

Т. П. Евсева

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ ЭПОХИ РОМАНТИЗМА: ДЖОН МАРТИН И РУССКОЕ ИСКУССТВО

Всю первую половину XIX в. английский художник-романтик Джон Мартин (1789–1854) властвовал над умами современников. Так или иначе он повлиял на художественную жизнь своего времени не только на родном острове, но и далеко за его пределами. Гравированную версию своей известной картины «Потоп» (1826) (рис. 1) Мартин подарил русскому царю. Английский известный исследователь творчества художника Февер приводит такой факт «Николай I (1796–1855. — Т. Е.) наградил его золотой медалью и бриллиантовым кольцом, по всей вероятности после посвящения ему гравюры “Потопа” в 1828 году» [1, р. 103]. Русский император лично познакомился с известным художником во время своего визита в Англию. Автор первой монографии о Джоне Мартине Мэри Пендерред отмечает: «Утверждениям Ральфа Томаса¹, в общем-то, можно доверять. В своем дневнике он оставляет пустое место, когда он не уверен в достоверности фактов. Например, в июле 1832 года он приводит высказывание Джона Мартина, как следующее: “Император России, будучи здесь, поднимал обе руки с выражением восторга и изумления, глядя на ...” Название картины, по всей вероятности, забыто, и владелец дневника не осмеливается делать какие-либо предположения. Но, как установленный факт, дело



Рис. 1. Джон Мартин. Потоп. Иллюстрация к Библии. 1828.

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

¹ Друг Джона Мартина написал о нем мемуары.

© Т. П. Евсева, 2013

касается живописного полотна, так как мы знаем, что Джон получил от Николая I бриллиант» [2, p. 181–182].

Творчество мастера оказало воздействие на развитие национальной школы в Англии в XIX в. «Многие провинциальные, следующие моде художники решали попробовать свои силы благодаря историческим пейзажам Мартина, причем гораздо чаще, чем Тернера, и при этом используя как образцы его уже готовые фантазмагорические небеса и перспективы. Джон Роусон Уолкер (1796–1873) из Ноттингема выставил “Праздник Элевсиса” в Академии в 1817 году, “Мир перед Потопом” — в 1826-м, “Содом и Гоморра” и “Райская гора” — в 1829-м, и “Райский сад” — в 1839 году. Джеймс Эубанк (1799–1847) основную часть своих работ создал в Эдинбурге, нарисовал “Вступление Александра Великого в Вавилон” в 1825 году, несомненно, хотя и не доказано, не без воздействия работ Мартина <...> Генри Доусон (1811–1878) решил оставить портретные рисунки и заняться пейзажем, на это его вдохновили гравюры “Пир Валтасара”, “Ниневия” и “Потоп”. “Одно время, — утверждал он, — я не мог думать или говорить ни о чем другом”. “Пилигримы вблизи Божественного города” — лучший, сохранившийся до наших дней, образец творчества Доусона в манере Мартина. И хотя его поздняя живопись тяготеет к горным местностям Шотландии, гравюра “Потопа” была повешена рядом с кроватью, на которой он умер <...> По всей вероятности, влияние Мартина достигло своей высшей ступени в начале 1830-х годов, когда Дэвид Робертс писал гигантских размеров картину “Исход израильтян из Египта” (1832) и неоднократно заимствовал сюжеты Мартина. В картине Самуэля Колмана “Уход Израиля из Египта” Моисей находится в тихом, спокойном месте в центре огромной концентрической воронки водного потока и людей» [1, p. 105–107].

Мартин прославился во многом благодаря своему увлечению вавилонской культурой. В 1819 г. он выставил «Падение Вавилона», а в 1820 г. вновь обратился к этой древней теме в грандиозной композиции «Пир Валтасара». Художник задумал «написать такую картину, которая произвела бы больше шума, чем любая другая, созданная прежде» [1, p. 49]. Исторические композиции с этим сюжетом регулярно выставлялись в английской Королевской Академии художеств начала XIX века. За разработку этой темы американский художник Вашингтон Олстон (1779–1843) в 1818 г. был избран в Королевскую Академию, хотя его живописная работа так и осталась незаконченной². У Мартина было свое прочтение истории. Художник писал: «Замысел моей работы “Пир Валтасара” родился в одном из споров с Олстоном. Он сам собирался написать картину на этот же сюжет, делился со мной своими идеями, которые вызвали у меня большие сомнения, и я высказал свое мнение. Он заметил, что в Кембридже издана одна поэма, сочиненная преподобным Т. С. Хьюзом³. Он посоветовал мне прочесть ее, так как она созвучна моим взглядам. Я последовал его совету и принял решение написать эту картину. Многие отговаривали меня, и среди них Лесли⁴, который трактовал данный сюжет совсем по-другому, он приводил массу до-

² Олстон работал над картиной с 1817 по 1843 г.

³ Томас Смарт Хьюз (1786–1847) — известный английский историк. В 1818 г. он победил в поэтическом конкурсе. «Пир Валтасара — поэма, выигравшая Ситонский приз, с примечаниями относительно истории Вавилонской и Ассирийской империй» — была опубликована в Кембридже в 1818 г. (издательство Смит).

⁴ Чарльз Роберт Лесли (1794–1859) — английский художник и друг Мартина, который и познакомил его с Олстоном.



Рис. 2. Джон Мартин. Пир Валтасара. 1820; холст; масло; 152.4×228.6 см; Нью-Хейвен; Йельский центр британского искусства; штат Коннектикут; Америка.

водов, даже как-то провел у меня почти все утро, тщетно стараясь отговорить меня от этой затеи, предупреждал, что моя репутация пострадает. Но я стоял на своем. От такого противодействия мои намерения только укрепились, и, наконец, в 1821 году я выставил картину на обозрение» [1, р. 49] (рис. 2).

Для объяснения зрителям картины Мартин написал и издал специальную брошюру. Было известно творчество художника и в Российской Императорской Академии художеств того времени «Одной из гравюр Мартина “Сотворение света» обладает ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде» [3, р. 55]. В научной библиотеке Академии художеств до сих пор под номером С 6884 хранится 36-е издание 1824 г. 16-страничной брошюры Мартина с авторским описанием его самых известных картин того времени «Пир Валтасара» и «Иисус Навин, повелевающий солнцу оставаться неподвижным над Гаваоном» (1816) с вклеенной иллюстрацией «Пира Валтасара»⁵ [4, с. 65]. Многие русские художники XIX века читали ее в оригинале. Однако сегодня представляется необходимым привести ее перевод⁶ полностью, который впервые печатается на русском языке, так как художник лучше, чем кто-либо из критиков объяснил образную концепцию своей картины «Пир Валтасара (Книга Даниила V). Май 12, 1821 г.» [5].

«Сложности, с которыми сталкивались посетители многолюдных залов Британского Института, желая в подробностях или хотя бы поверхностно познакомиться с этим гениальным произведением, побудили нынешнего владельца экспозиции выставить его на всеобщее обозрение, чтобы позволить наслаждаться этим шедевром беспрепятственно и разглядывать его сколько угодно, без спешки.

⁵ Об этом написано у исследователей [3, с. 68–75; 4, с. 65].

⁶ Перевод Т. П. Евсеевой.

