

ИВАН БОЧАРОВ, ЮЛИЯ ГЛУШАКОВА

КАРЛ БРЮЛЛОВ

ИТАЛЬЯНСКИЕ НАХОДКИ

Москва. Издательство "ПРАВДА" 1977

БИБЛИОТЕКА "ОГОНЕК" № 32

Редактор Ю. С. Новиков.

Технический редактор А. И. Евтушенко.

Сдано в набор 13/VI 1977 г. А 00389. Подписано к печати 23/VIII 1977 г. Формат 70X108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. УСЛ. печ. л. 2,10. Учетно-изд. л. 2,97.

Тираж 100 000. Изд. № 2006. Зак. № 710. Цена 20 коп.

Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография газеты "Правда" имени В. И. Ленина. 125865, Москва, А-47, ГСП, ул. "Правды", 24.

## Об авторе

### **Иван Бочаров, Юлия Глушакова**

Иван Николаевич Бочаров родился в 1929 году в Новом Осколе Белгородской области. После окончания МГУ (исторический факультет) и аспирантуры работал в газете "Известия". Кандидат исторических наук. Ныне - собственный корреспондент АПН в Италии.

Юлия Петровна Глушакова родилась в 1932 году в г. Ейске. Получив такое же образование, работала в Государственном историческом музее, сейчас научный сотрудник Института истории АН СССР.

Ю. Глушакова и И. Бочаров в течение многих лет занимаются изучением традиционных культурных связей России и Италии прошлого века. Работая в Риме в качестве советских корреспондентов, они уделяют большое внимание творчеству

русских художников, живших и трудившихся в Италии, - Федора Матвеева, Ореста Кипренского, Сильвестра Щедрина, Карла Брюллова, Александра Иванова. О результатах поисков, о находках, расширивших наше представление о жизни и творчестве отечественных живописцев, внесших неоценимый вклад в сокровищницу русского искусства, авторы рассказали в серии очерков, опубликованных в советской и итальянской печати. В 1976 году за эти работы Ю. Глушаковой и И. Бочарову была присуждена Международная премия города Рима.

В данной книге рассказывается о результатах последних поисков, связанных с творческим наследием великого русского художника К. П. Брюллова.

Издательство "Правда". Библиотека "Огонек". 1977.

1

В июне 1823 года в колонии русских художников, живших в Риме, где они изучали классическое искусство Италии и совершенствовали свое мастерство, появился новый живописец, приехавший из Петербурга. Это был невысокого роста молодой человек с красивыми вьющимися волосами, тонким и необычайно одухотворенным лицом. Со многими русскими старожилами Рима из числа художников он встретился как со старыми знакомыми, ибо знал их давно по совместной учебе в Петербургской академии художеств; другие очень быстро стали его друзьями, покоровшись обаянию общительного и веселого характера новичка и сразу признав в нем редкое живописное дарование и зрелое, несмотря на молодость, мастерство.

Звали молодого художника Карл Павлович Брюллов. Он очень скоро стал душой общества не только среди "русских артистов", проходивших художественную практику в Риме, но и более широкого круга русской дворянской и разночинной интеллигенции, оказавшейся по тем или иным причинам на берегах Тибра. В воспоминаниях художника Г. Г. Гагарина, сына тогдашнего русского посланника в Риме, рассказывается об устройстве домашних спектаклей с активным участием Брюллова - оформителя и актера. При этом, по свидетельству очевидцев, артистическая одаренность

была ничуть не ниже живописного таланта Брюллова, создавшего далеко от родины восхитительные декорации, насквозь проникнутые русским духом. "Это была скорее жанровая картинка, - писал Г. Г. Гагарин, - тонкая, гармоничная, полная полусвета и оттенков и юмористическая в то же время, как повесть Гоголя. Игра художника достигла того же совершенства".

Знание немецкого и французского языков, а также быстрые успехи в итальянском, на котором Карл Брюллов вскоре мог изъясняться и писать совершенно свободно, способствовали тому, что в отличие от многих других русских художников, отделенных от местной среды языковым барьером, он установил дружественные связи и с интернациональными кругами живописцев, обитавших в Риме, и с итальянской интеллигенцией.

Многолетняя дружба связывала Брюллова с римским археологом и востоковедом Микеланджело Ланчи, с которого на склоне лет он написал один из лучших своих реалистических портретов, по праву украшающих ныне стены Третьяковской галереи.

Жил Брюллов вместе со своим братом архитектором Александром, как и большинство русских художников, в районе улицы Систина, неподалеку от Квиринальского дворца. "Из нашего дома, - писал родителям в Петербург Александр, - можно видеть древний Рим, где Колизей, хотя разрушенный, но прекрасный, заставляет забывать все окружающее, чтобы смотреть на него. Наш дом разделен от папского только одной стеной и маленьким переулком, посему мы можем видеть очень хорошо папский сад, где деревья, покрытые апельсинами, и трава, гораздо зеленее, нежели летом, заставляет нас забывать, что уже январь месяц".

Братья Брюлловы были направлены за границу русским Обществом поощрения художников, которое и выплачивало им стипендию, или, как тогда говорили, "пенсию". Другие художники были стипендиатами Петербургской академии художеств, отмечавшей заграничными командировками наиболее способных своих учеников. До французской революции многие выпускники академии проходили художественную практику в Париже. После же окончания наполеоновских войн русских художников старались

больше не посылать в центр "смятения умов". Русское самодержавие предпочитало давать "пенсии" для поездки в Рим, где в те времена хоть и не блистали "изящные искусства", зато было меньше опасности влияния "революционной заразы". Руководил русскими художниками Винченцо Камуччини, итальянский живописец неоклассического направления, столь усиленно насаждавшегося в это время и в официальном русском искусстве.

Таким образом, после почти военной муштры в царской России русские художники попадали в Рим, стоявший в стороне от новейших исканий в искусстве, под начало сухого и холодного схоласта, который был абсолютно не способен оценить какое-либо новое слово в живописи и продолжал прививать им те же самые мертвые догмы, что и профессора Петербургской академии. Не случайно все русские художники, имевшие дело с Камуччини, никогда так и не признали его своим наставником. Не случайно и большинство русских "пенсионеров", несмотря на несомненную одаренность, так и не смогли найти свой путь в искусстве, выйти за рамки официальных постулатов, проложить свою борозду на ниве национального русского искусства.

Причин тому можно найти множество. Но главная заключалась в том, что русские "пенсионеры" в Риме были оторваны и от живительной национальной почвы, питавшей ростки реалистической русской живописи, тесно связанной с жизнью, и от передовых веяний европейского искусства, не доходивших до захолустного Рима. Многие русские живописцы, лишённые здесь умного и одаренного педагога, пораженные величием и недостижимостью высот итальянского искусства Возрождения, теряли веру в свои собственные силы либо тратили их на пустое подражание, приводившее их часто в тупик. Находились и такие, что ловко подлаживались под модные вкусы и все свое время употребляли на сочинение картинок с напояженными итальянскими пастухами и пастушками, отплясывавшими на фоне римских развалин и Албанских гор. Такие сюжеты пользовались большим спросом у наезжавших в Рим чужестранцев.

