

Брюллов пленял современников. «В России тогда, — писал Герцен, — был лишь один живописец, пользовавшийся широкой известностью, Брюллов» (Герцен

■ А.И. Об искусстве. — М., 1954. 314.).

В чем же причина триумфа Брюллова, его успеха в столь различных по общественному положению и по вкусам кругах: среди приверженцев классицистического искусства и передовой литературно-художественной интеллигенции. Ведь Брюллова хвалили Николай I и Герцен, конференц-секретарь императорской Академии художеств В. И. Григорович и А. С. Пушкин.

Первый из них, надеясь сделать из Брюллова «своего живописца», задал тон. Его подхватили. Но дело не только в этом. «Вы наш по всему: как русский, как питомец, как художник, как сочлен, как товарищ», — говорил, обращаясь к Брюллову, Григорович, сознательно или интуитивно понимая, что в Академии, испытывающей глубочайший творческий кризис, ее бывший питомец, а вскоре профессор, поддержит рушащееся сооружение своим талантом.

Однако Брюллов, самолюбивый и независимый по натуре, осмелился противоречить... Он отказался, несмотря на «монаршее повеление», писать портрет царя и скоро оказался в немилости у двора.

Что же касается до надежд, возлагаемых на Брюллова академическими кругами, то он их отчасти оправдал, ибо слава его притягивала молодежь в стены Академии, особенно же в его мастерскую. Однако, числясь профессором, Брюллов никогда не был строго последовательным классицистом. Его педагогическая система и его творчество ломали традиции академического искусства. Это стало очевидным уже в картине [«Последний день Помпеи»](#) (1830—1833).

Сюжет, который выбрал художник, был неслыханным в практике классицистической исторической живописи. На полотне не образ героя, в окружении восхищенных зрителей совершающего героический поступок, но картина бедствия, обрушившегося на головы многих людей.

24 августа 79 года нашей эры был страшным днем для жителей древних Помпей: началось извержение Везувия. «Ужасающая черная туча, раздираемая огненными вихрями, изрыгает из зияющих недр своих целые потоки пламени, подобные громадным молниям... Воцарилась тьма. Слышался вой женщин, плач детей, крики мужчин; иные молились о смерти от страха смерти» (Журнал изящных искусств. 1823. Кн. I. С. 71—72.) — так писал очевидец гибели города. Под развалинами, засыпанные пеплом, были погребены тысячи людей.

Прошли века. Город частично откопали. «Нельзя пройти сии развалины, не почувствовав в себе какого-то совершенно нового чувства, заставляющего все забыть, кроме ужасного происшествия с сим городом» (Русская старина. 1900. С.49.), — писал Брюллов после посещения Помпей.

Талант, воображение, труд художника воскресили прошлое. Перед глазами людей XIX века предстали древние Помпеи. «Декорацию сию я взял с природы, не отступая нисколько и не прибавляя, стоя к городским воротам спиной, чтобы видеть часть Везувия, как главную причину» (Русская старина. 1900. С.100.).

...Окраина города. Узкая улица, сжатая справа и слева зданиями. В страхе мятущаяся толпа. Каждый пытается спасти ближнего: дети — старика отца, родители — детей, сын — мать, жених — невесту. Здесь нет одного главного действующего лица. Несчастье уравнило всех; душевное благородство сделало всех героями.

Так впервые в русскую историческую живопись вошел народ. И хотя он был показан довольно идеализированно, без какой бы то ни было социальной характеристики, как некий народ вообще, значение сделанного Брюлловым нельзя не оценить, до него в русской исторической живописи слышался только голос солиста, Брюллов заставил звучать хор.

В сущности, художник совершил то, чему давно полагалось быть в исторической живописи и что было уже достигнуто в родственном жанре — в бытовой живописи (у А. Г. Венецианова) и в смежном искусстве — в литературе (в творчестве Пушкина и декабристов). В мире науки (историки-декабристы и представители буржуазной исторической школы) все, после 1812 года, говорили о народе. Брюллов приблизил историческую живопись к современному уровню знаний и представлению о прошлом. С этим связана и забота художника об исторической верности архитектуры, одежд, деталей и, разумеется, о национальном облике героев «Помпей». Поэтому для картины

позировали итальянцы, прямые потомки древних помпеян.

Но еще более современно, по-настоящему актуально прозвучала идейная направленность «Последнего дня Помпеи». «Мысль ее принадлежит совершенно вкусу нашего века, который... выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою» (Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Т. 18. – М., 1952. С. 109.), — сказал Н. В. Гоголь о содержании картины Брюллова.