Благодоство этого акта было решительно подтверждено либеральностью руководителей Британского Института, постоянным рьяным, но часто неудовлетворенным стремлением публики взглянуть на картину и восхвалениями от наших лучших критиков и редакторов общественных печатных изданий, так что кажутся практически бессмысленными какие-либо дополнительные комментарии для придания этому шедевру наибольшей ценности. Каждому человеку присущ свой взгляд, определенный вкус и суждения, он склонен восхищаться тем, что производит на разум глубокое впечатление. Описание, указывающее на рациональный механизм противопоставления теней свету и гармонии контрастирующих друг с другом групп, часто заметно усиливает умственное наслаждение, оно удваивается при осознании его источника. Кроме того, объяснение основ любых гуманитарных наук и демонстрация их удивительных достижений всегда оказывается полезным и приятным для их приверженцев и покровителей. Не часто Провидение дарит нам встречу с гениями, но когда бы те ни явились, они непременно прославляют свою страну, открывают новую эпоху и сияют, будто новые звезды, на небосклоне искусства, которому они себя посвящают. Как высшие существа, "немногочисленные и редкие", они идут своей чудной дорогой среди современников-соперников. Будучи смертными, они скоро оставляют своих осиротевших почитателей, но их работы, если они поняты, все еще дарят им своего рода бессмертие, пока им покровительствует Он, вдохнувший жизнь в их тела и рвение в их души.

Тема

Ни в текстах священных писаний, ни в правдивых или вымышленных рассказах об античных временах нет другого события столь поразительного, столь значимого и сопровождаемого такими ужасными обстоятельствами, как падение Ассирийской Империи. Даниил, сыгравший такую важную и магическую роль в Божественном возмездии, описывает это с присущим ему достоинством, простыми словами на халдейском диалекте (далее следуют строки из Книги Даниила). Согласно хронологии, все произошло примерно за 558 лет до рождения Христа, 3496 лет спустя после создания мира, и в третьем веке после основания Рима.

Сцена

До полной гибели своей могущественной империи ассирийцы, как и другие народы на этих широтах, наслаждались жизнью под сапфировым балдахином своего безоблачного неба, а прохладные ночи, с яркими созвездиями в вышине, были почти всегда спокойны и ясны. За пиришествами следовали религиозные праздники под открытым небом, в Атриуме или в дворцах без крыши, окруженных колоннадами, в тени которых они скрывались от дневного жара. Превосходное место, выбранное художником для своей ошеломительной драмы. Достойную восхищения драматическую композицию высшего накала составляют протазис (начало), эпитазис (развертывание действия) и трагический исход, который художник смело и удачно сконцентрировал в одном месте. В необъятном четырехугольнике этого Атриума соединились три известных тогда архитектурных ордера — индийский и наследующие ему египетский и вавилонский. Громадные перистили увенчаны галереями с изображенными

там музыкантами, выше виднеются знаменитые сады, будто парящие в воздухе, а во мраке на заднем плане расположились храм Бела и Вавилонская Башня, поражающие своим величием и классицистической торжественностью. Элегантные арфы, расположенные друг за другом над антаблементом первого ряда колонн, в своей перспективе так же гармоничны для взгляда, как были бы гармоничны для слуха, и все здание из дорогого камня (красного и великолепно отполированного порфира) говорит о богатстве, изобилии и могуществе. Трон — роскошный, хоть и простой по конструкции, — инкрустирован разноцветными драгоценными камнями, увенчан пятью восточными золотыми коронами и стоит на трех основах: нижняя украшена изображением слона, символизирующего землю, вторая украшена изображением змеи, символом воды, а третья представляет фантастическое создание, олицетворяющее, вместе с огнем на алтарях, четыре природные стихии. Пустующий трон, который, кажется, никогда больше не будет занят Монархом, погружает зрителя в меланхолию. Эта картина разбивает сердце. Царский стол, украшенный элегантной скатертью с фестонами, покрывающей золотых кариатид, с многочисленными золотыми и серебряными блюдами, заполненными различными кушаньями, не может привлечь внимания. Трехдневная Луна, вместе с планетой Астартой, говорит о времени, когда халдеи устраивали свои пиры, на начало лунного месяца. Таков грандиозный антураж сцены, где должно свершиться Провидение.

Первый акт драмы,
или протазис

Мистическая надпись на стене только-только была закончена — и рука, ее написавшая, исчезла, — буквы, озаренные ярким светом, по-неземному сияют, подобно вспыхивающим молниям, как если бы удерживались на мрачных облаках, которые их извергли. Их сверкающие лучи наполняют весь Атриум пугающим блеском, а всех собравшихся — ужасом и страданием. Как пламенные стрелы, они пролетают через весь зал и, как огненный дождь, все заливают своим светом. Медная статуя старой змеи, кажется, корчится в первых вспышках злоецающего сияния, луна бледнеет, и семь огней на священном подсвечнике проигрывают им в яркости, по контрасту с ужасающим огнем, так что ниша, которую видит зритель, смотрящий на ближайший и соответственно ярчайший персонаж, кажется испускающей бледный и призрачный свет — естественный эффект, который нельзя было придумать — или осуществить так талантливо — никому, кроме величайшего гения. Пар, поднимающийся от алтарей с дымящимся ладаном и ароматическими палочками рядом со статуей Юпитера Бела, и от бесчисленных светильников, нарисован так мастерски и настолько бесплотен, что не закрывает собой вид на здание и другие объекты за ним.

Второй акт драмы,
или эпитазис

Благородное, но надменное лицо царя застыло от изумления. Ужас в его глазах соединен с сильнейшим гневом и злобным упрямством. Царевне у его ног, в позе сильнейшего страдания, противопоставит хладнокровие Валтасара. Выпавший из его рук кубок хоть и мелкая деталь грандиозной композиции — впечатляет, поскольку его

отражение на земле хорошо соотносится с лаконичностью изысканно отполированного и восхищающего порфира. По другую сторону трона царица, распростертая в агонии ужаса, соседствует с красивой девушкой, мягко сжимающей ее левую руку, и, кажется, едва осознает происходящее. Группа, главной фигурой которой является царь, выделяется на фоне знати и других персонажей слева от царя, а также и убийц справа. Группа с царицей также выделяется на фоне предсказателей и чародеев в темных одеждах на переднем плане. Множество пировавших на этом дворе людей движутся, многие из них покинули свои места, некоторые спешат к статуе их бога и молят о помощи, некоторые с изумлением вглядываются в зловещую надпись, другие бегут к лестнице, ведущей к царскому столу и трону; удивление и благоговейный страх, рвение и любопытство видится на каждом лице, определяет каждое движение и постепенно уменьшается по мере отделения от причины всеобщего испуга. Так что в дополнение к пространственной и линейной перспективе, воссозданным в точном соответствии с общими правилами, мы видим на картине также и перспективу света и (если можно применить такое выражение) перспективу чувства.

Третий акт драмы, или трагический исход

Тицетно звал Валтасар своих мудрецов, чтобы они прочли и объяснили загадочную надпись. Халдейские астрономы могли предвидеть сближение планет и предсказать затмение, но, никто, кроме благочестивого и праведного, не может перевести слова Бога. Воззвание и речь вавилонской царицы к повелителю в священном тексте более уместны и лучше всего изложены в работах древних поэтов. Речь начинается с торжественного пожелания и благоговейного обращения к напуганному царю:

“О царь, живи вечно, пусть никакие думы не омрачат тебя, пусть ничто не колеблет твоего спокойствия. В нашем царстве есть человек, в котором дух святого Бога”.

