

Г. К. ЛЕОНТЬЕВА

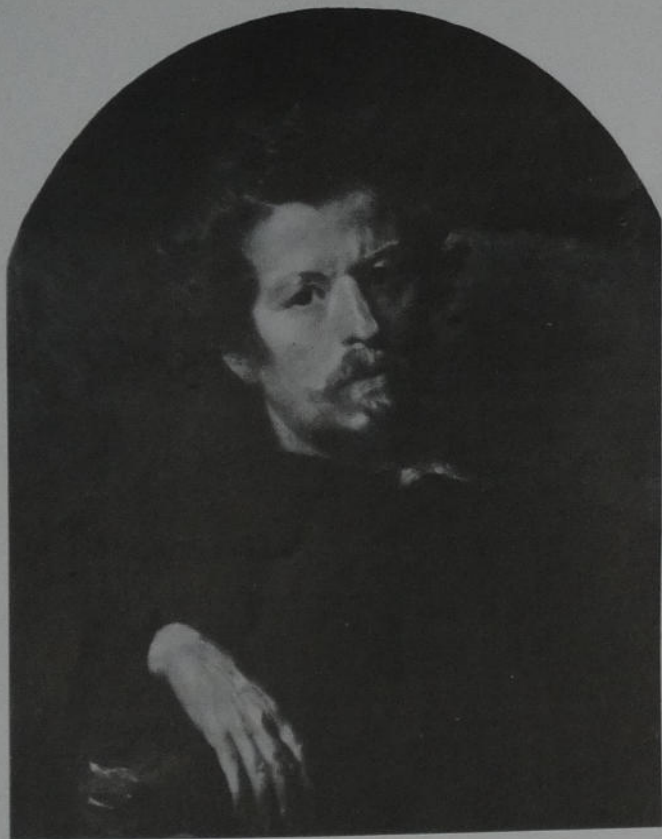
КАРТИНА
К. П. БРЮЛЛОВА



„ПОСЛЕДНИЙ
ДЕНЬ
ПОМПЕИ“

КАРТИНА
К. П. БРЮЛЛОВА
«ПОСЛЕДНИЙ ДЕНЬ
ПОМПЕИ»

Г. К. ЛЕОНТЬЕВА



К. П. Брюллов. Автопортрет. 1848

КАРТИНА
К. П. БРЮЛЛОВА
„ПОСЛЕДНИЙ
ДЕНЬ
ПОМПЕИ“

Ленинград
«Художник РСФСР» 1985

Леонтьева Г. К.

Картина К. П. Брюллова «Последний день Помпеи». Л.: «Художник РСФСР», 1985, 72 с., ил.

ИСБН

Этой книгой издательство продолжает серию изданий для юношества, посвященную наиболее значительным произведениям русского и советского искусства. Об истории создания картины, о ее идейном содержании в живой форме рассказывается в тексте, иллюстрированном репродукциями картины, многочисленных фрагментов, этюдных набросков, а также рядом других картин, сыгравших в творчестве Брюллова важную роль.

4903020000—030
Л. М173(03) - 85 без объявл.

© Издательство «Художник РСФСР» • 1985

В июле 1827 года пенсионер петербургского Общества поощрения художников, живописец Карл Брюллов решил на четвертом году пребывания в Италии предпринять вояж из Рима в Неаполь, вблизи которого находились раскопки древнеримских городов Помпеи и Геркуланума. Какой-либо серьезной цели путешествия он не искал. А внешних поводов скопилось несколько. Брат Карла, архитектор Александр Брюллов, побывавший там три года назад, с несвойственной его сдержанной натуре восторженностью рассказывал о Помпее. К тому же в жаркие летние месяцы в Риме не то что работать, а и просто жить для северянина затруднительно: душная жара почти всегда сопровождается вспышками лихорадки. Наконец, Карл собрался в Неаполь именно сейчас, потому что туда ехала графиня Юлия Самойлова, с которой он совсем недавно познакомился и как-то стремительно сдружился.

Неаполь сразу закружил в вихре пестрой толпы, заворожил яркостью костюмов, соленым запахом моря, перебивающим пряные запахи готовящихся прямо на улицах яств. Вся жизнь течет открыто, напоказ, прямо на улицах. В домах тесно и жарко, а в коридорах улиц, продуваемых насквозь тянущим с моря ветерком, места довольно всем. Тут портной шьет платье, там трактирщик готовит обед. Тут полощется на ветру белье, там развешанные на просушку — тоже как белье — макароны. Город ослепляет праздничной белизной, которая умножена сиянием чистого солнца и усилена контрастом с пронзительной синевой неба и моря. Неаполитанская толпа ничуть непохожа на римскую: африканский берег напротив дает себя знать в экзотичности одежды простонародья. Для лаццарони (простолыдинов) довольно нескольких лоскутов алой или фиолетовой ткани, с чисто восточным изяществом драпирующих загорелые, мускулистые тела, чтобы чувствовать себя одетым. Многие из них вовсе не имеют жилья, спят прямо на мостовых и ивовых корзинах. Лаццарони не утруждают себя тяжелой работой. Они привыкли к вольной бедности, они сыты солнцем и свободой. Песни, игры, пляски сопровождают все их повседневные дела.

Брюллов не устает восторгаться Неаполем. Без конца повторяет, что «всякий не любящий Неаполя глуп и что не меньше глуп тот, кто предпочитает Рим Неаполю». С неаполитанской набережной открывался вид на Везувий. Туда, к подножию вулкана, к Помпее и Геркулануму лежал дальнейший путь. Пришел день — и вот путники в легком экипаже выехали за пределы белоснежного Неаполя.

Чем ближе к Везувию, тем больше какая-то неясная тревога овладевала ими. Брюллов, которому так внятен и доступен язык цвета, первым разгадал причину: каждое следующее селение все больше тускнело, мрачнело, теряло неаполитанскую белизну. Ни частые побелки, ни ясное солнце не могли одолеть вездливую копоть: спящий вулкан постоянным дыханием напоминал людям о своей грозной, разрушительной силе. Легкое марево и в этот безоблачный день венчало срезанную вершину Везувия: тоненькие струйки пара, точившиеся из жерла вулкана, сливались в некое подобие тучи.

Зрелище Помпеи ошеломило. Пепел и лава Везувия, извергнутые в трагический день 24 августа 79 года, погубившие около двух тысяч жителей, уберегли город от тления, сохранив его почти на девятнадцать столетий. Тщательно расчищенный археологами, он казался человеку XIX века возникшим из прошлого миражом. Век первый и век девятнадцатый, словно презрев незыблемые законы времени, лишились естественного промежутка, пребывали в странном одновременном бытии. Такое способно потрясти и самую прозаическую душу. Что ж говорить о художнике... За те четыре дня, что путешественники провели в Помпее, Брюллов не один раз обошел все закоулки города. Колен на циклопической мостовой были так свежи, что казались проложенными только что.

Не выцвела красная краска надписей, возвещающих о зрелищах или о сдаче помещений в наем; на стенах казармы в неприкосновенности сохранились фигурки сражающихся, нацарапанные солдатами от скуки. Каменные колодцы хранили след врезавшихся в них веревок. В кабачках на столах видны круглые пятна от чаш с вином. Тут и там — лавочки с товаром. Им не хватает одного — продавца... Пожалуй, нигде в мире нет подобного зрелища: пепел и лава, сделавшие город мертвым, навечно сохранили, остановили миг внезапно оборвавшейся жизни. На некоторых домах надпись: «*Save sapem*» (берегись собаки) и писанный восковыми красками лаконичный пес. Это — на некоторых. Зато приветливое и радушное «*Salve*» (здравствуй) выложено мозаикой почти у каждого порога. Кажется, вот-вот появится хозяин и пригласит войти в тенистый, прохладный внутренний дворик. Особенно заинтересовала путешественников так называемая Вилла Диомеда — одно из самых больших зданий города. О нем путешественники слышали еще в Неаполе: как раз в этом доме был найден в застывшей лаве отпечаток тела и скелет женщины. На останках женщины — украшения, надетые ею в тот страшный день, когда началось бедствие. Предметы домашнего обихода, собранные в музее Неаполя, пугали своей сохранностью — сосуды, полные муки, амфоры со сгустками вина на дне, чаши, словно хранящие отпечатки губ утолявших жажду помпеян...

Бродя по городу, Брюллов невольно припомнил ходячее присловье — лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать. В приложении к натуре художника оно звучало особенно убедительно. Он теперь совсем иначе воспринимал рассказы брата Александра о Помпее. Александр рассказывал, что, стоя на форуме Помпеи, он оказался во власти представившейся ему сцены гибели города. Вид развалин вынудил его позабыть обо всем на свете, перенестись в те времена, когда «эти стены были еще обитаемы, когда этот форум, на котором мы стояли одни и где тишина была прерываема какой-нибудь ящерицей, на котором мы стояли одни и где тишина была прерываема какой-нибудь ящерицей, был наполнен народом [...] Но что это? — Я вижу огненные реки, вырывающиеся из его огромного жерла; они стремятся, разливаются или поглощают все встречающееся и не наогромного жерла; они стремятся, разливаются или поглощают все встречающееся и не ходят препон своему стремлению [...] Меж тем дождь песка, золы и камней засыпает пышную Помпею; Помпея исчезает перед моими глазами [...]» Так рассказывал брату Александр о своих чувствах и видениях на земле помпейской. Карл знал помпейские рисунки брата, видел и прекрасные пейзажи Сильвестра Щедрина, не раз бывавшего в Неаполе и Помпее. С другом Юлии Самойловой, композитором Джованни Пачини, ему тоже не раз довелось беседовать о помпейской трагедии — композитор в те годы как раз работал над оперой «Последний день Помпеи». Но все эти разрозненные впечатления хранились до времени в дальних уголках памяти. Нужна была живая встреча с городом, чтобы они слились воедино, оформились в первый нежный росток замысла будущей картины.

Отправляясь тем летом в Неаполь, ни сам Брюллов, ни его спутница не ведали, что это нечаянное путешествие приведет художника к самой высокой вершине его творчества — созданию монументального исторического полотна «Последний день Помпеи».

Каким же подошел Карл Брюллов к подножию своей славы? Как он оснащен, то есть каков уровень его мастерства? Какие идеи тревожат его ум, каково его миропонимание, мировоззрение?

Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо оглянуться назад, вернуться к истокам — детству, родительскому дому, годам учения и созревания личности.

С рождения Карла окружала атмосфера искусства. Его прадед Георг Брюллов был лепщиком на петербургской фарфоровой мануфактуре. Отец — искусным мастером резьбы по дереву, академиком. Ко времени рождения третьего сына — Карл родился 23 декабря 1799 года — отец был отставлен от должности в связи с упразднением в Академии самого предмета — резьбы по дереву. Вместе с должностью ушло и право на казенную квартиру, и Карл появился на свет уже в собственном отцовском доме, расположенном на Среднем проспекте Васильевского острова, между Третьей и Четвертой линиями.

Карл рос тщедушным и болезненным. Годами донимала ребенка изнуряющая золотуха. Однажды кто-то из знакомых присоветовал сажать мальчонку в кучу нагретого песка. Неизвестно, помогло ли это доморощенное средство, но благодаря ему Карл изо дня в день многие часы проводил в одиночестве, в обществе большой собаки, с которой делил хлеб и игры. Одиночество рано научило его погружаться в свои мысли, в созерцание. Сперва разглядывание мира было детской забавой. С годами оно превратится в насущную потребность живописца Карла Брюллова.

В доме царил атмосфера взыскательной строгости, трудолюбия. Дети никогда не видели отца в праздности. Его пример был заразителен, да и вообще влияние его личности на складывающийся характер Карла было существенным. В гостинице, на самом видном месте, висела отцовская шпага. На клинке золотом выведена надпись: «*Стой за правду*». Понятия «*правда*», «*справедливость*» дети впитывали с воздухом родительского дома. Отец не уставал повторять детям, что главная цель жизни человеческой — самоусовершенствование. Самоусовершенствование немисливо без самопознания, а познание невозможно без наук и художеств. Постичь основы последних мыслимо одним путем — упорным трудом.

Пока Карл был прикован к постели, каждое утро заставляло его за работой: по приказу батюшки ему не положено было завтракать, пока он не выполнит заданный на сей день урок, чаще всего копию с какой-либо гравюры. Но вот однажды случилось так, что в доме никого посторонних не было, домашние же разбрелись по своим углам. Урок, заданный отцом на день, был готов. Карл взял лист бумаги, медленным взглядом обвел знакомые предметы. И взялся за работу. За первую в жизни свою работу. Под карандашом возникали поочередно стол, диван, шкаф. Это было похоже на чудо — оказывается, он властен над всеми этими житейскими, обыденными предметами, властен дать им новую жизнь на белом поле бумаги!

Кто знает, может быть в этот час в нем проснулся художник. Не ремесленник, не просто мастер, а будущий творец, смутно ощутивший в себе способность из обыденных реальных вещей творить новую реальность, заключенную в двухмерном пространстве изображения. Наступил день 2 октября 1809 года, когда в журналы Академии в числе новых учеников была озвучена фамилия Карла Брюллова. Принят он был как сын академика без баллотировки, на казенное содержание. Ему предстояло пробыть в Академии долгие двенадцать лет: шесть в Воспитательном училище и шесть в Академии.

Режим в стенах *Alma Mater* был суров до аскетизма. Воспитанников поднимали спозаранку — уже в пять утра по дортуарам шел служитель, назойливо дребезжа колокольчиком. В спальнях холодно. В коридорах и умывальне — того пуше: вода в кувшинках покрывается за ночь ломкой корочкой льда. После молитвы — завтрак: стакан теплого шалфея и хлеб. В семь утра начинались занятия, сперва научные, затем специальные, до полудня. На обед — неизменные бобы, мясо бывало лишь по праздникам.



Гений искусства. 1817—1820

После обеда отдых. Детвора высыпала на академический двор, тут прорывалась вся скопившаяся энергия. Городки, лапта, свайки — все игры шли в ход. Затем снова занятия — рисовальные классы до семи вечера. На ужин — греча-размазня. Перед сном несколько свободных часов, снова молитва — и в дортуары. И так изо дня в день, в течение долгих лет.

Покуда маленький Карл постигал начала наук, предавался играм и шалостям, в мире нарастали грозные события. Войны и революционные потрясения не прекращались на континенте. Россия тоже с начала века все время воевала — то с Турцией, то со Швецией.

11 июня 1812 года Наполеон, презрев дружеский договор, с шестисоттысячным войском ринулся на Россию. Неполных полгода — до 25 декабря, когда был издан указ об окончательном изгнании французов из России, длилась война на родной территории, но как грандиозны были ее последствия — для России, для Европы, да и для всего мира!

Петербург, как и все русские, был охвачен патристическим подъемом. На пьесе В. А. Озерова «Дмитрий Донской» не попасть. Когда звучал последний монолог Дмитрия — «Языки, ведайте; велик российский бог!» — публика приходила в иступление. Актеры, писатели, художники — все стремились откликнуться на животрепещущие события. На глазах менялись и герои, и содержание искусства: канонических героев мифологии и библии властно теснили живые герои. Дрогнули и привычные, устоявшиеся формы классического искусства...

19 марта 1814 года пал Париж. С триумфом шли русские солдаты по столице. Царь Александр I посетил салон мадам де Сталь, так много пострадавшей от гонений Наполеона. Он привлек ее свободомыслием и даже пообещал, что отныне рабство будет уничтожено повсеместно. На самом деле победоносная кампания принесла народу победу лишь еще более тяжелое рабство. Теперь у царя новый советник — военный министр Аракчеев. Ему, этому ярому реакционеру, отданы права в делах гражданского управления. Недовольство зрело во всех сословиях общества.

В 1815 году Александр I возглавил Священный союз, который современники называли «заговором царей против народов». На Венском конгрессе государи Европы долгие месяцы совещались, как восстановить былой порядок, как организовать отпор прогрессивным силам. Для России то было противоречивое время: время расцвета русского государства и растущего кризиса монархии, необычайного общественного подъема и острейшей идейной борьбы, социально-экономических сдвигов и тяжелейшей реакции, расцвета искусства и засилья цензуры, возвышенных очарований и горчайших разочарований...

1815 год был рубежом и в жизни Карла Брюллова. Ушло милое детство. Ему минуло шестнадцать. Он окончил Воспитательное училище. Впереди шесть лет серьезного учения в Академии, где его наставниками стали профессора А. Е. Егоров, В. К. Шебуев, А. И. Иванов.

С самых ранних лет слыла о Брюллове слава гения. Случалось, он охотно поправлял рисунки своих одноклассников. И тогда в классе раздавалось добродушное ворчанье Егорова: «Что, брат, кажется, в эту треть Брюллов хочет дать тебе медаль». Юноша выделялся среди сотоварищей не только редкой одаренностью, но и незаурядной целеустремленностью, пристрастием к чтению, музыке, театру, знанием языков.

Темы ученических работ Брюллова ничем не отличались от композиций его соучеников. Та же античность, та же библия. Да и по исполнению они поначалу строго классицистичны. Руку Брюллова отметишь разве что по особенной легкости, мастеровитости. И все же на одной из его ранних работ — картине «Нарцисс» — стоит остановиться подробнее. И не столько потому, что она в законченном виде очень уж выделяется среди работ прочих академистов. Сам процесс работы над нею несет в себе зачатки новых приемов. Художник стремится заставить служить своему замыслу пейзаж — для исторической живописи это было ново и неожиданно. Чтобы «отгадать обаяние воздуха в теплых странах, понять примитивную Грецию», почувствовать и передать удивление юного Нарцисса, впервые увидевшего свое отражение в ручье и влюбившегося в него, Брюллов без конца ходит в тенистый Строгановский сад на Черной реке, вслушивается в таинственные, полные затаенного смысла шорохи, вглядывается в игру света, причудливо меняющего форму и окраску листьям, любуется гладью воды, бережно хранящей отражения неба, плывущих облаков. Попытка внести живые ноты в картину природы, придать пейзажу эмоциональное звучание заметно нарушает общий академический тон картины.

