

## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

УДК 7.011.22

*Т. П. Евсева*

### **КАРТИНА ДЖОНА МАРТИНА «РАСПЯТИЕ» И КОНЦЕПЦИЯ «ВОЗВЫШЕННОГО ХРИСТИАНСТВА» В КУЛЬТУРЕ АНГЛИЙСКОГО РОМАНТИЗМА**

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина РАХ,  
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17

Статья посвящена изучению закономерностей трактовки религиозных сюжетов в творчестве английского живописца Джона Мартина (1789–1854). В работе представлена широкая панорама культурных событий, сопровождавших появление картин художника на библейские темы. Обращение к исследованию художественных процессов, протекавших на фоне этих событий, позволяет автору выдвинуть гипотезу о влиянии «Распятия» Мартина на интерпретацию темы «возвышенного христианства». Важное место в статье занимает анализ столкновения классицистических и романтических традиций в западноевропейском искусстве, в результате которых вызревали эти новые идеи. Осмысление искусства как сферы сложного взаимодействия различных его видов, жанров и направлений, что получило особенное значение в XXI веке, актуализирует проблемы, затронутые Джоном Мартином. Новаторство данной теме придает не только исследование ранее малоизвестных фактов проведения нескольких выставок работ живописца и графика, но и анализ уникального синергетического дара художника, создававшего циклы изображений, которые были предназначены для экспонирования в определенном пространстве. Представленная статья позволяет взглянуть на Джона Мартина как на родоначальника синтетических видов искусства в европейской традиции. Библиогр. 22 назв. Ил. 4.

*Ключевые слова:* возвышенное христианство, Джон Мартин, «Голгофа», «Распятие», диорама, панорама, «Падение Иерусалима», «Падение Ниневии», Гюстав Доре, иллюстрации к Библии, «Инферно», Лев Толстой, «Анна Каренина».

### **CALVARY BY JOHN MARTIN AND THE CONCEPT OF “SUBLIME CHRISTIANITY” IN THE CULTURE OF ENGLISH ROMANTICISM**

*T. P. Evseeva*

I. E. Repin St. Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture,  
17, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

The article is devoted to the study of interpretation of the religious subjects by English painter John Martin (1789–1854). It presents a wide panorama of the cultural events accompanying by the appearance of the painter and the graphic artist's work on the Biblical subjects. The author claims a very specific topic, positioning the impact hypothesis of “The Crucifixion” of John Martin on the interpretation of the theme “Sublime Christianity”. The main point of work is a battle between Classicism and Romantic tradition in the Western Art, where these new ideas were established. Understanding of Art as a sphere

of the complex interaction of various kinds of types, genres and different directions, acquiring special importance in 21<sup>st</sup> century, actualizes the problems raised by John Martin. This topic is made relevant by the fact of the holding of several exhibitions of the master and also by his unique synergistic talent which created a cycle of images that were to be shown in a certain space. This article allows a new look at the creativity of John Martin as the founder of synthetic forms of art in the European tradition. Refs 22. Figs 4.

*Keywords:* Sublime Christianity, John Martin, Calvary, Crucifixion, diorama, panorama, The Fall of Jerusalem, The Fall of Nineveh, Dore, Bible illustration, Inferno, Lev Tolstoy, Anna Karenina.

Творчество Джона Мартина (1789–1854) как губка впитало в себя все противоречия и сложности идейно-эстетических поисков сложнейшего течения — романтизма. Автору исследования хотелось бы заострить внимание на одном его художественном аспекте, а именно, влиянии на композиционные построения и световые эффекты произведений Мартина театральных и зрелищных инсценировок в Англии начала XIX века. Родоначальником этой традиции выступил в Лондоне художник Филипп Джеймс де Лоутербург (1740–1812), создав в 1781 г. движущуюся панораму «Эйдофузикон» со световыми и звуковыми эффектами, трехмерными объектами, такими как обломки кораблей и Ниагарский водопад [1]. Его шоу было вполне в духе времени и совместило в себе многие культурные аспекты. В английском издании 1975 г. мы читаем: «Он обращался к традициям театра масок и живых картин (представляющих исторические эпизоды), а также к сюжетно-тематическим картинам Хогарта, воспевал развалины и руины, и открытие, путем раскопок, утерянных цивилизаций»<sup>1</sup> [2, p. 11]. В начале XIX века У. Тернер принимал участие в создании панорамы «Навахия». Был проиллюстрирован один из эпизодов античной истории. Император Клавдий (10 до н. э. — 54 н. э.) придумал невероятное по своей жестокости гладиаторское морское сражение под названием Навахия: были построены огромные искусственные озера, на настоящих боевых кораблях бились насмерть до 20 тысяч воинов-гладиаторов.

В 1806 г. (год переезда Мартина в столицу) традиция панорамных зрелищ была продолжена и развита. Зевакам того времени было где потратить свое время и деньги, например, «Де Бург представлял макеты древних храмов, сделанных из коры пробкового дерева» [2, p. 60]. Желавшие могли также, не выезжая во Францию, как бы прогуляться в Булонском лесу — его демонстрировала панорама Серреса «Вид Булони».

Рейнагл и Баркер из Стрэнда представляли Неаполитанский залив и недавнее извержение Везувия... все это показывалось или в театре, где такого рода представления чередовались с водными феериями, балетными спектаклями и сценическими отрывками из пьесы «Сатана в Аду», или в амфитеатре Этли, где ежедневно шли спектакли о всякого рода поражениях и победах. Но дальше всех в представлении чудесного и непостижимого, диковинного и экзотического пошли создатели фантасмагории в «Лицеуме»: волшебный фонарь, проецирующий свет на прозрачный экран с двойными скользящими стеклами для усиления эффекта движения [2, p. 60].

---

<sup>1</sup> Используемые источники приводятся в переводе автора статьи.

Мартин, несомненно, посетил некоторые из этих лондонских феерических зрелищ, синтезирующих в себе традиции театральных и исторических реконструкций.

Новое искусство диорамы в это время проходило этап своего становления и развития. Роберт Баркер (1739–1806) открыл законы преломления света, изменяющие обычную перспективу, находясь в долговой тюрьме в Эдинбурге. Как и всякий узник, он проводил время, разглядывая камеру, и однажды заметил отблеск луча, отражающийся от одной стены на другую — затемненную. В 1787 г. он запатентовал изобретение и начал рисовать виды Лондона и Эдинбурга, потом раздвинул границы своего мастерства и стал создавать в русле традиции того времени панорамные изображения баталий, необъятных морских просторов и, конечно же, виды достопримечательностей, таких, например, как Помпеи. Баркер выстроил для своих экспозиций специальное здание театра с двумя этажами, где устроил сценические площадки 16 футов в высоту и 45 футов в диаметре, большие, чем у его конкурента — «Эйдофузикона» (4 на 8 футов).

Баркер и его последователи, включая Шинкеля, демонстрировали явления природы и диковинки, сделанные руками человека, с применением световых эффектов. Впечатление достоверности было полным, а совершенно очарованные зрители приходили в состояние восторга и шока [2, p. 11].