Давайте представим благоговейное молчание тысяч присутствующих в пиришественном зале и то, как подобно нежному бризу, освежающему в самый жаркий час дня равноденствия, на каждом лице появляется надежда.

Царица продолжает и с ударением говорит:

“Которого, царь, твой отец Навуходоносор, сам отец твой, поставил над всеми чародеями, звездочетами, халдеями и предсказателями. И найдены были в нем и дух, и мудрость, и разум, способный изъяснять сны, толковать загадочное и разрешать противоречия. Итак, пусть призовут Даниила и он объяснит значение”.

Мы, наверное, можем представить себе его волнение, когда он вошел в зал. Пленник с берегов Евфрата, он жил уединенно, но был при этом известен в вавилонском царском дворе. Художнику оставалось только передать нашему взгляду свое видение. Даниил представлен на картине человеком, согбенным под тяжестью прожитой жизни, замкнутым, лица которого никогда не покидает спокойствие изгнанника; он стоит в центре картины, его правая рука указывает на загадочные символы, которые он, кажется, толкует с легкостью и должной торжественностью. Он — главный персонаж этой драмы: группа, на фоне которой он выделяется, принимая пирамидальную форму, становится теперь центром внимания, и с изобразительной точки зрения эта часть представления приобретает тот эффект, который могли подсказать художнику глубины его разума. Рвение людей слева от пророка Примеча-

тельно контрастирует с терпением тех, кто, повернувшись к нему, на мгновение отвел взгляд от ужасающих пылающих букв. Рядом с частью группы справа от него расположились астрономы в темных одеждах, пристально глядящие на стену и пытающиеся разгадать судьбоносные буквы. Эти комбинации составляют загадку (аркану) в искусстве колорита, где глаз сообщает разуму нечто настолько тайно, что и сам художник не всегда осознает средства, которыми он воссоздает самый ошеломительный и гармоничный эффект.

Насколько костюмы давних эпох можно вообразить или воссоздать по исследованиям материальной культуры разных народов, костюмы на картине выписаны с большой точностью; и, несомненно, мы имеем все причины верить, что, по местным, гражданским или религиозным причинам, восточное платье наших дней очень мало отличается от того, что было в древнейшие времена, если вообще отличается. Искусно написанные и разнообразные одежды выделяющихся фигур или даже тех, кто находится в самых дальних концах зала, стали любимым инструментом художника для разделения групп, придания разнообразия и целостности картине и в то же время удовлетворения пронизательного взгляда зрителя, обладающего вкусом и классическим кругом познаний».

Картина «Пир Валтасара» действительно прославила своего создателя. «Она была вывешена как раз в центре экспозиции Британского института в 1821 г. и завоевала награду в 200 гиней как лучшая картина года. Полотно вызвало безграничный и удивительный восторг. А популярность его была настолько велика, что руководству Британского института пришлось установить вокруг картины ограждение для защиты от напирающей толпы; выставку продлили на три недели сверх расписания; и все желающие смогли увидеть великолепное произведение живописи, о котором говорил весь Лондон» [2, p. 102–103].

Возвышенные идеи художника проникли в творчество классиков мировой литературы. Александр Дюма (1802–1870) так описал страдания будущего графа Монте-Кристо⁷ в тюрьме: «Тогда дух его омрачился, и словно туман застлал ему глаза. Дантес был человек простой, необразованный; наука не приподняла для него завесу, которая скрывает прошлое. Он не мог в уединении тюрьмы и в пустыне мысли воссоздать былые века, воскресить отжившие народы, возродить древние города, которые воображение наделяет величием и поэзией и которые проходят перед внутренним взором, озаренные небесным огнем, как вавилонские картины Мартина <...> Донос, который он видел, который Вильфор ему показывал, который он держал в своих руках, беспрестанно вспоминался ему; каждая строка пылала огненными буквами на стене, как “Мене, Текел, Фарес”⁸ Валтасара» [6, с. 118–119].

Классик русской литературы Н. В. Гоголь (1809–1852) в статье 1844 г. «Предметы для лирического поэта в нынешнее время» так писал поэту Н. М. Языкову (1803–1846/1847): «Твое стихотвореньё “Землетрясеньё”⁹ меня восхитило. Жуковский также был от него в восторге. Это, по его мнению, лучшее не только из твоих, но даже

⁷ Роман «Граф Монте-Кристо» увидел свет в 1844–1845 г.

⁸ «Вот и значение слов: Мене — исчислил Бог царство твое и положил конец ему; Текел — ты взвешен на весах и найден очень легким; Перес — разделено царство твое и дано Мидянам и Персам» (Дан. 5: 26–28).

⁹ Датируется 1844 г.

из всех русских стихотворений. Взять событие из минувшего и обратить его к настоящему — какая умная и богатая мысль! <...> отыщи в минувшем событии подобное настоящему, заставь его выступить ярко и порази его в виду всех, как поражено оно было гневом божьим в свое время; бей в прошедшем настоящее, и в двойную силу облечется твое слово: живеи через то выступит прошедшее и криком закричит настоящее. Разогни книгу Ветхого завета: ты найдешь там каждое из нынешних событий, ясней увидишь в чем оно преступило пред богом, и так очевидно изображен над ним совершившийся Страшный суд божий, что вострепетает настоящее. <...> Нужно, чтобы твои стихи стали так в глазах всех, как начертанные на воздухе буквы, явившиеся на пиру Валтасара, от которых все пришло в ужас еще прежде, чем могло проникнуть самый их смысл» [7, с. 232–233].

Кстати, в России произведения английского мастера первым упомянул Гоголь в статье 1834 г. «Последний день Помпеи» [7, с. 107–114], посвященной картине Карла Брюллова (1799–1852), которая вызвала не меньший ажиотаж в русском искусстве, чем работы Мартина — в английском. «Всякому известны прекрасные создания, к которым принадлежат: “Видение Валтасара”, “Разрушение Ниневии” и несколько других, где в страшном величии представлены эти великие катастрофы, которые составляют совершенство освещения, где молния в грозном величии озаряет ужасный мрак и скользит по верхушкам молящегося народа» [7, с. 110]. Однако Гоголь, упоминая картинные композиции «Пир Валтасара» и «Разрушение Ниневии», не называет имени художника, их создавшего, лишь отмечая, что «всякому известны прекрасные создания», и это, несомненно, подтверждает факт широкой популярности некоторых работ Мартина и в России первой половины XIX века. В 1986 г. исследовательница творчества Карла Брюллова Г. К. Леонтьева сравнила картины русского и английского живописцев, однако произошла ошибка, так как в альбоме опубликован эскиз Мартина «Разрушение Помпеи и Геркуланума», а не законченное произведение [8, с. 62]. Картина английского художника после его смерти хранилась в подвале Национальной галереи Тейт, где в 1928 г. случилось наводнение. Работа была частично разрушена и не выставлялась вплоть до 2011 г., когда группа реставраторов вернула ее зрителям для большой персональной выставки художника в Великобритании «Небеса и Ад».

Сегодня творчество английского художника в нашей стране забыто, а картина Брюллова со времени ее создания является знаковой для русского искусства. Однако пришло время вписать ее в контекст общеевропейского романтического движения и проследить историю вопроса с позиций новых изысканий.