В 1821 году Карл Брюллов блестяще оканчивает Академию: за программную картину «Явление Аврааму трех ангелов у дуба Мамврийского» ему была присуждена большая золотая медаль. Ему сразу же предлагают остаться в Академии в качестве пенсионера еще на три года. Из-за пустячного недоразумения с президентом Академии А. Н. Олениным по поводу того, кто будет руководить Брюлловым, он отказывается от пенсiona. Этот уход из Академии был благом, ибо едва ли лишние три года под наблюдением бездарного Ермолаева или даже исторического живописца Г. И. Угрюмова, которого Брюллов хотел видеть своим наставником сослужили бы ему добрую службу.

И вот он, двадцатидвухлетний вольный художник, недобро расставшийся со своей Alma Mater, стоит на пороге самостоятельной жизни. Первый день свободы был отпразднован в кругу друзей на Крестовском острове, где Брюллов, подняв тост за своих учителей и предав анафеме Оленина, словно распрощался с прошлым.

В те годы разрыв с Академией выглядел как проявление оппозиции. Академия все теснее сближалась с императорским двором, все откровеннее проявляла свое причастие к реакционной идеологии. Романтические идеи, зрелище в кругах прогрессивной интеллигенции, не могли не увлечь резко порвавшего с Академией, — а значит, в определенной мере и с господствовавшим в ней направлением, классицизмом, — молодого, ищущего новых путей художника. Он чутко прислушивается к идеям романтиков о высокой ценности человеческой личности, о необходимости выражения в искусстве характера, психологии человека. Эти идеи увлекают новизной и свежестью.

Трудно сказать, как сложилась бы дальнейшая судьба Брюллова, если бы незадолго перед тем учрежденное в России Общество поощрения художников не взяло бы его под свое покровительство и не послало в Италию сроком на четыре года. В августе 1822 года братья Карл и Александр Брюлловы покинули Петербург. С легким сердцем простились с родными. Невольно торопя время, всей душой устремленные в будущее, они без боли сердца расставались с отчим домом, с любимым городом. Никто, ни уезжавшие, ни провожавшие, не могли знать, что Карл больше никогда не увидит ни матери, ни отца, ни меньших братьев Павла и Ивана: все они отойдут в мир иной, пока он будет в дальних странствиях.

Поначалу — и это так понятно — им нравится только привычное. Более всего восхищаются они классикой — антиками и Рафаэлем. Все, что выходит за рамки привычных представлений, кажется братьям бесконечно далеким от совершенства, будь то итальянский примитив или Корреджо, замечательные произведения Дюрера и Гольбейна или немецких романтиков. И все же, как они ни сопротивлялись новому, но все то, что они увидели в Германии, в том числе и работы «беснующихся потомков Альберт-Дюреровых» (по выражению Карла), исподволь делало свою работу: в первую очередь доказывало, что можно создавать картины, вызывающие восторг, и не пользуясь уроками античности или Рафаэля. Оказывается, существует множество современников, которые давно поставили



Нарцисс. 1819



Итальянка, ожидающая ребенка. 1831

под сомнение непогрешимость классицистического идеала. Иными словами говоря, можно работать и иначе, чем их учили в петербургской Академии. Вот первый, чрезвычайно важный урок, который получили Брюлловы в путешествии. А новые впечатления заставляли повторять этот урок вновь и вновь. В Мюнхене они были потрясены невиданной доселе архитектурой средневековой готики. Она была так непривычна взору, воспитанному на ампире Петербурга! Мюнхен «сделал» на них сильное впечатление, и они пробыли там до апреля 1823 года. Благодаря протекции новых знакомых, мюнхенских художников, Карл с успехом исполнил несколько портретов видных особ местного общества.

С началом весны братья продолжили путешествие. В Венеции они восхищались живописью Тинторетто, Веронезе и особенно Тициана. Тициановский «образ письма прекрасен, а краски — непостижимы», — восторгается Карл.

Далее путь лежал во Флоренцию. Здешние музеи превзошли все ожидания. Братья не устают поражаться творениям Рафаэля, Тициана, Леонардо. Меньше восторгов достается на долю Микеланджело. Этот титан Возрождения дальше всех своих современников ушел от античных образов. В глазах выпускников петербургской Академии он слишком кипуч, несдержан, неумен. Его герои не отличаются классической красотой, им чуждо бесстрастное спокойствие, в них живет бунтарская душа.

2 мая 1823 года братья приблизились к Риму. Город еще едва различим, а гигантский купол собора св. Петра ясно читается в голубом воздухе. Постепенно и весь город, разбежавшийся по семи холмам, предстал перед глазами.

Италия была страной обетованной не для одного поколения европейских, в том числе и русских писателей и художников. Сама природа Италии располагала к творческому состоянию, а ее великое искусство становилось для иноземных художников недосягаемым образцом. «В Риме стыдно произвести что-нибудь обыкновенное», — пишет Карл. И еще одно интересное признание: «Да, нужно было их всех проследить, запомнить все их хорошее и откинуть все дурное, надо было много вынести на плечах; надо было пережевать 400 лет успехов живописи, дабы создать что-нибудь достойное нынешнего требовательного века. Для написания «Помпей» мне еще мало было таланта, мне нужно было пристально взгляды в великих мастеров».

Отдавая должное антикам, изучая их «стоя на коленях», он все больше расширяет для себя рамки изучаемого: его влекут, помимо Рафаэля, Рубенса, Рембрандта, Веласкеса, Тициана. Разглядывая «Преображение Христа» Рафаэля, он с великим изумлением видит, что Рафаэль «позволял себе делать упущения насчет перспективы». Фигуры главных героев — Христа, Моисея и Ильи — сделаны гораздо больше фигур второстепенных, хоть и находящихся ближе к зрителю, поскольку Рафаэль хотел тем самым «обратить более внимания зрителя на главные фигуры». Значит, существует разница между понятием правды естества

и правды художественной? Значит, во имя выразительности дозволено грешить перед правдоподобием мелочей? Это было для Брюллова вторым уроком, полученным в путешествии.

Стремление постичь тайны Рафаэля приводит к тому, что Брюллов задумывает и исполняет копию колоссального полотна «Афинская школа», в котором действует более сорока героев. В течение долгих четырех лет — с 1824 по 1828-й — шла работа. Копия поражает всех. Ее превозносит Стендаль в «Прогулках по Риму», русское посольство платит за нее Брюллову десять тысяч рублей. Работа над копией стала для художника школой изучения внутреннего строя большого монументального полотна. Заветной мечтой Брюллова было создать нечто подобное. Он сам потом признавался, что осмелился писать «Помпею» на большом холсте лишь потому, что прошел «школу» «Афинской школы»...

Но и другой урок этого четырехлетнего духовного общения с великим произведением был не менее значительным. Брюллов по-прежнему считал Рафаэля «всеобщим учителем». Но при этом он стал понимать, что «художник все должен найти в себе самом, он должен изучить древних художников, но дразнить никого из них не должен, потому что древние художники были сами по себе, а мы должны быть сами по себе [...]» Сам Брюллов считал, что наиглавнейшее, что он «приобрел в вояже», это понимание ненужности «манера». Он уже не хочет видеть мир глазами других, он уверяется, что единая манера тесна для изображения природы и человека. Сама природа показывала пример величайшего разнообразия. Художник должен у нее учиться и следовать ей.

За двенадцать лет пребывания в Италии Брюллов создал невероятно много. Помимо грандиозной «Помпей», он написал около ста двадцати портретов, десятки жанровых сцен из итальянской жизни, разработал несколько композиций на античные сюжеты? И Брюллов старательно пытается делать это. Однако все замыслы этого рода остались в эскизах: молодого художника неодолимо тянуло, влекло, завораживала живая теплая сегодняшняя жизнь. И он то без конца варьирует сцену пляски подвыпивших простолудинов перед остерией, то изображает народное гуляние в Альбано, то сцены из домашней жизни итальянцев. Почти



Итальянский полдень. 1827

все подобные работы выполнены акварелью. А в 1824 году он пишет свою первую жанровую картину маслом «Утро». Он изображает прелестную девушку, умывающуюся под струями фонтана. Ясно чувствуется, что многое здесь написано с натуры. Брюллов ставит себе сложную живописную задачу — фигура девушки освещена сзади, так что ее лицо и грудь, погруженные в тень, залиты изменчивыми, зыбкими отсветами бликующей на солнце воды. И все же подлинной правды художник еще не умеет достигнуть. Он смотрит на натуру в упор, но видит-то ее сквозь призму привычных идеализирующих канонов классицизма. И все же пусть маленький, пусть еще робкий, это был шаг к новому.

«Утро» пришлось по вкусу решительно всем — итальянской и петербургской публике, Обществу поощрения, царю Николаю I. Царь пожелал иметь к ней в пару еще одну, «в том же роде». Однако в том же, идеализированно-идиллическом плане, Брюллов уже не смог бы написать, даже если б пожелал потрогать императору.

Как-то однажды в его мастерской появилась модель, каких прежде у него не бывало: невысокая плотная женщина, отнюдь не классических пропорций, уже пережившая свою первую молодость, но поражающая зрелой красотой, блеском широко расставленных глаз, брызжущей через край жизненной силой. Свою новую картину Брюллов назовет «Полдень». И не только потому, что она продиктована изображенным временем дня. Замысел гораздо шире: утро — рассвет человеческой жизни, полдень — ее расцвет. Самому Брюллову сейчас под тридцать, он сам чувствует себя в расцвете сил, в поре полудня. По чувству, заложенному в картине, она отчасти автобиографична. От этой женщины, любящей сочную гроздь винограда, веет безудержной радостью бытия. Полуденное солнце, пробиваясь сквозь листву, ласкает ее нежное лицо, вспыхивает в белках глаз, в золоте серег, тонкими рефлексами ложится на полуобнаженную грудь.

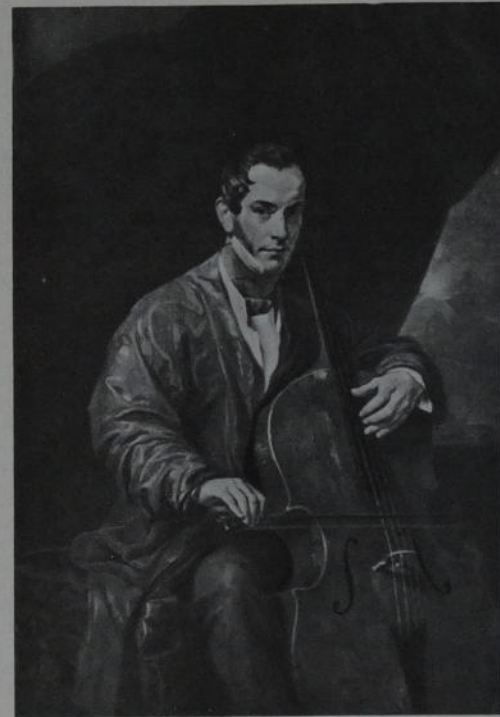
Как это нередко случается, смелость и новизна картины вызвали единодушный отпор и со стороны Общества, и со стороны публики, и даже людей близких — старшего брата Федора, акварелиста Петра Соколова, недавно ставшего мужем сестры Карла Юлии. Всех более всего задевает выбор модели: «Ваша модель была более приятных, нежели изящных соразмерностей, и хотя по предмету картины не требовалось слишком строгого выбора, но он не был бы излишним, поелику целью искусства вообще должна быть избранная натура в изящнейшем виде, а изящные соразмерности не суть удел людей известного класса», — выговаривает Общество своему пенсионеру.

Тот 1829 год, когда был завершен «Полдень», стал переломным в творческой биографии Брюллова. Картина явилась весомым итогом его новых исканий. Нелестный же ее прием в Петербурге, необходимость оправдываться, чувствуя себя при этом правым, переполнили чашу терпения. Он устал от поучений своих благодетелей. Устал просить, извиняться, он не хочет больше работать под чужую диктовку, как школяр. Как раз тогда Общество на несколько месяцев задержало присылку пенсии. Когда же деньги пришли, Брюллов запечатывает их в конверт и вместе с письмом, которым отказывается от дальнейших попечений Общества, отсылает в Петербург. Теперь он почувствовал себя свободным. У него множество замыслов, а заказов — хоть отбавляй. Желающих портретироваться у Брюллова так много, что иные почитают его согласие за великую честь.

Более сотни людей различных слоев общества, разных характеров, разных национальностей вошли в эту портретную галерею. Кого здесь только нет! Русские художники и архитекторы — Сильвестр Шедрин, К. А. Тон, И. Н. Гориостаев, Ф. А. Бруни, П. В. Басин, Русские писатели и общественные деятели В. А. Жуковский, братья Александр и Сергей Тургеневы, князь П. П. Лопухин, граф Матвей Вильгельмский. Итальянская интеллигенция — писатели и общественные деятели Франческо Гвераци и Джузеппе Капечалатре, певицы Джудита Паста и Фанни Персиани, скульптор Чинчинато Баруцци. Русская знать — Анатолий Демидов, великая княгиня Елена Павловна, принц Мекленбургский, графиня Орлова-Давыдова. И, наконец, люди близкие и милые сердцу — семейство русского посланника при Тосканском дворе князя Г. И. Гагарина, графиня Юлия Самойлова, княгиня Зинаида Волконская, семья миланского купца Мариетти, брат Александр.

Как ни различны все эти люди — по рождению, по судьбе, — под кистью Брюллова многие из них получают черты некоторой общности. Если сказать языком житейским, почти все герои его «симпатичны», привлекательны. Они покоряют либо совершенной красотой, либо напряжением интеллектуальной, духовной жизни. И решительно все — подлинной жизненных сил, жизнелюбием. В некий счастливый момент их жизни изображает Брюллов своих героев.

Портрет виолончелиста
М. Ю. Вильгельмского. 1828



Портрет Г. И. Гагарина — один из лучших, что были созданы в те годы Брюлловым. Личность человека всесторонне образованного, мецената, тонкого ценителя искусства, к тому же человека добрейшей души нашла под кистью Брюллова выражение бережное и проникновенное. Главные черты, которые художник избирает в его характере — утонченный интеллектуализм, способность глубоко мыслить и чувствовать. Большие, внимательные глаза, благородная осанка, правильные черты, спокойное достоинство, чуждое суетности — вот что прежде всего вычитываем мы из брюлловского портрета. Написан он без всяких декоративных украшений, в сдержанной гамме, но в этих строгих пределах художник сумел блеснуть безукоризненной точностью рисунка, блестяще написанным мехом воротника, в пышной мягкости которого тонет бледное матовое лицо. Портретом Гагарина Брюллов начинает галерею камерных психологических изображений людей с богатой и сложной внутренней жизнью. Этому типу портрета художник сохраняет верность до последнего часа жизни. Вместе с тем параллельно в его творчестве развивается жанр портрета-картины. Среди них нередко холодные помпезные, типично заказные полотна, изображающие людей, внутренний мир которых либо неинтересен, либо чужд художнику. Но есть и такие, в которых с нарядной импозантностью сочетается довольно глубокая характеристика внутреннего мира, мира души. Наиболее ярко сочетание этих свойств выразилось в портретах Юлии Самойловой. В воображении Брюллова на всю жизнь запечатлелась первая встреча с графиней.

Однажды, когда Брюллов был в гостях в одном из близких ему домов, в разгар вечера растворилась дверь, и в залу стремительно вошла статная женщина лет двадцати пяти,



с широко расставленными огненными глазами, бледным лицом, обрамленным черными до плеч локонами. Брюллов замер — в зрелой красоте вошедшей, в чертах лица, в округлой полноте обнаженных рук было нечто от героини его «Полдня». Не от модели, а именно от созданного им образа. Встретить живое воплощение своего идеала — немногим художникам выпадало в жизни такое счастье. Брюллова представили графине Юлии Павловне Самойловой. Он и до того дня слышал о ней. Говорили, что нынешний государь Николай I терпеть ее не может за вольность взглядов и независимость нрава. Здесь, в Италии, у нее бывали все видные писатели, художники, музыканты многоязычного Рима, в том числе Д. А. Россини, В. Беллини, Д. Доницетти, Д. Пачини, Массимо д'Адзельо. Частым, а вскоре самым частым гостем стал Брюллов. В них было много общего — независимость, уверенность в себе. Юлия богата и знатна, Карл блестяще талантлив. Она сопровождает его в путешествиях по Италии, он подолгу будет жить на ее вилле в Корсо. Дружеская приязнь перерастет в большую любовь. Одно время они даже хотели соединить свои жизни — Самойлова получила разрешение на развод со своим мужем. «Люблю тебя, обожаю, я тебе предана и рекомендую себя твоей дружбе. Она для меня самая драгоценная вещь на свете», — пишет она в одном из посланий. Самойловой было суждено остаться единственной настоящей любовью Брюллова, самым верным его другом.

Портрет Самойловой с Джованниной и арапчиком вызвал невероятные восторги критиков и публики. Простое событие — графиня входит в гостиную после прогулки — подано здесь торжественно, почти патетически: героиня не просто появляется в комнате, она торжественно предстает перед изумленным взором зрителей. Брюллов словно хочет передать то свое первое чувство восхищения, охватившее его в день знакомства

с Юлией. То выражение, что однажды сорвалось с его уст — «Только женщиной могло увенчаться мироздание», — в портрете Самойловой нашло пластическое разрешение. Эта картина — не групповой портрет: фигура графини безраздельно главенствует в композиции. Остальные лишь оттеняют величавую и грациозную уверенность героини, затаенную страстность ее характера: девочка — своей нежной доверчивостью, слуга — подобоострастным изумлением. Все вокруг необычайно пышно, торжественно, декоративно: тяжелыми складками спадает занавес, поблескивает тусклой позолотой массивная рама картины, висящей над массивным и устойчивым диваном. Этой тяжеловесной пышностью автор оттеняет легкую стремительность героини. Все аксессуары, детали здесь не просто воспроизведены, списаны с натуры, они, как и героиня, как бы торжественно воспевают. Декоративность, виртуозность живописной отделки — все способствует зрелищности полотна. Зрелище в целом вовлекает зрителя в орбиту несложного сюжетного действия — и сложного, возвышенного восприятия торжествующей юной красоты человека. Патетичность восприятия мира как нельзя более полно поддерживается колоритом. Брюллов здесь откровенно пристрастен к открытым цветам — синее, белое, красное. Алый цвет особенно влечет его; пылающей аlostью здесь пронизано все: бархатный занавес — алый, шаль на руке Юлии — алая, оторочка одежды арапчика — алая, на ковре горят алые цветы, штофные обои и обивка дивана — тоже алые. Необычайного богатства градаций одного цвета достигает в этом портрете Брюллов, он словно задал себе задачу создать торжественную симфонию модуляций красного цвета. Среди этого горячего окружения словно летит Самойлова в небесно-голубом платье блестящего, ломкого шелка.