Однако к 1820-м годам соперники Баркера переманили у него публику, и зрители увлеклись другими диковинками. В 1822 г. Буллоку пришла идея разместить живых людей в своей панораме Северного полюса, а

Луис Даггер (когда-то он был ассистентом у Пьерро Прево, оформителя панорамы, показывающей самые величественные моменты наполеоновских побед) запатентовал диораму — некую смесь театральной декорации и панорамы. Английский вариант открылся в сентябре 1823 г. в здании Риджент Парк, где перед зрителями одна сцена или декорация сменяла другую: так, «Собор Кентербери» уступал место «Долине Сарнер». И здесь вновь появились световые эффекты и смена времен, которые отсутствовали в таких зрелищах с днями «Эйдофузикона». Луна восходила над часовой дворца Холирудхаус<sup>2</sup>, свет струился по развалинам и плитам [2, p. 68].

Так как

основным условием для диорамы была конкретность изображаемых предметов и перспектив, лучшими сценами для нее были горные ландшафты и архитектурные сюжеты, такие как «Начало потопа» (Париж, 1829) и «Торжественное открытие храма Соломона» (1836). И здесь Даггер в отношении эффектов бросал прямой вызов Мартину. Версия «Пира Валтасара» (1833), исполненная его учеником Себроном, была явной копией [2, p. 68].

Все эти шоу были наполнены поисками новых средств художественного выражения традиционных сюжетов.

Собственно, в английском искусстве периода романтизма классицистическая традиция трансформировалась — с помощью метода крайней экспрессии и доведения всех чувств до наибольшего выражения — в идею представления возвышен-

---

<sup>2</sup> Холирудхаус — официальная резиденция британского монарха в Шотландии.

ного (sublime). Первым эту эстетическую концепцию еще в XVIII веке провозгласил родоначальник консерватизма, парламентарий Эдмунд Берк (1729–1797) в своем трактате «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного»<sup>3</sup>:

Все, что каким-либо образом устроено так, что возбуждает идеи неудовольствия и опасности, другими словами, все, что в какой-либо степени является ужасным или связано с идеями, внушающими ужас или подобие ужаса, является источником **возвышенного**; т. е. вызывает самую сильную эмоцию, которую душа способна испытывать. Я говорю: самую сильную эмоцию, так как убежден, что идеи неудовольствия гораздо сильнее идей, возбуждаемых удовольствием. <...> Но как неудовольствие действует сильнее удовольствия, так и **смерть** вообще — гораздо более сильно действующая идея, чем простое неудовольствие; потому что найдется очень мало страданий, какими бы утонченными они ни были, которым предпочитают смерть; более того, саму боль делает, если можно так выразиться, еще более болезненной то обстоятельство, что ее считают вестником этого царя ужасов. Когда опасность или боль слишком близки, они не способны вызвать восторг и просто ужасны; но на определенном расстоянии и с некоторым смягчением они могут вызывать — и вызывают восторг, что мы наблюдаем ежедневно [3, с. 72].

В столкновении классицизма и романтизма новые веяния проникли и в традиционную религиозную живопись философским отображением

«возвышенного христианства»... Эти путешествия в христианское сверхъестественное... были на самом деле долгой традицией живописных религиозных спектаклей XIX века, некой разновидностью широкоэкранный театра религии... Бенджамин Уэст, который в последние годы начал показывать свои большие и наиболее впечатляющие библейские картины не только в Королевской Академии, президентом которой он являлся, но и в коммерческом пространстве галереи на Пэлл-Мэлл, 125, где полотна «Смерть на бледном коне»<sup>4</sup>, «Христос, исцеляющий больных»<sup>5</sup> и «Отвергнутый Христос»<sup>6</sup> приводили в глубокое волнение и наставляли посетителей, заплативших за вход. А после его смерти, в 1820 г., его практичные в финансовом отношении сыновья учредили «Художественную галерею Уэста» на улице Ньюман, где такие живописные полотна стали популярным развлечением, соперничающим с восковыми музеем и театральным искусством [4, p. 29].

Джон Мартин придал эстетическим постулатам Берка другую зримую форму, нежели Уэст. В каталоге для выставки своей картины «Падение Ниневии» в 1827 г., живописец написал так:

Могущественные города Ниневии и Вавилона скончались. Описания их величия и блеска могли быть преувеличенными. Но там, где истине не хватает точности, разуму достаточно удовольствия в созерцании грандиозного и изумительного. В торжественные виды древности мы вглядываемся без потребности ясного света истины. Увиденное сквозь дымку эпох, великое становится гигантским; удивительный вкус времени обретает возвышенное звучание [5, p. 121].

<sup>3</sup> Burke E. A philosophical enquire into the origin of our ideas of the sublime and beautiful. London: R. and J. Dodsley, 1757.

<sup>4</sup> 1796 г.

<sup>5</sup> 1815 г. (Рис. 1).

<sup>6</sup> 1814 г.



Рис. 1. Бенджамин Уэст. Христос, исцеляющий больных в храме. 1815 г. Х.; м.; 305×457 см. Госпиталь в Пенсильвании, США ([austenonly.com/2011/04/18/jane-austen-and-benjamin-west](http://austenonly.com/2011/04/18/jane-austen-and-benjamin-west); дата обращения: 04.01.2015)



Рис. 2. Джон Мартин. Голгофа. 1830 г. Х.; м.; 60×75 см. Частное собрание

Джон Рескин, обобщая в теории наследие первой половины XIX века, сформулировал художественные задачи подобным образом:

Все, что возвышает ум, возвышенно, а возвышение ума получается при созерцании всякого рода величия, главным образом, конечно, величия в самых благородных предметах [6, с. 80].

Картинами Апокалипсиса и разрушений Мартина можно проиллюстрировать следующие идеи критика:

Мало есть явлений, столь величественных как смерть, и, может быть, ничто не прогоняет все мелкие мысли и чувства в такой степени, как созерцание ее. Поэтому все, что каким бы то ни было путем ведет к ней, большинство опасностей и сил, которыми мы не в силах управлять, до некоторой степени являются возвышенными. Но, заметьте, это не страх, а созерцание смерти, не инстинктивная дрожь и напряжение, вызванные чувством самосохранения, а обдуманное намерение рокового приговора, который является великим и возвышенным для наших чувств [6, с. 80].

С каждой картиной Джон Мартин как будто ставил перед собой все более и более сложные художественные задачи, прекрасно осознавая цели и методы их решения с помощью своего прочтения события. В 1830 г. в английском литературном и христианском ежегоднике «Амулет»<sup>7</sup> он опубликовал первую версию оттиска «Распятие» (гравировал А. Лё Кё<sup>8</sup>), сделанного с его живописной картины «Голгофа»<sup>9</sup> (рис. 2). Как представляется автору статьи, в «Распятии», как и в «Падении Ниневии» (по меткому замечанию одного из критиков того времени), Мартин намеревался «соединить в возвышенном смысле три качества, которые англичане предъявляют, кроме всего прочего, к художественному произведению: эффектное впечатление, причудливая выдумка, тяготеющая к меланхолии, и топографическая историческая правда» [2, р. 101]. Первого июня 1834 г. художник опубликовал каталог, описывающий «Распятие». В анонсе произведения мы можем найти полное подтверждение названных выше составляющих.

