



А. В. КОРНИЛОВА

*Карл
Юнеллов*
В ПЕТЕРБУРГЕ



ЛЕНИЗДАТ • 1976

Краеведческий очерк о жизни великого русского художника Карла Брюллова в Петербурге, его обучении в Академии художеств, об успехе его картины «Последний день Помпеи», привезенной после триумфа ее в европейских странах в русскую столицу, о его трагической судьбе на родине, о дружбе с М. И. Глинкой, литераторами, художниками, учениками и последователями — предназначен для массового читателя, интересующегося памятными местами Ленинграда.

К 20001-018
М 171(03)-76 66-76

© Лениздат, 1976



НА ВАСИЛЬЕВСКОМ ОСТРОВЕ

В семье, где он родился, все были художниками. И прадед, и дед, и отец, и братья Карла Брюллова связаны с искусством. Эта традиция в семье Брюлло передавалась из поколения в поколение. Выходцы из Франции, они еще в XVI веке переехали в Германию. В 1773 году Георг Брюлло приехал в Петербург, где поступил лепщиком на императорский фарфоровый завод. Потомок цеховых художников-ремесленников, Георг Брюлло в совершенстве владел профессиональными навыками резьбы по дереву, лакировальным и лепным делом. Свое умение он передал сыну Ивану, который уже именовался скульптором, и внуку Паулю, или Павлу Ивановичу, отцу Карла.

Особенным талантом Павел Иванович не отличался, но благодаря семейным традициям, а также каждодневному упорному труду он постиг тонкости резьбы, золочения и лакировки дерева и стал известен как «мастер орнаментальной скульптуры». Его работа, изображающая охотничью сумку, через перевочную сетку которой видна дичь, долго хранилась в Академии художеств как образец безупречной резьбы. Для заработка Павлу Ивановичу приходилось выполнять различные заказы, даже такие, «которые до его звания

совсем не относились и до его художества не касались». Он участвовал в оформлении Петергофского парка, украшал дворцовую мебель, делал резные золоченые рамы для портретов великих князей (Александра и Константина Павловичей, работы известного живописца Лампи), состоял мастером в «позолотном на дереве цехе».

В 1793 году потомственный мастер резного, золотарного и лакировального дела П. И. Брюлло (так иногда писалась фамилия Брюлло) был приглашен на работу в Академию художеств.

Среди академических преподавателей многие старались развить творческие способности учеников. Некоторые основное внимание уделяли техническому совершенству исполнения. Павел Иванович требовал тщательности обработки вещи, выявления материала. Но его преподавание в Академии длилось недолго.

В 1799 году Павел Иванович был извещен об увольнении «вследствие малой пользы» обучения «мастерству часового и резного на дереве» дела: большинство воспитанников стремилось в художественные классы.

Вместе с должностью Павел Иванович лишился и скромной казенной квартиры на заднем дворе Академии художеств. Приходилось думать о приобретении дома. Дом он искал на Васильевском острове, надеясь, что связь с Академией не прервется. И в самом деле, в штате Академии Павел Иванович оставался до 1805 года. Сын Федор, родившийся от первого брака, ко времени увольнения отца со службы уже поступил в Академию. Сомнений в его будущем не было.

Овдовевший Павел Иванович женился на Марии Ивановне Шредер, дочери придворного садовника. В 1798 году у них родился сын Александр, а 23 декабря 1799 года — Карл.

Найти подходящий дом удалось не сразу. Наконец Павел Иванович купил скромное трехэтажное строение, расположенное на Среднем проспекте Васильевского острова между Третьей и Четвертой линиями — ныне дом № 18. Фасад дома с прямоугольными окнами выходил на проспект, со стороны двора вплотную к его стенам подступал сад. Иметь свой сад, пусть небольшой, было давнишним желанием Павла Ивановича. Любитель цветов, он мечтал заняться их разведением, а Мария Ивановна умела их выращивать.

С первых дней жизни Карла Брюлло стало ясно, что природа не наделила его богатырским здоровьем. Болезненный и тщедушный, большую часть времени проводил он лежа в постели. Бабушка, жалея внука, взяла его к себе в дом.

Мальчика навещали отец и мать. Вместо гостинцев Павел Иванович приносил сыну гравюры, и тот забавлялся, срисовывая их. Позднее художник уверял, что он «приучился опрятно рисовать потому, что с младенческих лет много рисовал с гравюр», и говорил, что первые воспоминания, которые он сохранил о себе, состоят в том, что он рисовал.

Благодаря заботам бабушки мальчик несколько окреп. Матери посоветовали использовать новый метод лечения — песком. Карл снова оказался в родительском доме на Васильевском острове. В теплые дни мать выносила его в сад, усаживала в кучу теплого песка и ухаживала, оставляя сына в обществе большой преданной собаки. Только в пять лет мальчик начал ходить. Уже тогда размеренный трудовой ритм жизни родительского дома подчинил себе ребенка. Атмосфера деятельности царила в семействе Брюлло: ни отец, ни мать никогда не были праздными. Павел Иванович все свободное время проводил в кабинете, работая без

устали: резал, строгал, а когда оставлял инструменты, то шел в сад, где усердно вскапывал землю, сажал цветы. Мария Ивановна, отличаясь деловитостью и всеми достоинствами хозяйки, поддерживала в доме строгий порядок. Дети всегда были заняты. Павел Иванович готовил их в Академию. Сыновей он хотел видеть профессиональными художниками.

Трудность академической программы была ему известна, и он устроил у себя подготовительную «домашнюю академию». Общепринятое правило всех художников — не пропускать ни одного дня без работы — стало правилом и в доме Брюлло. Выполнялось оно неуклонно. Даже болев и лежа в постели, пятилетний Карл должен был ежедневно выводить на аспидной доске заданное число фигурок людей и лошадок. Только когда урок был выполнен, ему подавали завтрак.

Однообразный ритм дней, наполненных трудом, временами тяготил мальчика. Однажды, когда все домашние были в сборе и каждый молча занимался своим делом, Карл, также молча, взял карандаш, изобразил весьма красноречиво эту сцену и сделал к ней надпись: «Вот так скука!»

Впечатления детства были связаны с прогулками к Неве, к Академии, где когда-то преподавал отец, а теперь учился старший брат Федор. Здание, увенчанное куполом со статуей Минервы и украшенное колоннами, производило внушительное впечатление. Соседние трехэтажные домики казались рядом с ним не приметными.

Карл и Александр знали, что им предстоит поступление в Академию. Сознание этого наполняло их гордостью.

От Академии мальчиков обычно вели вдоль набережной по направлению к Кадетской линии (ныне Съездовская). Здесь от здания Кадетского корпуса

к Петровской площади был переброшен через Неву наплавной мост. Громадные деревянные арки, опиравшиеся на плашкоуты, держали на себе дощатый настил с перилами. Доски поскрипывали от шагов, гремели под железными колесами карет, извозчичьих проделок и мужицких телег. У моста всегда царило оживление: уличные разносчики торговали горячими пирогами, рыбаки в выгоревших кафтанах продавали только что пойманную рыбу. Из плетеных корзин, которые они обычно носили на голове, свешивались влажные, чуть вздрагивающие рыбы хвосты. В лавках под деревянными навесами кипели сверкающие медные самовары. Извозчики звучно потягивали горячий чай, заедая его свежим ситником. Все было в движении, в суете, и лишь будочник, неподвижно застыв у полосатой будки, безучастно смотрел на примелькавшуюся пеструю, шумную толпу.

Но впечатления жизни города не отражались в детских набросках. Отец, зная трудности предстоящей академической программы, стремился привить сыновьям основы классического рисунка. Он давал им копировать «оригиналы»: гравюры с картин и рисунки знаменитых художников. Требовал правильной передачи формы предметов, учил основам грамотного перспективного построения. Польза такого рода занятий была несомненна: глаз становился вернее, рука крепче.

Однообразное течение жизни семейства временами нарушалось приездом родственников или поездкой к ним на Пески (теперь район Лиговского проспекта, ближе к улице Некрасова и Греческому проспекту). Это было целое путешествие. Проезжая по знакомому наводному мосту, можно было вблизи увидеть парусные корабли, стоявшие на Неве у Адмиралтейства. Высокие мачты слегка раскачивались, белые с голу-

бым флаги трепетали на свежем ветру. Между кораблями сновали лодки и ялики. С моста открывался вид на Петровскую площадь: памятник Петру, ставший уже привычным для петербуржцев — со времени его открытия прошло более двух десятилетий, — за ним Исаакиевская церковь с голубым куполом и шпилем колокольни. Пересекая площадь, Карл не подозревал, как тесно его судьба будет в дальнейшем связана с этим местом!

Теперь дорога шла вдоль канала, за которым возвышался трапецевидной формы вал, выложенный зеленым дерном. Он скрывал от любопытных глаз деревянное главное здание Адмиралтейства: оставались видны лишь белая башня со шпилем, окна второго этажа да высокая кровля. На углах вала по праздничным дням устанавливали морские флаги. Их треугольные полотнища были укреплены на высоких древках.

Особенно торжественное впечатление производила Дворцовая площадь. Здесь можно было увидеть и парадный царский выезд, и кареты, дежурившие у фрейлинского подъезда Зимнего. В противоположном конце площади стояло небольшое строение казарменного типа: экзерциргауз, или манеж. (Через много лет брат Карла Александр Брюллов построит на этом месте здание Штаба гвардейского корпуса.)

Сворачивая на Невский проспект, переезжали Полицейский мост через Мойку, оставляя позади нарядный Строгановский дворец, строящийся Казанский собор и высокую башню лютеранской церкви (много лет спустя ее перестроит Александр Брюллов); миновали Серебряные ряды, только что выстроенную башню Городской думы и Аничков дворец; проезжали по узкому каменному Аничкову мосту. Шумная суета Невского проспекта, этой столбовой дороги Петербур-

га, заполненного каретами, экипажами, пролетками, громким цоканьем лошадиных копыт по мостовой, криками извозчиков и пестрой многоликой толпой, постепенно сменялась тишиной узких улочек: здесь теснились дома мелкого чиновничьего люда. Впечатления от поездки по городу, всегда яркие и новые для детей, возбуждали Карла. Едва переступив порог дома и наспех раздевшись, он бежал в комнаты, устраивался где-нибудь в креслах с карандашом и бумагой, спешил нарисовать то, что особенно поразило его в дороге.

По воскресным дням домой из Академии приходил брат Федор. Он был очень привязан к младшим, вечно возился с ними, помогал в занятиях, сообщал академические новости.

Петербургская Академия считалась тогда одной из лучших в Европе. Ее система художественного воспитания складывалась на протяжении многих десятилетий. Академический устав неоднократно менялся, но ориентация его на высокий профессионализм оставалась неизменной. Среди преподавателей были известные художники А. Иванов, А. Егоров, В. Шебуев.

Ко времени поступления в Академию братьев Брюлло туда принимали мальчиков восьми-девяти лет, имевших начальные знания по общим дисциплинам и рисованию.

2 октября 1809 года в журнале Совета Академии была сделана запись о том, что Карл и Александр Брюлло, сыновья академика, приняты «без баллотирования», то есть вне конкурса, как дети бывшего преподавателя, удостоенного академического звания.

Всех вновь поступивших собрали в огромный рекреационный зал. Одни из мальчиков жались к стенам и плакали после прощания с родителями, другие быстро знакомились с товарищами, затевали игры. Среди

детей рассказывали губернеры: призывали к порядку не в меру расшалившихся, утешали плачущих. Особенно приветлив был А. С. Кондратьев. Этот молодой человек, ученик «старшего возраста» и одновременно преподаватель русского языка и арифметики у младших, старался отвлечь малышей от грустных мыслей, учил их делать петушки и хлопущки, бегал с ними, играл, заставляя на время забыть о доме. День кончился ужином, за которым каждый получил скудную порцию гречневой каши. После молитвы отправились спать. В большой и темной спальне мальчики долго не могли заснуть. Один тихо всхлипывал, закрывшись с головой одеялом, другие предавались невеселым размышлениям.

Для Карла и Александра начиналась новая жизнь. Расставание с домом не было для них болезненно, как для многих других детей. Поступление в Академию они воспринимали как нечто само собой разумеющееся и давно ожидаемое. Здесь им предстояло провести двенадцать лет: шесть в Воспитательном училище, которое иначе называли первым и вторым «младшими возрастами» (каждый «возраст» длился три года), и шесть в двух «старших возрастах», третьем и четвертом. Брат Федор был девятью годами старше и находился в последнем, четвертом «возрасте». Он постоянно навещал братьев, опекал и подбадривал их, все свободные часы проводил с ними. Правда, таких часов было немного. Младшие занимались в основном общеобразовательными предметами, старшие — специальными.

Из воспоминаний Ф. И. Йордана, соученика К. Брюллова, впоследствии известного гравера, возникает живейшая картина жизни и быта воспитанников.

В 5 часов утра дежурный служитель проходил по темным коридорам и оглушительно трезвонил медным

колокольчиком. Этот пронзительный звук проникал во все уголки огромного здания, означая начало нового дня. Дети нехотя выбирались из теплых постелей и, поеживаясь, бежали умываться. Полы в умывальнике были каменные, вода ледяная. Наскоро ополоснувшись, мальчики спешили натянуть на себя синие суконные куртки и штаны. В 6 часов шли на молитву, после чего дежурный выстраивал всех по росту и начиналась раздача завтрака. Завтрак состоял из стакана тепловатого шалфея (заменявшего по своей дешевизне чай) и куска хлеба. Причем первым в шеренге, тем, кто меньше ростом, доставались хрустящие горбушки. Высокие мальчики завидовали. Позавтракав, воспитанники вместе с гувернером отправлялись в рекреационную залу и чинно прогуливались до 7 часов, покада новый звонок не созывал их в классы. Занятия, сначала науками, а затем «специальные», то есть рисунок, продолжались почти до полудня. Наступал долгожданный обед. Правда, он, как и завтрак, был весьма скуден. Йордан вспоминал, что чаще всего подавалась каша-размазня, которою кормили «в продолжение шести вечеров в неделю, кроме воскресенья, когда вместо каши получали холодные пироги, остатки от обеда, отвратительного вкуса».

Даже при таком скудном рационе плата, вносимая ежегодно за каждого ученика, была значительной: в 1802 году она составляла двести рублей ассигнациями, в 1809 году — триста, а к 1820-м годам достигла шестисот.

После обеда воспитанников выводили на прогулку. Обширный, усаженный деревьями академический двор, в глубине которого стояла круглая с остроконечной крышей баня, выстроенная наподобие римского храма богини Весты, предоставлял много простора. Игры мальчиков были подвижными: играли либо

в большой надувной мяч, либо в городки, либо в «свайку». Прогулка сменялась занятиями, затем два часа отдыха, во время которого младшим давали еще по куску хлеба, и снова рисовальные классы до 7 часов вечера. После этого все отправлялись в столовую ужинать. Едва ужин кончался, раздавался очередной звонок: на молитву. Ее ученики любили за краткость и спешили поскорее разойтись по своим спальням. Спальни помещались в верхнем этаже здания и были обращены окнами в круглый двор.

Шалости и выдумки детей не всегда были безобидными. Однажды из окна мальчики увидели воробьиное гнездо, лепившееся у водосточной трубы. В нем сидели птенцы. Решено было их достать. Для этого Карла Брюлло, как самого маленького, посадили в простыню и стали спускать за окно. В простыне он висел до тех пор, пока не оторвал гнезда от трубы и не крикнул, чтобы тянули вверх. А. Фомин позднее вспоминал в одном из писем: «Уверяю Вас, что если бы тогда в нашу спальню вошел инспектор, которого мы очень боялись, то я бы первый бросил простыню».

В Воспитательном училище занимались преимущественно науками. Из аттестата Карла Брюлло видно, что он «обучался закону божью... на французском и немецком языках занимался легкими переводами, по части общей истории прошел до времени Рождества Христова, по части географии кончил математическую и физическую географию, также обозрение Европы, по части математики прошел плоскую тригонометрию, строение и употребление астролябии, по части перспективы — переводил в перспективу фасады».

Из перечня в аттестате можно заключить, что программа была обширной. Однако преподавание общеобразовательных предметов было доверено учителям, которые не имели должной подготовки. Зато некоторые

из них были склонны к физическим мерам воздействия.

Первоначальную грамматику русского языка вел С. И. Шишмарев, человек с розовым лицом и большим наростом на носу. На голове его, покрытой париком, на самом затылке, чудом держалась маленькая круглая шляпа. Ходил он заложив руки назад, скрывая небольшую камышовую палку. Палка эта в самые неожиданные моменты появлялась из-за спины учителя и находила свою жертву. Когда Шишмарев вызывал «во время классов для чтения, — вспоминал Йордан, — мы не столько смотрели на строки, сколько на движение его камышевки и готовились прежде, чем следовало, защищать себя локтем от ее ударов».

Не меньшим «оригиналом» был учитель русской словесности Е. Предтеченский. Сухой, молчаливый, в неизменном сером капоте и зеленой стоячей фуражке, он постоянно держал в руке щепотку табаку и время от времени, что называется, «на долгих» втягивал в себя. «Предтеченский ничего не делал, — вспоминал Йордан, — у него была засевши какая-то мысль, которая с ним и осталась неразгаданною, нас же ничему не учил и, боже избави, кому приходилось провиниться и быть им наказану, засекал ученика до полусмерти: руку имел железную и носил на себе отпечаток тупоумия и с ним гордости».

Французский язык преподавал М. И. Тверской, имевший аттестат бухгалтера и «бравший взятки железной рухлядью» — старыми гвоздиками и винтиками.

Далеки от совершенства по своей подготовке были и преподаватели специальных предметов. Правда, это касалось обучения лишь самого младшего возраста. Рисунок первые три года вел Д. М. Ушаков. Лучший воспитанник Академии, обещавший стать искусней-

шим историческим живописцем, он впал в крайнюю бедность. Ежедневно рано утром проделывал он пешком путь из Гавани к Академии. Одетый в изодранную плисовую шубу и малиновый грубого сукна сюртук, Ушаков появлялся в темных коридорах Академии задолго до начала занятий, забирался в пустой класс, устраивался на задних скамейках и засыпал. Объяснялось это просто: истопники Академии топили исправно, а в своем убогом жилище он замерзал.

Чем старше становились воспитанники, тем выше был уровень преподавания специальных предметов. Во втором возрасте рисунок преподавал И. П. Потапов. Это был высокого роста деятельный молодой человек. Как хороший художник и мягкий в обращении человек, он заслужил уважение воспитанников и оставил о себе добрую память.

Среди учителей рисования выделялся И. И. Ротачев, щеголь «малого роста с красным лицом и благородными манерами». В области живописи он достиг известных успехов: работы его хранились в Академии.

Рисунок вел и третий преподаватель, И. А. Войнов. Хороший художник, он много рисовал в Риме с древних античных памятников и часто ставил перед учениками свои работы для копирования. Работы того стоили: были отлично выполнены и прекрасно сохранились.

Все учителя и гувернеры подчинялись инспектору К. И. Головачевскому. Этот патриарх Академии некогда был товарищем знаменитых живописцев А. П. Лосенко и Д. Г. Левицкого. Имея звание академика живописи, он со дня выпуска искусством почти не занимался, всецело посвятив себя административной карьере. По манере держаться и одеваться Кирилл Иванович являл собой живой персонаж эпохи 60-х годов

XVIII века, то есть времен основания Академии. Башмаки с пряжками и неизменный красный плащ на плечах делали его представительную фигуру весьма торжественной. Для учеников этот плащ служил сигналом: заметив его издали, они прекращали шалости и убегали. Головачевского любили: он был со всеми одинаково любезен и искренне привязан к воспитанникам. Единственно, чем допекал он их, так это своей «исправностью».

Ровно в половине пятого он появлялся на пороге спальни и начинал будить мальчиков. Спросонья те вскакивали, но, увидев, что Головачевский удаляется, многие снова свертывались клубочком и засыпали; инспектор возвращался и принимался будить более энергично, приговаривая: «Эй, шалопай, вставай!»

На нижней ступени административной лестницы училища стояли «служители». По свидетельству Иордана, один из них, Матвей Пиляев, маленький и плешивый, был крайне оборотлив. Завязывая знакомства с родителями воспитанников, получая от них вознаграждение, он одаривал избранных. Где-нибудь в глубине коридора вытаскивал он из своего грязного засаленного кармана куски говядины, облепленные хлебными крошками, «деревянные» пироги и лепешки. Дети толпились вокруг него, жадно следя за каждым движением, с нетерпением ждали своей очереди. Но получали далеко не все: как только оставались «неплатежеспособные», дары мигом исчезали, а сам «даритель», размахивая длинными фалдами сюртука и ехидно потирая нос, медленно удалялся, теряясь в глубине пустынного коридора.

Недоброй славой пользовался и высокий сутуловатый рыбой Анисим, поровний детей. Немногоречивый, говоривший с сильным южным акцентом, да и то себе под нос, он тяжелой неторопливой походкой прибли-

жался к жертве. Горе провинившемуся, который попал для наказания к Анисиму: долгое время после этого не мог он спокойно сидеть на стуле...

В стенах Академии воспитывались разночинцы. Сюда, как правило, поступали дети учителей, ремесленников и мещан; изредка — дети обедневших дворян, которые по своему положению приближались к разночинцам. Между ними складывались отношения, чуждые сословной розни. Те отношения, когда, по выражению М. В. Ломоносова, «студент тот почетнее, кто больше научился, а чей он сын, в том нет нужды».

Эта демократическая закваска оказала сильное воздействие на формирование Карла Брюлло. Сын ремесленника, труженик, живший только на свой заработок, он гордился своим званием.

Позднее он говорил ученикам: «Многие молодые люди с талантом считают за счастье проводить время в кругу аристократов, а попадут в этот круг — пропадут. В аристократический круг иногда полезно заглядывать, чтобы понять, что в нем не жизнь, а пустота, что он помеха для деятельности. Верите в этом отношении пример с меня: живите вечно студентами. Это единственный путь что-нибудь сделать».

Богатые дворянские семьи сторонились Академии. Отдавать туда детей аристократия считала неприличным. Звание «живописца» считалось унижительным, а понятие «художник» отождествлялось с понятием «ремесленник». В нем усматривали нечто вульгарное. Дворяне предпочитали пользоваться частными уроками. Рисованию «для себя» учили так же, как танцам и музыке. Умение рисовать считалось непременно для каждого образованного светского человека. Способность на лету, посреди дружеской пирушки или бала набросать в альбом хозяина карикатуру или роман-

тический пейзаж придавала человеку в глазах общества тот блеск, в котором видели половину успеха в свете. Однако почетной для дворянина всегда оставалась военная, дипломатическая или административная карьера.

Правда, попытки поступления в Академию лиц из «дворянского сословия» все-таки бывали. В 1800 году надворная советница княгиня Волконская хотела определить своего сына «в какую-нибудь из Академий», но получила ответ, что «Академия художеств не на то учреждена, чтобы принимаемы были в оную дворяне».

В 1803 году граф Ф. П. Толстой, уже окончивший к тому времени Морской кадетский корпус, решил «посвятить себя художествам». Это вызвало бурю негодования среди ситительных родственников. Их возмущало то, что блестящий светский молодой человек, коротко знакомый со многими вельможами, пренебрег их протекцией и предпочел военной карьере «неблагородную» профессию художника. «Все говорили, будто бы я унизил себя до такой степени, — вспоминал Толстой, — что наносу бесчестие не только своей фамилии, но и всему дворянскому сословию».

Ученики и учителя Академии к появлению «вольноприходящего» ученика из дворян отнеслись враждебно: «На меня, первого из дворян, к тому же еще с титулом графа и в военном мундире, начавшего серьезно учиться художеству и ходить в академические классы, они смотрели с каким-то негодованием, как на лицо, оскорбляющее и унижающее их своею страстию к искусству», — писал он.

Неприятие инородного элемента было отголоском ремесленных цеховых традиций и распространялось не только на лиц иного сословия, но даже и на представителей другого «цеха», другого рода занятий.

Так, в 1810 году артист императорских театров Варени, занимавшийся живописью «для себя» и произведший на свет немало грамотных пейзажей, выдвинул свою кандидатуру для баллотирования в академики живописи. На это совет ответил, что «не прилично быть актеру членом Академии, и не было примера, чтобы кто из сего звания, оставаясь в оном, был когда принят в какую Академию членом». Словом, «цех» художников еще стремился сохранить свою замкнутость.

На пороге Академии часто появлялся курьер министерства народного просвещения с пакетом в руках. Надламывая красную сургучную печать, вице-президент П. П. Чекалевский обычно предчувствовал недоброе и в редких случаях ошибался.

С одним из таких появлений министерского курьера было связано событие, поставившее под угрозу существование Воспитательного училища при Академии. Министр народного просвещения граф А. К. Разумовский, разбирая академические бумаги, обнаружил перерасход выделенных средств, в результате чего образовался долг казне 54 тысячи рублей.

Стараясь выпутаться из затруднительного положения, совет Академии предложил погасить долг за счет упразднения Воспитательного училища, «какового... при других европейских Академиях художеств не находится и которое, может быть, ныне не есть уж столь нужно, как при учреждении Академии, когда не было еще заведено народных школ».

Переговоры между министерством и советом Академии были прерваны событиями 1812 года. Объявление войны и вести о быстром продвижении французов взволновали все общество. В газетах помещали списки убитых и раненых, письма из армии читались и обсуждались во всех гостиных. Тревога за безопасность столицы заслонила собой другие заботы, и дело об

упразднении Воспитательного училища само собой прекратилось.

Многие жители спешили покинуть Петербург. От графа Разумовского поступило предписание вывезти воспитанников Академии, а также хранящиеся в ней художественные ценности в северную Олонецкую губернию, в город Петрозаводск.

Гипсовые слепки, с которых ученики делали рисунки, картины и гравюры, служившие образцами для копирования, книги, составлявшие академическую библиотеку, — все было уложено в огромные деревянные ящики. По дощатому настилу спустили их к Неве и на трех грузовых судах отправили вверх по реке.

К дальнейшему путешествию готовились и воспитанники. Вместе с ними должны были ехать преподаватели (число которых достигало 61), служители, чиновники — словом, почти весь штат Академии. Подвод не хватало: их было лишь двенадцать, а людей более трехсот. Предполагалось ехать по очереди, в основном же идти пешком.

Братья Брюлло относительно комфорта при переезде беспокоились меньше других, так как забота о них была особой. Чекалевский полагал, «что главное попечение должно быть обращено на тех, кои по успехам своим подали уже несомненную надежду при продолжении учения сделаться искусными художниками».

Сборы были хлопотливыми и быстрыми, но ехать так и не пришлось. Скоро стало ясно, что Петербургу опасность не угрожает, и все окончилось тем, что 254 ящика с художественными ценностями перезимовали в Олонецкой губернии, в далекой деревне Гакручье под присмотром коллежского секретаря Яблочкина. Весной 1813 года, как только сошел лед, все те же грузовые суда доставили ящики назад, и привыч-

ная академическая жизнь постепенно вошла в свою колею.

Сохранился автопортрет Карла Брюлло этих лет. Тесный академический мундирчик стягивает его широкие плечи. Крупная голова в ореоле пышных волос, пронизательный взгляд, высокий лоб и резко очерченные губы — все выдает характер сильный и деятельный.

Соученики сразу же почувствовали превосходство братьев Брюлло: домашняя подготовка и врожденные способности не замедлили сказаться. Александра считали талантом, а Карла — гением.

За успехи в рисунке братьев раньше других перевели в гипсовый класс. О том в журнале совета Академии 30 марта 1812 года была сделана запись: «По происходящему сего числа месячному экзамену отличились в рисунках и переведены из рисовального в гипсовый класс следующие ученики:

- 1) 1-го возраста Карл Брюлло
- 2) 1-го возраста Александр Брюлло.

Определено: рисунки их отдать в оригиналы». (То есть хранить как образцы для копирования.)

Ежедневно в определенный час на пороге малолетнего отделения показывался сторож. Навстречу ему поднимались две маленькие крепкие фигурки и с достоинством, не спеша, шествовали по коридору. Этот ритуал не только льстил самолюбию, но и вносил приятное разнообразие в школьную жизнь.

Усердствовать над «оригиналами» — перерисовывать с гравюр — мальчикам уже приходилось в родительском доме, где крутой и скорый на расправу «папенька» методически вдалбливал сыновьям необходимую ремесленную премудрость. В Академии, даже в гипсовом классе, братья превосходили многих. Научившиеся трудиться еще дома, они в продолжение

одного класса (который длился обычно два часа, с пяти до семи) успевали сделать несколько рисунков, в то время как сидевший рядом какой-нибудь нерадивый оболтус с трудом воспроизводил ухо Давида Микеланджело или «следок Лаконов» (то есть ногу «Лаокоона», которая в числе других «гипсовых вещей» значилась среди других «оригиналов-гипсов»).

Старшие воспитанники баловали мальчиков. Карл уже привык к этому и воспринимал как должное. С торжествующим видом восседал он на их плечах, когда несли его по коридору из отделения в столовую. К однокашникам относился снисходительно. В играх не участвовал: пустая забава. Только однажды приятель Фомин уговорил его сделать несколько рисунков для игры в «царство». Игрой этой увлекались. Она состояла в том, что на листы большой тетради наклеивали вырезанные и раскрашенные картинки. На первом листе помещали лес, на втором поле, на третьем — деревню, на четвертом — избу и так далее. Не приклеенными оставались лишь фигурки действующих персонажей: шайка разбойников во главе с атаманом, купцы, мужики. Эти фигурки, в зависимости от замысла, перемещались из леса в поле или на столбовую дорогу: разбойники грабили купцов, совершали набеги на деревню, схватывались в лесу с диким зверем. Уступая просьбам Фомина, Карл Брюлло нарисовал фигурки. Особенно хорош был атаман: в огромной меховой шубе и больших сапогах, с кинжалом, рукоятка которого блистала драгоценными камнями, он был великолепен. Даже профессора с интересом рассматривали это «произведение», но более всех радовался Фомин. По окончании игры он забирал рисунок к себе и хранил; да не уберег, — однажды атаман исчез, и Фомин до старости сожалел об утрате.

Большим событием в жизни Академии был отбор натурщиков. В такие дни двери парадного входа почти не закрывались, а коридоры наполнялись самым пестрым народом: безработные грузчики из Гавани, мужики-огородники с Черной речки, пахнущие морем рыбаки с ближних и дальних островов. Все они теснились на лестницах, жались к стенам, тихо переговаривались.

Комиссия по отбору была в затруднительном положении. Корявая мозолистая ступня какого-нибудь Степана вовсе не походила на идеальный гипсовый «следок» Аполлона Бельведерского, а оттопыренные красные уши и нестриженные лохмы рыбака Гаврилы были бесконечно далеки от изящной линии головы Антиноя. У огородников с Черной речки простуженные колени были раздуты; у грузчиков из Гавани и того хуже: ноги изуродованы грубыми сапогами, головы втянуты в плечи. Иногда 30—40 человек проходило перед глазами профессоров, но так и не отыскивалось среди них подходящей натуры. В таких случаях отбор повторялся по три-четыре раза, пока наконец не находилась удовлетворительная модель.

Когда натурщики бывали отобраны, начиналась работа. Карл Брюлло преуспел в натурных рисунках. Смело и быстро наносил он на бумагу контур фигуры, а затем тщательно мелкой штриховкой моделировал форму. Рисунок получался пластичным и пространственным. В такие часы Карл не замечал ни копоти от чадающих масляных светильников, ни холодной струи воздуха, идущей из железной вентиляционной трубы в потолке натурного класса. За одну из подобных «постановок» он впервые получил серебряную медаль, правда пока еще второго достоинства. «31 декабря 1813 года в собрании Совета происходило следующее:

записываются имена учеников, удостоившихся по четырехмесячному экзамену, происходившему сего декабря 20 числа, серебряных медалей: вторых (медалей), за рисунки с натуры: 2-го возраста Карл Брюлло».

Всего за несколько дней до этого события юному медалисту исполнилось 14 лет. Год этот был знаменателен и для другого пробудившегося в России таланта. Ровесник Карла Брюлло, четырнадцатилетний воспитанник Царскосельского лицея, Александр Пушкин в этом же году в «Российском музее» и «Вестнике Европы» опубликовал свои первые стихотворения.

Исключительность успехов Карла Брюлло в академические годы легко сочеталась с детскими хитростями и проказами. Пользуясь укрепившейся за ним еще в раннем детстве репутацией «золотушного» ребенка, он постоянно использовал это обстоятельство, отлынивая от научных занятий и застревая в лазарете. Здесь и топили лучше, и постели были мягче, и одеяла теплее, но, главное, все время можно было употребить на чтение и рисование портретов товарищей. Один из таких портретов, изображающий воспитанника Николая Тверского, выполненный акварелью на александрийской бумаге, позднее попал в галерею Уффици во Флоренцию.

Карл Брюлло не раздариwał свои рисунки товарищам. Напротив, если обделенный талантом воспитанник нуждался в помощи, то, по школьному обычаю, заключалась своего рода сделка: исправление неудачного рисунка вознаграждалось ситником с икрой или медом. Фомин вспоминал, что Карл работал ночами и часто, когда утром приходили будить его, долго потягивался, жаловался на нездоровье и просил товарища принести ему ситник в постель. Съев ситник, он поворачивался к стенке, закрывался одеялом с голо-

вой, и никакие просьбы слабого ученика уже не действовали. Усвоив эту особенность «гения», ученики заранее ситников ему не носили. Медленно одеваясь, медленно шествуя за работодателем, он получал мзду только после того, как брался за карандаш. Но и трудился он, пока ел. Кончался ситник, кончалось и исправление рисунка.

В работах многих учеников стала заметна рука Карла. Это не могло укрыться от опытного взгляда профессоров. Не раз почтенный Алексей Егорович Егоров, разглядывая поданный ему лист, качал головой и, обращаясь к подателю, говорил: «Что, брат, кажется, в эту треть Брюлло хочет дать тебе медаль?..»

Когда в классе дежурил профессор Федос Щедрин, все знали, что «постановка» будет трудной. Как скульптор, он обладал умением ставить натурщиков в сложнейшие позы, придавал фигурам такие развороты, что те словно застыли в нечеловеческом напряжении, и каждый мускул ясно вырисовывался под туго натянутой кожей. Натурщик мог простоять таким образом не более получаса. Известны случаи, когда, подбадриваемый аплодисментами, он выдерживал и дольше, но за подобные эксперименты впоследствии тяжело расплачивался: наступала атрофия мышц.

С самыми трудными «постановками» Щедрина Карл Брюлло справлялся успешно. Мягкий итальянский карандаш тонко прорисовывал контуры атлетически сложенных тел, накладывал прозрачные светотени. Красноовато-коричневые пятна сангины послушно оттеняли объемы, выявляя пластику форм. За щедринскую «постановку» 1817 года К. Брюлло была присуждена серебряная медаль первого достоинства. Рисунок хранится сейчас в фондах Государственной Третьяковской галереи. В углу листа подпись: «Дежурный профессор Н. С. (надворный советник.— А. К.)

и кавалер Федос Щедрин». Ниже — черная академическая печать.

Несмотря на блестящие успехи, братья Брюлло не оставляли занятий и во время вакаций. «Другие дети ходили из Академии домой повесничать, а мы дома работали более, чем в Академии», — вспоминал впоследствии Карл Павлович. По воскресным дням братья помогали отцу гравировать карты для издания книги о путешествии Крузенштерна. Карл лепил из воска фигурки апостолов для одной из моделей Исаакиевского собора. Фигур было двенадцать, за каждую платили по 25 рублей ассигнациями. Деньги, естественно, получал Павел Иванович. Карл, по утверждению Фомина, был вынужден тайком от родителей брать платные заказы.

Хотя сыновья выросли, Павел Иванович по-прежнему был строг и сух с ними, как в детстве. Карлу он долго не разрешал брать в руки кисть и палитру: нужно было убедиться, что тот в совершенстве владеет рисунком. Когда сомнений не оставалось, Карлу было предложено скопировать «Голову старика» Веласкеса, находящуюся в Строгановской галерее. Не один раз юноша поднимался по мраморным ступеням дворца графа Строганова и в тишине зала копировал портрет. Правда, позднее оказалось, что Строганов ошибся: маэра письма лишь напоминала школу знаменитого испанского мастера.