В то время как братья Александр (1798–1877) и Карл Брюлловы, закончив обучение в Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге, отправились в 1821 г. в Италию в качестве пенсионеров Общества поощрения художников, там уже три года работали русские живописцы Федор Бруни (1801–1875) и Петр Басин (1793–1877), копируя для академической коллекции шедевры итальянского искусства.

Примерно в это же время в Англии Джон Мартин получил заказ от герцога Букингемского¹⁰ написание картины «Разрушение Помпеи и Геркуланума»¹¹. Художник тщательно изучил историю, связанную с этой катастрофой. «Допуская то, что

¹⁰ Duke of Buckingham and Chandos — Richard Temple-Nugent-Brydges-Chandos-Grehville, 1st Duke of Buckingham and Chandos (1776–1836).

¹¹ Герцог не успел купить «Пир Валтасара». Его опередил Коллинз — бывший работодатель Мартина, владелец мастерской росписи по стеклу и фарфору.



Рис. 3. Джон Мартин. Разрушение Помпеи и Геркуланума. 1822; холст; масло; 81.3 × 116.1 см; Натсфорд; коллекция дома Табли; Англия.

“самая необузданная фантазия поэта или художника должны отступить и отступить очень далеко перед устрашающей величием обыкновенной реальности этого страшного наказания”, — он добавляет, что “добросовестно обращался к источникам, которые были у него под рукой”. Плиний, Страбон, Диодор Сицилийский и, особенно, “Помпеяна” Джелла¹². Герцог Букингемский также предлагал различные варианты этого сюжета» [1, р. 55]. Однако для глубоко религиозного Мартина важно было продолжить назидательно-историческую линию своего творчества. Древние римские города были частично разрушены и погребены под пеплом и лавой после извержения Везувия и утрачены для человечества почти на 1700 лет. Их случайно открыли в 1749 г. и обнаружили кладезь артефактов эротического содержания. Нашлась и древняя надпись «Содом и Гоморра» — незадолго или вскоре после гибели Помпей кто-то оставил комментарий на стене рядом с центральным перекрестком города. Поэтому в христианской традиции разрушение этих городов ассоциировалось с Божьим судом откровенной безнравственности. О моральном уроке писал и Иоганн Иоахим Винкельман (1717–1768) в своей работе 1764 г. «Критический отчет о ситуации и разрушении первым извержением вулкана Везувия: Геркуланума, Помпеи и Стабии»¹³, когда центры процветающей римской жизни — образцы великих цивилизаций на пике своего могущества не смогли защитить себя от стихийных бедствий.

Более всего художника вдохновили хорошо известные письма Плиния Младшего (61–113) — свидетеля ужаснувшей человечество древней природной катастрофы. На кораблях родного дяди Плиния люди спасались из страшного места. Их флотилию изобразил Мартин в левом нижнем углу холста (рис. 3). Паруса рвет яростный ураган, а на берег суда выносят, как щепки, огромные волны небывалого морского

¹² Сэр Уильям Джелл (1777–1836) — английский археолог классического Древнего мира. В 1817–1819 г. в Лондоне опубликовал фактические материалы раскопок «Помпеиана. Топография зданий и декоративных элементов Помпей» (в 2 т. с 73 гравюрами, 10 планами и картами). Первый том был проиллюстрирован документальными рисунками архитектора Джона Питера Ганди (1787–1850).

¹³ Английский перевод был издан в Лондоне в 1771 г.

шторма. Тут же расположены обломки гигантских колонн, раздавившие крыши домов. Этот прием позволяет художнику показать всю силу и мощь землетрясения, не оставившего ничего от процветающих городов. Люди, сошедшие с кораблей, взбираются на холм, преодолевая сопротивление стихий. В первой группе, изображенной Мартином слева, мужчина прикрывает женщин от каменного дождя своим щитом. Порыв ветра взметнул его красный плащ вверх и окутал им все фигуры. В центре композиции другой воин силится помочь ослабевшим и падающим от угарного газа людям. Вытянутой рукой он указывает на лежащую на земле девушку в вишневом платье, обнимающую тело своего, видимо, погибшего возлюбленного. В правой части картины изображено еще несколько групп: воины, прикрывающиеся щитами от раскаленного ливня пепла, спешащие на холм; две фигуры, крепко обнявшие друг друга, и мужчины, поддерживающие слева и справа обессиленную женщину. Темноте левого верхнего угла картины с облаками серы и газа необычного размера и формы подчеркивают яркие блики белого и синего цветов от вспышек молний. Здесь художник составил сложную колористическую гамму неба, изображая пятна, в соответствии с описаниями Плиния, грязные от пепла и земли. Плотное облако накрывает, подобно потоку воды, правый верхний угол картины, где проливается на землю обрушивающимся сверху водопадом огня. Динамичная арка света и тени в центре картины — самое светоносное место композиции. В ней заключено изображение двух прямых светящихся столбов, фланкирующих жерло Везувия, выбрасывающее завихряющиеся клубы дыма. У подножия вулкана художник изобразил очертания древнего города, погибающего под пеплом и лавой. В тот момент, согласно описаниям Плиния Младшего, многие люди обращались к богам, но те были глухи к их мольбам, и потому жертвам казалось, что Вселенная погружается в вечный мрак навсегда. Для них это был действительно конец света. Древний свидетель описал свои чувства космического катаклизма, близкого романтикам XIX века — апокалиптического ощущения, что весь мир умирает вместе с тобой, а ты вместе с ним.

Везувий изображался на картинах еще с конца XVIII века — тема привлекала многих художников. Извержения всемирно известного вулкана проиллюстрировали до 1822 г. в Англии: Уильям Марлоу (1740–1813) в 1768 г.; Джакоб Море (1740–1793) в 1782 г.; Джозеф Райт из Дерби (1734–1797) создал несколько композиций в 1780-е годы, и Уильям Тернер написал картину в 1817 г. Но всех их скорее привлекали живописные задачи освещения в разное время суток и различных перспектив при изображении вулкана на фоне пейзажа. Тернер ввел людей в свою композицию, но убедительного сюжета у него не получилось, в отличие от Мартина, который проиллюстрировал критические рассуждения Винкельмана наглядной изобразительной формой, опираясь на мемуары Плиния Младшего. Именно идеи Мартина (а не Карла Брюллова) вдохновили английского писателя барона Эдварда Бульвера-Литтона¹⁴ (1803–1873) на создание популярного романа «Последние дни Помпеи» (1834), в котором город описан как цивилизация в миниатюре, как модель империи со всеми присущими ей пороками и традицией делать роскошные подарки развращенной коррумпированной власти¹⁵.

¹⁴ Писатель был лично знаком с художником и безмерно восхищался его творчеством в своих статьях.

¹⁵ Вернувшись из долгого похода центурион Главк узнает, что его отец убит неизвестными. Обуреваемый жаждой мести, он начинает поиски. В Помпее происходят страшные и загадочные убий-

Новое произведение Мартина стало одним из центральных на персональной выставке художника в 1822 г. в Лондоне в Египетском зале на Пикадилли. Для зрителей живописец издал каталог с описанием «Разрушения Помпеи и Геркуланума» и ранее созданных им картин¹⁶.

