

Романтизм в английском искусстве

Английское искусство последней четверти XVIII — первой трети XIX столетия вливается в мировое искусство со своим отчетливо выраженным **национальным стилем**, со своим восприятием действительности, своим мировоззрением и своей формальной системой.

На рубеже XVIII и XIX вв. самые интересные достижения английского изобразительного искусства лежат в **жанре пейзажа**, прежде всего акварельного.

Именно в пейзаже живопись Англии опередила континентальную Европу.



Наиболее существенное влияние на живопись XIX столетия из английских художников оказал **Джон Констебл** (1776—1837).

Отказавшись от всякой идеализации природы, Констебл изображал **обыденную сельскую местность** во всей её свежести и непосредственности.

Свои пейзажи Констебл создавал на основе огромного количества пленэрных этюдов, а некоторые картины, впервые в истории пейзажа, **писал целиком с натуры**. Констебл часто изображал **один и тот же мотив** при разных погодных условиях.

Творчество Констебла оказало заметное влияние на французскую романтическую живопись, предвосхитило искусство импрессионистов.



Собор Солсбери из епископского сада

1823 Холст, масло. 88 x 112 Музей Виктории и Альберта, Лондон



Гроза у побережья Брайтона (Морской вид с грозowymi тучами)
1824—28 Бумага на холсте, масло. 22,2 x 31 Королевская академия искусства, Лондон



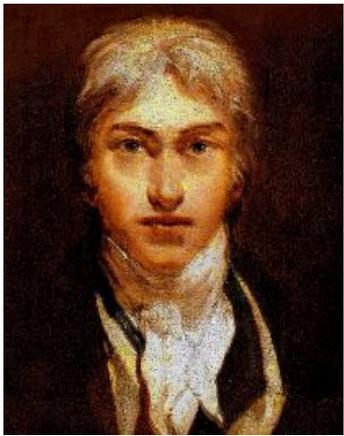
Замок Хэдли

1829 Холст, масло. 122 x 164,5 Йельский центр британского искусства, Нью-Хейвен



Стоунхендж

1835 Акварель. 38,7 x 59,1 Музей Виктории и Альберта, Лондон



Джозеф Мэллорд Уильям Тернер (1775— 1851) – живописец, рисовальщик и гравёр. Один из наиболее успешных художников в истории искусства, прославленный уже при жизни (с 1802 г. — академик, с 1808 г. — профессор).

Тёрнер создал новый тип **романтического пейзажа**.

Сумев преодолеть рамки описательности и пристрастие к изображению руин, он превратил пейзаж в средство **выражения романтических переживаний**.

Наиболее ярко новое открытие проявилось в сотнях созданных им акварелей, где изображенное пространство насыщено светом и воздухом.

Позднее приемы изображения **различных состояний свето-воздушной среды** были перенесены им в масляную живопись.

В ряде пейзажей Тернер, отходя от условной классицистической композиции, обращается к непосредственному отображению природы



Мол в Кале

В этом шедевре Тёрнера явь сплетается с вымыслом, что вообще характерно для лучших его картин. В работе отразились впечатления, связанные с прибытием художника во Францию во время его первого путешествия за границу.

Корабль, на котором он плыл, попал в шторм, из-за чего не мог пришвартоваться в Кале. Сгоравший от желания как можно скорее оказаться на суше, Тёрнер пересел в шлюпку. Эта затея чуть не закончилась трагедией.

Путешественник позже записал в своем дневнике: "Мы все же высадились в Кале. Но едва не утонули при этом".

Тёрнер всегда стремился к тому, чтобы как можно реалистичнее передать на картине происходящее. На полотне великолепно изображены пенящиеся волны, рвущие паруса порывы ветра, развевающиеся одежды людей, стоящих на причале. А бурное море и небо, с пробивающимися то тут, то там сквозь тучи лучами солнечного света, заставляют вспомнить о более поздних работах художника. При этом многие детали здесь являются художественным вымыслом Тёрнера.

