

Т. П. Евсева

ВОСТОЧНЫЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖОНА МАРТИНА

У Джона Мартина (1789–1854) при создании его фантазмагоричных архитектурных образов было несколько источников вдохновения. На творчество художника оказали влияние современные ему инженерные постройки, такие как шлюзы Каледонийского канала, спроектированные инженером-строителем Томасом Телфордом (1757–1834), или знаменитый туннель Марка Изамбара Брюнеля (1769–1849), прорытый под Темзой для первых железных дорог. Публика была допущена к его осмотру в 1827 г., и Мартин часто использовал изображение туннеля в своих произведениях, например, в сцене «Изгнания из Рая» библейского цикла.

Еще одним источником архитектурных фантазий Джона Мартина были наполеоновские войны. Они изменили маршруты путешествия англичан. Традиционный континентальный вояж с посещением Парижа, Вены или Петербурга стал невозможен в силу политических причин. А после победы над Наполеоном Британия открыла для себя страны Востока: «Сохранившиеся до наших дней развалины великой Вавилонской стены, пирамиды, гробницы и храмы на Ниле, гора Арарат, а может быть и сам Эдем, стали доступны для созерцания и описания восторженными путешественниками» [1, р. 43]. И хотя сам Мартин никогда не был за границей, для своих исторических реконструкций древних цивилизаций он немало почерпнул из книг Луи Франсуа Касаса «Путешествие по морю, с иллюстрациями, в Сирию, Финикию, Палестину и Египет» (1799), Люги Майя «Пейзажные виды Египта, Палестины и других мест Оттоманской империи» (1804) и «Описание Египта» (1809–1829), Клаудиса Ричи «Воспоминания о развалинах Вавилона» (1811), Томаса Мориса «Наблюдения на руинах Вавилона» (1816). В архитектуре Англии после открытия Востока появились индийские, персидские, эллинистические, египетские и даже китайские элементы. Как пример архитектурной фантазии, воплощенной в камне и выросшей на глазах у Мартина, приведем известный Королевский павильон в Брайтоне Джона Нэша (1752–1835). В этом здании органично соединились китайские, индийские и мавританские элементы, его тогда даже сравнивали с восточной сказкой. Таким образом, мартиновский «архитектурный стиль укрепил связь между восточной археологией и викторианской инженерией, уже установленную топографами предыдущего поколения» [2, р. 123].

Необходимо отметить, что Мартин не был одинок в своих исканиях и как художник-живописец — он творил в русле традиции всего искусства романтического периода. Темой Востока были очарованы многие художники. Так, французский живописец Эжен Делакруа (1798–1863) стал автором выдающихся произведений на ориентальные темы. Английский художник Джозеф Мэллорд Уильям Тернер (1775–1851), современник и в чем-то духовный учитель Мартина, создал известные композиции «Пятая казнь египетская» (1800), «Десятая казнь египетская» (1802), «Упадок Карфагенской империи»

Евсева Татьяна Павловна, аспирант, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина; e-mail: tevseeva@hotmail.co.uk

(1817). «Однако как Клод, а прежде и Пуссен, он не предпринимал серьезных попыток изобразить города в том виде, в каком они были на самом деле, но наоборот — показал их в виде великолепных, но совершенно недостоверных, театральных декораций, приемлемых почти для любой эпохи и на любой случай» [1, р. 40]. И только Джон Мартин — первым не только в английской, но и в общеевропейской истории искусства — предпринял визуальную попытку исторически точных реконструкций погребенных городов.

Художник начинал свою карьеру как ученик по геральдике — расписывал аристократические гербы на каретах, а также обычные дилижансы, разъезжавшие в то время по пыльным английским дорогам. Потом в Ньюкасле поступил на обучение в студию итальянского иммигранта Бонифация Мюссо (1758–1810). Потом в одной из лондонских мастерских мастер расписывал фарфор и стекло. К 1812 г. Мартин стал авторитетным учителем рисования и профессионалом в росписи малой пластики. Однако в это же время он потерял работу в мастерской Коллинза: завистливые напарники по работе устроили ему бойкот, обидевшись, что работы Мартина пользуются большим спросом и продаются, соответственно, по более высоким ценам. Художник оказался в затруднительном положении, с женой и ребенком на руках. Но он продолжал работать. В марте 1812 г. Мартин всего за один месяц создал огромное полотно «Садак в поисках вод забвения». Сюжет картины был заимствован из «Сказаний джина, или Восхитительных уроков Хорама, сына Асмара». Сказания эти принадлежали перу сэра Чарльза Мореля, якобы «бывшего посла британских поселений в Индии», и были собранием восточных сказок, составленным имамом Хорамом и переведенным с древнеперсидского манускрипта. Отпечатали их в 1764 г. в типографии Собора св. Павла в двух томах с 14-ю гравюрами британского художника Антония Уолкера (1726–1765). Эта коллекция историй выдержала до 1861 г. семь изданий. Под псевдонимом Морель скрывался настоящий автор — Джеймс Кенетт Ридли (1736–1765), в действительности британский священнослужитель, который никогда не выезжал за пределы Англии. Это была блестящая литературная мистификация. Ридли мастерски имитировал ориентальный стиль, используя страсть XVIII в. к восточным сказкам, вдохновенную переводом Антуана Галлана «Ночей Аравии» (1704–1717).