В Италии братья Брюлловы увлеклись темой Помпеи. Они ездили на раскопки и воочию увидели древнеримские развалины. Эта тема прославила Александра. «К 1826 г. им были уже выполнены помпейские термы, в гравюрах Сандса изданные затем в Париже <...> 1827 г. Б. провел в Париже, где слушал курс механики в Сорбонне и посещал лекции Бюона по истории архитектуры. Отсюда Б. ездил в Англию (курсив наш. — Т.Е.), Шартр и др. места, а в 1829 г. возвратился в СПб. “Помпейские термы” доставили Б. звание архитектора его Величества, члена-корреспондента французского института, члена королевского института архитекторов в Англии и звание члена академий художеств в Милане и Петербурге» [9, с. 782]. Теоретически Александр Брюллов мог привезти с собой из Англии или из Парижа каталог известного живописца в Италию.

До 1828 г. Мартин написал новые картины, о которых говорил не только весь Лондон, но и Париж: «Седьмая казнь египетская» (1824), «Сотворение мира»¹⁷ (1825) и «Потоп» (1826). В 1825 г. по всей Европе начали продаваться иллюстрации английского художника к «Потерянному Раю» Мильтона¹⁸. «Падение Ниневии» (1828) совершала тур по всем городам Англии [10]. В этом же году Мартин издал брошюру с описанием живописной композиции «Потопа» и вместе с гравированной версией преподнес в дар русскому царю Николаю I.

В 1827 г. и Карл Брюллов обратился к теме Помпеи, которой дышало все вокруг, и начал создавать первые эскизы к своей будущей всемирно известной работе. В Италии художник познакомился с графиней Ю. П. Самойловой (1803–1875), аристократкой из рода Скавронских. Многим известны картины, на которых изображена она и ее две девочки — воспитанницы Джованина и Амацилия Пачини. Их отец — итальянский композитор Джованини Пачини (1796–1867) написал оперу, с большим успехом исполнявшуюся по всему миру, «Последний день Помпеи»¹⁹. Премьера ее состоялась 19 ноября 1825 г. в Неаполе в театре Сан-Карло. (После смерти супруги музыканта графиня забрала девочек на воспитание). Поэтому Брюллов в «Последнем дне Помпеи» написал графиню в образе матери, защищающей своих дочерей, аллегорически восхваляя ее женский подвиг (рис. 4).

Представляется необходимым также отметить, что «картина создавалась в 1827–1833 гг. по заказу А. Демидова»²⁰ [9, с. 783], а Николай I его недолюбливал, считая, что тот переводил из России большие финансовые средства.

ства, в которых римские власти обвиняют первых христиан. Однако кровавый след ведет во дворец правителей города. Неистовая стихия обрушивается на Помпеи и его жителей. Под градом камней и обломков зданий погибает красивейший город, а с ним и его коварный правитель.

¹⁶ Martin John. A Descriptive Catalogue of *The Destruction of Pompeii and Herculaneum*; with other Pictures, painted by John Martin, now exhibited at the Egyptian Hall, Piccadilly. With two Engravings, Explanatory of the Principal Pictures. London: Plummer and Brewis, 1822. 32 p.

¹⁷ Гравюра с живописной работы до сих пор хранится в библиотеке Академии художеств (Санкт-Петербург). Местонахождение самой картины неизвестно.

¹⁸ Milton J. *Paradise Lost*. London: Septimus Prowett, 1827.

¹⁹ L'ultimo giorno di Pompei.

²⁰ Анатолий Николаевич Демидов (1812–1870), младший сын Николая Никитича Демидова (1773–1828) — известного промышленника. Служил при Министерстве иностранных дел, состоя при



Рис. 4. Карл Брюллов. Последний день Помпеи. 1833; холст; масло; 456,5×73,5 см; Государственный Русский музей.

Бруни еще раньше Брюллова задумал историческое полотно «Медный Змий» (1841). «Уже в декабре 1824 года Н. И. Тургенев видел в мастерской Бруни “эскиз или *primo pensiero*»²¹ Моисея в пустыне» [11, с. 98]. Работая над «Медным змием», свою творческую задачу Бруни объяснил следующим образом: «Я пытался сделать так, чтобы с первого взгляда она внушала патетический пафос этой ужасной сцены и чтобы на ней была печать божьего наказания» [11, с. 125]. Интересно сравнить памфлет Джона Мартина «Пир Валтасара» с описанием русским художником своей картины. «На первом плане <...> я поместил маленькую девочку. Она сирота, лишенная всего на земле, обнимает, полуопустившись на колени, камень. Этот камень единственное убежище для несчастной. Она обнимает его, плача, и орошает его слезами. Один из ее братьев, еще грудной младенец, лежит около этого камня — горя. Я его нарисовал умершим от голода. На некотором расстоянии от этой несчастной девочки, на втором плане, я нарисовал другую группу, в которой изображен переход от жизни к смерти. Одна из жертв ужасного наказания лежит обессиленная на земле и испускает последний дух. Это невеста. Юный жених, склонившись над ней, пытается правой рукой приоткрыть глаз, возможно, для того, чтобы она могла увидеть Серафино (змия. — Т. Е.) и таким образом спастись. Но уже поздно! Взгляд ее неподвижен. И напрасны старания отчаявшегося жениха. Потом я поместил коленопреклоненную старую мать, которая заботливо положила руку на сердце этой несчастной, чтобы узнать, бьется ли оно, но оно неподвижно, и материнская слеза падает на умершую» [11, с. 127].

Автор монографии о Бруни А. В. Верещагина в своем исследовании часто проводит параллели между картинами Брюллова «Последний день Помпеи» и Бруни «Мед-

русском посольстве в Риме. Подарил картину Николаю I, тот поместил ее в императорский Эрмитаж. Позднее была подарена Академии художеств.

²¹ Первоначальный набросок.

ный змий» и отмечает, что два живописца, прошедшие академическую школу, применяли одинаковый метод создания композиций. Задумывая картину, мастер «обкладывал себя увражами²² разных художников, чтобы сочинить своеобразнее и умнее» [11, с. 101]. Также Верещагина констатирует: «Высшим проявлением творческих возможностей живописца в классицизме считалось создание исторической картины. Это Бруни усвоил с детства, с таким убеждением начинал самостоятельный путь в искусстве. Так же думали его сверстники, воспитанники петербургской Академии художеств К. Брюллов, А. Иванов и другие. Они не видели в том никакого противоречия с самыми актуальными требованиями к живописи. Ведь в Европе романтизм полно и ярко проявил себя именно в историческом жанре. И лишь портрет и пейзаж могли быть ему соперниками. Но крупнейшие авторитеты мирового искусства начала XIX века были историческими живописцами. Это твердо знали друзья Бруни. Создания исторической картины ждали от них и на Родине — в Академии художеств, в Обществе поощрения художников» [11, с. 98]. К 1828 г. творчество Мартина символизировало собой самое успешное и яркое воплощение новых романтических тенденций в исторической европейской живописи. Работы художника были широко популярны и воспроизводились не только в гравюрах, но и в диорамах, и в созданных им инсценированных неподвижных фигурах. Поклонник Мартина — писатель Бульвер-Литтон высказывался с большим восторгом. Позднее в своей книге «Англия и англичане» (1833), оценивая библейские иллюстрации мастера (1832)²³, он писал: «Как художник, Мартин, по всей вероятности, является самым самобытным гением своей эпохи. Он забрался в некую область, хотя и не совсем новую, но мало изученную, а именно, — в необъятный мир религиозных сюжетов. Он как бы вобрал в себя “Ветхий завет”, с его традиционным величием, его мрачными предзнаменованиями и передаваемыми из поколения в поколение ужасами <...> Необъятность — это его сфера, хотя он не потерял и не утопил свой гений в ее просторах, а приковал и подчинил и приспособил своей воле...» [2, р. 17]. Молодые русские художники искали свой путь в искусстве и поэтому они стремились уловить пульсирующий нерв своего времени, восставая против строгих рамок и некой застывшей схемы косности академической системы. О творческих сомнениях и поисках композиции Карла Брюллова при создании «Последнего дня Помпеи» написала исследовательница его творчества А. В. Корнилова: «Приближение гибели вселяло в людей страх и смятение. Передать их можно было лишь стремительным движением, и Брюллов достиг этого впечатления, направив толпы бегущих людей в разные стороны. Пространство, образовавшееся при разрыве этих групп, он заполнил фигуркой потерявшегося плачущего мальчика. Изображая его, художник отталкивался от непосредственных жизненных наблюдений: босоногие дети в коротких рубашонках были неотъемлемой принадлежностью любого итальянского двора. Но занять центр изображением ревущего мальчишки и сохранить жизненно достоверные мечущиеся в разных направлениях группы — как это будет воспринято судьями из Академии? Ведь совсем недавно петербургские наставники Брюллова были возмущены жизненно верными “неизящ-