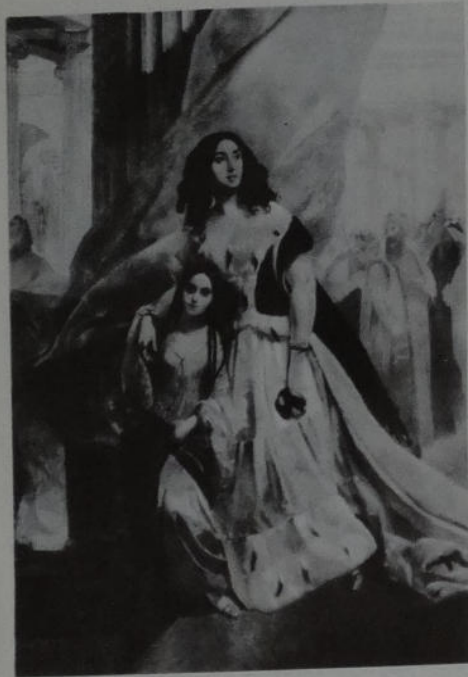
В те годы Брюллов пишет несколько больших портретов, достойных зваться портретом-картиной: «Всадница», где изображены дочери и племянница композитора Пачини, друга Самойловой, портрет великой княгини Елены Павловны, Давыдовой, наконец Анатолия Демидова, изображенного на коне в богатом боярском костюме. Именно Демидов и окажется в недалеком будущем заказчиком картины «Последний день Помпеи».

Обстоятельный, серьезный разговор о «Последнем дне Помпеи», картине, которая стала самой высокой вершиной не только в творчестве Брюллова, но и в истории русской исторической живописи той поры, ждет читателя впереди. Вначале же мы проследим весь творческий путь художника до последнего его часа.

Произведшая подлинный фурор во всей Италии, удостоенная золотой медали в Париже, «Помпея» в 1834 году была отправлена в Петербург. Наконец, ее увидели петербуржцы, давно знавшие о триумфе Брюллова из прессы. Сам Брюллов вернулся на родину двумя годами позднее.

День 11 июня 1836 года был отмечен неслыханным доселе празднеством в петербургской Академии художеств. Alma Mater встречала своего питомца, Карла Брюллова, вернувшегося из дальних странствий в родные пенаты. Возвращение в столицу растянулось на целый год: через Грецию, Константинополь, Одессу, через Москву, в которой он прежде никогда не бывал... Наслышанный немало о нынешнем правителе, Брюллов словно нарочно оттягивал отъезд из так полюбившейся ему теплой, гостеприимной Москвы. 28 мая 1836 года Пушкин, сдружившийся с художником за короткий срок, писал жене из Москвы: «Брюллов сей час от меня едет в П[етер]б[ург] скрепя сердце; боится климата и неволи». Но неизбежного не миновать — царь Николай требовал, чтобы Брюллов как можно скорее приступил к обязанностям профессора в Академии.

Встреча, устроенная в его честь, не могла не растрогать Брюллова. В нарядно украшенном вестибюле виновника оржества встречал хор воспитанников. Пенсионер Кудинов пропел куплеты, сочиненные в честь героя дня. Ноты в руках учеников дрожали от волнения, голоса поначалу тоже. Хор сменился полковым оркестром, грянувшим торжественный марш. Затем приглашенные прошли в залу с роскошно убраным обеденным столом. В торце залы висела картина. На миг все смолкло. Было что-то особенно волнующее в этом моменте: друг против друга творец и его создание... Все почувствовали себя нескромными свидетелями, нечаянно попавшими на встречу художника со своим детищем после долгой разлуки. Но вот уже минутное молчание разрядилось громкими криками «Ура», возгласами «Да здравствует Брюллов!» Первый тост провозгласил конференц-секретарь Академии В. И. Григорович: «Вам не новы приемы торжественные, похвалы восторженные, — волнуясь начал он. — Дань таланту есть дань справедливости... Вы наш по всему: как русский, как питомец, как сочлен, как товарищ. Принимаем вас с распростертыми объятиями...»



Портрет Ю. П. Самойловой с приемной дочерью Амацлией Пачини. 1839—1840

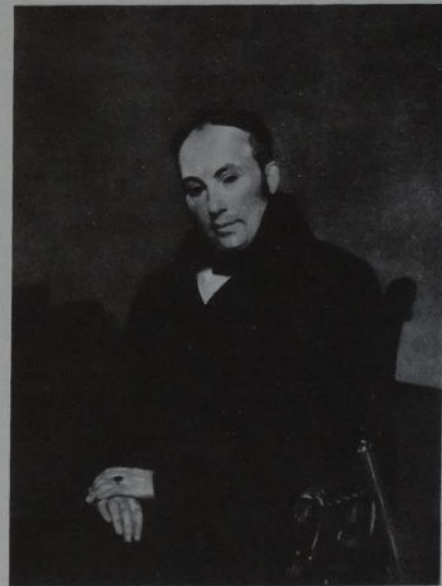
ее порог в качестве профессора, а не высокочтимого, снискавшего мировую славу питомца, он почувствовал, как она переменялась за время его отсутствия. Реформа 1830 года преобразила все: учебный процесс, распорядок, шкалу ценностей. Отныне Академия отдана в ведение Министерства двора. Так гораздо удобнее управлять мыслями учащихся, да и педагогов. Академический совет превращен в исполнительный орган высочайших повелений. В учителях более всего ценится послушание — не творчество, не талант. Именно за это происходит повышение в должности, получают награды и очередные чины. Это вело к аномалии: лучшие художники той поры — Венецианов, Тропинин — в Академии не преподавали. От всех непокорных профессоров старались избавиться. Но Брюллова — терпели. А надо сказать, вся его служба в Академии шла под знаком независимости во всем, от мелочей до системы преподавания. Положено профессорам облачаться в мундир — он не надевает его ни разу. Не рекомендуется брать в обучение крепостных — их у Брюллова больше, чем у всех остальных, вместе взятых. Отменено в Академии преподавание общеобразовательных дисциплин — Брюллов устраивает у себя «академию на дому», сам руководит образованием своих питомцев.

Одновременно с Брюлловым в Академии преподают старик В. К. Шебуев и более молодые учителя — А. Т. Марков, П. В. Басин, Ф. А. Бруни и другие. Как бы ни различались в деталях их методы, всех их объединяло отношение к искусству как к своду незыблемых классических правил. Главным считалось не то, что сумел выразить ученик своей картиной, а то, как, грамотно ли, обошелся с расстановкой фигур, показал ли умение в составлении колеров и растушевке. Не творчество, а ремесло стало божеством, которому все приносилось в жертву, в нынешней Академии. Удивительно ли, что Брюллов чем дальше, тем более одиноким, изолированным чувствует себя в ее стенах. Да и вне Академии ему

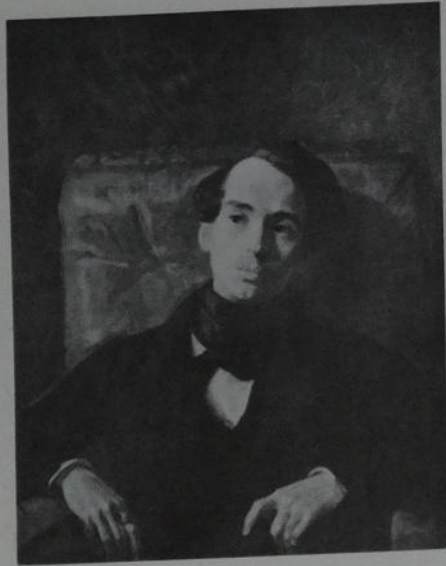
не с кем было поделиться своими сомнениями, раздумьями, творческими замыслами. В тяжелое для развития русской живописи время вернулся Брюллов в Петербург. Старые профессора, еще учившие самого Брюллова, выдающиеся художники А. И. Иванов и А. Е. Егоров по царскому волеизъявлению выгнаны из Академии, пребывают в опале и забвении. Талантливые сверстники Брюллова — Сильвестр Шедрин, Орест Кипренский, Самуил Гальберг — преждевременно отошли в мир иной. Молодое поколение не дозрело. Не с кем «великому Карлу» молвить слово в Петербурге. Кроме одного единственного живописца — Алексея Гавриловича Венецианова. Брюллову все интересно в этом пожилом тихом человеке: его искусство, так непохожее на брюлловское, доморощенные, но подчас на редкость глубокие мысли, его педагогическая система, в которой было очень много близкого взглядам Брюллова-педагога. Но Венецианов бывал в столице лишь наездами, большую часть времени проводя в своей тверской деревне Сафонково.

Брюллов уже вступил в тот возраст, когда чуть ли не каждый год приносит тяжкие утраты. В 1837-м не стало Пушкина. Два года спустя измученный неприкаянностью, одиночеством Брюллов страстно влюбился в Эмилию Тимм, пианистку, дочь рижского бургомистра.

Но любовь обернулась трагедией. Брак длился всего два месяца, после чего почувствовавший себя обманутым Брюллов добился развода. Как раз в это время по делам наследства приехала из Италии Юлия Самойлова. Она окружила художника дружеской заботой, постоянно бывала у него, увозила в свое имение под Петербургом. Наблюдая ее, живую, порывистую, все еще прекрасную, независимую, Брюллов как бы вновь обретает свой идеал. Он вновь уверялся, что жизнь не соткана только из измен, предательства, горестей, что его портреты, воспевавшие прекрасную женщину, прекрасного человека, — не ложь, не обман, не пустая фраза. И желая вновь утвердиться в этих мыслях, он берется за новый портрет Самойловой. Столь сложного портрета-картины Брюллов еще не создавал. Торжествующее явление красоты и духовной силы — вот содержание этого полотна. Здесь все вызывает чувство величия. Помещение, в котором происходит действие, мало назвать



Портрет В. А. Жуковского. 1837



Портрет А. Н. Струговщицова. 1840

залом. Мощные архитектурные формы сродни величественным фантазиям Пиранези. Пространство в сложном переплетении огромных колонн и грандиозных арок кажется бесконечно продолжающимся вглубь. Утрированную в своей мощи колонну, возле которой стоит Самойлова, окутывает падающий тяжелой массой, сложенный в крупные складки пурпурный занавес, оттеняющий и статность фигуры Самойловой, и ее нравственную мощь, силу ее духа.

Графиня показана в момент, когда она со своей юной воспитанницей Амацилией Пачини покидает залы маскарада. Картина не случайно имеет второе название — «Маскарад», вскрывающее глубинный подтекст замысла. И тут грандиозность интерьера еще раз помогает автору. Кажется, там, в глубине холста, не просто веселятся маски на обычном маскараде. Нет, там творится грандиозное лицедейство, вселенский маскарад жизни, где каждый пытается выдать себя не за того, что он есть на самом деле. Некто, наряженный султаном, указывает маске Меркурия на юную девушку в восточном костюме. Пригнувшись к плечу «султана», «Меркурий» что-то услужливо шептывает властелину. С дьявольской усмешкой косится в их сторону арлекин в красном мексиканском одеянии, с мексиканской фельской бородкой. В этом уродливом мире, мире купли-продажи, в мире лжи Самойлова, пренебрежительно скинувшая маску, гордо демонстрирует свою непричастность к маскараду жизни...

В 1843 году, том самом, когда Брюллов, признав свою неудачу, навсегда оставил работу над «Осадой Пскова», судьба нечаянно улыбнулась ему. Улыбнулась — и изменила еще раз. Он давно мечтал о монументальной живописи, в минуты вдохновения восклицал, что готов бы расписать само небо... И вот ему предлагают принять участие в росписях наконец-то почти конченного строительством монферрановского Исаакиевского собора. Это задание оказалось связано со множеством придирок, изощренных интриг. Затем наступил черед пройти адовы круги церковной и царской цензуры. Наконец, эскизы были утверждены. С радостным воодушевлением принимается Брюллов за работу в соборе. Однако радость длилась недолго. Условия работы были невероятно тяжелы: холод, сырость, сквозняки, забивающая все дыхательные пути мельчайшая мраморная пыль. Брюллов слег, поначалу не предполагая ни серьезности, ни длительности болезни. В тот день, когда он понял, что

Портрет Микеланджело Ланчи. 1851



далее обманывать себя нельзя, он письменно отказался от работы в соборе. Шел октябрь 1847 года.

Болезнь затянулась на долгих семь месяцев, обрекла на двести с лишком дней одиноких размышлений, изнуряла не только болезнь. Последние годы были годами утрат, разочарований, неудач. Крах с «Осадой Пскова». С росписями Исаакия. Надежды на семейное гнездо кончились постыдно и горько. Кукольниковская «братия» распалась. Сам проповедник возвышенного искусства весьма неромантично женился на своей расчетливой домоправительнице Амалии Ивановне. Глинка еще в 1844 году уехал за границу — «без цели, без предмета, кроме природы и искусства». В том же году не стало Крылова. Хорошо, что Брюллов успел написать замечательный портрет великого баснописца. Вскоре трагически погиб единственный живописец, с которым можно было всерьез говорить об искусстве, — Венецианов. В том же 1847 году был арестован и сослан на жестокую каторгу один из любимых учеников мастера — Тарас Шевченко. Юлия Самойлова вернулась в Италию. Встретиться больше им не суждено.

Едва ли не самой трагической утратой стало то, что он потерял веру в безграничность своих сил. В душе зарождается смутное прозрение: вершина его пути осталась позади. Не только собственные неудачи привели его к этой горькой мысли. Как-то раз от его ученика Павла Федотова принесли на просмотр две картины — «Свежий кавалер» и «Разборчивая невеста». Федотов, за которым тотчас послал взволнованный Брюллов, рассказывал, что застал учителя «в отчаянном положении»: худой, бледный, сидел молча Брюллов перед приставленными к стульям картинами своего питомца. Потом горячо поздравил его и сказал: «Я от вас ждал, всего ждал, но вы меня обогнали». [...] Две маленькие картины Федотова стали последним звеном в цепи копившихся догадок. Брюллов давно заметил, как изменилось направление отечественной словесности — Гоголь, натуральная школа, ранний Достоевский. Он был свидетелем того успеха, что выпал на долю полных жизни рисунков его ученика Г. Г. Гагарина к сатирической повести В. А. Соллогуба «Тарантас», а иллюстрации другого его ученика, А. А. Агина, к «Мертвым душам» произвели в русском обществе настоящий фурор. Наконец, с появлением Федотова восторженно встрепенулась и жанровая живопись. Брюллов не увидит лучших его работ, в которых

с пронзительной остротой отразится трагизм тогдашнего российского бытия. Брюллов привык, чтобы его считали первым, лучшим. И вдруг все перевернулось. Он воочию убедился, что в России уже зародилось новое направление, основа которого — внутренних конфликтов, социальных пороков. К Брюллову приходит горестное прозрение — он оказался в стороне от нового направления, на обочине дороги. Он больше не чувствует себя ни первым, ни лучшим...

Подавленное состояние духа усиливалось общим положением в России. После революционных взрывов на Западе в 1848 году в России начался безудержный цензурный гнет, жестокое преследование инакомыслящих, разгул мракобесия и реакции. Бежать, бежать отсюда беспрерывно, под ясное, безоблачное солнце Италии, земли обетованной — это чувство целиком завладевает Брюлловым. Но об этом думать рано — он был еще совсем слаб. С наступлением весны недуг стал постепенно отступать. Пришел, наконец, апрельский ясный день, когда ему впервые позволили встать с постели. Опустившись в вольтеровское кресло, что стояло против зеркала, он долго всматривался в нынешнее свое лицо, неизнаваемо изменившееся под бременем болезни, напряженных уединенных размышлений. Он попросил подать ему мольберт, картон. Назавтра велел приготовить палитру. По сделанному на картоне быстрому, точному абрису портрет был окончен в два часа.

Этот портрет — вторая после «Помпеи» вершина в творчестве Брюллова. Это портрет-размышление, раздумье о времени и о себе, о судьбе человеческой личности в истории. В нем с шемящей остротой вылилось тогдашнее состояние художника, больного, одинокого, изверившегося в себе, дошедшего до грани отчаяния. Но не только свои собственные раздумья выразились в портрете. Брюллов — один из немногих, составляющих корготу русских интеллигентов поры безвременья, 1840-х годов. В своем портрете он представляет от лица целого поколения, по словам Н. П. Огарева, «впуганного в раздумье», поколения, которое устами В. Г. Белинского восклицало: «Да и какая наша жизнь-то еще? В чем она? Где она? Мы люди вне общества, потому что Россия не есть общество. У нас нет ни религиозной, ни ученой, ни литературной жизни. Скука, апатия, томление в бесплодных порывах — вот наша жизнь».

Психологическое состояние в портрете необычайно сложно. Казалось бы, герой предстает перед нами в полном бездействии: откинута на спинку кресла голова, бессильно повисла рука. Но внешний покой обманчив. Кажущееся бездействие приходит в острое, тревожное противоречие с напряженной работой мысли, властно владеющей всем существом героя. Лихорадочно горящие глаза, опаленный внутренним огнем рот, сведенные в глубокие складки брови — все говорит о страстной и мучительной работе мысли. Мышление находит здесь настолько обостренные формы выражения, что при внешнем физическом бездействии само воспринимается как активное действие. Так оно и было для того поколения, которое после стали называть «людьми сороковых годов», — мысль была для них формой действия, в которой они искали и находили самовыражение. Портрет и написан блестяще — живая правда жизни, глубина постижения характера рождает высокую художественную правду и пластических средств выражения. Исповедь сердца, повесть о герое своего времени — вот что такое автопортрет Карла Брюллова. И в этом смысле он обретает ценность исторического произведения.