Когда копия была готова и представлена взыскательному Павлу Ивановичу, он сразу же нашел в ней неточности, добавив: «Если ты поправишь их, то будешь молодец». Последовала вторая копия, которая также не удовлетворила Павла Ивановича. Карл сделал третью, четвертую и так до двенадцати раз, пока, по мнению отца, не приблизился к оригиналу. Подобным же образом семь раз был скопирован подлинный

этиод Веласкеса, изображающий монаха за чтением книги, и портрет папы Иннокентия X.

Особенности живописной манеры Веласкеса были серьезно изучены будущим художником. Когда много лет спустя, в 1848 году, в Петербурге появился некто Ляхницкий, хвалившийся всюду своей коллекцией и выдававший одну из картин за работу Веласкеса, художник Ф. А. Бруни направил его к Брюллову. Карл Павлович, в то время уже опасно больной, сидел в глубоком вольтеровском кресле. Перед ним поставили картину, «изображающую галантерейное обращение Марса с Венерой». Он рассматривал ее долго и молча. «Где же Веласкес?» — последовал наконец вопрос. «Он перед вами», — отвечал владелец. Тогда, как вспоминает ученик художника М. И. Железнов, Брюллов разразился целой тирадой: «Бог Марс и богиня Венера задумали позабавиться любовным делом. Это было в Греции, в мифологические времена. Представьте себе, какова должна быть роскошь в мифологическом пейзаже, избранном богами для удовлетворения своей чувственности. Посудите, как прелестно должен быть освещен пейзаж горячим южным солнцем и какова должна быть сочность, бархатистость трав, на которой боги совершали таинства любви. А главное, не забывайте, что герой картины Марс — бог мужества, а Венера — богиня красоты. Вообразите себе теперь, какой это восхитительный сюжет и какое очарование он должен бы производить на зрителя, если бы его исполнил гениальный художник. Вместо всего этого, что я вижу в картине? Под серым, скверным петербургским небом, под гнилым пнем дерева, в грязной луже лежит истертая, чопорная развратница времен Людовика XIV, от которой только что выскочил какой-то негодяй, выпачкавшийся в грязи! О картине мне говорить больше нечего... Да, знаете

молодой человек, что вы, приписывая подобную вещь гениальному художнику, мараете его имя».

Бруни потом заметил, что в картинах Веласкес всегда слабее, нежели в портретах. «Об этом и говорить нечего», — согласился Брюллов, — Веласкес никогда бы не подумал перенести зрителя в мифологический век и непременно бы намарал казенный пейзаж с серым небом. Представить богов он также не в состоянии, и написал бы просто натурщиков, но натурщиков он написал бы хорошо! Положим, что он мог сделать совершенно неудачную вещь, так ведь сейчас было бы видно, что картина ему не удалась, и более ничего! Но она, во всяком случае, была бы с огнем, проворна и головы имели бы в живописи большие достоинства, а у художника, который написал картину Ляхницкого, неудачи быть не могло: этому труженику надо было употребить чертову пропасть времени, чтобы сделать такую досадную посредственность».

Живописцы, прошедшие, подобно Карлу, академическую школу, познакомились с техникой старых мастеров не только на материалах эрмитажного собрания, собрания Строгановых и Кутайсовых. Сама Академия также обладала богатой коллекцией «мастерских рисунков и эстампов, ваятельных и живописных произведений» — тех самых, что в 1812 году путешествовали в Олонецкую губернию. Все они хранились в академическом музее и были доступны как воспитанникам, так и любому желающему. Правда, желающих было очень немного. Академический музей пустовал. Лишь изредка забредал туда какой-нибудь заезжий иностранец. Сонный швейцар, звеня ключами, открывал перед ним огромные, темного дерева двери. Заржавевшие петли скрипели, дневной свет с трудом проникал сквозь тяжелые оконные шторы музейных зал, а пыльная пыль покрывала пол и стекла витрин...

Оживлялись музейные галереи лишь раз в три года, когда газеты извещали петербуржцев об открытии очередной трехгодичной выставки работ художников. Тогда публика со всех концов города устремлялась на Васильевский остров. Парадный вход в Академию не закрывался ни в хорошую, ни в дурную погоду. Кареты, коляски, дрожки длинной вереницей тянулись вдоль набережной. Повсюду только и было разговоров, что о каком-нибудь «Спартанце при Фермопилах» кисти Куртейля. Но когда выставка закрывалась и петербургский обыватель забывал о ней, Академия вместе со своим музеем словно переставала существовать для публики, вновь становясь закрытым учебным заведением.

Привычная жизнь шла своим чередом. Все так же грязно и душно было в аудиториях, холодно в спальнях, так же вытирали с лица копоть от светильников, выходя из натурного класса, а в закоулках длинных пустых коридоров младшие воспитанники делили случайно добытые лакомства. Казалось, ничто не могло изменить издавна заведенного порядка, но...

В конце 1816 года в министерство народного просвещения поступила записка «о невыгодном положении Императорской Академии художеств по части Воспитательного училища и хозяйственных оборотов». Министерство насторожилось и составило «Комитет для рассмотрения причин неустройства сей Академии».

В отчете о работе комиссии А. Н. Оленин сообщал, что главное здание Академии, «которого одна наружность составляет без малого полуверсту, вышиною 10 сажен, а площадь железной ее крыши слишком десятину, находилось в таком положении, в каком оно могло существовать без надлежащих починков, со времени построения... то есть с полвека до 1817 года... Долгов на ней (Академии. — А. К.) накопилось

к 1817 году почти до 300 тысяч рублей, а вся денежная сумма собственно Академии принадлежащая состояла в 17 рублях 26 копейках...».

Учеников Воспитательного училища Оленин характеризовал как «необразованных и... буйных юношей, одетых в совершенно изношенное платье... пища коих была весьма дурна, а равно и воздух в спальнях и классах, оттого, по мнению академического... доктора... Трейдора, появились зобы и другие болезни, так что ими страдали около ста юношей». (Общее число воспитанников в то время составляло 296 человек.)

Обнаруженные комиссией неустройства повлекли за собой существенные изменения в жизни Академии.

Президентом был назначен Алексей Николаевич Оленин. По этому случаю поэт К. Н. Батюшков писал: «Наконец, у нас президент в Академии Художеств (замечание весьма существенное, так как до этого место президента пустовало, был только вице-президент. — А. К.).

Президент, который без педантизма,
Без пузы барской и без чванства,
Забот неся житейский груз
И должностей разнообразных бремя,
Еще находит время
В снегах отчества лелеять знобких муз;
Лишь для добра живет и дышит,
И к сим прибавьте чудесам:
Как Менге — рисует сам,
Как Винкельман красноречивый — пишет».

Оленин был человеком просвещенным. Директор Императорской Публичной библиотеки, он, по остроумному замечанию А. Л. Нарышкина, был «членом всех ученых обществ» и разве что «только не архимандритом Александро-Невской лавры». В доме Олениных на Фонтанке (ныне Фонтанка, 101) собирались литературные знаменитости, артисты, художники.

В Академии Оленин стремился расширить преподавание общеобразовательных дисциплин. В 1819 году он предложил совету ввести в классах валяния и живописи дополнительные предметы:

«1) Теория сих художеств. 2) Анатомии часть, то есть Остеология и Миология. 3) История знатнейших происшествий из Священных и Светских бытописаний... 4) Археология или древности и обычаи народов и 5) Мифология и История баснословных Иронических времен».

Исторический живописец А. И. Иванов писал об Оленине: «В его правление Академией благоугодно было ему разделить учеников по рукам гг. профессоров оной, и К. Брюллов не по выбору моему, а по жребию достался в мои руки».

Один из лучших преподавателей Академии А. И. Иванов свято чтит старых мастеров и строго придерживался классических традиций. Художник И. Бугаевский-Благодарный написал портрет его на фоне книжного шкафа, где среди прочих книг виден корешок издания Винкельмана — знаменитого теоретика классического искусства.

В учениках своих Андрей Иванович воспитывал знание классического рисунка. По его заданию Карл Брюлло «со страстным терпением» до сорока раз срисовывал группу Лаокоона с детьми. Подготовленный подобным образом, он мог теперь справляться с технически сложными заданиями. Случай к тому скоро представился.

В 1819 году воспитанникам четвертого возраста была дана программная работа «Улисс и Навзикая». Вскоре ее отменили, так как нашли «для учеников трудною, ибо картина должна состоять по большей части из женских фигур, кои они не могут рисовать с натуры». Брюллов же, будучи в то время воспита-

ником третьего, младшего возраста, успешно с ней справился. На торжественном собрании при звуках труб и литавр президент Оленин провозгласил: «Ученик 3-го возраста Карл Брюлло в поощрение усматриваемых в нем отличных дарований к художествам за картину „Улисс и Навзикая“ удостоен золотой медали „за экспрессию“».

Картина не сохранилась, но другая работа К. Брюлло этого периода «Нарцисс» широко известна. Написана она также по программе, предложенной советом Академии. В основу ее был положен греческий миф о прекрасном юноше с холодным сердцем, который отвергал женщин, любивших его. Афродита наказала юношу. Он пленился собственным отражением и превратился в цветок, который увял. Сюжет прямо наводил учеников на мысль о привычном использовании античных образцов. Фигуру юноши следовало изобразить «с большим отчетом» — отчетливо и законченно, как требовали того академические каноны. Надо было придать ей округлость, «лучшие черты» и уметь отделить от фона. Многие участники конкурса тем и ограничились.

Но Карлу Брюлло этого было недостаточно. Он все внимательнее вчитывался в поэтический текст мифа. «Однажды в жаркий летний день Нарцисс, охотясь на Геликоне, утомленный подошел к серебристо-светлому тихому потоку, под густую тень высоких деревьев. Он прилег на сочную мураву на берегу источника и наклонился пить». Тут он и заметил свое отражение в зеркале спокойной воды.

Все это нужно было изобразить, руководствуясь правилами «сочинения» пейзажа, издавна принятыми Академией. Согласно этим правилам, пейзаж должен был представлять «лучшее летнее время», деревья должны «стоять в красивом положении и местами по

несколько совокупно... землю украшать каскадами и камушками, около которых бы вода, играя, протекала», а горы должны представлять так, чтобы они «составляли цепь, вдаль простирались и терялись от зрения. Подобия людей употреблять кстати, в приличном их состоянии действия, скотов изображать исправно и лучшего рода».

Сухие правила не удовлетворяли Карла. Он решил искать вдохновения в природе и стал посещать известный тогда Строгановский сад на Черной речке. Путь туда лежал по людным линиям Васильевского острова, а затем по тихим улицам Петербургской стороны. Каменные дома постепенно сменялись деревянными, тротуары незаметно переходили в тропинки, тянувшиеся вдоль заборов. За заборами в зелени деревьев скрывались чьи-то дачи. От воды тянуло свежестью, а на противоположном берегу реки позванивали колокольчиками коровы. В Строгановский сад можно было добраться на пароме. Тенистые аллеи подходили к самой воде, недалеко среди кустов белел мрамор древнего саркофага, в зелени открывалась статуя Точильщика — оригинал античной школы. Горбатый каменный мостик, перекинувшись через проток, соединял речку с большим искусственным прудом. Посреди его на острове стояла копия статуи петергофского Нептуна. Попав в сад со стороны Черной речки, можно было пересечь его весь и подойти к центральным воротам парадного входа, что у Малой Невы. Здесь стояли статуи Геркулеса Фарнезского и Флоры, копии с антиков, пестрел яркими цветами партер, песчаная дорожка, огибая дерновое плато, вела к дому.

«Брюллов рассказывал мне, — вспоминал впоследствии художник Г. Г. Гагарин, — что, сидя на скамье, он старался отгадать обаяние воздуха в теплых странах, понять примитивную Грецию, дать себе отчет



Автопортрет Карла Брюллова в мундире воспитанника Академии художеств. Рисунок. 1813 г.



Набережная Невы у Меншиковского дворца и Академии художеств.
Гравюра И. А. Иванова. Начало XIX в.



Фасад дома Брюлло на Среднем проспекте Васильевского острова.
Чертеж. 1872 г. Публикуется впервые. ЛГИА.



Дом Брюлловых на Среднем проспекте Васильевского острова.
Фотография. 1975 г.



Портрет актера А. Н. Рамазанова работы К. Брюллова. 1822 г.



Портрет актера А. С. Яковлева. Рисунок К. Брюллова. 1817 г.



Нарцисс. Картина работы К. Брюллова. 1819 г.



Вид Строгановской дачи на Черной речке. Гравюра А. Г. Мартынова. 1814 г.



Катание на коньках. Акварель из альбома А. Грога. 1820-е гг.
Публикуется впервые. ГЛМ.



Доставка колонн для Исаакиевского собора. Акварель К. И. Кольмана. 1824 г.



На Неве. Обед грузчиков. Акварель К. И. Кольмана. 1820-е гг.



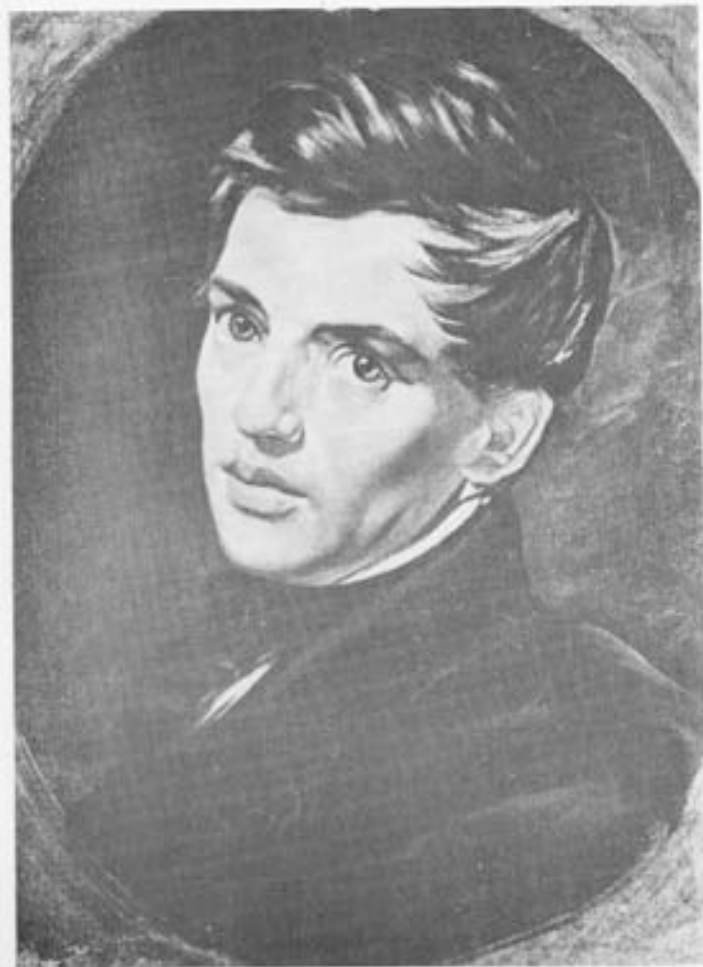
Натурный класс Академии художеств.



Рисунок А. Г. Венецианова. Начало XIX в.



Автопортрет К. П. Брюллова. 1824 г.



Портрет А. П. Брюллова работы К. П. Брюллова.
1823—1824 гг.



Портрет Г. И. Гагарина работы К. П. Брюллова. 1827 — 1830 гг.



Портрет С. П. Гагариной с детьми. Копия с акварели К. П. Брюллова. 1830-е гг.



Автопортрет. Акварель К. Брюллова. 1830—1833 гг.

в удивлении юноши, впервые увидевшего отражение своего лица в воде и пленившегося им, и проникнуть во всю языческую грацию этой метаморфозы. Встав со скамьи, Брюллов уже создал в своем воображении целую картину... И действительно, он потом передал в ней эффект солнца между листвою, разнovidную игру светотеней, весьма удачно распределил общее освещение, бросив тень, полную отблесков, на большую часть тела юноши. Листок, упавший с дерева, плыл по гладкой поверхности воды и тем еще более выказывал ее зеркальность...»

Подобный подход к теме был необычен. Несмотря на то что пейзаж картины еще очень условен, прообраз его художник искал не в общепризнанных образах, с которых обычно копировали академисты, а в реальной природе. Это нарушало установленные каноны и было названо профессорами «предосудительной фантазией».

Очевидные достоинства работы не позволяли лишить художника награды. Картину похвалили в печати. «Сын Отечества» писал, что в ней «обнаруживается действие ума, воображение и игра кисти, водимые рукой вкуса. Брюлло получил вторую золотую медаль. Произведение его было «назначено к продаже» и отправлено в академическую лавку, где его купил какой-то чиновник. Впоследствии он умер, и «Нарцисс» попал к А. И. Иванову. О картине никто не вспоминал, пока имя художника не стало известным. Тогда Оленин высказал мысль, что не худо бы Академии иметь ученические работы своего знаменитого питомца, и Иванов подарил «Нарцисса» Академии. Сейчас картину можно видеть в Русском музее.

Работая над «Нарциссом», Брюлло позволял себе время от времени развлечения. Вечерами воспитанникам разрешалось посещать театр, и они широко этим

пользовались. Вначале ходили в Малый театр, который находился приблизительно там, где впоследствии построили Александрийский театр. Большой театр, стоявший на месте нынешней консерватории, еще не был восстановлен после пожара 1811 года. Когда же 3 февраля 1818 года его наконец открыли, представления стали давать на новой сцене. Разделения театра на оперный и драматический тогда не было. Часто в один вечер шли и трагедия и опера, а то и сразу три пьесы различного характера. Например, 8 мая 1818 года давали одновременно: комедию «Влюбленный Шекспир», водевиль «Казак-стихотворец» и интермедию «Цыганский табор». Шли и большие постановочные пьесы, которые занимали весь вечер.

Воспитанники академии устраивались на галерее четвертого яруса. Затаив дыхание, следили они за игрой актеров, старались запомнить интонационные краски монологов, чтобы потом воспроизвести их на сцене домашнего театра, критически оценивали декорации и костюмы. Кумиры тогдашней публики танцовщица А. И. Истомина, актеры И. И. Сосницкий, А. С. Яковлев вызывали у них бурю восторга. Ненасаживая ладони, аплодировали они своим любимцам. Казалось, воздух сотрясается от резких хлопков, раздававшихся с четвертого яруса. Соперничали с ними разве что только «присяжные посетители» театра. Эти занятые театралы, абонировавшие кресла левой стороны партера, так называемый «левый фланг», могли составить успех или освистать кого угодно. Помогали им в этом и наемные хлопальщики, которых отряжали на галерею. По условному знаку — взмаху руки или перчатки патрона — они аплодировали или свистели, в зависимости от случая.

Карла Брюлло особенно увлекала игра актера Яковлева. По свидетельству современников, «чугунные

стихи» Сумарокова Яковлев превращал в золото при помощи сильного, гибкого и глубокого голоса, который проникал в сердца зрителей, заставляя весь театр греметь аплодисментами. Увлечение Яковлевым отразилось в одном из альбомных рисунков художника, где актер изображен в костюме испанского гранда. Высокий и статный, с благородным лицом предстает он перед зрителем. «Завистников имел — соперников не знал!» — писал о нем позднее поэт Б. М. Федоров.

Пушкин в статье «Мои замечания о русском театре» писал о «диком и пламенном Яковлеве, который имел часто восхитительные порывы гения». В отзыве Пушкина чувствуется интерес к характеру дарования актера, в то время как в наброске Брюлло зафиксировано лишь зрительное впечатление от образа Яковлева, во многом созвучное описанию С. П. Жихарева: «Наружность его была прекрасна, телосложение правильное, рост высокий, но не огромный, благородная поступь. Движения естественные: ничего угловатого, ничего натянутого. Лицо было зеркалом души его: открытый лоб, глаза светлые и выразительные, рот небольшой, улыбка пленительная...»

Выходя за кулисы, куда он проникал благодаря актеру Рамазанову, К. Брюлло познакомился с помощником по репертуарной части императорских театров известным драматургом М. Н. Загоскиным. Рамазанов рекомендовал его Загоскину как талантливого молодого художника, и тот сразу же пригласил юношу писать декорации для своих домашних спектаклей.

Загоскин в то время занимал бельэтаж в доме на Невском проспекте, недалеко от Надеждинской улицы. Состояние имел весьма скромное, а нрав необычайно живой и общительный. Будучи еще помощником столоначальника в департаменте горных и соляных дел, начал он сочинять комедии, а в 1817 году был опреде-

лен в Дирекцию императорских театров по репертуарной части. В его доме Брюлло встретил молчаливого и тучного И. А. Крылова. В любительских спектаклях на домашней сцене Загоскина участвовали В. А. Жуковский и Н. И. Гнедич.

Декораций Брюлло к этим спектаклям не сохранилось. Судить о них можно лишь по воспоминаниям современников. Н. Рамазанов писал: «декорации» его были «так хороши, что, пожалуй бы, и в раму. Лучшая из них — темница...». Для академического театра К. Брюлло кроме декорации предполагал написать занавес. Он думал изобразить на нем Гения и Минерву, вступающих в храм Искусства; летящий Сатурн одерживает перед ними тяжелую драпировку, и группы амуров, изучающих живопись, скульптуру и архитектуру, предстают взорам. Изображению Минервы Брюлло хотел сообщить черты президента Оленина.

Увлекаясь театром, К. Брюлло брал на себя главные роли в домашних спектаклях воспитанников Академии. Репертуар был разнообразным. Чаще всего повторяли виденное на сцене Малого или Большого театра. Брюлло играл то короля Лира, то писаря Грицько в пьесе «Казак-стихотворец» А. А. Шаховского, то графа в популярном фарсе — и всегда с большим успехом.

Срок пребывания в Академии близился к концу. Последней академической работой Брюлло была картина «Явление Аврааму трех ангелов». Он выполнил ее, строго придерживаясь академических правил, так, «чтобы главная фигура имела перед прочими преимущество, и зритель, не искав ее в куче других, видел с первого взгляда... чтобы составляющие группы были между собой связаны и не оставляли больших промежутков, часто весьма неприятных, чтобы между группами были отдыхи или приличные расстояния...».

Картина переписывалась до восьми раз, пока не была доведена до определенной кондиции, и потому красочный слой несколько уплотнен. Академический совет удостоил эту работу золотой медалью. Впоследствии она слыла «образцовой» и ее копировали младшие воспитанники, среди которых был знаменитый в будущем А. А. Иванов.

Осенью 1821 года в конференц-зале состоялся торжественный акт: при звуках труб и литавр выпускникам вручали свидетельства об окончании Академии. Карл Брюлло вышел из зала, получив аттестат первой степени и шпагу. Последние были вручены лишь шестнадцати лучшим из двадцати восьми окончивших. Тогда же К. Брюлло, как и другим особо отличившимся, было предложено вместо традиционной заграничной поездки остаться в Академии еще на три года, для совершенствования. Подобное нововведение, вызванное недостаточностью денежных средств, необычайно раздосадовало молодых художников. Руководство учениками поручалось не профессорам, а невежественному инспектору. Это окончательно восстановило юношей против Оленина, и они покинули Академию, решительно отвергнув предложение президента.

Прощание с Академией бывшие воспитанники ознаменовали товарищеским обедом. Его устроили на Крестовском острове. Под открытым небом поставили столы. Кто-то предложил тост за профессоров, и его дружно приняли. «А господина президента, Алексея Николаевича Оленина, предать анафеме!» — возгласил Брюлло.

Окончив учение, братья Брюлло не вернулись в родительский дом на Среднем проспекте, а поселились в небольшой временной деревянной мастерской возле вечно, как тогда казалось, строящегося Исаакиевского собора, где начинал работать Александр.

Изредка их навещали отец и мать. Три года спустя Мария Ивановна сообщала сыновьям в Рим: «Не могу вам описать, что происходит во мне, когда я прохожу мимо ворот или забора, где вы жили! Как будто вы еще там, и я захожу к вам».

Карл Брюлло связал свою деятельность с возникшим тогда же Обществом поощрения художников. Идея создания Общества принадлежала нескольким известным в Петербурге лицам. Ими были статс-секретарь Александра I Петр Андреевич Кикин, человек «весьма радушный к пользе художников»; полковник в отставке Александр Иванович Дмитриев-Мамонов, автор любительских зарисовок, связанных с эпизодами войны 1812 года; флигель-адъютант Лев Иванович Киль, гравер-любитель; князь Иван Алексеевич Гагарин и Федор Федорович Шуберт, автор первого достоверного топографического плана Петербурга.

Карл Брюлло принимал участие в серии иллюстрированных изданий, выпускаемых Обществом. Только теперь вместо «Брюлло» он, уроженец Петербурга и воспитанник Академии художеств, стал подписывать свои работы «Брюллов», прибавляя к написанию старой французской фамилии букву «в». По заказу Общества Брюллов также написал картину «Эдип и Антигона». Впоследствии награвированная на меди, она была приложена как виньетка к изданию трагедий Озерова.

Молодой художник поддерживал связи со старыми академическими приятелями. К нему часто заезжал Фомин. Вечерами по заснеженным улицам отправлялись они в театр, где за кулисами радушно принимал их давний знакомый актер А. П. Рамазанов. Еще в Академии он преподавал воспитанникам танцы, «дабы будущие художники умели ловко ходить и кланяться». Комик Рамазанов был незаменим в амплуа

бойких слуг. Ловкий, живой и подвижный, он пленял зрителей богатством интонаций и мимики. После представлений Брюллов часто отправлялся вместе с Рамазановым к нему домой — жил актер в доме И. Немкова на углу набережной Крюкова канала и Офицерской улицы (ныне улица Декабристов) — и подолгу там засиживался. Отношения их принимали характер дружеских. В этот период написал художник портреты актера и жены его, Александры Ивановны, также актрисы императорского театра.

Как-то на масленице, сидя у Рамазановых и лакомясь вкусными блинами, Брюллов потребовал к себе кухарку, которая пекла их. Когда та явилась, художник усадил ее и тут же сделал карандашный портрет. С разгоряченным лицом, в переднике, с ухватом в руках, кухарка предстала в портрете такой, какой она только что была у печки.

К сожалению, маленький сын Рамазанова решил «исправить» работу художника и испортил ее. Впоследствии от огорчения он разорвал рисунок.

Брюллова явно тянуло к камерности. Это сказалося в портретах членов-учредителей Общества поощрения художников П. А. Кикина и И. А. Гагарина. Отсутствие внешних эффектов, сдержанность цветового решения и непосредственность в передаче образов отличают эти работы.

В 1822 году Общество поощрения художников предложило Карлу средства для поездки в Италию на три года. Брюллов соглашался на это предложение лишь с тем условием, чтоб вместе с ним отправились за границу и брата. «Из меня, быть может, ничего не выйдет, а из брата Александра непременно выйдет человек», — говорил он.

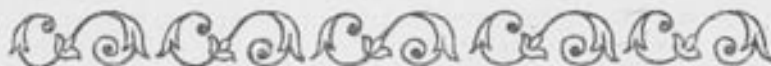
Обычай посылать пенсионеров в Рим возник еще в XVIII веке. Он был вызван желанием углубить зна-

ния молодых художников и приобщить их к классическому искусству. Инструкции, вручаемые Обществом своим пенсионерам, предостерегали их от увлечения «недостойным жанром», то есть жанром бытовым, и «французским стилем» — романтическим видением и манерой.

Обязанность пенсионера сводилась к созданию профессионально грамотной копии с одного из шедевров эпохи Возрождения. Копии доставлялись в Академию художеств и являлись в свою очередь образцом для учащихся. «Можно представить себе, каким важным пособием послужит природному дарованию его (художника. — А. К.) изучение сего единственного артиста по колориту, рисунку и самому сочинению», — писали «Отечественные записки» о копиях Рафаэля.

16 августа 1822 года братья Брюлловы покидали Петербург. На вокзале дилижансов, который помещался в доме Ф. Серапиона на Царскосельском проспекте, 7 (ныне Московский проспект, 20), их провожали родители и друзья. Обычно суровый Павел Иванович смягчился. «Отец... во всю жизнь поцеловал меня только один раз, когда я садился в дилижанс, чтобы ехать за границу», — вспоминал впоследствии К. Брюллов.

Думали, что расстанутся надолго, а случилось, что навсегда. Вернувшись через 14 лет, Карл не застал уже в живых ни матери, ни отца, ни младших братьев, Павла и Ивана.



ПЕТЕРБУРГ ИЗДАЛЕКА

Покинув Петербург, братья Брюлловы не потеряли с ним связи. Напротив, то, что вблизи казалось привычным и само собой разумеющимся, на расстоянии приобрело особую ценность. «Я скажу только, что Петербург чудный город», — писал родителям Александр, видевший по пути в Италию Берлин, Дрезден, Мюнхен.

Даже первые яркие впечатления от встречи с Римом — античный форум, руины Колизея, остатки мостовой времен императоров — ничто не могло затмить образа оставленного города. «...Вдалеке от родины, от друзей, от всего, что делало нас счастливыми в продолжение двадцати трех лет, каково нам — вы, может быть, после сего письма и будете уметь вообразить себе, — писал К. Брюллов родителям в 1824 году. — „Ни сосенки кудрявые, ни ивки близ него“. Хотя здесь вместо сосен растут лавры и вместо хмеля — виноград, все мило, прелестно! — но без слов, молчат и даже кажется все вокруг умирающим для тех, кто думает о родине».

В первое время мысли юношей постоянно возвращались к России. Молодого живописца обуревало желание создать картину именно из русской истории. Он

писал о том Обществу поощрения художников и получил резонный ответ: повременить до возвращения в отечество, ибо не только в Италии, но и в самой России трудно получить точные исторические сведения, необходимые для создания такой картины.

Но ясная лазурь итальянского неба, тепло, зелень действовали благотворно. Античные памятники, знакомые прежде по гравюрам и моделям музея Академии, оживали в своей первоизданности, в окружении южной природы. Статуи, виденные доселе лишь в гипсовых слепках, с обломанными носами и руками, являлись теперь в оригинале, камне и мраморе.

Карл Брюллов в отчетах Обществу подробно описывал свои занятия, состоявшие «в рисовании со статуй и фресков» Ватикана и в «натурном классе обоего пола». В одном из них он сообщал: «Для почтеннейшего Общества начал головку, представляющую умывающуюся итальянку у фонтана». Это была картина «Итальянское утро».

Отправляя ее в Петербург, Брюллов беспокоился. Долгий путь из Италии в Россию мог изменить ее до неузнаваемости. Влажные стены корабельных трюмов, сырые склады таможни, непрестанная тряска в дилижансах — все грозило повредить красочный слой картины. Присоединялось еще и некое «отеческое» чувство к своему созданию. «Осмеливаюсь поручить в ваше покровительство дитя мое, которое жестокий долг почтения к Обществу мог только вырвать из моих объятий», — писал художник в Петербург.

«Утро» было удачным дебютом. В Петербурге оно было выставлено в магазине «постоянного сбыта художественных произведений». Магазин находился на Невском проспекте. Общество специально избрало для выставки самое людное место города. Вначале она

располагалась в доме голландской церкви (ныне дом № 20) в магазине художественных произведений Андрея Премо, затем в магазине Снегирева, за Анничковым мостом в доме Лопатина (ныне дом № 98) и снова в Голландской церкви. В 1826—1827 годах выставка находилась в доме Марса на Невском проспекте (ныне дом № 46). Здесь наряду с произведениями других художников и выставлялось «Итальянское утро» Брюллова.

На выставке произошло первое знакомство А. С. Пушкина с творчеством Брюллова. В мае 1827 года Пушкин после семилетнего отсутствия вернулся в столицу. «Одежда на нем была вовсе не петербургского покроя, в особенности же картуз престранного вида», — вспоминал один из современников. Пушкин спешил вместе с Дельвигом на выставку.

Долго и молча стоял поэт перед картиной Брюллова. «Странное дело, — вымолвил он наконец, — в нынешнее время живописцы приобрели манеру выводить из полотна предметы (то есть передавать световоздушную среду. — А. К.) и в особенности фигуры; в Италии это искусство до такой степени утвердилось, что не признают того художника, кто не умеет этого делать».

В «Итальянском утре» Брюллов вплотную подошел к решению проблемы реального воспроизведения среды, окружавшей его модель. Он выбрал для нее естественное освещение, что противоречило академическим канонам. «Я освещал модель на солнце, предположив освещение сзади, так что лицо и грудь в тени, и рефлектируются от фонтана, освещенного солнцем, что делает все тени гораздо приятнее в сравнении с простым освещением из окна», — писал он Обществу поощрения художников. В русской живописи это были первые шаги в поисках большей жизненной тонкости и выразительности.

Картина Брюллова была приобретена дворцовым ведомством. Чтобы увидеть ее, с этого времени нужно было особое разрешение. «Ходил с Венециановым во дворец, — писал в дневнике будущий художник Мокрицкий, — смотреть Брюллова «Итальянское утро», находящееся в будуаре императрицы — десять минут не более мог я оставаться в этом покойчике... есть там и другие прекрасные работы».

Общество предложило Брюллову написать картину парную «Итальянскому утру». Ею стал «Полдень». Картина изображала молодую женщину, срывающую гроздь винограда. Художник писал ее в саду, под открытым небом. Его интересовали непосредственность и прелесть самой натуры, «вернейшее расположение теней и света».

Получив картину, Общество усмотрело в ней явное пренебрежение классическими традициями. Молодая, полная жизни итальянка не походила на чтимые Академией правильные античные прообразы. «Ваша модель была более приятных, нежели изящных соразмерностей», — писали Брюллову.

Художник отвечал, что подобные формы «нам чаще встречаются и нередко даже более нравятся, нежели строгая красота статуй».

Разногласия носили характер принципиальный и были выражены обеими сторонами достаточно ясно. Они отражали борьбу канонов классицизма с искусством, стремившимся к правдивому отражению реальной жизни. Но кроме этого Общество было возмущено строптивостью пенсионера. И хотя он «с пламенным и благородным подобострастием» списывал «Афинскую школу» Рафаэля и делал много портретов, добрые отношения нарушились. Брюллов выходил из повиновения. Он перестал писать в Петербург, а если и писал, то письма лежали у него месяцами, дожидаясь

то конверта, то приписки. Скульптор С. И. Гальберг, бывший в Риме одновременно с Брюлловым, предостерегал: «Ты, Карлуша, дошутись с Обществом наконец до того, что у тебя пенсию отнимут». «Этого-то я и хочу, до этого-то я и добиваюсь...» — отвечал Брюллов.

Разрыв назревал. Сознание его неизбежности было обоюдным. Брат Федор писал из Петербурга: «Не сердись, что пишу тебе сущую правду, которую я изустно от Григоровича (конференц-секретаря Академии. — А. К.) имею. Общество... или члены оного говорят, что нам братья Брюлловы стоят 48 тысяч рублей, а что они нам прислали за эти деньги? Карл Брюллов нам присылает только фрагменты... То он хочет писать «Христос благословляет детей», то он выдумает другой сюжет: «Последний день разорения Помпеи», пришлет эскиз, и год пропал, а мы все еще в надежде иметь от него трудов. Не мудрено жить на чужой счет в чужих краях, да игрушками забавляться! Вот П. В. Басин (другой пенсионер. — А. К.): он прислал в Россию множество работ. Григорович на то сказал, что хоть и прислал Басин много своих работ, но они слабее К. Брюллова игрушек».

Общество роптало и задерживало пенсион за последние два года. Однажды, сидя в кругу товарищей в трактире Лепре, Карл Брюллов получил внушительный пакет с большой сургучной печатью. В нем был вексель на 250 червонных и письмо от казначея графа Мусина-Пушкина-Брюса, в котором сообщалось, что содержание, получаемое художником от Общества, скоро выплачивать перестанут. Пробежав письмо глазами, Брюллов вспыхнул, потребовал чернил и бумаги.

Написав любезное письмо, он отослал вексель назад, в Петербург, — это означало явный разрыв.