Садак был знатным персом, у которого султан Амураф похитил жену Каласради. Затем Амураф обманом склонил Садака к поиску вод забвения, которые были ему нужны, чтобы Каласради, выпив их, исполнила все его желания. Герою приходится многое пережить в пути: и ужасную бурю на море, и чуму, и встречу со злыми духами. В конце сказки Амураф погибает от воздействия вод забвения, а Садак становится султаном. Мартин проиллюстрировал кульминационный момент этой истории, когда герой после трудного путешествия, потеряв на долю секунды сознание, скатился к крутому обрыву скалы, но в последний миг зацепился руками за утес и спасся от гибели. По замыслу художника Садак находится между Настоящим и Вечностью. Небольшая напряженная фигурка персонажа изображена на маленькой площадке, озаренной светом молнии, вырвавшейся из просвета клубящихся облаков в левом верхнем углу картины. Сложное сочетание архитектоники скал вторит ей, и взгляд скользит вниз по ее диагонали к изображениям каменных причудливых арок, также освещенных отблесками грозы и разворачивающих пространство картины в глубину. Зритель мысленно переносится на второй план холста, откуда стремительно низвергается водопад, и, следуя динамике молнии, вторящей крошечным зигзагам в правом углу картины, переводит свой взгляд на изображение Садака, раскинувшего руки, чтобы зацепиться за скалу.

В этой картине впервые проявляются черты будущих апокалиптических композиций Мартина, мысль о том, что человек — всего лишь смертный, противостоящий бушующей трагической возвышенной стихии на фоне романтического пейзажа. Здесь заложены и черты философии индивидуализма: личный успех и победа над обстоятельствами в отчаянной борьбе за выживание. Впоследствии братство прерафаэлитов разовьет и продолжит отраженную в этой ранней работе Мартина линию: обращение к национальной литературе в поисках романтических сюжетов и творческое переосмысление их в живописи¹.

История приключений знатного перса была широко известна и в театральной практике того времени. В Королевском театре на Друри Лэйн в 1797 г. была поставлена комическая пантомима английского драматурга Томаса Джона Дибдина (1771–1841) «Садак и Каласради». В 1814 г. английский композитор Генри Бишоп (1786–1855) создаст свою версию восточной сказки в опере «Садак и Каласради, или Воды забвения». «Сказания джина» оказали влияние и на Чарльза Диккенса (1812–1870). В 1821 г. он написал трагедию, основанную на историях имама «Чародеи, или Миснар — султан Индии».

К 1822 г. Мартин уже прославился своими картинами на восточные темы. «Садак в поисках вод забвения» и новаторство в разработке сюжетов «Падение Вавилона» (1819) и «Пир Валтасара» (1820) принесли ему широкую известность.

До XIX в. древняя Месопотамия — первая цивилизация на земле — в памяти человечества существовала как миф с двумя полюсами. Для древнейших историков это был современный им огромный прекрасный город с развитой инфраструктурой и непревзойденным величием (там находилось одно из чудес света — висячие сады Семирамиды). Знания халдейских мудрецов, отраженные в вавилонской литературе, повлияли на греческую письменность. «Эпос о Гильгамеше» передал эстафету иконографических сюжетов Библии: тема Потопа; тема Змея, похитившего цветок бессмертия у людей. Для христианской традиции Вавилон — символ зла, город дьявола, наполненный развращенными всевозможными пороками существами, которые вступили в союз с антихристом. Вавилонская башня воспринималась как символ высокомерия людей, и проклятая блудница должна была понести наказание во времена Апокалипсиса — согласно Иоанну Богослову там должен был состояться бой между Богом и силами зла.