²² Увраж (фр. *ourage* ‘тщательно обработанный, искусно сделанный’) — роскошно, богато иллюстрированное издание большого формата в виде отдельных листов или альбома, как правило состоящее из гравюр. Архитектурные увражи состояли из гравированных видов городов и пейзажей, включали в себя сами гравюры, эстампы или рисунки с натуры.

²³ *The Family Bible*. London: James Sangster, 1832.

ными” соразмерностями модели в картине “Итальянский полдень”... Что же скажут они по поводу ревущего большеголового лохматого “бамбино” без штанов, который и отдаленно не напоминает привычных “зефиров и амуров”? <...> Нельзя ли было найти способ удовлетворить ревнителей традиций, одновременно сохраняя новые принципы изображения? “Бамбино” пришлось убрать, поместив вместо него идеально прекрасную фигуру женщины, сброшенной с колесницы; смятение — упорядочить и, пожертвовав стремительностью движения, расставить фигуры согласно правилам “изящных расстановок”. Экспрессию можно было оставить, но используя для этого испытанный прием патетических жестов <...> Классическое и романтическое начала, соединившись, дали необходимый эффект. Картина поразила всех: и ревнителей старого, и сторонников нового» [12, с. 49–50]. В 1908 г. П. П. Гнедич также отметил стремление Карла Брюллова угодить всем: «Раздвинув центр, Брюллов бросил на мостовую красавицу — брюнетку, которой так восхищался Гоголь. Он уложил ее в самую соблазнительную позу, открыв левую девственную грудь, мало соответствующую ребенку, далеко уже не грудному (маленьких грудных детей вообще художники никогда не изображают). Этот чувственно-пикантный элемент является очень характерным: картина должна быть на все вкусы, а так как эпоха Брюллова требовала непременно обнажений именно груди²⁴ (остальное считалось неприличным), то публике преподносилась и эта деталь» [13, с. 480–481].

Картина русского живописца принесла ему славу. «На всем протяжении XIX века едва ли какому-нибудь художнику выпадал на долю такой триумф, какого удостоился Карл Брюллов в Италии за “Последний день Помпеи”. В мастерской художника пребывал за несколько дней “весь Рим”. Из критических статей, отзывов и откликов итальянской прессы по поводу брюлловской картины можно было бы составить не один том. Сравнение Брюллова с Микель-Анджело и Рафаэлем казалось рецензентам чересчур бледным и слабым: они провозгласили Брюллова чуть не возродителем живописи вообще. Шатобриан, бывший тогда посланником при папском дворе, пригласил Брюллова на бал, где громко выражал ему свое восхищение перед его талантом. Вальтер Скотт, тогдашний кумир романтической литературы, приехал в Рим, когда мастерская Брюллова была уже закрыта для публики. К художнику тотчас явилась депутация английских живописцев с просьбой сделать исключение для знаменитого романиста и показать ему не в пример прочим “Последний день Помпеи”. На другой же день Вальтер Скотт сидел в мастерской Брюллова. Он пробыл там более часа в молчаливом созерцании картины и, уходя, заметил, что Брюллов создал не картину только, но целую эпопею» [14, с. 26].

После феерического успеха в Италии Карл Брюллов решил выставить свою картину в Парижском Салоне 1834 г. Однако французы восприняли ее холодно²⁵. Так, исследователь П. Конради в биографическом очерке о творчестве Брюллова отметил: «С формальной стороны картина имела успех, т. е. была удостоена жюри большой золотой медали. Но отзывы критики и поведение публики были далеки от признания ее достоинств. Рецензент газеты “Temps” Ле-Норман, выражая почти “общий глас”,

²⁴ Интересно в связи с этим вспомнить картину Эжена Делакруа (1798–1863) «Свобода, ведущая народ» (1830). Будучи выставленной в Парижском Салоне 1831 г., она завоевала всеобщее признание у публики. Французское правительство тут же выкупило ее в государственную коллекцию.

²⁵ За живописный эффект картины «Потоп» Джон Мартин в Парижском Салоне 1835 г. получил золотую медаль.

доказывал, что “Последний день Помпеи” по слащавости, манерности и ходульно-трескучим эффектам является превосходным продолжением оперы Пачини того же названия, за что любители итальянской музыки искренно признательны знаменитому русскому художнику... С точки зрения современной живописи такой взгляд на картину Брюллова весьма недалек от истины. Но в 30-е годы он был наполовину внушен совершенно посторонними искусствам. Дело, между прочим, в том, что в памяти французов еще живы были трагические сцены бегства “великой армии” из-под стен Москвы, а недавнее пребывание русских войск в Париже являлось еще свежей раной на их самолюбии. Многие в неуспехе Брюллова у французов объясняется его национальностью. Недаром писал один из более беспристрастных судей, француз же: “Превосходная картина г-на Брюллова имела несчастье попасть в Париж после казаков”» [14, с. 28–29]. (Представляется необходимым отметить тот факт, что русский художник по крови был французом.) В неоконченном романе «Княгиня Лиговская» М. Ю. Лермонтов отметил этот факт: «Таким образом, разговор прекратился, но дипломат взял на себя труд возобновить его.

— Если вы любите искусства, — сказал он, обращаясь к княгине, — то я могу сказать вам весьма приятную новость: картина Брюллова “Последний день Помпеи” едет в Петербург. Про нее кричала вся Италия, французы ее разбранили. Теперь любопытно узнать, куда склонится русская публика, на сторону истинного вкуса или на сторону моды» [15, с. 156].