Едва окрепнув, Брюллов начинает хлопоты об отъезде. 27 апреля 1849 года он, теперь уже навсегда, покидает родину. Путь его лежит через Бельгию, Англию, Португалию на остров Мадейру, климат которого считался целебным. Он прожил там год. Работал. Но без особенного воодушевления — сказывались рецидивы болезни. В мае 1850 года он отправляется в путешествие по Испании, о чем давно мечтал. Он побывал в Барселоне, Кадиксе, Севилье, Мадриде. Часами простаивал перед любимым своим Веласкесом. Вряд ли мог обойти равнодушно другого гения, Гойю. Страстная гражданственность, жгучая современность, народность великого испанца могли найти отклик в душе Брюллова. Во всяком случае, одна из интереснейших композиций, созданных тогда Брюлловым, — «Процессия слепых в Барселоне» (1849) — невольно приводит на память «Процессию флагеллантов» или «Похороны сардинки» Гойи. Мог побывать русский художник и в доме Гойи, увидеть драматические фрески, в том числе «Сатурна, пожирающего своих детей». К образу Сатурна-Кроноса Брюллов незадолго до смерти обратился в большом живописном эскизе «Всеразрушающее время» (1851—1852).

Вскоре по приезде в Рим судьба свела Брюллова с замечательным человеком, официально именованным «торговцем всеми сельскими произведениями и всяким скотом». Анджело Титтони был виднейшим деятелем освободительного движения Риссорджименто, участником революции 1848 года, соратником Д. Гарibaldi. Многочисленная семья Титтони становится семьей неприкаянного всю жизнь Брюллова. Такого верного, заботливого друга, как Анджело, судьба еще не послала Брюллову. Он написал портреты почти что всех членов семейства Титтони — его дочь, братьев с женами и детьми, матушку. Портрет самого Анджело и его матери с полным правом можно отнести к лучшим творениям Брюллова.

Последние годы Брюллов живет либо в римском доме своих друзей, либо на их загородной вилле в местечке Манциано. По-видимому, столь тесное общение с революционерами не могло не повлиять на художника, и он создает несколько эскизов на тему «Политическая демонстрация в Риме в 1846 году» и «Возвращение папы Пия IX в Рим». Слово чувствуя приближение конца своего земного срока, он вообще в последние годы работает жадно, не по малым своим силам. И создает не просто хорошие произведения, но и шедевры: только так можно оценить портрет Микеланджело Ланчи (1851). Еще в портрете Анджело Титтони проявились некие новые особенности трактовки личности — сочетание действительности и интеллектуализма. В портрете Ланчи это сочетание стало основой образа. Когда Брюллов писал портрет Ланчи, ученого-археолога, тому было семьдесят два года. Художник честен — он не скрывает следов физического увядания: желтизны поблекшей кожи, предательской сети морщин. Но эта правдивость еще сильнее заставляет нас поверить в ту могучую духовную силу, энергию, которыми восхищен и сам Брюллов. Он как бы говорит: вот старый человек, проживший долгую жизнь. Но взгляните в его черты, загляните в глаза. Старик не утратил интереса к этому сложному делу — жить. Он не знает вкуса апатии, безразличия, уныния. Он завидно молод душой. Художник насильственно вовлекает нас в круг переживаний своего героя, в ритм работы его мысли. Ланчи смотрит прямо на нас, но не требовательно, а скорее выжидательно. Слово он только что высказал какую-то мысль и с живым интересом ждет нашей реакции. Зритель становится собеседником героя. Этому помогает и жест Ланчи: рука, держащая перо, словно на краткий миг остановилась в плавном движении. В таком неустойчивом положении руку долго не продержишь. Брюллов заставляет нас поверить, что Ланчи сию минуту снял очки и у нас на глазах опускает руку.

От таких героев, как Титтони, Ланчи, больной художник словно и сам заражается энергией. Композиции, портреты, эскизы в масле, акварели, сепии, карандаше... Как в молодости, он бродит по набережным, создает правдивую летопись жизни лаццарони. Замыслов много. Мало было сил. Обманчивый запас здоровья, скопленный под целебным небом Мадейры, иссякал. Работать день ото дня становилось все труднее. Сам художник говорил о себе: «Когда я не сочиняю и не рисую, я не живу». И когда стало невмочь держать в руках кисть, жизнь его оборвалась.

Это случилось в местечке Манциано под Римом 23 июня 1852 года.



На огромном полотне теснятся в беспорядке испуганные группы; они напрасно ищут спасения. Они погибнут от землетрясения, вулканического извержения, среди целой бури катаклизмов. Их уничтожит дикая, бессмысленная, беспощадная сила, против которой всякое сопротивление невозможно. Это вдохновения, навеянные петербургскою атмосферою.

А. И. Герцен



Итак, к моменту зарождения замысла «Помпей» талант Брюллова в зените, поре наивысшего расцвета. Он внутренне готов к большому полотну.

Теперь, когда мы вместе с Брюлловым как бы прожили всю его жизнь, нам легче понять, какое место в творчестве художника, в истории русской и европейской живописи занимает лучшая его историческая картина — «Последний день Помпеи».

Прежде всего следует отметить следующее: нет и не может быть подлинно значительного произведения, если в нем так или иначе не отразилось время его создания. Без хотя бы малого экскурса в историю здесь не обойтись. Вне этого невозможно постичь подлинный смысл картины, без этого нельзя понять, почему итальянцы той поры с небывалым восторгом встретили картину чужеземца, не найти ответа на вопрос, почему Россия окружила ее автора таким почетом, преклонением, назвав его Великим.

Времена в Италии были тогда бурные. После того как русские разбили Наполеона, страна осталась раздробленной. Многие области снова оказались под игом австрийцев. Борьба за воссоединение и освобождение родины получила название Рисорджименто. Борьба теперь перестала быть уделом горсточки поэтов, ученых, художников, она стала всенародной. Когда в начале 1820-х годов началась революция в Неаполе и Пьемонте, в уличных боях участвовали даже женщины и дети — лили кипящее масло из окон домов на австрийских солдат. Центром консолидации борющихся сил стала самая богатая область

страны Ломбардия с Миланом во главе. Когда австрийцы после изгнания Наполеона вернулись в Италию, они застали совсем иных итальянцев: прежних покорности и послушания как не бывало. Австрийская администрация во всем встречала грозный, хотя поначалу и молчаливый отпор. Репрессии больше не пугали патриотов: они словно лишились былой действенной силы. Не лишним будет напомнить, что как раз к миланскому кружку патриотов примыкал в 1818—1819 годах лорд Джордж Байрон. Вот что было особенно характерно для Рисорджименто: быть может нигде больше в мире борьба литературно-художественных группировок, классицизма и нового стиля, романтизма, не слилась так тесно с политическими мотивами. Устанавливается знак равенства между понятиями романтизма и патриотизма. Австрийское правительство преследует романтиков как политических противников, высылает, сажает в тюрьмы. Классицистами именовались отъявленные консерваторы: бывшие в глазах правительства благонамеренными, порядочными людьми. Когда были жестоко подавлены волнения в Пьемонте и Неаполе, Рисорджименто не сдаётся, оно уходит в подполье.

Все эти события, кипенье страстей, южная накаленность борьбы разыгрывались не просто в равнодушном присутствии уроженца неских берегов. Брюллов не просто много знал о Рисорджименто, он был близок со многими его участниками. Он с радостной заинтересованностью писал портреты видных карбонариев: писателя Гвераци, Тарентского архиепископа Капечалатре, семью миланского банкира Мариетти, с которым доверчиво-дружеские отношения зашли так далеко, что у Брюллово возникает намерение завещать все свои средства семье Мариетти. Был Брюллов знаком и с даровитым писателем и художником, страстным патриотом Италии Массимо д'Адзельо. Д'Адзельо был уверен, что отдельные террористические акты не могут привести к желанной цели, что прежде всего «нужно создать итальянцев, чтобы иметь Италию». С его точки зрения, которая разделялась большинством патриотов из среды интеллигенции, — искусство и литература должны стать средством воспитания из современников благородных патриотов. Брюллово глубоко волновали воззрения д'Адзельо, особенно призыв поведать современникам о былой славе Италии, восхитить и воодушевить общество примерами былой патриотической, героической доблести предков. Близок был русскому художнику и взгляд на историю. В одном из своих романов Массимо писал: «Долгое время история была историей правителей; пора ей уже стать историей всех». Он полагал, что значительно важнее отразить чувства безмянной массы, чем дать точный перечень поступков королей.

Д'Адзельо был женат на дочери самого популярного итальянского писателя Алессандро Манцони, романтика, виднейшего деятеля Рисорджименто. Скорее всего именно д'Адзельо свел молодого чужеземца и мэтра. В 1827 году вышел в свет роман Манцони «Обрученные». Так что как раз в год зарождения замысла «Помпей» Брюллов мог прочесть это сочинение. Современники свидетельствуют, что Брюллов намеревался сделать — и уже начал работу — иллюстрации к «Обрученным». Книга и имя ее автора прогремели по всей Европе. О Манцони говорили, что он — автор гомеровского размаха. Когда в 1836 году в Италию придет Бальзак, его в первую очередь поведут к Манцони. После выхода романа в свет в Италии появится великое множество Ренцо и Лючий — все хотели назвать своих детей в честь героев Манцони.

Читая роман, нельзя не удивляться, сколько глубинно общего между «Обрученными» и будущей «Помпеей». Надо думать, что Брюллов нашел в этой книге созвучие многим своим размышлениям. Дело не только в том, что в «Помпее» появится группа — жених, сжимающий в объятиях бездыханное тело невесты, навеянная «Обрученными». Гораздо важнее, что в основе обоих произведений лежит одна и та же идея: маленький человек перед лицом слепой стихии, человек, сохраняющий в самых жестоких испытаниях высокие нравственные понятия. Только у Манцони вместо извержения вулкана — бедствия тридцатилетней Мантуанской войны, голода, чумы. Одна фраза Манцони могла естественно войти в непосредственный анализ картины Брюллово: «Зрелище того, как мужественно эти люди выносили подобное бремя, может служить неплохим примером той силы и уменья, какие во всякое время, при всяком порядке вещей умеет обнаружить подлинное человеколюбие». Описание картины Брюллово покажет, насколько художник усвоил еще одну идею Манцони, которая овладела тогда всеми причастными к Рисорджименто итальянцами. Манцони считал, что главная задача поэзии — правда, а лучшие сюжеты — те, что способны заинтересовать большинство современников отголосками пережитого. История возвращает прошлое сегодняшнему дню, возвращает героям жизнь, «учиняет им смотр и заново строит их к бою».

Брюллов — не единственный среди чужеземцев, кто проникся подобными идеями. Вскоре после посещения Милана О. Бальзак пишет повесть «Массимила Дони». В ней есть такой эпизод. Писатель описывает представление оперы Д. Россини «Моисей» в миланском театре. Тема оперы — стремление иудеев вырваться из неволи — созвучна самым сокровенным мечтам итальянцев. Молитву освобожденных евреев зал бурно требует

повторить. «Мне кажется, будто я присутствовал при освобождении Италии», — так у Бальзака размышляет миланец, а римлянин восклицает: «Эта музыка заставляет поднять склоненную голову и порождает надежду в самых унылых сердцах».

В том, как Брюллов претворит в живописных образах трагедию помпеян, не меньшую роль, чем итальянские впечатления, сыграли размышления и о тяжелой судьбе собственной родины. В Италии он с 1823 года, но связь с отчизной не прерывалась: письма родителей и друзей; рассказы только что приехавших из России знакомых; салоны таких прогрессивно мыслящих людей, как Г. И. Гагарин, З. А. Волконская, братья Тургеневы, состоявшие в переписке с множеством людей, бывшие в курсе самых свежих российских новостей.

Еще одна встреча сыграла в развитии замысла большую, едва ли не решающую роль. В 1831 году, в разгар работы над картиной, Брюллов снова — в который раз! — едет в Неаполь. Там судьба впервые сводит его с М. И. Глинкой. Молодой композитор сам ищет встречи с известным соотечественником. Они сразу — и надолго — подружились. Глинка был в тяжелом душевном состоянии. Еще не изгладились в памяти события 14 декабря 1825 года. Он сам был тогда на Сенатской площади. Карл впервые из уст очевидца слышал о великой трагедии декабристов. Они явили миру образец беспримерного самоотвержения, бескорыстия. В большинстве своем принадлежа к богатой аристократии, декабристы выступали именно против своего класса, отдав свои жизни во имя блага народа.

Рассказывал Глинка и о новом царе. Первый же год своего правления Николай I отметил учреждением тайной полиции — Третьего отделения. В народе ходил слух о том, что когда к царю пришел шеф корпуса жандармов Бенкендорф, чтобы получить инструкции, тот подал ему свой платок и вымолвил: «Вот тебе моя инструкция: чем больше слез ты утрешь, тем точнее исполнишь мою волю»... После утверждения нового цензурного устава, который за жестокость прозвали в России «чугунным», работать, творить делалось все сложнее. Сам термин «мыслебоязнь», как определение государственной политики, родился как раз в те годы. Рассказывал Глинка и о волне арестов, прокатившейся по всей стране. Слепая сила, неотвратимая как потоп, как землетрясение, как извержение вулкана, распоряжалась судьбами людей. Постепенно эта мысль, становясь все отчетливее, овладевала воображением Брюллова. Вместе с нею, в неразрывной слитности — другая: в самых тяжелых испытаниях истинный человек сохранит честь, достоинство, высокие нравственные понятия. Обе идеи, сплетенные воедино, станут основой полотна «Послед-



Последний день Помпеи. Эскиз картины 1827

ний день Помпеи». Кажется, все искания предшествовавших лет, все волновавшие художника мысли, сама действительная жизнь России и Италии слились воедино, чтобы сделать замысел главной картины художника столь обширным и столь глубоким. Все, что теперь мыслилось ему так ясно, так четко, нужно было воплотить в образы, сделать зримым, и не только зримым, но понятным разуму и чувству зрителей.

Брюллов жаждет быть достоверным. Он с головой уходит в изучение источников. Бесспорно, главным стали свидетельства очевидца, Плиния Младшего, чудом спасшегося в тот страшный августовский день 79 года. В своих письмах римскому историку Тациту Плиний подробно и ярко описал бедствие. За строками его писем Брюллов глазами воображения, будто воочию, видел картину бедствия: «Был уже первый час дня: день стоял сумрачный, словно обессиленный. Здания вокруг тряслись... Огромное количество людей теснило нас и толкало вперед... В черной страшной грозовой туче вспыхивали и перебегали огненные зигзаги, и она раскалывалась длинными полосами пламени, похожими на молнии, но большими... Тогда моя мать стала умолять, убеждать, наконец приказывать, чтобы я как-нибудь бежал: юноше это удастся; она, отягченная годами и болезнями, спокойно умрет, зная, что не оказалась для

меня причиной смерти». И еще один отрывок, послуживший Брюллову основой композиции: «Мужчины, женщины и дети оглашали воздух воплями безнадежности и жалобами, причем кто звал отца, кто сына, кто отыскивал потерявшуюся жену; тот оплакивал собственное несчастье, другой трепетал за друзей и родных; нашлись люди, призывающие на помощь смерть из опасения умереть!» Главными героями Брюллова станут в первую очередь те, кто «трепетал за друзей и родных». В одной из групп картины он изобразит самого Плиния Младшего, и это будет одна из самых драматических и выразительных сцен всего полотна.

Брюллов хочет, чтобы большая правда будущей картины не была бы уязвлена ложностью самой малой детали. Поэтому все, что возможно, он создает, пользуясь материалами археологических раскопок. И не только предметы украшения и быта. Некоторые фигуры он изобразит точно в позах, повторяющих отпечатки в лаве их тел: женщина, упавшая с колесницы, группа юных супругов и мать с дочерью.

Итак, изучено описание события. Найдено конкретное место действия — улица Гробниц. Освоены археологические материалы. Примерно сложилось представление о том, какие и сколько групп должны составлять картину. Но художник все недоволен. Он отвергает одно решение за другим. За первым эскизом следует второй, потом еще и еще один. Около десяти раз Брюллов перекраивает композицию. Перегруппировывает сцену. Заменяет одну группу другой. Меняет состав групп, перемещает их с места на место, варьирует позы, жесты, движения, состояние героев. От эскиза к эскизу замысел очищается от случайного, шлифуется. Неизменным остается одно — предельная насыщенность композиции движением, тревожностью напряженных чувств.

Ярче всего — в определенной мере даже больше, чем в картине, бурная динамичность выплеснулась в одном из эскизов, сделанном масляными красками. Узкая улица с бегущими людьми так круто и стремительно уходит в глубь полотна, что кажется тоже словно бы бегущей. Свет молнии падает не на передний план картины, а в середину изображения. От этого своеобразного эпицентра света отблески его расходятся во все стороны картины, чередования света и тени создают тревожно причудливые изломы очертаний групп и отдельных фигур. Благодаря такому распределению света самый передний план — вопреки законам академического искусства — оказывается в тени. В этом эскизе не описание, а поистине живописный образ события. Здесь трагизм схватки человека со стихией, с силами судьбы звучит открыто, в полный голос. Персонажей здесь меньше, чем в картине. Пространство развернуто шире и глубже.



Последний день Помпеи. Эскиз картины. 1827

Центр холста с единственной фигурой упавшей навзничь женщины почти пуст. Площадь кажется полем брани, жестокой смертельной схватки человека и природы. Две главные идеи — роковая обреченность и мужественная красота обреченных — здесь находятся в ином соотношении, чем в картине: там трагизм растворится, смягчится возвышенной и идеальной красотой героев.

Работа над картиной затягивалась. Лишь в 1830 году Брюллов начал работу на большом холсте. К концу года все фигуры «были поставлены на места и пропачканы в два тона». Эту начальную работу на холсте Брюллов выполнил в столь краткий срок и на таком пределе напряжения, что у него от упадка сил стали дрожать голова, руки, ноги. Иной раз накатывали такие приступы слабости, что его — буквально — выносили на руках из мастерской. Это не удивительно, ведь параллельно с «Помпеей» он пишет еще несколько больших полотен — портреты Ю. П. Самойловой, М. Ю. Виельгорского, Г. И. Гагарина, картину «Вирсавия», делает



Последний день Помпеи. Эскиз картины. 1827—1828

несколько жанровых сцен из современной итальянской жизни. С годами это станет одной из черт его творческого метода: даже в поздние годы, при расшатанном здоровье, он, как правило, будет работать, переключаясь с одного замысла на другой. Сейчас, когда он для разрядки напряжения отходит от «Помпеи» и продолжает портрет Самойловой, отзвуки картины не утихают в нем, и он украшает графиню помпеянским ожерельем, а на стене комнаты помещает в раме одного из героев «Помпеи» — христианского священника.