Лишь немногие русские художники, полагаясь на собственный вкус и интуицию, упорно трудясь, сумели в годы жизни в Риме обрести

свое собственное творческое лицо и внести достойный вклад в сокровищницу русского национального искусства. Среди них такие яркие таланты, как Сильвестр Щедрин, сумевший еще в 20-х годах прошлого века в своих этюдах с натуры, которые он писал в Сорренто и на Капри, предвосхитить пленеристические искания барбизонцев, как Александр Иванов, всю жизнь неустанно искавший собственные пути в искусстве, как Карл Брюллов, первый русский живописец, достигший общеевропейской известности и признания. Следует, однако, заметить, что если Сильвестр Щедрин в свой итальянский период решительно рвал с академическими традициями, то и Александр Иванов и Карл Брюллов до конца своих дней так и не смогли полностью освободиться от рутинных схем, связывавших их возможности самовыражения.

Карл Брюллов с первых же дней жизни в Риме с присущим ему фанатизмом накинудся на работу. Он пишет копии с картин художников Возрождения, этюды с натуры, внимательно изучает богатейшее классическое наследие Рима. "Я и брат, - пишет в июне 1823 года родителям Александр Брюллов, - сделали маленькое путешествие по Альбанским и Тусколанским горам.

Недели в полторы сделали маленькое путешествие в Тиволи... Карл потому к Вам не пишет, что остался на несколько времени в Тиволи и пишет с натуры".

Вскоре Карл Брюллов отправляет свою первую работу в Петербург на одобрение Общества поощрения художников. Картина называется "Итальянское утро": молодая итальянка, обнажив торс, умывается у фонтана на фоне яркой южной зелени, пронизанной солнцем. Видимо, не без влияния Щедрина Брюллов осуществляет в этом этюде пленерный эксперимент, который ему полностью удастся. Общество посылает восторженный отзыв на эту картину.

Но пройдет много времени, пока Брюллов сочтет себя созревшим для большого полотна, которое позволит во всей полноте выразиться мастерству живописца. Этой картиной будет "Последний день Помпеи", которую художник закончил в начале 1833 года, то есть через десять лет после своего приезда в Италию.

Брюллов, который к тому времени уже отказался от пансионата

Общества поощрения художников и зарабатывал себе на жизнь сам, выполняя многочисленные заказы на портреты своих русских и итальянских знакомых, тем не менее должен был создать произведение, которое отвечало бы отсталым представлениям о прекрасном его высоких петербургских покровителей, то есть написать картину в неоклассическом стиле. Только в этом случае можно было рассчитывать на признание официального Петербурга, непрестанно требовавшего от него устами Общества поощрения художников создания картины "в высоком рафаэлевском штиле".

И вот такая картина была, наконец, создана. Сюжет ее, по-видимому, подсказал Карлу Брюллову его брат Александр, усиленно изучавший помпеянские развалины. Но в решении художника обратиться именно к этому сюжету лежали, очевидно, более глубокие причины. Это подметил еще Гоголь, писавший о картине, что "мысль ее принадлежит совершенно вкусу нашего века, который вообще, как бы сам чувствуя свое страшное раздробление, стремится совокуплять все явления в общие группы и выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массой...".

Герцен же прямо говорил, что в "Последнем дне Помпеи" нашли свое, может быть, бессознательное отражение мысли и чувства художника, вызванные поражением восстания декабристов в России. Недаром среди жертв разбушевавшейся стихии в гибнущей Помпее Брюллов изобразил и самого себя и своих русских знакомых.

Сыграло свою роль и итальянское окружение Брюллова, общение художника с людьми, которые могли ему рассказать о революционных бурях, прокатившихся по земле Италии в предыдущие годы, о крушении надежд патриотов под ударами восторжествовавшей повсеместно реакции. За долгие годы жизни в Италии Брюллов и сам мог научиться достаточно отчетливо ощущать биение пульса современной ему политической жизни в Папском государстве, покрытом сетью тайных карбонарских обществ, от которых нити тянулись к самым разнообразным слоям населения. И если в первые годы после приезда в Рим Брюллов, как и большинство его коллег, русских художников, не в состоянии был разобраться в хитросплетениях местной политической жизни и тем более правильно оценить происходящее внутри итальянского

общества непрерывное брожение, то со временем благодаря своим широким знакомствам он наверняка настолько вошел в итальянскую среду, что не мог не задумываться над смыслом совершившихся на Апеннинском полуострове событий.

А задумываться заставляли приходившие из далекого Петербурга вести о трагическом исходе восстания декабристов, о казни и ссылках его участников, о свирепой реакционности нового российского самодержца Николая I. Эти вести привозили и мимолетные русские туристы и новые "пенсионеры"-художники, сменявшиеся обычно каждые три года. Брюллов по праву и обязанностям римского старожила встречал новичков, наставлял их уму-разуму для житья и труда в чужом краю, выслушивал их рассказы о России.

Жили русские художники, как и прежде, в "артистических" кварталах Рима вокруг площади Испании, в основном на улице Систина. В обед все сходились в недорогой трактир "Лепре" ("Заяц"), чрезвычайно популярный у иностранных художников, а вечером встречались в "Кафе Греко", этом интернациональном клубе людей искусства, обитавших в Риме. "В последнем вы отыщете всякого художника, - рассказывал в своих мемуарах русский гравер Федор Иордан. - Туда приходят все письма в заветный ящичек, находящийся на полочке за спиной кофейщика, чья обязанность и разливать кофе и подавать спрашивающему ящичек, где находятся все заграничные письма, которые каждый художник пересмотрит. Этот ящичек был полон и радости и неутешной скорби в случае потери кого-либо дорогого сердцу на родине. В трактире же "Лепре" вы найдете жителей всех стран света; за каждым столом слышен свой язык, из коих русский царствует над всеми своим шумом и спорами"...

О чем спорили?

Нетрудно представить, что предметом дискуссий были не только проблемы художнического ремесла, не только диковинность нравов чужой страны, но и судьбы страны собственной, которая не переставала занимать мысли и чувства "пенсионеров". Невольно напрашивались сравнения, и они, увы, были не в пользу Петербурга.