В это время в далеком Санкт-Петербурге Совет Императорской Академии художеств решал щекотливый вопрос, связанный с дальнейшей судьбой Карла Брюллова, так как академическую программу на звание профессора он не выполнил, однако прославил русскую живопись за границей. «5 июня 1834 г. е) постановлено: возводить во звание профессора, отличавшагося в бытность свою за границею пенсионера, по возвращении его в отечество и по исполненной, заданной ему от Совета программе; следовательно без особаго Величайшаго Его Императорского Величества разрешения, совет не имеет права признать г. Брюллова Профессором, хотя он вполне того заслуживает; и во-вторых: по постановлениям Академии существует в оной звание Почетнаго Вольнаго Общника, в которое возводятся ею известные художники во уважение отличных талантов, или пользы, принесенной ими художествам, какое почетное звание не приносит впрочем тех преимуществ, какие сопряжены со званием профессора (курсив наш. — Т. Е.), то вследствие сего, определено: художника Карла Брюллова, удостоив в Почетные Вольные общники, повергнуть вышеписанное обстоятельство на Высочайшее Государя Императора благоуважение и всеподданнее просить в разрешение повеления, быть ли Карлу Брюллову Профессором с теми преимуществами, которые присвоены сему званию, и которыя в нынешнем случае может быть ему дано Государем Императором, не в пример другим (курсив наш. — Т. Е.), или до возвращения его в Отечество и получения Профессорскаго звания установленным порядком, состоять ему в звании Почетнаго Вольнаго Общника? (курсив наш. — Т. Е.) Каковое определение Совета представить на утверждение Общцаго Собрания Академии» [16, с. 320–321].

Николай I не сразу согласился отступить от циркуляров, о чем можно прочитать в документах от 29 ноября 1834 г. «20. По предписанию г. Министра Императорского Двора (по вх. кн. № 1825), коим в следствие представления г. Президента сей Ак-и, уведомляет, что Государь Император не соизволил изъявить Высочайшего

соизволения, на возведение художника Карла Брюллова в звание профессора, а соизволил отозваться, что в сем случае надлежит держаться устава. Вместе с тем Его Величество, желая изъявить новый знак Всемилостивейшаго внимания к отличным дарованиям сего художника, благоволил пожаловать его кавалером ордена Св. Анны 3 степени» [16, с. 323].

Однако в 1835 г. Николай I соблаговолил оказать живописцам свою монаршью милость, о чем свидетельствуют документы от 4 июня: «...Государь Император Высочайше повелеть соизволил: находящихся в Италии художников Брюллова и Бруни вызвать в С. — П. для занятий профессорских должностей в АХ» [16, с. 326].

Возвращаясь на Родину в 1835 г. на бриге «Фемистокл», Брюллов уже обдумывал сюжет для новой картины из русской истории. Путешествующий с ним на одном корабле князь Григорий Григорьевич Гагарин²⁶ засвидетельствовал, что уже тогда художник делился с ним творческими планами о будущей картине «Осада Пскова польским королем Стефаном Баторием в 1581 году» (1839–1843). В дневниках князя можно прочесть: «Потом он сознавал и недостаток единства в своем сюжете. Впечатление, производимое грандиозной катастрофой, сжатой в размерах картин Мартина²⁷, понятно — так как оно дает только общий эффект происшествия и оставляет зрителю возможность создавать или откладывать его подробности. В больших же размерах, принятых Брюлловым, это единство впечатления должно было бы потеряться, так как здесь интерес раздробляется на различные действия, общию связью которых служит лишь пепел, падающий огненным дождем, да слабая надежда спастись от него, выраженная различными трогательными эпизодами, понятными с первого взгляда» [17, с. 21].

После чествования Брюллова в Императорской Академии художеств его вызвал в Зимний дворец Николай I. «Во дворце меня ждали, — вспоминал позднее Брюллов, — и сейчас провели в кабинет императрицы, где были только государь и государыня. Государь встретил меня словами: “Я хочу заказать тебе картину”. Я поклонился. “Напиши мне, — сказал государь, — Иоанна Грозного с женой в русской избе на коленях перед образом, а в окне покажи взятие Казани”. Эта задача поразила меня: но так ясно было, что государь делал заказ не сгоряча, а подумавши, то я, чтобы не обидеть его, старался объяснить ему как можно мягче, что меня закритикуют, если я займу первый план двумя холодными фигурами, а самый сюжет покажу черт знает где, в окне! Я просил вместо этого сюжета “Осаду Пскова”, о которой я тогда думал. Государь нахмурился и очень сухо сказал мне: “Хорошо!”» [12, с. 67–68]. Картина так и осталась незаконченной. Сравнивая ее эскиз с библейской гравюрой Мартина «Разрушение фараонова войска», можно определенно сказать, что изображение Моисея послужило иконографическим источником для фигуры короля Стефана.

Не только «Последний день Помпеи», но и задуманные Брюлловым картины «Нашествие Гензериха на Рим» (1833–1835) и «Политическая демонстрация в Риме» (1850) композиционно перекликаются с произведениями английского художника.

²⁶ Григорий Григорьевич Гагарин (1810–1893) — сын советника русского посольства в Риме князя Григория Ивановича Гагарина (1782–1837). Г. Г. Гагарин брал уроки живописи у Карла Брюллова.

²⁷ В книге 1900 г. сделана сноска «Дж. Мартин (1789–1854) — английский исторический живописец, написавший картину “Разрушение Геркулана и Помпеи”».

Во время возвращения Карла Брюллова в 1835 г. в Россию в классе ландшафтной и перспективной живописи обучался академист Гайвазовский²⁸ [16, с. 329]. В документах от 21 сентября того же года отмечено, что он получил серебряную медаль 2 степени «за успехи в живописи и рисовании с натуры». Позднее Айвазовский заимствовал и творчески переосмыслил сюжеты Мартина: «Хаос. Сотворение мира» (1841); «Всемирный потоп» (1864); «Сошествие Ноя с горы Арарат» (1889), «Гибель Помпеи» (1889). Необходимо отметить, что его первой женой была англичанка, дочь штабс-доктора, состоявшего на русской службе.

Орест Адамович Кипренский (1782–1836), живя в Италии, задумывал повторить «Пир Валтасара», но дальше чернового наброска работа не продвинулась.

Николай Петрович Ломтев (1816–1858/1859/1863) около 1837 г. поступил в Императорскую Академию художеств вольноприходящим учеником. Брал уроки у Бруни. В связи с отъездом профессора исторической живописи в Рим для окончания «Медного Змия» в конце 1838 г. Ломтев в начале 1839 г. также отправляется в Италию на средства своего отца. Вернувшись в Санкт-Петербург, в 1845 г. в Академии художеств получил звание неклассного художника за живописную работу «Ангелы возвещают небесную кару Содому и Гоморре» и продолжил писать картины на религиозные темы: «На Голгофе» (1841); «Три отрока в пещере огненной» (1858); «Истребление первенцев египетских» (1858).

Исторический живописец Василий Суриков (1848–1916) благодаря лекциям во время учебы в Петербургской Академии художеств был очарован Древним Египтом, Римом и Ассирией и написал композицию «Пир Валтасара» за год до окончания учебы. Сохранилось его послание к родным от 5 марта 1874 г., где он написал: «Вчера на экзамене получил премию в 100 рублей за эскиз “Пир Валтасара”. Профессора остались очень довольны им» [18, с. 42]. Суриков продолжил тему падших ангелов Мартина в графике (иллюстрации к «Потерянному Раю» Мильтона) и нарисовал лист «Борьба добрых духов со злыми» (1875).