Тёрнер внимательно изучал мастеров прошлого и современных художников. Копируя чужие работы, он творчески переосмысливал чужие образы, выражая своё собственное видение. Особенно восхищал его Клод Лоррен: по словам современника, увидев картину «Отплытие царицы Савской», Тёрнер не смог удержаться от слёз. А спустя годы Тёрнер завещал свою «Дидону, основательницу Карфагена» Национальной галерее с условием, чтобы она висела рядом с этой картиной.

Дидона, основательница Карфагена



Отплытие царицы Савской, Клод Лоррен, 1648





www.picturalissime.com

Р

4 ноября 1799 года Тёрнер, ставший к тому времени популярным художником, был избран членом-корреспондентом Королевской академии. В 1801 году он выставил в академии картину «Море у Бриджуотера», которая имела шумный успех, а художник Бенджамин Вест даже сравнил Тёрнера с Рембрандтом. 10 февраля 1802 года Тёрнер стал самым молодым художником, удостоившимся звания королевского академика. В 1807 году Тёрнер занял должность профессора перспективы в Королевской академии.

«Извержение Везувия»



«Извержение «Везувия» — это не просто вымышленный пейзаж, навеянный печально известным историческим событием. Представленное полотно — это душевный отклик, личное отношение художника, его переживания. Вся драматургия работы построена на удивительном цветовом контрасте коричневого, тёмно-красного и ярких белых вспышек смертоносной силы, озаряющих небо столбом пепла и лавы.

Ошеломительное впечатление усиливает водная гладь, которая словно «удваивает» эффект, отражая всполохи, вырывающиеся из жерла рокового вулкана.

К сожалению, чопорная английская публика не оценила работу Уильяма Тёрнера — англичанам был более симпатичен сентиментализм и приглаженные бытовые сценки, а живопись мастера вызвала раздражение и негодование



Извержение Везувия.



«Переход Ганнибала
через Альпы»

С утверждением Уильяма Тернера как мастера пейзажной живописи, всё, что подходит под определение «световоздушная среда», а именно снег, облака, туман, и т. д., получило право занимать на картинах более значительную роль. Иногда, явления природы, явно теснили людей и прочие важные объекты, отодвигая их на другой план.

Ранняя работа Тернера «Снежная буря. Переход армии Ганнибала через Альпы», может претендовать на точку отсчета, где изображение пространства начало занимать больше места и внимания, нежели сам человек. По значимости и смелости, эта работа занимает видное место в творчестве художника.



Снежная буря. Переход армии Ганнибала через Альпы
1812 Холст, масло. 145 x 236,5 см Галерея Тейт, Лондон

Прирожденный пейзажист, Тёрнер считал вершиной мастерства художника монументальное историческое полотно и впоследствии неоднократно делал попытки создать «великую картину» своей жизни.

Произведения, исполненные мастером после первого путешествия в Европу, принесли ему известность не только в Британии, но и на континенте — здесь увидели и оценили попытку англичанина следовать академическим образцам.

И все же даже в масштабных исторических полотнах Тёрнер-пейзажист неизменно брал верх: герои картины «Снежная буря. Переход армии Ганнибала через Альпы» затеряны среди грандиозного пейзажа, трактовка которого достаточно далека от канонов академизма.

С 1820 г., после поездки художника в Италию он становится поклонником полного света, избегает сильных теней, пристращается к чистым и ярким тонам; в то же время его кисть делается более широкой и свободной. Как на лучшие его работы в этой второй манере, можно указать на "Байский залив" (1827) и на "Улисса, осмеивающего Полифема" (1829).