Порывая с Обществом, Брюллов и не думал порывать со своими соотечественниками. Связь с ними поддерживалась в основном через семейство русского посланника князя Г. И. Гагарина, весьма просвещенного человека. В доме его собирались многие русские, жившие тогда в Риме. Бывали там и пенсионеры Академии: пейзажист Сильвестр Щедрин, скульптор Самуил Гальберг, архитекторы Константин Тон и Николай Ефимов, живописец Павел Басин. В домашнем театре разыгрывались пьесы русских драматургов. Для одной из них — «Недоросля» Фонвизина — Брюллов писал декорации и играл в спектакле одновременно Простакова и Вральмана. Сохранилась акварель Брюллова и Ефимова, изображающая зал домашнего театра князя Гагарина. Среди зрителей, стоящих у стен и кресел, княгиня Зинаида Волконская, Гагарины и сам Брюллов.

Подолгу жил художник и на вилле Гагариных в Гротта-Феррата. Общение с ним способствовало развитию дарования сына хозяина дома, в будущем художника Григория Григорьевича Гагарина. «По вечерам, когда вся семья наша собиралась вокруг большого круглого стола, заваленного бумагой, красками, кистями и карандашами, — вспоминал Г. Г. Гагарин, — он перебирал мои мысли, развивал их на свой лад и делал из них чудеса... То были или впечатление, принесенное с прогулки, или фантазия романтического, порой классического характера, или иллюстрация последнего чтения; то, наконец, воспоминание юности или опыт нового способа живописи...»

В Государственном Историческом музее находится копия Гагарина с несохранившейся акварели Брюллова, изображающей все семейство за круглым столом вблизи камина. Писал Брюллов и отдельные портреты членов семьи Гагарина.

Привязанность художника к этому семейству была такова, что во время тяжелой болезни 1835 года, не имея надежды поправиться, он написал завещание, по которому все свои работы думал оставить Григорию Ивановичу Гагарину.

Среди римских знакомых Брюллова мы встречаем имена людей, связанных с восстанием на Сенатской площади. Здесь вечный путешественник Александр Тургенев и экс-дипломат Сергей Тургенев — братья Николая Тургенева, осужденного по делу декабристов. По просьбе Александра Тургенева Брюллов в 1832 году сделал его портрет; ранее писал его брата Сергея. Можно предположить, что братья Тургеневы рассказывали Брюллову о событиях 14 декабря.

Не радовали и вести из Петербурга, доходившие в письмах друзей и родных. Академию из ведомств министерства народного просвещения перевели в ведомство министерства императорского двора.

Идея реакционной триады — «самодержавие, православие и народность» — воплощалась в жизнь.

Николай I взял на себя роль верховного судьи в делах искусства. Его «нравится» или «не нравится» определяло судьбы живописцев. Старый профессор А. Е. Егоров, решившийся поднести государю свою картину, получил ее назад с отзывом: «Какая мерзость». Художники А. И. Иванов и В. К. Шебуев, писавшие образа для Преображенской церкви, заслужили выговор — образа не понравились императору.

От высочайшего порицания или одобрения зависело положение не только петербургских художников, но и пенсионеров. Жившие в Италии живописцы были обеспокоены; на тревожный запрос Сильвестра Щедрина скульптор Гальберг писал из Петербурга: «Вы хотите узнать, понравится ли ваша картина государю, которую вы писать для него будете. Нельзя отвечать

на это верно, точно. Государь, конечно, иногда ошибается: ведь и он человек, да и не художник... все при дворе в восторге... от разных акварелей, внутренностей (интерьеров.— А. К.) и подобных мелочей, которые все вместе не стоят папета» (мелкая итальянская монета.— А. К.).

Подобные «мелочи» не могли удовлетворить и Брюллова. Ему страстно хотелось испытать свои силы в разработке настоящей большой темы. В истории итальянского народа, в руинах старинных аданий, в самом воздухе Италии, насыщенном, казалось, воспоминаниями о прошлом, настойчиво искал художник вдохновения для своего творчества. Долина Кампаны и Аппиева дорога сами по себе представляли уже исторические пейзажи. Брат Александр занимался проектом реставрации Помпейских бань и давно звал на раскопки. Брюллов отправился туда летом 1827 года.

Он бродил вдоль узких пустынных улиц, заглядывал в дома, рассматривал предметы утвари. Следы внезапно прерванной размеренной жизни выделялись на каждом шагу. «Вот имена хозяев, написанные на стенах, вот объявления об ожидаемых зрелищах!— писал посетивший Помпею русский путешественник А. И. Левшин.— Вот лавка, в которой на мраморной доске видно свежее пятно от стоявшего на ней стакана с какой-то жидкостью, вот мельница, где начали и еще не кончили молоть муку...» Воображение рисовало тьму, спускающуюся на цветущий город, дождь пепла, огненное зарево над Везувием, толпы людей, в ужасе бегущие по улицам. Позднее Брюллов рассказывал, что «во время осмотра этого города... блеснула мысль написать большую картину и представить на ней гибель Помпей».

Сюжет был найден. Он заключал в себе истинно народную драму, а не драму личной судьбы героя, как

то предписывалось академической исторической живописью. Новое, более современное понимание истории, отразившееся в выборе сюжета, требовало и новых средств художественной выразительности. Брюллов начал делать эскизы. Он основывался на письмах очевидца событий Плиния-младшего и результатах раскопок. Построение групп в будущей картине подсказывал сам материал: скелеты людей, найденные в пепле, уже составляли группы. Среди них были: мать, спасающая дочерей; помпейец, прикрывающий своих близких плащом; сыновья, несущие на плечах старика отца. Расстановку этих групп на плоскости холста диктовала сама обстановка. Приближение гибели все ляло в людей страх и смятение. Передать их можно было лишь стремительным движением, и Брюллов достиг этого впечатления, направив толпы бегущих в разные стороны. Пространство, образовавшееся при разрыве этих групп, он заполнил фигуркой потерявшегося плачущего мальчика. Изображая его, художник отталкивался от непосредственных жизненных наблюдений: босоногие дети в коротких рубашонках были неотъемлемой принадлежностью любого итальянского двора. Но занять центр изображением режущего мальчишки и сохранить жизненно достоверные мечущиеся в разных направлениях группы — как это будет воспринято судьями из Академии? Ведь совсем недавно петербургские наставники Брюллова были возмущены жизненно верными «неизящными» соразмерностями модели в картине «Итальянский полдень»... Что же скажут они по поводу режущего большоголового лохматого «бамбино» без штанов, который и отдаленно не напоминает привычных «зефиров и амуров»? Картина явно опережала понятия своего времени о прекрасном.

Стоило ли рисковать успехом всей долголетней работы? Нельзя ли было найти способ удовлетворить ревнителей традиций, одновременно сохраняя новые принципы изображения? «Вамбино» пришлось убрать, поместив вместо него идеально прекрасную фигуру женщины, сброшенной с колесницы; смятение — упорядочить и, пожертвовав стремительностью движения, расставить фигуры согласно правилам «изящных группировок». Экспрессию можно было оставить, но используя для этого испытанный прием патетических жестов. Таким образом, романтические буйство и стремительность были утихомирены. Художник сосредоточил их на втором плане картины, представив там отчаявшихся и испуганных людей на фоне огненного Везувия и разбушевавшейся необузданной стихии.

Классическое и романтическое начала, соединившись, дали необходимый эффект. Картина поразила всех: и ревнителей старого, и сторонников нового.

Успех «Помпей» был редкий. Итальянцы восхищались ею с южным энтузиазмом. Брюллову устраивали торжественные приемы, посвящали стихотворения, его носили по улицам с музыкой, цветами и факелами, а в театре Ла Скала в Милане устроили оvation. Из Италии «Последний день Помпей» перевезли во Францию. На выставке в Салоне ей присудили медаль первого достоинства. Из Парижа на корабле «Царь Петр» картина Брюллова была отправлена в Россию, и в июле 1834 года через Кронштадтский порт прибыла в Петербург. Владелец «Помпей» А. Н. Демидов, «всеподданнейше поднес» ее Николаю I, «который удостоил сей дар благосклонного принятия».

«Знаменитая картина Карла Брюллова «Последний день Помпей» уже около двух недель привезена в Санкт-Петербург и находится в Эрмитаже в той комнате, где покойный г. Дов рисовал портреты генералов.

Говорят, что она будет в непродолжительном времени выставлена для публики», — писали «Санкт-Петербургские ведомости».

И действительно, царь «соизволил повелеть столь редкий и примерный оригинал русского художника поставить в Академии художеств» в «особливо устроенную для того залу».

Картина была выставлена. Она заняла почти всю стену отведенного зала и привлекала к дверям Академии толпы зрителей. «Может быть, ни одно из художественных произведений, явившихся в области изящного на нашей памяти, не имело такого быстрого, всеобщего, можно сказать, народного успеха», — писали в «Прибавлениях к „Северной пчеле“» за 21 октября 1834 года. — Вельможи и художники, светские люди и ученые, простолюдины и ремесленники — все проникнутое было желанием видеть картину Брюллова; потребность эта с одинаковою силою разлилась по всей столице, во всех состояниях и классах, в палатах Английской набережной, в мастерских и магазинах Невского проспекта, в лавках Гостиного и Апраксина двора, в бедных жилищах чиновников на Песках и в конторах на Васильевском острове».

Везувий аев 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.

Стихи были написаны Пушкиным на небольшом листке в виде чернового наброска. Под ними Пушкин сделал рисунок с одной из центральных групп, изображающей юношей, несущих на плечах старика отца. И стихи, и рисунок были изданы после смерти поэта.

Успеху «Помпей» способствовали отзывы о ней в печати. В 1835 году вышел в свет сборник Гоголя «Арабески» со статьей «Последний день Помпей». Автор писал, что «мысль» картины «принадлежит совершенно вкусу нашего века, который, вообще, как бы сам чувствуя свое страшное раздробление... выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою».

«Публика толпилась перед этим дивным произведением с утра до вечера, — писал в 1896 году инженер-путеец А. И. Штукенберг. — Я созерцал Помпею Брюллова по целым часам, и, в самом деле, есть на что подивиться... это не картинно расставленные группы натурщиков, тщательно вырисованных, как часто встречаем на больших картинах, — нет, это лучший момент великой катастрофы, схваченный гением художника, переданный полотну со всеми страстями действующих лиц; можно сказать, что это лучше натуры и творчество в этой картине, представляя дивное сочетание мысли с формой, является в своем апогее...»

Кто хочет вполне насладиться этой картиной, тот пусть сперва прочтет Вульвера роман: «Die letzten Tage der Pompei» («Последний день Помпей». — А. К.). Он узнает на картине и благородного Глаукуса, и целомудренную Иону, и коварного Алецидеса и, наконец, христианского старца Олинта и всех действующих лиц, разве за вычетом черепахи (в романе есть дивная страничка о черепахе во дворе Глаукуса). Не знаю, чье создание которому предшествовало, но думаю, что Брюллов уже читал Вульвера до создания своей картины...»

Роман Вульвер-Литтона «Последний день Помпей» был издан в 1834 году, Брюллов же обратился к этому сюжету еще в 1827 году. Общность деталей обоих произведений можно объяснить скорее всего единством источников. Материалы археологических раскопок

и письма историка Плиния Младшего к Тациту служили основой для художника и для писателя.

Тема общей гибели и разрушения была созвучна эпохе. В середине 1820-х — начале 1830-х годов в России и в Западной Европе родилось ощущение неизбежности крупных общественных перемен, грозных исторических «обвалов».

Движение карбонариев в Италии, восстание декабристов в России, польские события, июльская революция во Франции — все это говорило о неизбежном крушении старого мира. Поэтому неудивительно, что независимо друг от друга европейский писатель и русский художник обратились к одному и тому же трагическому сюжету. Гибель Помпей становилась как бы символом неизбежных катаклизмов и изменений в жизни народов.

Не только зрители, приходившие взглянуть на «Помпею», но и художники-академики, бывшие наставники, соученики Брюллова, не могли не оценить профессиональных достоинств картины. Однако находили и недостатки, особенно в цветовом решении. Многие упрекали Брюллова в ненатуральности избранного освещения. «С первого взгляда на оную (картину. — А. К.), — писал профессор А. И. Иванов, — она мне показалась с утрированным эффектом; светлые краски в ней... напоминают зимнее время северных климатов, когда все покрывается снегом». Воспитанный в академических традициях художник Ф. Завьялов, изумившись неожиданной «пестроте цвета» картины, сердито сказал: «Да это — яичница!»

Мнение А. И. Иванова о картине Брюллова было мнением художника, сложившегося за три десятилетия до рождения «Помпей». Ни он, ни Ф. Завьялов не могли оценить небывалую светонасыщенность ее живописи; но у большинства художников новое понимание

исторической темы, выразившееся в грандиозности замысла картины, блеск и мастерство исполнения вызывали восхищение.

Живописное видение Брюллова завоевало множество приверженцев среди воспитанников Академии. «Надобно заметить», — писала «Северная пчела», — что на нынешней выставке (1836 года. — А. К.) во всех ученических произведениях заметно преобладание синего цвета и синеватых оттенков. Это все от «Последнего дня Помпеи»...»

Брюллов, хоть и вдали от Петербурга, но все же был достаточно наслышан не только о судьбе своей картины. А. Н. Демидов, сообщая ему о триумфе картины, прибавлял: «Советую вам, не опасаясь ничего... приехать... удержаны здесь не будете». Оговорки настораживали, опасаться приходилось не только петербургского климата, пасмурного неба, дождей, болезней, — страшила неволя. Самодержец мог распорядиться судьбой художника, как ему заблагорассудится.

Брюллов принял приглашение графа В. П. Орлова-Давыдова отправиться с историко-художественной экспедицией в Грецию и Малую Азию. Из Рима выехали в середине мая 1835 года, а уже в первых числах июня русский посланник в Италии граф Гурьев получил высочайшее повеление о вызове Почетного вольного общника Академии художника Карла Брюллова в Петербург для занятия профессорской должности.

Повеление возвратиться в Петербург, достигшее Брюллова в Константинополе, было для него неожиданностью. Он рассчитывал еще вернуться в Италию. Там оставались работы, вещи. Но высочайшие повеления дважды не повторяются, пренебрегать ими не следует, а потому нужно было тотчас же ехать в Рос-

сию. К тому же кругом свирепствовала желтая лихорадка. Брюллов сильно занемог и с трудом поправлялся.

На рейде в Константинополе стоял русский бриг «Фемистокл», направлявшийся в Одессу. С этим бригом отправлялся в Россию римский приятель и ученик Брюллова, теперь секретарь посольства, Г. Г. Гагарин. Он пригласил художника присоединиться к нему.

Во время морского путешествия Брюллов был весел и оживлен. Он отдыхал. Подолгу сживали они с Гагариным в капитанской каюте (бригом командовал будущий герой Севастопольской обороны В. А. Корнилов), вспоминали Рим, Париж; беседовали об искусстве. Гагарин внимательно прислушивался к суждениям мастера. Вечерами в каюте, лежа на койке, Брюллов читал «Историю государства Российского» Карамзина, делал карандашные наброски. Во время путешествия выполнил он акварельные портреты капитана Корнилова и своего спутника князя Гагарина.

Бриг «Фемистокл» прибыл в Одессу. Брюллова здесь ждали. На торжественном обеде граф М. С. Воронцов приветствовал художника. Из Одессы путь лежал на Москву, и художник выехал туда в декабре 1835 года.

В Москве встретили его друзья, старые товарищи по Академии. Московские художники и литераторы устраивали в его честь торжественные обеды. На одном из них, проходившем в помещении Художественных классов, Брюллов услышал прославляющие его талант стихи Е. Баратынского:

Там, где парил орел двуглавый,
Шумели силы знамена.
Звезда прекрасной новой славы
Твоей рукою зажжена.

Искусства мирные трофеи
Ты внес в отеческую сенъ,
И стал последний день Помпеи
Для русской кисти первый день.

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

В Москве художник познакомился со скульптором И. П. Витали, живописцами В. А. Тропининым и Е. И. Маковским. Тропинин в три сеанса сделал портрет Брюллова. Витали также стал уговаривать его позировать. Брюллов согласился с условием, чтобы во время сеансов ему читали. Витали звал к себе не только «чтецов», но и певцов.

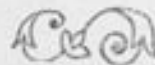
Скульптор вылепил бюст Брюллова.

В Москве художник познакомился с А. С. Пушкиным. «Я успел уже посетить Брюллова, — писал поэт жене 4 мая 1836 года. — Я нашел его в мастерской какого-то скульптора (И. П. Витали. — А. П.), у которого он живет. Он очень мне понравился. Он хандрит, боится русского холода и прочего, жаждет Италии, а Москвой очень недоволен. У него видел я несколько начатых рисунков и думал о тебе, моя прелесть. Неужто не будет у меня твоего портрета, им писанного? Невозможно, чтоб он, увидя тебя, не захотел срисовать

тебя; пожалуйста, не прогони его, как прогнала ты пруссак Криднера. Мне очень хочется привезти Брюллова в Петербург. А он настоящий художник, добрый малый, и готов на все».

Москва задержала Брюллова надолго. Он писал много портретов, делал эскизы будущих картин. В Петербург не торопился. Однако ехать было необходимо, и в конце мая 1836 года он собрался. «Брюллов сейчас от меня. Едет в Петербург скрепя сердце; боится климата и неволи. Я стараюсь его утешить и ободрить; а между тем у меня у самого душа в пятки уходит, как вспомню, что я журналист...» — писал Пушкин.

Брюллов ехал diligansom. Четырнадцать лет прошло с тех пор, как он оставил Петербург. Теперь на родину возвращался зрелый мастер, автор прославленной картины. Его «Помпея», как всякое произведение большого искусства, вызвала разноречивые суждения: академики видели в ней и некоторое нарушение традиций и следование классическим образцам, романтики усматривали романтические начала, а оппозиционно настроенная молодежь старалась угадать скрытый подтекст. «Художник, разившийся в Петербурге, избрал для кисти своей странный образ дикой, неразумной силы, губящей людей в «Помпее», — это вдохновение Петербурга», — писал Герцен, подчеркивая объективное идейное значение и современность звучания картины.





„...ЧТО ОН ГЕНИЙ, НАМ ЭТО НИПОЧЕМ“

Весна 1836 года началась рано. Нева вскрылась еще в марте. Лед прошел быстро, а вслед за ним первый пароход, пыхтя и дымясь, проплыл по реке. За ним замелькали лодки, ялики, баркасы. «Город весь высушился. Тротуары сухи,— писал Гоголь,— джентльмены в одних сюртучках с разными палками; вместо громоздкой кареты несутся по паркетной мостовой полуколяски и фаэтоны... в окна магазинов вместо шерстяных чулков глядят кое-где летние фуражки и хлыстики».

Журнал «Библиотека для чтения» извещал читателей о новых модах, о том, что «плащи с длинным воротником и плащи с рукавами разделили между собой вкус петербургских дам, так что нельзя сказать, которые из них многочисленнее... Шляпки-капоты на китовых усах, à coulisses, в большом употреблении, а многие из них необыкновенно щегольские... наступает царствие кисей, кемриков, органди и, между тем, петербургские магазины представляют очень мало разнообразия в этом роде. То, что доселе видно,— страх как пестро, и самое милое — все клетчатое, все розовое с белым, голубое с белым... Но скоро, скоро корабли привезут к нам все, что только есть лучшего

и пестрейшего в мире». А пока в ожидании «лучшего» петербуржцы выставляли на Невском проспекте от двух до четырех часов пополудни все, что только могло поразить сограждан. Освещенный солнцем тротуар левой стороны проспекта расцвечивался яркими туалетами дам и девиц, вспыхивал золотом эполет и аксельбантов военных мундиров, отливал глубокими тонами сукна одежды сановных особ. Один щеголял здесь только что сшитым сюртуком новейшего покроя, другая — шляпкой необычайной формы, третий — прической на манер «черт меня поberi»...

Многие из петербуржцев еще утром, перелистывая за чашкой кофе «Прибавления к „Санкт-Петербургским ведомостям“», узнали, что 23 мая 1836 года в столицу прибыл «Академии художеств Почетный вольный общник Карл Брюллов».

Академия, хотя и ждала своего бывшего воспитанника, но полагающейся ему квартиры не приготовила. Выручил С. А. Соболевский, с которым Брюллов был знаком еще по Италии и с которого дважды писал портрет. Он предложил художнику поселиться в его пустующей квартире, обитатели которой большую часть времени проводили на даче и вскоре собирались уехать за границу.

Квартира Соболевского находилась в доме Таля на Невском проспекте, против Малой Морской (ныне Невский, 6). Это был трехэтажный дом с балконом над проездой аркой и большими прямоугольными окнами, украшенными сандриками (сохранился в перестроенном виде).

Оставив вещи у Соболевского, Брюллов первым делом отправился разыскивать брата Александра, вернувшегося на родину раньше него. Старый отцовский дом на Среднем проспекте Васильевского острова перешел по наследству к Федору. Александр жил тогда

в дворовом флигеле Академии художеств, выходящем окнами на 3-ю линию.

В коридорах Академии в эту пору было совсем тихо: у воспитанников были вакации, профессора разъехались по дачам. Старый привратник в заношенном форменном мундире встретил братьев у входа. Он сообщил, что здесь сейчас только конференц-секретарь В. И. Григорович да А. И. Иванов. Президента же Академии Оленина можно видеть в его имени «Приютино», туда чуть не всякий день ездит добрая половина петербургских художников.

Громко стучат каблуки Карла Брюллова по каменным плитам пустых академических коридоров. (Каблуки необычные, высокие, прибавляющие роста.) У входа задерживается, почувствовав на себе чей-то пристальный взгляд, замечает высокую худощавую фигуру. Это Аполлон Николаевич Мокрицкий, будущий ученик и биограф Брюллова. В этот день в дневнике Мокрицкого появится запись: «Выходя из ворот Академии, я повстречал двух мужчин, закутанных в плащи, физиономия одного меня чрезвычайно заинтересовала, я воротился, спросил у подворотника, кто эти господа, и он в один такт с моим сердцем отвечал: это А. Брюллов с братом, приехавшим из Италии».

Брюллов отправился бродить по городу. Выйдя на набережную, вдохнул знакомый с детства запах просмоленных морских канатов.

Все здесь изменилось. Там, где раньше были старые деревянные мостки, спускаются к воде большие гранитные ступени, два таинственных сфинкса «из древних Фив» смотрят в туманную голубизну неба.

Он шел по улицам, отмечая то, чего раньше вовсе не было или было, но как-то совсем по-иному. Вот толстый будочник, заложив руки за спину, прохажива-

ется возле своей полосатой будки. В нем что-то новое. Ну, конечно, где было ему прежде заложить руки за спину, когда он постоянно держал в них металлическую алебарду. Лишен страж порядка символа своей «доблести». «Расходись!» — кричит он в толпу. Да где здесь разойтись: мост кишит торговым бойким людом. Баба, громко расхваливая свой товар, предлагает прохожим пряники, по виду напоминающие сказочную птицу, а по твердости и вкусу — невский булыжник; извозчик ни с того ни с сего остановил посреди мостовой свою «гитару», или «калибер», — тот особый тип дрожек, на которых, сидя боком, удержать равновесие весьма трудно.

Петербургский обыватель все тот же, что и 14 лет назад: праздный народ толпится у моста, наблюдая, как нагруженные барки медленно проплывают мимо; мальчишки заглядывают в щели уличных заборов, проявляя ненасытную любознательность, продавцы снеди лепятся всюду со своими лотками. Так же, как прежде, пахнет горячим хлебом и лампадным маслом. Гороховая улица с ее знаменитыми лавками иконников, а Чернышев переулок заставляет вспомнить о сбитне и тухлых яйцах (там находились сбитневый магазин и яичные «подвалы»), так же сильно ощущается запах сапог возле лавок на Большой Подъяческой и аромат соленых грибов и севрюги на Разъезжей близ Ямского рынка.

Но в суете повседневности слышалось что-то новое, мрачное, жесткое.

За будничностью и внешним благополучием столичной жизни, за блеском парадов на Марсовом поле и голубиной жандармских кантов стояли тени казненных декабристов, холерная эпидемия, крестьянские бунты и польское восстание 1831 года, жестокая реакция, бесчеловечные преследования, усиление деспо-

тизма». «Внутри государства совершалась великая работа,— работа глухая и безмолвная, но деятельная и непрерывная; всюду росло недовольство...» — отмечал А. И. Герцен.

Это ощутил не только Брюллов, но и все передовые люди того времени.

Так, с переездом в Петербург Гоголя «исчезают в его произведениях простодушные, грациозные образы,— пишет Герцен,— все в душе его становится мрачным, пасмурным, враждебным. Он продолжает смеяться, даже больше, чем прежде, но это другой смех, он может обмануть лишь людей с очень черствым сердцем...» После представления на петербургской сцене «Ревизора» Гоголь собрался за границу.

За несколько дней до своего отъезда он навестил только что прибывшего в Петербург Брюллова.

Совсем недавно в Москве Брюллов слушал чтение «Ревизора». Тогда же, по всей вероятности, прочел и статью писателя «О движении народов в конце IV века». Исторического живописца не могло не волновать описание Гоголем «шумное окончание IV века... когда имена Аллариха, Гензериха и Атиллы пронеслися беспокойными кометами...» Художнику, вдохновленному трагедией Помпеи, погубленной слепыми силами природы, представлялась теперь более глубокая, исторически обусловленная картина разграбления Рима, гибели античной культуры.

Тогда же в Москве Брюллов начал эскиз. Дикие толпы вандалов с гиканьем, на бешеных скакунах врываются в Рим и растекались по его улицам. Пушкин сказал художнику, что картина, выполненная по этому эскизу, может стать «выше Помпеи». «Сделаю выше!» — отвечал Брюллов.

Творческое воздействие Брюллова и Гоголя было взаимным. В повести «Портрет» писатель дал идеаль-

ную проекцию личности Брюллова, писал о художнике, «который от ранних лет носил в себе страсть к искусству, с пламенной душой труженика погрузился в него всею душою своею, оторвался от друзей, от родных, от милых привычек и помчался в тот чудный Рим, при имени которого так полно и сильно бьется пламенное сердце художника. Там, как отшельник, погрузился он в труд и в не развлекаемые ничем занятия. Ему не было до того дела, толковали ли о его характере, о его неумении обращаться с людьми, о несоблюдении светских приличий, о унижении, которое он причинял званию художника своим скудным, нещегоольским нарядом. Ему не было пужды, сердились или нет на него его братья. Всем пренебрегал он, все отдал искусству. Неумоимо посещал галереи, по целым часам застывал перед произведениями великих мастеров, лоя и преследуя чудную кисть. Ничего он не оканчивал без того, чтобы не поверить себя несколько раз с сими великими учителями и чтобы не прочесть в их созданиях безмолвного и красноречивого себе совета. Он не входил в шумные беседы и споры; он не стоял ни за пуристов, ни против пуристов. Он равно всему отдавал должную ему часть, извлекая из всего только то, что было в нем прекрасного, и, наконец, оставил себе в учителя одного божественного Рафаэля... И зато вынес он из своей школы величавую идею создания,— могучую красоту мысли, великую прелесть небесной кисти».

Неподдельным уважением к художникам Гоголь проникся еще в первые годы своего пребывания в Петербурге. Он писал матери о людях искусства: «Не говоря уже об их таланте, я не могу не восхищаться их характером и обращением; что это за люди! Узнавши их, нельзя отвязаться от них навеки, какая скромность при величайшем таланте. Об чинах и в помине

нет, хотя некоторые из них статские и действительные советники...»

Взаимопонимание и симпатия, возникшие между писателем и Брюлловым до их первой встречи, должны были развиться при близком знакомстве.

Встреча их произошла в конце мая 1836 года, между 24 и 31 числами. Как проходила она — свидетельства не сохранилось, и единственное, что напоминает о ней, — беглый карандашный портрет Гоголя, который Брюллов сделал на листке рисовальной бумаги*.

Тонкими штрихами очерчен сухощавый, длинный и острый нос, линия которого повторена дважды: один раз в самом рисунке, а другой — несколько в стороне на том же листке бумаги. «Птичий» нос. Завитые волосы, в форме кока, как тогда носили, высоко подняты. Гладко выбритое лицо, аккуратно подстриженные височки, высокие, туго накрахмаленные воротнички — все придает Гоголю тот щеголеватый вид, который, как отмечали современники, был свойствен ему тогда.

Не прожив в Петербурге и десяти дней, Брюллов захворал, хотя в эти дни он берегся и выходил из дому в плаще. Видно, сам климат был вреден ему.

Теплая весна сменялась холодным летом. Наступало то время, о котором петербургский журналист В. Зотов писал: «С первыми числами июня оканчивается царство густой грязи и начинается царство жидкой. Календарь показывает наступление лета — предосторожность похвальная, без которой это было бы трудно заметить, и петербуржец, то промокая от дождя, то просыхая от холодного ветра, выставляет двойные рамы и, обвязывая простуженную щеку, говорит:

* Этот рисунок был недавно обнаружен и атрибутирован искусствоведом Е. И. Гаариловой.



Портрет Г. Г. Гагарина. Аквагравюра К. П. Брюллова. 1829 г.



Итальянское утро. Картина работы К. Брюллова. 1823 г.



Итальянский полдень. Картина работы К. Брюллова, 1827 г.



Последний день Помпеи. Эскиз картины К. Брюллова. 1828 г.



Последний день Помпеи. Фрагмент картины К. Брюллова. 1830—1833 гг.



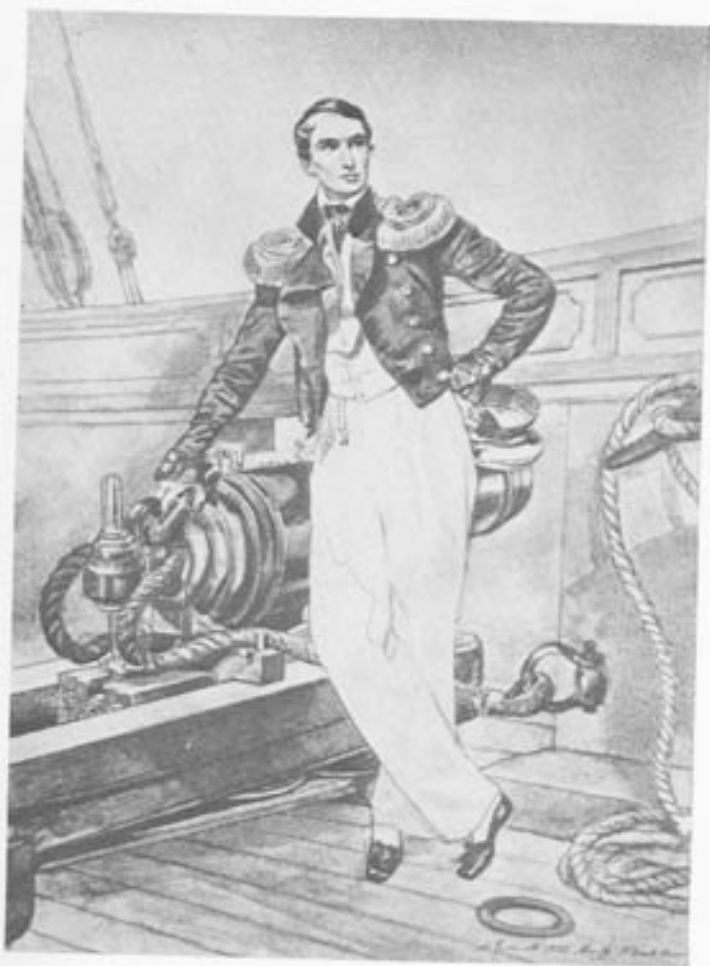
К. Брюллов, Г. Гагарин и В. Кориков в каюте брига «Фемистокл».
Рисунок Г. Г. Гагарина, 1835 г.



Портрет А. И. Тургенева работы К. Брюллова. 1833 г. Литография
П. Виньерона.



К. Брюллов за книгой и В. Корнилов. Рисунок Г. Гагарина. 1835 г.



Портрет В. А. Корнилова на борту брига «Фемистокл». Акварель К. Брюллова. 1835 г.



К. Брюллов на борту брига «Фемистокл». Рисунок
Г. Г. Гагарина. 1835 г. Публикуется впервые.



Спящий Брюллов. Рисунок Г. Г. Гагарина. 1835 г.



К. Брюллов на борту «Фемистокла». Рисунок Г. Г. Гагарина.
1835 г. Публикуется впервые.



Скульптор П. П. Витали, лепящий при свече бюст
Брюллова. Рисунок К. Брюллова. 1836 г.



Нашествие Готтфрида на Рим. Эскиз неосуществлен



Мученичество К. Брюллова. 1835 г.



Петербург. Вид на Академию художеств. Литография П. Иванова по рисунку В. Садовникова. 1830-е гг.



Петербург. Английская набережная. Литография П. Иванова по рисунку В. Садовникова. 1830-е гг.

«Пора на дачу!» И те, кто въезжал на дачу, и те, кто оставался в городе, все одинаково чихали. Только одни называли это инфлуэнцей и аккуратно выполняли предписания домашнего доктора, а другие объясняли все волей божьей и пользовались нашептанный водицей, помогавшей не хуже хваленых докторских пилюль». Брюллов проболел около двух недель.

Академия давно уже готовила художнику торжественный прием. Еще в марте, пока он жил в Москве, предусмотрительный А. Н. Оленин писал министру императорского двора князю П. М. Волконскому: «Я имел честь изустно докладывать Вам, что соученики и товарищи Почетного вольного общника Карла Брюлло желают изъявить ему особое их уважение к отличному его искусству в живописи и на сей конец положили ему дать обед в одной из комнат главного здания Академии художеств».

Оленину стало ясно, что чествование Брюллова превратится в торжество, равного которому Академия еще не знала. Осторожность требовала задуматься над тем, как отнесется к триумфу художника Николай I, а потому решено было ознаменовать празднество «учреждением добровольной кассы для вдов и сирот художников, воспитавшихся в императорской Академии художеств». Все еще опасаясь, как бы энтузиазм почитателей Брюллова не превысил той меры, которая была прилична случаю, Оленин повелел предварительно составить «порядок приема». В тринадцати пунктах заранее оговорили каждый тост, каждое приветствие. «С сим положением согласен», — начертал президент. Ниже поставили свои подписи восемь профессоров.

11 июня 1836 года, когда профессора и преподаватели собрались в круглую академическую залу, Оленин послал за Брюлловым. Тот не замедлил явиться. Старые академические галереи выглядели необычно.

Всюду царило оживление. Воспитанники суеились: расставляли кресла, прилаживали цветы к решетке, которая отделяла «Последний день Помпеи» от пубрики.

В комнате правления Академии Брюллова приветствовали президент А. Н. Оленин и вице-президент граф Ф. П. Толстой. Затем он направился в залу, где ждали бывшие наставники и соученики. «Вам не новы приемы торжественные, похвалы восторженные, — приветствовал его В. И. Григорович. — Дань таланту истинному есть дань справедливости. Но здесь вы найдете радушие, привет и чувства родственные. Вы наш по всему: как русский, как питомец, как художник, как сочлен, как товарищ».

Из круглой залы перешли в Античную галерею. У входа в нее стояли воспитанники, которые составляли хор и оркестр. Куплеты, сочиненные учеником Л. С. Кудиновым и положенные на музыку воспитанником П. П. Норовым, звучали торжественно:

На доблестном поприще брани и мира
Европа достойно твоих чтит сынов,
Увенчана пальмами Русская лира
Несет просвещенью дань сладких плодов.
И к новой нас славе талантом Брюллова
Искусства родные увенчаны снова.

Ноты в руках хористов дрожали. Брюллов стоял неподвижно, заложив руки за спину и слегка склонив голову.

Пение окончилось, и тотчас же раздалось громкое: «Ура! Да здравствует Брюллов!» Молодое поколение приветствовало мастера. Загремел торжественный марш, и все двинулись через анфиладу залов в угловую комнату. Там перед картиной «Последний день Помпеи» стоял убранный цветами обеденный стол.

Когда Брюллов перешагнул порог, шумная толпа на мгновение смолкла. Несмотря на торжественность минуты, художник, взглянув на картину, успел про себя отметить: «Освещена не с той стороны, досадно».

За столом его посадили на почетное место между президентом и конференц-секретарем. Поблизости сидели В. А. Жуковский и И. А. Крылов: оба были приглашены как Почетные вольные общники Академии. Начались тосты, столь благоразумно предусмотренные: за государя императора, за виновника торжества, за процветание художества в России, за начальство и членов Академии. Неожиданным оказался лишь тост самого Брюллова. Он выразил благодарность своему наставнику, опальному профессору Андрею Ивановичу Иванову.