XIX век сблизил эти два полюса. С одной стороны, образ Вавилона выступал метафорой современной столицы как космополитического центра с грандиозными проектами строительства и демонами порока: роскоши и коррупции на фоне нищеты, дефицита, голода и эпидемий. С другой стороны, художественное очарование древнего города с его литературными, архитектурными и декоративными деталями проникло в театрально-декорационное искусство. Сценографы, опираясь на археологические открытия, сделанные в Египте и Персии, начиная с 1780-х годов использовали предметы декоративно-прикладного искусства и элементы архитектуры как реквизит. После открытия Хорсабада и прибытия артефактов в Париж и Лондон «египтомания» заменяется «ассироманией», и в жизнь XIX в. входит неовавилонская культура, хотя театральные художники не всегда были аккуратны в воссоздании декоративных элементов эпохи, скорее стремясь очер-

¹ См., например, работы Эдварда Коули Берн-Джонса (1833–1898) «Артур с Эскалибуром» (1859), «Фея Моргана» (1862), «Околдованный Мерлин» (1874); Форда Мэдокса Брауна (1821–1893) «Манфред на вершине Юнгфрау» (1842), «Участь Корделии» (1843–1844), «Ромео и Джульетта» (1870); Джона Эверетта Миллеса (1829–1896) «Офелия» (1852).

тить волшебную ауру Востока. Во время гастролей итальянской оперы «Семирамида» в Лондоне в 1806 г. критики отмечали, что костюм главной героини скорее напоминает фасон современного английского платья, нежели древнюю одежду.

Мартин обратился к эпохе заката несокрушимой, но пребывающей в неге Вавилонской империи, описанной Геродотом. В то время как войска персидского царя Кира Великого проходили под открытыми воротами реки Евфрат (так как вода опустилась в районе дельты реки), последний царь древнего города Валтасар с тысячей знатных людей и их женами праздновал и веселился в пиршественном зале дворца, поднимая кубки за непобедимые укрепления города, за самую известную столицу мира, за самый укрепленный город в империи, хотя дни Вавилона уже были сочтены. Существовала и другая трактовка картины художника, которая могла прочитываться его современниками. Хотя романтики и были очарованы культурой Востока, английские патриоты-националисты не разделяли их восхищения. В падении Вавилона видели исторический урок: одряхлевшая оседлая цивилизованная империя погибла под напором более молодых кочующих племен. Консерваторы боялись восточной угрозы. Ее предзнаменование можно найти в книге Ридли, в конце которой злой маг улетает, чтобы посеять хаос в Англии. Эту тему потом разовьет Брэм Стокер (1847–1912) в «Дракуле» (1897).

Вернувшийся к 1822 г. из-за границы в Англию Уильям Бекфорд (1717–1786) — знаток и любитель изящных искусств, один из четырех английских крупнейших коллекционеров своего времени — решает продать свой особняк Фонтхилл и уговаривает Мартина сделать топографические виды. Из уст хозяина мастер услышал таинственную историю этого места — о частной закрытой рождественской вечеринке 1781 г. со специальными иллюзионистическими эффектами, «о странном и колдовском освещении, созданном Лоутербургом» [1, р.60]. Воображению художника представлялся роскошный подземный дворец арабского шайтана Эблиса, а вместе с тем Бекфорду английское поместье казалось Эдемом, где Адам и Ева жили до грехопадения.

В 1823 г. Мартин пишет картину «Архангел Гавриил с Адамом и Евой», сцену из «Потерянного Рая» Мильтона. К этому времени романтиками была создана плеяда изобразительных образов по великой поэме. Мятежный ангел разжигал воображение творческих личностей. Блейк выразил свое мироощущение в графических листах серии «Свадьба Неба и Ада» (1790), а Фюссли, подобно галерее Шекспира Бойделя (1786), в 1799 г. открыл галерею Мильтона, где выставил сорок семь авторских работ, которые оказали большое влияние на его коллег. Картины Ада и образ Сатаны были представлены такими авторами, как Френсис Хейман (1708–1776), Эдвард Френсис Берни (1760–1848), Томас Роулэндсон (1756–1827), Ричард Уэстал (1765–1836), Джон Гамильтон Мортимер (1740–1779), Джон Флаксман (1755–1826) и ирландец Джеймс Барри (1741–1806). Никто из них не обращался к изображению панорамного пейзажа, скорее их интересовал портрет inferнального существа как носителя зла. Мартин пошел другим путем. Он избрал прием противопоставления. Дьявол не присутствует в его картине, но зритель может уловить его inferнальный дух по контрасту и увидеть тот прекрасный мир, который Сатана хочет разрушить.

