

*Т. П. Евсева*

## ИЛЛЮСТРАЦИИ К «СЕМЕЙНОЙ БИБЛИИ» ДЖОНА МАРТИНА (ЛОНДОН, ДЖЕЙМС САНГСТЕР, 1832)

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

Джон Мартин (1789–1854) — наиболее успешный английский живописец своего времени. Возвышенные картины принесли ему широкую известность в XIX в., однако в наше время он более известен как великолепный иллюстратор. Его гравюры — блестящая страница развития английской книжной графики.

В статье рассматривается английская традиция взаимосвязи литературы и живописи, заложенная Уильямом Хогартом (1697–1764) в XVIII в. Анализируются гравюры к «Семейной Библии» Джона Мартина как продолжение этой традиции в XIX в. Оба художника воспринимали процесс переноса живописи в гравюру как возможность внести дополнительные детали, замедлить чтение художественного произведения на восприятие значений и понятий в более широком диапазоне смыслов.

Статья рассматривает проблемы, связанные с переосмыслением значения творчества мастера для художественного процесса XIX в., и рассказывает о феномене универсального характера дарования Джона Мартина, а также намечает некоторые пути для будущих исследований. Библиогр. 7 назв. Ил. 4.

*Ключевые слова:* английское искусство, Джон Мартин, Семейная Библия, Уильям Хогарт.

## ILLUSTRATION TO THE “FAMILY BIBLE” BY JOHN MARTIN (LONDON, JAMES SANGSTER, 1832)

*T. P. Evseeva*

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

John Martin (1789–1854), the most successful English painter of his day. His sublime pictures earned him a high reputation in the first half of the 19<sup>th</sup> century, but in his own time he was better known as great illustrator. His engravings are a remarkable phenomenon in English book drawing. The subject of the article is an English tradition of co-relation between literature and fine arts founded by William Hogarth (1697–1764) in the 18<sup>th</sup> century. The engraving to “Family Bible” by John Martin is analyzed as a continuation of that tradition in the 19<sup>th</sup> century. Both artists perceived the process of transferring of painting in engraving as possibility to provide additional details, substitute the reading for the work of art on perception of values and concepts in a broader sense and ambiguity. The article discusses not only the problems associated with the rethinking of the value of English artist for the art process of 19<sup>th</sup> century and talking about the phenomenon of the universality of John Martin’s talent, but also outlines some of the ways for future research. Refs 7. Figs 4.

*Keywords:* English art, John Martin, Family Bible, William Hogarth.

После успеха гравюр в технике меццо-тинто к «Потерянному Раю» Дж. Мильтона (1827) Джон Мартин в 1831 г. берется за новый художественный проект — создание иллюстраций к Библии. Художник планировал подготовить сорок выпусков гравюр меццо-тинто по мотивам Ветхого и Нового Заветов. Каждый из этих выпусков должен был состоять из двадцати частей. «Его целью было, как он отмечал в проспектах к “Иллюстрированной Библии”, помогать себе “всеми объектами, представленными неодушевленной природой, так же как и страстями и изобретательностью человека, разворачивая перед глазами обширные и великолепные здания античного мира, его леса, дикие местности, бесконечные равнины, пещеры, скалы и горы, свободно ис-

пользуя помощь этих могущественных и первобытных элементов огня и воды, которые тогда волновались их Всемогущим Распорядителем»<sup>1</sup> [1, p. 121–122].

Первым эстетическую программу о совместных поисках сущности красоты художниками и литераторами выдвинул Уильям Хогарт (1697–1764) в своем трактате «Анализ красоты» (1753). Заняться художественной теорией мастера вынудил один заказчик, втянувший его в судебный процесс (1727–1728). «Моррис, заказавший Хогарту эскиз для гобелена, отказался платить обусловленный гонорар, утверждая, что художник всего лишь гравер. Хогарт вынужден был теоретически обосновывать разницу между видами искусств, их пластическим языком. Художник выиграл процесс. Кроме того, он поднял вопрос об авторском праве, к которому вернулся позднее, и тоже добился победы... 15 мая 1735 года “Акт для поощрения искусств рисования, гравирования и офорта на исторические и другие темы путем объявления этих произведений собственностью их создателей и граверов в течение времени, здесь обозначенного, был утвержден королевской санкцией и вступил в силу”» [2, с. 10–11].

Как представляется автору статьи, прямым наследником заветов дидактического начала в живописи У. Хогарта является именно Дж. Мартин. Обращение его к иллюстрированию библейского цикла выдвинуло перед художником на первый план задачи повествовательности в русле концепции, предложенной Хогартом, — кисти, созданной для рассказа и обучения. Мартину для иллюстрирования «Семейной Библии» необходима была новая трактовка прочтения цикла. Так как книга предназначалась, в первую очередь, для рассказа и обучения детей — она должна была быть занимательной и богато иллюстрированной. Фолиант содержит множество исторически точных изображений деталей быта древних народов: посуды, одежды и утвари. И работы Мартина с его попытками исторически точной реконструкции городов, с его любовью к показу мельчайших деталей и тягой к вещественности и материальности изображенного идеально подходили к концепции этого издания. А создать убедительную художественную форму произведения мастеру во многом помогло теоретическое наследие Хогарта.