О пышном приеме, устроенном художнику Академией, стало известно всему Петербургу. Близкие и малознакомые люди спешили поздравить Брюллова.

В один из этих дней в дом Таля рассылный принес письмо. Пушкин и Соболевский «свидетельствовали Брюллову свое почтение». Кроме них под запиской поставили свои подписи: И. С. Мальцев, товарищ Соболевского, хозяин квартиры в доме Таля; подпоручик А. П. Никитин, соученик Брюллова по Академии, и Ф. И. Доливо-Добровольский, владелец дачи на Крестовском острове, где писалась записка.

Вскоре после чествования в Академии Брюллов получил от светлейшего князя П. М. Волконского приглашение явиться в Зимний дворец.

Идти предстояло недолго. Всего три здания отделяли дом Таля на Невском проспекте от Дворцовой площади.

— Во дворце меня ждали, — вспоминал позднее Брюллов, — и сейчас провели в кабинет императрицы, где были только государь и государыня. Государь

встретил меня словами: «Я хочу заказать тебе картину». Я поклонился. «Напиши мне, — сказал государь, — Иоанна Грозного с женой в русской избе на коленях перед образом, а в окне покажи взятие Казани». Эта задача поразила меня: но так как ясно было, что государь делал заказ не сгоряча, а подумавши, то я, чтобы не обидеть его, старался объяснить ему как можно мягче, что меня закритикуют, если я займу первый план двумя холодными фигурами, а самый сюжет покажу черт знает где, в окне! Я просил позволения написать вместо этого сюжета «Осаду Пскова», о которой я тогда думал. Государь нахмурился и очень сухо сказал мне: «Хорошо!»

Наступило молчание. «Мне приходится писать взрыв, а я не имел случая видеть взрыва», — сказал Брюллов. Николай смягчился: эффекты, а тем паче военные, были ему по душе. Некоторое время спустя, где-то на поле между Митрофаньевским кладбищем и Петергофским шоссе, было сделано небольшое земляное укрепление. Его взорвали в присутствии государя; среди приглашенных был и Брюллов.

«Русская история всегда производила на Брюллова тяжелое впечатление, — вспоминал М. И. Железнов. — В ней, говорил он, беспрестанно приходится читать, что удельные князья грызутся между собой и друг друга со света изводят. Два события, которые показаны у Карамзина и в которых все сделал сам народ: осада Пскова и взятие Казани, составляют исключение. Потому-то мне и захотелось написать „Осаду Пскова“».

В картине на этот сюжет художник мог представить людей, борющихся за независимость родины, показать драму гражданственную, глубокую и сильную. Создание подлинно монументального полотна, думалось художнику, должно повлиять на развитие всей

русской исторической живописи. Ему, Брюллову, суждено вывести ее из туши. В последнее время русские исторические живописцы сосредоточились на библейских сюжетах. Ф. С. Завьялов пишет «Самсона, разрушающего храмину филистимлян», П. М. Шамшин — «Избиение детей Ниобы», А. А. Варнек — «Ноя, учреждающего построение ковчега». словно не в России родились они, словно нет у них народа, истории, полной событий замечательных.

Впоследствии Г. Г. Гагарин вспоминал, что еще в 1835 году на бриге «Фемистокл» Брюллов рассказывал ему все подробности будущей картины, даже набросал эскиз, «и если бы в это время принялся он писать ее, то, наверное, картина вышла бы из рук его, как некогда Минерва из головы Юпитера, в полном величии».

Грандиозность замысла увлекала художника, образы теснились в его воображении, сменяясь один другим.

Но писать сразу не пришлось. Вначале Одесса, потом Москва, чествования, обеды, новые лица, новые впечатления. «Осада Пскова» отодвигалась на второй план. Обратиться к ней художник смог лишь в Петербурге.

Получив «высочайшее соизволение», он решил отправиться в Псков. «Почетный вольный общник Академии художеств Карл Брюллов, — сообщал А. Н. Оленин П. М. Волконскому, — прибыв сегодня ко мне, объявил, что перед начатием... картины, представляющей защиту Пскова, он необходимо должен быть в городе Пскове для осматривания местности и памятников древности, которые там могли остаться».

Вместе с Брюлловым в Псков направлялся бывший его соученик художник-археолог Ф. Г. Солицев. Он

занимался изучением русской старины и должен был сделать виды крепости, зарисовать утварь, военные доспехи.

Прежде чем ехать, Брюллов и Солицев решили навестить Оленина, узнать, не будет ли каких поручений. В имение Оленина Приютино добрались только к вечеру. Двухэтажный дом стоял посреди обширного двора. Перед ним зеленела подстриженная по-английски лужайка, которую огибала песчаная дорожка.

Семейство Олениных отличалось гостеприимством. Постоянно бывали здесь художники, литераторы, молодые офицеры. В Приютине завели ферму из 17 коров, а сливок к столу все не хватало. «Гостить у Олениных... на даче было очень приятно: для каждого отводилась особая комната, давалось все необходимое и затем объявляли: в 9 часов утра чай, в 12 — завтрак, в 4 часа — обед, в 6 часов — полудник, в 9 — вечерний чай: для этого все гости сзывались ударом в колокол. В остальное время... каждый мог заниматься чем угодно: гулять, ездить верхом, стрелять в лесу из ружей, пистолетов и из лука...» — вспоминал впоследствии Ф. Г. Солицев.

На этот раз Солицев с Брюлловым пробыли в Приютине весь вечер. Из столовой перешли в гостиную. Маленькая шуплая фигурка Алексея Николаевича Оленина тонула в глубоком кресле. Редкие седые волосы на висках были тщательно зачесаны. Длинный с горбинкой нос почти касался страниц «Истории» Карамзина. Речь шла о Пскове. Оленин вспомнил, что в псковской Покровской церкви находится икона XVI века, в которой изображены эпизоды осады города. Такие изображения — ценный материал для исторического живописца. Сообщил также, что в Печерском монастыре хранятся плащ князя Калиты и сбруя коня царя Иоанна Грозного. Все это могло при-

годиться как реквизит. Особых поручений Алексей Николаевич никаких не дал, и художники отправились.

Академия определила Брюллову на поездку «в Псков и обратно на четыре лошади» и, предполагая поездку его на две недели, «порционных денег как ему, так и г. Солицеву по пяти рублей в сутки, что составит издержку вместе с прогонными деньгами до 400 р.».

«Санкт-Петербургские ведомости» поместили уведомление о том, что во Псков направился «Академик художеств Почетный вольный общник Брюллов».

В Пскове пробыли с неделю, осмотрели место, где во время Ливонской войны в сентябре 1581 года псковитяне сражались с войсками Стефана Батория. Здесь в проломе, образовавшемся от Великих ворот до Свиной башни, кипела битва. «Развалины сии не весьма живописны», — писал А. И. Тургенев, — однако ж Брюллову поручено увековечить их на холсте в изображении знаменитой Псковской осады. Он уже был здесь и снимал виды».

Но не только архитектурный фон будущей картины занимал Брюллова. Он изучал оружие, одежду тех времен, нравы и обычаи поселян Псковского края. Сбор материала продолжался и в Петербурге: художник хлопотал о получении хранящихся в Арсенале (Арсенал, старый и новый, находился на Литейном пр., 3 и 4) шлемов, кольчуг, шишаков, мечей, бердышей и прочих предметов вооружения русского воинства XVI столетия.

Помимо русских в картине должны были являться литовцы, поляки, «венгерцы». И вновь Оленин, желая «способствовать к вернейшему изображению сего важного для нашей истории события», послал Брюллову прорись с картины «Въезд Марины Мнишек в Моск-

ву»; прорисил с огромного гравированного в 1636 году плана «Осада и взятие Смоленска в 1609 году»; зарисовки военной обрubi польских латников XVII века, сделанные художником Орловским.

Внимательно вчитывался Брюллов в письменные источники. Н. М. Карамзин так описывал осаду Пскова:

«Невзирая на жестокий огонь городских бойниц, неприятель по телам своих достиг крепости, ворвался в проломы, взял башню Покровскую, Свиную и выпустил на них знамена королевские. Тут князь Шуйский, облитый кровью, сходит с раненого коня, удерживает отступающих, показывает им образ богородицы и мощи св. Всеволода-Гавриила, несомые Иереями... Россияне укрепились в духе: стали непоколебимо».

«История» Карамзина настораживала художника. «Здесь все цари, а народа нет», — говорил Брюллов. Он обратился к другому источнику — «Истории княжества Псковского», составленной Евгением Волховитиновым. Основываясь на Псковской летописи, автор истории прямо указывал, что царь Иоанн Грозный не только не помог псковитянам, но, напротив, укрылся с тремястами тысячами войска в Старице и «на выручку Бояр своих не посылал подо Псков, ни сам не прошел, но страхом одержим бе».

По словам Ф. Г. Солищева, в «Истории» Волховитинова Брюллову понравилось описание крестного хода во время штурма Баторием стен Пскова. Воображение рисовало романтическую, необычную для русской исторической картины фигуру — монаха верхом на лошади.

Брюллов начал делать эскизы. Несколько раз менял композицию, искал единственно верного решения. Обдумывал долго, но к окончательному варианту не пришел. Seriously работать без мастерской невозможно. Правда, в Академии спешно освобождали квар-

тиру бывшего ректора Мартоса, но пока приходилось довольствоваться квартирой Соболевского. Сосредоточиться на работе мешало и обилие новых знакомств.

Его непрестанно приглашали на обеды, которые отличались щедрым угощением и не менее щедрыми спичками. В его адрес было сказано много лестного, но чувствовалось, что люди собирались здесь специально «на Брюллова» так, как, по словам мадам де Сталь, собираются, «чтобы поестъ плодов и редких продуктов Азии и Европы, послушать музыку, наконец, чтобы получить живые впечатления, но скорее от внешних предметов, чем от ума и души...».

Брюллов вспоминал московские пиры. Там гостеприимные хозяева потчевали его икрой и семгой, ставили кипящий самовар, а потом усаживали в дрожки и везли на Воробьевы горы. Раскрывавшаяся оттуда панорама должна была убедить в том, что нет в мире зрелища более величественного.

Зорким глазом художник видел и то, чего не видели его московские друзья; замечал, что знаменитые купола в большинстве своем нынче не позолочены, а окрашены зеленою краскою, что понятие «улица» здесь чисто условное: на окраинах это пустынное поле, прорезанное двумя рядами домов, а в центре — худо мощенная мостовая, по сторонам которой вкось и вкрянь, углом и боком лепятся деревянные и каменные домишки.

В Петербурге московскую патриархальность презирали, здесь изъяснялись на европейский манер, называя гостиную салоном, говоря вместо «всеобщий» — «универсальный», вместо «преувеличение» — «экзажация», вместо «понятие» — «концепция».

После петербургских обедов Брюллова никуда не возили. Откланявшись, он направлялся домой пешком. Шел прямыми, широкими улицами, мимо многочис-

ленных колоннад и портиков. Казалось, будто за каждой из этих колоннад скрывается дворец или храм, но вблизи величественное здание оказывалось либо казармой, либо больницей, а за классическим портиком пряталась треснувшая стена. Для многих это был лишь «город фасадов». «Ваш Петербург, точно огромная казарма, вытянутая в струнку, — скажет вскоре, проезжая через столицу, приятель Загоскина славянофил К. С. Аксаков, — этот гранит, эти мосты с цепями, этот непрестанный барабанный бой, все это производит подавляющее гнетущее впечатление».

Дух верноподданничества и чинопочитания, царивший повсюду, в Петербурге был особенно невыносим. Свободный художник превращался здесь в чиновника. Необходимость ходить «в должность», быть закупоренным в форменный сюртук, застегнутый на все пуговицы «от глотки до пупа», действовала на Брюллова отупляюще. А тут еще толки о том, под какой параграф устава Академии следует отнести его самого. Параграф четвертый академического устава разрешал возводить в звание профессора пенсионера, отличившегося за границей «заданною ему от совета программю». Хотя Брюллов и был «отличившимся», но «Помпея» к категории «заданных программ» не относилась, а потому и звание профессора ему не полагалось.

Тем не менее не явить своего уважения художнику, известному всей Европе, было неловко, и Академия рассудила «подвергнуть вышеописанное обстоятельство на высочайшее государственное благоуважение и всеподданнейше просить в разрешении повеления: быть ли Карлу Брюллову профессором... или... состоять ему в звании Почетного вольного общника?». Кроме почета, второе звание ничего не давало. Последовал ответ, что «император не соизволил объявить высочайшего соизволения на возведение

художника Карла Брюллова в звание профессора, а соизволили отозваться, что в сем случае надлежит держаться устава».

Итак, художник оставался в чине титулярного советника. По дарованным в XVIII веке привилегиям чин этот получали выпускники Академии, хорошо кончившие курс. «Он чину мелкого, — писал о Брюллове П. В. Нащокин к Пушкину, — даже не коллежский ассессор. Что он Гений, нам это нипочем».

Впрочем, Брюллову было дозволено носить мундир старшего профессора, ему был пожалован орден св. Анны третьей степени.

Однажды, возвратившись на квартиру Соболевского, Брюллов нашел приглашение на 10 июля к Нестору Васильевичу Кукольникову. До сих пор они не были представлены друг другу. Н. В. Кукольник — известный тогда писатель — пользовался популярностью и как журналист: он редактировал «Художественную газету», на страницах которой имя Брюллова неоднократно упоминалось.

Жили Кукольники неподалеку от Невского проспекта, в доме Гавриловой у Синего моста (ныне дом № 70/3, угол набережной Мойки и проспекта Майорова; этот большой четырехэтажный дом с окнами, украшенными сандриками, сохранился в перестроенном виде). Здесь собирался преимущественно артистический и художественный Петербург. Брюллов отправился к Кукольникову вместе с братом Александром и художником Ф. А. Бруни. Оставив шляпы и трости в полутемной передней, прошли в гостиную. Обширная комната отличалась простотой убранства: фортепьяно, овальный стол красного дерева, стулья со спинками в виде лиры, образованной двумя изогнутыми лебедиными шеями, гравюры на стенах и огромный обитый красным диван. Он стоял в нише и словно приглашал

усесться удобно, без стеснений. На нем уже располагалась группа оживленно беседующих людей.

Увидев вошедших, один из них не спеша поднялся и пошел навстречу. Брюллов окинул взглядом его долговязую, неуклюжую фигуру с непомерно большими руками и маленькой головой на длинной шее. Фрак мешком висел на узких плечах. Темные пряди волос падали на бледный лоб. Большие полные губы на длинном лице растянулись в улыбке, черные глаза совсем сузились. Это был хозяин дома Нестор Васильевич Кукольник.

Он сразу же просил гостя обходиться без церемоний. Салонный этикет — принадлежность аристократов, здесь же все жрецы Аполлона. Он представил сидевших на диване: Авдотья Яковлевна Воробьева, известная певица императорской сцены, Осип Афанасьевич Петров, также знаменитый бас русского оперного театра, и композитор Михаил Иванович Глинка. Разговор шел о музыке, о последних работах театра. В то время Авдотья Яковлевна готовила партию Вани в опере «Иван Сусанин». Ее просили спеть. Глинка сел за рояль. Авдотья Яковлевна обладала сильным и глубоким контральто. Пение ее произвело большое впечатление. Собравшиеся «в непритворной радости единодушно превозносили похвалами таланты, украшающие сцену театров наших», — записал в своем дневнике присутствовавший на вечере Мокрицкий.

После ужина опять перебрались на «заслуженный» диван. Потекла непринужденная беседа. «Кукольник в этот только день познакомился с Брюлловым и Бруни, но вечером уже они сдружились. Таланты начинают тем, чем обыкновенные люди кончают», — резюмировал Мокрицкий сделанные им наблюдения.

Дома, возвращаясь в мыслях к событиям минувшего вечера, Брюллов вспоминал радужные неуклюжего,

но милого хозяина, меланхоличность маленького Глинки, его превосходную игру, пение Воробьевой — и на душе стало легче: в холодном, чопорном Петербурге появилось место, где можно было согреться душой и побеседовать с талантливыми людьми.

Нестор Васильевич Кукольник — столоначальник 2-го отделения императорской канцелярии — был известен как драматург. Его патриотические пьесы в свое время имели шумный успех на сцене и вызвали благосклонность правительства. Он был образован и обладал познаниями в области теории музыки. Это сближало его с Глинкой.

Творчество Кукольника не было однозначно. Правда, он был автором не только верноподданнической, полной казенного патриотизма пьесы «Рука всевышнего отечество спасла», но и повести «Сержант Иван Иванович, или Все заодно», в которой прорывались критические ноты, направленные против крепостничества и произвола помещиков. Он же написал повесть «Максим Сазонтович Березовский», где изобразил трагическую судьбу крепостного композитора. Белинский отмечал, что Кукольник «одной стороной своего таланта примкнул к так называемой натуральной школе».

Около двух месяцев прожил Брюллов в доме Таля. В начале августа получил он известие о том, что академическая квартира готова. Помещалась она в первом этаже Академии и выходила окнами на набережную Невы. Это была квартира и мастерская одновременно. На антресолях находились спальня и маленькая столовая, остальное помещение отводилось под мастерскую.

Стены мастерской украсили работы самого хозяина, привезенные из Италии. Глубокое вольтеровское кресло с красной обивкой, стол и турецкий

диван были вначале единственной мебелью в этом обширнейшем помещении. Вблизи окон стояли мольберт и высокая лесенка, на которую художник забирался, работая над большими полотнами. На окнах — тяжелые красные драпировки; в долгие темные ночи занавеси, освещенные изнутри, отбрасывали длинные красноватые тени на серый булыжник мостовой. Предпочтение красному цвету перед другими художник отдавал и в своих картинах, и в вещах, которыми окружал себя. Он любил этот цвет, жизнерадостный, теплый. Даже халат заказал себе из красной материи, и знаменитые его башмаки на каблуках тоже были красными.

Красный цвет был необычайно моден в Петербурге середины 1830-х годов. На Английской набережной, против Академии, красные занавеси виднелись и в окнах особняка графа Лавала. Мода отвечала вкусу Брюллова.

Одновременно с мастерской Брюллов получил должность младшего профессора. Вместе со званием он принимал на себя руководство классом исторической живописи. Появились ученики. Правда, брал он далеко не каждого. Предупреждал, что возьмет только тех, кто талантлив, кто его понимает и кому от того будет польза...

31 октября 1833 года Советом Академии было определено: «...академистов и вольноприходящих учеников распределить... по классу живописи исторической... к г. профессору 2-й степени Брюллову: 1) Агина, 2) Мокрицкого, 3) Демидова, 4) Авнатомова».

Мокрицкий во все время своего ученичества вел дневник. Этот документ — своеобразная хроника жизни Брюллова.

Мастерская художника редко теперь пустовала. Постоянно бывали ученики, приходили знакомые. Навестил Брюллова товарищ по Академии А. А. Фомин.

Пришел он не вдруг: хотя и дружны были когда-то, да многое с тех пор переменялось. Один стал знаменит, а другой — малярный мастер Адмиралтейства, скромный живописец герольдии (учреждение, занимающееся правами и обязанностями дворян; в гербовом отделении департамента герольдии рисовали гербы, грамоты, дипломы). Однако желание видеть Брюллова взяло верх. Для храбрости Фомин позвал с собой другого товарища по Академии — Андреева. Потрепанные старые костюмы сменили на занятые фраки и отправились. У дверей мастерской вновь оробели, но Брюллов, увидев приятелей, так им обрадовался, что опасения разом пропали. Расцеловав, усадил в кресла и тут только заметил алополучные фраки. Это развеселило его: они словно на прием пришли, а хозяин принимает в рабочей куртке, в домашних туфлях. Нет уж, лучше по-старому, попросту.

Нередко к художнику заглядывал «на огонек» Кукольник. У Брюллова к этому времени появился «орган» — фисгармония. Кукольник садился к нему и начинал фантазировать. Негромкие певучие аккорды раздавались в тишине мастерской.

25 октября 1836 года, в субботу, в мастерской художника «были Кукольник, Яненко, Клодт и Базили, — писал в своем дневнике Мокрицкий. — Прекрасно провели вечер. Великий (Брюллов, — А. К.) был очень мил, был весел и доволен. Кукольник много играл, мы пили шампанское и после чаю в 10 часов разошлись».

К. М. Базили, дипломат и литератор, товарищ Голая и близкий друг Кукольника, собирався в это время издавать книгу «Восфор и новые очерки Константинополя». Иллюстрировать ее он просил Брюллова. Тот дал четыре рисунка, сделанные в 1835 году в период путешествия на Восток. «...Беглые черты каран-

даша, брошенные могучею рукою, — писал Базили, — это те же мысли... и где для бедного пера нужен многогоменный сборник слов, там быстрокий художник рассказывает — резко и верно — одной чертою. Только некоторые стихи Байрона заключают эту характерную живопись».

Той же компанией, что и у Брюллова, собирались на квартире Кукольника. Поэт читал приятелям что-нибудь свое, из нового. Приходил Глинка. Садился за рояль. Около рояля ставили небольшой круглый столик; импровизируя, Глинка тут же записывал ноты. В этих случаях хозяин прикладывал палец к губам и говорил: «Тише, слушайте, слушайте. Это — дивно». Разговоры и музицирование «заливались шампанским». Расходились далеко за полночь. Брюллов, Яценко и Мокрицкий нанимали за рубль коляску на троих и вместе добирались до Академии. Поднявшись на антресоли, Карл Павлович сразу же валился в кровать, но заснуть не мог долго. Выкуривая сигару за сигарой, в полудреме слушал он что-либо вроде рассуждений по поводу «начального разделения науки и Царства растений». Убаюканный чтением Мокрицкого, он засыпал. Мокрицкий же удалялся на цыпочках, осторожно прикрывал за собой дверь и шел в «будку», так называл его жилище Брюллов. Благо находилось оно здесь же, в Академии, под самой крышей. Поднимаясь по лестнице наверх, Мокрицкий задумывался. Открывал старую скрипучую дверь, зажигал свечной огарок и, разложив на столе листки, записывал в дневнике: «Плохо, если я ни на что больше не буду годен, как только усыплять великих людей...»



В КРУГУ ЛИТЕРАТОРОВ, ХУДОЖНИКОВ, МУЗЫКАНТОВ

Крепостной помещика Энгельгардта Тарас Шевченко подростком был отдан в аренду «комнатному живописцу» Ширяеву. Человек ремесленный, он обучался живописному и малярному делу. Помимо склонности к «художествам» Шевченко писал стихи.

Мокрицкий, хорошо осведомленный о своих земляках, живущих в Петербурге, рассказал Брюллову о талантливом крепостном, который «страдал по прихоти грубого господина». Поддержать его могли только люди влиятельные. Брюллову показали рисунки и стихи юноши. Тем и другим он остался доволен.

Шевченко был приведен в мастерскую художника и настолько заинтересовал его, что Брюллов сам отправился к Энгельгардту, в дом Мелиховых на Моховую улицу (ныне дом № 26, перестроен), с ходатайством об отпусковой. Но Энгельгардт не был филантропом и так говорил с Брюлловым о своем крепостном, что художник долго не мог забыть эту «свинью в торжковских туфлях». Иначе он Энгельгардта и не называл впоследствии. Впрочем, «свинья» была весьма просвещенной: дом ее посещал композитор Глинка.

Гораздо более преуспел в переговорах с Энгельгардтом Венецианов. Со свойственной ему в подобных

вопросах деловитостью он сразу узнал цену, за которую помещик не против был отпустить крепостного. Крепостной — обученный, «при доме необходимый», а потому и цена ему была 2500 рублей.

2 апреля 1837 года Мокрицкий записал в дневнике: «После обеда призывал меня Брюллов, у него был Жуковский, они желали знать подробности насчет Шевченко; слава богу, дело наше, кажется, примет хороший ход...» И далее: «Брюллов начал сегодня портрет Жуковского...»

То, что Брюллов обратился к Жуковскому, не было случайностью. Поэт состоял Почетным вольным общником Академии, принимал участие в ее делах. Положение, которое занимал Жуковский при дворе, также давало основание рассчитывать на действенность его помощи. К хлопотам о Шевченко привлекли и обер-гофмейстера двора графа Матвея Юрьевича Виельгорского, знакомого Брюллову еще по Италии. Прежде чем начать портрет Жуковского, Брюллов тщательно оговорил с ним и Виельгорским план будущих действий.

Портрет решено было разыграть в лотерею, выпустив билеты на сумму, нужную для выкупа. Портрет должна была «выиграть» императрица.

Брюллов писал Жуковского у себя в мастерской. Мягкое кресло, книги, картины, беседа с остроумным Карлом Павловичем — все приводило Жуковского в приятное расположение духа. Он любил бывать у художника. Брюллов также получал удовольствие: он симпатизировал Жуковскому и давно знал его. В 1835 году в Италии он писал его небольшой акварельный портрет, который подарил поэту П. А. Вяземскому.

Живописный портрет рождался также легко и быстро. Мокрицкий сообщает по этому поводу:

«В мастерской нашей прибавилось еще одно прекрасное произведение: портрет В. А. Жуковского — и как он похож! Поразительное сходство с необыкновенной силой рельефа. Сеанс продолжался не более двух часов, и голова, кажется, почти окончена: в прокладке видно, что он хотел окончить ее *alla prima* (в один сеанс)».

Несмотря на кажущуюся легкость, Брюллов не сразу пришел к окончательному варианту. Существует описание первоначального решения композиции, сделанное Мокрицким. На портрете «вы видите дородного мужчину, покойно сидящего в креслах; голова его наклонена вперед; руки сложены одна на другую выше колен... в правой руке держит он перчатку...». В окончательном варианте перчатки нет. Брюллов убрал ее; она отвлекала внимание зрителя от рук, которые играют в характеристике человека не меньшую роль, чем лицо.

Портрет отличался сдержанным коричневатым колоритом и отсутствием эффектов. Последнее шло от самой модели. Созерцательное спокойствие, а не только ум и благородство отличали образ поэта и человека, стремившегося «смягчать, а не тревожить» сердца.

Цель, с которой создавался портрет, держалась в тайне, и лишь когда все было кончено, заговорили о лотерее. Дейтельное участие в ней принимали фрейлина Ю. Ф. Баранова, приятельница Жуковского, и Матв. Ю. Виельгорский. Как и предполагалось, портрет достался императрице.

Остальное описано самим Шевченко в повести «Художник»:

«Поутру рано получаю я (рассказ ведется от лица художника Сошенко. — А. К.) собственноручную записку В. А. Жуковского такого содержания:

«Милостивый государи!

Приходите завтра в одиннадцать часов к Карлу Павловичу и дожидайтесь меня у него, дожидайтесь меня непременно, как бы я поздно ни приехал.

В. Жуковский.

Приведите и его (Шевченко) с собою».

...Ровно в одиннадцать часов явился я на квартиру Карла Павловича, и Лукьян, отворяя мне дверь, сказал: «Просили подождать...» Я не заметил, как вошел в мастерскую Карл Великий в сопровождении графа Виельгорского и В. А. Жуковского. Я с поклоном уступил им свое место и отошел к портрету Жуковского... я замирал от ожидания. Наконец Жуковский вынул из кармана форменно сложенную бумагу и, подавая мне, сказал: «Передайте это ученику вашему». Я развернул бумагу — это была его отпускная, засвидетельствованная графом Виельгорским, Жуковским и К. Брюлловым...

В продолжение нескольких дней мой ученик был так счастлив, так прекрасен, что я не мог смотреть на него без умиления... Во все эти дни хоть он и принимался за работу, но работа ему не давалась, и он, было, положит свой рисунок в портфель, вынет из кармана отпускную, прочитает ее чуть не по складам, поцелует и заплачет... На другой день часу в десятом утра одел я его снова, отвел к Карлу Павловичу и, как отец любимого сына передает учителю, так я передал его... С того дня он начал посещать академические классы и сделался пенсионером Общества поощрения художников».

В 1845 году Шевченко получил звание художника живописи исторической и портретной. Но более, нежели «художеством», занимался он «сочинительством».

«Перед его (Брюллова. — А. К.) дивными произведениями я задумывался и лелеял в своем сердце „Кобзаря“ и своих кровожадных „Гайдамаков“», — писал поэт.

У Кукольника Брюллов познакомился с поэтом Александром Николаевичем Струговицким. Этот человек «с апатической физиономией и черными глазами» был известен своими переводами. Их высоко ценил Белинский, который в 1838 году из Москвы писал Панаеву: «У него есть талант, он хорошо переводит Гёте, по крайней мере, получше во сто раз Губера... попросите у него чего-нибудь для меня, я с благодарностью (разумеется невещественною) поместил бы». Белинский издавал журнал «Наблюдатель» и, получив от Струговицкого переводы, спешил ответить: «Пожмите от меня руку г. Струговицкому. Не умею благодарить его за присланные элгии Гёте; несколько времени я обжирался ими; как в волнах океана жизни купался я в этих гекзаметрах... Перевод «Прометей» — чудо! Прошу и умоляю г. Струговицкого не оставлять меня и вперед своими трудами».

Жил Струговицкий неподалеку от Академии, на углу 2-й линии и Большого проспекта в доме Иванова (ныне 2-я линия, 13). Брюллов часто заглядывал к нему.

Струговицкий перевел драму Гёте «Земная жизнь и апофеоз художника»; в этом произведении два мастера спорили о том, следует ли стихийно отдаваться вдохновению или придерживаться системы:

Но управляя глаз, но изощряя руку,
Ты разум упражняй и уважай науку:
Сомнительным путем инстинкта одного —
Лишь выспренный талант, необычайный гений
И то случайно лишь, в минуты вдохновения
Творит высокое. Но гений не закон.
Порой не чужд погрешностей и он.

Перевод драмы Гёте был прочитан поэтом в 1848 году на торжественном юбилее ректора Акаде-

мии В. К. Шебуева, и Брюллов, конечно, был на этом чтении.

Прошедший серьезную профессиональную школу Академии, он всецело стоял на стороне «системы». С тех же позиций выступал в «Художественной газете» и Кукольник. Отвечая на статью Д. Ю. Струйского, который утверждал, что «рисунок, как и все изящное», постигается «одною только душой, а не руками», он писал: «Что кроме натуры должен еще видеть ученик в поставленном перед ним предмете? Идею? — она связана с натурой всегда, и натуры бессмысленной не бывает. ...Поэтическую мечту? Но тогда ученик замечается о том, что повредит воспаленным очам его видеть существенные и точные линии... и тогда прощай рисунок».

На квартире Струговщикова часто собирались писатели и художники. Здесь перебивала вся «кукольниковская братия» и все окружение Брюллова. В отличие от вечеров у Кукольника в доме Струговщикова можно было встретить писателя Владимира Федоровича Одоевского; появлялся здесь и Матв. Ю. Внелгорский, заглядывал литератор Владимир Александрович Соллогуб. Бывал в доме на 2-й линии и приехавший из Малороссии историк Николай Андреевич Маргевич, давний знакомый Кукольника и Мокрицкого. Прекрасный пианист, ученик Фильда, Маргевич часто музицировал, играя с Глинкой в четыре руки.

В 1840 году Струговщиков приходил в мастерскую Брюллова позировать для портрета. Усаживался в кресло, обитое красным сафьяном, откидывался на спинку и застывал. Подобные «сидения» он терпеть не мог и долго не выдерживал. Тем не менее портрет получился удачным. Спокойная задумчивость черных глаз, опущенные на кресло руки с длинными нервными пальцами, раскрытый томик стихов в зеленом

переплете. Словно поэт только что оторвал глаза от книги и погрузился в размышления. За общим элегическим настроением — глубокая душевная усталость.

Портрет остался неоконченным. Весь костюм: темно-коричневый сюртук, выглядывающие из рукавов белые обшлага рубашки, манишка на груди, — словом, все, за исключением галстука, повязанного бантом, не прописано. В лице же и руках, напротив, переданы самые сложнейшие оттенки цветовых сочетаний: легкая голубизна чисто выбритой кожи над красными полными губами, общие теплые желтоватые тона.

Как-то, уже значительно позднее, Брюллова упрекнули в том, что он не закончил портрет. «Я тут не совсем виноват, — ответил он, — Струговщиков всегда готов был сидеть, когда мне не хотелось работать, а когда я был расположен работать, он не хотел сидеть».

В мастерскую Брюллова изредка заглядывал Крылов. Художник хорошо знал Ивана Андреевича. Будучи воспитанником Академии, он познакомился с ним на домашних спектаклях Загоскина, позднее встречал у Оленина, на выставках (Крылов посещал их как Почетный вольный общник Академии), в Публичной библиотеке.

Однажды Брюллов предложил Крылову писать с него портрет. Усадил в кресло, набросал на холсте контур и тут же сделал подмалевок: написал голову, одежду, фон. Лишь на месте руки остался незакрашенный холст.

Художник был доволен, и, когда, тяжело привстав с кресла, Крылов собрался уходить, он просил его прийти еще раз для окончания работы. Иван Андреевич, поднимая воротник синей шинели, лукаво улыбнулся: «А ведь вы, любезный Карл Павлович, портрет этот, приди я или не приди, никогда не окончите».

И оказался прав. Главное было сделано, и Брюллов к портрету более не возвращался.

«У нас в России многие любители предпочитают портрет А. И. Крылова всем портретам, исполненным Брюлловым, и говорят, что сам Карл Павлович разделял это мнение», — писал ученик художника М. И. Железнов.

Тучная фигура Крылова в топорщащемся сюртуке (карманы его были набиты бумажными лоскутками, на которых он записывал свои басни), крупная голова, волнистые седые волосы, умный взгляд из-под мохнатых бровей — все схвачено метко, написано обобщенно, без эффектов. Знаки отличия: красная владимирская ленточка и аннинский крест, прикрепленные к сюртуку, не воспринимаются как атрибуты парадного портрета, а даны незаметно, словно «под сурдинку».

Художником отражено общее представление о Крылове как о творце поэтических «уроков мудрости».

Когда Брюллов в 1849 году уезжал за границу, этот портрет хотел купить В. А. Перовский, но просил дописать руку или просто закрасить холст в этом месте. Брюллов торопился и поручил ученику Горецкому написать руку с гипсового слепка руки умершего баснописца.

Этой беспечности не мог простить Брюллову Железнов. «Приписка Горецкого, — возмущался он, — бросается в глаза и производит невероятно гадкое впечатление». Сам художник позднее также досадовал: только мастер мог вдохнуть жизнь в безжизненный слепок, а ученик лишь добросовестно скопировал его, чем и испортил портрет.

Среди навещавших Брюллова был и Осип Иванович Сенковский, издатель журнала «Библиотека для

чтения», писавший под звонким псевдонимом «барон Брамбеус». В широкой публике он слыл законодателем тонкого остроумия и вкуса. Популярность его могла сравниться лишь с популярностью бывшего тогда в моде писателя-романиста Вестужева-Марлинского.

Брюллов и Сенковский находились в дальнем родстве — Александр Павлович Брюллов был женат на сестре жены Сенковского баронессе А. А. Ролль.

Приходя в мастерскую художника, Сенковский обычно усаживался в вольтеровское кресло и закуривал длинный тонкий чубук розового дерева. Облаком дыма окутывало его щуплую фигуру: выставленные вперед кривые ноги в светло-гороховых штанах, зеленовато-коричневый фрак с блестящими золотыми пуговицами и шалевый в клетку жилет.

11 ноября 1836 года Мокрицкий записал в дневнике: «...зашел я к Брюллову... у него застал Жуковского, Пушкина и барона Брамбеуса: „Хороший квартал“, — подумал я, глядя на них».

Можно ли упрекать Мокрицкого в том, что он поставил на одну доску Сенковского и лучших русских писателей? Он был их современник, да к тому же и не отличавшийся особой проницательностью. Истинную оценку людей часто произносит история, и изда века.

В тот раз перед гостями на мольберте стоял портрет Кукольника, который писал Брюллов. Представители разных литературных группировок, разных идейных направлений сошлись в мастерской художника лицом к лицу. Всем известно было уничтожающее суждение, однажды высказанное Пушкиным у Плетнева: «А что, ведь у Кукольника есть хорошие стихи? Говорят, у него есть и мысли...»