В 1817 г. Мартин оставил рисование акварелей, приносящих случайный заработок, и принял заказ на выполнение топографических рисунков и гравюр видов особняка Сезинкот в графстве Глостершир. Полковник Джон Кокерелль (1752–1798) купил имение в 1795 г. после возвращения из Бенгалии. Однако в 1798 г. он умер, и имение унаследовал его младший брат баронет сэр Чарльз (1788–1863), который предложил выстроить дом

в индийском стиле другому их брату Сэмюэлу (1754–1827). Тот какое-то время работал землемером в Ост-Индской компании и учился у архитектора сэра Роберта Тэйлора (1714–1788). В 1805 г. Сэмюэл создал яркий пример интерпретации XIX веком архитектуры Великих Моголов XVI–XVII столетий. Садово-парковый пейзаж имения был спланирован наподобие ренессансного с элементами стиля индусов Хамфри Рептоном (1752–1818) — последним великим дизайнером XVIII века, который своим творчеством создал предпосылки для появления более сложного и эклектичного стиля XIX века. Выполняя рисунки особняка Сезинкот, Мартин столкнулся с новым видением построек и пространства: купола, колоннады и портики, искусственные заводы и пещеры, фонтаны и храмы, покрытые причудливыми орнаментами — все это было окружено буйством восточной природы, цветущими розами, рододендронами и пальмами на фоне английских дубов. Под влиянием этого заказа Мартин внес новые архитектурные детали в картину «Падение Вавилона», реконструируя и создавая собственное видение древнего исторического города. Позднее он перенес этот художественный опыт в другие композиции, изображавшие библейские города и райские кущи. Ярким примером служит его картина «Архангел Гавриил с Адамом и Евой», где Мартин изобразил прекрасную панораму Рая. Это нетронутая цивилизацией природа в девственном ее состоянии. Главные герои находятся в правом углу композиции. Архангел Рафаил изображен с большими крыльями, с разведенными в разные стороны руками в момент эмоционального рассказа. Передний план картины художник украшает разнообразной гаммой экзотических цветов, которые далее расположены на арке пещеры и опоясывают рассказчика и слушающих, как венком. На скале за спиной первых людей растут деревья южных широт, пальмы и кипарисы. Панорама Рая показана во всей прелести первозданной природы — это и мирно пасущиеся животные у озера, и голубые горы вдаль. Именно по этой колыбели человечества тосковали романтики в разгар промышленной революции и мощного наступления «дьявольских машин». Вот как описан рай для правоверных мусульман в новелле «Ватек» — весьма причудливой смеси восточной мифологии и исламской культуры с элементами готического романа, написанной Бекфордом в течение нескольких дней после незабываемой вечеринки: «Множество благоухающих кустарников и рощи апельсинов, кедров, лимонов, переплетаясь с пальмами, виноградниками и гранатами, доставляли радость вкусу и обонянию. Земля была усеяна фиалками; кусты гвоздики наполняли воздух ароматом. Четыре светлых источника изливались здесь для большего сходства с Эдемским садом» [3, с. 10].

Под влиянием рассказов Бекфорда Мартин в 1824 г. обращается к разработке египетской темы. Бекфорд так описывал трансформацию большого центрального холла в особняке Фонтхилл: «Массивный Египетский зал выглядел так, словно был высечен из настоящей скалы, с бесконечной лестницей, когда вы смотрели с нее вниз, то она казалась такой глубокой, как лестница в пирамиде, а когда взглядывали вверх, она терялась в заоблачных высотах» [1, р. 60]. Графическим источником для Мартина послужила картина Тернера «Пятая казнь египетская», которую Бекфорд приобрел в 1800 г. В композиции «Седьмой казни египетской» зритель может в полной мере наблюдать мастерство художника в перспективном построении образов фантазмагорической архитектуры. В центре картины Мартин изобразил бушующее море, множество крошечных фигурок, выбегающих из фараонова дворца к морскому причалу — в надежде спастись на утлых суденышках, заливаемых потоками воды. В толпе смятенных людей, мечущихся под громадными колоннами с египетскими рельефами, Моисею, изобра-

