго величаваго заката такъ же, какъ надъ хаосомъ формъ, сверкающихъ краска-

ми, который онъ назвалъ „Внутренностью Петуарта“, потѣшалась толпа*). Но она не смѣялась передъ „Замкомъ Норамъ при восходѣ солнца“, передъ этой игрой призматическихъ цвѣтовъ, сквозь голубоватую дымку разсвѣта, какъ ей было не до смѣха и передъ „Вечерней зарей“, настоящимъ ноктюрномъ, созданнымъ задолго до того времени, когда Уистлеръ пустилъ въ ходъ это словцо, и относящимся къ тому періоду, когда эти сумеречные часы царства совъ и летучихъ мышей совершенно завладѣли воображеніемъ Тёрнера и вызвали тѣ очаровательные мецотинты, серебристые и неуловимые, которые были найдены у него послѣ его смерти. Не смѣялись они передъ „Гестингсомъ“ съ его нѣжно-голубыми и сѣро-золотистыми тонами, его сіяющимъ сводомъ неба и ослѣпительно яркимъ лучомъ свѣта отраженнаго отъ оранжеваго паруса вытащенной на берегъ лодки. Также не смѣялись они и надъ „Гонкой яхтъ“ — вереницей едва очерченныхъ парусовъ на фонѣ взволнованнаго

*) Спрашивается, кто же былъ болѣе правъ: Рёскинъ, сумѣвшій оградить своего великаго друга отъ посмертнаго глумленія невѣжественной толпы, или неразборчивые позднѣйшіе критики, которые вытащили на свѣтъ то, что, по мнѣнію Рёскина, могло мирно покоиться въ кладовыхъ Національной галлереи, оставаясь доступнымъ только рѣдкимъ знатокамъ, которые, конечно, не стали бы надъ нимъ глумиться. Эта по мѣткому выраженію одного французскаго критика „rage des inéditis“, эта страсть къ разыскиванію „неизданнаго“ (противъ которой такъ горячо возставалъ Гончаровъ) неблагопріятно подѣйствовала и на эту книжку. Почему изъ десятковъ тысячъ произведеній понадобилось иллюстрировать ее именно „неоконченными“ по Рёскину произведеніями, не „Замкомъ Норамъ“ Національной галлереи, а наброскомъ на ту же любимую Тёрнеромъ тему изъ коллекціи Тэтовской галлереи? *П. п.*

моря, ни надъ „Кораблемъ, выброшеннымъ на берегъ", съ его волной, набѣгающей на безпомощное судно и солнцемъ, сердито заходящимъ за гряду облаковъ, ни надъ „Тиволи", воображаемымъ классическимъ ландшафтомъ, вѣроятно составлявшимъ pendant къ его „Аркѣ Константина". Общее очертаніе напоминаетъ обстановку Тиволи, но когда воображеніе Тёрнера разгоралось, онъ не стѣснялся какими-нибудь топографическими подробностями.

Въ этотъ день я остался до самаго закрытія галлереи, не имѣя силъ оторваться отъ этихъ видѣній, изумляясь искусству, съ которымъ онъ накладывалъ толстые слои хрома прямо на бѣлый грунтъ своего „Восхода солнца съ лодкой между двухъ мысовъ", неуловимой нѣжности его голубыхъ тоновъ, золотомъ его неба, расплавленнымъ золотомъ скалъ и этой озолоченной солнцемъ лодочкой, кажется, все уплывающей отъ васъ въ неизмѣримую даль.

Было уже пять часовъ; появился сторожъ и сталъ задергивать одну за другою красныя занавѣски, защищающія эти излучающія изъ себя самихъ солнечный свѣтъ картины; остались незащищенными только четыре миѳологическія картины и еще кое-какія другія блестящія неудачи, которыми великій художникъ прощался съ этимъ міромъ.