Графическое цитирование пособия Хогарта ощущается во многих композициях Мартина (некоторые свои живописные работы он перевел на язык гравюры). Сочинение начинается с приведения отрывка из «Трактата об искусстве живописи, скульптуры и архитектуры» (1584) итальянского художника и теоретика искусства Джованни Ломатццо (1538–1592), идеи которого автор развивает и объясняет далее: «Рассказывают, что Микеланджело дал следующее наставление своему ученику художнику Марку из Сьены: в основу своей композиции он всегда должен класть фигуру пирамидальную, змеевидную и поставленную в одном, двух и трех положениях. В этом правиле (по моему мнению) заключается вся тайна искусства, потому что величайшее очарование и жизнь, какие только может иметь картина, — это передача Движения, которое художники называют духом картины. Нет такой формы, которая выражала бы движение лучше, чем пламя или огонь, который, согласно Аристотелю и другим философам, является наиболее деятельным из всех других элементов. Поэтому форма языка пламени наиболее пригодна для изображения движения. Пламя имеет форму Конуса или острия, которым оно будто бы рассекает воздух, чтобы

---

<sup>1</sup> Иноязычные источники цитируются в переводе автора.

подняться в свою, присущую ему сферу. Таким образом, композиция, которая имеет эту форму, будет наиболее красивой» [2, с. 32].

Перейдем непосредственно к анализу художественных средств графических работ Мартина и «прочитаем» его библейский цикл с точки зрения эстетики «Анализа красоты». Цикл открывает гравюра «Сотворение мира»<sup>2</sup>. Задача перед Марином стояла действительно грандиозная — изобразить тот величественный момент, когда мир начинает свое существование, появляется из глубин Хаоса. Художник, как и в картинах Ада, использовал всю насыщенность черного цвета, чтобы показать момент Сотворения. Композиция развивается из правого нижнего угла картины. Мартин использовал свое любимое диагональное построение. В правом верхнем углу представлено только что созданное солнце. Оно освещает своим сиянием мрак первозданного Хаоса. С вытянутой к нему рукой изображена динамичная фигура Создателя, парящая в воздушной атмосфере. Лучи солнца освещают Творца. Это самая светлая часть композиции. Мартин придавал грандиозность гравюре, изобразив и вспышки молний, и луну, и звезды, и динамичные завихряющиеся облака, подобно фантастическому воображаемому пейзажу. Представляется необходимым отметить, что и в этой сцене художник тщательно реконструировал событие. Его коллега — исторический живописец Бенджамин Хейдон (1786–1846) раскритиковал композицию. «Никаким напряжением ума невозможно охватить такое изображение; кроме того, чрезвычайно вульгарно и непристойно ставить могущество и величие Создателя в зависимость от понятия размера и величины, а тем более — представлять Его, перешагивающим через горизонт, и указывать, что линия горизонта — 50 миль в длину. <...> Нет ничего возвышенного и грандиозного в том, когда какой-нибудь человек одним махом перешагивает из Йорка в Ланкастер, но когда он изображает великого Творца в величине пятнадцать дюймов, а солнце — размером с банковский жетон, рисует борозду для моря и ставит одну ногу Бога в нее, а другую — над ней и говорит: “Там! Там горизонт длиной в двадцать миль, и поэтому нога Бога должна быть соответственно шестнадцать”, — в таком случае художник действительно заслуживает такой же жалости, как самый несчастный помешанный в сумасшедшем доме» [3, р. 87]. Английский художник, член Королевской Академии художеств Джеймс Норткот (1746–1831) «считал, что слишком буквальное воспроизведение Марином данной ситуации (т. е. библейского сюжета) является просто недопустимым. Картины, подобные этой, утверждал он, “являются обыкновенными трюками, уловками, а не художественной исторической живописью, или поделкой начинающих юнцов”. Еще 18 лет назад (1807 — Т. Е.) Норткот подобным же образом критиковал тех живописцев, “которые, вместо того чтобы прежде всего подчиняться природе, изображать ее, — они главным образом доверяются поэтам и театральным декорациям, которые придают всей их исторической живописи... полную атмосферу сцены из какой-нибудь оперы”» [3, р. 88]. Спустя 168 лет после этой критики Дж. Норткота английский исследователь творчества Джона Мартина Уильям Февер проанализировал высказывание Б. Хейдона и вынес новую оценку этой композиции: «Если бы Хейдон, вместо того чтобы отстаивать свое убеждение в том, что “Ни одно существо в обличье человека не может превышать в росте восьми футов”, более тща-

<sup>2</sup> В 1825 г. Мартин написал картину с таким же названием. В настоящий момент ее местонахождение неизвестно, и о композиции произведения можно судить лишь благодаря тому, что автор включил графическую версию и в «Потерянный Рай», и в библейский цикл.

тельно изучил картину, то он бы признал, что авторитетными источниками для этого художественного полотна Мартина послужили фрески Рафаэля и Микеланджело в Ватикане, написанные о Сотворении мира. Именно они помогли ему представить Бога в подобии человека, в ниспадающих свободными складками одеяниях Ветхого Завета и с бородой, проходящим по миру (по замыслу Рафаэля, выполненному Джулио Романо), и этот мир под острыми критическими высказываниями Хейдона превращается в какое-то пустое, никчемное небесное тело:

...Эта земля — пятнышко, зерно,  
Атом на небесном своде,  
усыпанном мириадами звезд» [3, р. 88].