женному в полный рост в темной одежде, противопоставлена фигура фараона в светлом. Мастер выделяет ее изображением короны и упавших ниц вокруг него полуобнаженных девушек-наложниц. По сравнению с большой фигурой пророка фараон представлен маленьким и незначительным. Изобразительная перспектива помогает Мартину сконцентрировать все внимание зрителя на Моисее как главном герое события и проводнике божьей воли и снизить роль во всеобщей истории фараона — всего лишь незначительной личности перед лицом Бога, оказавшейся на вершине власти только в пределах государственной иерархии. Композиционно мастер разделяет изображение пророка и фараона острым углом ограждения второго этажа дворца. От фигуры царя египетского хаотичное движение паникующих масс разделяется на два направления: из-за колоннады за спиной фараона и вниз по лестнице. На дальнем плане по длинной анфиладе между колоннами дворца движется еще один поток людей. Мартин мастерски разработал архитектурное пространство мысленно реконструированных им дворцов и тщательно прорисовал мельчайшие детали. Необходимо отметить, что в библейском тексте упоминание об этом эпизоде отсутствует, и Мартин изобразил его в композиции для показа «величественного» и «грандиозного», принятого в пейзажной живописи того времени. В живописной работе для обозначения места действия события, происходящего в древнем Египте, художник ввел в пространство картины изображения Александрийского маяка, пирамид и сфинксов на лестнице. Разрабатывая в 1833 г. гравюру к библейскому циклу с таким же названием, художник внес еще больше деталей в графику: собачьи головы египетских памятников на морском побережье, изображения цветков лотоса на капителях колонн.

В 1827 г. Мартин включил композицию «Архангел Гавриил с Адамом и Евой» в цикл иллюстраций к «Потерянному Раю», где развил тему падшего ангела в 24 гравюрах. Безудержная фантазия художника и его увлечение архитектурой подсказали мастеру образную концепцию, к которой никто не обращался до него. После реконструкции Вавилона и библейских городов, а также рассказов Бекфорда Мартину казалось необходимым изобразить место обитания Сатаны, его дворец и подземный мир, во многом так, как их представлял его предшественник Филипп де Лоутербург (1740–1812). Обращение к технике меццо-тинто позволило Мартину в полной мере выразить его художественные идеи. Он использовал все возможности этой техники, вводя в гравюры глубокий черный тон, чтобы подчеркнуть ослепительность крыльев божьих ангелов. Работа со стеклом научила Мартина и широкой раскладке тона. Здесь необходимо отметить также, что художник в своей живописи добился удивительно богатой тоновой растяжки, хотя цветовая гамма его произведений довольно выборочна.

Из новеллы «Ватек» художник почерпнул некоторые идеи. Зачин произведения таков — беспокойный ум девятого халифа из рода Аббасидов, сына Мутасима и внука Гарун аль-Рашида, требовал знаний. Он часто спорил с учеными, которые не смели ему возражать. «Вмешивался Ватек и в теологические распри и часто высказывался против партии, считавшейся правоверной, чем восстановил против себя многих ревностных к вере. Тогда он стал их преследовать, ибо всегда желал быть правым, чего бы это ни стоило. Великий пророк Магомет, наместниками которого на земле были халифы, пребывая на седьмом небе, возмутился безбожным поведением одного из своих подданных» [3, с. 79]. Бекфорд проводит параллель между Ватekom и Нимродом (в Ветхом Завете родоначальником ассирийцев и вавилонян, ему же приписывается строительство Ниневии и других крупных городов Месопотамии). В равнинистической литературе

«жестокий правитель повелевает возвести Вавилонскую башню — символ гордыни и отречения от Бога. Об этом в I веке н.э. подробно написал историк Иосиф Флавий в „Иудейских древностях“: его Нимрод хвастал, что сумеет защитить свой народ и от Господа, и от потопа, если Бог найдет его снова. И начал строить башню столь высокую, чтобы вода не могла ее покрыть, и столь прочную, чтобы не могла в нее проникнуть» [3, с. 79]. Магомет приказывает гениям (в арабской мифологии добрым духам — хранителям храма или тела человека от проникновения демонов) оставить Ватек в покое и понаблюдать, как далеко зайдут безумие, непокорность и дерзкое любопытство халифа, желающего проникнуть в тайны Неба. «Гении повиновались; и в то время как работники выводили за день локоть башни, они прибавляли за ночь еще два. Быстрота, с какой была построена башня, льстила тщеславию Ватека. Он думал, что даже бесчувственная материя повинуетя его намерениям. Он совсем забыл древнюю мудрость: „Успехи безрассудного и злого есть первые лозы, которыми наносятся ему же удары“. Гордыня его достигла высшего предела, когда, взойдя в первый раз по одиннадцати тысячам ступеней своей башни, он взглянул вниз. Люди показались ему муравьями, горы — раковинами, а города — ульями. Это восхождение вскружило ему голову. Он готов был уже поклониться себе, как богу, но, взглянув вверх, увидел, что звезды так же далеки от него, как и от земли. Внезапному ощущению своего ничтожества Ватек нашел утешение в мысли, что люди считают его великим» [3, с. 3–4]. Это описание халифа перекликается с изображенным Мартином фараоном в «Седьмой казни египетской».