Вкус, о котором пишет Гоголь, находится в прямой связи с эстетикой романтизма, а понятие конфликта, кризиса, «чувствуемого целою массою», есть характерный признак романтического произведения. Это могло быть столкновение благородства и низости, великодушия и предательства, героя и среды. Это могла быть трагедия многих прекрасных, возвышенных людей, столкнувшихся с жестокой безжалостной силой — природы или человеческого зла.

Романтических героев литературы (у Байрона и Пушкина) и живописи (у Делакруа и Жерико) роднит с героями Брюллова общность трагической судьбы. Только, может быть, у Брюллова, в отличие западных романтиков, острее неотвратимость общей гибели, бессмысленная жестокость природы. Люди «падают жертвами дикой, тупой, неправой силы, всякое сопротивление которой было бы бесполезно. Таково вдохновение, почерпнутое в петербургской атмосфере», — писал Герцен (Герцен А.И. Об искусстве. — М., 1954. С. 314.).

«У Брюллова, — говорил Гоголь, — является человек для того, чтобы показать всю красоту свою, все верховное изящество своей природы» (Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Т. 18. — М., 1952. С. 111.). Здесь очень точно изложена суть конфликта, положенного в основу картины, ибо в ней шла речь не только о гибели людей, но более всего том, что в трагической ситуации раскрывается нравственная красота человека. На картине почти каждый пытается кого-то спасти, ободрить, поддержать. Таким образом, у Брюллова прекрасное заключено не только во внешнем пластическом совершенстве идеально сложенных людей, но и в их этической сущности.

В первоначальных набросках к картине встречалась фигура грабителя, снимающего драгоценности с упавшей женщины. Однако в окончательном варианте Брюллов убрал его. Первый план картины заняли несколько групп, каждая из которых стала олицетворением великодушия. Отрицательные персонажи не нарушили возвышенно-трагический строй картины. Зло, чинимое людям, перенесено вовне, оно воплотилось в разбушевавшейся стихии.

Брюллов, показав своих героев как воплощение физической и нравственной красоты, как бы объединяет в их образах традиционную для классицизма героическую идеализацию и присущую новому романтическому направлению склонность к

изображению натур исключительных в исключительной же ситуации.

Идеальное начало Брюллов, в соответствии с эстетикой романтизма, находит не в сфере героических дел на благо отечества, а в мире личных, человеческих чувств. Оттого-то персонажи его картины разбиты на семейные группы. Внутри каждой царят любовь, верность, долг, великодушие. Действующие лица в классицистической картине группировались иначе: их объединяла общность реакции на подвиг главного героя. Утверждение нравственной ценности человеческих чувств как силы, способной противостоять внешнему злу, очень характерно для искусства романтизма.

В картине можно найти и такие, абсолютно излишние, с точки зрения классициста, частности, как изображение детей. Не в качестве безгласных статистов на руках у матерей, а как жертвы общего несчастья появляются они у Брюллова. Из них только один, совсем еще младенец, покойно чувствует себя на руках у матери и тянет ручонки к красивой птичке; остальные дети в страхе...

Златокудрый малыш, прижавшийся к мертвой матери, занимает позиционный центр картины. Его мать (в ярко-желтой одежде с синим шарфом) привлекает к себе внимание как колористический центр полотна. Вся эта группа, мертвая мать — живое дитя, романтически смело, в резком противопоставлении жизни и смерти, раскрывает замысел художника.

Подобным образом решить центр картины никогда не позволил бы себе ни один последовательный классицист. Кроме того, Брюллов стремился как бы раздвинуть рамки картины, показать действующих лиц не только на переднем плане, но и в глубине улицы.

Однако смелый замысел столкнулся с традиционными правилами; Брюллов, сделав шаг вперед в поисках новых изобразительных средств, испугался своей смелости и остановился на полпути. Создается впечатление, что он балансирует на невидимой грани, то склоняясь в сторону новых романтических изобразительных средств, то озираясь на старые, к тому времени довольно рутинные, классицистические правила. Так, нарушив их и отказавшись от одного героя в центре картины, Брюллов сохранил все остальные: фронтальность и замкнутый характер композиции, ее деление в глубину на три плана, распределение действующих лиц по группам, скомпонованным в виде «академических треугольников». Люди и их реакция на происходящее показаны довольно однообразно. Об индивидуально-психологическом разнообразии здесь нет и речи, его подменила условная динамика жестов и поз.

Не менее ощутима двойственность метода Брюллова в колористическом решении картины. Новаторство, поражавшее современников, таилось в той смелости, с какой Брюллов взялся за передачу сложнейшего двойного освещения: от пламени вулкана и от вспышки молнии. И это тогда, когда все его предшественники и современники освещали

картины нейтральным рассеянным дневным светом.