Темой второй картины «*Падение человека*» Джон Мартин выбирает процесс утраты наивности человечеством и перехода от защищенной Богом, райской обеспеченной жизни к жизни земной, полной лишений и трудностей. Посему эта сцена, возможно, показалась художнику как нельзя более подходящей для зачина — отправной точки разворачивающегося во времени повествования. Мастер уже обращался в своем раннем творчестве к теме первых людей на Земле. Ее он разрабатывал в разное время в масляной живописи: «Первый взгляд Адама на Еву» (1812), «Изгнание Адама и Евы из Рая» (1813), «Архангел Рафаил с Адамом и Евой» (1823). Однако для иллюстрации в меццо-тинто Мартин создал оригинальную композицию, позволяющую с помощью техники резцовой гравюры выразить все его находки и идеи. Если в картинах он изобразил главных героев маленькими фигурками, то для гравюры библейского цикла он выбирает иное художественное решение. Адам и Ева изображены на переднем плане композиции, в левом нижнем углу картины, их обнаженные светящиеся тела выделены градуировкой темных тонов окружающих их поверхностей. Мартин представляет главных героев в незаконченном движении. Они только что сбежали к подножию холма, и хотя художник обрезает слева густые купы деревьев, именно такое решение композиции позволило ему передать зрителю всю необъятность окружающего ландшафта. Ева полна смятения. Она протягивает мужчине яблоко и хочет отдать немедленно этот символ того, что в одночасье перевернуло ее такой привычный мир, и готова как нашаливший ребенок броситься и укрыться в густой чаще, которую Мартин изображает на одной параллели с ней. Героиня уже владеет тайным знанием, поэтому стыдливо прикрывается веткой с листьями смоковницы. Фигура Адама находится в тени евиной. Поза главного героя более равновесна и статуйна, и он спокойно и уверенно протягивает правую руку за яблоком. Мужчина и женщина уже как бы принадлежат друг другу, но до этого остается еще буквально несколько мгновений. Изображение фигур таково, что их тела в пространстве можно мысленно обвить восьмеркой или лентой Мебиуса. Их взаимные движения — и центростремительные, и центробежные одновременно. Если провести прямую линию из левого нижнего угла картины в правый верхний, можно заметить, что Адам находится в одной части диагонального построения композиции, а Ева — в другой. Такое художественное решение позволило Мартину подчеркнуть разные психологические состояния героев. Художник как бы остановил кинолентку, остро выдержал драматургию напряженной театральной паузы перед тем, как должно произойти самое важное в жизни героев. За спиной Евы Мартин изобразил дорогу, одновременно выполняющую роль перспективы и уводящую зрителя вглубь

картины для путешествия по благословенной стране. Мысленно по широкой аллее можно пройти несколько миль и, обогнув холм, изображенный художником справа от центра композиции, найти отраду и покой на берегах тенистого местечка, любясь отражениями деревьев в озерной воде. Ритмическим акцентом и самого холма, и картины в целом служат резные контуры экзотических деревьев, которые выделяются по контрасту со светлым небом. Такая художественная доминанта привлекает взгляд и переключает внимание на верхнюю часть картины. Технические возможности меццо-тинто позволили Мартину детально разработать эту часть композиции и создать свое видение романтического пейзажа. Здесь мир горный, куда фантазия врывается и торжествует. Озера, прозрачные как стекло, сказочные деревья и пики гор тают в дымке то ли тумана, то ли уносящихся воспоминаний. По-видимому, это символ того безоблачного мира, который Адам и Ева, а с ними и все человечество потеряют через несколько мгновений. И художник, выделяя светом верхнюю часть гравюры и затемняя нижнюю, греховную (композиционно они равновелики), демонстрирует зрителям свою концепцию этого процесса — расставания человечества с чистой, детской, наивной верой и обретения полезных, но не всегда приносящих счастье знаний.



Рис. 1. Джон Мартин. Суд Всевышнего. Иллюстрация к Библии. 15 × 23 см. 1832

В третьей гравюре «Суд Всевышнего» (рис. 1) Джон Мартин иллюстрирует картину осуждения Богом Адама и Евы за непослушание. Декорации действия и временной отрезок изменяются. Художник изображает ночь. Об этом нам говорит месяц на небе. Первые мужчина и женщина на Земле представлены в уединенном месте на берегу спокойного пруда. Мастер выносит их фигуры на передний план композиции. Как и в первой гравюре, тела героев окружают глубокие черные тона, и таким образом они контрастно высвечиваются и сразу же притягивают к себе взгляд зрителя. Ева скорбит об утерянном. Ее коленопреклоненная поза напоминает классические фигуры плакальщиц из картин предшествующих эпох и отражается визуальным эхом в образе плакучей ивы на противоположной стороне водоема. Она уже подчиняется приговору Бога о «господстве мужа над женой» [4, с. 3], и поэтому Адам изображен стоящим в полный рост. Теперь и мужчина при-

крыт листьями смоковницы, он, как и Ева в предыдущей сцене, познал добро и зло. Выражение его лица очень экспрессивно и, может быть, чересчур театрально. Оно уподоблено маске горя из греческой мифологии. Если Ева уже полностью примирилась с произошедшим, и ее фигура выражает застывшее покаяние и принятие своей судьбы, то Адам еще полон внутреннего смятения и, возможно, в глубине души, сопротивления и негодования. Движение его фигуры динамично, левая нога вынесена на передний план композиции. Необходимо отметить, что ее изображение заканчивается в точке, четко делящей композицию картины на два равновеликих отрезка по 11,5 см. Следовательно, главные герои изображены на границе центральной вертикальной оси прямоугольника. Зачем художнику нужен этот незримый барьер? По законам европейского восприятия картины взгляд рассматривающего всегда из нижнего левого угла устремляется в правый верхний. Джон Мартин здесь изобретательно использует этот художественный прием. С правого верхнего угла гравюры на фигуры мужчины и женщины распространяется свет. Так художник демонстрирует то место, откуда раздается глас Господа. Отталкиваясь от христианской традиции показа ирреального, нерукотворного, мистического, мастер, конечно же, обращается к изображению светоносного потока. Лучи бьют целенаправленно в сторону Адама и Евы, донося до них слова Бога, а зрителю помогают увидеть то, что не поддается изображению в христианской философии. Таким образом, Мартин остроумно и изобретательно решил поставленную перед ним библейским текстом задачу и в то же время с помощью света и тени выразил драматизм ситуации. Слева на берегу пруда, за спинами героев, изображены каменные расщелины. Линии световой штриховки своим направлением указывают на героев. Если продолжить эти линии, а также лучи, исходящие с правой стороны картины, то они встретятся как раз посередине, в точке, о которой говорилось ранее, а Адам и Ева окажутся заключенными в некий большой треугольник. Однако внутри большого существует и малый треугольник, образованный непосредственно фигурами первых людей: он получается, если провести линии от носка левой ноги Адама к пальцам поджатых ног Евы, а затем назад к голове Адама. Следовательно, Мартин демонстрирует зрителю, что они теперь одно целое. Жена подчиняется своему мужу, мужчина отвечает за нее и за себя перед лицом Бога, а тот присутствует во всей окружающей их красоте универсума — микрокосм человеческого находится в неразрывной связи с макрокосмом вселенским. Пейзаж этой гравюры так же чудесен, как и предыдущий, но передает прелести эффектов ночного освещения: блуждающие огоньки на берегу озера, прыгающие блики, отражающиеся в черной бездонной воде, и фантастические и причудливые тени-щупальца деревьев. Это очень импрессионистский пейзаж в графике, хотя большой временной отрезок отделяет его от будущего импрессионизма в живописи.