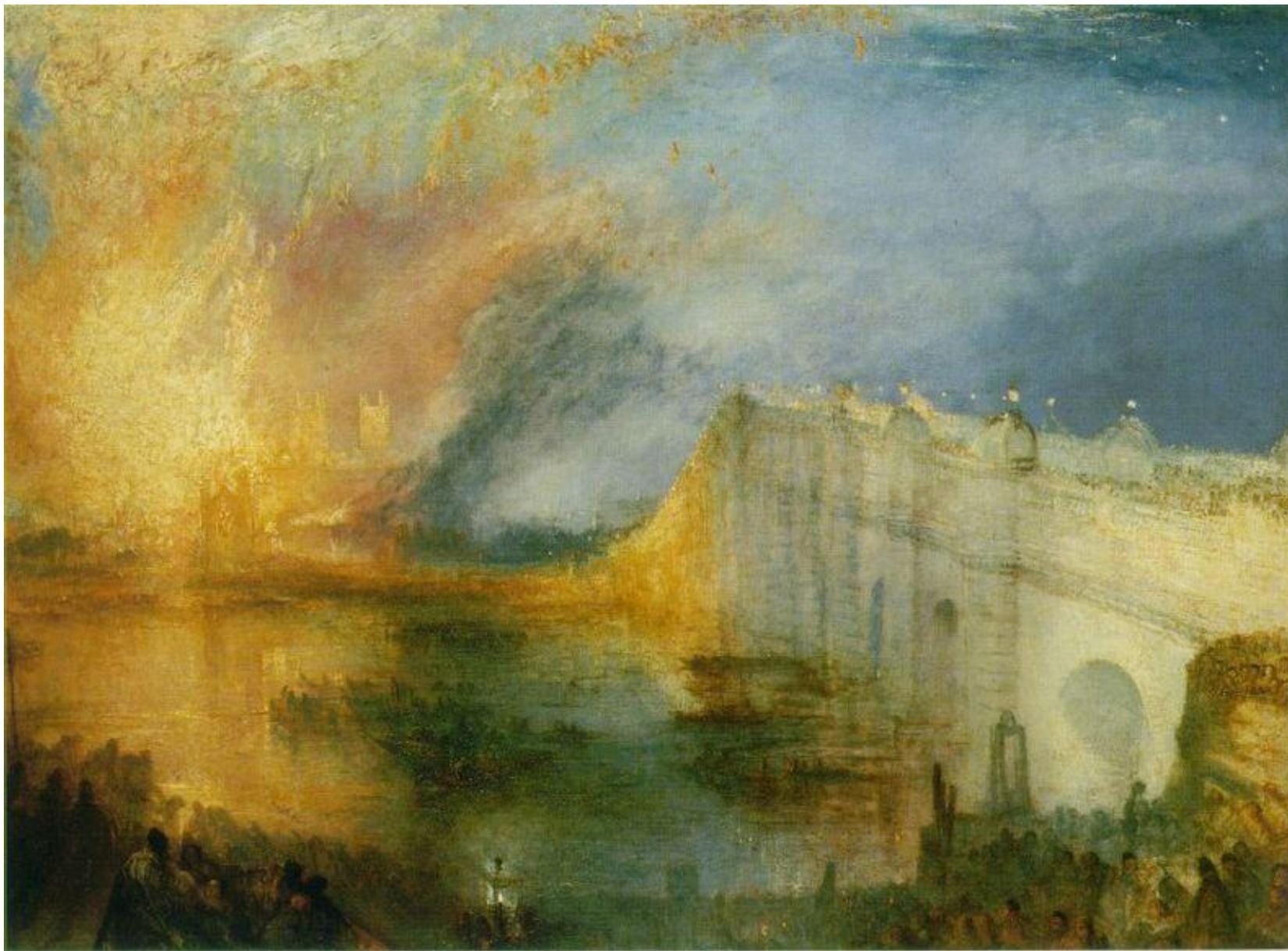
Улисса, осмеивающего Полифема, 1829 г.



Тернер отделился от аналитической точности Констебла, сосредоточившись на свете и цвете. Художнику удалось, пренебрегая очертаниями фигур, создать композиции, где господствует воздух, пронизанный вибрирующим светом.

Наверное, ни один из городов не был столь созвучен его постоянным художественным поискам, как Венеция, где живописец бывал многократно.

Вид Большого канала в Венеции



Пожар парламента, 16 октября 1834

1835 Холст, масло. 92 x 123 см Музей искусства, Филадельфия

16 октября 1834 г. Тёрнер стал свидетелем пожара в здании Парламента.