Это может считаться достаточным для того, чтобы привлечь внимание к данному великоллепному произведению кисти Джона Мартина, для определения успеха, который заслужили его предыдущие иллюстрации истории Священного писания. Опыт, однако, показал, что его гений только возносился вместе с величественностью темы, и его изображение Великой жертвы на Голгофе — наиболее возвышенный сюжет, который был когда-либо предложен для созерцания человеку, — представляет превосходное подтверждение тому.

Картина древнего Иерусалима, первый план которой решен с помощью неоспоримых авторитетных источников, в то же время включает в себя все архитектурные детали Священного города, в соответствии с описанием Иосифа Флавия, изображая как фигуру Спасителя на кресте, так и эпизодические группы вокруг него, детально описанные Священной книгой во внушающей благоговение сцене.

Живописец запечатлел момент, когда «завеса тьмы покрыла пеленой землю Палестины» — Наш Спаситель УМИРАЕТ. В результате, можно без сомнения заявить, что сюжет представляет наиболее великолепный образец этой категории картин, которые очаровы-

<sup>7</sup> Hall Samuel Carter. The Amulet: A Christian and Literary Remembrancer. W. Baynes and Son, and Wightman and Cramp, 1830.

<sup>8</sup> Анри Лё Кё (Henry Le Keux, 1787–1868) — английский гравёр.

<sup>9</sup> Сегодня можно с определенностью заявить, что оригинал находится в России в частной коллекции. Копия с него хранится в Йельском центре британского искусства, штат Коннектикут, США.

вают глаз и будят воображение, в то же время представляют торжественность момента и, есть надежда, преподносят незабываемый урок для человеческого сердца [7, р. 24].

Первая версия гравюры вдохновила одного из друзей Мартина, преподобного Джорджа Кроли<sup>10</sup>, написать стихотворение «Распятие»:

То был земли великий час:  
    Пророка глас звучал для нас,  
Тогда тирана меч сверкал,  
    Нес гибель и опустошал,  
И был разрушен Вавилон,  
    Как Персеполис или Рим,  
И низвергался в пропасть он,  
    И ты тонул и гибнул с ним.  
Но он из праха восставал,  
    А вместе с ним и ты блистал! [7, р. 6–9].

Как и в других своих известных картинах «Иисус Навин, повелевающий солнцу оставаться неподвижным над Гаваоном» (1816), «Падение Вавилона» (1819), «Пир Валтасара» (1820), «Седьмая казнь египетская» (1824), «Маркус Курций» (1826) и «Падение Ниневии» (1828) художник в первую очередь сосредоточился на реконструкции архитектурных сооружений. Схема древнего Иерусалима включает в себя: *храм, который был построен Иродом; крытые галереи храма; дом Синедриона; дом Пилата; форт Антония; дом Ирода; театр, построенный Иродом. Улица, ведущая из дома Синедриона к воротам Голгофы, и дорога, ведущая из дома Ирода к Голгофе, приводят зрителя к воротам Голгофы; смысловому центру картины «зоне смерти — горе Голгофе». Там и разворачивается самое «возвышенное христианское событие» [7].*

И когда они пришли к месту, которое называется Голгофа, там они распяли его и преступников, одного по правую руку и другого по левую (Лука 23:33).

Художник в каталоге приводит цитаты о последних страданиях Христа:

и когда шестой час пришел, там случилась темнота над всей землей до 9 часа (Марк 15:33);

и солнце померкло, и пелена упала на храм, находящийся посередине (Лука 23:44–45);  
тогда с 6 часа там сгустилась тьма над всей землей до 9 часа; и **около 9 часа Иисус воскликнул громким голосом. Ей, Ей, LAMA SABATHANI?** вот что он сказал, **Мой Господь, мой Господь, почему ты покинул меня?** (Матфей 27:45–46);

**Иисус, потом он вскричал снова громким голосом, испустил дух. И вот завеса храма разорвалась надвое от вершины до подножия; и земля задрожала; и камни разверзлись** (Матфей 27:50–51).

Далее в своем каталоге Мартин описывает главных свидетелей казни Христа, находящихся рядом с ним: Марию — мать Иисуса; апостола Иоанна; Марию, жену Клеопаса; учеников Христа; римского центуриона, который обратился в веру; Пер-

<sup>10</sup> Джордж Кроли (1780–1860) — ирландский священник, приверженец Тори, поэт и новеллист.

восвященника и его служителей; еврейского начальника, сбрасываемого лошадь, испуганной громом и землетрясением (это персонаж из «Падения Иерусалима»); последователей Христа, отчаявшихся после его смерти.

И происходит нечто экстраординарное:

**и могилы открылись; и многие тела святых, которые спали, воскресли** (Матфей 27:52).

Эта фраза помогает Мартину обосновать и развернуть стремительный поток волны композиционного действия в глубину пейзажа и показать более обобщенно группу, пришедшую в ужас от увиденного появления:

и многие женщины были там, вдалеке, которые следовали за Иисусом из Галилеи, служа ему, среди которых находилась Мария Магдалина (Матфей 27:55–56).

Мартин подчеркивает в каталоге и топографическую точность композиции, утверждая, что так можно было наблюдать событие с *«горы Гороб, откуда взята эта точка обзора»*. С нее можно увидеть ландшафтный пейзаж, включающий в себя: *Масличную гору; долину Иосафата, с потоком Кедрон, устремляющимся к Мертвому морю; дом Соломона; гору Сион; дворец Агриппы с садом; ипподром; дом Аарона; а также стену, разделяющую Верхний город от Нижнего, начинающуюся от башни Гиппикуса и заканчивающуюся на юго-западной крытой галерее храма; ворота Вениамина; ворота, ведущие к Верхнему рынку; дворец, построенный Иродом в пределах северной стороны стены, находящейся рядом с башнями Мириам (построенной Иродом в память о своей жене); Фасаила (которую Ирод построил и назвал в честь своего брата) и Гиппикуса (возведенной Иродом в память о своем друге).*

Композиционная волна докатывается *«до наружных стен города, переполненных очевидцами “Распятия”»*.

Художник предполагает, что *«каждая из фигур ростом была около шести футов, и в соответствии с шкалой пропорций, городские здания будут найдены исторически точными, а согласно ссылке на карту действительное положение каждого субъекта представляется абсолютно верным. Таблица пояснительных рисунков является ключом к карте»* [7].

Исследователь творчества художника Уильям Февер отмечает:

Мысленные реконструкции Мартина и его предложения здесь совпадают; различные его интересы частично переплетаются и сливаются друг с другом. Создание «Распятия», безусловно, было очень трудной задачей, как и в «Разрушении Помпеи и Геркуланума»<sup>11</sup>, — Мартин здесь переработал огромное количество данных и материалов. В поздних версиях само распятие стало доминирующим, а архитектура и здания заняли подчиненное положение, остались только аркады и крепостные стены, сравнимые с теми, что были в «Марке Куртисе».