В четвертой гравюре «*Изгнание из рая*» приговор Всевышнего объявлен, и Адам с Евой изгоняются из райских кущ. Сюжет этот любим многими художниками и изображался неоднократно в течение веков. Мартин тоже несколько раз в своем творчестве обращался к данной теме. Существует несколько версий гравюр, выполненных в технике меццо-тинто, к разным изданиям «Библии». Очень интересно сравнить две их версии. Ранняя датируется 1831 г., она более экспрессивна в художественном плане. Адам и Ева изгоняются в бушующий мир. Умиротворенные сады Эдема с их зеркальными водами и неподвижными деревьями остались позади. Героев встреча-

ет динамичный, нецивилизованный мир. Вокруг пещеры завихряются потоки воздушных ураганов, сверкают ослепляющие молнии, грохочут неистовые грозы, дикие звери рыскают в поисках добычи. Лев разрывает в клочья беззащитную лань, а недалеко завывает гиена, дожидаясь, когда хищник закончит пиршество. Конечно же, Ева боится новой открывающейся ей действительности и закрывает глаза рукой. Адам поддерживает Еву и героически устремляется навстречу опасностям, смело бросается в пучину неизведанного, подстерегающего их извне. В ранней версии 1831 г. взгляд зрителя занят исследованием пейзажа и не концентрируется на фигурах мужчины и женщины. Однако позднее Мартин обрезал композицию. Возможно, он захотел превратить изображение пещеры в образ туннеля или представить главных действующих лиц на первом плане картины, как и в первых двух гравюрах, а скорее всего, не мудрствуя лукаво, перевел гравюру большего формата в размер, требуемый для данного издания. (Библия выпускалась в четырех разных размерах.) Первые люди в этой композиции представлены на фоне темного зева пещеры. Фигура Евы выражает печаль, страдание и отчаяние. Адамом и Евой переход через чистилище совершен — из темноты раскаяния к свету новой неведомой жизни.

Пятая гравюра иллюстрирует *«Смерть Авеля»*. XIX век переосмыслил тему убийства Каином Авеля. Главная заслуга принадлежит великому английскому поэту Джорджу Гордону Байрону. Его наиболее значительным произведением была мистерия *«Каин»* (1821). В предисловии к поэме он объяснил свой выбор названия драматических сцен тем, что в старину подобные сочинения обозначались как «моралитэ». Байрон, основываясь на библейских текстах, сочинил новую трактовку ветхозаветного сюжета о грядущей апокалиптической судьбе мира и человечества — потомков Каина, вынужденных расплачиваться за грех отца, — за его стремление к новым знаниям и общение с Люцифером, из-за чего им овладела гордыня, а в мир пришла смерть. Ева же называет сына плодом древа запрещенного, и Адам вторит ей, что это след змея. В примечании к поэме Байрон замечает: «Читатель заметит, что автор отчасти следует теории Кьювье, предполагавшего, что мир был несколько раз разрушен до сотворения людей. Эта гипотеза основана на том, что найдены останки огромных и неведомых животных в разных геологических пластах, и мнение это не противоречит учению Моисея, а даже скорее — подтверждает его» [5, с. 92]. Как известно из воспоминаний сына Мартина, его отец любил читать произведения английского поэта и, несомненно, иллюстрируя этот библейский эпизод, художник включил в традиционную канву классического сюжета и романтический взгляд своего времени. Мартин представил Каина в момент раскаяния после убийства. Он расположен в центре композиции. Его напряженно-экспрессивная фигура сразу же притягивает к себе взгляд зрителя. Как и в предыдущих гравюрах, мастер играет на контрасте светлого обнаженного тела и темноты пейзажа. Художника привлекает изображение острого психологического процесса, именно процесса, т. е. пока не завершенного действия. Каин только на полпути к осознанию того, что он совершил несколько мгновений назад. Его руки заломлены в жесте отчаяния, глаза с мольбой подняты к небу, и то ли он умоляет Господа вернуть потерянный миг неведения убийства, то ли уже готов предстать перед его судом. Движение его тела тоже не завершено — сидя и подогнув под себя левую ногу, руками он опирается на выведенную вперед правую и как будто хочет выпрямиться во весь рост с отчаянным призывом к небу. На первом плане картины изображены еще два персонажа: уби-

тый Авель и, очевидно, его жена Селла (из поэмы Байрона). Голова убитого пастуха расположена на ее коленях, а ноги свисают в бездну, которую обозначают темнота и мрак левой части картины. Для Авеля это символизирует переход в иной мир. Его фигура кажется умиротворенно-спокойной. Если провести прямую линию из нижнего левого угла композиции в правый верхний, то убитый Авель оказывается точно под чертой диагонали. Это как бы та незримая граница, которая разделяет двух братьев. Зигзагообразная линия каменистого утеса помогает Мартину выстроить отдельную сценическую площадку для Каина, а для фигуры его брата и для картины в целом найти более интересное художественное решение. Диагональная перспектива утеса приводит взгляд зрителя к двум клубящимся жертвенникам на заднем плане. Причем интересно отметить, что из сооружения Авеля идет светлый дым, согласно библейскому тексту, а со стороны убийцы клубами валит черный — предвещающая огромные несчастья, и сверкают молнии.