Ватек отправляется в путешествие через экзотические пейзажи и начинает спуск в Ад, соблазняемый сверхъестественным существом Гяуром, которое обещает даровать ему талисманы Сулеймана и сокровища древнейших султанов, покоряющие мир, из дворца подземного пламени в награду за отступление от веры.

Произведение Бекфорда перекликалось с «Потерянным Раем» Мильтона. Творчество Мартина как губка впитало в себя все противоречия и сложности идейно-эстетических поисков романтизма. Огромные скелеты «морских драконов», реконструированные палеонтологами и изображенные художником, подтверждали право на существование теории биологической эволюции видов. Новые археологические раскопки доказывали теоретические выкладки ученых о древних народах, городах и о цивилизациях античной истории, информация о которых содержалась в Библии — одновременно и выдающемся литературном памятнике предшествующих эпох, и символе религиозной веры. Отсюда и двойственность философских рассуждений XIX века, и попытка перейти от слепой веры к научно обоснованному знанию. В 1820-е годы началось британское религиозное возрождение. В Лондоне проповедовал Эдвард Ирвинг (1792–1834), закончивший Эдинбургский университет и получивший степень магистра искусств. Во время его выступлений церковь заполняли более тысячи человек. Были заняты все скамейки, люди стояли в проходе между ними, толпились в переполненном вестибюле, теснились на улице. Популярность проповедей необычного священника привлекала сюда и знать столицы: юристов, врачей, художников, дипломатов. С великолепным ораторским искусством и яростной жестикуляцией Ирвинг цитировал «Апокалипсис», «Тысячу и одну ночь» и Оссиана. Громовые и страстные проповеди призывали людей покаяться в грехах и готовиться к предстоящему Страшному Суду. Церковь, по мнению священника, жила «последние дни», пришествие Христа было очень близко, а людям во всем мире необходимо было обратиться к Богу. Ирвинг выступал против косности времени, коррупции в правительстве, обвинял материализм, порожденный новой индустриаль-

ной эпохой, и осуждал пороки современного ему общества. Эсхатологический характер его проповедей был созвучен духовному сознанию англичан начала XIX в. Люди часто рассматривали политические события в свете библейских пророчеств, и многие из них были убеждены, что живут в «конце времен». Американская война за независимость (1775–1783)² считалась работой Сатаны и подрывом Богом данного порядка правления. В Англии многие люди жили в тревоге и страхе из-за возможного повторения Французской революции на Британских островах. Сам Наполеон и его шествие по Европе позволяли предположить, что Бонапарт служил дьяволу, позднее даже самые радикально настроенные люди поверили, что он в действительности был сыном Сатаны, и прозвали его антихристом. Казалось, что все библейские пророчества сбылись, мир находится на пороге Страшного Суда и возвращение Христа состоится через несколько лет. В искусстве тоже царил дуализм: «Слово „ужас“ обрело новое, актуальное значение после того, как в 1818 г. Мэри Уолстоункрафт Шелли (1797–1851) создала символ „Франкенштейна“, опасаясь, что наука перестанет быть рабом человека и станет вместо этого его хозяином и уничтожителем. Стрессы и противоречия, вызванные конфликтом классов в резко изменившейся экономике, интерпретировались как борьба между „человеком“ и „природой“ или между соперничающими силами в природе. Мильтоновский сатана стал символом новых научных сил в обществе, потому что он олицетворял интеллект, изобретательность и науку в космической борьбе, и был в то же время знаком человеческого саморазрушения и неотвратимого рока.

Руины Древнего Востока тоже очаровывали романтиков не только как памятники времени, когда власть человека над природой намного превосходила возможности современных инженеров, но также как символы недолговечности и самоуничтожения этой природы» [2, p. 120].