Когда, разставшись, наконецъ, съ галлереей, я остановился на террассѣ, обращенной къ Темзѣ въ сторону Чельза, моему умственному взору представилась, купленная мною

за два пенса, на улицѣ у букиниста, маленькая гравюра, появившаяся вскорѣ послѣ смерти Тёрнера. Она изображаетъ маленькій домикъ, гдѣ умеръ Тёрнеръ подъ вымышленнымъ именемъ Бута. Солнце освѣщаетъ домикъ, Темза течетъ передъ нимъ. Говорятъ, что пока силы ему не измѣнили, онъ подымался на зарѣ и, завернувшись въ одѣяло, забирался на крышу, любуясь какъ загорался востокъ. Это убѣжище въ Чельза куда онъ скрывался, было, наконецъ, открыто, но разыскавшій его другъ засталъ его уже умирающимъ. Онъ умеръ 18 декабря 1851 года. Въ послѣднія минуты онъ приподнялся на постели и потянулся къ окну, чтобы еще разъ взглянуть на протекавшую передъ нимъ рѣку *). Въ итогѣ это была цѣльная и,—за исключеніемъ нѣкоторыхъ неудачъ, неизбѣжныхъ во всякомъ существованіи,—счастливая жизнь, такъ какъ вся была поглощена трудомъ. Онъ умеръ въ сіяніи свѣта, достигнувъ намѣченной себѣ цѣли.

Разсказывали, что на послѣднемъ обѣдѣ у Дэвида Робертса, уже незадолго до смерти, онъ пытался было предложить тостъ за хозяина, спутался, задохнулся, упалъ въ кресло и съ веселымъ смѣхомъ вновь вскочилъ, чтобъ прокричать обычное „Hip hip hurrah!“ Не доказываетъ ли этотъ разсказъ, что природная веселость и любовь къ шуткѣ не

*) По другой версіи, его послѣдній взоръ былъ обращенъ къ солнцу и послѣднія слова были—„The Sun is god“. *П. п.*

VIII. «ТИВОЛИ».

(Съ масляной картины Тёрнера въ галлереѣ Тэта).

Воображаемый классическій ландшафтъ, вѣроятно составляющій pendant къ «Аркѣ Константина въ Римѣ», висящей въ той же галлереѣ Тэта. Высказывалось предположеніе, что фигура изображаетъ Товія и ангела. Обстановка напоминаетъ Тиволи; но когда у Тернера разыгрывалось воображеніе, онъ не стѣснялся ни топографіей, ни исторіей.

покидали до конца, одинокаго, геніальнаго старика, „съ виду напоминавшаго собою плотника съ загорѣлымъ краснымъ лицомъ, помятой поярковой шляпой и громаднымъ зонтикомъ“. Онъ вступалъ въ единоборство съ солнцемъ, читалъ Овидія и Юнговы „Night Thoughts“, исходилъ пѣшкомъ всю Европу въ погонѣ за красотой и нерѣдко показывался на кормѣ стараго маргетскаго пароходика, весь поглощенный созерцаніемъ бѣгущей за кормою волны и бѣлой пѣны, закусывая свой скромный завтракъ изъ креветокъ, высыпанныхъ прямо на разостланный на колѣняхъ красный платокъ,—таковъ былъ Тёрнеръ.

POSTSCRIPTUM.

Тёрнеръ и два другіе.

Поднимаясь по лѣстницѣ въ верхній этажъ, я обогналъ маленькую дѣвочку, которая также карабкалась наверхъ. Я надавилъ на кнопку электрическаго звонка, и, пока мнѣ не отворили слѣдилъ какъ дѣвочка поднялась въ послѣдній этажъ. Она остановилась на той же площадкѣ, изъ чего я заключилъ, что она направлялась въ ту же квартиру что и я. Она несла школьную сумку, толстую тетрадку и какую-то грошовую книжечку въ бумажной обложкѣ. Заинтересовавшись заглавіемъ этой книжки, я украдкой прочелъ: „Заботы объ истинной христіанской жизни. Джемса Мартино". Передъ этими словами лѣстница исчезла изъ моихъ глазъ, стѣны ея распахнулись на далекое-далекое прошлое. Я увидѣлъ себя ребенкомъ. Предо мною выступила какъ живая, просвѣтленная съ сіяющимъ лицемъ фигура отца—я услышалъ воодушевленный разговоръ между нимъ и моей матерью, его разсказъ о томъ, какъ онъ былъ на прощальной бесѣдѣ Мартино, *), какъ пре-

*) Джемсъ Мартино былъ, извѣстный своимъ увлекательнымъ краснорѣчіемъ, проповѣдникъ самой свободно—мыслящей изъ англійскихъ сектъ—унитаріевъ. Еще болѣе извѣстна его сестра Миссъ Мартино, сочувствовавшая рабочему движенію начала вѣка и старавшаяся его изобразить въ своихъ романахъ а позднѣе издавшая сокращенное изложеніе ученія Огюста Конта. *П. п.*

исполненный тѣмъ, что онъ услышалъ и, не желая испортить впечатлѣнія, онъ избѣгалъ своихъ друзей, и, словно на крыльяхъ, прилетѣлъ домой „одинъ“. Въ то время эта, теперь забытая,—была дорогóй, мало распространенной и почти революціонной книгой. И вотъ черезъ нѣсколько мимолетныхъ лѣтъ она является грошовой брошюрой, расходится въ сотняхъ тысячъ экземпляровъ.