Гравюра шестая «*Потоп*» является одной из наиболее известных композиций Мартина. Впервые он ее разработал в масляной живописи в 1826 г. и выставил в Британском институте. В гравюре художник, в соответствии с библейским текстом, ввел фигуру Иафета и изображение корабля как символа веры и спасения. Мартин написал в специальной брошюре к своему произведению: «Иафет стоит на скале, в то время как ковчег издали плывет к нему» [3, р. 92]. В композиции графического листа, как и в живописной работе, мастер использовал свое любимое диагональное построение, помогающее ему акцентировать внимание зрителя на экспрессивной фигуре Иафета, находящегося на заостренном конце утеса. Художник, как и в картине, пытался представить широкую гамму человеческих чувств, изобразив разные моменты психологического состояния людей: молодую девушку, лежащую без чувств, боязливого человека, прячущегося за спиной Иафета, семью в отчаянии на переднем плане картины и людей, пытающихся спасти других, падающих в бездну.

Сюжет седьмой гравюры — «*Ной, предлагающий жертвы*». После благополучного спасения Ной приносит жертву Богу. Мастер изобразил старца и группу его сыновей на переднем плане картины. Главный герой представлен стоящим с воздетыми к небу руками. Остальные люди находятся в разнообразных позах религиозного поклонения: кто-то прикрывает голову руками, другие ритмически отображают движение Ноя, третий, коленопреклоненный, всплескивает руками от удивления. И лишь фигура главного героя статуарна и монолитна и представлена в большем масштабе по сравнению с остальными. Сам жертвенник художник тоже изобразил на переднем плане гравюры. На больших блоках камня полыхает сакральное пламя. Клубы дыма, относимые ветром в левую часть композиции, приводят взгляд зрителя к арке радуги. Так художник и демонстрирует богоугодность приносимой жертвы (согласно Библии, она символизирует знамение завета между Богом и людьми), и одновременно заключает группу людей в некий ритуальный круг. Радуга также является символическим мостом в небо, и на ее фоне изображен горный пейзаж, перспективно тающий вдаль. Конец ее опускается в расщелину между двумя горами. Это ритмическая остановка картины, и взгляд зрителя по темной поверхности отвесной скалы спускается к небольшому композиционному треугольнику, вписанному в общую композицию гравюры. Здесь находится «каждой твари по паре»: и слоны, и жирафы, и лошади. Это очень гармоничное и сбалансированное художественное решение.





Рис. 2. Джон Мартин. Разрушение Содома и Гоморры. Иллюстрация к Библии. 14,2×21,2 см. 1832

В восьмой гравюре «*Разрушение Содома и Гоморры*» (рис. 2) прослеживается влияние Уильяма Тернера. Изображение египетской пирамиды Мартин позаимствовал у последнего из его «*Пятого наказания египетского*» (1808). Этот элемент мастеру понадобился для намека на географическое расположение разрушенных городов, а также для композиционного решения повествовательных и пространственных задач изображения катастрофы. Темный треугольник пирамиды является ритмическим акцентом картины, привлекающим взгляд зрителя, и в то же время его острая форма как бы пропарывает небеса, откуда, согласно библейскому тексту, извергаются сера и огонь, испепеляющие неуютное Господу место. Это место художник подчеркнул вертикальной штриховкой линий и остановил высоко расположенной линией горизонта. Под ней мастер выстроил полыхающий треугольник архитектурных разрушений с падающими камнями и колоннами. Эти обломки направляют взгляд зрителя к крепостной стене, где мастер изобразил выход из города. Поднимаясь взглядом по каменистым уступам горы (представленной согласно библейскому тексту), зритель останавливает внимание на фигуре со вскинутыми руками. Она расположена на центральной оси композиции, отделяющей ночь от сполохов света. Белые одежды контрастно выделяются на фоне раскинувшегося внизу затемненного города. Это жена Лота, не выполнившая наказание ангелов не оглядываться назад и превращенная за это в соляной столп. Барельеф горы подымается вверх и образует сценическую площадку, на которой изображены праведные Лот с дочерьми. Луна освещает им путь. Между группой спасающихся из места гибели, непослушной женщиной и пирамидой — в пространстве устанавливается еще одна треугольная фигура, а если принять за четвертую вершину падающие колонны, то она преобразуется в ромб. Таким образом, геометрически все взаимосвязано в этой композиции, и она логично выстроена в полном соответствии с библейским текстом.