Недаром многие русские художники всячески оттягивали свое возвращение на родину, а добившись за рубежом признания, вообще оседали там и не помышляли о "казенной службе" в Петербурге, сама мысль о которой бросала их в глубокое отчаяние. Дело не только в том, что в России жалованье художника было так мизерно, что, как писал Щедрин в письме отцу, объясняя свое нежелание торопиться с возвращением на берега Невы, "им жить нельзя, едва ли станет на обувь". Страшило другое - гнет бездушной царской администрации, смирительная рубашка, надетая на Россию Николаем I после поражения восстания декабристов, анахронизм насаждаемых самодержавием через Академию художеств критериев изобразительного искусства. Весьма показательны с этой точки зрения слова Александра Иванова, который писал в 1836 году из Рима своему отцу, что место профессора Академии художеств, казавшееся столь соблазнительным Иванову-старшему, - "совершенное несчастье" для художника, ибо "художник должен быть совершенно свободен, никогда ничему не подчинен, независимость его должна быть беспредельна. Вечно в наблюдениях природы, вечно в недрах тихой умственной жизни, он должен набирать и извлекать новое из всего собранного, из всего виденного. Русский художник непременно должен быть в частом путешествии по России и почти никогда не быть в Петербурге, как городе, не имеющем ничего характеристического. Академия художеств есть вещь прошедшего столетия... Если живописец привел в некоторый восторг часть публики, расположенной понимать его, то вот уже он, по моему мнению, достиг всего, что доступно художнику... В шитом, высокостоящем воротнике... нельзя ничего сделать, кроме (как) стоять вытянувшись".

Какой крамолы должны были казаться эти слова молодого художника, указывавшего, что высшим судьей в искусстве должны быть публика, народ, в казенном Петербурге, где верховного жреца в живописи изображал из себя сам император Николай I!

Живя подолгу в Риме, русские художники отнюдь не становились такими беспринципными космополитами, вознамерившимися во что бы то ни стало жить в "прекрасном далеке", позабыв о своем роде-племени и своем гражданском, патриотическом долге. Напротив,

жизнь на чужбине у лучших представителей русского искусства лишь обостряла чувство родины, повышала ответственность и осознание долга. Вспомним, что самые проникновенные и полные гордой веры в великую будущность России страницы "Мертвых душ" Николай Гоголь написал в Риме.

Тот же Александр Иванов, отмечая надуманные обвинения в антипатриотизме только за то, что он в течение многих лет жил и работал в Италии, писал в одном из своих писем: "Напрасно вы думаете, что я и брат разлюбили наше отечество. Напротив, с каждым днем везде слышится чувствительнее лучшая участь русского; посильными же нашими успехами мы еще яснее это и себе и другим постараемся высказать. Быть русским уже есть счастье, как же вы хотите, чтобы мы не желали этого?"

Проникнуты гордостью за родину и письма Брюллова из Италии, который подчеркивает сразу же по приезде в Рим, что его "сильнейшим желанием всегда было произвести картину из российской истории".

И если триумфом Брюллова не явилась картина "из российской истории", то это произошло отнюдь не по его вине. Находясь за границей, такую картину написать было невозможно из-за отсутствия и человеческой природы и архитектурно-ландшафтного окружения. И, кроме того, от Брюллова, повторяем, ждали в Петербурге произведения на заданные, неоклассические формы, в которые невозможно было втиснуть, не впадая в нестерпимую фальшь, сюжеты из национальной жизни.

Но, избирая темой своего полотна событие всемирной истории, Брюллов остановился именно на трагедии Помпеи, потому что эта тема была созвучна его душе патриота России, переживавшей в тот момент один из самых трудных и трагических переломов в своей истории.

В 1833 году картина была закончена. В том же году она была выставлена на Миланской художественной экспозиции, вызвав сразу же целый шквал восторженных откликов и оценок. Вот что писал о новой большой работе русского художника автор проспекта художественной выставки в Милане: "Всякое сравнение в стиле сего

живописного произведения с произведениями художников времен прошедших было бы неуместно. Каждому веку свойствен стиль свой собственный, а стиль г. Брюллова есть плод гения, одаренного такими чувствованиями, какие только не многим в наше время достались в удел... Главное достоинство стиля г. Брюллова состоит в глубоком понимании того, что может составить живописный эффект и в умении владеть расположениями света и теней. С дерзостью, редкою в художниках нашего времени, он изобретает для себя величайшие трудности для того, чтобы после пренебречь и преодолевать их..."

По свидетельству Г. Г. Гагарина, "успех картины "Гибель Помпеи" был, можно сказать, единственный, какой когда-либо встречается в жизни художников. Это великое произведение вызвало в Италии безграничный энтузиазм. Города, где картина была выставлена, устраивали художнику торжественные приемы; ему посвящали стихотворения, его носили по улицам с музыкой, цветами и факелами... Везде его принимали с почетом как общеизвестного, торжествующего гения, всеми понятого и оцененного".

Торвальдсен, этот общепризнанный авторитет иностранной художественной колонии в Риме, увидев картину Брюллова, объявил, что подобного произведения никто из живописцев, живших тогда в "вечном городе", даже и скопировать не в силах. Английский писатель Вальтер Скотт провел в студии Брюллова целый час, любуясь "Последним днем Помпеи", о которой он сказал: "Это не картина, это целая поэма!" Флорентийская художественная академия избрала русского художника своим профессором первой степени...

В конце 1835 года, после тринадцатилетнего пребывания за рубежом, Брюллов под давлением царя наконец возвращается в Россию. Несколько месяцев он проводит в Москве, а затем переезжает в Петербург.

Петербургский период жизни Брюллова продолжался по апрель 1849 года. Он преподает в Академии художеств, выполняет заказы на росписи Исаакиевского собора, работает над композицией "Осада Пскова". Ни одна из этих работ не принесла удовлетворения

Брюллову, глубоко страдавшему от постоянной мелочной опеки царя и его присных. Художник Михаил Железное, бывший очень близким другом и учеником создателя "Последнего дня Помпеи", писал в своих воспоминаниях: "Как жаль, что государь вытребовал Брюллова в Петербург! Заняв место в нашей академии художеств, Брюллов попал в придворно-чиновничий круг, то есть именно в ту среду, в которой он по своему характеру, по своему воспитанию и привычке не умел и не мог жить... Он чувствовал себя несчастным, когда ему приходилось работать в присутствии царской фамилии".

Лишь в портретном жанре, куда не проникала леденящая атмосфера николаевской официальной жизни, искусство Брюллова не поблекло и проявлялось с прежним блеском. Именно в это время он создает целую портретную галерею деятелей отечественной культуры, вошедшую в золотой фонд русской живописи.

В 1848 году, после продолжительной полугодовой болезни, Брюллов в один сеанс с присущим ему приливом вдохновения и рабочего настроения написал свой автопортрет, который стал самым известным портретом художника. Брюллову в это время было 49 лет. Он знал, что неумолимая болезнь уже отсчитала ему предел жизни, что тяжелый недуг с каждым днем все больше и больше будет подтачивать его силы. Глубокое смятение отражено на лице художника. Перед нами - сломленный гений, терзаемый сознанием того, что неотвратимый рок подводит черту под жизнью, когда не претворена и половина творческих помыслов...