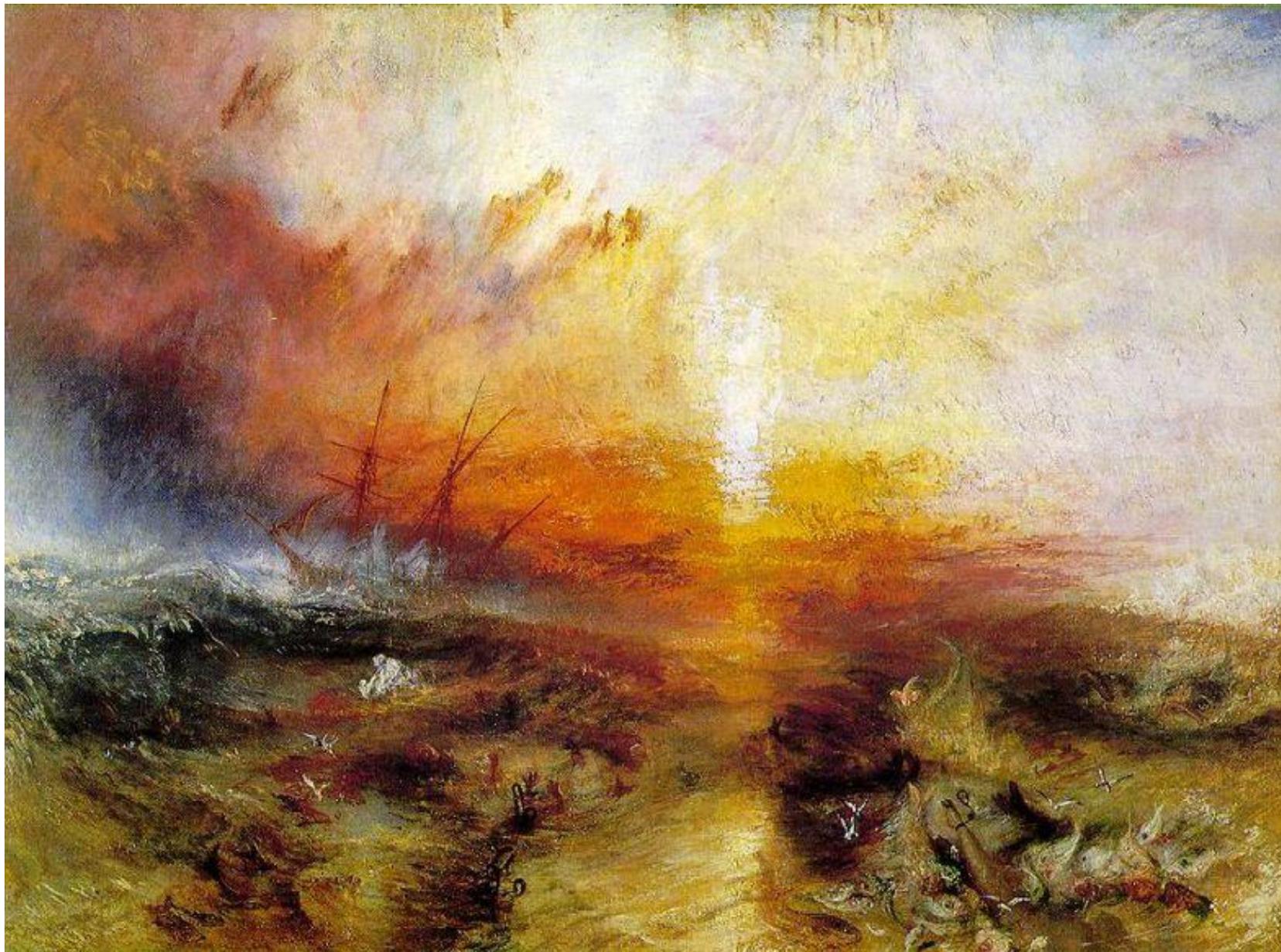
Романтическая страсть к изображению различных катастроф и экстраординарных событий не могла оставить его равнодушным.