К середине 1833 года на мольберте стояло почти готовое полотно. Целых две недели Брюллов приходит в мастерскую ежедневно, не прикасаясь к холсту. Часами стоит перед своим творением и не может понять, что же вызывает у него это смутное недовольство. Иногда тронет кистью одно место, другое — нет, все не то! «Наконец мне показалось, что свет от молнии на мостовой слишком слаб. Я осветил камни около ног воина,

и воин выскочил из картины. Тогда я осветил всю мостовую и увидел, что картина моя была кончена», — рассказывал художник.

Наконец, настал день, когда Брюллов впервые открыл двери своей мастерской для публики. Кого здесь только нет! Русские пенсионеры, художники всего многоязычного Рима, писатели, критики, обыватели, которых тоже увлекли слухи о чуде, сотворенном русским живописцем. Представим себе, что и мы, дождавшись своей очереди, входим в мастерскую...

Черный мрак навис над землей, будто наступил конец света. Кроваво-красное зарево окрашивает небосклон там, вдали, у горизонта. Тьму разрывают острые и длинные, как копыта, молнии. Грохот подземных толчков, треск рушащихся зданий, крики, стоны, мольбы оглашают воздух. И как в судный день, перед лицом смерти обнажается суть человеческой души. В такие мгновения из-под благопристойной завесы привычек и воспитания проступает истинная цена человека. На ступеньках храма — жалкий корыстолюбец, который даже в этот страшный час думает о наживе, пользуясь светом молнии, чтобы подобрать оброненные кем-то драгоценности. Это — единственный пример низменности побуждений. Брюллов преклоняется перед своими героями, восхищается ими, их самоотвержением, верностью, возвышенной любовью, их верой в справедливость провидения. Три группы переднего плана олицетворяют эти чувства, высокие идеалы предназначения человека. Сыновья несут на плечах немощного старика-отца, забыв о себе, живя только страхом за его жизнь. Рядом юный Плиний уговаривает мать, упавшую наземь, собрать остатки сил и попытаться спастись. Если же суждено погибнуть, то погибнуть вместе. А ведь им вдвоем труднее избежать гибели. И все же они не могут оставить друг друга. Чье благородство, чья сила великодушия победит — матери, умоляющей сына спастись ценою ее гибели, или сына, рискующего собой, но не мыслящего дальнейших дней своих, если оставит мать на гибель?

За Плинием — одна из самых горестных в картине сцен: новобрачные. Художник хочет сказать нам, что нередко в жизни человеческой случаются, когда горе оказывается сильнее страха смерти. Юный жених, не замечая молний, не слыша грохота и стонаний, отрешившись от мечущейся толпы, неотрывно глядит в лицо погибшей невесты. Еще не успели завязать цветы в ее венке, а тело уже залито мертвенной белизной.

Среди смятенной толпы есть одна спокойная — не бесстрастная, нет, а именно спокойная фигура. Слева, на ступеньках храма, возвышаясь над всеми героями картины, Брюллов изображает художника с этюдником

на голове, ловящего все оттенки трагедии в лицах окружающих. Вводя самого себя в сцену гибели Помпеи, Брюллов хочет показать зрителю художника-творца как беспристрастного свидетеля исторического события. Брюллов, на чьих глазах свершилось столько крутых поворотов истории России и всей Европы, стремится показать причастность к истории художника всех времен. Как раз в это время замечательный поэт Ф. И. Тютчев завершил прекрасное стихотворение «Цицерон»:

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые:
Его призвали всеблагие,
Как собеседника на пир;
Он их высоких зрелищ зритель,
Он в их совет допущен был
И заживо, как небожитель,
Из чаши их бессмертье пил.

Какое удивительное созвучие мыслей! Разделенные огромным расстоянием, русский поэт и русский художник утверждают, что несмотря на тяжесть испытаний, выпадающих на долю современников роковых моментов истории, благодаря значительности пусть самых жестоких испытаний, очевидцы их обретают бессмертие...

Брюллову хочется как-то сблизить далекие эпохи, разделенные семнадцатью столетиями. Он вводит в историческую картину, помимо себя, еще несколько персонажей, писанных со своих современников. Прообразом отца в семейной группе стал легкоатлет Д. Марини, портрет которого сделал тогда Брюллов. Несколько женских образов — девушка с кувшином, мать и старшая дочь в семейной группе — несут прекрасные черты Юлии Самойловой. Брюллов не устает снова и снова утверждать свой идеал женской красоты. Как удивительно точно подметил Гоголь в своей статье о картине Брюллова, «женщина его блещет, но она не женщина Рафаэля, с тонкими, неземными, ангельскими чертами, — она женщина страстная, сверкающая, южная, итальянка, во всей красоте полудня, мощная, крепкая, пылающая всею роскошью страсти, всем могуществом красоты, — прекрасная, как женщина».

Гибель Помпеи в глазах художника — это гибель античного мира вообще. Самая центральная фигура — упавшая с колесницы женщина — символизирует прекрасный, но обреченный самой историей на гибель античный мир. Малое дитя, тянущееся к мертвой матери, воспринимается как аллегория нового мира, должного возникнуть на обломках прежнего, не порвав, однако, живых связей с минувшим.

Чем дольше и внимательнее всматриваешься в картину, тем отчетливее чувствуешь, какое сильное воздействие оказали на автора те принципы



Последний день Помпеи. Эскиз картины. 1828

творчества Рафаэля, которые он выделил в процессе работы над копией «Афинской школы»: композиция, связь, разговор (то есть чувства, переживания, психология), действие, противоположность характеров. Разрабатывая замысел своей картины, Брюллов стремится идти сходным путем. Углубляясь — по мере сил — в психологию своих героев, художник достигает разительной противоположности характеров, контрастности чувств, владеющих ими. Душевное благородство — и низменное корыстолюбие, столь сильное, что способно полностью заглушить даже естественный человеческий страх; блеснувшее на тусклых ступенях золото так ослепило вора, что он забыл об опасности, словно золото представляется ему панацеей от неизбежной гибели, едва ли не сутью, эквивалентом самой жизни. Меж этими психологическими крайностями — богатая гамма различных переживаний, оттенков чувств: страстная вера в божественный

промысел, умножающая духовные силы матери с дочерьми, застывших в молитвенном экстазе, — и безверие, обернувшееся трусостью, воплощенное в образе языческого жреца, забывшего о своей пастве, думающего лишь о собственном спасении. Растерянность, полудетский испуг — эти чувства ясно читаются в лицах молоденькой девушки, роняющей с головы сосуд, и другой, стоящей чуть поодаль, машинально сжимающей в руках изящную золотую вещицу.

Картина состоит из отдельных замкнутых групп: словно единое повествование, разделенное на главы. Каждая группа связана единством локального действия или общностью чувств, своим, как выражался Брюллов, «разговором»: то внятными диалогом, как в группе Плиния с матерью, то смятенным внутренним монологом, с которым обращается обезумевший от горя жених к мертвой невесте. Перед Брюлловым стояла нелегкая задача объединения всех разнородных групп в единое целое. Своего рода «общим знаменателем» всей широкой гаммы переживаний служит в картине общее для всех, столь непохожих друг на друга героев, противостояние разбушевавшимся силам неукротимой, неуправляемой стихии. Эта идея осуществляется, материализуется в полотне при помощи мастерски выверенной композиции движения — качество, которое Брюллов, говоря о творчестве Рафаэля, называл «действием».

В «Помпее» почти столько же персонажей, сколько в «Афинской школе». Чтобы сделать эту людскую массу художественно организованной, подчинить замыслу, надо было владеть недюжинным даром композитора. До сих пор Брюллов не был искушен в решении такой сложной задачи. Дело в том, что стремившийся к предельной ясности классицизм, в традициях которого его учили в петербургской Академии, предпочитал картину с односюжетным, односложным действием, с небольшим числом действующих лиц. Вспомним ли мы «Клятву Горациев» одного из столпов европейского классицизма, француза Ж.-Л. Давида, написанную в 1824 году картину однокашника Брюллова Ф. А. Бруни «Смерть Камиллы, сестры Горациев» или произведения учителя Брюллова, профессора академии А. И. Иванова, «Смерть Пелопида» (1805—1806), «Единоборство Мстислава Удалого с косожским князем Редедеем» (1812) — всюду выдержан этот принцип. И сам Брюллов в прежних работах предпочитал одно- или малофигурную композицию: «Гений искусства», «Нарцисс», «Итальянское утро», «Полдень».

В «Помпее» — все иначе. Единое движение как стержень пронизывает все группы многофигурного полотна, внося в него ясность, ритмическую стройность, помогая зрителю в прочтении многосложного замысла. Движе-

ние в картине развивается влево и вправо от центра, от распростертого тела упавшей с колесницы женщины. От нее, олицетворяющей вечный покой и неподвижность, движение постепенно набирает силу и напор.

На гибель обречены почти все герои картины. Но достигнуты смертью в картине лишь двое — невеста и женщина с колесницы. В данный изображенный художником момент жизнь пока преобладает над смертью. Интересно отметить, что в одном из эскизов Брюллов сдвигает фигуру погибшей влево, а ее ребенка помещает почти в самом центре картины. Дитя недвижно стоит, упираясь крепкими ножками в камни мостовой, — самый спокойный, самый невозмутимый герой трагедии, в котором как бы воплощалась идея всепобеждающей жизни.

Группы переднего плана в картине довольно скупы в жестах, в проявлении телесных движений. В них преобладают движения душевные. Это относится и к группе молящихся, и к воину, несущему вместе с младшим братом старого отца, и к группе Плиния с матерью, и к новобрачным. В фигуре стоящего над молящимися христианского священника движение обретает некоторое ускорение. Он — один из немногих героев картины, который бесстрашно обратил открытое лицо навстречу молниям, навстречу катастрофе. Он словно готов вступить в единоборство с разбушевавшейся стихией. Часть его фигуры срезана левым краем полотна — он будто бы только что стремительно вбежал сюда, на улицу Гробниц. Его тело в напряжении, рука крепко сжимает посох. Во всем его облике жива инерция сильного движения, вынесшего его сюда. От него наш взгляд тянется вглубь, ко второму плану, к семейной группе, укрытой одним плащом. В этой группе с равной силой выражены и физические движения, и порывы испуганных, трепещущих душ. По мере удаления в глубь картины движение все нарастает. Следом за семейной группой — со всех ног бегущий жрец, лишь на миг приоткрывший лицо, закутанное белым покрывалом.

В толпе, тесно сгрудившейся на ступенях гробницы Скавра, движение достигает апогея. Чтобы усилить, усложнить движение, Брюллов прибегает здесь к мотиву встречного движения. Те, кто искал спасения под крышей гробницы, увидев при ярком свете молний, как на противоположной стороне улицы каменное здание сломалось пополам, как летят вниз с карниза огромные скульптуры, торопятся выбраться из-под призрачной защиты мощных сводов, но им не пробиться сквозь обезумевших от страха помпеян, обращенных к страшной картине спиной и потому не потерявших надежды обрести спасение внутри гробницы Скавра. Столкнуться в прямой схватке этим встречным группам не дает застывшая



Фрагмент. Левая часть картины

меж ними плотная фигура согбенного корыстолюбца, подбирающего со ступеней золото. Далее движение резко застопоривается, почти останавливается в группе, состоящей из художника и двух молоденьких девушек слева и справа от него. В фигурах девушек мягкий отзвук движения еще живет: та, что сжимает в руках сосудик, подалась вперед, вперив взгляд в кровавые небеса. Другая стоит недвижно, но ее руке, отпустившей падающий кувшин, придано легкое, плавное движение. Ощущение усиливающегося движения создает и ее сильно развевающийся ярко-голубой плащ. Обе фигуры оттеняют то состояние сосредоточенного углубленного созерцания, в которое погружен художник.

Если переход от мятущихся людей к группе художника был неожидан и резок, то дальнейшее развитие движения происходит постепенно. На фоне голубого покрывала девушки, роняющей кувшин, видна голова женщины, на коленях молящей людей посторониться и открыть ей путь под своды гробницы Скавра. Но ее никто не слышит. За нею мы вновь видим фигуру жреца, бегущего вслед за семейной группой. В его стремительном шаге движение усиливается, чтобы, наконец, достичь наивысшей силы в фигуре упавшего с колесницы, но не отпустившего поводья помпеянина, которого обезумевшие лошади с бешеной скоростью влекут по каменной мостовой в дальний конец улицы. Этот прорыв в глубину заставляет работать зрительское воображение, наводя на мысль, что не только здесь, на улице Гробниц, не только в пределах изображенного на картине, но и на соседних улицах, в каждом переулке, в каждом, еще несколько мгновений назад мирном и уютном внутреннем дворике,— повсюду бушует разрушительная сила стихии, унесшей около двух тысяч жизней помпеян.

Из глубины наш взгляд возвращается по правой стороне холста к началу повествования — к переднему плану, где движение снова обретает величаво спокойные, размеренные ритмы. Только потом, вновь осматривая все полотно в целом, мы замечаем еще одну, задвинутую в самый правый край среднего плана группу — всадник, соскальзывающий с вздыбленной лошади, и еле видная часть лица и руки другого мужчины, тщетно пытающегося вскарабкаться на круп коня. Эта группа введена Брюлловым в картину в первую очередь для того, чтобы уравновесить композицию среднего плана. Находящаяся прямо напротив нее толпа на ступеньках гробницы Скавра так насыщена бурным движением, что могла бы лишиться картину естественного равновесия, не помести художник пусть не слишком значительную и даже не очень ясно читаемую группу с всадником, беспокойный, «рванный» контур которой сам по себе рождает чувство смятения и тревоги, оставляет впечатление судорожного движения.

В монументальном полотне «Последний день Помпеи» тщетно было бы искать главного героя. Его здесь, в сущности, нет. Все группы, все люди равны, или, во всяком случае, почти равны для художника в раскрытии его замысла. Едва ли не впервые в русской живописи главным героем живописного произведения выступает народная масса, народ таким, каким мог его себе представить полуклассицист-полуромантик Брюллов.

В мастерском решении композиции движения, несомненно, сказались уроки старых мастеров. У Леонарда да Винчи Брюллов мог прочесть о том,



Фрагмент. Христианский священник

что движение — «самое важное, что только может встретиться в теории живописи». Англичанин Уильям Хогарт был убежден, что движение есть дух картины. Причем движение понималось старыми мастерами не только как сумма телодвижений и жестов — последние «должны быть

вестником души того, кто их производит». И Брюллов старательно ищет — и в большинстве случаев находит — в позах, мимике героев проявления многообразных оттенков чувств, охвативших помпеян в тот страшный день 29 августа 79 года.

К урокам старых мастеров Брюллов обращается даже в самом процессе работы над картиной. Он едет в Венецию, чтобы вновь встретиться с любимыми творениями Тициана и Тинторетто, заразиться мощью их колорита. Затем — в Болонью, на новый «совет» с божественным Рафаэлем. Здесь он задерживается, получив разрешение сделать копию со «Святой Цецилии» Рафаэля. Заказчик «Последнего дня Помпей» А. Демидов вначале выражает крайнее недовольство отсрочками — ведь Брюллов намеревался написать картину в короткий срок. Но получив от художника объяснительное письмо, Демидов сумел его понять. В ответном послании из Парижа он пишет: «Любезный Брюллов! Письмо ваше от 4 января я имел удовольствие получить и сердечно благодарю за оное, тем более, что этого удовольствия не всегда от вас иметь можно, ибо вы на переписку как-то довольно скупы. Теперь я очень ясно вижу из содержания письма сего, в каком положении находятся заказанные мною картины и портрет и что медлительность по неокончанию оных произошла от поездки вашей в Болонью и Венецию. Вы говорите, что по возвращении вашем в Рим картину Помпей, сравнивая с знаменитыми произведениями венециан[цев], нашли только подготовленную, почему принуждены были, занявшись оною, сделать много перемен и, судя по рисунку, в письме начерченному, мне кажется так же, как и вам: что сюжет оной произведет гораздо сильнее впечатление на зрителей чрез сделание таковых перемен, подходящих ближе к подлинности происшествия, и чрез то удвоит цену талантов ваших».

Когда Брюллов в болонской Пинакотеке копировал картину Рафаэля, в город на гастроли прибыла знаменитая миланская певица Джудит Паста. Она уже прославила итальянское искусство гастрольями в Париже и Лондоне, а в 1840 году побывает и в далеком Петербурге. Для нее Дж. Беллини написал оперы «Норма» и «Сомнамбула», а Пачини — «Ниобею». Завзятый театрал и меломан, Брюллов не пропустил, кажется, ни одного ее выступления. Вскоре он начнет большой портрет певицы в драматической роли Анны Болейн. Паста была не только замечательной певицей, но и выдающейся драматической актрисой. Увидев ее в «Ниобее», художник ловит все движения актрисы, учится тому, как в пластике тела, мимике со сдержанным благородством выразить глубокое страдание.