Цикл иллюстраций к «Потерянному Раю» начинается с показа жизни Сатаны и его приспешников в подземном мире. Здесь Мартин в полную силу использует глубину гаммы черного цвета, чтобы представить зрителю во всей полноте мрак Ада, бездну, в которую заглядывал Ватек, «стараясь проникнуть взором во тьму, которую не смог бы рассеять весь небесный свет» [3, с. 14]. Это первые шесть картин цикла, наиболее драматичные. Они выступают реминисценциями сцены де Лоутербурга «Сатана в Аду». Эти гравюры выразительны по экспрессии и мощны по заложенной в них динамике движения. В композиции «Падение восставших ангелов», как и в работе Мартина «Потоп» (1826), все разлетается: и мятежники, и камни стремительно падают, подчеркивая и изображая яростный Божий гнев. Далее представлена сцена «Сатана на пылающем озере». Современные художнику виды подземных тоннелей трансформируются у Мартина в подобие горящих глаз Молоха, которому приносятся человеческие жертвы. (Этот прием неоднократно использовали кинематографисты немого кино.) Из отверстий тоннелей извергаются потоки воды, уносящие за собой крошечные фигурки мятежников, падающих с неба. Они подобны маленьким рыбкам, и лишь огромная фигура Сатаны подчеркивается завывающими горящими языками пламени и воды. Именно эта гравюра помогает современному зрителю в полной мере представить сцену «Сатана в Аду» де Лоутербурга. Бекфорд описал Гяура так: «Человек, или, вернее, чудовище, вместо того чтобы отвечать, трижды потер свой черный, как из эбена, лоб, четырежды ударил себя по громадному

² Некоторыми англичанами 13 отчужденных британских колоний воспринимались как «Потерянный Рай».

животу, раскрыл огромные глаза, казавшиеся раскаленными углями, и шумно захохотал, обнажая огромные желтые зубы, испещренные зеленью» [3, с. 5]. Когда халиф, снедаемый любопытством и жадностью, отрекся от Магомета, «тотчас небо прояснилось, и при свете звезд, горевших огнем, Ватек увидел жуткую картину. Земля разверзлась; в глубине находился эбеновый портал, перед ним, развалившись, лежал Индиец (он же Гяур). В руках он держал золотой ключ, которым постукивал о замок.

— Как мне спуститься к тебе, не сломав шеи? — воскликнул Ватек. — Помоги мне и отопрй поскорее дверь!

— Не спеши, — ответил Индиец. — Знай, меня мучит жажда, и я не могу открыть врата, пока не утолю ее. Мне нужна кровь 50 детей, выбери их из семей твоих визирей и главных придворных. Иначе ни моя жажда, ни твое любопытство не будут удовлетворены. Воротись в Самарру, доставь мне то, чего я желаю, собственноручно сбрось детей в эту пропасть — тогда увидишь, что будет» [3, с. 15]. В погоне за обещанным богатством халиф совершает серию гнусных предательств, кровавых убийств и других преступлений.

Одна из ярчайших гравюр цикла про Сатану — «Пандемониум». Это подземный дворец дьявола. Мартин придумал и воссоздал его в композиции, используя топографические навыки и художественный опыт работы над картинами «Падение Вавилона» и «Пир Валтасара». Сатана как царь подземного мира стоит на утесе и обозревает свои владения. Такой композиционный прием позволяет Мартину показать широкую панораму дворца по горизонтали. Дворец тщательно отделан и украшен разнообразными деталями, позаимствованными из древневавилонской архитектуры. Этой реконструкцией восхищался французский композитор Гектор Берлиоз (1803–1869), написавший впоследствии оперу «Осуждение Фауста» (1845), в которой он драматически развил тему Ада.

Очень известной работой рассматриваемого цикла, на которой заостряют внимание многие исследователи творчества Мартина, является картина «Сатана, председательствующий на inferнальном совете» [1, р. 76]. Так, Февер проводит параллель с обстановкой современного Мартину театра на Ковент-Гарден, где к 1827 г. уже стали использовать изобретенное электричество. Действительно, искусственный свет льется сверху на Сатану, подчеркивая и выделяя динамичную фигуру владыки inferнальных сил, который восседает на полусфере. Однако до прихода де Лоутербурга в английский театр там пользовались свечами, и все предметы на сцене освещались исключительно сверху, как в композиции Мартина. Скорее всего, литературным источником для создания этой работы послужило следующее описание Бекфорда: «Ватек и дочь эмира, раздвинув занавеси, вошли в огромное святилище, устланное леопардовыми шкурами. Множество старцев с длинными бородами, африты в полном вооружении лежали ниц у ступеней возвышения, где на огненном шаре сидел грозный Эблис. Он казался юношей лет двадцати. Благородные черты его лица как бы поблекли от вредоносных испарений. В огромных глазах отражались отчаяние и надменность, а волнистые волосы выдавали в нем падшего Ангела Света. В нежной, но почерневшей руке держал он медный скипетр, пред которым трепетали чудовищный Уранбад, африты и все силы тьмы» [3, с. 71].