Услышав о пожаре, художник поспешил запечатлеть этот момент.

Он нанял лодку, выехал на ней на середину Темзы и сделал несколько набросков для будущей картины.

Пожар был интересен ему с чисто художественной точки зрения — как стихия огня и света.

Существует девять акварелей и две работы маслом, посвященные этому событию.



Невольничье судно

1840 Холст, масло. 90,8 x 122,5 см Музей изящных искусств, Бостон

На протяжении нескольких веков работорговля составляла одну из статей дохода английского государства.

При жизни Тёрнера парламент принял закон, запрещающий торговлю человеческим товаром, но страшное пятно на совести британской нации еще долго беспокоило воображение художников, писателей и поэтов.

В основе этой картины лежит реальное событие. Капитан, перевозивший рабов, распорядился выбросить за борт всех заболевших холерой, так как по закону он мог получить страховку только за людей, погибших в море. Освободившись от «лишнего груза», судно уходит от бури, а брошенные им рабы гибнут в волнах, терзаемые хищными рыбами; вода вокруг них окрашивается кровью.



**Утро после потопа.
Моисей пишет
книгу Бытия**

Около 1843 Холст, масло.
78,5 x 78,5 см Галерея Тейт,
Лондон

Здесь мотив катастрофы достигает кульминации, приобретая космическое значение. Свет и цвет становятся первоэлементами, символическими стихиями.



Дождь, пар и скорость

1844 Холст, масло. 91 x 122 см Национальная галерея, Лондон

«Дождь, пар и скорость» (1844) -

Картина была написана после поездки Тёрнера по Большой западной железной дороге, связывавшей юго-запад Англии, Западные земли и Южный Уэльс с Лондоном. Считается, что на картине изображён железнодорожный мост Мейденхед через Темзу. Зрителю представлен вид на восток в сторону Лондона.

Целью живописца является перенести скорость поезда на полотно, именно поэтому картина такая размытая и нечеткая. Наиболее четко виден движущийся паровоз, причем особенно четко и ярко прорисована его труба. Это сделано с целью показать силу техники и нового наступающего времени. Тернер хочет показать паровоз как яростного зверя, несущегося на всех парах. Все остальное размыто, но угадывается в золотой дымке. Внизу различимы маленькая лодка и пахарь.

В первой половине XIX в. многих завораживал сам образ паровоза.

Он символизировал стремительность движения и принес новое понимание скорости и пространства.

Тёрнер поставил себе очень сложную задачу — передать быстрое движение в тумане, сквозь сетку дождя да еще и наполнить атмосферу светом.

Хотя современники и отзывались о поздней манере Тёрнера как о «смеси яиц и шпината» или «подкрашенном паре», его работы последних лет все же были встречены более доброжелательно, чем гораздо более близкие к реальности произведения французских импрессионистов, показанные в 1867 г.

Импрессионисты высоко ценили творчество Дж.Тёрнера, проявляя особый интерес к его светотеневым эффектам, богатству цветовых рефлексов в написании белого, мотивам снежной погоды и моря, хотя сам тип "пейзажа-катастрофы", характерный для большинства его работ, оставался им чужд.

Художники-импрессионисты пристально изучали наследие английского живописца и вдохновлялись им.

Он стоял на пороге наступавшей эпохи современной живописи, для которой Тёрнер был одним из последних мастеров прошлого и первым среди современных художников.