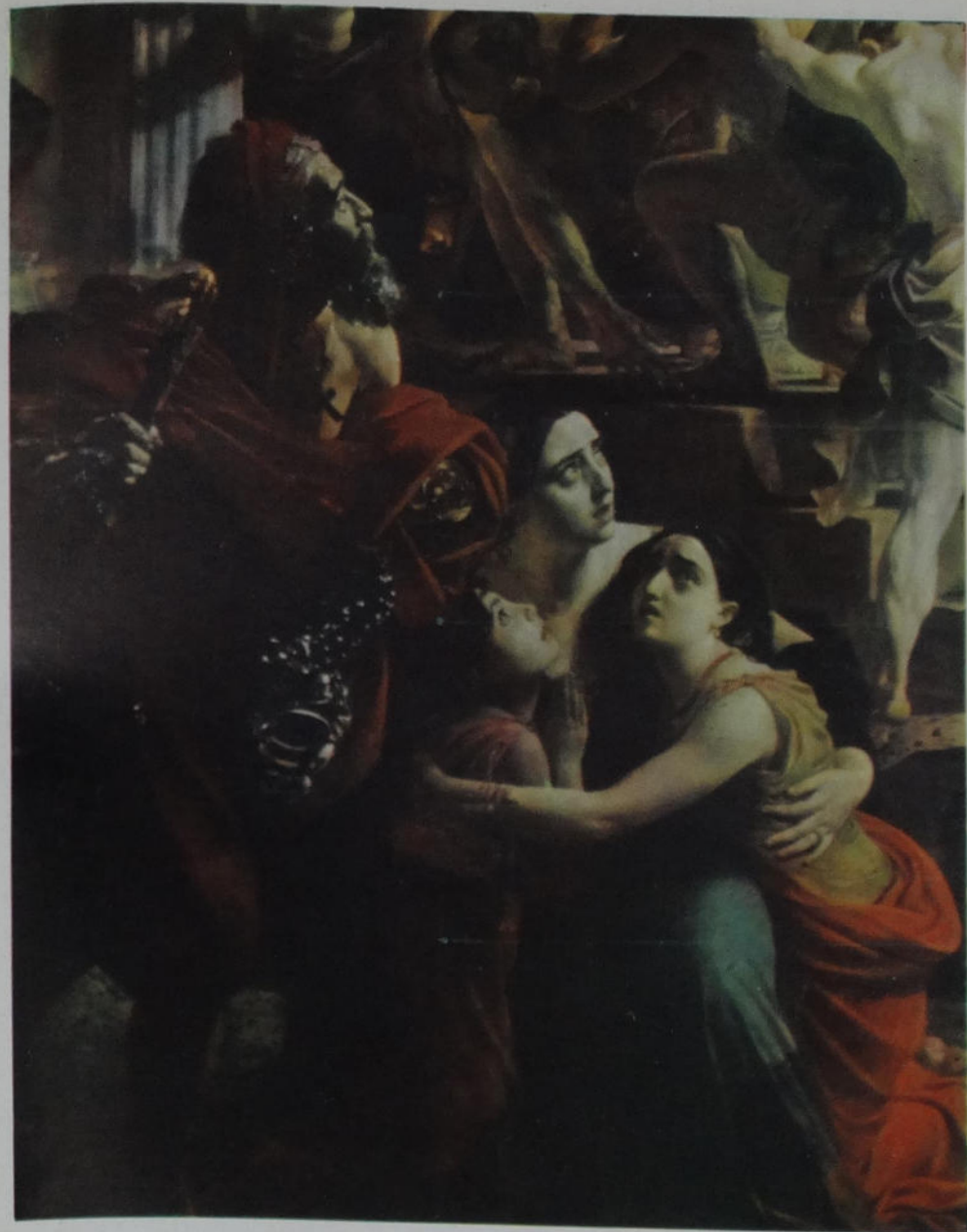
Именно этого — выражения страдания в формах сдержанного благородства — стремился он достичь в своей картине.

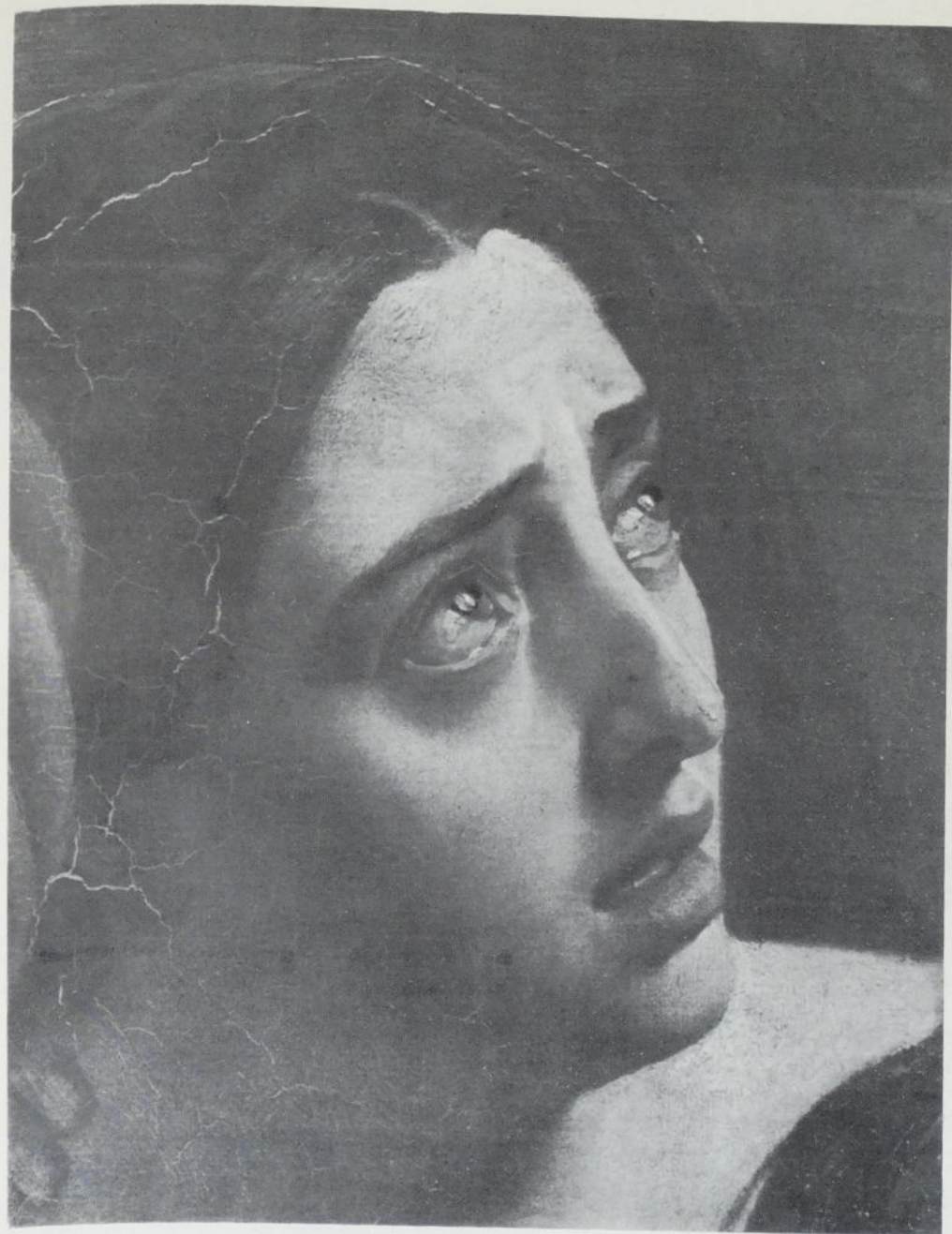
Вероятно, не без влияния повторного урока у Рафаэля, полученного в процессе копирования «Святой Цецилии», Брюллов стремится придать своему полотну подчеркнутую линейность. Он открыл для себя один из секретов великого итальянца: Рафаэль нередко, завершая картину, проходил тонкой кистью по написанному, усиливая контурные границы каждой фигуры, предмета. Среди современников Брюллова было немало приверженцев линейности. Среди них и классицисты, и романтики, и будущие реалисты, такие, как Ж. Энгр, Т. Жерико, Э. Делакруа. «Что касается меня, — говорил Жерико, — если я бы мог окаймлять контуры проволокой, я бы делал это». Страстный приверженец цветоформы Делакруа, в спорах с классицистами отрицавший, что красота живет только в линиях, тем не менее признавался: «Основное и самое главное в живописи — это контуры. Если они есть, то живопись будет законченной и крепкой, даже если все остальное будет крайне небрежно сделано [...] Рафаэль именно этим обязан своею законченностью и частью также Жерико».

У Брюллова в большой мере именно благодаря четкой контурности почти скульптурно пролепленных фигур появляется эффект такой объемности, что, кажется, некоторые группы, фигуры можно обойти кругом. Отдельные из них как бы даже «выскакивают» из плоскости холста. Здесь мы видим наглядный пример того, как недостатки могут оказаться естественным продолжением достоинств: реальная объемность — качество положительное, но, доведенное до крайности, оно наносит ущерб цельности, единству плоскости картины.

Нужно отметить еще одно — необычайно удачный выбор момента: краткий миг ослепительного света посреди крошечной тьмы, окутавшей город. Выбор момента вносит в картину некоторый элемент развития события во времени: зритель может домыслить, что было до и что будет после изображенного мгновения. Это качество картины заметили еще современники Брюллова. Итальянский критик Висконти писал так: «Вдруг, посреди бегства, раздается над ними грозный, оглушительный удар грома [...] Они останавливаются и, пораженные ужасом, смотрят на небо, как бы страшась, чтобы оно не обрушилось на их головы. Прежний их страх подавляется новым и образует некоторый промежуток в их положении: эту минуту избрал г. Брюллов».

Яркий холодный свет молний в какой-то степени оправдывал, делал более естественной предельную яркость красок. Брюллов как будто бы





хочет показать не просто естественный цвет предметов, воспринимаемых человеческим глазом в обычных, не экстремальных условиях. Он словно хочет подсказать зрителю, что во внезапной после тьмы вспышке света его герои воспринимали каждый цвет с повышенной интенсивностью, пестрой, несколько хаотичной яркостью. Противоестественное белое зарево, залившее всю сцену, вместе с тем отчасти оправдывало господствующую в решении цвета локальность. Однако этот главнейший принцип классицистической живописи Брюллов не делает единственным и даже ведущим. По классицистическим канонам цвет как бы «изымался» из естественных условий и помещался в условную среду без воздуха и реального света, без тех рефлексов, отблесков соседних цветов, вне которых в натуре не существует ни один предмет, ни один цвет. В рассеянном свете с этим требовалось, чтобы картина освещалась ровным, рассеянным светом, откровенно условным, неважно, из какого источника падающим.

Уже наличие совершенно конкретного источника света (блеска молний), находящегося к тому же в пределах самой картины, нарушало классицистические законы светоцветового решения. Это неизбежно вызвало к жизни и светотень, и — правда, далеко не во всей картине — рефлексы, взаимодействие между соседствующими цветами. В распределении света и тени Брюллов ушел в окончательном решении от романтического живописного эскиза: там лишь группа на ступеньках гробницы была освещена, все остальное в полотне окутывала тень. Но и в самой картине, где свет возобладал над тенью, замененной мягкой полутьмой, Брюллов вновь отступает от канонов классицизма, следуя которым, он должен был бы высветить весь передний план, особенно в центре холста. Брюллов же самым освещенным делает вторую план картины. Мрачная тень, лежащая на фасаде здания справа, переходит вниз, захватывает полосу всего переднего края, поднимается в левой части по стене гробницы Скавра, чтобы соединиться в высоте с черным небом. Таким образом, вся сцена оказывается как бы в темном обрамлении, что, несомненно, усиливает, нагнетает драматизм происходящего. Может быть независимо от воли автора этот прием оказывает активное воздействие на зрителя: когда подходишь к полотну вплотную, кажется, что и ты очутился под покровом мрачной тени, ступил на камни мостовой. Так Брюллов словно бы приобщает зрителя к воплощенной им трагедии, вовлекает его в действие.

В картине господствуют, то переплетаясь, то просто соседствуя, два основных цвета: кроваво-красный и черный. В решении неба оба цвета сталкиваются открыто, они даны в противоборстве: черный дым, летящий

← Фрагмент. Группа молящихся
Фрагмент. Голова матери из группы молящихся

Фрагмент. Семейная группа





из жерла вулкана, наползает на алое зарево, гася его яркость, но там, где завеса дыма чуть разредилась, сквозь нее опять проступает пугающая краснота зарева. Весь передний полутеневого план картины будто бы прошит насквозь отблесками, отзвуками красного разной силы и разных оттенков: алый как кровь плащ невесты, спокойный тон платья матери Плиния, плащ воина, покрывало дочери из группы молящихся, глубокий темно-красный цвет одеяния христианского священника. На освещенном белым полыханием среднем плане красные оттенки гаснут, исчезают почти совсем; лишь в тени сгрудившейся на ступенях гробницы Скавра толпы едва просматривается глухое пятнышко красного — одеяние одного из безумцев, слепо рвущихся под своды гробницы. В средней части холста все цвета размыты, разбелены светом молний. Здесь преобладает сочетание бледно-зеленых, светло-сиреневых, размытых голубых тонов. Черное, господствуя в цвете небес, в фигурах людей присутствует в малых массах, но с настойчивой ритмической последовательностью: черные волосы жениха и Плиния, черная повязка на голове его матери, копна рассыпавшихся длинных кудрей упавшей с колесницы женщины, черные перья на шлеме воина, обнаженные черноволосые головы молящихся. В группе на ступенях гробницы черный, как и красный, теряет свою определенность, размывается светом, почти исчезает, чтобы возродиться, полновластно воцариться в черноте неба и мчащейся в глубь улицы лошади, кажущейся на фоне алого зарева совершенно черной. Придавая центральной фигуре погибшей помпеянки значение символа античного мира, художник пользуется красками, которых мы больше не найдем в картине нигде: ее фигура прикрыта покрывалом необычайно мягкого, теплого, золотистого оттенка, а шарф, который мгновение назад окутывал ее прекрасную голову, окрашен глубоким и вместе с тем ясным, редко столь красивым синим цветом, кажущимся еще более богатым благодаря продуманной ритмике то мелких, то широких складок.

Какой бы пылкой ни была фантазия Брюллова, одной игры воображения ему было мало: он жадно стремится к достоверности. Рассказывая в письме брату о героях картины, о месте действия, он с гордостью говорит: «Декорацию сию я взял всю с природы, не отступая нисколько и не прибавляя [...] вещи все взяты мною из музея». В своем стремлении к достоверности Брюллов не был одинок, ибо к этому взывал романтизм. Так поступали Алессандро Манцони и Массимо д'Адзельо, его итальянские знакомцы, работая над своими романами. В. Гюго, задумав «Собор Парижской богородицы», собирал материал три года, изучал старинные парижские издания времен Людовика XI, хроники, хартии, описи, грамоты.

О. Бальзак, начав в 1834 году, в период разгара работы Брюллова над «Помпеей», роман «Понски абсолюта», где героем выступает химик-изобретатель, идет «в обучение» к двум академикам, чтобы они помогли ему овладеть основами химии. Романтики хотели заслужить доверие публики достоверностью, стремление к исторической правде было одной из главных составных их творческого метода. И в этом состоял один из способов сближения романтизма с реализмом. Интересно, что Александр Иванов, обосновывая в письме конференц-секретарю Академии В. И. Григоровичу свое намерение поехать в Палестину для изучения тамошней природы и типажа к картине «Явление Христа народу», ставит в пример опыт Брюллова: «Карл Брюллов сделал так счастливо, скопировав «Улицу Гробов» для «Последнего дня Помпеи»...»

Трудно найти другое живописное произведение, которое так покорило бы зрителей. Но не случайно, что сам Брюллов более всего дорожил похвалой корифея романтизма Вальтера Скотта. «Вот у меня был посетитель — это Вальтер Скотт; просидел целое утро перед картиной; весь смысл, всю подноготную понял». — с восторгом рассказывал Брюллов. Чтобы в полной мере оценить его восторженность, надо вспомнить, кем был тогда Скотт для европейской и русской литературы, для творческой интеллигенции той поры. Сэр Вальтер Скотт был первым писателем, удостоенным за свое творчество дворянского звания. Популярность его была столь велика, что многие его почитатели запечатывали свои письма печатью с его изображением. Франц Шуберт пишет на его слова цикл песен, в том числе прославленную «Ave Maria». Уважение, глубокое почтение питают к нему Байрон, Пушкин. Байрон в своей кочевой жизни обычно библиотеку отправлял багажом и только книги Вальтера Скотта возил при себе, «хотя и без того знал их наизусть». Не меньшей популярностью пользовался он и в России. Лермонтов дает в руки Печорину в бессонную ночь перед дуэлью с Грушницким «Шотландских пуритан» и устами своего героя говорит: «Я читал сначала с усилием, потом забылся, увлеченный волшебным вымыслом [...] Неужели шотландскому барду на том свете не платят за каждую отрадную минуту, которую дарит его книга». А. Ф. Писемский в романе «Люди сороковых годов» свидетельствует, что в самой глубокой русской провинции В. Скотта читают взахлеб. Больше того, положительные герои Писемского отличаются от прочих тем, что образы, создаваемые В. Скоттом, Жорж Санд, В. Шекспиром, глубоко вошли в их сознание.

Для Брюллова признание знаменитого писателя было особенно ценно, ибо это было признание романиста исторического, одобрявшего истори-



Фрагмент. Центральная группа. Женщина с ребенком, упавшие с колесницы

ческую концепцию картины. Но, быть может, важнее всего для русского художника было то, что он получил признание писателя нового, романтического направления, понявшего к тому же «весь смысл» картины. Подобное отношение писателя-романтика к «Последнему дню Помпеи» не удивительно. Сама идея картины — столкновение человека со стихией — глубоко романтична. Голосу романтизма послушен художник, изображая массовую народную сцену. В состоянии природы тоже слышны романтические веяния. И в композиции Брюллов во многом отходит от норм классицизма: он будто забыл о том, что каждая группа непременно должна вписываться в треугольник, он не озабочен тем, чтобы уместить действие на узенькой полоске переднего края — словно на авансцене

в театре или в скульптурном барельефе; он стремится развить действие не только вширь, но и вглубь.