Конечно, в России не все художники академической школы видели живописные работы Мартина. Они знали о его творчестве по иллюстрациям к Библии, о которых Гоголь опосредованно писал: «Возьмите все беспрестанно являющиеся гравюры, эти отпрыски яркого таланта, в которых дышит и веет природа так, что они кажутся как будто оцвечены колоритом. В них заря так тонко светлеет на небе, что, всматриваясь, кажется, видишь алый отблеск вечера; деревья, облитые сиянием солнца, как будто покрыты тонкою пылью; в них яркая белизна сладострастно сверкает в самом глубоком мраке тени. Рассматривая их, боишься дохнуть на них. Весь этот эффект, который разлит в природе, который происходит от сражения света с тенью, весь этот эффект сделанся целью и стремлением всех наших артистов. Можно сказать, что XIX век есть век эффектов» [7, с. 109]. В контексте творчества Мартина по-новому прочитываются работы А. В. Тыранова²⁹ «Моисей, опускаемый матерью на воды Нила» (1839–1842), «Борьба за душу (Ангел, попирающий злого духа). Аллегория» (1850-е); К. Д. Флавицкого³⁰ «Дети Иакова продают своего брата Иосифа» (1855), «Христи-

²⁸ Иван Константинович Айвазовский (1817–1900).

²⁹ Русский портретист, жанрист (1808–1859). Ученик Венецианова, с 1836 г. — ученик Карла Брюллова. В 1839–1843 г. в качестве пенсионера Академии художеств работал в Риме.

³⁰ Русский живописец (1830–1866). Ученик Бруни. 1856–1862 г. провел в Италии в качестве пенсионера Академии художеств.

анские мученики в Колизее» (1862); И. Н. Крамского³¹ «Молитва Моисея перед израильтянами перед шествием по Красному морю» (1861); А. Д. Литовченко³² «Харон перевозит души через реку Стикс» (1861); библейские эскизы А. А. Иванова, В. П. Верещагина³³ «Всемирный потоп» (1862) и Н. Н. Ге³⁴ «Разрушение Иерусалимского храма» (1858) как слияние академической школы с новыми романтическими тенденциями.

«Игралища таинственной игры, металися смущенные народы», — сказал о своем времени Пушкин. Мучительный, напряженный интерес к судьбам людей в трудные дни их истории составлял проблему проблем в русской культуре 1830–1840-х годов. То обстоятельство, что Бруни обратился к библейскому сюжету, не изменяло существа дела. Спроецированное на далекое прошлое, а в сущности органически связанное с современностью, восприятие истории характерно вообще для культуры того времени, особенно для изобразительного искусства. Раздумья о судьбах русского народа вставали в связи со сложными историческими ассоциациями. Этому служили картины К. Брюллова «Последний день Помпеи», А. Иванова «Явление Христа народу» и Ф. Бруни «Медный змий». Каждый из художников выразил близкие ему идеи. Картина Брюллова присущ гуманистический пафос утверждения красоты и благородства людей, у Иванова над всем возобладала этическая идея нравственного перелома в сознании человечества. У Бруни отражена история народа как трагедия, как «игралище таинственной игры» [11, с. 132]. «Перспектива света» и «перспектива чувства», описанная Джоном Мартином в памфлете к своей картине «Пир Валтасара», яркими волнами распространилась по всему миру. Ему удалось создать картину, о которой говорил не только весь Лондон. Посеянные им семена пышно взросли под небом Италии и были привезены в далекую Россию. Его идеи, будучи переосмысленными с точки зрения классицизма, заметно повлияли на становление и развитие русской исторической живописи.

Литература

1. *Feaver V.* The art of John Martin. Oxford: Clarendon Press, 1975. 256 p.
2. *Pendered M.* John Martin, painter: his life and times. London: Hurst and Blackett, 1923. 278 p.
3. *Верещникова Т. Ф.* Джон Мартин. История изучения и актуальность исследования творчества художника // Проблемы развития зарубежного искусства. Вып. XI. Л.: Академия художеств, 1981. С. 68–75.
4. *Удинова Н., Кока Г.* Картины трагедии // Искусство. 1965. № 7. С. 65.
5. *Martin J.* A description of the pictures Belshazzar's Feast and Joshua, painted by J. Martin, which gained the highest premiums at the British Institution in London. 36 ed. London: J. Robbins & Co, 1824. 16 p.

³¹ Художественный критик и мастер жанровой, исторической и портретной живописи (1837–1887). В 1863 г. в Академии художеств получил малую золотую медаль за картину «Моисей источает воду из скалы». Продолжатель гуманистических традиций Александра Иванова.

³² Исторический и религиозный живописец (1835–1890). Участник «бунта четырнадцати», один из учредителей Петербургской артели художников. За эту картину получил в Академии художеств малую золотую медаль.

³³ Русский исторический живописец и портретист (не путать с В. В. Верещагиным). Годы обучения в Академии художеств — 1856–1862. Пенсионер Академии в Риме.

³⁴ Исторический и религиозный живописец (1831–1894). Ученик Басина, однако своим истинным учителем Ге считал К. Брюллова, творчество которого очень любил, а его знаменитую «Помпею» считал идеалом. В Италии познакомился с А. Ивановым, там же написал упомянутый эскиз.

6. Дюма А. Граф Монте-Кристо. М.: Астрель, 2012. 560 с.
7. Гоголь Н. В. Собр. сочинений: в 7 т. Т. 6: Статьи / коммент. Ю. Манна. М.: Худож. лит., 1986. 543 с.
8. Леонтьева Г. К. Карл Павлович Брюллов. Л.: Художник РСФСР, 1986. 196 с.
9. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 82 т. Т. IV. С. Пб.: Типо-Литография, 1891. 938 с.
10. Евсеева Т. П. Восточные мотивы в творчестве Джона Мартина // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 15. Вып. 1. 2013. С. 98–107.
11. Верещагина А. В. Ф. А. Бруни. Л.: Художник РСФСР, 1985. 256 с.
12. Корнилова А. В. Карл Брюллов в Петербурге. Л.: Лениздат, 1976. 175 с.
13. Гнедич П. П. История искусств: Зодчество. Живопись. Ваяние: в 3 т. Т. 3: Искусство Западной Европы после эпохи Возрождения. Русское искусство. Красноярск: Рос. фонд культуры; Краевед; Интеграл, 1995. 619 с.
14. Конради П. Карл Брюллов (1799–1852). Киев; Харьков: Южно-рус. кн-во Ф. А. Иогансона, 1899. 40 с.
15. Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за 100 лет ее существования: в III ч. / сост. П. Н. Петров. Ч. II. СПб.: Типография Коммиссионера Императорской Академии художеств Гогенфельдена и Ко, 1865. 470 с.
16. Лермонтов М. Ю. Проза. М.: Правда, 1985. 352 с.
17. Гагарин Г. Г. Воспоминания князя Григория Григорьевича Гагарина о Карле Брюллове: К 100-летию со дня рождения Брюллова. 1799–1899. СПб.: типография Эдуарда Гюппе, 1900. 54 с.
18. Суриков В. И. Письма. Воспоминания о художнике. Л.: Искусство, 1977. 384 с.

Статья поступила в редакцию 23 мая 2013 г.

В статье «Восточные мотивы в творчестве Джона Мартина», опубликованной в вып. 1, серии 15 была допущена ошибка в названии картины. Вместо *архангел Гавриил* следует читать *архангел Рафаил* (с. 101–103).