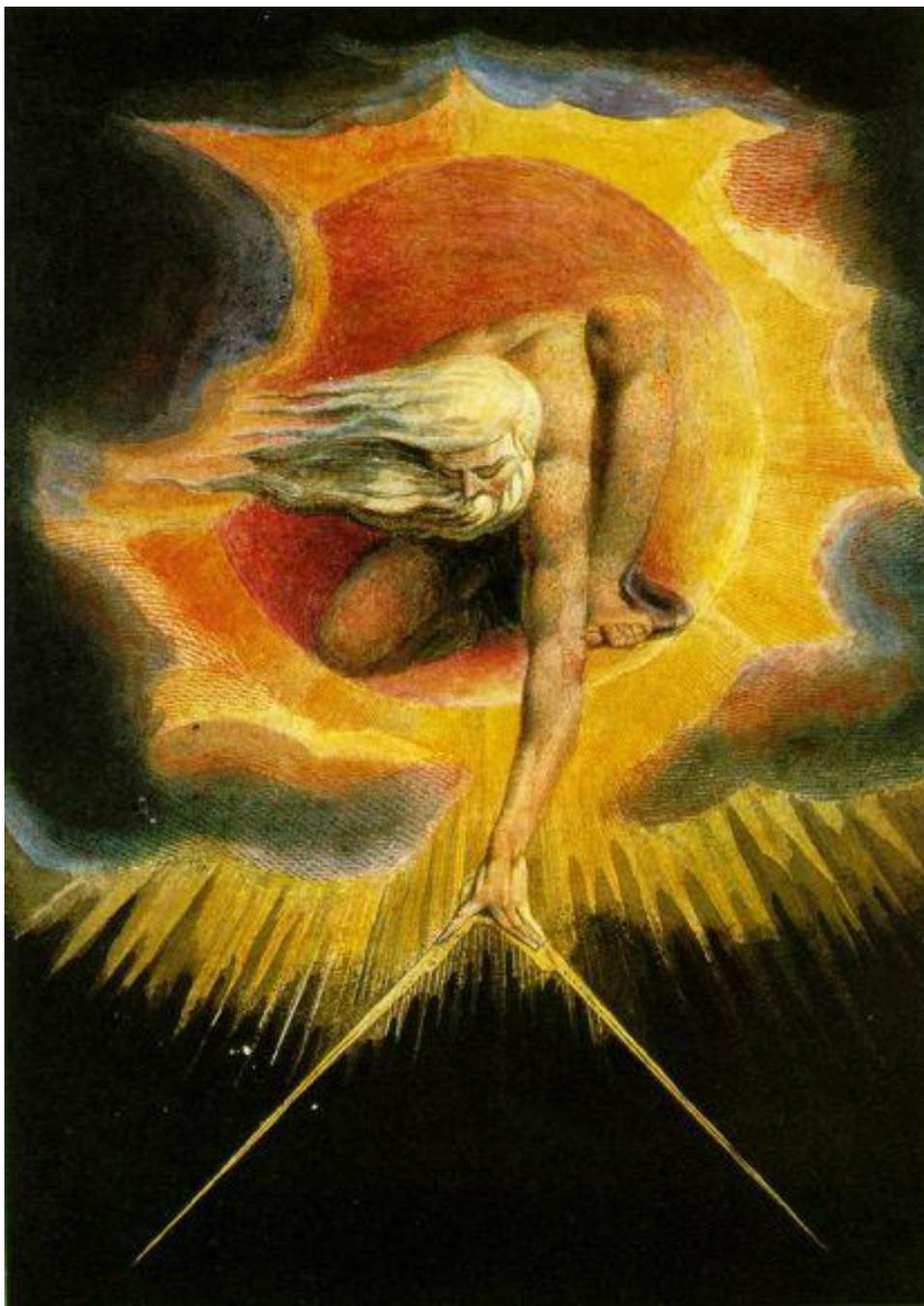


Романтическое направление в английской графике нашло выражение в творчестве **Уильяма Блейка** (1757—1827) – крупнейшего поэта, а также художника, иллюстратора.

Предвещая искусство конца XIX—XX вв., свою главную задачу художник видел в **раскрепощении воображения**.

В истории искусства сферой его пристального внимания было **Средневековье**, из которого он заимствует многие принципы и иконографические мотивы. Блейк обращался и к наследию **античности**.

Универсальный мастер, Блейк сам гравировал и раскрашивал иллюстрации к своим сочинениям, изданием которых занимался собственноручно.



Творец вселенной.

Фронтиспис к поэме «Европа»

1794

Цветная гравюра, ручная раскраска,
чернила, акварель. 23,3 x 16,8

Британский музей, Лондон

В этой композиции Блейк намеренно геометризует изображение, тем самым придавая движению особую энергичность.