С тяжелыми мыслями через год уезжал из России Карл Брюллов, получив в 1849 году наконец разрешение царя на поездку за границу для лечения. Курс лечения, который Брюллов провел на острове Мадейра, практически результатов никаких не дал. В июне 1850 года он переезжает в Рим, ибо, как говорил Владимир Стасов, "ни одного города на свете не любил Брюллов так, как Рим, ни в одном не чувствовал он себя столько дома, сколько в нем".

В Риме, несмотря на болезнь, которая постоянно прогрессировала, Брюллов много работает: пишет портреты и жанровые картины с итальянских моделей, задумывает большие композиции на тему народных манифестаций в Риме в дни

революции 1848 года, создает эскиз для грандиозной аллегорической картины "Всеразрушающее время". Но претворить свои замыслы в жизнь художнику не удалось. Дни его были сочтены.

II

26 июня 1852 года русский посланник в Риме направил товарищу министра иностранных дел России в Санкт-Петербург срочную депешу. "С искренним сожалением, сообщалось в депеше, - имею честь уведомить Ваше превосходительство о кончине знаменитого нашего художника, Профессора живописи К. П. Брюллова, последовавшей 11 (23) сего июня, в местечке Манциана, в 30 милях от Рима, куда он недавно отправился для пользования тамошними минеральными водами, коими с успехом пользовался и в прошлом году. Хотя с самого прибытия его в Рим, в 1850 году, г. Брюллов более или менее страдал давнишней болезнью сердца (род аневризма), но не менее того кончина его была так скоропостижна, что он был в тот день с утра на ногах, обедал по обыкновению, как вдруг сделался с ним припадок удушья, и через часа три он испустил дух, в совершенной памяти, прежде нежели прибыл доктор, за коим послали в ближний город. По распоряжению Миссии тело было перевезено в Рим и сего дня похоронено".

В Риме в те дни находился мало кому известный тогда молодой человек из России, будущий знаменитый художественный критик, которому суждено было сыграть большую роль в судьбах отечественного искусства. Звали его Владимир Васильевич Стасов.

Болезнь помешала Стасову присутствовать на похоронах Брюллова, но едва наступило выздоровление, как он с присущей ему энергией и страстностью принялся за розыски творений Брюллова, созданных художником в Италии.

Статья Стасова "Последние дни К. П. Брюллова и оставшиеся в Риме после него произведения", опубликованная в 1852 году в "Отечественных записках", и по сей день является основным источником сведений о жизни и творчестве художника в 1850-1852 годах.

Стасов писал свои заметки по свежим следам. Он справедливо

думал о том, что последующие исследователи будут в менее выгодном по сравнению с ним положении и не смогут располагать той суммой и живых свидетельств и собранных в одном месте последних работ художника, какие волею судьбы оказались доступными критику в период его пребывания в Риме летом 1852 года. Своим первейшим долгом перед соотечественниками Стасов поэтому считал подробное перечисление и скрупулезную характеристику оставшихся в Риме произведений Брюллова, полагая, что им вряд ли будет суждено когда-нибудь вернуться в Россию.

Что же касается окружения и других обстоятельств жизни Брюллова в Риме в 1850-1852 годах, то автор заметок в "Отечественных записках" лишь бегло остановился на этом, сообщив только, что последние годы художник был очень дружен с итальянской семьей Титтони.

Глава семьи, Анджело Титтони, писал Стасов, был "сельским негодником", то есть "оптовым торговцем всеми сельскими произведениями и всяким скотом".

"С этим человеком, - рассказывал критик, - он сошелся необыкновенно близко с самого первого знакомства, привязал его к себе с той необыкновенной силой, которой всегда владел, когда хотел приобрести чью-нибудь привязанность; в то же время почувствовал над собой что-то вроде магнетической силы Титтони, которой и остался покорен до самого последнего своего дня".

Много более обстоятелен Стасов, когда он переходит в своих заметках к описанию и художественному анализу последних творений Брюллова. "Как и вы, как и все, - предупреждал он. - не люблю я описаний картин и статуй, но на этот раз я считаю необходимым рассказать вам про все, что осталось в Риме после Брюллова и что я видел, - по всей вероятности все это никогда не будет в России".

В статье Стасова содержится упоминание более чем о трех десятках крупных работ Брюллова - живописных полотен, акварелей, рисунков. Из них только шесть картин, этюдов и эскизов маслом в настоящее время находятся в Советском Союзе, включая

знаменитый портрет итальянского археолога и востоковеда Микеланджело Ланчи.

О судьбе всех остальных работ Брюллова, упоминаемых Стасовым, до самого последнего времени не имелось почти никаких сведений. В частности, о выполненных Брюлловым в 1850-1852 годах портретах членов семьи Титтони М. Рыкова, автор обстоятельного исследования "Брюллов-портретист", вышедшего в 1956 году, сообщала, что "местонахождение их в настоящее время неизвестно". "До нас, - поясняет автор, - дошли лишь фотографические снимки этой группы портретов, хранящиеся в собрании фототеки Третьяковской галереи". Речь идет, по словам М. Рыковой, о черно-белых, плохо сохранившихся отпечатках, по которым трудно судить о мастерстве художника - о нем при известной доле развитого воображения можно только догадываться.

В цвете эти работы никогда не воспроизводились, и все, что о них известно - слова Стасова в "Отечественных записках", а также скудные, отрывочные данные, которые мы находим в переписке и воспоминаниях современников Брюллова, общавшихся с художником в последние годы его жизни в Риме.

Между тем портрет Ланчи, например, - произведение замечательное, свидетельствующее о том, что безнадежно больной художник до самых последних дней не утратил удивительной остроты и живости в восприятии жизни, людей, сохранил неувядаемым свое живописное дарование.

Очень высоко Стасов ценил и другие портреты, написанные Брюлловым на закате жизни в Риме, и особенно портретную галерею семьи Титтони.

Критик бесконечно восхищался портретом Анджело Титтони. В статье в "Отечественных записках" он рассказывал, видимо, со слов членов семьи Титтони, что Брюллов сравнивал своего друга Анджело с Брутом. "У тебя голова Брута, - говорил он ему. - Постой, вот я тебя сделаю Брутом". "И один раз, - рассказывает критик, - как простой этюд он сделал эту брутовскую голову, дав ей тот же самый гордый, быстрый поворот смотрящей через плечо головы, который дал своему Бруту Микеланджело". "Обе говорят, - продолжает

Стасов, - и дышат своим сильным непобедимым характером". Эта же черта характера, как свидетельствовал автор "Отечественных записок", была выражена и в портретах всех других членов семьи Титтони.