Гравюра девятая «*Дочь фараона, находящая Моисея*» (рис. 3) является одной из самых трогательных и поэтических композиций цикла. Действие разворачивается на реке Нил. Чтобы задать место события Мартин ввел в композицию изображения и пальм среди буйной растительности, и пирамид на заднем плане, и скульптуру сфинкса, обозначающую вход в царский дворец, за спиной дочери фараона. Она



Рис. 3. Джон Мартин. Дочь фараона, находящая Моисея. Иллюстрация к Библии. 14,5 × 21 см. 1832

сама представлена на первом плане — тяжелая бархатная накидка подчеркивает ее знатность. Дочь фараона всем своим движением устремлена к младенцу, лежащему в корзинке около зарослей тростника. Моисей тоже протягивает к ней пухлую ручонку. Одна из служанок подымает по приказанию госпожи малыша, а другая задает ей вопрос: «Что же с ним делать?» Рука спрашивающей дублирует движение дочери фараона, ему же вторит фигура присевшей на корточки девушки. Таким образом, руки каждой из этих женщин направлены к малютке. Плавная береговая линия огибает тростник, служащий защитой Моисею и придающий камерность сцене, и переходит в извилистую дорожку, ведущую к пирамидам. Там вдаль под высокими деревьями мечется сестра матери, подкинувшая младенца, и желающая посмотреть на развитие событий.

В десятой гравюре «*Моисей и горящий куст*» изображен один из мистических эпизодов цикла. Художник изобразил Моисея, пасущего овец на горе Хориву. Стадо овец представлено за его спиной, а сам герой находится на переднем плане — в левой части композиции. Моисей увидел горящий куст, пошел посмотреть на него и услышал оттуда глас Бога, повелевающий ему снять обувь на святой земле. Мартин разработал иллюстрацию этого эпизода в полном соответствии с библейским текстом: Моисей уже босой и закрывает свое лицо руками, боясь узреть Господа. Сам горящий куст заслонен на картине темными ветвистыми кронами и мощными стволами двух раскидистых деревьев. Мастер изобретательно спрятал мистический источник света в глубине композиции: оттуда льется лучезарность на Моисея и распространяется вверх нерукотворный свет, озаряя многочисленные выступы детально разработанной горы Хориву, пейзаж которой художник поэтически воспел.

Для одиннадцатой гравюры «*Седьмая казнь египетская*» (рис. 4) библейского цикла Мартин отгравировал свою известную живописную работу с таким же названием [6, с. 102–103].

В двенадцатой гравюре «*Разрушение фараонова войска*» представлен очередной драматический эпизод библейского цикла, который связан с исходом сынов Израилевых из земли египетской, когда фараон посылал за ними погоню на колесницах. Моисей изображен стоящим на площадке утеса в центре композиции, руки его вски-

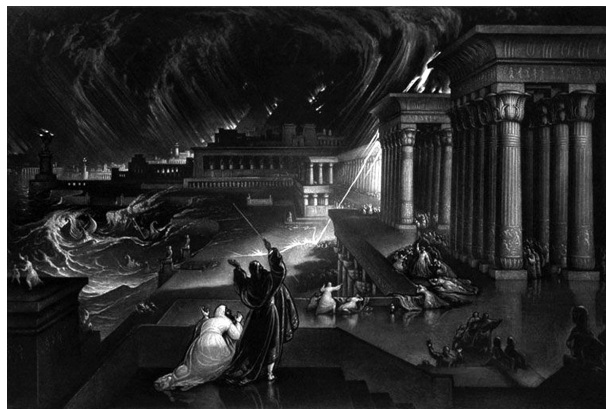


Рис. 4. Джон Мартин. Седьмая казнь египетская.  
Иллюстрация к Библии. 14 × 20,5 см. 1832

нуты, в левой — жезл. За его спиной помещена экспрессивная фигура ангела, правой рукой копирующего жест Моисея. Он выполняет волю Бога — разделяет воды моря. Мартин мастерски изобразил гибель египтян: завихряющиеся потоки накрывают, крутят, смешивают войско фараоново. Зритель может рассмотреть барахтающихся коней, пытающихся встать на дыбы в водной стихии, развевающиеся стяги, отчаянные жесты людей, тонущего коня на переднем плане картины и рядом чьи-то руки и ноги, торчащие из воды. Израильтяне же выходят из воды здоровыми и невредимыми, и две женщины пытаются дотронуться до стены из воды, оберегающей их. Процессия с носилками огибает утес с ангелом и Моисеем и выбирается на сушу, которая изображена в левой части композиции. В общей массе спасенных людей художник представил широкую гамму человеческих чувств чудом спасенных людей. На переднем плане картины присевшая мать с радостью обнимает своего младенца. За ее спиной группа кумушек всплескивает руками от изумления, наблюдает и обсуждает увиденное. Позади них двое мужчин что-то яростно доказывают друг другу, а третий засмотрелся на фигуру обнаженной женщины, в экстазе благодарящей Господа за чудесное спасение. Рядом с ней находится ее ребенок, который обнимает себя за плечи и дрожит от холода и перенесенного испытания. Далее художник разработал площадку прибрежных камней и валунов. На них находятся наблюдатели, они следят за происходящим в море. Ритмически им вторят фигурки с протянутыми вперед руками на краю более высокого выступа горы, куда устремляется поток спасшихся людей. Здесь расположен стан израильтян при Пи-Гахирофе пред Ваал-Цефоном. На середине площадки изображен светлый облачный столп. Мартин представил его дважды переместившимся с одного места на другое в полном соответствии с библейским текстом. Фланкирующие столпы композиционно образуют некие ворота. Перед ближайшим к зрителю, на краю обрыва, художник разместил несколько египетских всадников на лошадях, скачущих и обрывающихся в пучину вод. Темные клубы дыма диагонально подчеркивают их движение и переходят в мрак непроглядной ночи на небесах в правой части композиции. На дальнем плане левой — пейзаж продолжается уходящими в верхний угол выступами горы. Таким образом, Мартин совместил несколько одновременных событий в своей композиции и продемон-

стрировал мастерство миниатюриста в изображении выразительных крошечных фигурок людей.