Сильнее всего в этой гравюре было ощущение именно в этот момент происходящих событий и контраст между застывшим, смертельным мгновением остановившегося времени и построенным на века, рукотворным орденом дворца Ирода, в котором *«отдельные части были скреплены железом на вечные времена»* [2, р. 132].

<sup>11</sup> Подробнее об этом см.: [8].



Позднее художник сам выполнил вторую версию графического листа. В № 301 (суббота, 31 января 1835 г.) «Придворного журнала» сообщается, что «*“Распятие”*, *нарисованное и выгравированное Джоном Мартином, К. Л. В.*<sup>12</sup> *“Посвящается с разрешения Преосвященному лорду архиепископу Кентерберийскому, Президенту и другим членам Общества для содействия христианских знаний”*» [9]. Английский продавец гравюр и издатель сэр Фрэнсис Грэхем Мун (1796–1871), который купил право на продажу оттисков, напечатал в № 379 лондонского журнала английской и иностранной литературы, науки и изящных искусств «Атенеум»<sup>13</sup> (суббота, 31 января 1835 г.) рецензию на произведение Мартина.

Это, мы думаем, шестая великолепная библейская картина самого одаренного поэтическими образами художника: она содержит гораздо больше положительных моментов, чем ее предвестники; полотно демонстрирует также и некоторые ошибки; однако огрехи не важны и не многочисленны, а представленные достоинства самого серьезного уровня. Недостаток заключается в том, что между высоким небосводом и землей изображено месиво из беспокоящих взгляд элементов, изображающих людей в ландшафте; и удачей является творческая фантазия, которая завуалировала неточности, исправив величием сцены и великолепием сцены. Мы поворачиваемся от заполненных людьми башен к высоким дворцам — нет, к группе на горе Голгофе, наиболее одушевленной страстями, и глядим на грозные небеса, полные присутствия Господа.

Оттуда из серединной тьмы доносится  
Его Священный разгневанный грохот.

Работа в духе Священной Истории, рисунки верующей рукой вдохновенных отрывков из Библии, — не умаляющие яркости Писания, но придавшие видимой форме восторженные и возвышенные чувства, для наибольшего воздействия в соответствии с текстами, посвящение всего своего ума и лучших фантазий сюжетам — вот, как правило, задача Мартина; и в этой картине он демонстрирует перед нами полный успех. «Распятие» равносильно «Пиру Валтасара» и «Иисусу Навину, командующему Солнцу оставаться неподвижным над Гаваоном»: вся сцена полностью возвышенная; художник реконструировал башни Иерусалима, снова возвел его стены и восстановил храм со всем его великолепием; архитектура объединяет массивное величие египтян с элегантностью греков. Живописец выбрал момент, когда наш Спаситель завершает свою жертву, завеса тьмы укрывает храм наполовину, и кажется, что земля содрогается, — башни дрожат: человечество ошеломлено и выглядит напуганным, в то время как из черного и зловещего облака, которое нависает над городом подобно похоронному савану, выскакивают яростные молнии и играют роль солнечного света в этой благородной картине. Мы не должны вдаваться в детали: художник говорит, что он опирался на авторитетные источники для создания своей великолепной архитектуры; и нам нравится это, но полотно от этого подтверждения не становится ни лучше, ни хуже — довольно его поэтической образности [10].

Сэр Мун являлся в то время ведущим издателем в Лондоне, занимая официальную должность поставщика гравюр для Его Королевского Величества. И в то же время для рисовальщиков, живописцев и гравюров он — почетный заказчик. Благодаря

<sup>12</sup> В 1833 г. картина Мартина «Падение Ниневии» демонстрировалась в Брюсселе, где принесла своему автору золотую медаль и рыцарское звание ордена Леопольда (короля Бельгии). С этих пор художник добавил к своему имени три заглавные английские буквы K. L. V. (Knight of Leopold of Belgium — рыцарь Леопольда Бельгийского) и стал членом Брюссельской и Антверпенской Академий.

<sup>13</sup> The Athenaeum. Journal of English and Foreign Literature, Science and the Fine Arts — английский литературный и художественно-критический журнал, издавался в Лондоне с 1828 по 1921 г.

ему Дэвид Уилки (1785–1841) прибыл в Иерусалим, а преподобный Джордж Кроли вместе с Дэвидом Робертсом (1796–1864) совершили удивительное путешествие. Следствием его явилось издание сэром Муном книги «Святая земля: Сирия, Дума<sup>14</sup>, Аравия, Египет и Нубия» с текстами Кроли и рисунками Робертса, выполненными с разных точек на месте священных событий<sup>15</sup>. Если Мартину (который никогда не покидал Британских островов) достаточно было своего богатого воображения для реконструкции библейских событий, то следующее поколение английских художников хотело увидеть своими глазами места, описанные в Библии, и зарисовать их с натуры.

Как в один какой-то момент Рим и Помпеи стали излюбленными местами для художников, жаждущих восстановить их былую славу и величие, — так же Иерусалим и Средний Восток стали чрезвычайно популярными в 1840-х годах у нового, отчаянно храброго поколения исторических топографов. Художники-пейзажисты Палестины и Египта — Чарльз Бэрри<sup>16</sup>, Дэвид Робертс и другие, те, кто, к примеру, выполнял рисунки для «Пейзажных иллюстраций Библии» Финдена<sup>17</sup> (1834–1836), — теперь присоединились к живописцам, которые желали нарисовать библейские события с их действительного места события. Даже сэр Дэвид Уилки, художник бытового жанра, прибыл в Иерусалим в 1841 г. Ричард Дэдд<sup>18</sup> посетил Каир в 1842 г., а Дж. Ф. Льюис<sup>19</sup> работал там в течение ряда лет, в то время как Томас Седдон<sup>20</sup> и Холман Хант<sup>21</sup> затеяли изнурительную экспедицию в поисках настоящего, библейского Иерусалима и долины Иосафата, «Козла отпущения» (1856) и «Нахождения Христа в храме» (1854–1860)<sup>22</sup> — в 1851 г. [2, p. 171].

Творчество Мартина было широко известно и во Франции. В 1829 г. художник получил в дар золотую медаль от короля этой страны. Об этом мы можем прочитать в мартовском номере газеты «Нортумберлендские новости»<sup>23</sup>, заметку в которую написали старшие братья живописца Уильям и Джонатан.

Мистер Джон Мартин, уроженец Нортумберленда, знаменитый художник Его Величества, был представлен к большой и красивой золотой медали со стороны короля Франции, в знак признания гравюр мистера Мартина, которые Его наиболее христианское Величество любезно соблаговолили принять. На медали бюст короля с одной стороны, а на другой — надпись на французском языке «подарена мистериу Джону Мартину королем Франции». Стоимость золотой медали предположительно 20 гиней. Гравюры мистера Мартина оцениваются очень высоко. Французские художники скопировали их в том же размере, но выполняя их, сделали месиво из интерьеров, оттиски привезли в Англию, но ни один джентльмен с художественным вкусом и умением правильного суждения не будет обладать

<sup>14</sup> Дума — измаильяне, потомки Измаила, описанные Иосифом Флавием.