Дверь растворилась. Мартино снова вернулся къ своимъ праотцамъ — святымъ и праведникамъ всѣхъ временъ, а я и эта дѣвочка вступили въ комнату, посвященную памяти того, кто былъ далеко не святой. А впрочемъ кто знаетъ? Если тотъ святъ, кто дѣлаетъ этотъ міръ болѣе чудеснымъ, болѣе прекраснымъ, болѣе сноснымъ для того, чтобы жить въ немъ, то ужъ, конечно, Джозефъ Маллоръ, Уильямъ Тёрнеръ былъ святой, хотя звучитъ это какъ то странно. Съ встрѣтившей насъ хозяйкой я не завелъ разговора о святыхъ, потому что для нея Тёрнеръ былъ божествомъ, а боги, конечно, рангомъ выше полу-боговъ. Въ ея комнатѣ звучала одна суровая нота—бюстъ Цезаря на пьедесталѣ—остальное была красота, одна красота. Могу себѣ представить, что почувствовалъ бы какой-нибудь обитатель нашихъ колоній, никогда не видавшій акварели Тёрнера что бы онъ почувствовалъ въ этой комнатѣ, всѣ стѣны которой увѣшаны копіями этихъ изумительныхъ голубыхъ зорь, багровыхъ закатовъ, залитыхъ солнцемъ швейцарскихъ озеръ, фантастическихъ зданій,

видовъ Рейна, сіяющихъ радугой, этихъ мысовъ врѣзающихся въ опализирующую безконечную даль океана.

Суровый Цезарь взиралъ съ высоты своего пьедестала на всю эту лирику въ краскахъ столь же мало ему понятную, какъ и „заботы объ истинно-христіанской жизни“, которыя держала въ своей рукѣ дѣвочка; затѣмъ наступили сумерки, подали лампу и я поторопился уйти, чтобы осуществить намѣреніе, внезапно сложившееся въ моей головѣ.

Я никогда не видалъ дома въ улицѣ Queen Anne, гдѣ Тёрнеръ жилъ съ мистриссъ Данби и кошками. Измѣнился ли съ тѣхъ поръ этотъ домъ или скорѣе дома такъ какъ его составляли три дома на двѣ улицы, таинственно сообщавшіеся между собою и оставлявшіе угловой домъ въ чужихъ рукахъ.

Пока я шелъ по скверамъ Блумсбери, мои мысли были заняты не Тёрнеромъ, а другимъ человѣкомъ, очень старымъ, очень хрупкимъ, перегнувшимся почти пополамъ, съ лицомъ почти безтѣлеснымъ и выраженіемъ ясновидца, котораго я видѣлъ на томъ самомъ мѣстѣ годъ тому назадъ; онъ плелся вдоль рѣшетки огораживающей газонъ и деревья сквера. Это былъ Джемсъ Мартино, еще влачившій свои дни на землѣ, хотя его духъ уже давно виталъ надъ нею. Умственнымъ окомъ я видѣлъ этого сморщеннаго восмидесятилѣтняго старика и зашелъ въ три книжныя лавочки, спрашивая „Заботы о христіанской жизни“, нашелъ, наконецъ,

и тутъ же подъ фонаремъ перелисталъ ее, разыскивая знакомыя мѣста.

Названіе главъ вызывали давно забытый строй мыслей, а одно мѣсто въ главѣ о „Безсмертіи“ показалось мнѣ,—когда я пробирался въ вечернемъ мракѣ сквера,—какъ бы голосомъ изъ-за гроба. Онъ убѣждалъ, что мы наблюдаемъ только частное проявленіе болѣе общаго закона, что мы никогда не присутствуемъ при окончательномъ исчезновеніи, а лишь при переселеніи нашего ума, переживающаго тѣло, для завершенія своей высшей функціи въ другихъ мірахъ; что то, что мы называемъ смертію—можетъ быть только другое рожденіе. Этотъ голосъ заглушилъ шумъ окружающей суеты, онъ сопровождалъ меня по мало знакомымъ улицамъ, пока блестящія мѣдныя бляхи на дверяхъ и свѣтъ во вторыхъ этажахъ не напомнили мнѣ, что я уже въ Гарлей-Стритѣ, куда выходитъ другой стороной домъ Тёрнера. Но который изъ нихъ онъ?