Особая дерзость брюлловского замысла заключалась в том, что он использовал два крайне контрастных источника света: горячие красные лучи в глубине и холодные, зеленовато-голубоватые на переднем плане. Он поставил перед собою трудно выполнимую задачу, однако с удивительной смелостью добивался ее решения. На лица, на тела и одежды людей Брюллов смело «бросал» рефлексy — отблески молнии, сталкивал в резких контрастах свет и тень.

Оттого так поразила современников скульптурная объемность фигур, иллюзия жизни, непривычная и волнующая. «Мне казалось, что скульптура, которая была постигнута в таком пластическом совершенстве древними, что скульптура эта перешла наконец в живопись, и сверх того проникнулась какой-то тайной музыкой» (Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Т. 18. — М., 1952. С. 111.), — говорил Гоголь.

Кроме того, Брюллов, одаренный колорист, поразил современников звучной, насыщенной, активной в цвете живописью. Декоративная, яркая, она была откровением, особенно рядом с анемичными, тусклыми полотнами остальных академистов.

Удивленные новаторством Брюллова, современники меньше внимания обратили на черты традиционности в его локальной живописи, на то, что цвет каждого предмета крайне условен и не зависит от освещения, что основные локальные цвета по мере их удаления в глубину становятся чуть более разбеленными, оставаясь столь же условными

Черты классицистичности в этой романтической картине, видимо, дали основание приверженцам старого искусства считать Брюллова «своим».

Романтическая идейность и живописная смелость «Последнего дня Помпеи» определили успех картины в передовых художественных кругах. «Вообще во всей картине выказывается отсутствие идеальности, то есть идеальности отвлеченной, в этом-то состоит ее первое достоинство», — утверждал Гоголь. В этих словах содержится сущность того, что сделал Брюллов в исторической живописи: отбросил отвлеченную рационалистическую идеальность, составлявшую специфику искусства классицизма. В «Последнем дне Помпеи», несмотря на все пережитки классицизма, все же восторжествовал романтизм.

*Верещагина А.Г. Художник. Время. История. Очерки русской исторической живописи XVIII — начала XX века. — М.: Искусство, 1973. С. 30—32.*

Брюллов пленял современников. «В России тогда, — писал Герцен, — был лишь один живописец,

пользовавшийся широкой известностью, Брюллов» (Герцен А.И. Об искусстве. — М., 1954. 314.).

В чем же причина триумфа Брюллова, его успеха в столь различных по общественному положению и по вкусовым кругам: среди приверженцев классицистического искусства и передовой литературно-художественной интеллигенции? Брюллова хвалили Николай I и Герцен, конференц-секретарь императорской Академии художеств В. И. Григорович, Пушкин.

Первый из них, надеясь сделать из Брюллова «своего живописца», задал тон. Его подхватили. Но дело не только в этом. «Вы наш по всему: как русский, как питомец, как художник, как сочлен, как товарищ», — говорил, обращаясь к Брюллову, Григорович, сознательно или интуитивно понимая, что в Академии, испытывающей глубочайший творческий кризис, ее бывший питомец, а вскоре профессор, поддержит рушащееся сооружение своим талантом.

Однако Брюллов, самолюбивый и независимый по натуре, осмелился противоречить... Он отказался, несмотря на «монаршее повеление», писать портрет царя и скоро оказался в немилости у двора.

Что же касается до надежд, возлагаемых на Брюллова академическими кругами, то он их отчасти оправдал. Слава его притягивала молодежь в стены Академии, особенно же в его мастерскую. Однако, числясь профессором, Брюллов никогда не был строго последовательным классицистом. Его педагогическая система и его творчество ломали традиции академического искусства. Это стало очевидным уже в картине «[Последний день Помпеи](#)» (1830—1833).

Сюжет, который выбрал художник, был неслыханным в практике классицистической исторической живописи. На полотне не образ героя, в окружении восхищенных зрителей совершающего героический поступок, но картина бедствия, обрушившегося на головы многих людей.

24 августа 79 года нашей эры был страшным днем для жителей древних Помпей: началось извержение Везувия. «Ужасающая черная туча, раздираемая огненными вихрями, изрыгает из зияющих недр своих целые потоки пламени, подобные громадным молниям... Воцарилась тьма. Слышался вой женщин, плач детей, крики мужчин; иные молили о смерти от страха смерти» (Журнал изящных искусств. 1823. Кн. I. С. 71—72.) — так писал очевидец гибели города. Развалинами, засыпанные пеплом, были погребены тысячи людей.