<sup>15</sup> Croly George. The Holy Land: Syria, Iduma, Arabia, Egypt and Nubia. London: F. G. Moon, 1842–1849.

<sup>16</sup> Чарльз Бэрри (1795–1860) — английский архитектор викторианской эпохи.

<sup>17</sup> Landscape illustration of the Bible: consisting of views of the most remarkable places mentioned in the Old and New Testaments: from original sketches taken on the spot. Engraved by W. and E. Finden. London: J. Murray, 1836.

<sup>18</sup> Ричард Дэдд (1817–1886) — английский художник викторианской эпохи.

<sup>19</sup> Джон Фредерик Льюис (1804–1876) — английский художник-ориенталист.

<sup>20</sup> Томас Седдон (1821–1856) — английский пейзажный художник, близкий к прерафаэлитам.

<sup>21</sup> Холман Хант (1827–1910) — прерафаэлит.

<sup>22</sup> Картина Ханта «Иисус, найденный родителями в храме».

<sup>23</sup> Подробнее см.: [11].

этими пиратскими листами, так как в сравнении с оригиналами они в буквальном смысле ничего не стоят [12, p. 250].

Отражение «Распятия» можно проследить не только во французской графике, но и в живописи. На выставке в Лувре 1840 г. демонстрировалась картина маслом, подтверждающая факт знакомства французских художников с творчеством английского мастера. В журнале «Адвокат инвесторов и журнал промышленности: британский и заграничный сборник науки, изобретений, мануфактур и искусств» (суббота, 11 апреля 1840 г.) была напечатана статья, посвященная «школе имитации Энгра»<sup>24</sup>, с рецензией на эту экспозицию, критик так писал об одном из учеников Энгра и его произведении:

Весьма примечательной религиозной живописью, привлекающей посетителей на площади Салона, является «Христос, испускающий дух» М. Гюе<sup>25</sup>. Это большая композиция, где художник поместил толпу на горе Голгофе. Небо покрыто зловещими облаками, тень накрывает храм, гробницы открыты, испугавшиеся массы народа дрожат в темноте, в то время как тело Христа в одиночестве принимает пронзительность ослепляющего луча. Данная картина, которая содержит несомненное поэтическое нравственное величие и большой талант в сочинении, слишком уж напоминает Джона Мартина. Однако, вместо грубых мазков тел на переднем плане в мартиновских картинах, фигуры здесь нарисованы умело и принимают участие в действии, но здесь, как и везде, мы наблюдаем имитацию, берущую начало в надуманности [13].

Конечно же, поклонники французской академической традиции, лидером которой был Энгр, с трудом воспринимали новые романтические тенденции, зародившиеся и крепнувшие в Англии, одним из самых ярких представителей которых был Джон Мартин.

Английская литература от Шекспира до Вальтера Скотта и Байрона, театр, живопись, прежде всего пейзажная и портретная, приобретают во Франции небывалую популярность — именно с ними заносятся на континент первые романтические веяния. Художники с особым вниманием изучают современную английскую живопись и нередко учатся у нее. Жерико показал в этом пример, и когда Делакруа в 1825 году пересекает Ла-Манш, он застает в Лондоне целую колонию молодых французских художников.

Много лет спустя Делакруа вспоминал: «Моя жизнь в Лондоне проходила посреди тех радостей, которые доставляют в этой стране пылкому молодому человеку соединение тысячи шедевров и зрелище необыкновенной цивилизации». Он с увлечением посещает театр. Никогда до сих пор он не видел подлинного Шекспира во всей его мощи — во Франции его трагедии известны пока только в приглаженных и сентиментальных переделках Дюси, — это знакомство открывает ему неисчерпаемый источник новых сюжетов. Вероятно, тогда же под впечатлением увиденной в английском театре постановки «Фауста» Гете, у него возникают первые замыслы произведений на эту тему. Он по-прежнему восхищается Констеблем — «славой Англии», посещает мастерские Лоуренса, Уилки и внимательно присматривается к новым веяниям в английской живописи, обнаруживая в ней «бесконечно личное настроение» и «достоинства, идущие от чувства художника, достоинства, которых не хватает нашим холодным копиям рецептов и стилей отживших школ» [14, с. 140].

<sup>24</sup> Жан Огюст Доминик Энгр (1780–1867) — французский художник, общепризнанный лидер европейского академизма XIX века.

<sup>25</sup> «Le Dernier soupir du Christ» (1840) Julien-Michel Gue (1789–1843).

Однако в Парижском салоне 1824 г. кипели нешуточные страсти:

Академия на своей ежегодной сессии клеймит «секту романтизма»; университет объявляет новому направлению войну «во имя морали и церкви»; наконец и сама церковь не остается в стороне, устами архиепископа парижского едва ли не предавая романтиков анафеме. Эти выступления непререкаемых авторитетов служат сигналом, по которому вся благомыслящая пресса бросается в бой. Все средства, от озлобленных критических статей до бульварных эпиграмм, карикатур и пародий, пускаются в ход. «Романтик — это человек, рассудок которого начинает помрачаться» [14, с. 88].

Если в Англии в 1820 г. работа Мартина «Пир Валтасара» была названа лучшей картиной года и получила премию в 200 гиней, то совсем другой была реакция публики на картину Делакруа «Смерть Сарданапала», выставленную в Салоне 1827 г.

Вокруг «Смерти Сарданапала» тотчас же разражается оглушительный скандал. Картина почти не находит защитников, — даже те немногие, кто как Гюго, пытается что-то сказать в ее пользу, обнаруживают при этом ее глубокое непонимание. «Что за смешение на первом плане! Что за непостижимое нагромождение предметов в глубине! — восклицает один из критиков. — Стоит ли удивляться, что несколько человек находят эту картину возвышенной, тогда как зрители почти без исключения считают ее смешной!» <...> Некоторые газеты вообще не считают нужным придерживаться сколько-нибудь корректного тона с освистанным художником и развязно острят: «Г-н Делакруа заказал у конторы по перевозкам две телеги, чтобы погрузить утварь Сарданапала, трое граурных дрог для мертвецов и два омнибуса для живых. Говорят, что г-н Делакруа в плохом настроении с 26 апреля (день распределения наград)... <...> Этот провал навсегда останется одним из самых тяжелых воспоминаний Делакруа. «Мое Ватерлоо», «мое отступление из Москвы» — будет он называть позднее «Смерть Сарданапала». Громадное полотно останется на много лет в мастерской художника. Он не пошлет его на Всемирную выставку 1855 года, где получит в свое распоряжение целый зал, — очевидно, и тридцать лет спустя он слишком хорошо помнит оглушительный свист прессы и публики, чтобы рисковать вторично. <...> «Смерти Сарданапала» не будет и на посмертной выставке Делакруа в 1864 году. Только в 1921 году, почти столетие спустя после ее завершения, Лувр приобретет эту картину» [14, с. 158–159].