Но наибольшее впечатление на Стасова произвел эскиз "Всеразрушающего времени", картины, которая, по мысли художника, "должна была вместить всю пролетевшую историю мира". Вот что писал Стасов об этом эскизе:

"Хотя Брюллов и чувствовал близкий конец свой, хотя и был убежден, что никогда не удастся ему исполнить самому картину эту, но все последнее время жизни своей он был занят мыслью картины, которой эскиз он сделал в величину более аршина, масляными красками еще в 1851 году. Картина эта должна была быть огромных размеров, нечто вроде "Страшного Суда" Микеланджело. Когда взглянешь на этот эскиз, почувствуешь великую, широкую мысль, какой никто не знал еще никогда у Брюллова, и невольно напоминающую глубокий исторический путь Микеланджело.

Картина, которую хотел он сделать последним и полнейшим художественным своим произведением, была названа им "Всеразрушающее время". В самом верху ее, посреди валящихся в пропасти гор, пирамид и обелисков... стоит Время, гигантский микеланджеловский старик, с бородой до колен, как у Микеланджеловского Моисея. Все столкнул он с пьедестала и со страниц жизни, весь мир со всем его прошедшим летит в реку забвения, в Лету, которой волны кончают внизу картину и в которых все должно погибнуть. Летят в вечное забвение и законодатели древности со своими скрижалями каменными: Эзоп - один из первейших учителей-законодателей, Ликург Солон, Платон; летят и поэты древности: слепой Гомер с разбитой лирой и венцом на голове - самая большая фигура всей картины, - такое спокойствие и величественность движения дал ему Брюллов, что кажется, будто бы он не падает вниз, а спускается с каких-то высот, тихо несомый, как на крыльях, своим широко развевающимся голубым плащом; подле него, в противоположность величавому спокойствию Гомера даже и в падении, стремительно, как стремительны были его гимны, падает в Лету Пиндар; подле Гомера - Вергилий, Данте, Петрарка,

Тассо, Ариосто. Выше поэтов несутся в бездну герои науки: Птоломей со сферой мира, в которую он опустил свой измеряющий отвес; Ньютон, увенчанный венцом из звезд; кругом Птолемея - Коперник, Галилей с трубой и трое других великих испытателей природы..."

Стасов рассказывает, что на эскизе вместе с науками и искусствами были изображены символы стран, религий и идеологий: от египетских сфинксов, Зороастра и Магомета до Римского папы и русского патриарха. Там же, в коловороте вращения, - Сила и Власть, Свобода и Рабство.

"Я глубоко убежден, - заключал критик, - что если бы эта картина была исполнена, она была бы самой великой картиной нашего века". Одновременно Стасов подчеркивал, что эскиз поражал праздничным, "цветистым букетом красок", ничего не имеющим общего с его мрачным сюжетом.

О том, что пессимизм и скепсис, мрачные раздумья о бренности человеческого бытия вовсе не были определяющими мотивами творчества художника последних лет жизни, свидетельствуют и глубоко оптимистические по своему духу портреты членов семьи Титтони, в которых Брюллов подчеркивает физическую и душевную красоту, чувство собственного достоинства смелость и цельность характеров, сознание высокой миссии человека.

М. Рыкова в упоминавшейся книге "Брюллов-портретист" высказала предположение, что в чертах, которыми русский художник наделяет Анджело Титтони, "быть может, нашла себе косвенное отражение историческая обстановка в Италии, где все еще жило воспоминание о революции 1848 года, об окончившейся поражением борьбе за национальную независимость и воссоединение Италии". Стасов, как уже отмечалось, ведь прямо говорит, что Брюллов хотел делать портрет Анджело Титтони сходным с Брутом Микеланджело, этим бунтовщиком, дерзко бросающим вызов всевластному тирану...

К сожалению, ни в мемуарной литературе, ни в переписке Брюллова не обнаружено пока сведений, которые бы проливали свет на такой важнейший для оценки мировоззрения позднего Брюллова момент, как его отношение к революции 1848 года.

Неясность в этом вопросе настолько велика, что одни и те же эскизы Брюллова, относящиеся к 1850 году, "Возвращение папы Пия IX в Рим из базилики Санта Мария Маджоре" и "Политическая демонстрация в Риме в 1846 году", даже у современных советских исследователей вызывают прямо противоположные точки зрения по вопросу о политических симпатиях их автора. Так, известный советский ученый-искусствовед М. Алпатов по поводу этих эскизов пишет, что Брюллов "в революционных событиях 1848 года не заметил пробуждения народа и ограничился тем, что увековечил возвращение в Рим папы Пия IX, который стал в те годы оплотом реакции".

Между тем автор самой обстоятельной из вышедших до сих пор монографий о Брюллове Э. Ацаркина в 1963 году убежденно заявляла на страницах своего исследования: "Глубоко сочувствуя страданиям итальянских патриотов, Брюллов решил написать картину "Политическая демонстрация в Риме в 1846 году"... "Брюллов, - продолжает Э. Ацаркина, - не успел написать картину "Политическая демонстрация в Риме в 1846 году", но идейная направленность эскизов столь ясна, что позволяет говорить о замечательной эволюции художника в сторону демократического искусства".

Кто же прав?

Вопрос этот имеет чрезвычайно важное значение: кем, в самом деле, оказался художник, попав в 1850 году в Рим, еще кровоточивший ранами после поражения революции, - сторонником торжествующих мракобесов или же тайным единомышленником потерпевших поражение республиканцев, каким был, например, Александр Иванов? У последнего именно революция 1848 года была тем рубежом в его идейной эволюции, за которым последовало постепенное обращение художника в революционную веру Александра Герцена и Джузеппе Мадзини. Иванов, правда, был очевидцем бурных событий в Риме конца сороковых годов прошлого века, очистительная революционная гроза 1848 года коснулась его непосредственно. На протяжении всех революционных лет он оставался вместе со своим братом Сергеем в Риме, в то время как по предписанию царского посольства при Папском государстве почти

все остальные члены русской художественной колонии в "вечном городе" должны были последовать вместе с русским посланником за пределы этого "рассаdnика революционной заразы".

Несмотря на свою затворническую жизнь, на долгие часы, проводимые за мольбертом, этот художник, живший в Италии с 1830 года и достаточно уже вросшийся в местную среду, не мог не увидеть, какую величайшую преобразующую силу представляла собой революция. Та революция, на которую к моменту приезда в Италию Карла Брюллова дружно клеветали и воинствующие клерикалы, праздновавшие свою победу, и переметнувшиеся на сторону мракобесов предатели из числа ее бывших участников. Со страниц рупора наиболее реакционной части клерикалов журнала "Чивильта каттолика" лились потоки грязи на революцию, всячески шельмовались ее вожди, "эти лавочники и бродяги, возомнившие себя государственными деятелями".