Тщательно одѣтый господинъ въ блестящемъ цилиндрѣ и съ маленькимъ чернымъ мѣшечкомъ въ рукахъ вставлялъ ключъ въ одну изъ блестящихъ дверныхъ бляхъ. Когда я подошелъ, онъ инстинктивнымъ движеніемъ защитилъ мѣшечкомъ цѣпочку своихъ часовъ.

— Который изъ этихъ домовъ принадлежалъ Тёрнеру?—спросилъ я его.

— Тёрнеру! Какому Тёрнеру?—Что онъ былъ медикъ?

— Нѣтъ! Великій Тёрнеръ, живописецъ.

Онъ очнулся, подумалъ съ минуту и сказалъ: „да, да помню что-то такое! Вонъ тамъ наверху прибита какая-то доска".

Я заломилъ голову, увидалъ медальонъ съ знакомыми чертами Тёрнера и при слабомъ мерцаніи фонаря разобралъ первыя буквы его имени. Это былъ домъ того, кто былъ истолкователемъ чувства природы, кто проникалъ въ тайну движенія урагановъ и морей и лучезарнаго сіянія солнца, срывалъ покрывало скрывавшее черты ея таинственнаго лика—человѣка, такъ глубоко овладѣвшаго чарующею силой свѣта' что люди говорили о немъ: Да, этотъ кудесникъ былъ воистину вдохновленъ! Этотъ истый англичанинъ проникъ въ тайникъ видѣній своего Творца!

Пока я разсматривалъ домъ, мгла сгустилась и рядомъ съ сыномъ лондонскаго цирюльника и святымъ, чьи произведенія расходятся по сикспенсу, возстала тѣнь мудреца, художника пера.

Рёскинъ бывалъ въ этомъ домѣ; за этими стѣнами были нагромождены тѣ чудные полотна и акварели, для восхваленія которыхъ были написаны самыя краснорѣчивыя, самыя воодушевляющія, самыя капризныя, самыя озадачивающія книги, которыя только видалъ свѣтъ. Книги? Цѣлая библіотека, одно оглавленіе составляетъ цѣлый томъ *).

*) Этотъ, безпримѣрный въ исторіи, союзъ великаго художника кисти и великаго художника пера очень мѣтко выразилъ Мутеръ полу-шутливымъ подражаніемъ Корану: «Одинъ на свѣтѣ Тёрнеръ, а Рёскинъ пророкъ его». Живо припоминаю

На этомъ самомъ порогѣ Тёрнеръ, прощаясь съ своимъ апостоломъ, отправлявшимся въ путешествіе на континентъ, сказалъ въ напутствіе: „И думайте побольше о вашихъ родителяхъ. Они вѣдь будутъ такъ безпокоиться о васъ“. Я полагаю онъ плохо понималъ литературный энтузіазмъ и сомнѣваюсь, чтобы онъ прочелъ хотя бы одну страницу изъ поднесеннаго ему экземпляра „Stones of Venice“ *).

Три призрака въ одну прогулку по Лондону. Три величавыя фигуры на протяженіи девятнадцатаго вѣка—мудрецъ кисти, мудрецъ слова, мудрецъ святости. Кто изъ нихъ самый великій? Рёскинъ и Мартино истолковывали и взвѣшивали, учили и осуждали. Тёрнеръ только дѣйствовалъ; онъ довольствовался тѣмъ, что выражалъ свои чувства, свое изумленіе передъ чудесами природы. Не окажется ли его вліяніе наиболѣе прочнымъ. Чѣловѣкъ мало говорившій и то по большей части нескладно, ничему не поучавшій, ни во что не вѣрившій, „съ безграничной надеждой взиралъ онъ на солнце“ **) и натворилъ чудесъ, превышавшихъ силы обыкновеннаго человѣка. Его молитвой были его картины.

какъ, просматривая у меня рисунки этой, какъ я выразился, „философіи ландшафта“—бѣдный Исаакъ Ильичъ Левитанъ горячо сожалѣлъ, что, не зная англійскаго языка, не можетъ познакомиться съ ея содержаніемъ. *П. п.*

*) *Камни Венеціи*—одно изъ самыхъ капризныхъ произведеній Рёскина содержитъ цѣлую философію архитектуры. *П. п.*

**) Изъ стихотворенія самого Тёрнера.

2011143075