Точно так же неоднозначно французскими современниками воспринималось многоплановое творчество английского художника.

Меццо-тинто Мартина были своего рода концентрированными, насыщенными по глубине и яркости красок, репродукциями. Например, армия, закованная в броню, на гравюре 1831 г., выполненная с картины «Падение Вавилона», изображена более четко и рельефно, чем на оригинале, а балюстрады, шпили и купола дворца, где проходило пиршество Валтасара, соответствуют описанию «галерей в “Последнем дне Помпеи”, не совсем темных, но слабо подсвеченных блуждающими огоньками, похожими на метеор, который, словно змея, извивается по сырой и неровной земле; вот, он яростно проносится сквозь глубокий мрак». Вот почему некоторые французские критики, приученные к определенным стандартам печатных работ, с разочарованием и явной досадой отнеслись к оригиналам (с которых сделаны гравюры). Теофиль Готье был чрезвычайно удивлен, когда увидел «Потоп» в Парижском салоне 1835 г.; он нашел его «неправдоподобно розово-лиловым» и пришел к выводу, что Мартин «как живописец равняется нулю». С помощью «видимого мрака» меццо-тинто художника было гораздо убедительнее, чем само полотно, которое,

по суровым определениям Салона, выглядело неполноценным: «Плот “Медузы”» сводился к какому-то безумию.

Лет через тридцать Эрнест Шено<sup>26</sup>, увидев гравюру с картины «Пир Валтасара», предположил, что картина — захватывающая и великолепная, но когда он увидел само полотно (значительно поврежденное к тому времени), Шено не нашел в нем ничего, кроме «темно-желтого тона; а так, — обычная, заурядная, даже безобразная, вульгарная и банальная работа» [2, р. 86–87].

Однако самое яркое воплощение идей Мартина в графике мы можем найти в творчестве его младшего современника иллюстратора Гюстава Доре (1832–1883). В 1854 г. английский мастер умер, а во Франции в 1860 г. изданы иллюстрации Доре к «Божественной комедии»<sup>27</sup> Данте, в 1866 г. — к «Потерянному Раю» Мильтона. В мае 1866 г. в английском журнале «Джентльмен магазин» напечатана статья «Павль-Гюстав Доре и его работы», где автор отметил творческую преемственность и взаимосвязь работ двух выдающихся мастеров.

All hope abandon, ye who enter here<sup>28</sup>

В этой композиции, главным образом состоящей из дикого пейзажа, как и несколько других предшествующих работ, высокое мастерство продемонстрировано в выборе отдельного размещения, тона и индивидуальных форм фигур Данте и Вергилия; и это значительно помогает придать особую торжественность и необъятность сцене, подчеркивая ее величественность. Это гравюра того уровня, в котором наш собственный Джон Мартин вплотную приблизился к возвышенному, без особых усилий с его стороны.

Необходимо отметить, что работы этого великого английского художника, несомненно, оказали влияние на Г. Доре в его некоторых благородных эффектах и особенно в этих представленных композициях. Однако, так и есть, когда мы действительно вступаем в мир покинувших землю духов, битком наполненный толпами человеческих форм, которыми гений Доре наслаждается в полную мощь всей своей великолепной силы [15].

В этот же год издается новый перевод английской Библии с иллюстрациями Доре. Роберт Розенблум в своих рассуждениях о «живописных библейских спектаклях» также отмечает взаимосвязь творчества английского мастера и французского.

В Лондоне Джон Мартин вскоре занял территорию, застолбленную Уэстом, демонстрируя гигантские чарующие работы во многих местах, в том числе и в Египетском Зале на Пикадилли, где до этого выставлялся «Плот “Медузы”». <...> Мартиновские работы, которые составили антологию апокалиптических тем, особенно из Библии, были широко известны среди поэтов и художников во Франции, не только в гравюрах, но и в живописи, например, «Потоп» — огромная картина, которую художник представил в Салоне 1835 г. И это не удивительно, что работы Доре так часто перекликаются с произведениями Мартина, чьи рисунки и полотна маслом, с такими сюжетами как «Разрушение Вавилона», «Страшный Суд» и даже сверхъестественный пейзаж, наподобие «Равнин небес», должно быть, предоставили французскому художнику и пищу для размышлений, и дух соревнования.

<sup>26</sup> Ernest Chesneau (1833–1890) — историк искусства и французский художественный критик.

<sup>27</sup> Напечатано под оригинальным итальянским заглавием — “Inferno”.

<sup>28</sup> «Оставь надежду, всяк сюда входящий» — концовка надписи, размещенной над воротами Ада в «Божественной комедии» (1307–1321) Данте Алигьери («Ад», песнь 3, строфа 3).

Один пример, среди многих, этих близких связей можно увидеть в большой живописной работе Доре 1877 г. «Голгофа»<sup>29</sup> (также называемой «Распятие») — обширной равнине монументального мрака, в которой отдаленно отзывается известная гравюра Рембрандта «Три креста». Но в этом бурном сценическом искусстве изображение молний, скорее может быть, ветвь мартиновского дерева, распространенного, например, через гравюру его собственного прочтения «Распятия» (1830) [4, p.29].

К новому переводу английской Библии (1866) между британскими издателями и Доре был заключен контракт об иллюстрациях. Представляется необходимым отметить, что ранее с ними сотрудничал Мартин, который в первую очередь прославился своими гравюрами.

Очень немногие, вероятно, видели работы Мартина в Королевской Академии или Британском институте, но сотни тысяч купили его гравюры или Библии и памятные сувениры, в которых были его иллюстрации. Именно благодаря им Мартин прославился за границей больше, чем любой другой британский художник, вероятно, только лишь за исключением Тернера или Лоуренса. Французы, приезжающие посмотреть Лондон, например Мишле или Берлиоз, были в такой степени поражены архитектурными сооружениями, воспроизведенными в картинах Мартина, что они воспринимали террасы и доки Нэша, Телфорда и Хартли только как Вавилонские и «Мартиновские» [2, p.85].

Гравюры Доре к Библии 1866 г. не только в Англии имели большой успех, но также прославили художника во всем мире, так как были напечатаны в разных странах. В 1867 г. состоялась большая выставка его работ в Лондоне. Возможно, тогда же иллюстратор задумал повторить успех галереи Уэста и приступил к работе над монументальной живописной картиной «Христос, покидающий Преторий»<sup>30</sup>, где на Христа после суда надели терновый венец, он спускается по ступеням и направляется к кресту, чтобы, подняв его, отправиться на Голгофу. Доре писал ее пять лет с 1867 по 1872 г., однако во Франции критики не восприняли ее как нечто выдающееся. В 1872 г. картина прибыла в Лондон на Нью Бонд Стрит, 35 в галерею Доре, полностью посвященную религиозным сюжетам художника. В ней, как и в галерее Уэста, посетители переживали трансцендентальный опыт «возвышенного». После воскресной проповеди рабочие приходили сюда молиться и некоторые даже вставали перед картиной на колени.