Иванов мучительно размышлял над смыслом совершавшихся у него на глазах событий. Он жил в квартале Рима, в котором накал революционных страстей чувствовался более всего. От студии художника, помещавшейся на улице дель Вантаджо, близ площади Пополо, было всего лишь несколько шагов до дома Анджело Чичероваккьо, мелкого римского торговца, ставшего в те дни одной из самых популярных фигур революционного Рима. Прирожденный оратор, Чичероваккьо, произносивший свои гневные филиппики против аристократов и богачей на понятном для слушателей простонародном римском диалекте, скоро стал подлинным трибуном римского плебса. Этот великан, обладавший громовым голосом, был самым олицетворением римской революции: слушать его собирались огромные толпы народа, бурно реагирующие на каждое слово и каждый жест своего любимого оратора.

Иванова с его огромной человечностью и высокой гражданственностью не могла не захватить атмосфера революции и осуществляемая ею грандиозная переоценка ценностей. На глазах художника римский люд из восторженного почитателя папы Пия IX, ознаменовавшего свое вступление на престол в 1846 году проведением некоторых либеральных реформ, превратился в его убежденного противника, когда тот испугался последствий этих мер

и стал на путь репрессий. На его глазах после бегства этой "старой бабы", как презрительно называл Пия IX Александр Герцен, в Гаэту, под защиту неаполитанских Бурбонов, революция в Риме достигла кульминации. Там состоялись всеобщие выборы, и Рим был объявлен республикой. Революционный триумvirат Римской республики во главе с Джузеппе Мадзини лишил папу светской власти, ввел свободу вероисповедания, провел национализацию церковного и монастырского имущества, вселил бедняков в дома аристократов.

Словом, было от чего приходиться в ужас благонамеренным представителям русской художественной колонии в Риме, таким, например, как гравёр Федор Иордан, откровенно клеймивший республиканцев эпитетами, взятыми напрокат из арсенала самых крайних римских обскурантов. "Помрачение умов" в Европе во время революции шокировало и такого представителя русской культуры, как Жуковский, называвшего революцию "смертоносной чумой" и "отвержением всякой святости".

Лишь Герцен, приехавший в Рим в конце 1847 года, бурно приветствовал громовые раскаты итальянской революции, которая захватила его тем более сильно, что он воспринимал ее события на фоне только что покинутого им предреволюционного Парижа с его самодовольным и благодушествующим мещанством, не желавшим ничего слышать о революционной борьбе. "И только что я поставил ногу на итальянскую землю, - писал русский изгнанник, - меня обняла другая среда, живая, энергичная, вливающая силу и здоровье. Я нравственно выздоровел, переступив границу Франции, я обязан Италии обновлением веры в свои силы и в силы других, многие упования снова воскресли в душе, я увидел одушевленные лица, слезы, я услышал горячие слова".

Студия Александра Иванова была рядом не только с домом Чичероваккьо, но и с отелом на Виа дель Корсо, в котором жил тогда Герцен. Художник встречался с революционером, слышал его пламенные высказывания, полные восхищения перед Италией, просыпавшейся после долгого летаргического сна реакции.

В душе художника под влиянием "разрушительных" идей Герцена

постепенно начинает созревать переворот, который позволил ему увидеть в Римской республике не "всеобщее помрачение разума", а нечто такое, что, во всяком случае, не подлежит осуждению априори. "В совершенно спокойном Риме жалобы отдельных людей ничто в сравнении с общим моральным выигрышем", - твердо заявляет он осенью 1848 года в одном из своих писем в Россию.

Признаки идейного прозрения Иванова, которому он во многом был обязан революции 1848 года в Риме, привели его со временем к выводу, что из всех русских людей только Александр Герцен способен дать ему верное направление в искусстве. Речь идет о знаменитом письме издателю "Колокола", написанном Ивановым в 1855 году, с просьбой о встрече, чтобы разрешить мучившие художника сомнения. "Следя за своевременными успехами, я не могу не заметить, что мое искусство живописи тоже должно получить новое направление, и полагая, что нигде столько не могу зачерпнуть разъяснения мыслей моих, как в разговоре с Вами, надеюсь, что Вы мне не откажете в этом многополезном предприятии", - писал Иванов. В этом же письме он просит Герцена устроить ему в Лондоне встречу и с Мадзини, чтобы понять, что происходит в итальянском искусстве, почему "в художниках итальянских совсем не слышно стремления к каким-нибудь новым идеям в искусстве".

Проследить сколько-нибудь полно за процессом идейного перелома Иванова после революции 1848 года по письмам художника или мемуарам его современников нет возможности. И без того скрытный по натуре человек, Иванов вряд ли был расположен открывать глубины своих душевных мук перед людьми, которые в силу характера и жизненных обстоятельств не могли прийти к тем же заключениям о смысле жизни и творчества, что и он сам. Не мог Иванов в полный голос поведать о своих духовных терзаниях и весьма посредственному в целом окружению колонии "русских артистов" в Риме, тем более что ему было заведомо известно, что среди них были соглядатаи, специально приставленные для наблюдения за благонадежностью русских художников. Один из них, архитектор Н. А. Ефимов, в свое время уже обвинил в сочувствии итальянским революционерам Федора Бруни (Иванов, доказывая в письме к русскому посланнику в Риме лживость этих обвинений, с

негодованием заявлял: "Ефимов уже так черен, что каждый из нас бежит с того места, где он бывает...").

Далеко был и Гоголь, самый близкий друг художника, но и тот никак не смог бы разделить новые взгляды римского отшельника с улицы дель Вантаджо.

Единственным человеком, с которым Александр Иванов мог говорить откровенно, был его младший брат Сергей, прибывший в Рим в 1846 году. Сергей Иванов, несмотря на свою молодость, отличался передовыми взглядами и в этом отношении оказывал самое благотворное влияние на старшего брата. К тому же он был абсолютно лишен каких бы то ни было иллюзий в отношении возможной либерализации царизма, которые временами питал давно оторванный от петербургской почвы его старший брат. Не случайно Сергей остался в Италии и после возвращения в Россию Александра и жил там до конца своих дней.

Поэтому, когда в Рим после пятнадцатилетнего перерыва вновь приехал Брюллов, Александр Иванов потянулся к нему в надежде найти общий язык с художником, талант которого он высоко почитал. Но они опять, как и в первый итальянский период жизни Брюллова (1823-1835 годы), не сошлись, точно между обоими художниками пробежала черная кошка. Как единодушно отмечали современники, слишком разные это были в чисто человеческом плане люди, слишком велико было несходство их темпераментов, чтобы они обнаружили друг перед другом свои самые сокровенные мысли.

"С Брюлловым я в начале его приезда часто виделся, - сообщал Иванов Гоголю, - но теперь с ним не бываю. Его разговор умен и занимателен, но сердце все то же, все так же испорчено".