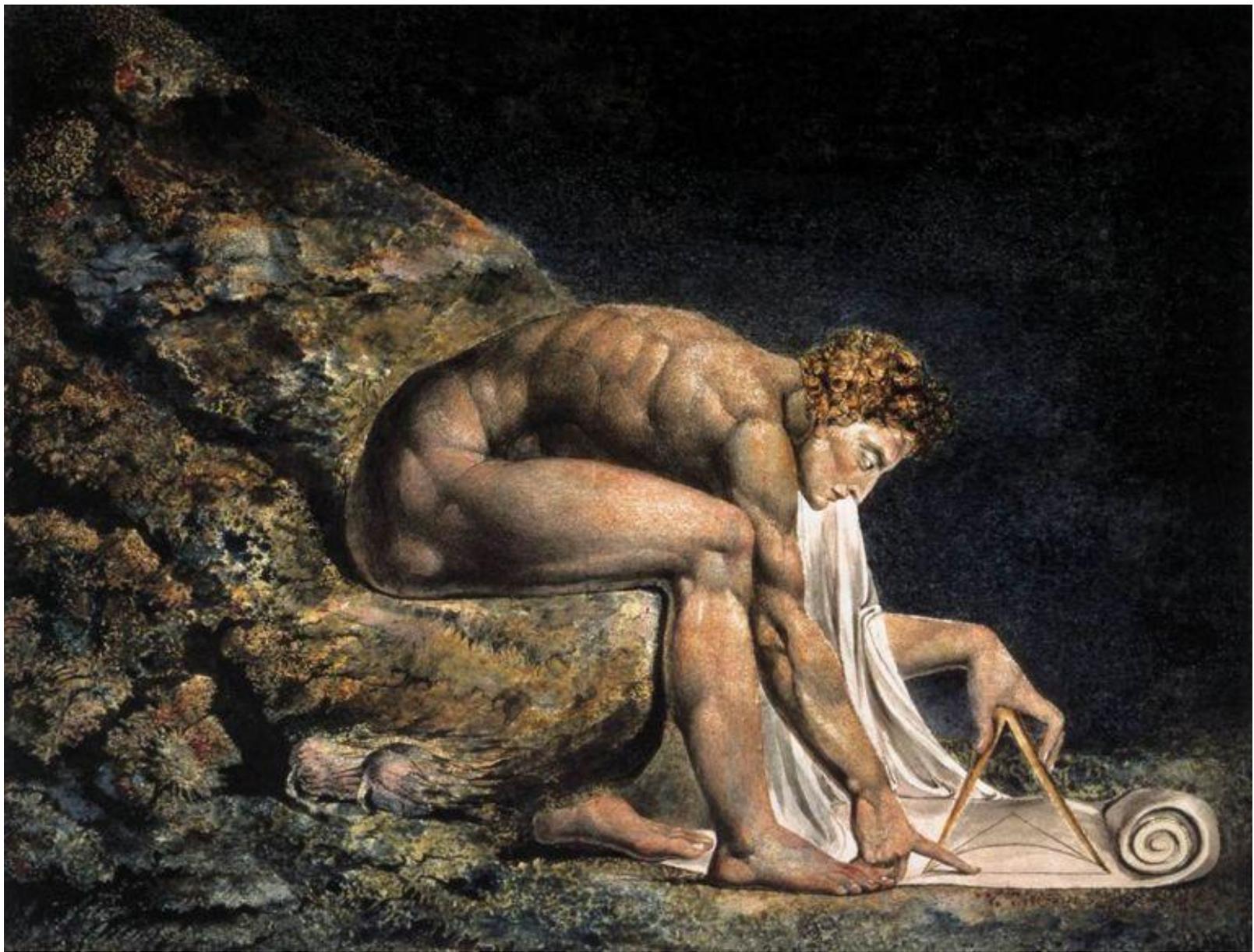
При создании Творца Блейк пользовался комбинацией различных источников — традиционной иконографией Бога Отца, гравюрами с работ Пеллегрини Тибальди (итальянский маньерист).