Несомненно, иллюстрации Доре и к Библии, и к «Потерянному Раю» Мильтона явились попыткой продолжения находок Мартина. По сравнению с графикой английского мастера французский цикл выполнен на более высоком художественном уровне. Однако, с другой стороны, эта серия является более рафинированной и изящной, в ней утрачена та сила, мощь и драматическая экспрессия сцен, которую столь мастерски воплотил предшественник Доре.

В связи с вышесказанным представляется интересным упомянуть знаменитый роман Л. Н. Толстого. «Журнал “Русский вестник”, где печаталась “Анна Каренина”, культивировал английский “семейный роман” как школу “добрых нравов”» [16, с.412]. А также отметить, что «Толстой был в равной степени историчен и современен в своих произведениях. “Я вывел неотразимое заключение, — признавался

<sup>29</sup> Рис. 3.

<sup>30</sup> Сегодня работа хранится в Музее современного искусства на родине художника.



Рис. 3. Гюстав Доре. Голгофа (также известно как Распятие). 1877 г. Х.; м.; 109,8×170,2 см. Музей современного искусства, Страсбург ([www.thearttribune.com/spip.php?page=dosbig&id\\_document=4923](http://www.thearttribune.com/spip.php?page=dosbig&id_document=4923); дата обращения: 15.01.2015)



Рис. 4. Фрагмент панорамы «Распятие», выполненной по чертежам Пигльгайна. 1886–1888 гг. Базилика Сент-Анн-де-Бопре [20]

Достоевский, — что писатель — художественный, кроме поэмы, должен знать до мельчайшей точности (исторической и текущей) изображаемую действительность. У нас, по-моему, один только блистает этим — граф Лев Толстой» [16, с. 407].

«Анна Каренина» была издана в 1877 г., и писатель через своих персонажей рассуждает об издании в России Библии с новым переводом с иллюстрациями Доре.

Разговор зашел о новом направлении искусства, о новой иллюстрации Библии французским художником. Воркуев обвинял художника в реализме, доведенном до грубости. Левин сказал, что французы довели условность в искусстве как никто и что поэтому они особенную заслугу видят в возвращении к реализму. В том, что они не лгут, они видят поэзию.

Никогда еще ни одна умная вещь, сказанная Левиным, не доставляла ему такого удовольствия, как эта. Лицо Анны вдруг все просияло, когда она вдруг оценила эту мысль. Она засмеялась.

— Я смеюсь, — сказала она, — как смеешься, когда увидишь очень похожий портрет. То, что вы сказали, совершенно характеризует французское искусство теперь, и живопись, и даже литературу: Zola, Daudet. Но, может быть, это всегда так бывает, что сначала строят свои *conceptions*<sup>31</sup> из выдуманных, условных фигур, а потом — все *combinaisons*<sup>32</sup> сделаны, выдуманные фигуры надоели, и начинают придумывать более натуральные, справедливые фигуры [16, с. 279–280].

На других страницах Толстой описывает один из первых российских джентльменских клубов — Английский клуб, открывшийся в Москве в 1772 г., который встречает героев «впечатлением отдыха, довольства и приличия» [16, с. 270]. Однако «в храме праздности» существует «инфернальная» — игорная зала (от ит. *inferno* — ад).

Как представляется автору статьи, более всего идеи «Распятия» Мартина восприняли в Германии.

Во Франции и Германии гравюры «Пир Валтасара», «Потоп», «Падение Ниневии» и последние — «Падение Вавилона» и «Распятие» были получены как чудеса искусства в тот момент, когда они появились, в то время как картины Мартина «Падение Ниневии» и «Потоп» получили золотую медаль сперва в Брюсселе, потом в Париже. Французы и немцы, возможно, обладают большей находчивостью в обнаружении гения, чем мы, и когда однажды он обнаружен, они платят ему более усердной преданностью [17].

Приведенный ниже отрывок можно было бы отнести и к литературным достоинствам каталога, описывающего «Распятие». Плывая в 1843 г. из Кельна в Лондон Георг Веерт<sup>33</sup> рассуждает о поэзии таким образом:

Когда я сравнивал свое впечатление от большого английского корабля с стихотворением Гете, я был не так уж неправ. Чистота, гармония, величие — вот что равно увлекает и восхищает, когда знакомишься с морским гигантом и с гетевским стихотворением. Подобно тому железному порядку, с каким на морском судне пригнаны планка к планке, подобно тому как в сплетении бесчисленных канатов каждая снасть сохраняет свое предна-

<sup>31</sup> концепции (франц.)

<sup>32</sup> комбинации (франц.)

<sup>33</sup> Георг Веерт (1822–1856) — немецкий писатель, поэт и журналист. Один из первых немецких марксистов.



значение, так и в стихотворении Гете столь же мастерски точно пригнаны рифма к рифме и так же ясно господствует над многоголосием всепроникающая мысль...

Энергичная организация — вот что содействовало созданию не только английского флота, но и всего, чем может гордиться Англия, всего, что развилось из ростков в огромный организм. Железный порядок при кажущейся сумятице — вот что обеспечило англичанину успех во всех его начинаниях, обеспечило всюду, где солнце озарило его труд [18, с. 20].

Пунктуальным немцам оказалась близка тема реконструкции библейского города, а их деловитости импонировала практическая возможность зарабатывания средств с помощью панорам. Каталог Мартина содержал не только готовый архитектурный план местности, но и описывал местоположение и психологические характеристики персонажей. В связи с этим интересно упомянуть еще один фрагмент из «Анны Карениной» Толстого: «Она необыкновенно хороша как актриса; видно, что она изучала Каульбаха, — говорил дипломат в кружке жены посланника, — вы заметили, как она упала...» [19, с. 145] и привести примечание Э. Г. Бабаева к этой странице романа, подтверждающее факт известности работ Мартина в Германии:

Вильгельм Каульбах (1805–1874) — немецкий художник, директор Мюнхенской Академии искусств, увенчанный золотым лавровым венком, «высший и едва ли не последний представитель идеализма», как его называли тогда. Слава Каульбаха была связана с монументальными, помпезными композициями: «Столпотворение Вавилона», «Разрушение Иерусалима», «Расцвет классической Греции», «Битва гуннов» и др. Актеры, в том числе и оперные, изучали произведения художников и скульпторов, чтобы овладеть пластикой сценического движения. В театрах неизменным успехом пользовались так называемые «живые картины». Сопоставление живописи и театра было общим местом театральной критики 70-х годов [19, с. 471].

Именно Мюнхен стал родиной еще одного успешного зрелища конца XIX века — панорамы Бруно Пигльгайна (1848–1894) «Распятие на кресте» (1886–1889). История ее победоносного шествия по разным странам подробно изложена в статье Л. Н. Блиновой «Панорамы на евангельские темы в России» [20] на сайте Императорского Православного Палестинского общества (там широко представлен и иллюстративный ряд). И сегодня можно с полной уверенностью сказать, что желающим почувствовать визуальную силу «Возвышенного христианства» XIX века достаточно совершить путешествие в пригород Квебека, где находится базилика Сент-Анн-де-Бопре<sup>34</sup> (рис. 4), перечитывая «Мастера и Маргариту» М. Булгакова.