Однако контакты между двумя художниками на этот раз не прерывались. Связующим звеном между ними был Сергей Иванов, часто бывавший у Брюллова и, наверняка, обменивавшийся с ним теми мыслями, которые они обсуждали с братом. Нетрудно предположить, что предметом бесед вместе с Россией была и Италия, только что пережитая ею революция, следы которой Брюллов в 1850 году мог наблюдать в Риме на каждом шагу. В одном из своих писем он рассказывал, например, о полуразрушенной

артиллерийским обстрелом, которому подвергали город пришедшие по призыву Пия IX войска Луи Бонапарта, церкви Сан Пьетро-ин-Монторио - одного из шедевров Возрождения, украшенной картинами Рафаэля и заключающей в своих стенах жемчужину итальянской архитектуры, знаменитый "Темпьетто" Браманте.

Нетрудно предположить, что Сергей во время частых визитов к Брюллову многое мог рассказать ему о революции в Риме и что художник во многом был согласен со смелыми суждениями молодого Иванова.

Еще более полные сведения о прошедшей революционной буре Брюллов, - конечно, мог почерпнуть от своих друзей-итальянцев. Русские художники в Риме в целом, как уже говорилось, часто варились в собственном соку и мало были связаны с местной общественно-культурной средой. Объяснялось это, помимо языкового барьера (далеко не все русские "артисты", направляемые для художественной практики в Рим, владели итальянским языком даже после нескольких лет жизни в Италии), еще и тем, что такое общение мало поощрялось царским посольством и могло навлечь весьма далеко идущие подозрения насчет политических симпатий живописцев, командированных за границу на казенный кошт Академии художеств. При этом одинаково крамольным и предосудительным падением считалось не только сочувствие "мятежникам и смутьянам", причастным к революции, но даже "вступление в лоно католической церкви", как об этом свидетельствует та обструкция, какой подвергся Орест Кипренский, принявший в Риме католичество, чтобы снять препятствия для оформления брака с девушкой-итальянкой.

По-иному обстояло дело с Брюлловым, который отлично владел языками и за границей проявлял такую же независимость характера, как и в России. В Италии художник также был окружен толпой поклонников, учеников, друзей - как русских, так и итальянцев. В их числе был упоминавшийся уже ученый Ланчи, общество которого, как свидетельствует Стасов, Брюллов особенно ценил за "способ мышления по-нынешнему, а не отстало". Тесной дружбой Брюллов был связан с итальянской семьей Титтони.

Кто были эти Титтони? Почему Брюллов в Риме 50-х годов прошлого века ближе всего сошелся именно с Анджело Титтони, простым, по выражению Стасова, "оптовым торговцем всеми сельскими произведениями и всяким скотом"? И где теперь составляющие гордость русского искусства последние полотна художника, о которых в 30-х годах нашего века в одной итальянской публикации промелькнуло лишь сообщение о том, что некоторые из них в то время по-прежнему находились у наследников Титтони?

Задавшись целью разыскать эти работы Брюллова, мы прежде всего занялись изучением родословной Титтони, итальянских современников русского художника. Толчком к этому послужило одно случайное открытие, сделанное нами как-то во время воскресной прогулки по Яникульскому холму, откуда открывается захватывающий вид на "вечный город". "Джаниколо" - так звучит по-итальянски название холма - ныне превращен в своеобразный гарибальдийский мемориал. Здесь стоят конные статуи Аниты и Джузеппе Гарибальди, а вдоль Аллеи героев, под сенью вековых платанов, установлены бюсты виднейших участников Рисорджименто - движения за национальное освобождение и единство Италии. Справа от памятника Джузеппе Гарибальди мы обнаружили бюст с надписью на основании "Анджело Титтони".

Нам показалось, что моделью и для бюста и для известного портрета Брюллова, хотя, может быть, с интервалом в несколько десятков лет, служил один и тот же человек. Правильные черты лица, форма носа, коротко стриженная борода - все это повторялось и в скульптурном и в живописном портретах. И в то же время казалось, что перед нами изображения разных людей - бюст на Джаниоло, выполненный весьма посредственным скульптором, ограничивался точной передачей внешних черт модели, а не могучего, подлинно брутовокого характера, который смотрит на зрителя с брюлловского портрета.

Мы засели за изучение публикаций по истории Рисорджименто в Риме в поисках сведений о гарибальдийце Анджело Титтони. Нам удалось установить, что Анджело Титтони был активным участником патриотического, антипапского движения в Римской области начиная с сороковых годов прошлого века. Во время революции 1848 года он

избирается членом революционного муниципалитета города, и его имя в те дни часто можно было видеть под прокламациями властей города. Будучи полковником сформированной в ходе революции национальной гвардии Анджело Титтони участвует в обороне республики, сражаясь с солдатами Луи Бонапарта. Любопытное совпадение: батарея, руководимая полковником Титтони, занимала позиции как раз на Яникульском холме, неподалеку от церкви Сан Пьетро-ин-Монторио, о разрушении которой в 1850 году писал Брюллов...

После поражения революции 1848 года Анджело Титтони и его брат Винченцо продолжают участвовать в патриотическом движении. Они играют видную роль в подпольных организациях Рима, выступавших с идеей ликвидации Папского государства и воссоединения Италии под эгидой Пьемонтского королевства.

В 1859 году оба брата Титтони, опасаясь преследований папских властей, эмигрируют в Тоскану, где продолжают революционную деятельность вплоть до окончательной победы движения Рисорджименто, создания объединенной Италии, освобождения Рима от власти пап и объявления в 1871 году его столицей нового государства (вначале столицей объединенной Италии был Турин, затем - Флоренция).

Сомнений почти не было: римские патриоты братья Титтони и друзья Брюллова - это одни и те же люди. Но в итальянских источниках мы так и не смогли найти документальное подтверждение этому. Оставалось последнее: попытаться разыскать потомков Анджело и Винченцо Титтони, чтобы выяснить, состояли ли их предки в середине прошлого века в дружбе с русским художником Брюлловым и какова судьба созданных художником в те годы работ.

Предприятие нелегкое, почти безнадежное - ведь после смерти Брюллова прошло 125 лет.

Римский телефонный справочник, к которому мы решили обратиться, чтобы выяснить адреса жителей города по фамилии Титтони, поверг нас в уныние: римлян, носящих эту фамилию, согласно справочнику, насчитывалось за сотню. Казалось

бессмысленным названивать каждому из них и расспрашивать, не было ли среди его предков середины прошлого века Анджеоло и не знавался ли он с жившим тогда в Риме русским художником по имени Карл Брюллов.

И тут нас осенило. Не лучше ли начать с Манцианы: потомки Титтони, которые и по сию пору живут в деревне Манциана, скорее всего должны иметь родственные узы с друзьями Брюллова, чем сотня их однофамильцев в трехмиллионном современном Риме.

Раскрыли третий том телефонного справочника "Рим - провинция": в Манциане значилось только три телефонных номера, записанных за Титтони. И можно было тут же позвонить каждому из них и навести справки по интересующему нас вопросу. Но мы не решились сделать это. Отложили до очередного воскресенья - чтобы поехать в Манциану и встретиться там лично со всеми однофамильцами и возможными потомками нашего героя.