Пушкина и его литературных соратников — друзей тех, кто 14 декабря 1825 года вышел на Сенатскую

площадь, — многие опасались и недолюбливали. В Зимнем дворце в них видели людей независимых и оппозиционно настроенных; в редакциях «Библиотеки для чтения» и «Северной пчелы» — опасных конкурентов на журнальном поприще; в доме Кукольника им не прощали к тому же истинного таланта, которого не было у хозяина. Неизвестно, чему он больше завидовал в глубине души — таланту или «шестисотлетнему дворянству» Пушкина. Скорее всего, таланту. Но чем больше он завидовал его таланту, тем тщательнее он это скрывал, нападая на «аристократизм» Пушкина.

Кукольник был не одинок. И другие журналы в том же упрекали поэта. Пушкин же с гордостью и достоинством писал о своих славных предках. Старинные обедневшие дворянские фамилии, по мнению Пушкина, и составляли ту «мятежную стихию», которая в свое время вновь хлынет на Сенатскую площадь.

По своим бытовым связям Брюллов тяготел к кружку Кукольника, однако он поддерживал добродетельные отношения с пушкинским кругом.

Да и сам Пушкин любил мир художников. Никогда ни об одном из них не отзывался дурно или неприязненно. В Брюллове он видел мастера, а цена, которой покупается мастерство, была ему хорошо известна.

...Петербургская осень 1836 года была сырой и мозголой. Тем не менее Брюллов взял за правило вечерами прогуливаться вдоль Невы. Напрасно друзья предостерегали художника, что подобные прогулки вряд ли ему полезны. Плотная фигура в длинном пальто ежедневно появлялась на набережной около 10 часов вечера. Вскоре Брюллов начал кашлять, жаловаться на боль в груди. Нездоровье затянулось и не оставляло его до тех пор, пока старушка, служившая

няней у Клодтов, не уговорила попробовать испытанного деревенского средства: вареного лука с медом. Принимая ложку за ложкой, больной похваливал бабкино снадобье и предпочитал его всем лекарским пилюлям. Поправившись, начал он выходить из дому, и в первый же вечер поехал в театр, где давали «Ивана Сусанина». Все навещавшие его во время болезни и уже побывавшие на представлении с восторгом говорили как об опере Глинки, так и о пении Петрова и Воробьевой. Успех друзей не мог не радовать художника.

Однажды, возвратившись к себе в мастерскую далеко за полночь и совсем было улегшись в постель, Брюллов вспомнил, что наступило 12 декабря, день его тридцатисемилетия. В мастерской никого не было, кроме Мокрицкого, который старательно дочинял палитру. Подозвав его и велел подать вина, Карл Павлович объявил, что хочет встретить тридцать восьмой год своей жизни. Они чокнулись, обнялись, и растроганный Мокрицкий не преминул тотчас же назвать наступающий год «годом новой славы Карла Великого». Весь следующий день Брюллов занимался только тем, что принимал поздравления. Ученики дали в его честь банкет.

В январе 1837 года он серьезно расхворался. «18 числа... возвратился от Кукольника... лег в постель, и вот с этого дня болезнь постепенно усиливалась и довела его до такого положения, в каком он еще не был, — он был очень плох, но благодаря искусству и усердию доктора Пеликана... вот уже третий день... чувствует себя гораздо лучше...» — писал Мокрицкий 31 января.

Известие о гибели Пушкина застало Брюллова больным. Из дому он не выходил. Проститься с поэтом отправился Мокрицкий. Вернувшись в мастерскую, он

принес с собой рисунок: поэт лежал одетый в старый поношенный сюртук, голова его покоилась на подушке, две восковые свечи горели ровным тихим огнем.

Мокрицкий застал у Брюллова актера П. Каратыгина. Тот был взволнован: день отпевания поэта совпадал с его бенефисом, — должен был идти «Скупой рыцарь» Пушкина. Каратыгин решил перенести бенефис на следующий день. «Но пьесы этой — играть не будут! — с прозорливостью писал А. И. Тургенев в письме к А. И. Нефедьевой, — вероятно, опасаются излишнего энтузиазма». Мокрицкий подарил свой рисунок Каратыгину.

В мастерскую Брюллова приходили Жуковский, Краевский, который заведовал корректурой пушкинского «Современника», говорили о последних днях поэта, читали найденные в рукописях «Русалку», «Каменного гостя», «Отцов пустынников».

Художник «читал его стихотворения, восхищался каждой строкой и каждой мыслью знаменитого поэта». «Завидую его кончине», — записал Мокрицкий в дневнике слова Брюллова.

Друзья поэта задумали издать полное собрание его сочинений. Брюллов вызвался сделать фронтиспис. Намерение это художник осуществил лишь отчасти. В карандашном наброске изобразил он Пушкина сидящим на высокой скале с лирой в руках. Тени великих поэтов и аллегорические фигуры России и Поэзии окружают его. Брюллов «хотел изобразить Пушкина... на скале Кавказских гор, посреди величественной кавказской природы...» — писал Мокрицкий. Фронтиспис был данью Брюллова памяти Пушкина.

Позднее художник написал картину на сюжет пушкинского «Бахчисарайского фонтана». Он изобразил «робких жен» Гирея в саду у бассейна, следящими за движением рыб в воде. В картине нет драматизма,

свойственного поэме; идиллические зрительно чувственные настроения делают ее живописной иллюстрацией к стихам:

Беспечно ожидая хана,
Вокруг игривого фонтана
На шелковых коврах оне
Толпою резвою сидели
И с детской радостью глядели,
Как рыба в ясной глубине
На мраморном ходила дне.
Нарочно к ней на дно иные
Росли серьги золотые.

Гибель поэта произвела сильнейшее впечатление на все русское общество. Не остался безучастным и Кукольник. «Пушкин умер, — писал он в дневнике. — Мне бы следовало радоваться, — он был злейший враг мой: сколько обид, сколько незаслуженных оскорблений он мне нанес — и за что? Я никогда не подал ему ни малейшего повода. Я, напротив, избегал его, как избегаю, вообще, аристократии: а он непрестанно меня преследовал. Я всегда почитал в нем высокое поэтическое дарование, поэтический гений, хотя находил его ученость слишком поверхностною, слишком аристократическою, но в сию минуту забываю все и, как русский, скорблю душевно об утрате столь замечательного таланта».

Скорбь Кукольника была сомнительной. «Первым поэтом» России, казалось ему, становился теперь он, Кукольник. «Санкт-Петербургские ведомости» сопровождали его имя эпитетом «великий», а журнал «Библиотека для чтения» ставил чуть ли не наравне с Байроном. Однако газетной и журнальной поддержки ему было недостаточно. «Первый поэт» стремился окружить себя служителями муз. Такое окружение составили давние знакомцы — первый художник Брюллов

и первый композитор Глинка. Почитатели Кукольника увидели в этом некий «разумный союз представителей живописи, музыки и поэзии и полагали, что он может иметь влияние по крайней мере на эстетическое развитие нашего общества», — писал И. И. Панаев.

Идея «союза» требовала организационного закрепления, и Кукольник завел у себя по средам «журфиксы».

Кроме литераторов, актеров и художников «среды» посещали молодые гвардейские офицеры, департаментские чиновники, студенты. Собиралось иногда до восьмидесяти человек. Довольный хозяин бродил в толпе гостей и едва успевал одаривать каждого любезным словом или улыбкой.

Среди фраков и сюртуков, заполнявших комнаты, мелькала черная венгерка с бранденбурами. Она принадлежала Ф. Б. Булгарину, издателю «Северной пчелы». Булгарин постоянно рекомендовал себя как человека благонамеренного, преданного престолу и отечеству. Представители «молодого поколения пишущих», слушая его, беззлively морщились.

Таким и представил его Брюллов в одном из карандашных набросков. Знаменитая венгерка с бранденбурами скрывает чрезмерно округлые формы, высокий цилиндр зажат в руке и опущен книзу, чтобы быть незаметнее.

На «средах» можно было встретить и молодого литератора П. П. Каменского. Студент Петербургского университета, он был отправлен юнкером на Кавказ. Заслужил там георгиевский крест, стал приятелем Бестужева-Марлинского и вернулся в столицу, окруженный романтическим ореолом. «Рыцарь неизвестного ордена, непризнанный литератор П. П. Каменский», — подписал Брюллов сделанный им рисунок;

он изображал Каменского пускающим клубы табачного дыма.

Посещал кукольниковские собрания и молодой офицер В. А. Владиславлев. Он издавал альманах «Утренняя заря», в котором помещал гравюры с картин Брюллова, и собрал альбом с рисунками художника. Владиславлев был известен как автор романтических повестей. Повести создавались им в походных палатках, при свете бивуачного костра. Герои их обладали великолепными усами, темными глазами и мохнатыми бурками.

Рядом с Владиславлевым можно было видеть поэта Э. С. Губера, знаменитого переводом гётевского «Фауста» и фельетонами в «Санкт-Петербургских ведомостях».

Посещали «среды» и художники Н. А. Степанов, Ф. П. Толстой, А. П. Брюллов; вместе с К. П. Брюлловым приходили его ученики А. Н. Мокрицкий, А. Н. Горюнов, А. О. Корицкий.

Чаще других появлялся Я. Ф. Яненко. Соученик Брюллова по Академии, он занимался портретной живописью: одна из лучших его работ — портрет Глинка. Высокий и крупный, Яненко был лыс и «красен как пион». Отличаясь «по питейной части», он заслужил прозвище «Пьяненко» и стал постоянным объектом карикатур Н. А. Степанова. Брюллов также изобразил его в одной из карикатур на «кукольниковскую братию».

Брюллов написал и портрет Яненко. Поводом к его созданию был эпизод, рассказанный Н. Рамазановым: «...Яненко, сидевший как-то в его (художника. — А. К.) гостиной, внезапно и сильно осветился лучом солнца. «Сиди!» — вскрикивает Брюллов и заставляет Яненку снять сюртук и надеть латы. В мгновение первый попавшийся под руку художника холст очутился

на мольберте; а через час времени из-под кисти Брюллова явился превосходнейший портрет академика (Яненко. — А. К.), преобразенного в рыцари».

Романтический, одухотворенный образ создал художник: дружески-ироническое отношение к оригиналу отступило перед творческим вдохновением.

Брюллов знал многих, посещавших кукольниковские «среды», но ближе других держался к нему сам хозяин. Кукольник по-прежнему заглядывал в мастерскую художника; они беседовали об искусстве, о «Художественной газете». В мастерской Брюллова звучали «романтические» произведения Кукольника. «Читал ему Джулио Мости, — писал 4 декабря 1836 года Мокрицкий, — он слушал с большим вниманием и удовольствием, делал свои замечания и чрезвычайно основательные. Случаи в жизни Джулио сильно его трогали, характер Гонта нашел он чрезвычайно правдивым, когда я прочел ему одну сцену Мости с Гонтом, когда этот последний опутывает коварными сетями еще не совершенно развращенную душу Мости, он сказал: „Вы — Гонт, а я бедный Мости...“».

Мокрицкого художник любил, хотя и тиранил его как близкого человека своими шутками.

В основе драматической фантазии Кукольника «Джулио Мости» было противопоставление двух героев: поэта-импровизатора Веррино с его бескорыстным служением искусству и римского художника Джулио Мости, добившегося успеха благодаря лести, коварству и низкопоклонству. Характер его соаврителя — Гонта выписан Кукольником ярко и выразительно; таких «пресмыкающихся» людей Брюллов, конечно, не раз встречал в жизни. На следующий день Брюллов также просил Мокрицкого «остаться почитать ему Джулио, говоря при том, что



Портрет К. П. Брюллова работы В. А. Тропинина. 1836 г.



Дом Голландской церкви, где помещалась выставка Общества поощрения художников. Акварель В. Садовникова. 1830-е гг.



Дом Таля на Невском проспекте. Фрагмент панорамы В. Садовникова. Акварель. 1830-е гг.



Два часа дня на Невском проспекте. Акварель неизвестного художника. 1830-е гг.



Утренние часы Петербурга. Мясник. Акварель неизвестного художника. 1830-е гг.



Утренние часы Петербурга. Фонарщик. Рисунок неизвестного художника. 1830-е гг.



Портрет Н. В. Кукольника работы К. Брюллова. 1836 г.



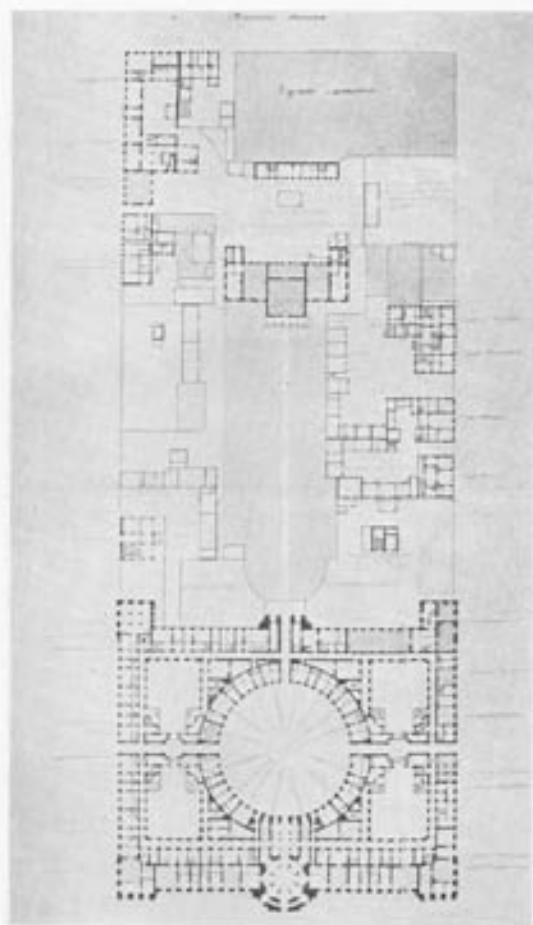
Набросок портрета Н. В. Гоголя. Рисунок К. Брюллова. 1836 г.



К. П. Брюллов, Я. Ф. Янсенко, М. И. Глинка, Н. В. Кукольник и
Н. И. Подиванов. Акварель П. А. Каратыгина. Конец 1830-х гг.



К. П. Брюллов, М. И. Глинка и Н. В. Кукольник за роялем.
Гравюра Н. И. Матюшина по рисунку П. Ф. Бореля с оригинала
П. А. Каратыгина. 1842 г.



План Академии художеств с обозначением
квартир К. Брюллова, А. Брюллова и других
профессоров. Чертеж конца 1830-х гг.
Публикуется впервые.



Фронтиспис к собранию сочинений А. С. Пушкина. Рисунок
К. Брюллова, 1837 г.



К. Брюллов в мастерской. Рисунок из альбома В. А. Жуковского. Конец 1830-х гг.



Карикатура на А. Н. Мокрицкого. Рисунок К. Брюллова. Конец 1830-х гг.



Бахчисарайский фонтан. Картина работы К. Брюллова. 1839—1840 гг.



Портрет А. Н. Струговщикова работы К. Брюллова. 1840 г.



Портрет В. А. Жуковского работы К. Брюллова, 1837—1838 гг.

он нарочно не читал далее, чтобы не одному наслаждаться». Однако чем дольше шло чтение, тем все меньше пьеса Кукольника удовлетворяла Брюллова. 6 декабря он уже «заставил убаюкивать себя Джулио Мости, и точно, глядя сонными глазами в книжку и едва поворачивая языком, я убаюкал его», — заключает Мокрицкий.

Осенью 1836 года Брюллов писал портрет Кукольника. Тот приходил в темном наглухо застегнутом пальто, в цилиндре, с тростью в руках. Во время сеансов сидел молча, склонив голову и скрестив руки, картинно устремлял взгляд в пространство. Вледное лицо в ореоле небрежно рассыпанных волос было задумчиво. Романтическая таинственность окружала образ поэта. Брюллов усилил это ощущение: клубящиеся облака, темно-синяя полоса моря, стена с обвалившейся штукатуркой составляли фон портрета. Портрет имел успех у публики.

Тем не менее в оригинале было и нечто несовместное с романтическим идеалом. Пристальный взгляд Брюллова уловил оттенок лукавства в маленьких черных глазах своей модели, хитринку, затаившуюся в изгибе полных и мягких губ. Романтизм Кукольника был внешним, произведения его были напыщенным, ходульным, недаром литературное направление, которое он представлял, И. С. Тургенев называл «ложновеличавой школой».

Портрет был гравирован и приложен к изданию Смирдина «Сто русских литераторов». Его упомянул Достоевский в романе «Бесы»: «еще девочкой, в благородном пансионе в Москве» героиня романа влюбилась в портрет Кукольника так, что «даже и в пятьдесят лет... сохраняла эту картину в числе самых интимных своих драгоценностей... и Степану Трофимовичу (герою романа. — А. К.) сочинила несколько похожий

на изображенный на картине костюм... длиннополый сюртук, почти доверху застегнутый... мягкая шляпа с широкими полями... трость с серебряным набалдашником, при этом волосы до плеч».

Брюллов знал и другого Кукольника. Его «среды», которые должны были способствовать «союзу трех искусств», зачастую стали превращаться в шумные пирушки. Беседы об искусстве отступали перед обильными возлияниями. Художник рисовал карикатуры на «братню», причем не щадил и себя.

Засидевшись у Кукольника, Брюллов иной раз не уходил домой. Оставались Степанов, Каратыгин, Глинка, Яценко и некоторые сослуживцы Кукольника. Размещались на красном клеенчатом диване. Его специально удлиннили, сломав перегородку, отделявшую комнату, где он стоял, от соседней «угловой» (это было в доме Мерца в Фонарном переулке, ныне дом № 3/8, угол Фонарного и Пирогова пер.). Утром, просыпаясь, пили чай. За стаканом такого утреннего чая изобразил Кукольника Брюллов. Небрежно запахнувшись в бухарский халат, сидит хозяин дома за столом. Длинные узловатые пальцы сжимают сигару. Запавшие глазки прищурены, губы кривит усмешка.

Обстановка дома Кукольников не могла способствовать серьезным занятиям. Глинка, страдая больше других, уговаривал хозяина переменить квартиру и сократить число приглашаемых. В конце августа 1840 года Кукольник переехал. Поселился он в небольшой квартире на Екатерининском канале у Харламова моста (ныне Комсомольский мост). Вход в квартиру был со двора, подниматься приходилось на четвертый этаж.

Первое время Брюллов и Глинка бывали здесь чуть ли не каждый день. Вместе с Кукольником композитор усаживался за рояль. «Кукольник приходился ему

кстати как выражение, как микрокосм просвещенного меньшинства публики», — писал А. Н. Струговщиков. Для Глинки он служил тем «камертоном», которым можно было проверить реакцию будущих слушателей. На слова Кукольника композитор написал цикл «Прощание с Петербургом», «Сомнение».

Пока Глинка музицировал, Брюллов в соседней комнате делал карикатуры: «Глинка обожаемый», «Глинка, поющий без голоса и без фрака», «Глинка в восторге от своих произведений», «Глинка, задумывающий новую чудовищную оперу».

Рисун карикатуры, художник как-то подозвал к себе Струговщикова и начал объяснять ему принцип изображения. Струговщиков из урока ничего не понял, зато присутствующий здесь же художник Степанов уловил логику брюлловской манеры, стилизовал под нее свои шаржи, и вскоре в Петербурге стали известны карикатуры Степанова на «кукольниковскую братню». Позднее они были литографированы, воспроизводились в журналах, с них делали фигурки из папье-маше.

Но для Брюллова и Глинки все это было внешней, наносной стороной жизни. Главным ее содержанием оставалось творчество.

Работая у Кукольника над партитурой оперы «Руслан и Людмила», Глинка советовался с Брюлловым относительно костюмов и декораций. Выполнение их было поручено художнику Роллеру. Однако Карл Павлович сделал эскизы костюмов и, увлекшись, посоветовал Глинке изменить постановку IV акта. В сцене, где нимфа удерживает Людмилу, готовую от отчаяния броситься в воду, у композитора вступает «хор духов». Брюллов предложил заменить его более земным «хором цветов»: каждый цветок должен был по замыслу художника превратиться в нимфу.

Делая эскизы к сцене в саду Черномора, Брюллов воспользовался старым ботаническим атласом: древние папоротниковые деревья превратились в сказочный сад. Рисунки не сохранились. Судить о них можно лишь по описанию В. В. Стасова, видевшего декорации художника И. И. Горюхана, сделанные по Брюлловским эскизам: «Четвертое действие. Волшебные сады Черномора. Направо, с краю беседка с балконами; над ними нависли широкой, темной полосой кровли с золотыми драконами и чудовищами восточной фантазии; вдали к противоположному берегу пруда спускаются фантастические многостажные дворцы, и все это утонуло в густых массах зелени, над которыми там и сям поднимаются тонкие пальмы... а под тенью высоких деревьев, наперед распустились кусты ползучих цветов, все из золота, серебра и сверкающих красок на великолепных цветочных головках... Впечатление этой декорации истинно волшебное, и гениальный хор цветов в первый еще раз теперь раздается посреди ландшафта, который с самого поднятия занавеса настроит зрителя к каким-то удивительным ощущениям красоты и фантастичности».

После первого представления оперы на страницах журнала «Библиотека для чтения» появилась рецензия, в которой писали и о «превосходных декорациях». Органическая связь творческих замыслов художника и композитора была отмечена В. В. Стасовым: «...из нынешних композиторов никто не сравнится с Глинкою в инструментовке. В руках его — это настоящая картина великого художника. Это краска на палитре Брюллова», — писал критик, подчеркивая значение композитора и художника в русской культуре.

В 1840-е годы кукольниковские «среды» уже меньше привлекали Брюллова: уехал за границу Глинка.

У Кукольников стало неинтересно. О «союзе искусств» больше и не заговаривали. Вечера полностью свелись к шумному, суетному препровождению времени, бесполезному для творчества. Художник перестал посещать их.

Кукольник также охладел к Брюллову. «Сердце мое для него остыло», — говорил он. Однако, переехав на новую квартиру, в доме Домонтовичей, на Гороховой улице, близ Семеновских казарм, поэт пригласил Брюллова к себе.

Художник помнил, что в старой квартире Кукольника по обеим сторонам обеденного стола на стенах столовой висели портреты Нестора Васильевича и Платона Васильевича, когда-то им написанные. «Нестор, а где же твой портрет?» — спросил он вдруг. Кукольник смеялся и извиняющимся тоном объяснял, что он у брата. «Ну так прощай, Нестор, я к тебе ни ногой, пока твой портрет не будет у тебя». Вышел из-за стола и уехал.

Портрет вскоре появился в доме Кукольника, но Брюллов не показывался.

Окончательный разрыв произошел в конце 1848 года. Скульпторы Клодт, Витали и Теребенев готовили проекты памятника Крылову для Летнего сада. Работа была конкурсная, по заказу императора. Кукольник протектировал Теребеневу и просил у Брюллова дать на время хранившийся у него портрет баснописца. Художник согласился, так как портрет обещали скоро вернуть. Кукольник увез его. Прошли три дня, неделя, другая. Брюллов начал беспокоиться. В то время уже тяжело больной и раздражительный, он начал подозревать, что работой кто-то хочет завладеть. Произошла ссора. Портрет был возвращен, но Брюллов с Кукольниковым больше не виделись.

Отчуждение и прямая ссора были проявлением не сразу осознанной художником внутренней разобщенности с «кукольниковской братией». Прощаясь с Глинкой перед своим отъездом за границу в 1849 году, Брюллов говорил: «Из всех людей, которые здесь меня окружали, только ты один был мне брат по искусству».

Дом Кукольника не стал подлинным центром притяжения передовых сил русского искусства, как сам Кукольник — эпигон романтиков — не смог стать ведущей фигурой в русской культуре.



«ОСАДА ИСКОВА»

Лето 1837 года Брюллов проводил в Петергофе. Художника пригласил Николай I с тем, чтобы он написал портреты членов императорской фамилии. Отказаться было невозможно. Брюллов принялся за портрет императрицы Александры Федоровны и великой княжны Марии Николаевны: обе пожелали быть изображенными во время верховой прогулки.

Взглянув на работу Брюллова, император одобрительно кивнул. Он отбывал в Петербург. При дворе задумали устроить ему сюрприз и по приезде удивить готовым портретом. Следовало спешить.

Брюллов писал, сидя у окна в одной из комнат садового павильона. Напротив окна императрица и великая княжна гарцевали верхом на лошадях. За ними виднелся сверкающий на солнце фонтан «Самсон». Работа быстро продвигалась. Тем временем небо заволокло тучами, стал накрапывать дождь. Брюллов, казалось, весь ушел в работу и ничего не замечал. Дождь пошел сильнее. Доктор Маркус настоятельно советовал прекратить сеанс. Художник словно не слышал. «Пока он работает, не мешайте ему», — сказала императрица. Так продолжалось до тех пор, пока обе «амазонки» не промокли до нитки. Возвратившийся из Петербурга

Николай I «подивился проворству Брюллова»: еще два-три сеанса — и портрет готов. Но надежды не оправдались: Брюллов охладел к работе, поставил портрет лицом к стене и никогда больше к нему не прикасался. Повод к неудовольствию был дан, но прямых последствий пока не имел.

Император хотел заказать Брюллову свой портрет. Встретив художника в аллее парка, он остановил его, сказав: «Карл, пиши мой портрет». Находчивый Брюллов отговорился тем, что не имеет при себе красок.

Николай I сделал еще одну попытку: поручил художнику писать большой семейный портрет. Но дело не ладилось: члены императорского дома подолгу заставляли себя ждать или отменяли сеансы. Тогда Брюллов собрал все сделанные им эскизы, связал их веревкой и увез в Петербург. В Петергофе больше не появлялся. До сих пор ни один художник не смел вести себя с царем подобным образом.

Во время посещений Академии, которые он делал довольно часто, Николай I в мастерскую Брюллова не зашел. Это означало немилость. Весть о ней разнеслась по классам и коридорам. «И так ему слишком много позволяли и прощали ради славы», — говорили завистники.

Но в 1838 году Николай I послал к Брюллову сказать, что приедет к нему «писать». Поджидая государя, художник говорил ученику Горецкому: «Как вы счастливы, что не имеете нужды писать портретов с членов царской фамилии». Николай I опаздывал. Несколько раз случалось Брюллову слышать, что император необычайно точен и даже держит часы пятью минутами вперед. На сей раз прошло десять минут, а его не было. Художник взял шляпу, трость, накинул плащ и вышел из дому, попросив Горецкого передать императору, что «Карл Павлович ожидал Ваше вели-

чество, но, зная, что вы никогда не опаздываете, заключил, что вас что-нибудь задержало и что вы отложили сеанс до другого времени». Николай I пришел, опоздав на 20 минут. Горецкий пролепетал объяснение. «Какой нетерпеливый мужчина», — сказал император и вышел. Больше о портрете не заговаривали.

Независимый характер художника помог ему избежать участи придворного живописца.

В 1838 году Брюллов начал писать «Распятие» для лютеранской Петропавловской церкви. Эту церковь на Невском проспекте (ныне Невский, 22) строил Александр Брюллов. В алтаре, где должны были поместить «Распятие», было темно. «Ванда! Ни одного луча света на алтарь. И для чего им картины!» — негодовал Карл на брата, прославившегося интерьерами. По словам учеников Брюллова, «Распятие» он писал с воодушевлением, быстро.

Кроме «Распятия» Брюловым были написаны «Взятие Богоматери на небо» для Казанского собора, образа для евангелической церкви на Аптекарском острове и для домово́й церкви графа В. Ф. Адлерберга, «Воскресение» для храма Христа Спасителя в Москве (огромные размеры этого полотна вызвали необходимость постройки временной деревянной мастерской «на пустопорожном месте» во дворе Академии, и множество других.

Но подобные работы не могли удовлетворить Брюллова. Постоянное творческое горение, свойственное художнику в Италии, медленно гасло под свинцовым петербургским небосклоном. Образы Гензериха и Наполеона, к которым он обратился в Москве, по приезде в Петербург так и остались в эскизах. Худшие из предчувствий сбывались: Брюллов чувствовал себя здесь скованным. Мундир профессора обязывал являться в положенное время в классы, долгие часы просижи-

вать на академических советах; положение «знаменитости» вынуждало принимать сановных посетителей и выполнять их заказы. Как исторический живописец он работал мало. Необходимо было вырваться из этого тупика.

Брюллов решил вторично и уже штурмом взять «Осаду Пскова». Это требовало специальных приготовлений. Малая домашняя мастерская была непригодна для работы над большим полотном и слишком открыта любопытным взорам. Картину решил писать в отдельной большой мастерской в академическом саду. Зимой мастерская пустовала, в ней стояла лютая стужа, летом же, хотя сырость и чувствовалась, работать было можно.

От торговца холстами Довициелли привезли большое полотно. Ученики принесли из малой мастерской кисти и краски. Доставили реквизит: металлические латы, шлемы, кольчуги. Скульптор Клодт прислал сделанные по просьбе Брюллова гипсовые слепки лошадиных голов, ног, круп. Все в натуральную величину. Их поставили недалеко от холста. На стены повесили эскизы. Старый турецкий диван и стул на трех ножках (четвертую заменяло березовое полено) оказались тут же в мастерской. Когда все было готово, Брюллов попросил оставить его одного. Он начал подмалевок.

Композицию построил на движении: устремились к пролomu в крепостной стене ратники, спешит к ним на помощь воевода Шуйский, бьются жители Пскова, вооружившись топорами и вилами. В центре картины — монах на пегом коне благословляет крестом сражающихся; выше — духовенство с хоругвями. За ним видны соборы и церкви псковские. Небо над крепостью заволочло дымом.

Художник работал запоем. Вставал вместе с солнцем и шел из своей квартиры через двор в мастер-

скую. Там все ждало его прихода. Немногие из учеников, которых он допускал к себе, с вечера натирали краски, готовили кисти. Работал Брюллов, почти не спускаясь с лестницы: холст был больше «Помпеи». Только сумерки заставляли оставить кисти. Недели через две подмалевок был готов. Показывать неоконченную вещь никому не хотелось, но пришлось: президент Академии пожелал ее видеть.

«Я сейчас воротился с осады Пскова,— писал Оленин дочери 10 июля 1839 года,— и видел, как подорвана была стена этого города, и сколько тут легло поляков и других нам враждующих народов — одним словом, я видел подмалеванную картину Карла Брюллова».

Однако художник не был доволен и решил работать на новом холсте. «Зачем вам новый холст?» — спросил его ученик Липин. «Старый подмалевок будет меня сбивать», — отвечал Брюллов. «Не будет, — возразил Липин, — он мог бы сбить другого, но вас не собьет». — «Быть может, вы правы, — согласился Брюллов, — послушаюсь вас. Скажите Довициелли, что холста не нужно, и двести рублей останутся у меня в кармане».

Чтобы изменить композицию, холст пришлось надставить на два аршина. Когда все было готово для новой «осады», Брюллов в сопровождении Липина направился в мастерскую. Огибая здание Академии, встретили Струговщикова. «Идем в большую мастерскую, — объяснил ему Брюллов, — на осаду Пскова, недели на две; присылай мне, пожалуйста, по две чашки кофе, по два яйца и по тарелке супу». Струговщиков обещал и исполнил свое обещание с лихвой: к заказанному он ежедневно добавлял жареного цыпленка, который ни разу не оказался лишним.

Спустя две недели вечером в квартире Струговцова раздался звонок. Это был обросший, похудевший Брюллов. «Дашь мне шампанского да чего-нибудь съесть?» — спросил он прежде, нежели поздоровался. После ужина, сидя в кресле и погрузившись в облако сигарного дыма, проговорил: «Теперь скажи, как отделаться от любопытных? Показывать неоконченную картину все равно что ходить без сапог». Первыми картину увидели ученики. Пользуясь предложением показать профессору классный рисунок, они проскальзывали в мастерскую и сразу бросали любопытный взгляд на холст. Он брал их за плечи, поворачивал спиной к картине и углублялся в рассмотрение принесенной работы. Ученика можно было даже и выпроводить. Но в других случаях художник был бессилен.

«Осаду Пскова» пожелал видеть Николай I. Считая себя знатоком по военной части, он сделал Брюллову ряд замечаний. Государыня Александра Федоровна также сообщила о своем намерении посетить живописца. Заблаговременное предупреждение обязывало: нужно было навести порядок, подготовиться к приему. Слуга Лукьян уже давно не касался ничего ни щеткой, ни тряпкой. Беспорядок, далеко не художественный, царил всюду. На гипсовых лошадиных мордах лежал олой серой пыли, рельефно оттеняя все выпуклости формы. Металлические шлемы и латы были свалены в кучу и издавали громоподобные звуки, когда кто-нибудь на них натыкался. Турецкий диван, с которого можно было спокойно рассматривать картину, был ветх и грязен. Пришлось принести вольтеровское кресло из домашней мастерской художника и воззвать к совести слуги.

Александра Федоровна появилась в окружении свиты. Среди прибывших выделялась крупная фигура в желтом фраке — гофмейстер Матв. Ю. Внелгорский.

Императрица, рассмотрев картину, увидела только, что она неокончена, и просила объяснить композицию. Удовлетворенная, она протянула Брюллову руку, но тот смотрел на нее непонимающим взором, и рука, некоторое время повисев в воздухе, опустилась. Когда общество покинуло мастерскую, Внелгорский сказал: «Помилуйте, Карл Павлович, что это с вами произошло, отчего не стали вы на одно колено и не поцеловали протянутой вам государыней руки?» — «Полно, что же вы ранее-то меня не предупредили? Я ведь знанием придворного этикета не отличаюсь. Загладые теперь и свою вину, оправдайте меня».

О картине заговорили. Интересовались все, а особенно художники. Зашел Солицев, вместе с которым несколько лет назад Брюллов ездил в Псков. Сел на диван, смотрел долго, молчал. «Ну как, — спросил художник, — нравится?» — «Крестный ход превосходен, — ответил тот, — но где же „Осада Пскова“?» Брюллов ничего не сказал, задумался.

Действительно, центр картины он занял фигурой монаха с крестом в руках, на втором плане поместил иереев с хоругвями и образом Печерской богородицы.

Приходил взглянуть на «Осаду Пскова» Струговщиков. Он помнил первый подмалевок, считал его лучше второго, сказал что-то «об убийственной пестроте красок» и ушел огорченный. Брюллов и сам знал, что колорит плох. Ярко-красные, зеленые, синие краски не были сгармонизированы: да ведь картина не окончена. Однако эта отговорка успокаивала ненадолго. Брюллов становился все мрачнее. Реже и реже можно было видеть его в садовой мастерской: картина стояла там, постоянно напоминая о неудаче.

«В 1849 году, — вспоминал Железнов, — сидя наедине с Брюлловым перед его «Осадой Пскова», я сожалел, что он не окончил этой картины, и сказал, что

из-за этого в публике ходят о нем досадные толки. «Разве я этого не знаю? — отвечал Брюллов. — Поверни я монаха к пролому, и картина моя готова, но теперь мне уже нельзя за это взяться». Дело было не в монахе. Выдвинутое на первый план духовенство заслонило собой истинных героев «Осады». Народной драмы, которую задумывал художник, не получилось.

Неудача Брюллова во многом была предопределена временем и положением дел в искусстве. Русская историческая живопись 1840-х годов в основном сосредоточилась на религиозных сюжетах. «Я хочу изобразить один из великих подвигов Суворова, а мне говорят: оставь это и займись делом», — писал Н. Рамазанов. Под «делом» разумели евангельские и библейские сюжеты. «Наши исторические живописцы, — говорил конференц-секретарь Академии, — преимущественно занимаемы бывают произведениями священных картин и образов. Слава богу! так только развивалось и развиваться может высокое искусство».

Осенью 1839 года состоялось открытие Пулковской обсерватории. С этим событием были связаны новые замыслы художника. Обсерватория строилась по проекту Александра Брюллова, и братья полагали, что купол поручат расписать Карлу. Купол был раздвижной, и художник мыслил его как небесный свод, на котором он сможет изобразить античных богов, олицетворяющих небесные светила. Он начал изучать астрономию.

«Нельзя забыть, — вспоминал Рамазанов, — как этот художник, уже завладевший европейской славой, занимал скромное место на скамье между студентами Петербургского университета. Он заполнял записную книжку формулами, числами, говорящими о расположении планет по отношению к Солнцу; это было нужно для расстановки фигур будущей композиции.