Конечно же, устроители коммерческих зрелищ стремились к полной достоверности и правдоподобию. Так как живые актеры были слишком дорогими, их заменили на манекены, которые разместили в позах медитации или молитвы. Воздействие световых эффектов опять дополнили звуковыми (будущему Голливуду, который по предположениям критиков XX века очень много позаимствовал из картин Джона Мартина, оставалось лишь вернуть актеров в предлагаемые обстоятельства и реконструировать ход исторических событий). Нижеприведенная цитата из книги Февера, как представляется автору, скорее относится не к творчеству художника, а к последующему развитию голливудских фильмов XX века:

<sup>34</sup> Saint-Anne-de-Beaupre.

В целом же устроители диорамного действа, и Мартин в том числе, стремились, с каждым последующим зрелищным диорамным представлением, к размаху и усовершенствованию: эстетические соображения были уже побочным несущественным фактором [2, р. 68].

Следующая история подтверждает это полностью.

Как-то, гуляя с друзьями под «Новинским» бульваром, Брюллов увидел вывеску на балагане: «Панорама “Последний день Помпеи”». «Любопытно взглянуть», — решил художник и, войдя, был поражен. Аляповатая, грубая панорама производила впечатление фарса. Со смехом Брюллов и его спутники вышли из балагана. Обратившись к его содержательнице мадам Дюше, которая тут же при входе продавала билеты, Карл Павлович сказал: «Нет, мадам, “Помпея” у тебя никуда не годится!» — «Извините, — парировала оскорбленная мадам, — сам Брюллов был у меня и сказал, что у меня освещения больше, нежели у него!!!» [21, с. 56].

Несомненно, что апокалиптические видения Мартина послужили визуальным связующим звеном между XIX и XX веками. Традиции его эстетики разрушения и катарсиса можно обнаружить в жанре фильмов-катастроф, представляющих историю земного шара как ряд насильственных геологических и климатических распадов и катаклизмических изменений — таких, как, например, в классической картине «Землетрясение и пожар в Сан-Франциско: 18 апреля, 1906», одном из первых фильмов «Вздыхающийся ад»<sup>35</sup> или «Армагеддоне»<sup>36</sup>, или «Титанике»<sup>37</sup> последних лет. От современных же ему театрально-зрелищных инсталляций XIX века Мартин перенял идеи ошеломляющего воздействия на зрителя с помощью световых эффектов. Как отмечает Брайан Люкачер, «Мартин закрыл пробел между высоким искусством академической пейзажной живописи и популярной культурой театрального природно-го зрелища» [22, р. 129].

#### Литература

1. *Евсеева Т. П.* Влияние Филиппа де Лоутербурга на творчество Джона Мартина // Проблемы развития зарубежного искусства. Германия — Россия: сб. ст. СПб.: Изд-во Института им. И. Е. Репина, 2013. Ч. 1. С. 74–82.
2. *Feaver W.* The art of John Martin. Oxford: Clarendon Press, 1975. 256 p.
3. *Берк Э.* Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. 237 с.
4. *Rosenblum R.* Resurrecting Gustave Dore // *Zafran E.* Fantasy and Faith: The Art of Gustave Dore. Yale University Press, 2007. P. 17–31.
5. *Klingender F. D.* Art and the industrial revolution. London: N. Carrington, 1947. 232 p.
6. *Рескин Д.* Современные художники. М.: Товарищество типографии А. И. Мамонтова, 1901. 476 с.
7. *Martin J.* Descriptive catalogue of the picture of the Fall of Nineveh, the Fall of Babylon, the Crucifixion. London: Plummer and Brewis, 1828. 40 p.
8. *Евсеева Т. П.* Художественные параллели эпохи романтизма: Джон Мартин и русское искусство // Вестник СПбГУ. Сер. 15: Искусствоведение. 2013. Вып. 4. С. 74–92.
9. The Court Journal: Court Circular and Fashionable Gazette of the Fashionable World. London: Alabaster, Pasemore and sons, Limited, 1835. N 301.
10. The Athenaeum. Journal of English and Foreign Literature, Science and the Fine Arts. 1835. N 379.

<sup>35</sup> Немое кино 1911 г. итальянского режиссера Джузеппе де Лигоро.

<sup>36</sup> 1998, режиссер Майкл Бэй, США.

<sup>37</sup> 1997, канадский режиссер Джеймс Кэмерон, США.

11. *Евсеева Т. П.* Прошлое и настоящее Нортумберленда: Джон Мартин — архитектор будущего // Вестник СПбГУ. Сер. 15: Искусствоведение. 2013. Вып. 2. С. 176–189.
12. *Sykes J.* Local records: or, Historical register of remarkable event, which have occurred in Northumberland and Durham, Newcastle upon Tyne, and Berwick upon Tweed, from the earliest period of authentic records, to the present time; with biographical notices of deceased persons of talent, eccentricity, and longevity. 1833. Vol. 2.
13. *The Inventors Advocate, and Journal of Industry: A British and Foreign Miscellany of Science, Inventions, Manufactures, And Arts.* 11 apr. 1840.
14. *Кожина Е. Ф.* Романтическая битва. Л.: Искусство, 1969. 271 с.
15. *Humphreys H. N.* Paul-Gustave Dore and his works // *The Gentleman's Magazine.* May 1866. Vol. 221. P. 705–717.
16. *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений в 12 т. Т. 9. Анна Каренина. Роман в восьми частях. Части пятая — восьмая / примеч. Э. Г. Бабаева. М.: Художественная литература, 1975. 448 с.
17. *The Court magazine and monthly critic.* August, 1836.
18. *Веерт Г.* Очерки общественно-политической жизни британцев // *Избранные произведения* в 2 т. М.: Художественная литература, 1957. Т. 2. 572 с.
19. *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений в 12 т. Т. 8. Анна Каренина. Роман в восьми частях. Части первая — четвертая / примеч. Э. Г. Бабаева. М.: Художественная литература, 1974. 480 с.
20. *Блинова Л. Н.* Панорамы на евангельские темы в России // *Императорское Православное Палестинское общество.* URL: <http://ippo.ru/christian-culture/evangelie/text/panorama/7/> (дата обращения: 20.01.2015).
21. *Корнилова А. В.* Карл Брюллов в Петербурге. Л.: Лениздат, 1976. 175 с.
22. *Eisenman S. F.* Nineteenth century art a critical history. London: Thames and Hudson, 1994. 428 p.

Статья поступила в редакцию 25 января 2015 г.

#### Контактная информация

*Евсеева Татьяна Павловна* — кандидат искусствоведения; [tevseeva@hotmail.co.uk](mailto:tevseeva@hotmail.co.uk)

*Evsееva Tatiana P.* — Ph.D.; [tevseeva@hotmail.co.uk](mailto:tevseeva@hotmail.co.uk)