В тринадцатой гравюре «*Моисей, ломающий скрижали*» пророк представлен в левой части композиции на площадке каменистого утеса в момент острого психологического напряжения. Он гневается на идолопоклонников и бросает две каменные доски, где были записаны слова Откровения. Чтобы подчеркнуть общую экспрессивность его движения, художник изобразил бурно развевающиеся складки плаща за его спиной. Его светлая фигура, как и в других гравюрах цикла, выделяется на темном фоне окружающего пейзажа. Скрижали окружены лучезарным светом, и несколько длинных горизонтальных штриховых линий указывают на силу распространения его сквозь пространство и мрак ущелий. Моисей смотрит в долину, где виднеется скульптурное изображение золотого тельца на высоком постаменте. Эта, заданная художником траектория его гневного взгляда минует и игнорирует нижний выступ горы, где изображена группа его соплеменников. Композиционно они заключены в некий треугольник, вершину которого образует пересечение двух диагоналей прямоугольника гравюры. Их реакция на происходящее вариативна. В центре группы выделяется некий старец в светлом с раскинутыми в умоляющем жесте руками. Он словно просит Моисея остановить свой гнев и не разбивать скрижали. Кто-то из толпы лежит на земле в позе раскаяния за совершенный поступок, другой человек присел от отчаяния, а третий прячется за спинами окружающих в позе удобно расположившегося наблюдателя. Окружающий место действия пейзаж тоже разнообразен: тщательно проработанное умиротворение долины, завихрения потоков воздуха на небе и прорезающие, пропарывающие его пространство острые пики горных вершин, подчеркивают напряженно-эмоциональное состояние главного героя.

В четырнадцатой гравюре художник изобразил «*Падение стен Иерихона*». Господь повелел Иисусу Навину, который после смерти Моисея занял его место, разрушить город Иерихон. Сделать это нужно было следующим образом: процессия людей шесть дней должна была раз в день обходить вокруг крепостной стены. Семь священников должны возглавлять ее с семью юбилейными трубами перед ковчегом. На седьмой же день необходимо было обогнуть город семь раз, и когда загрубил бы юбилейный рог — народу следовало воскликнуть разом громким голосом для разрушения неприступных стен. Этот момент и изобразил Мартин. На переднем плане картины, немного левее центра композиции, находится Иисус Навин в развеваемом плаще с поднятыми вверх от радости руками, с сияющим щитом и копьем. Это смещение героя от центральной вертикали позволило художнику разнообразно представить ленту серпантинного шествия,двигающуюся слева и справа от центральной группы людей. Если Иисус Навин повернут к зрителю лицом, то четверо мужчин за его спиной обратились в сторону города, ликуя от сбывшегося предсказания. В левой части композиции представлены ворота, символизирующие вход в город. На заднем плане его композиционно уравнивает изображение горного массива. Между архитектурной и природной доминантами слева направо художник выстроил разрушаемый Господом Иерихон. Центр небесного пространства над городом Мартин осветил, чтобы с помощью метода контраста отчетливее продемонстрировать завихрения облаков и сверкающую молнию на темном фоне правой части композиции. Зигзаг линии, с точки зрения композиционной, соединяет небо с землей, а с точки зрения повествовательной, иллюстрирует буквально момент рас-

пада и разрушения тяжелых каменных глыб, дотоле бывших целостными монолитными стенами.

В пятнадцатую композицию библейского цикла «Иисус, повелевающий солнцу оставаться неподвижным над Гаваоном» Мартин отгравировал свою знаменитую картину с таким же названием, написанную маслом в 1816 г.

В шестнадцатой гравюре «Давид, передумывающий наказывать Саула» Мартин обращается к эпизоду погони Саула за Давидом в пустыне Зиф. Саул, скрываясь от преследования сына, расположился станом на холме Гахила. Художник изобразил тот момент, когда Давид и Авесса под покровом темноты проникли в это место, которое мастер представил в виде круглой площадки горы, защищенной крутыми обрывами. Здесь находится множество шатров, в одном из которых спит Саул. Очевидно, это второй слева, так как следуя тексту Библии, Мартин выделяет его фигурами лежащих на земле людей, спящих беспробудным сном. Авесса намеревался пригвоздить царя ударом копья к земле, но Давид не позволил ему поднять руку на помазанника Господня, поэтому он изображен с опущенным вниз копьем. За спинами бодрствующих людей, на фоне легких шатров возвышается темная масса растительности, охраняющая площадку стана от стихий. Ее монолитность разреживает изображение отдельно стоящих деревьев, и они переводят взгляд зрителя к лунной дорожке, отражающейся в горной речушке, журчащей среди вольно раскинувшихся холмов. Здесь разлиты тишина и покой, и умиротворенная природа подчеркивает радость от несовершенного убийства. Луна важно и степенно плывет среди обнимающих ее линий облаков и шлет свой обманчивый и призрачный свет и на фигуры людей в картине, и на площадку стана Саула, и на стены древнего города, изображенного мастером вдали.

Гравюра семнадцатая иллюстрирует «Псалом СXXXVII». Псалом 137-й (136-й в православной традиции) из книги «Псалтырь» — «На реках вавилонских» — является одним из самых известных. Этот гимн выражает чаяния еврейского народа в изгнании после вавилонского завоевания Иерусалима в 586 г. до н.э. — печаль о потерянной родине и надежду на возмездие врагам. На первом плане гравюры Мартин изобразил «реки вавилонские». На островке посреди воды изображена группа девушек в позах плакальщиц. Как и в остальных своих работах, художник и здесь представил различные психологические состояния, широкую гамму скорби. Склоненные к женским фигурам ветви деревьев подчеркивают и ограждают группу в пространстве, придают этой сцене камерность и уединенность. На заднем плане гравюры представлен город захватчиков. Зиккурат доминирует над архитектурной средой, как всегда в композициях Мартина тщательно проработанных фантастических зданий. Художник выделил девушек светлыми одеждами на фоне окружающих их глубоких, темных оттенков бархатной южной ночи. На ветвях деревьев висят арфы, в соответствии с библейским текстом.