Когда в 1846 году открыли планету Нептун, он не преминул и ее ввести в эскизы».

Работал Брюллов увлеченно. Наброски один за другим появлялись в его альбоме: и старец Юпитер в усыпанном звездами плаще, и Нептун с трезубцем в руках, и стремительно несущийся по небу Феб — все было отмечено вдохновением и экспрессией. О работе мало кто знал. Только ближайший из учеников художника А. Корецкий записал в дневнике: «Карл Павлович сочинил сферу в лицах, чудесное сочинение». Однако замыслам не суждено было осуществиться: «высочайшего соизволения» на роспись купола Пулковской обсерватории не было дано.

Дарование Брюллова как художника-монументалиста проявилось в росписях Исаакиевского собора. Собор этот, по словам тогдашних пессимистов, вечно строился, как потом вечно ремонтировался. При Екатерине II его начали строить в камне, при Павле I продолжали кладку в кирпиче.

Се памятник двух царств обоем им приличный:
Низ каменный, а верх его кирпичный, —

гласила эпиграмма.

При Александре I постройка все еще не была закончена, и по рукам пошла новая эпиграмма:

Вот памятник — трех царств изображение,
Порфир, кирпич и разрушение...

По-видимому, эта эпиграмма была написана до 1818 года, когда А. А. Монферран начал строить собор.

Братья Брюлловы учились тогда в Академии. Они успели ее закончить, побывать в Италии, вернуться назад, а строительство собора все еще не было доведено до конца.

В 1843 году занялись окончательной отделкой, и Карл Брюллов был приглашен принять в ней

участие. Ему поручили расписать купол, паруса, пространство между куполом и арками, где изображались евангелисты; простенки между окон барабана (завершение храма, служащее основанием купола), место для фигур двенадцати апостолов и аттик, где обычно изображались «Страсти Христовы».

Купол был огромным. Диаметр его превышал 1000 аршин. Справиться с такой композицией было под силу лишь мастеру, знающему принципы построения стенных росписей.

Чтобы смягчить переход от архитектурных форм к живописным, Брюллов воспользовался приемом, распространенным еще в эпоху Возрождения: по краю купола написал балюстраду, которая служила как бы завершением антаблемента. У балюстрады на облаках он изобразил богородицу в окружении святых. Центральная часть купола оставалась свободной: возникало ощущение бесконечности небесного свода.

«В последнее время свое,— писал Стасов,— Брюллов часто говорил, что гений Микеланджело стал ему всего родственнее». Это сказалось в человеческих фигурах. Брюллов стремился сообщить им экспрессию и мужественность.

Одной из основных групп купола была группа с изображением Александра Невского. Князь в военных доспехах опирался рукой на щит. Красная мантия спускалась с плеч, за спиной развевались знамена. Облик князя нес в себе черты Петра I. «Нужно ли говорить,— писал Кукольник,— что изображение св. Александра Невского под чертами Петра Великого есть частливая мысль Брюллова. Александр и Петр имеют общее, что при воинских доблестях они показали себя истинными отцами отечества».

Брюллов работал над эскизами много и долго: с 1843 по 1847 год. Несколько сот набросков фигур,

голов, рук, драпировок были сделаны еще до начала росписей. Огромные, выполненные углем, мелом, цветными карандашами, а иногда пройденные и красками картоны стояли в залах Академии.

«Сегодня, несмотря на большой холод, отправилась в Академию,— писала ученица Брюллова Л. С. Бороздина-Стромилова,— более полутора часов провела в ее обширных пустых залах, много, много прекрасного нового. Множество картонов для Исаакиевской церкви академической работы, многие уже опробованы...»

Работа увлекла художника: ни днем, «ни ночью от нее отбиться не мог. ...Во сне и наяву группы и отдельные фигуры, как призраки, его преследовали и рисовались в его воображении»,— вспоминала М. Ф. Ростовская.

Одновременно с Брюлловым над росписями Исаакиевского собора работали Ф. П. Брюллов, Ф. А. Бруни, П. В. Басин, А. Г. Марков, В. К. Шебуев и другие художники.

Монферран, к которому благоволил Николай I, постоянно мешал Брюллову. Он сделал несколько замечаний относительно эскизов и предложил их исправить. Художник отказался. Тогда Монферран добился отмены заказанных Брюллову работ. Это потрясло художника. Все было уже сделано. Готовый эскиз купола стоял на мольберте. Неужели его должна постигнуть участь эскиза для Пулковской обсерватории?

«Я было хотел его разорвать в первую минуту,— говорил Брюллов,— но одумался, поставил его перед собой и говорю несколько раз в день, подойдя к нему: гляди, червяк, и ты возымел мысль гордую в великий венок этого здания вплести листок свой, гляди на это и смирайся».

Монферран опасался, что живопись в куполе не выдержит петербургской сырости и морозов, и пред-

лагал заменить ее гальванопластикой. Монферрана поддержал герцог Максимилиан Лейхтенбергский, новый президент Академии, занявший этот пост в 1843 году после смерти Оленина. Предполагалось использовать эскизы Брюллова, но все фигуры сделать из тонких медных листов. Только помощь обер-гофмейстера двора графа Мата. Ю. Виельгорского и полковника А. Н. Львова, служившего при дворе великой княгини Марии Николаевны, любимой дочери царя, помогла вернуть заказ Брюллову.

«С этим куполом было много возни, — вспоминал позднее мемуарист А. И. Штуkenберг. — Все уверяли, что живопись не будет видна, а он бесился и, наконец, собрал академиков и, показывая им пробный рисунок, сделанный контуром, толщиной в палец чërта, он сказал: «Господа, неужели вы нехорошо видите? Я уверен, что если там написать такими же крупными буквами слово «дурак», то всякий из вас прочтет». Литератор Струговиков заметил, что трудно будет смотреть на его живопись в куполе, так как для этого нужно задира́ть вверх голову. Брюллов отвечал: «Ведь только свиньям не подобает глазеть на небо».

Работать в куполе было тяжело. Снизу, где тесали гранит и мрамор, поднималась мелкая каменная пыль. Слой ее толщиной в палец лежал повсюду. Брюллов дышал этой пылью. «И все это, — жаловался он, — ложится мне на грудь, я ее глотаю». Кроме пыли снизу поднималось тепло. Под куполом было жарко. Одновременно сквозной ветер пронизывал пространство: окна распахивали настежь для просушки красок.

«Было так сыро, что в неделю накапливался ушат воды и никто не вздумал из участия к нему (Брюллову. — А. К.) отделить купол стеклянным полом, который оградил бы творщего художника от зловредного воздуха, его отравляющего», — писал А. И. Штуkenберг.

И хотя стеклянные рамы, ограждавшие подкупольное пространство от остальной части собора, были поставлены, Брюллов все-таки простудился и заболел. «Простуда, ревматизм, переходивший из места в место и павший на сердце, произвели воспаление, и следствием этого была моя опасная болезнь, — писал художник, — продолжительная и ужасная, уничтожавшая мое здоровье, восстановление которого и при благоприятных обстоятельствах врачи мне скоро не обещают».

Работу, которая наполовину уже была выполнена (оставались недописанными лишь некоторые фигуры и поле плафона), пришлось оставить. Окончание ее поручили П. В. Басину. Брюллов воспринял это тяжело. «Принимаю как испытание, — говорил он, — вижу его (плафон. — А. К.), а другой его пишет».

Роспись Исаакиевского собора казалась Брюллову последней возможностью проявить себя в качестве исторического живописца. Он выполнил ее в традициях, которые целиком отвечали представлению академиков о настенной живописи. «Сочинение Брюллова вполне превосходно: стиль рисунка изящен, головы высокой красоты и характера, общность каждой фигуры, размещение их, группировка и самая живопись соответствуют в полном смысле условиям живописи плафонной», — писал В. И. Григорович. Репутация исторического живописца, поколебленная неудачей «Осады Пскова», в глазах многих восстанавливалась.





„ДУША ОРИГИНАЛА“

Брюллов считал себя прежде всего живописцем историческим. Однако в России на исторические темы он написал лишь эскиз к «Нашествию Гензериха» и «Осаду Пскова».

Историческая живопись в это время быстро уступала место портрету. В 1836 году академическая выставка на 32 исторические картины включительно с эскизами заключала 106 портретов, какое неравенство ужасное... — писал издатель «Художественной газеты» Н. В. Кукольник.

В Петербурге Брюллов создал около восьмидесяти портретов. Помимо портретов, которые были ему интересны, — Жуковского, Крылова, Струговщикова — художник делал и заказные работы.

В 1837 году ему был заказан портрет Авроры Карловны Демидовой, урожденной баронессы Шериваль. Красота Демидовой была известна всему Петербургу.

Выдь, дохни нам упоеньем,
Сонмелница зари:
Всех ружным появленьем
Оживи и озари.

Эти строки посвятил красавице поэт Баратынский. Демидова была и сказочно богата. Как-то на балу

у Юсуповых Аврора Карловна предстала в простом белом платье. Единственным украшением был бриллиантовый крестик на шее. Крест был фамильной драгоценностью Демидовых, состоял он из пяти камней, каждый из них стоил примерно столько же, сколько особняк на Невском проспекте.

В светлом платье, без украшений, изображена Демидова и на портрете Брюллова. Голова ее увенчана тюбаном. На плечи накинут драгоценный собольи палантин. Безукоризненный овал лица, прямой нос, большие светлые глаза под темными дугами бровей — все воспроизведено с большой тщательностью. Но за внешним блеском художник увидел внутреннее равнодушие пресыщенной светской красавицы.

Мокрицкий вспоминал, что Брюллов работал над портретом быстро и увлеченно. Под его кистью оживали глаза, покрывались румянцем щеки, правильно очерченный рот обретал бархатистость. Когда художник «начал проходить костюм, то, право, дух захватывало от удивления к этой смелости и самоуверенности, — писал мемуарист, — на плечи набросил он собольи палантин, притерев битюмом с баканом, начал мягкой, полустертой кистью наносить серебристые массы этого пушистого меха, а другой, с темной краскою, кое-где в глубоких складках стал как бы вдавливать его; мех мялся, и нежные волоски то ложились гладко, то на изломах складок торчали по направлению перегиба. Видал я, как и другие пишут мех, но сколько же и труда положено на какой-нибудь воротник шубы, доведенной наконец до того, что шуба лучше лица того, у кого она на плечах. Нет, это не живопись! У Брюллова аксессуар, как бы ни был натурален, никогда не пересилит главного. В его портретах прекрасные меха, атлас, бархат и самые металлические вещи при всей своей прелесть и блеске всегда

уступают первенство голове и рукам, можно сказать, настолько, насколько они ниже человеческого лица в самой натуре».

Как для всякого большого художника, для Брюллова даже в парадном портрете главным оставался характер модели.

Этим отличается и портрет княгини Е. П. Салтыковой, урожденной графини Строгановой. В саду Строгановых на Черной речке художник некогда обдумывал пейзаж картины «Нарцисс». Теперь он изобразил княгиню на галерее дворца, на фоне парка, в зелени которого белеет мрамор статуй «Точильщика». Княгиня сидит в глубоком кресле. У ног ее пятнистая шкура леопарда, в руках — опахало из павлиньих перьев. Галерея украшена экзотическими растениями и цветами: малиновые шток-розы, синие ирисы и тюльпаны составляют причудливое обрамление. Плетеная корзина с цветочными горшками прислонена к белому мрамору колонны. Посреди этого диковинного мира — княгиня, в лиловом атласном платье и подбитой красным шелком черной кружевной мантилье. Мечтателем взгляд глубоких синих глаз, устало склонилась к плечу голова с гладко зачесанными черными волосами. Картина проникнута элегическим настроением.

Когда Брюллов работал над портретом Салтыковой, рядом был неизменный Мокрицкий. Обратившись к нему, художник неожиданно попросил: «Достаньте мне сусального серебра и, если можно, сейчас же!» Мокрицкий помялся: ему не хотелось идти в Гостиный двор; да и совестно было показаться мальчиком на побегушках перед стоящими здесь художниками Айвазовским и Моллером. Однако пошел. Принесенное серебро Брюллов использовал тотчас же. Он продолжил им блестящие в зеленых глазках павлиньих перьев, и те приняли неуловимый металлический оттенок.

Интерес к экзотике декоративных акцентов здесь был оправдан: благодаря ему художник добивался необходимого эмоционально-образного звучания.

К числу парадных портретов, композиция которых строилась на гармонии сильных и чистых цветовых пятен, относится и портрет сестер Шишмаревых, дочерей известного любителя театра и художества А. Ф. Шишмарева. На своей даче вблизи Петербурга он построил специальную летнюю мастерскую для художника Кипренского, где тот одно время работал. На этой даче бывал и Брюллов.

Портрет дочерей Шишмарева — Александры Афанасьевны и Ольги Афанасьевны — художник написал в виде жанровой сцены. Сестры изображены спускающимися по мраморной лестнице в сад. У ног их стремительно проносится собака. Внизу эфиоп удерживает арабских скакунов. Плавные и ритмичные движения «амазонок». Изысканный их костюм. Глубок и насыщен цвет синих, малиновых, черных одежд.

В глубине, на заднем плане картины, Брюллов показал очертания дачного строения. Этот небольшой деревянный дом с фронтоном и колоннами, построенный в 1824—1825 годах архитектором А. И. Мельниковым, сохранился до нашего времени (Приморское шоссе, 87). Фасад его выходит на Неву к Елагину острову. Зеленый партер с цветочными клумбами, окаймленный деревьями и кустами, подходил некогда к самой воде. Окружение дачи было изысканным, но простым. Роскошной беломраморной лестницы, которую мы видим на портрете, на самом деле не существовало. Энергичный разворот ее ступеней был нужен художнику для того, чтобы передать динамику движения и усилить парадность портрета.

Сюжетная основа парадных портретов художника помогала ему глубже раскрыть образ, дать более пол-

ное представление об оригинале. Фон, на котором изображалась модель, зачастую использовался как дополнительная характеристика.

Когда в 1837 году Брюллов писал В. А. Перовского, то изобразил его на фоне степей. Киргизские юрты, горячие неоседланные кони да буйная казачья вольница окружают оренбургского генерал-губернатора. Перовский «умел поставить себя наилучшим образом... все не только любили и уважали его, но и боялись. Между местным башкирским и остальным населением он пользовался особенною популярностью, так что его называли не иначе, как Василий Алексеевич. Он жил роскошно, платил за все с царской щедростью, что также производило впечатление на народ и заставляло смотреть на него как на большого барина», — писал современник, Н. И. Кошкарёв.

Этот «барин» был другом Жуковского и знакомым Пушкина. Человек «гениального сердца, железной настойчивости, влюбленный в Россию, ее историческое значение... Про него и теперь поются народные песни в Оренбургском краю», — вспоминал в 1881 году редактор журнала «Русский архив» П. А. Бартенев.

Изображая Перовского на фоне клубящихся облаков в военном мундире, сверкающем золотом эполет и аксельбантов, Брюллов создал героизированный образ.

Бравирова своим молодечеством, Перовский заслужил у окружающих лестную репутацию. «Про него рассказывают здесь и в самом деле проделки удивительные», — сообщал А. О. Россет в письме к А. О. Смирновой, — он ведет себя и слышит рыцарем и вместе казаком, и киргизы дали ему лестное прозвание батыра».

Казачью кровь унаследовал Перовский от своих предков по отцовской линии. Буйные кудри, лихо

закрученные усы и светлые живые глаза напоминали о южном происхождении.

И неба родного
На нем сохранилась примета, —

писал П. А. Бартенев, перефразируя известные стихи Лермонтова.

Брюллов любил подобные романтические натуры, в которых так естественно характер человека проявлялся в его внешности; оттого портрет Перовского получился убедительным.

Когда же художник не находил романтического начала в своей модели, портрет лишался поэзии и становился официальным. Так было с портретом директора архива министерства иностранных дел М. М. Оболенского, ученого, который занимался древнерусской историей. Брюллов изобразил его в парчовом кафтани и бархатном охабне. Положив руку на пояс, стоит он возле стола с предметами древней утвари. Все, казалось, должно было говорить о поэзии старины. Однако прозаически ясный облик самой модели не вязался с обстановкой и значительностью позы ученого. Брюллов, понимая это, оставил портрет неоконченным.

Нелегко давались художнику и другие портреты. По заказу царя писал он фельдмаршала Паскевича. Жил Паскевич в Зимнем дворце, Брюллов ездил туда, облачившись в виц-мундир. За ним, как паж, следовал ученик Ф. Горецкий с набором красок и кистей. «Мне, например, пришлось писать портрет Паскевича, — с досадой вспоминал позднее художник, — знаменитого генерала и героя 1812 года. Я его писал таким бравым, а он сидел передо мной с посоловевшими от старости глазами, скривив рот и пуская на подбородок слюни».

Портрет графини Клеопатры Петровны Клейнмихель Брюллов писал по просьбе старого академического

товарища Н. Е. Ефимова. Душа не лежала к работе, но отказывать другу было неловко. Зато графиню на сеансах он изводил совершенно:

«Что-то сегодня моя графиня очень меня беспокоит», — говорилось недовольным тоном. «Про какую это вы графиню, Карл Павлович?» — с беспокойством спрашивала Клеопатра Петровна. «Да про свою левую руку». — «Почему же она графиня?» — удивлялась дама. «Да ничего не делает», — следовало едкое заключение.

Возможно, оно было вызвано отношением к графу П. А. Клейнмихелю, человеку бесчестному и беспринципному. Директор инспекторского департамента в военном министерстве, получивший от царя медаль с надписью «Усердие все превозмогает», он был назначен главным управляющим путей сообщения и руководил строительством железных дорог в России. В 1855 году, когда «прославивший» себя нечистоплотностью Клейнмихель оставил этот пост и сделался членом Государственного совета, в обществе распространилась эпиграмма:

Хвала тебе, творец!
Клейнмихеля не стало!
Пришел ворах конец,
Дорогам же начало.

Измучив вконец графиню Клейнмихель, Брюллов так и не кончил ее портрета. Поводом послужило замечание государя Николая Павловича. Приехав как-то в Академию и зайдя в мастерскую художника, он остался недоволен портретом графини, сказав, что она на нем непохожа. Стоило императору закрыть за собой дверь, как Брюллов кинулся к мольберту и снял портрет. К работе больше не возвращался. Первое время раздосадованный Клейнмихель слал к нему курьеров,

фельдъегерей, адъютантов — не помогало. Графов много, а Брюллов — один.

По отношению к заказчикам художник был независим. Он бросил писать портрет общепризнанной красавицы, в лице которой показалось ему «что-то кислое». Другой раз нашел лицо портретируемого каким-то «дождливым» и тоже оставил работу.

Стены гостиных высшего петербургского света стесняли Брюллова. Общество, наполнявшее их, было ему чуждо. «Случайный гость на пиршестве чужом», он напряженно присматривался, оценивал окружающее. Но однажды наблюдательность изменила Брюллову. Это было при встрече с Лермонтовым.

Одна светская дама, узнав, что они незнакомы, решила устроить встречу двух знаменитостей. Их представили друг другу на званом обеде. Встреча осталась единственной. Выражение лица Лермонтова, его обычные при общении с незнакомыми людьми напускные насмешливость, резкость и колкость ввели художника в заблуждение. Много лет спустя, читая стихи поэта, он говорил: «Физиономия Лермонтова заслоняет мне его талант. Я, как художник, всегда прилежно следил за проявлением способностей в чертах лица человека; но в Лермонтове я ничего не нашел». Лермонтов был человеком незнакомого ему, нового поколения.

Иногда художник посещал музыкальный салон Виельгорских. Он бывал там, чтобы послушать знаменитого пианиста или заглянуть в художественное atelier, устроенное в их доме. О существовании подобного atelier писала ученица Брюллова художница-любительница Л. С. Вороздна-Стромилова. В нем «работали с натуры и оригиналов масляными красками и акварелью дамы и кавалеры... под руководством учителей... 50 рублей в месяц, хорошо для любителей Общества и рисующих для Моды».

Светские люди пользовались уроками профессоров и преподавателей Академии. Время от времени они устраивали совместные званые вечера. «Это было чрезвычайно оригинально, — писала Л. С. Вороздна-Стромилова в письме к М. С. Воейковой, — вообрази себе обширную залу, хорошо освещенную, на стенах картины, в одной стороне оркестр музыкантов, в другой — мольберты с начатыми картинами, тут кипы портфелей, там съемки с антиков и натуры, и посреди танцующих контрданс, посреди храма искусства и художников — эта шумная беззаботная жизнь. Вечер был у Маркова в Академии. Гостей было человек до 60-ти, много дам. Мне понравилось своей оригинальностью. Тут были Брюллов, Айвазовский, граф Толстой, многое множество знаменитостей».

Весной 1842 года артистический мир был взволнован: приехал Франц Лист. Он давал концерты в зале Дворянского собрания (ныне Большой зал Ленинградской филармонии) и в музыкальных салонах Петербурга. Званый обед в честь пианиста устроил О. И. Сенковский. Брюллов был в числе приглашенных. Дом Сенковского (на углу Почтамтского и Конюгвардейского переулков, ныне улица Союза Связи, 23/8; не сохранился) отличался восточным убранством: хозяин его был ориенталистом. Усталая коврами парадная лестница, балюстраду которой украшали экзотические растения, вела в залу. Яркие люстры освещали импровизированное сценическое пространство. Вокруг рядами были расставлены стулья.

Высокая затянутая во фрак фигура Листа привлекала всеобщее внимание. Прямые волосы спадали ему на плечи. Пальцы, при сравнительно маленькой кисти руки, казались особенно длинными. Игра Листа покорила присутствующих.

Молниеносными перстами
Ты отвергаешь новый мир,
И громкозвучными волнами
Кипит, как море, твой клави́р.

И в этих звуках скоротечных,
На землю брошенных тобой
Души бессмертной, таинств вечных
Есть отголосок неведомой, —

писал П. А. Вяземский в стихотворении, посвященном пианисту. Особенно удавались Листу отрывочные музыкальные фразы, которые, по замечанию Жорж Санд, «он бросает на фортепьяно и которые остаются на одной ножке, танцуя в воздухе, как хромые кобылы».

Брюллов виделся с Листом и у Внелъгорских, и у Глинки, где устроили концерт, а потом пировали до утра. Знакомство не прошло бесследно. Н. А. Рамазанов встретил пианиста в Риме, в отеле, в 1845 году. Он вспоминал: «В это самое время явился на другом конце залы Лист... около его обедали в большой толпе... поклонники. Наполнив бокал шампанского, я написал на своей визитной карточке «l'usage de Pétersbourg» («по обычаю Петербурга». — А. К.), прикрыл ею бокал шампанского и отослал на подносе с прислужником. Последний немедленно вскочил со своего места, приветствовал меня, расспрашивая о Брюллове, называл его гением, расспрашивал, чем он занят в настоящее время... просил меня также, если я буду писать к Брюллову, то, чтобы от него поклониться».

Можно думать, что во время встреч у Глинки и Сенковского композитор беседовал с художником. Возможно, видел его работы. В Брюллове Лист мог оценить представителя русской культуры, одного из «крупных мастеров, одаренных редкой жизненной энергией», которые, по его словам, «нисколько не стра-

дают анемией идей — болезнью, очень распространенной в разных странах».

Музыкальная жизнь Петербурга 1840-х годов была отмечена также триумфом итальянской оперы. Весь просвещенный Петербург искал случая попасть на концерты. «В итальянскую оперу нет возможности достать билетов. Единственный способ услышать их — это абонироваться на 6 представлений на масленицу, — писала Л. С. Бороздня-Стромилова в письмах к сестре. — Прошедший четверг я была в утреннем концерте, надеялась услышать Виардо, но обманулась, она не могла участвовать по нездоровью. Рубини, Тамбурини и даже Кастелло не могли достаточно вознаградить обманутые ожидания. Рубини, любимец здешней публики, а Тамбурини, как я могла заметить, холодно принят...»

Театр во время представлений был переполнен. Загуганные в шали, дамы занимали большинство кресел; в туалетах преобладало черное, бывшее тогда в моде.

«Кончилась масленица, — продолжает ученица Брюллова, — и все утихает в шумном городе, и наш абонемент кончен... Много, много доставила наслаждений итальянская опера. Последней давали «Сомнамбулу». Виардо была очаровательна, едва ли можно ожидать когда-нибудь видеть и слышать что-либо совершеннее игры ее. Рубини воскрес, это не тот Рубини, что был в Москве, а тот, что восхищал нас в Париже. Недаром его здесь обожают. Вчерашний день был день их торжества, петербургская публика в знак благодарности поднесла каждому из них, то есть Виардо, Рубини, Тамбурини, дорогие подарки. Виардо Гарцио — золотой сопел для цветов, Тамбурини — серебряную вазу, а Рубини — своему любимцу — золотой венок. Говорили, но это все совершенно верно, что сопел и венок стоят 10 тысяч рублей. Журналы на этих же днях

расскажут все подробно. Публика требовала, чтобы увенчали Рубини. Он долго отказывался от такой чести, но наконец должен был уступить. Тамбурини и Виардо надели на него венок, и тут восторг зрителей дошел до неистовства. Кричали «браво» более тысячи голосов, дамы махали платками, цветы, венки, стихи сыпались на сцену...»

Большой любитель театра, Брюллов не пропускал ни одного концерта итальянской оперы. «Он поклонник Виардо, — писала Бороздня-Стромилова, — разумеется, на время, впрочем... поклонник ее таланту».

Пение Виардо художник ценил очень высоко. «Она поет бестелесно», — говорил он. В пении Виардо помимо мастерства были «умное начало», одухотворенность. «Гениальная и вместе с тем ученая актриса», — писал о ней Лист.

Сидя в ложе во время одного из концертов, Брюллов сделал карандашный набросок, который стал основой известного портрета Виардо. Певица изображена в роли Амины в «Сомнамбуле» Беллини. Лицо ее с большими миндалевидными глазами отмечено вдохновенным, руки сжимают букет цветов.

Портрет был написан в 1844 году, после отъезда певицы из Петербурга. Несколько лет спустя Е. Ростопчина писала Брюллову: «...наша общая очаровательница Полина Виардо поручила и завещала мне посмотреть на ее портрет, вами писанный».

Находясь в Петербурге, Виардо, скорее всего, видела работы Брюллова. Вместе с мужем, Луи Виардо, который составил описание художественных собраний России, она могла посещать Академию художеств и Эрмитаж.

Брюллов охотно бывал не только на концертах знаменитостей; домашние музыкальные вечера также привлекали его. На одном из таких вечеров в доме

художника Зауэрвейда состоялась встреча художника с его будущей женой Эмилией Тимм. Это было юное создание с вдохновенным взором больших карих глаз, тонким овалом лица и изящным станом. Не только красота, но и талант ее привлекли Брюллова: Эмилия Тимм была прекрасной пианисткой. В доме отца ее, рижского бургомистра, увлекались музыкой. Сыновья Тимма, Рихард и Эмиль, играли на скрипке и виолончели; дочери, Лидия и Эмилия, — на фортепиано; сам бургомистр в семейных концертах вел партию скрипки. Все известные музыканты, приезжавшие в Ригу в 1830-х — 1840-х годах, а среди них были Лист и Вагнер, посещали этот артистический дом.

Брюллов был покорен игрой молодой девушки и тут же начал писать с нее портрет. Он изобразил ее стоящей у фортепиано в белом кисейном платье и синей бархатной мантилье. Легкое прикосновение пальцев к клавишам, букет белых лавдышей на черной поверхности инструмента, распахнутое в сад окно — все наполнено трепетностью и свежестью, словно напоминающая звонкое слово «Sorgenfrei» («Беззаботность»). Так называлось имя, где родилась Эмилия Тимм.

Портрет остался неоконченным. Еще до свадьбы между будущими супругами произошла размолвка. «Но старания услужливых друзей родителей девушки... уладили наше несогласие», — писал впоследствии Брюллов. 27 января 1839 года свадьба состоялась.

«В самый день свадьбы, — писал Шевченко, — Карл Павлович оделся, как он обыкновенно одевается, взял шляпу и, проходя в мастерскую, остановился перед копией Доминикино (картина Иоанн Богослов, которую он тогда занимался. — А. К.), долго стоял он молча, потом сел в кресла... «Цампиери» как

* Цампиери Доменико, итальянский художник.



Композиция росписи для Пулковской обсерватории. Аполлон на колеснице, мчащийся по небесной сфере. Рисунок К. Брюллова. 1846 г.



Портрет И. А. Крылова работы К. Брюллова. 1839 г.



Портрет Матв. Ю. Виедьгорского. Акварель неизвестного художника. Конец 1830-х — начало 1840-х гг.



Осада Пскова. Картина работы К. Брюллова. 1836—1839 гг.



Осада Пскова. Эскиз картины К. Брюллова. 1836—1839 гг.



Портрет Эмилии Тимм работы К. Брюллова. 1839 г.



Портрет А. К. Демидовой работы К. Брюллова. 1837—1838 гг.



Ю. П. Самойлова с воспитанницей Амацией Пачини.
 Портрет работы К. Брюллова. Около 1839 г.



Портрет Е. П. Салтыковой работы К. Брюллова. 1837—
 1838 гг.



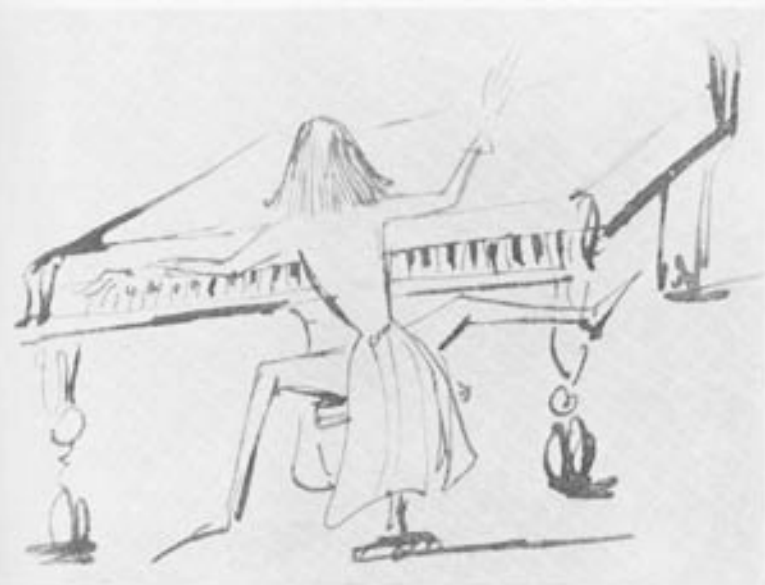
Портрет сестер А. А. и О. А. Шишмаревых работы К. Брюллова.
1839 г.



Портрет В. А. Перовского работы К. Брюллова.
1837 г.



К. Брюллов в натурном классе Академии художеств. Рисунок
А. Ф. Чернышева. 1844 г.



Ференц Лист за фортепьяно. Рисунок неизвестного художника.
Начало 1840-х гг.



Портрет П. А. Федотова. Рисунок А. Г. Бейдемана. 1840-е гг.



Братья Агины в мастерской скульптора А. Н. Беллева. Рисунок
М. П. Клодта. 1840-е гг.



Надгробный памятник К. Брюллову. Гравюра 1870-х гг.

будто говорит мне: не женись — погибнешь!» Я не нашел, что ему сказать, а он взял шляпу и пошел к своей невесте. Во весь этот день он не возвращался к себе на квартиру. Приготовлений к празднику не было совершенно никаких, даже ростбифа Лукьян не жарил в этот день, словом, ничего похожего не было из праздник. В классе я узнал, что будет он венчаться в восемь часов вечера в лютеранской церкви св. Анны, что в Кирочной (ныне ул. Салтыкова-Щедрина, 8. — А. К.). После класса взяли мы со Штернбергом извозчика и отправились на Кирочную. Церковь была уже освещена, и Карл Павлович с Зауэрвейдом и братом невесты был в церкви. Увидя нас, он подошел, подал нам руку и сказал: «Женюсь!»

В это самое время вошла в церковь невеста, и он пошел к ней навстречу. Я в жизнь мою не видал, да и не увижу такой красавицы. В продолжение обряда Карл Павлович стоял глубоко задумавшись; он ни разу не взглянул на свою прекрасную невесту. Обряд кончился, мы поздравили счастливых супругов, проводили их до кареты и по дороге заехали к Клею, поужинали и за здоровье молодых выпили бутылку клико... И у Карла Павловича свадьба кончилась бутылкой клико: ни в тот, ни в последующие дни не было никакого праздника».

Внешне жизнь Брюллова не изменилась. Все так же часто бывали у него ученики. Эмилия Карловна обходилась с ними приветливо. Шевченко вспоминал, как охотно играла она в гальбе-цвельф, расплачиваясь за проигрыш пением каватинны из «Нормы». Голос у нее был несильный, но чрезвычайно приятный, выговор отличался заметным акцентом. Однако все это продолжалось недолго.

В начале марта 1839 года, через месяц с небольшим после свадьбы, произошел разрыв Брюллова

с женой. «В этот роковой день она мне показалась особенно очаровательною,— вспоминал Шевченко,— за обедом она потчевала меня вином и была так любезна, что... я встал из-за стола и ушел не прощаясь, обещая зайти из класса и непременно обыграть ее в гальбе-цвельф. Классы кончились, захожу я по обещанию к ним. Меня в дверях встречает Лукьян и говорит, что барин никого принимать не приказали. Я немало удивился такому превращению... и на другой день поутру... захожу я к Карлу Павловичу, захожу в мастерскую, и он встречает меня весело такими словами: «Поздравьте меня, я холостой человек!.. Жена моя вчера после обеда ушла»... В три часа я вышел из класса,— продолжает Шевченко,— Лукьян встретил меня в коридоре... сказавши: «Барин просит обедать». Обедая, однако ж, один, а Карл Павлович ни до чего не дотронулся, на другой день он слег в постель и пролежал две недели... Наконец, он начал поправляться и в один вечер пригласил брата Александра и просил его рекомендовать ему адвоката, чтобы хлопотать о формальной разводной».

В постановлении Санкт-Петербургской духовной консистории о расторжении брака Брюллова и Эмилии Тимм говорилось, что «отношения между супругами были крайне печальными» и «ни испытание церковного покаяния, ни раздельное житие супругов на несколько месяцев не может привести их к примирению».

Весть о разводе Брюллова быстро разнеслась по Петербургу. Поползли слухи о недовольстве царя. Во многих гостиных убрали подальше от глаз бюст Брюллова работы Витали. самого художника никто не видел. Он отсиживался на квартире у Клодта: семейство скульптора относилось к нему тепло и сочувственно. Когда замечали, что нельзя вечно уединяться, Брюл-

лов отвечал: «Я не могу выйти из дому, на меня станут указывать пальцами».

Донимала людская молва. Трудно было пренебречь и недовольством властей. 21 декабря 1839 года Брюллов пишет министру императорского двора князю П. М. Волконскому и шефу жандармов А. Х. Венкендорфу: «Я расскажу вашей светлости со всею откровенностью историю моей несчастной женитьбы... Я познакомился с Эмилией Тимм, дочерью рижского адвоката, приехавшего сюда по делам своего города... Красота ее и талант сильно пленили меня. Я влюбился страстно в эту девушку. Родители ее, в особенности отец, тотчас составили план женить меня на ней... Девушка искусно играла роль влюбленной, что я не подозревал обмана... Между нами последовал разрыв. Родители девушки и их приятели оклеветали меня в публичке, приписав причину развода совсем другому обстоятельству, мнимой и никогда не бывалой ссоре моей с отцом за бутылкой шампанского, стараясь выдать меня за человека, преданного пьянству... Я считаю даже ненужным оправдываться: известно, что злобное ничтожество, стараясь унижить и очернить тех людей, которым публика приписывает талант, обыкновенно представляет их в Италии смертоубийцами (имеется в виду О. Кипренский, обвиненный в убийстве натурщицы.— А. К.), а у нас в России — пьяницами... Я так сильно чувствовал свое несчастье, свой позор, разрушение моих надежд на домашнее счастье... что боялся лишиться ума».