Циркуль же, символизирующий акт творения, позаимствован

художником из средневековых



Пеллегринно Тибальди.
Святое семейство со
св. Елизаветой



НЬЮТОН

1795 Цветная гравюра, ручная раскраска, чернила, акварель. 46 x 60 Галерея Тейт, Лондон

Это не портрет великого английского ученого Исаака Ньютона, а скорее персонификация научного духа. Уильям Блейк вообще презирал портрет как жанр.

Для него гораздо важнее дух материи, который реализуется через творческую деятельность, разновидностью которой являются озарения человека науки.

Работая над образом Ньютона, художник пользовался рисунками, копирующими персонажи Микеланджело с потолка Сикстинской капеллы в Ватикане.

Блейк считал, что жизнь — это энергия, происходящая из тела, а разум только обозначает ее границы.



Сотворение Адама (Элоим создает Адама)

1795—1805 Цветная гравюра, ручная раскраска, чернила, акварель. 43,1 x 53,6 Галерея Тейт, Лондон

Сюжет картины заимствован из Книги Бытия: «И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою».

Элоим (древнееврейское имя Бога) буквально создает Адама из земли, кусок которой Он держит в левой руке. Правую руку Элоим приложил к голове Адама, очевидно, наполняя его тело «дыханием жизни».

По мнению Блейка, ловушкой для свободного человеческого духа стало его земное существование. И грехопадение, как и последующее изгнание из Рая, произошло не в Эдеме, а в момент дарования духу материальной оболочки.

В философии Блейка Богу Ветхого завета, Творцу материального мира, присущи отрицательные качества.

Адам изначально поработен, его ноги на картине обвивает громадный червь или змей, а поза человека аналогична распятию.

Такое понимание сюжета — антипод микеланджеловского «Сотворения Адама», изображенного на плафоне Сикстинской капеллы в Ватикане.



**Великий красный
дракон и жена,
облеченная в солнце**

Около 1806—09

Акварель. 34,3 x 42

Бруклинский музей, Нью-
Йорк

Образы картины отсылают к тексту Апокалипсиса:

1. И явилось на небе великое знамение: жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд.
2. Она имела во чреве, и кричала от болей и мук рождения.
3. И другое знамение явилось на небе: вот, большой красный дракон с семью головами и десятью рогами, и на головах его семь диадим.
4. Хвост его увлек с неба третью часть звезд и поверг их на землю. Дракон сей стал перед женою, которой надлежало родить, дабы, когда она родит, пожрать ее младенца.

(Откровение Иоанна Богослова 12:1-4)



Беатриче на колеснице. Иллюстрация к «Божественной комедии» Данте Алигьери 1824—27 Бумага, чернила, акварель. 37,2 x 52,7 Галерея Тейт, Лондон

Чтобы выполнить иллюстрации к поэме Данте, Блейк в 67 лет начинает изучать итальянский язык. Прежде чем умереть, Блейк успел гравировать 7 из 102 рисунков. 69 из них иллюстрировали песни «Ада», 20 — «Чистилища», 10 — «Рая» и еще 3 — без указания песни. Эта композиция иллюстрирует 29-ю песню «Чистилища».

В правой части изображен Данте (одетый в красное), смотрящий в направлении Эдемского сада.

По саду на великолепной колеснице, запряженной грифоном, едет Беатриче, возлюбленная поэта, в окружении духов четырех евангелистов (слева от Беатриче мы видим изображения, отчасти похожие на головы орла (Иоанн) и тельца (Лука), справа — на ангела (Матфей) и льва (Марк). Три женщины, стоящие на земле, олицетворяют Веру (в белом платье), Надежду (в зеленом) и Милосердие (в красном).

Блейк создает свою интерпретацию текста Данте. Для великого итальянца образ Беатриче был важен как символ христианской церкви. Блейк, надев на Беатриче золотую корону, тем самым представляет ее как персонаж своей мифологии — как Валу, богиню природы.