У вод вавилонских, печалью томимы,  
В слезах мы сидели, тот день вспоминая,  
Как враг разъяренный по стогнам Солима  
Бежал, все мечу и огню предавая.  
Как дочери наши рыдали! Оне  
Рассеяны ныне в чужой стороне...

Свободные волны катились спокойно...  
«Играйте и пойте!» — враги нам сказали.  
Нет, нет! Вавилона сынов недостойно,  
Чтоб наши им песни святые звучали;  
Рука да отсохнет у тех, кто врагам  
На радость ударит хоть раз по струнам!  
Повесили арфы свои мы на ивы.  
Свободное нам завещал песнопенье  
Солим, как его совершилось паденье;  
Так пусть же те арфы висят молчаливы:  
Вовек не сольете со звуками их,  
Гонители наши, вы песен своих!

(Байрон «У вод вавилонских», 1813;  
перевод А. Плещеева) [7, с. 176].

В проповедях священников XIX в. этот псалом приобрел новый смысл. Тот, кто забыл Иерусалим, забыл и завет между Богом и его народом и сам будет забыт Богом. В этом контексте псалом «На реках вавилонских» трактовался гораздо шире традиционного сюжета — как скорбь истинно верующего, но пленника своих пороков и страстей, из-за своих слабостей удаленного от Господа. Младенцы дочерей Вавилона символизировали прегрешения христианина, которые должны безжалостно искореняться.

Для трех последних гравюр библейского цикла Мартин отгравировал свои картины, принесшие ему славу как живописцу: «Пир Валтасара», «Падение Вавилона» и «Падение Ниневии». Таким мощным финалом он еще раз заострил перед читателями Библии моральный аспект жизни человека, проведя их от сцены «Падения человека» через убийство Каином Авеля к показу расплаты всего человечества не только за грехи прародителей, но и за свои собственные.

Мартин надеялся повторить успех «Потерянного Рая», однако потерпел коммерческий крах и продал в 1838 г. печатные пластины дилеру Чарльзу Тилту. Ни одной иллюстрации к Новому Завету он не создал — все библейские композиции относятся к сюжетам Ветхого. Остается лишь сожалеть, что мастер не создал полного цикла иллюстраций, как задумывал поначалу. Однако и эти 20 гравюр демонстрируют его мощное композиционное и графическое дарование. Джон Мартин на высоком художественном уровне справился с задачей иллюстрирования библейского цикла, поставленной перед ним издателем, невзирая даже на отмеченные недостатки. Его гравюры интересно «читать» и несмышленным детям, и профессиональным историкам, и искусствоведам. Мне доставило большое удовольствие путешествовать вместе с художником сквозь столетия, рассматривать и анализировать картины давно минувших событий, столь наглядно и тщательно воссозданных мастером, донесшим до зрителя ауру и вкус библейских времен. Эти гравюры так же яркие и живописны, как и работы к «Потерянному Раю» Мильтона. Талантливо используя все тончайшие градуировки тона, предоставленные ему техникой меццо-тинто, — от глубокого бархатистого черного до бледно-жемчужного серого, — он добился воистину головокружительных эффектов в своей графике: в его «Раю» хочется жить, от его разрушений — бежать и прятаться.

Мартин продолжил и развил концепцию, предложенную Хогартом в XVIII в. в духе художественного видения XIX столетия: запечатлев романтический пейзаж, в котором подчеркнул мощь природных стихий, изображая образы людей, которым придал мятежную страстность и героическую приподнятость в напряженно-выразительной взволнованной форме, и выстраивая композиции повышенной динамики, продемонстрировал резкие объемно-пространственные эффекты, основанные на контрастах света и тени, теплых и холодных тонов. «Его меццо-тинто повсюду стали выражением какой-то величественной печали, таинственности. Как и у Хогарта, больше всего восхищают в творчестве Мартина его чрезвычайно убедительные сюжетно-тематические картины, драматичность изображенного в них грехопадения и общей деградации, падения и спасения, и сюжеты, которые легко было понять и еще легче осознать. Оба воспринимали процесс переноса живописи в гравюру как возможность внести дополнительные детали, заменить чтение художественного произведения на восприятие значений и понятий в более широком диапазоне смыслов. Сотни людей восторгались, а также учились постигать гениальность Хогарта или Мартина именно по их гравюрам, не будучи знакомыми ни с одной из их живописных работ: и тогда-то художники понимают, что только они сами, а не кто-то другой, должны увековечивать свою славу и сохранять свое доброе имя» [3, p. 86].

#### Литература

1. *Klingender F. D.* Art and the industrial revolution. London: Adams and Mackay, 1947. XIII, 232 p.
2. *Хогарт У.* Анализ красоты. СПб.: Азбука, 2010. 256 с.
3. *Feaver W.* The Art of John Martin. Oxford: Clarendon Press, 1975. XV, 256 p.
4. Библия. Германия: Библейские общества, 1989. 1248 с.
5. *Байрон Д. Г.* Избранное. М.: Правда, 1986. 464 с.
6. *Евсеева Т. П.* Восточные мотивы в творчестве Джона Мартина // Вестн. С.-Петербург. ун-та. Сер. 15: Искусствоведение. 2013. Вып. 1. С. 98–107.
7. *Байрон Д. Г.* Любовь и смерть. М.: Летопись, 1998. 461 с.

Статья поступила в редакцию 4 марта 2014 г.

#### Контактная информация

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

*Evseeva Tatiana P.* — PhD; [tevseeva@hotmail.co.uk](mailto:tevseeva@hotmail.co.uk)