Эмилия Тимм сразу же после развода вернулась в Ригу. Через некоторое время она переселилась в Париж, где продолжала совершенствоваться в исполнительском мастерстве под руководством Шопена. Ее парижское окружение составляли музыканты, среди которых были Шуман и литераторы. Жила она в доме

матери Проспера Мериме. Имя Э. Тимм стало появляться в афишах, извещавших о публичных благотворительных концертах. В Карлсруэ она играла вместе с Листом, и как-то, обратившись к нему с просьбой об уроках, получила ответ: «Выдающаяся ученица Шопена во мне не нуждается...» В 1844 году Эмилия Тимм снова в Петербурге. Здесь она выходит замуж за сына писателя Н. И. Греча, с которым Брюллов встречался на «средах» Кукольника. Умерла Э. Тимм в 1877 году, пережив своего первого мужа на 25 лет. Ее могила в Павловске по иронии судьбы находится рядом с могилой брата Брюллова Александра Павловича.

В период семейных неурядиц Брюллова, когда он избегал общения с кем бы то ни было, в Петербург из-за границы приехала графиня Юлия Павловна Самойлова. Ничто не могло так порадовать художника, как известие о ее появлении. Неизменно теплые воспоминания были связаны у него с именем графини.

Знакомство их произошло в 1820-х годах в Италии. Блистательная красавица, Самойлова принадлежала к знатному роду. Связанная хотя дальними, но родственными узами с царствующим домом, она пренебрегала светскими условностями и вела независимый образ жизни. Музыканты, художники, литераторы составляли ее окружение. На вилле Самойловой в Милане постоянно бывали Россини, Беллини, Доницетти. Маленькую дочь композитора Пачини Амаццино она удочерила, а родственницу ее, Джованину, сделала своей воспитанницей. Портрет Джованины Пачини, известный под названием «Всадница», написал Брюлловым.

Отношения Самойловой и Брюллова были близкими, поговаривали даже о женитьбе. «Мой дружка Бришка, — писала графиня художнику из Парижа в 1827 году, — люблю тебя более, чем изъяснить умею,

обнимаю тебя и до гроба буду тебе предана...» «Люблю тебя, обожаю, — писала она в другой раз, — я тебе предана и рекомендую себя твоей дружбе. Она для меня самая драгоценная вещь на свете».

Брюллов несколько раз писал Самойлову. В Венеции изобразил ее на берегу канала спускающейся в гондолу. На загородной вилле в Комо завершил начатый в Риме портрет, где графиня изображена возвращающейся с прогулки.

«Сюда прилетела оттуда (из Неаполя. — А. К.) гр. Самойлова, — писал А. И. Тургенев в 1832 году к П. А. Вяземскому из Рима, — я застал ее в atelier Брюллова в позе бегущей красавицы с арапкой и воспитанницей». Грациозная фигура воспитанницы Джованины Пачини и круглая стриженная голова арапки введены художником лишь для того, чтобы оттенить центральный образ. Черноволосая, стройная, в голубом платье с узорными кружевами, Самойлова господствует над окружающим. Искреннее восхищение ее красотой, грацией и живостью темперамента отличают портрет.

Когда трагический случай с девицей Демюлен (молодой француженкой, бросившейся в Тибр от несчастной любви к Брюллову) сильно расстроил молодого художника, Самойлова увезла его в Неаполь. Они посетили Помпею, бродили по пустынным улицам мертвого города, по аллее Гробниц. Меланхолически настроенный Брюллов поверял Самойловой первые впечатления от виденного. Вместе старались они представить себе, что происходило на улицах города в день извержения вулкана. Позднее в картине «Последний день Помпеи», в левой части холста, художник изобразил Самойлову в виде женщины с двумя дочерьми.

Облик графини был близок идеалу художника. Классически правильный овал лица, большие глаза

под разлетающимися дугами бровей, маленький пухлый рот — этими чертами Самойловой отличаются персонажи картин Брюллова. Они повторены в «Вирсавин», в «Итальянке, зажигающей лампаду перед образом Мадонны», в «Диане и Актеоне» и во многих других произведениях. Тип это чисто итальянский.

Долгое пребывание в Италии и впрямь сделало Самойлову похожей на итальянку. Старые петербургские знакомые с трудом узнавали ее. «Вчера я был у графини Самойловой, — писал в 1836 году К. Я. Булгаков, — она так переменялась, что я бы ее не узнал, если бы встретил на улице, похудела, и лицо совсем сделалось итальянское. В разговоре даже имеет итальянскую живость и приятна».

Появившись в 1839 году в Петербурге и узнав о несчастье Брюллова, Самойлова не могла не сочувствовать старому другу. Несмотря на всеобщее предубеждение, она открыто выражала ему свое участие. Владелица огромного состояния, Самойлова прибыла в Россию, чтобы получить очередное наследство, оставленное ей графом ди Ренотто-Литта. «Графская Славянка», именно Самойловой в четырех верстах от Павловска, позднее — район Антропшина, являлась предметом зависти многих знатных петербургских фамилий. Убранство этого загородного дворца отличалось поистине царским великолепием. В залах, стены которых были покрыты изображениями мальтийских рыцарей в латах или красных кафтанах (ди Ренотто-Литта был представителем древнего рыцарского рода), графиня задавала пиры и принимала «запросто».

В этом дворце не раз бывал Брюллов, оттуда Самойлова писала ему: «Дорогой мой друг... я поручаю себя твоей дружбе, которая для меня более чем драгоценна, и повторяю тебе, что никто в мире не восхищается тобой и не любит тебя так, как твоя верная

подруга». Глубоко тронутый участием и привязанностью графини, художник начал писать с нее большой портрет. Он изобразил Самойлову удаляющейся с маскарада: на минуту задержалась она на ступенях лестницы, нежно обняв свою воспитанницу. Царственная осанка, сияющий горделивый взгляд, черные локоны, спускающиеся на обнаженные плечи, — все являет собой торжествующее совершенство.

Ей нет соперниц, нет подруг:
Красавиц наших бледный круг
В ее сиянии исчезает... —

вспоминаются пушкинские строки.

Романтическую патетику образа подчеркивают яркие звучные цветовые контрасты темно-синего бархата с горностаевым мехом и серебристым белым атласом. Огненно-красная бархатная драпировка, причудливо обвиваясь вокруг мраморной колонны, словно отделяет Самойлову от пестрой маскарадной толпы. «Но это не простой маскарад, а, по рассказам самого Брюллова, аллегорический «маскарад жизни», — писал В. В. Стасов, — каждое лицо имеет свое особенное таинственное значение, представляет особый намек. Тут есть и переряженный султан, тут есть и услужливый Меркурий, с хитрою ужимкою показывающий султану молодую красавицу... тут же и множество других аллегорий... Сама графиня сняла с себя маску и смело вокруг себя смотрит. В этом тоже особый аллегорический смысл...» Самойлова не только противопоставлена обществу, которое ее окружает, но оберегает от него и свою юную воспитанницу Амацлию Пачини, одетую в яркий восточный наряд. Крупная, классически правильная рука ее лежит на худеньком плече девочки. Соседство этого прелестного юного существа не только не умаляет достоинства тридцатисемилетней графини, напротив того, подчеркивает зрелую тор-

жествующую красоту. При взгляде на ее портрет невольно вспоминаются строки Е. А. Баратынского:

Всегда и в пурпуре, и в злате,
В красе негаснущих страстей,
Ты не вздыхаешь об утрате
Какой-то младости твоей.
И юных граций ты прелестней!
И твой закат пышней, чем день!
Ты сладострастней, ты телесней
Живых, блистательная тень!

В 1840 году графиня уехала из России. Портрет остался неоконченным: недописана правая рука, лежащая на плече девочки.

Пережив Брюллова на двадцать с лишним лет, Самойлова навсегда сохранила память о нем. В ее собрании были работы художника. После смерти Брюллова она заказала копию с его бюста, сделанного скульптором А. Путтинати в 1833 году в Риме.

Глубокая содержательность и психологизм отличают портрет Самойловой от обычных парадных изображений. Брюллов «не пишет портреты с людей, а пишет с них картины, в которых бывают изображены взгляд, душа, характер человека, и притом картины типические», — справедливо писал журнал «Библиотека для чтения» в 1839 году.

Это мнение было не единственным. В. Г. Белинский находил, что «зеркало далеко не так верно повторяет образ вашего знакомого, как... портрет (написанный Брюлловым. — А. К.), потому что это будет уже не только портрет, но и художественное произведение, в котором схвачено не одно внешнее сходство, но вся душа оригинала».



„ЭТО БЫЛ КОСМОС...“

В обширном помещении натурального класса Академии на возвышении стоял натурщик. Этот Трофим, Степан или Герасим жил где-нибудь в Гавани или на Песках. У него были натруженные, со вздувшимися венами руки и расплывшиеся мозолистые ступни. Тем не менее, поднявшись на возвышение, он, по воле дежурного профессора, становился Гераклом, Юпитером или Антиноем. Ученики, сидевшие вокруг за мольбертами, рисовали. Старый профессор А. Е. Егоров не спеша рассказывал между ними, время от времени взглядывая на работы.

«Что, батенька, ты нарисовал? Какой это следок?» — спрашивал он воспитанника.

«Алексей Егорович, я не виноват, такой у натурщика», — оправдывался тот.

«У него такой! Вишь, расплывшийся, с кривыми пальцами и мозолями! Ты учишься рисовать антики? Должен знать красоту и облагородить следок... Вот смотри-ка...» — И профессор брал из рук ученика карандаш и исправлял работу.

Так, вспоминал Л. Жемчужников, преподавали в Академии до Брюллова. Между рисовальщиком и натурщиком постоянно стоял идеал, античный

Геракл или Аполлон, смотря кому больше соответствовал натурщик.

С приходом Брюллова в Академии многое изменилось. Прекрасно знавший античность, художник понимал, что «статуйный рисунок всегда деревянный», что слепое подражание античности — все равно что работа по образцам. Учил видеть красоту и разнообразие форм в каждом предмете природы, в любом натурщике. Красоту естественную, не переведенную на язык древних. «Правда во всем имеет свой особенный запах», — говорил он. Греческие статуи тем и хороши, что греки видели прекрасное в самой природе. Академисты же искали красоту в древних статуях больше, чем в натуре.

Призывая следовать натуре, Брюллов не отвергал изучения античных прообразов. «Рисуйте антику в античной галерее; это так же необходимо в искусстве, как соль в пище», — говорил он ученикам. «Однажды, перед вечерним классом, — вспоминал Мокрицкий, — нес я к Брюллову рисунок торса Геркулеса Бельведерского и встретил его в коридоре. „Это что у вас?“ — „Торс Бельведерский“, — отвечал я, поворачивая вправо по коридору... „Не туда! Мы пойдем другой дорогой“, — сказал он и повел меня в уединенное место в стороне от длинного коридора; тут остановился он у окна, подле ведущей вверх лесенки. „Вот здесь, — сказал он, — работал я украдкой, уходя от шума, когда таскал гипсовые руки и следки и пошторял наизусть то, что чертил в античной галерее. Лаокоон и торс Бельведерский были моими любимейшими предметами. Покажите ваш торс... Недурно, но вот эта линия лопатки непонятна: сухо; натушуйте ее мягче и поищите более красоты. Этот Геркулес уже на Олимпе и пожалован Юпитером в боги; формы тела его, кроме силы, облечены уже в божественную красоту,

которую древние греки с неподражаемым искусством придавали изображениям богов и героев, принятых в сонм богов“».

Часто вместе с учениками отпраивался Брюллов в Эрмитаж. Подолгу останавливался перед полотнами Рубенса, Ван-Дейка, Веласкеса. Говорил о них горячо и увлеченно. Рассказывал ученикам, как мастерски владел Веласкес техникой живописи, как быстро и послушно двигалась кисть его, и только благодаря этому произведения его отличаются сочностью и свежестью, «которые неминуемо исчезают при медленном, робком, кропотливом производстве».

Рубенс заставил его разразиться тирадой:

«Этот молодец, который не ищет нравиться и не силится обмануть зрителя правдоподобием, а просто щеголяет оттого, что богат; рядится пышно и красиво оттого, что это ему к лицу; богат, роскошен и любезен, что не всем удастся. Не всегда строг к истине, оттого что прихотлив, и своенравен, потому что богат, а богатство и мудрость, как известно, редко сочетаются. В его картинах роскошный пир для очей, — а у богатого на пирах ешь, пей, да ума не пропей; пой, танцуй, гуляй, а пришедши домой, коли сам не богат, у себя пиров не затевай, а то или ум пропьешь или с сумой по миру пойдешь, и пир твой будет похож на тризну, где обыкновенно уста плачут, а желудок улыбается. Следовательно... у Рубенса пируй, а с ним не тягайся и ему не подражай. Вандик попиrowал у Рубенса — и довольно; отбросив излишество роскоши, он ограничил свои расходы и жил умно и честно для удовольствия и пользы других... Вандик рисовал отлично, руководствовался натурою во всем; колорит у него верен... краски простые... положение фигур естественно, освещение незатейливо...»

Ученики высказывания Брюллова тщательно записывали и с благоговением повторяли. Позднее они передавали крылатые фразы учителя в мемуарах. Впрочем, тут же оговаривались, что слова его невозможно «положить на бумагу, они словно каменеют». Но даже застыв на исписанных учениками листках, «летучие» фразы Брюллова сохраняют для нас свою свежесть. Он говорил, что «Рембрандт похитил солнечный луч», что Рафаэль, всеобщий учитель, — «человек, который ходил не по земле». На замечание о том, как важно, чтобы написано было с «огнем», отвечал: «Дичь изпороть с огнем совсем нетрудно, трудно в строгой вещи удерживать огонь».

Брюллов, как вспоминал А. И. Штукенберг, увидев плохую копию «Первого поцелуя» с картины Ф. А. Моллера, воскликнул: «Вот копия маляра с Моллера!», в другой раз сказал: «Отойди от искусства на шаг — и оно отойдет от художника на тысячу шагов».

Призывая всматриваться в работы старых мастеров, художник предостерегал учеников от рабского копирования. В самих себе должны они были найти то, что видели в древних. «Почему искусство пало? — говорил Брюллов. — Потому что за мерило прекрасного в композиции взяли одного мастера, в колорите — другого, сделали из этих художников каких-то недосигаемых богов, пустились подражать им, забыв, что сами живут в другой век, имеющий другие идеи и интересы, что сами имеют свой ум и чувство, а потому ни Рафаэлями не вышли, а вышли жалкими обезьянами...»

Воспитанники, которых отличал Брюллов, не могли пожаловаться на недостаток внимания с его стороны. Ближайшие из учеников бывали при нем неотлучно. Он сам на том настаивал, говоря, что для ученика лучшая наука — следить за кистью учителя. Как-то Мокрицкий застал Брюллова оканчивающим портрет

Демидовой. «Сперва занялся он головой... Пройдя легко столовым ножом по портрету, он согнал с него некоторые неровности красок, потом, промаслив слегка, начал полукорпусно и кое-где лессировкой проходить голову; с каждым мгновением голова теряла материальность красок и как облекалась телом; голубые глаза загорелись блеском, на щеках заиграл румянец, и малиновый рот принял какую-то бархатистость — что весьма трудно в механизме живописи...»

Наблюдение за работой такого мастера, как Брюллов, принесло бы плоды, будь на месте Мокрицкого кто-то равный художнику по силе дарования, но робкому ученику, который к тому же еще не вполне уверенно владел кистью, созерцание подобного священнодействия вселяло в душу лишь благоговейный трепет. Несколько оправившись, он подавал свой классный рисунок. Брюллов внимательно смотрел, делал замечания, исправлял. Это помогало ученику немногим более, чем созерцание. Тогда Брюллов сажал его работать у себя в мастерской. «Наконец, сели мы писать, — вспоминал Мокрицкий, — забавно было видеть, как шла наша работа; я писал совершенно по его диктовке, а чтоб вернее диктовать и наблюдать за сходством, он поставил перед собой зеркало. Вставал смотреть, что я делаю, бранил, поправлял пальцем, потом садился и читал вслух; спрашивал, что я теперь пишу, взглядывал иногда молча — а это уж половина похвалы. Тогда я продолжал, не робея; молчание становилось чаще и чаще, он даже похвалил два раза, что придало мне еще больше смелости; портретец шел себе вперед и с таким помощником мог быть едва ли не лучше всего, что я доселе написал: он стал похож, нарисован был исправно, и характер найден... На другой день поутру продолжал я писать портрет; работа подвигалась вперед, но очень медленно: сначала

писал я довольно смело, но чем дальше, тем становилось труднее; первая неудача — и я смеялся, стал в тупик; тут Брюллов заметил мое замешательство, но промолчал, дав мне еще несколько минут оправиться; наконец, соскучась бесплодным пребыванием «на натуре», он взял кисть и волшебным прикосновением придал портрету и сходство, и жизнь, потом, садясь на свое место, велел мне проверить сделанное им и продолжать. Напрасно искал я, что поправить: все было на месте».

Постоянно проводя время в домашней мастерской Брюллова, некоторые из учеников лишь ночевать уходили домой, да и то не всегда. Выработался ритуал: по вечерам, когда темнело и работать кистью было невозможно, ученики поочередно читали вслух. Чаще всего это было что-нибудь из истории Великой французской революции или эпохи Наполеона. Тем временем Брюллов делал карандашный набросок будущей композиции или просто чертил что-либо на бумаге. «Однажды, — вспоминал М. Е. Меликов, — он заставил меня читать ему до двух часов ночи, пока не заметил, что я утомился. Во время этого же чтения он неожиданно поднял веки моего глаза. На вопрос, зачем он это делает, Карл Павлович ответил: „Хочу заметить движение зрачка во время чтения“».

Иногда вечерние чтения превращались в занятия. На столе появлялись Гомер, Овидий. Каждый выбирал какой-либо сюжет из классических авторов и чертил эскиз. Путешествия, романы, естественную историю давал Брюллов ученикам, стараясь развить их. Особенно рекомендовал он физиологию. «Вот книги, — говорил он, — научающие художника познавать внутреннего человека и вообще человека в связи с целым миром; вот книги, без которых художник не отделится от посредственности».

Интересовали его и физические явления. В мастерской стояла электрическая машина: из нее извлекали искры. Отблески их падали на окружающие предметы, сверкали во тьме холодным пламенем. «Вот смотрите, эти блики на предметах, и, право, когда я наношу их светлой краской, мне кажется — они трещат и сверкают, потому что они-то и оживляют отделанное, но без них еще вялое и безжизненное место», — поучал Брюллов.

Брюллов часто поручал ученикам копировать свои работы, размечать картоны для Исаакиевского собора.

А. О. Корицкий в своих Подневных записях сообщает: 1 января 1847 года «Карл Павлович сочинил Ангелов для Александра Невского (одна из групп в росписи купола. — А. К.)». 2 января: «Я и Горецкий рисовали ангелов для Александра Невского, Карл Павлович обрисовал их, я и Липин, после и Горецкий пришел, с Карлом Павловичем мы прибавляли ангелов. Леся двигали...» 3 января: «...Карл Павлович... нарисовал группу купидошек, которые раздувают кадильницу, еще нарисовал купидона, который спичкой достает огонь, и черт смотрит из-под пьедестала с выражением: вон как они достают огонь». Февраль с 6 по 11 число: «Я и Липин работали в Исааккии». 12-го: «Я, Горецкий, Липин, Антон и Иван нарисовали под куполом балюстраду. Карл Павлович приходил». «Карл Павлович был очень доволен нашей работой», — писал Корицкий.

Однако доволен Брюллов бывал не всегда.

Раз как-то незадачливый Мокрицкий мирно трудился над копией с картины своего учителя. Брюллов в это время отдыхал в соседней комнате. По мере того как работа подвигалась, ошибки одна за другой «то ползком, то бочком» незаметно прокрадывались в нее. Вскоре на пороге мастерской в дыму сигары появился

отдохнувший Карл Павлович. Взглянув на рисунок, он не узнал своего творения: профессорское негодование обрушилось на голову несчастного Мокрицкого: «Ну, что у вас?.. Ух какие гадости! Батюшки! Послушайте, я попробую сечь вас! — речитативом выговаривал он. — Дайте карандаш; это вот куда идет — разве вы не видите? Что это повисло? Здесь нужно облегчить... а это что? С оригинала вам рисовать, а не с натуры. Эх напорол, черт возьми! Да с вами и сам разучишься рисовать. Замучат, право! Нет, я не способен учить, не могу, это меня бесит!»

Случалось, Брюллов сердился на Мокрицкого, кричал, вырывал из рук его палитру и кисть, бросал на пол, но, поостыв, пошатая из угла в угол и выкурив неизменную сигару, обнимал его и извинялся.

Мокрицкий старался объяснить и оправдать Брюллова тем, что «это был космос, в котором враждебные начала были перемешаны и то извергались вулканом страстей, то лились сладостным блеском... Когда кипели в нем страсти, взрыв их был ужасен, и кто стоял ближе, тому и доставалось больше...».

Однако доставалось не одному Мокрицкому. Неудачи с «Осадой Пскова» и неприятности с исаакиевскими росписями вконец издергали художника. Временами он становился невыносим: выходил из себя, ворчал, бранил всех и вся. Впрочем, успокоившись, говорил, как бы в свое оправдание: «Не знаю, отчего мне сегодня что-то очень капризится».

Страдали от характера Брюллова главным образом люди ему близкие и к нему сердечно привязанные. Таким человеком был и ученик художника М. И. Железнов. Навряд ли кто больше его имел право жаловаться на грубость и незаслуженные оскорбления, но это не мешало Железнову уже после смерти художника написать о нем лишь хорошее. «Брюллов

был человеком с большими недостатками, — говорил он, — но таланты даются людям при рождении не за хорошую нравственность, а даром».

Обаяние таланта Брюллова было огромно. Когда вдохновение «забирало его», он работал с увлечением, страстно. Ученики были свидетелями безумного напряжения, которое после трех-четырех часов труда заставляло его бросать палитру, срывать с себя галстук и в изнеможении бросаться на диван.

В 1837 году художник начал портрет Платона Кукольника. «Несмотря на сильную простуду, — вспоминал Мокрицкий, — он писал так неутомимо и с таким успехом, что можно было поверить словам его, что в Риме работал он тогда только, когда был болен. Сильный кашель раздирал ему грудь, слезы катились из глаз от насморка, но он продолжал работать; и когда я советовал ему не изнурять себя и перестать работать, он отвечал: „Нет, батюшка, теперь я работаю по страсти, и, хотя бы надели на меня саван, я не перестану работать“».

Кроме таланта и одержимости в Брюллове подкупала отзывчивость. Он радовался чужим удачам и огорчался чужой бедой. Множество произведений его учеников и просто просивших совета носят на себе следы его кисти. Как-то раз Мокрицкому нужно было писать «Распятие» на заказ. Бился он, бился, пока Брюллов за дело не взялся. «...Он сидит на диване, — вспоминал Мокрицкий, — с сигаркой и покрикивает — не так, возьмите искры побольше, серы, шоколад; черт возьми, — думайте о грунте — прибавьте креста направо — довольно, поехало. Ну, слава богу, — ну, вот видите ли разницу, понимаете? (Любимое его слово), отойдите от картины. Ну теперь довольно, пишите драпировку. Принес я простыню, намочил ее, и вот он начал раскладывать ее на полу, складки сложились

так живописно и стильно, лучше и приличнее выдумать нехзя. Примеряйте все зеленоватым тоном — с лазурью, — вот так кладите тени... хоть он и мучит, да добру учит».

Однажды некто, владелец неоконченного портрета XVIII века, принес его в Академию к профессору портретного класса А. Г. Варнеку. На холсте была изображена лишь голова. Владелец просил приписать к ней туловище и аксессуары. Варнек отказался, сославшись на то, что оканчивать чужие работы крайне трудно, а здесь вдобавок еще и работа-то прошлого века. Проситель отправился к Брюллову. Тот ответил ему, как и Варнек, но потом, увлекшись мыслью написать в манере XVIII века, сделал это так удачно, что сам автор, наверное, не задумался бы подписать под работой свое имя.

Живо откликнулся художник на все интересное, талантливое, достойное внимания. Современники вспоминали, что как-то, войдя в мастерскую скульптора Ставассера на Литейном дворе Академии, он не утерпел и вдавил нижнюю губу статуи «Удающий мальчик». Работа от прикосновения Брюллова много выиграла. Когда Ставассер отправлялся в Италию, художник пришел проводить его. Прощальный обед был устроен в квартире живописца А. Н. Травина. Играл оркестр, провозглашались тосты. Брюллов отечески напутствовал Ставассера, предостерегая, «чтобы он не делал таких ошибок, которые дорого стоят, чтобы он имел чистую совесть, чтобы никакой упрек не тревожил его; тогда эта чистота видна будет и в его произведениях».

Среди учеников Брюллова были не только воспитанники Академии, но и любители. В 1835 году в Риме художник Берже передал Брюллову просьбу А. А. Стромилловой заняться с ее дочерью. Тот отказал.

На следующий день Стромилова сама пришла в мастерскую художника и принесла альбом с рисунками дочери. «Если бы я увидал вместо него (Берже. — А. К.) этот альбом, я давно бы был у вас, — сказал Брюллов. — Вольно же было вам присылать ко мне дурака француза!»

Художник посещал Стромилловых «без назначения дня и часа, как свой, — писал мемуарист П. Ф. Вимпфен. — Бывало, сидит и чертит карандашом эскизы, и все толкует и поясняет... Иногда, сидя возле своей ученицы во время ее работы масляными красками, он брал кисть и тут же на практике показывал, что и как надо было исполнить». Вместе с ученицей художник написал портрет сестры ее, М. С. Воейковой. Девушка изображена в белом платье с розовым шарфом и лавровой веткой в руке.

Десять лет спустя, в Петербурге, Брюллов вспоминал о своей работе. «Брюллов спрашивал нас о тебе, — писала Л. С. Стромилова сестре, — а смотря на твой портрет, сказал: „Очень похожа!“ Любова была перчаткой (которую сам писал. — А. К.): „Если бы встретил эту мою работу в Китае — узнал бы ее!“»

Портрет М. С. Воейковой хранится ныне в Куйбышевском художественном музее.

Однако не ко всем «любителям художеств» Брюллов относился доброжелательно. Уроки давать не любил. «Пришел раз, пришел второй, чуть-чуть не разорвал рот от зевоты и бросил ходить», — говорил он о своих занятиях с королевой Гортензией, матерью Наполеона III.

Ученики Брюллова по Академии в большинстве своем были люди вовсе необеспеченные. «Я претерпеваю крайний недостаток даже в дневном пропитании», — писал в прошении герцогу Лейхтенбергскому «дворянин Михаил Ильин сын Лукашевич». «Я совер-

шенно бедный человек», — писал другой ученик художника, Д. Бесперечный. Брюллов не раз хлопотал перед президентом Академии о выдаче пособий. Он просил о поддержке воспитанника Г. Я. Вудковского, настоял на оказании помощи П. А. Федотову.

Немало учеников были выходцами из крепостных. Многие из них получили освобождение благодаря Брюллову. Так, в Москве, во время торжественного обеда в честь художника, юбиляр предложил ознаменовать праздник увольнением из крепостного состояния двух учеников художественного класса. Об одном из них, И. Липине, он вспомнил, приехав в Петербург. «Пришлите моего сынишку», — писал о нем в Москву. Липин стал одним из любимых учеников художника. «Находясь у Карла Павловича Брюллова, — вспоминал он впоследствии, — я... ни в чем не нуждался, мог заниматься по страсти к искусству, посещать классы, не думая о средствах по содержанию». Успешно копировал Липин работы учителя. Одна из таких копий «Сладкие воды в Константинополе» была куплена известным коллекционером Ф. И. Прянишниковым.

Отличал Брюллов и другого своего ученика Г. К. Михайлова: прекрасно копировал он старых мастеров и самого Брюллова. Но долго потом на собственных произведениях Михайлова лежала печать этих копий. В его картине «Девушка, ставящая свечу» были добросовестнейшим образом повторены принципы брюлловского освещения.

Способным учеником был выходец из крепостных В. Демидов. Это о нем в ноябре 1836 года «Художественная газета» писала: «Состоящего в Мастерской роте придворного экипажного заведения мастера унтер-офицерского звания Василия Демидова, признанного Академией художеств по успехам в живописи достойным звания свободного художника, произвести

в 14 класс, с оставлением при означенном заведении, с тем вместе поручить его профессору Брюллову для усовершенствования в живописи».

Демидов числился по классу исторической живописи. Подход его к изображению событий русской истории был глубоким и носил отпечаток взглядов Брюллова. Перед тем как писать картину «Предсмертный подвиг князя Михаила Константиновича Волконского, сражавшегося с ляхами в Пафиутьевском монастыре в Боровске в 1610 году», Демидов отправился в Боровск, тщательно изучил место действия, старался восстановить подробности интересовавшего его события. Несомненно, все это делалось с согласия и по доброму совету К. П. Брюллова.

Работы Демидова постоянно получали одобрение Академического Совета. По поводу одной из них — «Последний бой Ермака» — в «Библиотеке для чтения» писали: «Довольно и того, если в ученической программе есть уже картина, а здесь она есть, и с большими достоинствами, относительно рисунка, расположения тонов, создания и изучения костюмов и нравов изображенных лиц».

Близкие к Брюллову воспитанники — Демидов, Михайлов, Мокрицкий — были, видимо, способными учениками: иначе художник не стал бы ими столько заниматься. Однако, общаясь с Брюлловым, ученики смотрели на все его глазами, говорили его словами, писали под его диктовку. Творчество их развивалось в русле брюлловской манеры, не переходя грани, за которой начинается свое видение, свой почерк, творчество. Подлинными же учениками Брюллова, использовавшими его традиции и сказавшими свое слово в искусстве, были другие.

Испокон веков знаменитых мастеров окружали толпы последователей. Со временем их стали называть

«школой»: «школа Рафаэля», «школа Тициана», «школа Рубенса». В России 1830-х—1840-х годов появилась «школа Брюллова». Академию художеств этого периода называли «брюлловской Академией». Только рисовальные классы, где Брюллов выполнял роль дежурного профессора, посещало более четырехсот пятидесяти человек. Множество не записанных в класс также обращались к художнику. Не только исторические живописцы, портретисты, но и пейзажисты пользовались его советами. Все они потом считали себя учениками Брюллова, но, по сути дела, ими не были.

Продолжателями традиций художника стали немногие. И принадлежали они уже следующей эпохе. Это были П. А. Федотов, А. А. Агин, Т. Г. Шевченко.

Н. А. Рамазанов вспоминал, что Брюллов некогда требовал от учеников, чтобы «в свободное время и на прогулках заносили в свои альбомы все обращающее на себя внимание...». Но у одних натурные зарисовки ограничивались тематикой обычных уличных сцен, которые были милы, забавны — и только; у других же они приобретали значимость глубоких социальных характеристик. Таково было творчество П. А. Федотова. Бытовые сюжеты поднимал он до уровня общечеловеческих обобщений, через малое умел показать великое.

Федотов не был учеником Брюллова по Академии. Офицер лейб-гвардии Финляндского полка, робкий дилетант, он пришел в мастерскую художника показать свои работы. Брюллов считал, что учиться рисовать надо с младенческих лет. Однако Федотову он все же посоветовал: «Попробуйте!»

Вскоре Брюллов убедился в успехах молодого офицера, увидев в Академии первые представленные им

картины. Одна из них была написана на сюжет басни Крылова «Разборчивая невеста»:

Красавица, пока совсем не отцвела,
За первого, кто к ней посватался, пошла:
И рада, рада уж была,
Что вышла за калеку.

Федотов изобразил гостиную в доме чиновника: на стенах картины в золоченых рамах, драпировка, бронзовый канделябр. В кресле высохшая старая женщина восторженно прижимает к груди букет цветов, перед ней на коленях калека-жених. В насмешке художника звучала горечь, обида за измельчавшего в своих расчетах человека, за его достоинство.

Брюллов видел перед собой бытовую сцену, сюжет которой в период его ученичества в Академии считался «низким». Теперь же этот «низкий», но жизненно достоверный сюжет вдохновил безвестного гвардейского офицера и определил содержание картины, написанной в «брюлловской» манере.

Глубокий красный тон штофной обивки стен, вещественно и жестко выписанные изгибы рам и канделябра, почти иллюзорно переданные напояженные волосы жениха. Однако брюлловская декоративная «цветовая радуга» была смягчена Федотовым, как того требовал характер и размер картины.

Брюллов понял, что имеет дело с незаурядным художником, и начал искать встречи с ним. Уже глубоко больной и почти никого не принимавший, он послал разыскать и привести офицера. «Худой, бледный, мрачный сидел он в вольере, — писал Федотов о Брюллове, — перед ним на полу приставленные к стульям мои две картины: «Кавалер» и «Разборчивая невеста». «Что вас давно не видно?» — был первый вопрос Брюллова. Разумеется, я отвечал, что не

смел беспокоить его в болезни. «Напротив, — продолжал он, — ваши картины доставили мне большое удовольствие, а стало быть, и облегчение. И поздравляю вас, я от вас ждал, всегда ждал, но вы меня обогнали... Отчего же вы пропали-то? Никогда ничего не показывали?» Я отвечал: «Недостало смелости явиться на страшный суд тогда, так как еще мало учился и никого еще не копировал». — «Это-то, что не копировали, — и счастье ваше. Вы смотрите на натуру своими глазами. Кто копирует, тот, веруя в оригинал, им поверяет после натуру и не скоро очистит свой глаз от предрассудка, от манерности». Я отвечал, что я еще очень слаб в рисунке. Он ответил: «Центральная линия движения у вас везде верна, а остальное придет. Продолжайте с богом, как начали...» Потом, через несколько времени, когда я принес ему начатую картину «Женитьба майора», он чрезвычайно был доволен и, когда я говорил, что не в силах по деньгам окончить, он настоял, чтобы мне Академия выписала у президента пособие. И когда я окончил, он потом весьма в лестных выражениях относился обо мне со всеми.

Наконец, в одной из последних бесед, где я рассказывал ему разные подсмотренные на кладбищенских гуляньях случайности, и когда он начал припоминать все, что он видел везде в этом роде за границей и дома, решил словами: „Вы будете от меня анафеме преданы, как вы этого не напишете. Только шире — шире, не вдаваясь в миниатюрность“.

Так смертельно больной Брюллов благословил Федотова на избранный им путь.

Другим подлинным учеником и последователем художника был исторический живописец Н. Н. Ге. Он поступил в Академию, когда Брюллова там уже не было. «Академия произвела на меня особого рода впе-

чатление, какое испытываешь, попав после долгих ожиданий в дом к любимому человеку, а его-то тут и нет, — писал Ге, — все есть, все на месте, все говорит о нем, а его, самого дорогого, нет. Я стремился из провинции сюда, чтобы увидеть этого удивительного человека — Брюллова. Я его никогда не видал, не видал ни одного его произведения, но то, что я слышал о нем, о его картине, меня неудержимо тянуло сюда — в эту Академию, где он работал, где он учился. Его я не застал. Картину «Помпею» увидал. Месяцы, чуть не годы, я ничего не мог видеть: все заслоняла собой «Помпея». Среди товарищей, натурщиков я встретил ту же особенную любовь к нему.

Он еще был жив, но мы чувствовали, что он не вернется к нам. Огромный запас анекдотов, рассказов о нем, его изречения, его замечания — как рисовать, как писать, как сочинять, что значит рисовать, что такое искусство — все это питало нас во время наших поисков на новом пути, им завещанном нам, по которому мы все, его ученики по духу, за ним бежали. Когда он был еще в Академии, его окружали наравне с учениками Академии люди общества: Федотов — военный, первый жанрист отечественных нравов — шел за ним. То же было и без него. Огромная масса учеников Академии была разношерстная масса; большинство — податных сословий. Тут были монахи, солдаты военных поселений, прикомандированные к Академии. Один солдат за то, что вырезал хорошо орла из дерева для офицерского театра; другой — за то, что хорошо раскрасил лафет и повозки. Были тут и любители, не ученики, всякого звания, люди со всех концов обширной России, не исключая и Сибири. Слава Брюллова проникла и туда. После его смерти Академия оставалась, как была. Вероятно, кто-нибудь для порядка занял место Брюллова. Но значение, как

руководительница в искусстве, она потеряла. Право руководства перешло к тем, кто жил духом этого дорогого учителя».