Гравюра «Мост через Хаос» перекликается с восточной легендой о переправе Аль-Сират — мосте души, тонком, как волос, и остром, как лезвие меча, который перекинут через пропасть над огненным потоком. По нему души праведников попадают в Рай. Всякий, кто не сумеет перейти по нему, долгие века падает в огненную бездну Ада.

В 1828 г. Мартин последний раз обращается к восточной теме в живописной композиции «Падение Ниневии». Ниневия — столица Ассирийской империи (612 г. до

н.э.). По сравнению с такими известными картинами художника, как «Падение Вавилона» и «Пир Валтасара», эта работа более эклектична и очень похожа на театральное масштабное действие, на массовую сцену, которая даже отвлекает внимание зрителей от главных действующих лиц. Это объясняется тем, что художник здесь хотел представить трагедию не отдельных индивидов, а империи и поэтому ввел в композицию большое количество людей.

В течение многих лет учеными ставилось под сомнение существование Ниневии, так как город не был найден. Воображение Мартина, реконструировавшего древний город, опередило раскопки Ниневии, проводившиеся в 1845–1854 г. британским археологом сэром Остином Генри Лайардом (1817–1894). Лайард открыл огромный царский дворец и библиотеку из более чем двадцати двух тысяч клинописных документов, содержащих летописи исторических событий и сборники законов, записи мифов, легенд и древних поэм. Вернувшись в Англию в 1848 г., он привез великолепные артефакты (ныне часть коллекции древнеассирийского искусства Британского музея) и издал книгу в двух томах «Ниневия и ее останки: с обобщением посещений халдейской христианской стены Езиды и Курдистана и исследованием манеры и искусств древних ассирийцев». В 1849 г. археолог опубликовал также большой том «Иллюстраций памятников Ниневии».

Картина Мартина в течение нескольких лет совершила тур по главным городам Великобритании, а в 1833 г. была выставлена в Брюсселе, где принесла своему автору золотую медаль и рыцарское звание ордера Леопольда. С этих пор художник добавил к своему имени две заглавные английские буквы *K.L.* (*Knight Leopold* — Рыцарь Леопольда) и стал членом Брюссельской и Антверпенской академий.

Февер, автор монографии о романтическом художнике, анализируя английское искусство начала XIX в., особо отметил роль мастера среди его современников: «В 1818 году Принц-регент, первый джентльмен Европы, а также, по мнению таких радикально настроенных людей, как Мартин, — Валтасар своего времени, — распоряжался при назначении должностей, присваивал себе заслуги в победах и вмешивался во все дела даже отдаленных населенных точек своих владений. Поэтому в разнородном регентском стиле перемешались все стили — неоготический, греческий, романский, египетский, индийский, а теперь, при участии Мартина, и черты неовавилонского» [1, р. 39]. Картины живописца «Падений Вавилона» и «Пир Валтасара» оказали непосредственное влияние на развитие нового изобразительного метода конца XIX — начала XX века — немое кино. «Создатели первых фильмов с помощью технических достижений воплотили эстетическую программу художника, описанную им в памфлете к “Пиру Валтасара” — “перспективу света” и “перспективу чувства”. Динамичные и экспрессивные театрализованные “пантомимы” мастера с большой “массовкой” и контрастным освещением полностью совпадали со стилистикой “Великого Немого”» [4, с. 280].

Литература

1. *Feaver W.* The art of John Martin. Oxford: Clarendon Press, 1975. XV, 256 p.
2. *Klingender F. D.* Art and the industrial revolution. London: N. Carrington, 1947. XIII, 232 p.
3. Бекфорд У. Ватек. М.: Ридерс Дайджест, 2012. 88 с.
4. *Евсеева Т. П.* Джон Мартин, Уильям Хогарт, Джованни Пастроне, Дэвид Гриффит и Сергей Эйзенштейн: взаимосвязь эстетических взглядов // Науч. труды ин-та им. И. Е. Репина. Вып. 23: Вопросы теории культуры. СПб., 2012. Октябрь/декабрь. С. 277–287.

Статья поступила в редакцию 20 сентября 2012 г.