И все же в картине все пронизано компромиссом между новым и старым, между романтизмом и классицизмом. В «Последнем дне Помпей», как ни в одном другом произведении Брюллова, тенденции обоих направлений сплелись так тесно, что вознамериться разъединить их было бы равнозначно разрушению цельности образа, построенного на единстве противоречий. Как верно заметил Г. Г. Гагарин, здесь «сюжет соединил пылкость новой школы со строгим знанием уважаемого классицизма». Это «уважение» к классицизму заставляет Брюллова в картине как бы «вернуть» пространство к плоскости, сократив глубину, прикрывая частично фигурами уходящую вдаль перспективу. А главное — он едва заметно переставляет акцент в самой идее картины. Смягчая обнаженный трагизм, он словно торопится уверить зрителя в своем преклонении перед идеально прекрасным героем. Это зорко подметил Гоголь, сказавший, что прекрасные фигуры, созданные Брюлловым, заглушают ужас своего положения своей красотой. Красота здесь приходит в некое странное противоречие с правдой. Это противоречие свойственно классицизму вообще, ибо он готов был всегда пожертвовать правдой во имя возвышенной красоты. Ища способов воплотить страдание, Брюллов пользуется не только собственными наблюдениями, живыми впечатлениями, но и прибегает к помощи античных статуй, таких, например, как «Лаокоон» или «Ниобея». Обе скульптуры построены на сочетании горя, отчаяния, боли и — красоты. Эта красота отчаяния вызывает к жизни величаво-спокойные ритмы композиции обеих статуй. Можно сказать, что и у Брюллова в основе «Помпей» лежит тот же принцип. Однако от классицистического бесстрастия он уходит. «Верхнее изящество», красота его героев вызваны той идеей, которой был движим художник: почти все персонажи, за исключением крадущего драгоценности да трусливого жреца, являют зрителю не только физическое, но нравственное совершенство: они в этот страшный час охвачены заботой о ближнем, перед лицом страшного бедствия они не утратили самоотверженности, не изменили понятиям чести.

Единство двух направлений в «Помпее» настолько органично, что мы поначалу с полной доверчивостью принимаем все изображенное за правду. Многие зрители не сразу схватывают (а иные без подсказки и вовсе не замечают), скажем, такую очевидную условность: извергаемые вулканом камни и пепел не падают, они вечно парят, «висят» в воздухе. В картине нет ни одного ушибленного, раненого, ни одного попросту





запачканного лица. Даже лицо, грудь, руки упавшей с колесницы женщины девственно чисты, на них нет ни одного пятнышка грязи, пыли, пепла.

Быть может, самая бесспорная правда «Помпеи» заключается как раз в том, что самой своей противоречивостью картина отражала глубокие противоречия, пронизывающие современную Брюллову жизнь не только России, но и всей Европы. Картина задумывалась и писалась в пору всевропейской реакции. Однако чем более жестоко действовала реакция, тем все более смелым делалось ответное сопротивление сил демократии. С 1815 года, когда на Венском конгрессе был учрежден Священный союз, когда Александр I навязал России роль жандарма Европы, подспудно зреют силы национально-освободительных движений: в начале 1820-х годов вспыхивают восстания в нескольких областях Италии, в Греции. В 1825-м — восстание декабристов в Петербурге. В 1830-м — революция во Франции и восстание в Польше. После разгрома восстаний по всей Европе не прекращаются карательные экспедиции. Террор. Ужесточение цензуры. Аресты. И — как непереносимое сопровождение — мысльобязнь правителей. Но однажды разбуженное национальное самосознание народов вновь погрузить в сон было невозможно. Некоторые политические организации — как «Молодая Италия» — ушли на время в подполье. Разгром движения декабристов вызовет к жизни новых патриотов, петрашевцев. В такие периоды особенное значение приобретали выступления одиночек — на всю Европу прогремел отъезд лорда Байрона в Грецию для вступления в ряды повстанцев. По словам А. И. Герцена, как «выстрел в темной ночи» прозвучало «философическое письмо» П. Я. Чаадаева. Правда, издателя журнала «Телескоп» за эту публикацию сослали, а Чаадаева, объявив сумасшедшим, обрекли на неустанный надзор полиции. Вольно мыслящая литература в России приобретает тем больший размах, чем безогляднее свирепствует цензура. Довольно привести еще один пример, чтобы вполне убедиться в этом. Антиправительственные письма одного из самых значительных среди сосланных в Сибирь декабристов М. С. Лунина, адресованные его сестре в Москву, вначале как бы по обязанности читались и перечитывались надзирателями, затем почтмейстерами сибирскими и московскими, затем друзьями и знакомыми адресата и их знакомыми... Так постепенно формировалось общественное мнение.

Картина Карла Брюллова тоже займет свое место в этом процессе. Трудно найти другое живописное произведение той поры, которое бы так пленило зрителя, прежде всего итальянского. Кажется, со времени выхода в свет «Обрученных» Манцони Италия не переживала такого всеобщего восторга и воодушевления. Русский художник сумел задеть

самые чувствительные струны в душе итальянцев, угадать сокровенные устремления итальянского общества. Обратившись к давнему событию римской истории, он воспел не ратные подвиги, но нравственную чистоту и самоотверженность, дал современникам урок того, как в самых жестоких испытаниях человек может сохранить душевную красоту и благородство. Тогдашние итальянцы страстно жаждали таких примеров из родной истории — коль скоро такие примеры являли древние римляне, смогут вынести с честью все испытания и нынешние итальянцы. В этом утолении духовной жажды общества — тайна триумфального шествия картины по всей Италии.

«Видели ли вы картину «Последний день Помпеи», о которой говорит весь Рим?» — эта фраза на время вытеснила обычное приветствие, которым обменивались итальянцы при встречах в трагедии или в театре. Среди художников мнение было единодушным: «Мы все должны у него учиться». Знаменитый метр Каммучини, оплот классицизма, который прежде отзывался о Брюллове весьма пренебрежительно, полагая, что этот «*pittore gusso*» способен только на маленькие вещички, теперь стремится увидеть картину. Вначале Брюллов не мог отказать себе в мальчишеской выходке, сказав Каммучини, что там всего лишь «маленькая вещичка». Но на другой день открыл перед метром дверь. «*Abraiamé collosse*» (воспламеняющий колосс)! — не сдержал восклицания Каммучини.

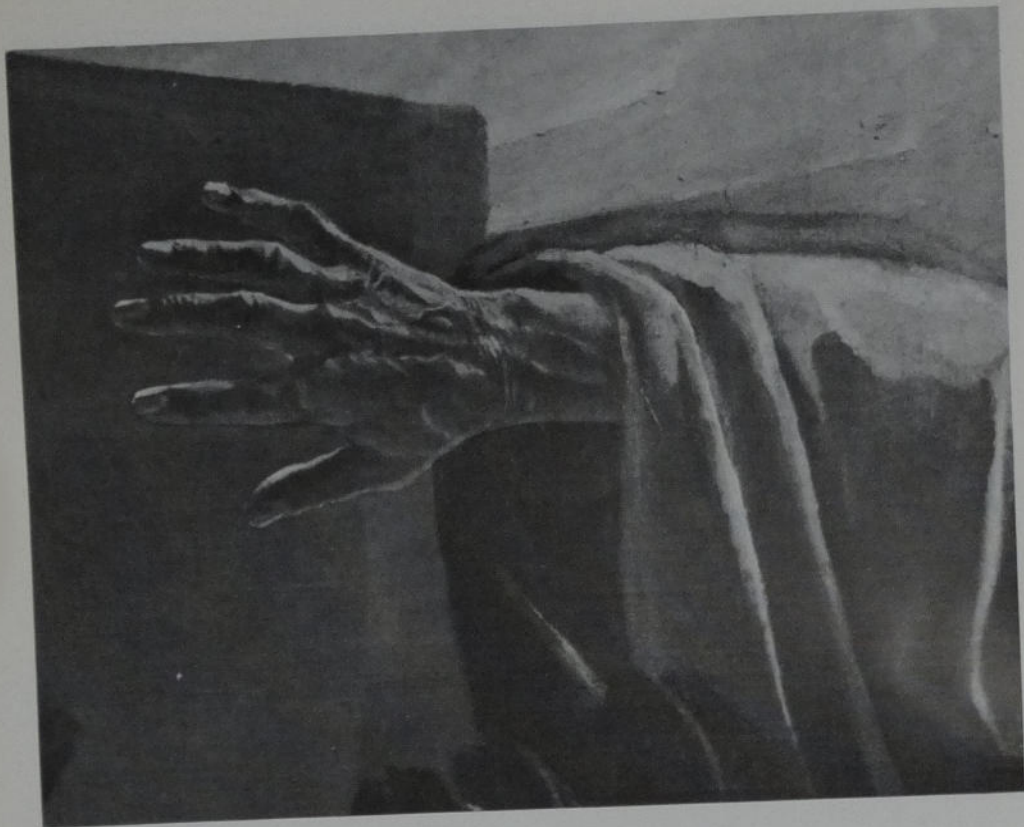
Популярность Брюллова все росла. Родственница Наполеона Гортензия Бонапарт желает брать у него уроки рисования. Французский посланник при римском дворе, глава романтической поэзии, литератор, аристократ Рене де Шатобриан беспокоится, не отклонил ли его приглашения маэстро Брюллов.

Однажды в мастерской состоялось целое представление. В числе других посетителей явилась молоденькая итальянка, которая при большом стечении народа вдруг начала импровизировать на тему «Последнего дня Помпеи» и, как свидетельствует один из очевидцев, «живо задевала прямо за сердце своею поэзиею». Брюллов, вероятно, расскажет об этом Пушкину при встрече, которая случится через три года в Москве. Во всяком случае, не без влияния Брюллова и его картины Пушкин включит в число тем дня импровизации своему герою в «Египетских ночах» тему «Гибель Помпеи».

После неслыханного триумфа в Риме картину перевезли в Милан, где она была экспонирована на Миланской выставке 1833 года в Брерском дворце. Изъявление чувств миланцев было еще более бурным. В театре, на одном из спектаклей которого был Брюллов, художнику устроили



Фрагмент. Сынвья, несущие отца



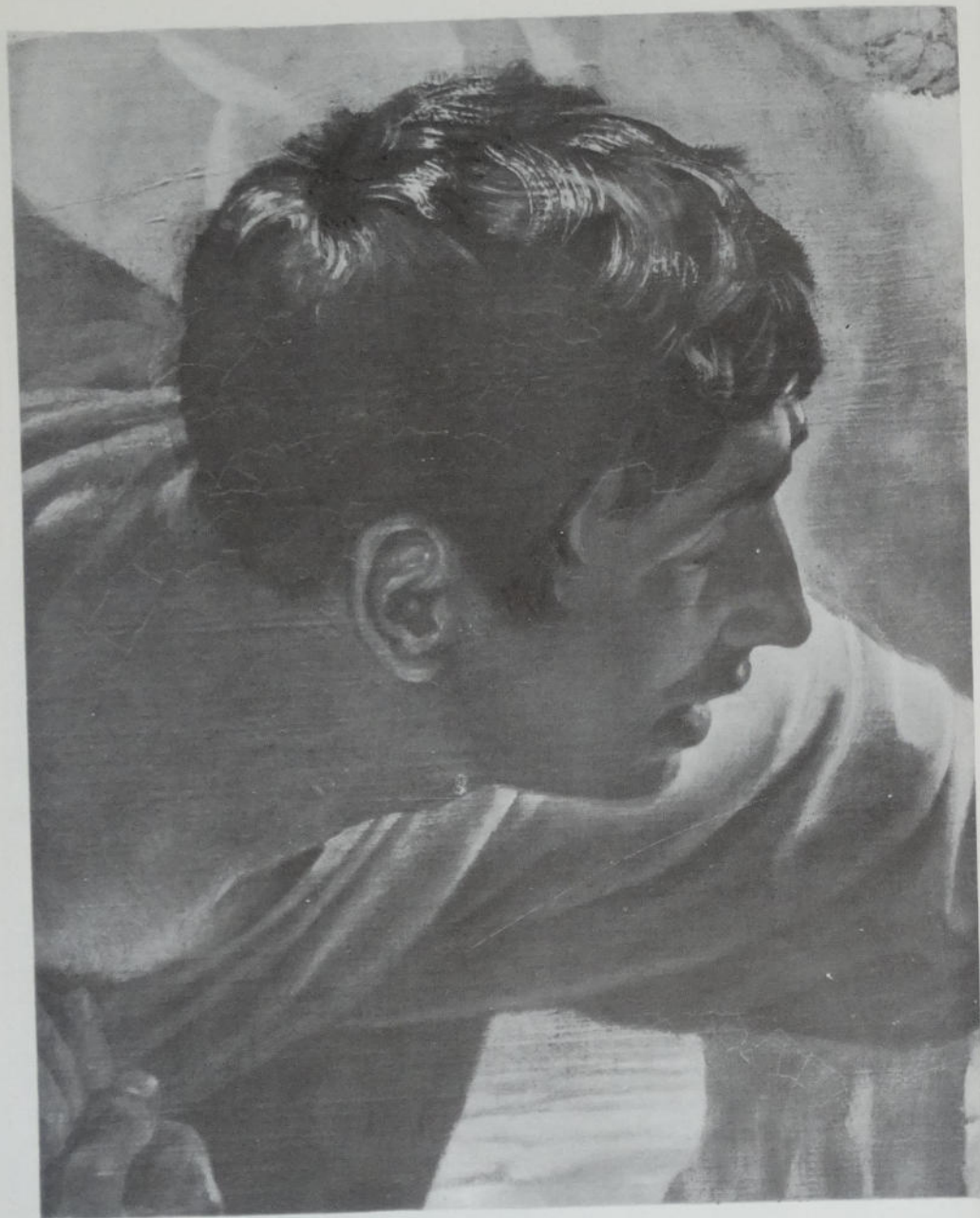
Фрагмент. Рука отца

оацию. Известная певица прочла сочиненные в его честь стихи. Однажды почитатели пронесли его на руках по улицам города — с музыкой, цветами и факелами. Как пишет художник Г. Г. Гагарин, «успех картины «Гибель Помпеи» был, можно сказать, единственный, какой когда-либо встречается в жизни художников. Это великое произведение вызвало в Италии безграничный энтузиазм [...] Везде его принимали как общезвестного, торжествующего гения, всеми понятого и оцененного». Страстная восторженность миланцев легко объяснима: именно Милану принадлежала честь быть центром сил освобождения, Рисорджименто. Вся

итальянская пресса полна восторженных отзывов о русском художнике и его творении. Картину сравнивают с созданиями Рафаэля, Микеланджело, Тициана. Слава его так велика, что Академии художеств Милана, Пармы, Болоньи, Флоренции избирают Брюллова своим членом. В дипломе Миланской академии мы читаем «...Присоединив Вас к себе в качестве своего почетного члена, Академия только увеличила блеск своей славы». Заказчик картины меценат Анатолий Демидов платит за картину сорок тысяч франков. Вскоре русский царь Николай I наградит художника орденом Анны третьей степени.

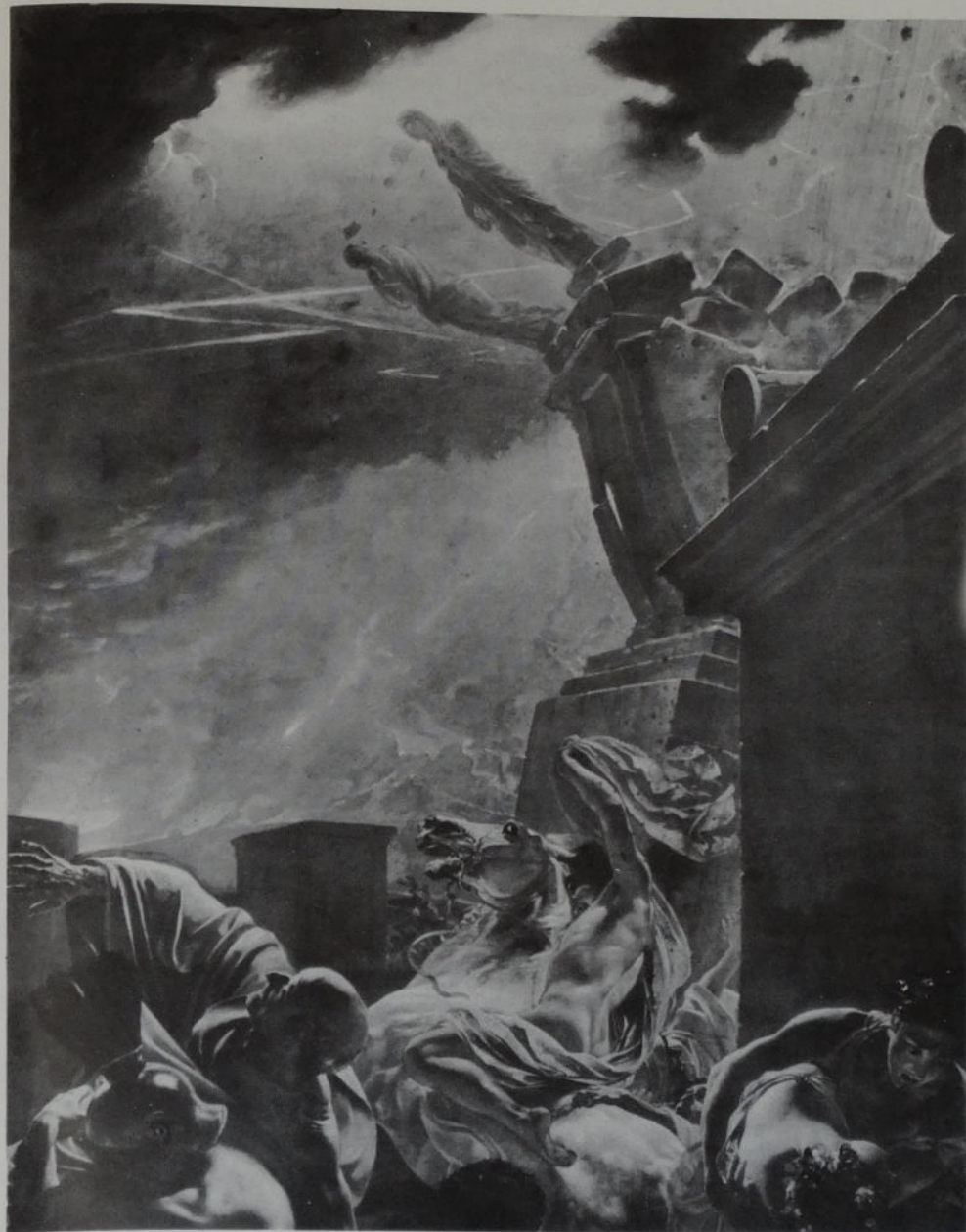
Демидов после закрытия парижской выставки отправил картину на корабле «Царь Петр» в Санкт-Петербург. В столицу картина прибыла в июле 1834 года. Вместе с картиной, поскольку Демидов намеревался преподнести ее в дар императору, прибыла и специально заказанная в Париже роскошная золоченая рама. В конце сентября «Помпея» была перевезена из Эрмитажа в Академию художеств и вскоре открыта для всеобщего обозрения. Отец Брюллова, Павел Иванович, не дождал счастливого часа. Он умер в самом конце 1833 года. Слухи о славе сына успели его достичь, но увидеть Карла после долгой разлуки, взглянуть на знаменитую картину ему не довелось. А 27 октября не стало и младшего брата Ивана — глухой осенней порой чахотка осилила его. Когда открылся доступ к картине брата, умирающего Ивана друзья принесли на руках. Его несли сквозь бесчисленную молча расступавшуюся толпу зрителей.