Однажды Ге не давалась очередная классная работа. Кто-то из воспитанников посоветовал ему взглянуть на неоконченный портрет графини Самойловой, который хранился у Федора Павловича Брюллова. «Я побежал смотреть, — вспоминал Ге, — и как сейчас вижу и чувствую то же, что в ту минуту. Прелестная женщина графиня Самойлова в маскараде, в причудливом костюме отошла в сторону залы, чтобы отдохнуть от маски; красивой обнаженной рукой скинула маску и опустила руку. Лицо пышет — жарко. Она оперлась на плечо девочки-подростка в ярко-желтом костюме. Эта опущенная рука мне все сказала: она была только проложена, один раз — я все понял сразу: все, все раскрылось, я сам вздохнул, как Самойлова. Жду утра, бегу в класс и сразу подмалевываю весь этюд. Кто-то из товарищей сзади подошел и сострил: „Ого, настоящий Брюллов“». Начав использовать традиции мастера, Ге не остановился на них, не сделался копистом, подобно многим, он оттолкнулся от колористических и композиционных достижений Брюллова, как от отправной точки, а дальше пошел своим путем.

Учеником Брюллова был и Т. Г. Шевченко. В 1845 году он получил звание неклассного художника живописи исторической и портретной. Два года спустя его арестовали как члена тайной украинской антикрепостнической организации — «Кирилло-Мефодиевского братства». В приговоре значилось: «Художника Шевченко за сочинение возмутительных и в высшей степени дерзких стихотворений, как одаренного крепким телосложением, определить рядовым в Оренбургский отдельный кор-

пус». Николай I своей рукой дописал: «Под строжайший присмотр, запретив писать и рисовать».

До ссылки Шевченко рисовал и писал украинские пейзажи, бытовые сценки, портреты. Линиям этих рисунков была свойственна «брюлловская» округлость, а типам придавался национальный украинский колорит. В ссылке, несмотря на высочайшее запрещение рисовать, он пытался продолжать занятия искусством.

Однако глушь, тяжелые условия, запреты приводили его в отчаяние. Шевченко обращался к Брюллову с просьбой о помощи, но ответа не получил. Глубокая обида на художника читается в строках письма к Жуковскому от 10 января 1850 года:

«Я три года крепился, не осмеливался вас беспокоить, но мера моего терпения лопается, и я в самой крайности прибегаю к вам, великодушный благодетель мой. Я писал еще в первый год моего изгнания Карлу Павловичу Брюллову, и никакого результата; бедный он, великий человек! При всей своей великости, самой малости не хочет сделать; говорю не хочет, потому что он может; позволяю себе думать — и первое добро (написание вашего портрета) было сделано случайно. (Простите мне подобное нареканье на великого человека. Печально, что с великим именем не соединена великая разумная добродетель)».

Шевченко не знал, что Брюллов пытался ему помочь. Известна его записка конференц-секретарю Академии В. И. Григоровичу с просьбой «зайти ко мне, чем осчастливите одного доброго и честного человека...». Однако старания друзей были безрезультатны, да и сама возможность хлопотать появилась только после смерти царя. После десяти лет ссылки

пришло помилование. Его выхлопотал вице-президент Академии художник граф Ф. П. Толстой. В письме к нему «рядовой из политических преступников» впервые за десять лет подписался «художник Т. Шевченко».

В 1856 году Шевченко задумал большую серию под названием «Притча о блудном сыне». Тема «горя-злосчастья», «судьбы-доли» была отчасти автобиографична, а отчасти навеяна литературно-фольклорной традицией. Нищие дети, колодники, казармы и киргизские юрты стали предметом изображений художника. «Жаль, что покойник Федотов не наткнулся на эту богатую идею, он бы из нее выработал изящнейшую сатиру в лицах для нашего темного полутатарского купечества. Мне кажется, что для нашего времени и для нашего среднего полуграмотного сословия необходима сатира, только сатира умная, благородная. Такая, например, как «Жених» Федотова, или «Свои люди — сочтемся» Островского, или «Ревизор» Гоголя», — писал Шевченко.

Идеалы учеников Брюллова были близки. И Шевченко, и Федотов, и Ге шли путем критического осмысления действительности.



„НЕ МОГУ РАБОТАТЬ В ПЕТЕРБУРГЕ...“

«Петербург прекрасен, только холоден и туманен. В новостях здесь нет недостатка, новости везде, но здесь они грандиозны, величественны, звучны и торжественны. Субъекты и объекты — величества, светлости или европейские известности. Устраиваются общества, организуются штаты для новорожденных бамбино, даются великолепные концерты, где исполняют «Реквием» Моцарта певчие придворной капеллы и артисты итальянской оперы. Устраиваются живые картины... пишутся знаменитым Крюгером портреты царской фамилии, готовятся картины и барельефы в Исаакиевский собор, провозглашаются иллюстрации, журнал, готовый сделать «всемирною известностью» за такую-то и такую-то цену — ваш отель, дачу, картину, ваш готический салон, только пополните издержки на гравирование и печатание и сколько еще чего не припомнить вдруг...» — метко и иронично писала Л. С. Ворозди-Стромилова в 1845 году.

Ученица Брюллова после нескольких лет отсутствия привезла художнику свои работы. «Мы были у него, вышел к нам серьезный, охал и жалуюсь на лихорадку. Однако же скоро стал plus traitable (более обходителен. — А. К.), наконец сказал: «Вы найде-

те меня таким же, каким знали в Риме». Это вежливость, которой от него теперь никто не слышит».

Действительно, художник уставал от посетителей. Неоконченные портреты и картины с эскизами для Исаакиевского собора ждали его. Нужно было работать, а заказчики, любители и просто желающие посетить мастерскую не давали покоя. «Брюллова трудно добиться, так занят и рассеян, одним словом — никому и не годится: все обещает и тем кончает. Да его здесь никто и не видит», — писала ученица художника в марте 1845 года. «Завален работой и ленью», — сообщила она месяц спустя.

То, что для постороннего взгляда казалось «ленью», было отражением глубокого внутреннего кризиса. Под внешним блеском успехов Брюллова скрывалась трагедия. Зависимое положение русских художников угнетало Брюллова. Исторический живописец, он после Италии вынужден был замкнуться в рамках портрета. Успех росписей Исаакиевского собора не мог искупить неудачи «Осады Пскова». «Не могу работать в Петербурге», — резюмировал художник свое состояние. Неприятности, которыми осложнилась работа в соборе, окончательно расстроили его. «Каждый раз, когда выходишь со двора, будто новое несчастье обрушивается на голову», — говорил он. «Даже самые пустые обстоятельства приводили его в крайнюю степень раздражения», — писал М. Железнов, — он страдал бессонницей и стал жаловаться на боль в груди».

Доктора засвидетельствовали «перенос блуждающего ревматизма грудных мышц и конечностей на внутреннюю оболочку и заслончики сердца». Около постели художника по очереди днем и ночью дежурили ученики. Корицкий вел записи: 24 марта 1847 года. Карл Павлович «принял две унции утрен-

него декокту». «28 марта утро. Принято десять унций утреннего декокту, после чего появилась сильная испарина, боли все уменьшались, биение сердца утихло, больной был очень покоен и часто засыпал... 28. Вечер. Через два часа после принятия вечернего декокту (произведшего пот) появились боли в груди, лопатке и правой руке. Кушал целый день одну котлетку и пять ложек бульону, ночь до пяти часов был покоен и несколько раз засыпал. От пяти до шести очень жаловался на боль в груди и плече».

Весть о тяжелом состоянии больного быстро разнеслась как по Академии, так и по Петербургу. Услышав ее, императрица послала к художнику своего доктора М. А. Маркуса. Постоянно приходили и доктора Г. Г. Канцлер и Н. Ф. Здекауер, обычно пользовавшие художника. Последнему Карл Павлович особенно доверял, и назначенный им декокт принимал исправно. Иногда, лежа в постели, он брал в руки карандаш, и на небольших листках бумаги появлялись то вихрастая голова дежурившего возле него Корицкого, то профиль и форменный сюртук Здекауера.

Временами ему становилось лучше, и тогда доктор разрешал ненадолго подняться с постели. В один из таких дней, погрузившись в свое неизменное глубокое кресло, которое стояло напротив трюмо, Брюллов несколько минут молча разглядывал собственное отражение. Затем, обратившись к Корицкому, попросил принести мольберт, кисти, краски и тут же набросал на куске картона очертания своего портрета. Работал не более получаса. Слабость заставила снова лечь в постель. Откинувшись на подушки и тяжело дыша, велел Корицкому приготовить к следующему дню паплету «пожирнее».

Наутро Брюллов приказал никого не пускать к себе. Накинув бархатную куртку и взяв приготовленную

палитру, сел писать. Через два часа портрет был готов. Пристальный тревожный взгляд, бессильно брошенная рука скрывают в себе не только болезненную слабость, но и неистребимую внутреннюю энергию. Везукоризненно написанный, портрет артиста отличается теплотой колорита. Рыжеватые оттенки волос, глубокий красный тон кресла, золотистая обивка стен комнаты, полупрозрачные голубые тени на лице — все было приведено в единую цветовую гармонию. Образ, созданный художником, по своему значению был шире и глубже, нежели просто портретное изображение. Брюллов и здесь остался верен себе.

Автопортрет (1848) вызвал разнообразные толки.

Как Прометей могучий, властью рока
Во цвете лет прикованный к скале,
Склонился он усталый, но упрека
Нет на устах, ни гнева — на челе.
Открытый взор пронзает даль глубоко,
Он думою парит не на земле,
Восторг аласы кудрявые издымает,
И смерть над ним невидимо летает.
Уже рука без силы опустилась,
Но бледный лик так важен, весел, тих,
Как будто мысль в нем дивно проявилась:
«Я вечно жива в созданиях моих!»

Так писал о портрете поэт Д. П. Ознобишин.

Многие находили, что Брюллов стилизовал свой портрет под некую «средневековую манеру». Да и сам образ — его утонченный артистизм, характер овала лица с остроконечной рыжеватой бородкой, наконец, форма портрета, заключенного в полуовал, — все действительно отдаленно напоминало работы старых фламандцев.

«Брюллов очень недолго был похож на этот портрет, — писал Железнов. — В начале июня месяца 1848 года я уехал к отцу в деревню, где прожил до

половины сентября. По возвращении в Петербург я немедленно побегал осведомиться о здоровье Брюллова и невольно остановился перед его портретом, который произвел на меня странное впечатление. Минутами я находил в нем большое сходство с оригиналом, но и это сходство беспрестанно ускользало от меня и заменялось чем-то чужим. В феврале месяце 1849 года я не находил в Брюллове никакого сходства с портретом».

Художник стал поправляться. Смягчилась острая аскетическая одухотворенность лица, которая вызывала в памяти образ «льва, утратившего свою силу, но не потерявшего своего величия».

В этот период мастерскую художника посещали его друзья и знакомые. Среди них был и любитель живописи инженер-путеец А. И. Штукенберг. В своих неопубликованных воспоминаниях* он писал о Брюллове: «Мне посчастливилось познакомиться... с этим величайшим художником живописи, соединившим в себе все школы, пожалуй, хоть с Аппеллеса...

По-видимому, он был создан, чтобы достигнуть большого роста, но в детстве английская болезнь (золотуха. — А. К.) изменила расчет природы, и при широких объемистых формах головы и туловища он по росту представлялся как бы в сокращении, или, говоря языком художников, в ракурсе. Низенький, толстенный, он имел широкую грудь, прекрасные маленькие пухленькие ручки и маленькую ножку, и, главное, антично прекрасную большую голову с глазами, в которых вдохновение, ум, гений, мысль так и блистали, выглядывая то поодиночке, то все вместе. Высокий лоб, увенчанный, как у льва, вольными золотистыми кудрями, выдвигался необыкновенно вне-

* Рукопись воспоминаний А. И. Штукенберга обнаружена З. И. Власовой.

ред с двумя яблоками над глазами, которые вот так и казались рогами Юпитера-Аполлона...»

Брюллова навестил приехавший из Италии Гоголь. Художник обрадовался, увидев его; они обнялись и трижды поцеловались. Пока приятели разговаривали, вспоминали Рим, Железнов, бывший в мастерской, пристально разглядывал писателя, которого видел впервые.

Гоголь выглядел моложе и свежее, чем можно было представить по известным написанным с него портретам. Серые шаровары и черный бархатный сюртучок, поверх которого был выпущен ненакрахмаленный воротник рубашки, шелковый малиновый платок, повязанный на шее, — все запомнилось Железнову своей небрежностью.

Когда Брюллова отозвали по делам в другую комнату, гость осведомился о портрете Жуковского. Железнов разыскал копию с него среди прислоненных к стене холстов. «Да, Жуковский много постарел с тех пор, как Карл Павлович его написал, но все-таки очень похож на свой портрет. Это лучший из портретов, написанных с Жуковского».

Позднее, встретив Железнова на одном из званых обедов, Гоголь спросил его: «Не утратил ли Карл Павлович во время болезни своей особенности ярко и сочно выражаться...» «Жаль было бы, если бы он ее утратил, — объяснил Гоголь и рассказал следующую историю. — Один из наших хороших живописцев, которого я не назову, при мне показывал Брюллову свою картину и просил его сказать о ней свое мнение. Картина была в самом деле хороша, и Брюллов хвалил ее, но автору этого было мало: ему нужны были не похвалы Брюллова, а его замечания. Брюллов долго отнекивался от замечаний и говорил: «Что же вам сказать? Картина, по моему, право, хороша», но потом он

быстро встал с места, глаза у него заблестели, и он сказал: „Ну, если уже вы непременно хотите замечаний, то знайте, что всю вашу картину, от одного конца до другого, надо бы было протрогать паганиниевским смычком“».

Не кривя душой, Железнов мог ответить Гоголю, что годы не изменили Брюллова. Известно, что с усилением болезни доктор запретил художнику принимать гостей. Как-то, застав его оживленно беседующим с актером В. В. Самойловым, он сказал: «Имейте в виду хоть то, что ваше слово теперь имеет стоимость червонца. Не разорьте себя...» Когда доктор ушел, Брюллов возобновил прерванный разговор и стал еще горячее, еще увлеченнее развивать свою мысль. «Помилуй, Карл, — взмолился Самойлов, — да замолчи ты, ради бога, ведь эдак ты погубишь себя! Ты вспомни, что доктор говорит, что твое слово — червонец!» — «Не мешай, не мешай, — отвечал, смеясь, художник, — я хочу вас всех озолотить».

Здоровье Брюллова требовало немедленной перемены климата. Доктора опасались нового обострения болезни, которое могла вызвать обычная для Петербурга весенняя сырость. Они рекомендовали покинуть столицу еще до вскрытия Невы.

Перед отъездом художника посетил только что приехавший из Испании М. И. Глинка. Проговорили долго, а когда прощались, Брюллов сказал: «Ну, я скоро уеду отсюда умирать и тебя, вероятно, более не увижу...» Глинка был удручен. Когда позже кто-то при нем сказал, что у Брюллова было сухое и черствое сердце, он возразил. Композитор рассказывал, что как-то они ездили вместе выбирать фортепьяно. Племянница Брюллова выходила замуж, и он хлопотал, чтобы доставить ей приятное. «Я невольно подверг сомнению сухость его сердца», — заключил Глинка...

...Наступил февраль 1849 года. Подули холодные ветры, взметая снежную поземку. Мокрый снег засыпал решетку академического сада, белой шапкой лег на чугунные тумбы набережной. Доктора торопили с отъездом. За последнее время Брюллов написал портрет доктора Маркуса, и тот был очень признателен ему. Никогда прежде не бравший с художника денег, доктор Канцлер и теперь отказался от них. Брюллов написал и его портрет.

Ехать советовали далеко, на остров св. Екатерины, что под 27-м градусом южной широты. Там якобы единственный на всем земном шаре климат, который ему необходим, но художник решил ограничиться Италией. Одному путешествовать было трудно, а потому он взял с собой учеников — Н. Лукашевича и М. Железнова.

В последний раз смотрел он из окна дорожной кареты на Неву, здание Академии, на запороженных снегом сфинксов. «Я жил так, — сказал он Железнову, — чтобы прожить на свете только сорок лет. Вместо сорока лет я прожил пятьдесят, следовательно, украл у вечности десять лет, и не имею права жаловаться на судьбу. Мою жизнь можно уподобить свече, которую жгли с двух концов и посередине держали калеными клещами».

Свою мастерскую он целиком поручил заботам старого приятеля А. А. Фомина. «Все в квартире Вашей исправно, — писал ему член выставочного комитета Академии П. Р. Багратион. — Все вещи спрятаны в особую комнату и запечатаны. В мастерской только портреты... «Осада Пскова»... Огромный орган... бюст Пушкина вызолоченный, на камине — Кукольник. У окна электрическая машина и на полках несколько алебастровых коров, верблюдов, лошадей, маска Наполеона и Пушкина... Скажу даже, что на стене возле

полок рукою Вашей написано мелом: «В 8 лет сожгли 207 000 человек»... Теперь я, как член комитета выставки, бываю каждый день в Академии и захожу всякий раз на квартиру Вашу, как влюбленный, чтобы подышать ее воздухом... сажусь на старую Вашу красную оттоманку и воображаю те минуты, когда на этом самом месте задумывали высокую думу и передавали ее векам...»

В неприкосновенном виде мастерская Брюллова находилась до середины 1851 года. Затем художнику предложили освободить ее, и Фомин перенес вещи в жилую часть квартиры. «Осаду Пскова», так же как и другие громоздкие полотна, портреты Самойловой, Шишмаревых, пришлось накатать на вал и отнести в кухню. Ящики с оружием, орган, пьедестал с пушкинским бюстом — все разместил Фомин с особенным тщанием.

Ученики писали Брюллову о выставках, на которых экспонировались его картины, о литографиях с этих картин, — и художник чувствовал, что его не забывают.

Прислал письмо и старый знакомец по веселой кукольниковской «братии», певец А. П. Лоди, выступавший на сцене под фамилией Нестеров — в честь Нестора Кукольника. «Я, чай, тебе там на чужбине часто икается, ибо не проходит и дня, чтобы я не вспомнил о тебе... Тут в голову приходят все наши дружеские беседы, шалости и молодецкий кутеж. Что ни говори завистники счастья... а ведь мы с тобой и всей нашей братией дивно провели нашу молодость. Весело лилась она и запивалась, запивалась и запевалась жизнь артистическая! Черт возьми! Все было ан-аван, и ан-артист!.. Милый Карлуша, не поддавайся обстоятельству, они сильно действуют на временщиков, а ты персона знатная такая, талантливая и бессмертная...»

Лоди сообщал новости: Кукольник был теперь человеком чиновным, степенным, женатым. Глинка — в Варшаве... «Степанов все лепит свои карикатуры»; «Яненко по-прежнему... всегда пьяненко».

Письма друзей скрашивали последние трудные месяцы жизни художника, но болезнь брала свое. Однажды Брюллов сказал обычно и просто: «А ведь я скоро умру. Доктор Здекауер, который лечил меня в Петербурге и которому я очень верю, сказал мне откровенно, что с моей болезнью я не проживу более пяти лет, а в этом году оканчивается определенный им срок».

И действительно, через несколько недель в местечке Манчиано, где художник лечился водами, наступило внезапное и сильное ухудшение. 23 июня 1852 года после обеда он почувствовал приступ судорожного кашля. Смерть была быстрой.

Похоронили Брюллова на кладбище Монте Тестаччио близ Рима. На обряде присутствовали все русские и иностранные художники, бывшие тогда в Риме, и посольство. Невысокий песчаный холм на краю кладбища и деревянный крест над ним зарисовал в дорожном альбоме художник-любитель Севастьянов, подписав под рисунком: «Могила Брюллова. 1852 г.».

Позднее крест заменили памятником, исполненным по эскизу А. Ф. Шурупова. Белая стела каррарского мрамора была украшена барельефами. Наверху в полукруге — аллегория: Академия художеств и три фигуры, олицетворяющие живопись, скульптуру и архитектуру. В центре — горельефное изображение Брюллова с учениками. На одной из боковых сторон — изображения Невы и Тибра, и между ними — профильный портрет художника; на другой — фигуры грифона и совы, между которыми помещена круглая медаль с надписью: «Достоинству».

После смерти Брюллова слава его начала меркнуть. «У нас, лет двадцать тому назад, — отмечал издатель журнала «Вестник изящных искусств» А. Сомов в 1876 году, — зародилось, сначала в аристократических кругах, а потом и в обществе, сомнение относительно гениальности Брюллова, а от сомнения всего один шаг до отрицания».

В. В. Стасов, бывший до того почитателем Брюллова, выступил с резкой его критикой. К нему присоединился и И. С. Тургенев. В письме к П. В. Анненкову из Рима он сообщал: «Кстати, я здесь имел страшные «при» (прения. — А. К.) с русскими художниками. Представьте, все они, как за язык подвешенные, бессмысленно лепечут одно имя: Брюллов, а всех остальных живописцев, начиная с Рафаэля, не обинуясь, называют дураками... Я объявил им, наконец, что художество у нас начнется только тогда, когда Брюллов будет убит...»

Тургенев и Стасов в это время защищали и отстаивали искусство начинающих передвижников. Все остальное, что не было непосредственным отражением народной жизни, не призывало прямо к ее переустройству, не принималось ими, казалось ненужным, устаревшим. Воюя с Академией, которая препятствовала развитию новой русской реалистической живописи, Стасов заодно громил и Брюллова.

Но отождествлять Брюллова с Академией было ошибочно. На словах Академия как будто и следовала заветам художника, но в действительности система преподавания и взгляды Ф. А. Бруни, П. В. Басина, А. Т. Маркова были иными.

Еще меньше были связаны с ним те, кто называл себя учениками «Великого Карла», а, по сути дела, были эпигонами. Они воспринимали лишь внешнюю

сторону творчества Брюллова, его манеру. Их эффективные «Итальянки», многочисленные «Мадонны» и «Девушки со свечами» вызывали справедливый гнев Стасова. Но в полемическом азарте вместе с псевдоучениками Брюллова критик низвергал и великого художника. Время показало, что не академические эпигоны были учениками Брюллова. Подлинными его последователями, теми, кого он еще при жизни поддерживал и направил по верному пути, были истинные мастера русского критического реализма — Шевченко, Агин, Федотов, Ге.

В период отрицания Брюллова на его защиту стал ныне забытый художник, писатель и переводчик М. И. Железнов. В 1856 году в «Отечественных записках» он поместил статью «О значении К. П. Брюллова в русском искусстве». В 1867 году в Женеве опубликовал «Неизданные письма К. П. Брюллова и документы для его биографии». В 1898 году издал свои воспоминания. Но, работая над мемуарами, Железнов сознательно отбирал лишь положительное. В его бумагах сохранилась запись: «Я мог бы рассказать о Брюллове, как о человеке, много дурного и кое-что хорошее, но говорю о нем только хорошее, потому что люди, которые должны были бы хорошо отзываться о нем, льстившие ему, считавшие за честь быть с ним вместе и называться его приятелями, не заметили в нем ничего хорошего и рассказывают о нем только одно дурное...»

«Отобрать» сведения о Брюллове и сделать «верное и беспристрастное жизнеописание многолюбимого... гения» призывал скульптор Н. А. Рамазанов.

Время восстановило справедливость в оценке творчества художника. Порицатели Брюллова стали отдавать ему должное. В. В. Стасов, нападавший на худож-

ника более других, настойчиво просил у Железнова разрешения переиздать «Неизданные письма».

Высокую оценку дал художнику И. Е. Репин, говоря о нем как о «мастере-гиганте». Известный советский художник и искусствовед И. Э. Грабарь писал, «что «Гибель Помпей» остается одной из самых замечательных картин девятнадцатого века и обладает достоинствами, половины которых было бы достаточно, чтобы в наши дни прогреметь на весь свет».

Творчеству Брюллова посвятили свои труды советские историки искусства Н. Г. Машковцев, Э. Н. Ацаркина, А. Н. Савинов и другие.

Художник «страшных лет России» — времен николаевской реакции, — Брюллов своим жизнеутверждающим, мужественным искусством вошел в историю русской культуры. Его жизнь, полная творческих свершений, показывает, что высокие идеалы искусства сближают поколения, рождают и утверждают преемственность передовых художественных традиций.

«В области искусства, в творчестве сердца, русский народ обнаружил изумительную силу, создав при наличии ужаснейших условий прекрасную литературу, удивительную живопись и оригинальную музыку, которой восхищается весь мир. Замкнуты были уста народа, связаны крылья души, но сердце его родило десятки художников слова, звуков, красок. Гигант Пушкин, — величайшая гордость наша и самое полное выражение духовных сил России, а рядом с ним волшебник Глинка и прекрасный Брюллов», — писал М. Горький.



ПАМЯТНЫЕ МЕСТА К. П. БРЮЛЛОВА В ЛЕНИНГРАДЕ

Здесь жил Брюллов

Время пребывания	Исторический адрес	Современный адрес	Состояние дома
Декабрь 1799 г.— октябрь 1809 г.	Дом Павла Ивановича Брюлло, Васильевский остров, № 289 по Среднему проспекту	Васильевский остров, Средний пр., 18	Сохранился, перестроен
Октябрь 1809 г.— осень 1821 г.	Здание Академии художеств, Набережная Большой Невы, 17	Университетская набережная, 17	Сохранилось
Осень 1821 г.— август 1822 г.	Временная деревянная мастерская на Соборной площади, возле Исаакиевского собора	Исаакиевская площадь	Не сохранилась
Май 1836 г.— начало августа 1836 г.	Дом Тали на Невском проспекте	Невский проспект, 6	Сохранился, перестроен
Середина августа 1836 г.— апрель 1849 г.	Здание Академии художеств, Набережная Большой Невы, 17	Университетская набережная, 17	Сохранилось

Здесь бывал Брюллов

Памятные места	Исторический адрес	Современный адрес	Сохранимость
Квартира Н. М. Загоскина. 1817 г.	Невский проспект, дом Яковлева на углу Надеждинской улицы	Участок не установлен	—
Квартира А. П. Рамазанова. 1820-е гг.	Крюков канал, дом Немкова	Набережная Крюкова канала. Участок не установлен	—
Дом А. П. Брюллова. 1845—1849 гг.	Васильевский остров, 2-я часть Кадетской линии	Васильевский остров, Съездовская линия, 21	Сохранился. Интерьер перестроен
Квартира Н. В. и П. В. Кукольников. 1836 г.	Вознесенский проспект, на углу Мойки, дом Гавриловой	Проспект Майорова, 70/3	Перестроен
Квартира П. В. Энгельгардта. 1837 г.	Моховая улица, дом Мелиховых	Моховая улица, 26	Перестроен
Квартира Н. В. и П. В. Кукольников. Начало 1840-х гг.	Екатерингофский проспект, на углу Екатерининского канала	Набережная канала Грибоедова, на углу проспекта Римского-Корсакова. Участок не установлен	—
Квартира Н. В. Кукольников. Середина 1840-х гг.	Гороховая улица, дом Домонтовичей	Улица Дзержинского, 66	Сохранился
Квартира А. Н. Струговицкова. 1840-е гг.	Васильевский остров, угол Большого проспекта и 2-й линии, дом Иванова	Васильевский остров, 2-я линия, 13	Перестроен

ЛИТЕРАТУРА

- Алленов М. М. Эволюция интерьера в живописных произведениях Федотова. Русское искусство XVIII — первой половины XIX века. Исследования. М., «Наука», 1971.
- Архив Брюлловых, принадлежащий В. А. Брюллову. Сообщил Ив. Кубасов. Спб., изд. «Русской старины», 1900.
- Ацаркина Э. Н. К. П. Брюллов. М., «Искусство», 1963.
- Ацаркина Э. Н. О портрете неизвестной работы К. П. Брюллова. Материалы и исследования Государственной Третьяковской галереи. М., «Советский художник», 1956.
- Ашукин Н. Пушкин перед картиной Брюллова. (Из бумаг А. С. Андреева.) «Звенья». Сб. материалов и документов по истории литературы, искусства и общественной мысли XIV—XX вв. П., «Academia», 1933, вып. 2.
- Вартенев П. А. В. А. Перовский, «Русский архив», 1881, № 3.
- Бурнашев В. Из воспоминаний петербургского старожила. Четверги Н. И. Греча. «Заря», 1871, № 4.
- Брюллов К. П. Ненаданные письма и документы для его биографии с предисловием и примечаниями Михаила Железнова. Женева, 1867.
- Вацуро В. Э. К изучению «Литературной газеты» Дельвига — Сомова. Временник пушкинской комиссии. 1965. Л., «Наука», 1968.
- Гаврилова Е. И. А. Пушкин, Н. Гоголь и С. Соболевский в рисунках К. П. Брюллова. Тезисы докладов научной конференции Государственного Русского музея. Л., 1971. (Отпечатано на правах ротапринта.)
- Гаврилова Е. И. «Коллективная записка» К. П. Брюллову. Временник пушкинской комиссии. 1967—1968. Л., «Наука», 1970.
- Гаврилова Е. И. Пушкин и Карл Брюллов. Временник пушкинской комиссии. 1970. Л., «Наука», 1972.
- Гагарин Г. Г. Воспоминания о Карле Брюллове. Альманах «Зурна», Тифлис, 1857.
- Ге Н. Н., его жизнь, произведения и переписка. Составил В. В. Стасов. М., «Посредник», 1904.
- Глинка М. И. Записки. М.—Л., Музгиз, 1953.
- Драшусова-Карлагоф Е. А. Жизнь прожить — не поле перейти. Записки неизвестной. «Русский вестник», 1881, № 10.
- Железнов М. И. Заметки о Карле Брюллове. «Живописное обозрение», 1898, № 27—33.
- Железнов М. И. Значение Брюллова в искусстве. «Отечественные записки», 1856, № 57, июль.
- Железнов М. И. Встреча с Гоголем. «Исторический вестник», 1881, № 4.
- Загоскин М. Н. Москва и москвичи, т. 3. Спб., 1848.
- Зотов В. Р. Петербург в сороковых годах. «Исторический вестник», 1890, № 4.
- Иордан Ф. И. Заметки ректора и профессора Академии художеств Ф. И. Иордана. «Русская старина», 1891, март — октябрь.
- Киратыгин П. А. Записки. Л., «Искусство», 1930.
- Каменская М. Ф. Воспоминания. «Русская старина», 1894, январь.
- Колмаков Н. М. Очерки и воспоминания. «Русская старина», 1891, № 4.
- Кондаков С. Н. Императорская Академия художеств. 1864—1914. Спб., 1914.
- Леонтьева Г. К. П. А. Федотов. Основные проблемы творчества. Л.—М., «Искусство», 1962.
- Лисковская О. К. П. Брюллов. М.—Л., «Искусство», 1940.
- Машковцев Н. Г. К. П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников. М., изд. Академии художеств СССР, 1961.
- Макаров К. Люди старого времени. «Исторический вестник», 1894, № 1.
- Мелников М. Заметки и воспоминания художника-живописца. «Русская старина», 1896, июнь.
- Мокрицкий А. Воспоминания о Брюллове. «Отечественные записки», 1855, № 12.
- Недошивин Г. П. А. Федотов. М.—Л., «Искусство», 1945.
- Паняев И. И. Литературные воспоминания. М., Гослитиздат, 1950.

Петербург, Москва и славянофилы с точки зрения англичанина. «Древняя и Новая Россия», 1879, № 10.

Петров П. Сборник материалов для истории С.-петербургской Академии художеств... ч. 1—3. СПб., 1887.

Полевой Н. Материалы по истории русской литературы и журналистики. Подготовил к печати В. И. Орлов. Л., изд-во писателей в Ленинграде, 1934.

Ракова М. Брюллов-портретист. М., «Искусство», 1956.

Рамазанов Н. Материалы для истории художества в России, кн. 1. М., 1863.

Рамазанов Н. Воспоминания о К. П. Брюллове. «Москвитин», 1852, август.

Россет А. О. Письма к А. О. Смирновой. «Русский архив», 1896, № 1.

Ростовская М. Воспоминания о Брюллове. «Москвитин», 1852, № 19.

Савинов А. Н. К. П. Брюллов. М., «Искусство», 1966.

Самойлов В. Воспоминания. «Русская старина», 1875, № 12.

Соколов П. П. Из прошлого русского искусства. Л., изд. Гос. академии истории материальной культуры, 1930.

Солищев Ф. Г. Моя жизнь и художественно-археологические труды. «Русская старина», 1876, март.

Сомов А. К. П. Брюллов. «Иллюстрация», 1859, № 78.

Стасов В. В. О значении Брюллова и Иванова в русском искусстве. В. В. Собр. соч., т. 2, отд. 3. СПб., 1894.

Струговщиков А. Михаил Иванович Глинка. Воспоминания. «Русская старина», 1874, апрель.

Торжество пятидесятилетнего юбилея г. заслуженного ректора Императорской Академии художеств... В. К. Шебуева. СПб., 1848.

Шевченко Т. Г. Художник. Л., Гослитиздат, 1939.

Шевченко Т. Г. Дневник. Киев, «Молодь», 1963.

Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Отдел рукописей.

Отчет президента Академии художеств А. Н. Оленина. 1833 г., ф. 542, № 586, л. 4.

Проект нового устава Академии художеств 1830 г., ф. 542, № 569.

Прошение А. Н. Оленина на имя Николая I об отставке. 1843 г., ф. 542, № 363. Центральный государственный исторический архив.

Центральный государственный исторический архив

А. Н. Оленин. Отчет по Императорской Академии художеств за 1818 г., ф. 733, оп. 16, ед. хр. 77, лл. 15—22 об.

Ленинградский государственный исторический архив

План дома академика Ф. П. Брюллова № 17 по Среднему проспекту Васильевского острова. 1870-е гг., ф. 513, оп. 102, № 368.

Центральный государственный архив литературы и искусства

Письма Л. С. Вороздны-Стромиловой к М. С. Воейковой. 1840-е гг., ф. 707, оп. 1, № 22.

Государственная Третьяковская галерея

Дневник А. Мокрицкого. 1836 г., инв. № 33/24.

Государственный Русский музей

М. И. Железнов. Путешествие К. Брюллова на остров Мадейру. 1849 г., ф. 22, № 28.

А. Корицкий. Подневные записи. 1848 г., ф. 22, № 37.

Институт русской литературы АН СССР

Н. В. Кукольник. Дневник. 1834—1840-е гг., ф. 371, № 20, РГ, оп. 14.

Д. П. Ознобишин. Стихотворение «К портрету К. П. Брюллова», 1848 г., ф. 265, оп. 2, № 319.

А. П. Лоди. Письмо к К. П. Брюллову. Ноябрь 1849 г., ф. 265, оп. 2, № 319.

Научно-исследовательский музей Академии художеств СССР

План квартир профессоров Академии «Чертеж». 1830-е гг.

Научная библиотека Ленинградского института инженеров железнодорожного транспорта

Мемуары А. И. Штуkenберга. 1836 г., инв. № 21994.

ОГЛАВЛЕНИЕ

На Васильевском острове	3
Петербург издалика	41
«...Что он гений, нам это ни почем»	58
В кругу литераторов, художников, музыкантов	81
«Осада Пскова»	103
«Душа оригинала»	116
«Это был космос...»	137
«Не могу работать в Петербурге...»	157
Памятные места К. П. Брюллова в Ленинграде	170
Литература	172

*Анна Владимировна
Корнилова*

КАРЛ БРЮЛЛОВ В ПЕТЕРБУРГЕ

Редактор Л. Е. Кошечая
Художник В. А. Вендингер
Художественный редактор
И. З. Семенцов
Технический редактор
А. Н. Сергеева
Корректор Т. В. Мельникова

Сдано в набор 31/X 1973 г. Подписано к печати 28/V
1976 г. М-29168. Формат 70x108¹/₂. Бумага тип. № 2.
Усл. печ. л. 7,7+вкл. Уч.-изд. л. 7,41+2,41+0,04=9,86.
Тираж 100 000 экз. Заказ № 352. Цена 81 коп.

Лениздат, 191023, Ленинград, Фонтанка, 59
Ордена Трудового Красного Знамени
типография им. Володарского Лениздата,
191023, Ленинград, Фонтанка, 57