Прошли века. Город частично откопали. «Нельзя пройти сии развалины, не почувствовав в себе какого-то совершенно нового чувства, заставляющего все забыть, кроме ужасного происшествия с сим городом» (Русская старина. 1900. С.49.), — писал Брюллов после посещения Помпей.

Талант, воображение, труд художника воскресили прошлое. Перед глазами людей XIX века предстали древние Помпеи. «Декорацию сию я взял с натуры, не отступая нисколько и не прибавляя, стоя к городским воротам спиной, чтобы видеть часть Везувия, как главную причину» (Русская старина. 1900. С.100.).

...Окраина города. Узкая улица, сжатая справа и слева зданиями. В страхе мятущаяся толпа. Каждый пытается спасти ближнего: дети — старика отца, родители — детей, сын — мать, жених — невесту. Здесь нет одного главного действующего лица. Несчастье уравнило всех; душевное благородство сделало всех героями.

Так впервые в русскую историческую живопись вошел народ. И хотя он был показан довольно идеализированным, какой бы то ни было социальной характеристики, как некий народ вообще, значение сделанного Брюлловым нельзя

оценить, до него в русской исторической живописи слышался только голос солиста, Брюллов заставил звучать хор

В сущности, художник совершил то, чему давно полагалось быть в исторической живописи и что было уже достигнуто в родственном жанре — в бытовой живописи (у А. Г. Венецианова) и в смежном искусстве — в литературе (в творчестве Пушкина и декабристов). В мире науки (историки-декабристы и представители буржуазной исторической школы) в 1812 года, говорили о народе. Брюллов приблизил историческую живопись к современному уровню знаний и представлению о прошлом. С этим связана и забота художника об исторической верности архитектуры, одежд, деталей, — разумеется, о национальном облике героев «Помпеи». Поэтому для картины позировали итальянцы, прямые потомки древних помпеян.

Но еще более современно, по-настоящему актуально прозвучала идейная направленность «Последнего дня Помпеи». «Мысль ее принадлежит совершенно вкусу нашего века, который... выбирает сильные кризисы, чувствуемые целую массою» (Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Т. 18. — М., 1952. С. 109.), — сказал Н. В. Гоголь о содержании картин Брюллова.

Вкус, о котором пишет Гоголь, находится в прямой связи с эстетикой романтизма, а понятие конфликта, кризиса, «чувствуемого целую массою», есть характерный признак романтического произведения. Это могло быть столкновение благородства и низости, великодушия и предательства, героя и среды. Это могла быть трагедия многих прекрасных и возвышенных людей, столкнувшихся с жестокой безжалостной силой — природы или человеческого зла.

Романтических героев литературы (у Байрона и Пушкина) и живописи (у Делакруа и Жерико) роднит с героями Брюллова общность трагической судьбы. Только, может быть, у Брюллова, в отличие западных романтиков, ощущается неотвратимость общей гибели, бессмысленная жестокость природы. Люди «падают жертвами дикой, тупой, непростительной, всякое сопротивление которой было бы бесполезно. Таково вдохновение, почерпнутое в петербургской атмосфере» (Герцен А.И. Об искусстве. — М., 1954. С. 314.).

«У Брюллова, — говорил Гоголь, — является человек для того, чтобы показать всю красоту свою, все высокое изящество своей природы» (Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Т. 18. — М., 1952. С. 111.). Здесь очень точно изложена сущность конфликта, положенного в основу картины, ибо в ней шла речь не только о гибели людей, но более всего том, что в трагической ситуации раскрывается нравственная красота человека. На картине почти каждый пытается кого-то спасти, ободрить, поддержать. Таким образом, у Брюллова прекрасное заключено не только во внешнем пластическом совершенстве идеально сложенных людей, но и в их этической сущности.

В первоначальных набросках к картине встречалась фигура грабителя, снимающего драгоценности с упавшей женщины. Однако в окончательном варианте Брюллов убрал его. Первый план картины заняли несколько групп, каждая из которых стала олицетворением великодушия. Отрицательные персонажи не нарушили возвышенно-трагический характер картины. Зло, чинимое людям, перенесено вовне, оно воплотилось в разбушевавшейся стихии.

Брюллов, показав своих героев как воплощение физической и нравственной красоты, как бы объединяет в них черты образов традиционную для классицизма героическую идеализацию и присущую новому романтическому направлению склонность к изображению натур исключительных в исключительной же ситуации.