Толпы, сбравшиеся смотреть «Последний день Помпеи», были и впрямь несметны. Нескончаемый поток посетителей непрерывно тек сквозь парадные двери. Мало кто приходил на выставку единожды — картина звала к себе вновь и вновь. Гоголь, как раз в то время увлеченный живописью (он даже ходил рисовать в академические классы), проводит у этой картины бесчисленные часы, вглядывается, оценивает, изучает. И, наконец, пишет о ней большую статью. Он превозносит Брюллова, не находя ни одного недостатка. Восторженность Гоголя вполне понятна. Помимо живописи, он в ту пору был увлечен еще и историей. Цель всеобщей истории он видел в том, чтобы «показать весь этот великий процесс, который выдержал свободный дух человека кровавыми трудами, борясь от самой колыбели с невежеством, природой и исполинскими препятствиями». Гимн духовной силе человека в мужественном противостоянии стихийным силам природы не мог не увлечь в ту пору Гоголя.



В отношении стилистики, художественной формы сам Гоголь тогда стоял на перепутье между классицизмом и романтизмом. Так случилось, что противоречия картины Брюллова были восприняты писателем как естественная необходимость. Он восторгается романтичностью замысла и цепью классицистических приемов. Его пленяет скульптурная пластика фигур, достигшая «верховного совершенства», то, что вся картина «упруга и роскошна». Он отмечает, что «краски горят и мечутся в глаза», но при всей яркости они приведены к гармонии, дышат «внутренней музыкой». А главное — «страсти, чувства, верные, огненные, выражаются на таком прекрасном облике, в таком прекрасном человеке, что наслаждаешься до упоения». Писатель называет картину Брюллова «светлым воскресением живописи». Ему же принадлежит еще одно верное замечание. Он видит в картине первое произведение русской живописи, которое «может понимать (хотя неодинаково) и художник, имеющий высшее развитие вкуса и не знающий, что такое искусство».

Действительно, именно картине Брюллова было суждено произвести переворот в отечественной художественной жизни. Впервые в академических залах появились необычные посетители — ремесленники, купцы. Прежде Академия открывала свои двери «для чистой публики» один раз в три года. Произведенный картиной фурор перевернул старые обычаи. Долго еще после закрытия выставки в периодической печати публиковались статьи о «Последнем дне Помпеи». Публика зачитывалась статьями, вовлекалась в споры о проблемах творчества, о призвании и месте художника в обществе. Любопытство постепенно перерастало в духовную потребность. В конце концов, академическое начальство вынуждено было под давлением общественного мнения определить один день в неделю, воскресенье, когда залы были открыты для всех желающих. Благодаря Брюллову изменилось отношение зрителей к искусству и отношение общества к личности художника. Если прежде художник считался чем-то средним между чиновником и ремесленником, то после триумфа Брюллова, благодаря смелой независимости его нрава перед лицом сильных мира сего, включая и царя, художник почитается за артиста, за которым признается право не просто на услаждение взгляда, на украшение великосветской гостиной, но и на творческое свободомыслие. После Брюллова пренебрежительное отношение к отечественной живописи, слепое преклонение перед иностранными художниками стало невозможным. Брюллов не только не заискивал перед вельможами. Напротив, они искали знакомства с ним, а его согласие написать портрет считалось за честь.



«Последний день Помпеи» — единственное дотоле произведение живописи, которое получило всеобщее признание не только в Москве и Петербурге, но и во всей России. Кюхельбекер пишет из далекой сибирской ссылки своей племяннице: «Душу радует живость, с какою говоришь ты о картине Брюло. Да, друг мой! Вот так должно чувствовать прекрасное, и такое участие зрителя или слушателя есть лучшая награда для художника». Нашлось немало безвестных граверов и литографов, которые повторяли картину Брюллова. Эстампы эти тоже распространялись по всей стране. Иногда не обходилось без курьезов. Приехав в Москву, Брюллово во время одной из многочисленных прогулок по городу увидит на Новинском бульваре деревянный балаган с зазывной надписью: «Панорама последнего дня Помпеи». Когда Брюллово, смеясь, выразил свое отношение к этой грубой карикатуре на его полотно, хозяйка, предприимчивая мадам Дюше, ответила, что у нее был сам автор и признал, что в ее балагане освещение передано лучше...

Язык брюлловова картины оказался внятен множеству самых разных людей. Как-то ему показали большое стихотворение, автором которого был молодой мичман Баласогло, будущий член кружка М. В. Петрашевского. С искренним волнением Брюллово вчитывался в строки:

Я неуч, но в твоей широкой панораме
Ясна твоя мне мысль, о современный ум!
Я вижу этот миг, мне внятен этот шум,—
Здесь жизнь, здесь человек, здесь драма в этой раме!

Однажды у картины была замечена несколько необычная фигура: пожилая женщина с короткой стрижкой, с георгиевским крестом на сюртуке мужского покроя. «Надежда Дурова», — прошелестело в толпе. Да, это была знаменитая кавалерист-девица, герой 1812 года. Она только что приехала в столицу по приглашению А. С. Пушкина, заинтересовавшегося ее записками. Дурова долго безмолвно стояла перед полотном. «Чудом нашего века» назвала она картину. «Как язык мой не имел выражения для чувств, так и перо не может передать их на бумаге. Я смотрела, дивилась, восхищалась — и молчала! Что можно сказать там, где все, чтоб ни сказал, будет мало? От картины Брюллово нельзя идти в гости, нельзя идти никуда! Лучше всего переехать Неву обратно и уйти в Летний сад [...]».

Но дороже всего было Брюллово признание со стороны русской художественной интеллигенции. Пушкин, Гоголь, Баратынский, Лермонтов, Жуковский, Глинка, Герцен — все единодушно превозносили картину. Баратынский утверждает, что рядом с «Последним днем Помпеи» «все

прежнее искусство бледнеет». Пушкин, придя как-то с выставки, бегом набросал центральную группу картины Брюллово и начал писать:

Везувий зев открыл — дым хлынул клубом — пламя
Широко разлилось, как боевое знамя.
Земля волнуется — с шатнувшихся колонн
Кумиры падают! Народ, гонимый [страхом],
Под каменным дождем, [под воспаленным прахом],
Толпами, стар и млад бежит из града вон.

Глубже других, тоньше, пронизательнее всех сумел уловить сокровенный смысл картины Герцен. Он не раз возвращается к картине — в дневнике, письмах, записках. Он видит в картине иносказание, метафору. Быть может, то, что он в ней увидел, и не входило в сознательные цели художника. Но ведь жизнь картины, жизнь всякого художественного произведения продолжается в восприятии зрителя. И эта жизнь много дальше того времени, которое вложил в свое создание автор, много дольше, чем вся жизнь его. «На огромном полотне, — писал Герцен, — теснятся в беспорядке испуганные группы; они напрасно ищут спасения. Они погибнут от землетрясения, вулканического извержения, среди целой бури катаклизмов. Их уничтожит дикая, бессмысленная сила, против которой всякое сопротивление невозможно. Это вдохновения, навеянные петербургскою атмосферою». Этой темной силой сам Герцен в 1834 году был выслан из России и на долгие годы стал политическим эмигрантом. Надо сказать, что и к языку иносказаний русские были давно приучены жестокостями цензуры. К примеру, когда А. И. Одоевский изобразил в своих творениях покорение вольницы в Новгороде и Пскове, современники прекрасно поняли, что речь идет о разгроме восстания декабристов. Когда Герцен смотрел на «Помпею», в его восприятии происходила эта замена: вместо неотвратимых сил природы возникал образ современной деспотической власти в России.

Карл Павлович Брюллово, русский живописец, сумел в картине на сюжет из древней римской истории выразить мысли и идеи, волновавшие его соотечественников, его современников, причем лучших из них. Как говорил Гоголь, «поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа [...]».

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

- 1799 23 декабря родился в семье отставного академика, мастера резьбы по дереву и позолоты Павла Брюлло
- 1809 поступает в Академию художеств на казенный счет
- 1813 рисует первый автопортрет
- 1819 пишет картину «Нарцисс»
- 1821 кончает Академию художеств, получив большую золотую медаль за картину «Явление Аврааму трех ангелов у дуба Мамврийского»
- 1821—1822 пишет портрет А. И. Рамазанова
- 1822 16 августа уезжает на средства Общества поощрения художников вместе с братом Александром в Италию. Маршрут путешествия: Рига, Мемель, Кенигсберг, Берлин, Мюнхен, Венеция, Падуа, Болонья, Флоренция. Знакомство с европейским романтизмом, с европейской художественной жизнью. Восхищение средневековой готической архитектурой
- 1823 братья Брюлловы прибывают в Рим
- 1824 создает картину «Утро», портрет А. Н. Львова
- 1824—1828 работает над копией «Афинской школы» Рафаэля
- 1827 завершает работу над картиной «Итальянский полдень». Первое посещение Неаполя и Помпеи. Зарождение замысла картины «Последний день Помпеи»
- 1829 разрыв с Обществом поощрения художников. Пишет портрет князя Г. Г. Гагарина и картину «Полдень»
- 1830 начинает работу над полотном «Последний день Помпеи»
- Ок. 1830 создает портрет княгини З. А. Волконской
- 1832 пишет картины «Вирсавия» и «Всадница»
- 1827—1830 создает портрет князя Г. И. Гагарина, русского посланника при Тосканском дворе
- Ок. 1833 работает над портретом итальянского скульптора Чинчинато Баруцци. Пишет портрет князя П. П. Лопухина
- 1833 завершает картину «Последний день Помпеи»
- 1834 совершает поездку в Париж, где по желанию владельца картины «Последний день Помпеи» Демидова она экспонировалась в Лувре, на выставке Салона 1834 года. Создает портрет певицы Джудит Пасты в роли Анны Болейн
- 1820-е — начало 1830-х годов работает над серией жанровых картин, посвященных повседневной жизни итальянских простолюдинов («Пляска перед остерией в Риме», «Гуляние в Альбано», «Пифферари перед образом Мадонны» и другие)
- 1834 завершает портрет Юлии Самойловой с арапчонком. Пишет автопортрет для галереи Уффици по заказу флорентийской Академии художеств. Создает картину «Инесса де Кастро»
- Вторая половина 1830-х годов болонская, флорентийская, миланская Академии художеств избирают Брюллова своим членом. Николай I награждает художника орденом св. Анны 3-й степени
- 1835 отправляется в составе научно-познавательной экспедиции, организованной графом В. Давыдовым, на Ионические острова и в Малую Азию. Создает пейзажи Греции, портреты греческих повстанцев («Раненый грек», «Грек на скале», «Инсургент»). Делает портрет капитана судна «Фемистокл», будущего адмирала В. А. Корнилова
- 1836 прибыл в Москву. За полугодие пребывание в Москве пишет множество работ: «Гадающая Светлана», портреты актрисы Е. С. Семеновской, А. К. Толстого, А. А. Перовского. Знакомство и тесное сближение с А. С. Пушкиным
- В мае 1836 года возвращается в Петербург. Пишет портрет Н. В. Кукольника

- Ок. 1837 года создает портреты И. П. Витали, графа В. А. Перовского, В. А. Мусина-Пушкина, Элизы Фикельмон
- 1837—1838 пишет портрет В. А. Жуковского
- 1839 создает портреты И. А. Крылова, Ю. П. Самойловой с приемной дочерью Амацилией Пачини
- Ок. 1839 создает портрет баронессы И. И. Клодт
- 1839—1843 работает над историческим полотном «Осада Пскова»
- 1840 пишет портрет поэта-переводчика А. Н. Струговщикова, князя А. Н. Голицына
- Ок. 1840 создает портреты брата, архитектора А. П. Брюллова, певицы А. Я. Петровой
- 1844 делает рисованный портрет певицы Полины Виардо Гарсиа
- 1843—1847 работает над эскизом росписей для Исаакиевского собора
- 1847 пишет портрет актера В. В. Самойлова
- Конец 1847— начало 1848 тяжелая болезнь
- 1848 пишет автопортрет
- 1849 27 апреля уезжает для лечения за границу, на остров Мадейру. Создает там ряд жанровых композиций, портреты А. Багратион, А. Абазы, А. Мещерского. Совершает путешествие по Испании — Барселона, Севилья, Кадикс, Мадрид. После путешествия поселяется в Риме. Создает композицию «Процессия слепых в Барселоне», эскиз «Политической демонстрации в Риме в 1846 году», портрет аббата
- 1851 пишет портрет археолога Микеланджело Ланчи
- 1851—1852 создает портреты членов семьи Титтони: Анджело, Винченцо, Екатерины, Анджелы, Мариано. Создает полотно «Девушки в лесу», серию сепий «Лавина на берегу моря», большой эскиз «Всеразрушающее время»
- 1852 23 июня умер в местечке Манциано под Римом

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- Собрание описаний картины Карла Брюллова «Последний день Помпеи», Спб., 1833
 Н. В. Гоголь. Последний день Помпеи (1834). Собр. соч., т. 6, М., 1978
 Н. А. Рамазанов. Воспоминания о К. П. Брюллове.— Москвитянин, № 16, 1852
 Аполлон Мокрицкий. Воспоминания о Брюллове.— Отечественные записки, 1855 № 12.
 Михаил Железнов. Значение Брюллова в искусстве.— Отечественные записки, т. CVII, 1856
 И. С. Тургенев. Литературные и житейские воспоминания (1859). Собр. соч., т. 10, М., 1958
 Г. Д-с (Дистелиус). Иванов и Брюллов перед судом И. С. Тургенева.— Светоч, 1861 № 9, отд. II.
 В. В. Стасов. О значении Брюллова и Иванова в русском искусстве.— Русский вестник, т. XXXIV и XXXV, № 9, 10, 1861
 Незданные письма К. П. Брюллова и документы для его биографии с предисловием и примечаниями художника Михаила Железнова. Женева, 1867
 А. О. Сомов. К. П. Брюллов и его значение в русском искусстве.— Пчела, № 1 и 5, 1876
 Н. Д. Ахшарумов. Задачи живописи в период образования русской народной школы.— Вестник изящных искусств, т. 2, 1884
 Н. Конради. К. Брюллов. Киев—Харьков, 1899
 Архив Брюлловых, принадлежащий В. А. Брюллову. Сообщил Ив. Кубасов. Спб., 1900
 И. Е. Репин. Воспоминания, статьи и письма из-за границы. Спб., 1901
 Э. Голлербах. Карл Брюллов «Гибель Помпеи». Л.—М., 1941
 Последний день Помпеи. Картина К. П. Брюллова. Вступительная статья В. Н. Петрова, Л., 1960
 Н. Г. Машковцев. К. П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников. М., 1961
 Э. Н. Ацаркина. Карл Павлович Брюллов. Жизнь и творчество. М., 1963
 М. Ракова. Брюллов-портретист. М., 1965
 А. Корнилова. Брюллов в Петербурге. Л., 1974
 В. Порудоминский. Брюллов. М., 1979
 Г. Леонтьева. Карл Брюллов. Л.—М., 1983

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

На фронтисписе: Автопортрет. 1848	
Гений искусства. 1817—1820	7
Нарцисс. 1819	9
Итальянка, ожидающая ребенка. 1831	10
Итальянский полдень. 1827	11
Портрет виолончелиста М. Ю. Виельгорского. 1828	13
Всадница. 1832	14
Портрет поэта Н. В. Кукольника. 1836. Фрагмент	17
Портрет Ю. П. Самойловой с приемной дочерью Амацилией Пачини. 1839—1840	18
Портрет В. А. Жуковского. 1837	19
Портрет А. Н. Струговщикова. 1840	20
Портрет Микеланджело Ланчи. 1851	21
Последний день Помпеи. 1827—1833	24—25
Фрагмент картины. Автопортрет	27
Эскиз картины. 1827	31
Эскиз картины. 1827	33
Эскиз картины. 1827—1828	34
Эскиз картины. 1828	37
Фрагмент. Левая часть картины	40
Фрагмент. Христианский священник	42
Фрагмент левой части картины. Группа молящихся и христианский священник	45
Фрагмент. Группа молящихся	46
Фрагмент. Голова матери из группы молящихся	47
Фрагмент. Семейная группа	49
Фрагмент. Голова матери из семейной группы	50
Фрагмент. Центральная группа. Женщина с ребенком, упавшие с колесницы	53
Фрагмент. Правая часть картины. Группа сыновей, несущих отца	55
Фрагмент. Голова мальчика	57
Фрагмент. Сыновья, несущие отца	59
Фрагмент. Рука отца	60
Фрагмент. Голова сына из группы «Плиний и мать»	62
Фрагмент. Голова матери из группы «Плиний и мать»	63
Фрагмент. Правая верхняя часть картины	65

Галина Константиновна Леонтьева
КАРТИНА К. П. БРЮЛЛОВА «ПОСЛЕДНИЙ ДЕНЬ ПОМПЕИ»

Заведующий редакцией С. Н. Левандовский

Редактор В. И. Серебряная. Оформление М. А. Бычкова. Художественный и технический редактор Ю. Э. Фрейдлина.
Корректор Е. Е. Ротманская. Сдано в набор 26.01.84. Подписано в печать 6.03.85. М 38908, формат 70×90^{1/16}.
Печ. л. 4,5. Печать офсетная. Гарнитура литературная. Бумага мелованная. Уч.-изд. л. 5,186. Усл. печ. л. 5,265.
Тираж 50 000. Изд. № 710682. Зак. 78. Цена 70 коп. Издательство «Художник РСФСР», Ленинград, Большеох-
тинский пр., 6, корпус 2. Издкомбинат «Художник РСФСР» Ростлавполиграфпрома Госкомитета РСФСР по делам
издательства, полиграфии и книжной торговли. Ленинград, Промышленная, 40.

70 коп.