Идеальное начало Брюллов, в соответствии с эстетикой романтизма, находит не в сфере героических дел и

отечества, а в мире личных, человеческих чувств. Оттого-то персонажи его картины разбиты на семейные группы. каждой царят любовь, верность, долг, великодушие. Действующие лица в классицистической картине группировались иначе: их объединяла общность реакции на подвиг главного героя. Утверждение нравственной ценности человеческих чувств как силы, способной противостоять внешнему злу, очень характерно для искусства романтизма.

В картине можно найти и такие, абсолютно излишние, с точки зрения классициста, частности, как изображенные в качестве безгласных статистов на руках у матерей, а как жертвы общего несчастья появляются они у Брюллова только один, совсем еще младенец, покойно чувствует себя на руках у матери и тянет ручонки к красивой птичке; остальные дети в страхе...

Златокудрый малыш, прижавшийся к мертвой матери, занимает позиционный центр картины. Его мать (в яркой желтой одежде с синим шарфом) привлекает к себе внимание как колористический центр полотна. Вся эта группа, мать — живое дитя, романтически смело, в резком противопоставлении жизни и смерти, раскрывает замысел художника.

Подобным образом решить центр картины никогда не позволил бы себе ни один последовательный классицист. Кроме того, Брюллов стремился как бы раздвинуть рамки картины, показать действующих лиц не только на переднем плане, но и в глубине улицы.

Однако смелый замысел столкнулся с традиционными правилами; Брюллов, сделав шаг вперед в поисках новых изобразительных средств, испугался своей смелости и остановился на полпути. Создается впечатление, что он балансирует на невидимой грани, то склоняясь в сторону новых романтических изобразительных средств, то озираясь на старые, к тому времени довольно рутинные, классицистические правила. Так, нарушив их и отказавшись от одного из главных принципов — фронтальности, в центре картины, Брюллов сохранил все остальные: фронтальность и замкнутый характер композиции, ее деление на три плана, распределение действующих лиц по группам, скомпонованным в виде «академических треугольников», и их реакция на происходящее показаны довольно однообразно. Об индивидуально-психологическом разнообразии нет и речи, его подменила условная динамика жестов и поз.

Не менее ощутима двойственность метода Брюллова в колористическом решении картины. Новаторство, поразившее современников, таилось в той смелости, с какой Брюллов взялся за передачу сложнейшего двойного освещения: от пламени вулкана и от вспышки молнии. И это тогда, когда все его предшественники и современники освещали картины нейтральным рассеянным дневным светом.

Особая дерзость брюлловского замысла заключалась в том, что он использовал два крайне контрастных источника света: горячие красные лучи в глубине и холодные, зеленовато-голубоватые на переднем плане. Он поставил перед собой трудно выполнимую задачу, однако с удивительной смелостью добивался ее решения. На лица, на тела и одежды Брюллов смело «бросал» рефлекс — отблески молнии, сталкивал в резких контрастах свет и тень.

Оттого так поразила современников скульптурная объемность фигур, иллюзия жизни, непривычная и волнующая «Мне казалось, что скульптура, которая была постигнута в таком пластическом совершенстве древними, что скульптура перешла наконец в живопись, и сверх того проникнулась какой-то тайной музыкой» (Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Т. 1. 1952. С. 111.), — говорил Гоголь.

Кроме того, Брюллов, одаренный колорист, поразил современников звучной, насыщенной, активной в цвете

живописью. Декоративная, яркая, она была откровением, особенно рядом с анемичными, тусклыми полотнами остальных академистов.

Удивленные новаторством Брюллова, современники меньше внимания обратили на черты традиционности локальной живописи, на то, что цвет каждого предмета крайне условен и не зависит от освещения, что основные цвета по мере их удаления в глубину становятся чуть более разбеленными, оставаясь столь же условными

Черты классицистичности в этой романтической картине, видимо, дали основание приверженцам старого искусства считать Брюллова «своим».

Романтическая идейность и живописная смелость «Последнего дня Помпеи» определили успех картины в художественных кругах. «Вообще во всей картине выказывается отсутствие идеальности, то есть идеальности отвлеченности, в этом-то состоит ее первое достоинство», — утверждал Гоголь. В этих словах содержится сущность того, что сделал Брюллов в исторической живописи: отбросил отвлеченную рационалистическую идеальность, составлявшую специфическое искусство классицизма. В «Последнем дне Помпеи», несмотря на все пережитки классицизма, все же восторжествовал романтизм.

*Верещагина А.Г. Художник. Время. История. Очерки русской исторической живописи XVIII — начала XX века. — М.: Искусство, 1973. С. 30—32.*

## Изображения