Манциана оказалась типичным сельским поселением римской области, в которых веками живут крестьяне Центральной и Южной Италии. Центр их обычно составляет замок или палаццо бывшего феодального сеньора и большая площадь, а вокруг - узкие улочки, незатейливые каменные строения с замшелыми черепичными крышами. На центральной площади, украшенной каким-то странным гибридом палаццо со старинным замком с башнями, по случаю выходного было налицо все местное взрослое население.

Приодетые по случаю воскресного дня крестьяне в нахлобученных на глаза шляпах толпились у бара, яростно обсуждая итоги последнего футбольного матча или толкуя о политике, старики грелись на солнышке у террасы, где площадь обрывалась крутым уступом к озеру, молодежь, парни и девушки, без конца дефилировали из одного в другой конец площади, чтобы, как водится, и себя показать и людей посмотреть.

Нам охотно объяснили, где находится нужная нам улица и дом. Это был адрес тех Титтони, которые в телефонном справочнике шли первыми.

Мы подъехали к ничем не примечательному, довольно

обшарпанному особняку. Жалюзи в доме на всех окнах, выходящих на улицу, были закрыты. Вообще дом, с его облезшей штукатуркой и растрескавшейся дверью с давно не чищенной фигурной бронзовой ручкой, производил впечатление нежилого помещения. Но мы на всякий случай все же позвонили. Тотчас щелкнул автоматический электрический замок, и дверь медленно приоткрылась. Мы попали в маленькую прихожую, из которой на второй этаж вели мраморные ступеньки (первый этаж в таких домах в Италии обычно нежилой, он предназначен для разных хозяйственных нужд). И прихожая и лестница с их сверкающей чистотой были в столь явном несоответствии с неказистым внешним видом дома, что казалось, будто на наших глазах произошла смена театральных декораций. С потолка прихожей, украшенного старинной лепкой, свешивался великолепный светильник из кованого железа и разноцветного венецианского стекла. В стены, как в палаццо эпохи Возрождения, были вмонтированы куски подлинных древнеримских барельефов. В глубине лестничного марша на переходной площадке мы увидели хорошей работы женский скульптурный портрет.

Минуту постояли, ожидая, что кто-нибудь выйдет навстречу. Но в прихожей никто не появлялся. Поднялись по лестнице. На втором этаже в открытую дверь мы вошли в просторную гостиную, уставленную диванами и креслами. Там тоже никого не было. Голоса слышались на третьем этаже. Направились туда. Показалась молоденькая девушка с точеной стройной фигурой, как видно, служанка, в белом кружевном переднике. Ничего не спрашивая, она молча указала на входную дверь третьего этажа, где тоже была гостиная с диванами и креслами. В одном из кресел у горящего камина сидел в теплой домашней куртке седовласый мужчина лет 55, читавший книгу. Служанка, притворив дверь, тут же исчезла. Мужчина положил на низкий столик книгу обложкой вверх. Поднялся, вопросительно глядя на нас. Книга была на французском языке: "Когда же придет день, товарищ?" Мы были знакомы с содержанием этой работы об Октябрьской революции в России, подготовленной двумя доброжелательно настроенными к нашей стране французскими журналистами, и сочли это хорошим предзнаменованием.

Без дальних околичностей объяснили цель нашего визита. Советские журналисты. Собираем документы о жизни и творчестве Брюллова в Италии. К ним обращаемся потому, что Брюллов в последние годы жизни был очень дружен с одной итальянской семьей, которая жила здесь, в Манциане, и носила фамилию Титтони.

Мужчина с какой-то загадочной улыбкой выслушал нашу несколько сбивчивую речь. Мы уже ожидали, что нам ответят ядовитой шуткой в римском стиле - насчет того, например, не хотим ли мы заодно познакомиться с близкими родственниками Юлия Цезаря, который тоже, говорят, когда-то проезжал через эти места. Но хозяин дома, все так же непонятно улыбаясь, молча отошел в сторону, снял со стены небольшую раму, заключавшую в себе карандашный рисунок, и протянул ее нам:

- Брюллов? Да, вот он, Брюллов!

На рисунке в карикатурной форме был изображен нескладный сутулый дядя, с заспанной физиономией, взъерошенными волосами и огромным, крючковатым носом. Подпись к рисунку по-итальянски гласила: "Io non so niente!" ("Я ничего не знаю!").

- Это Роберто, слуга Брюллова. Рассказывают, что он не отличался особым прилежанием и на все замечания художника отвечал: "А что я знаю? Я ничего не знаю".

Мы не хотели верить глазам своим - настолько удачным был первый же наш визит в семью итальянцев по фамилии Титтони. Ведь если в этом доме знают Брюллова и бережно хранят его рисунок, исполненный на клочке случайно подвернувшейся бумаги, то отсюда наверняка можно будет протянуть ниточку к другим Титтони! К тем, у кого, быть может, остаются до сих пор другие работы русского художника.

В комнату вошла невысокая женщина с тонким, выразительным лицом.

- Моя жена Мария-Джулия. Советские журналисты. Интересуются Брюлловым.

Хозяева пригласили нас устраиваться в креслах у камина - по итальянским представлениям в комнате было прохладно. Синьора Мария-Джулия, указывая на висевший на стене большой фотографический портрет эпохи прошлого века, спросила нас:

- Знаете, кто это?

Со старого дагерротипа на нас смотрел снятый вполупрофиль молодой мужчина с коротко подстриженной бородкой в форме офицера римской национальной гвардии. На голове у него был котелок с плюмажем. Правая рука его с отставленным в сторону локтем крепко сжимала рукоятку палаша, левая покоилась на ручке кресла. Некоторая аффектация в позе - дань вкусам фотографов того времени - чуть портила впечатление от портрета, от этого благородного, умного и волевого лица.

Мы, конечно, знали. Незадачливый скульптор, автор бюста Анджело Титтони на Яникульском холме, оказывается, впоследствии рабски скопировал эту фотографию, высекая портрет своего героя.

- Это друг Брюллова Анджело Титтони, - сказала синьора Мария-Джулия. - Мой прапрадед. Кстати, в каком году Брюллов приехал в Рим?

- Из Петербурга он выехал весной 1849 года...

- Да, но с Анджело он мог встретиться только позже: весной 1849 года Анджело еще сидел в казематах замка Святого Ангела как участник революции.

- Действительно, Брюллов не сразу из Петербурга поехал в Италию. Некоторое время он путешествовал по другим странам Европы, потом жил на острове Мадейра. В Рим художник приехал лишь через год, весной 1850 года.

- К этому времени Анджело был уже на свободе. Он попал под амнистию от 18 сентября 1849 года. Неизвестно, где и когда они встретились, Анджело Титтони и Брюллов. Мы знаем только, что они так привязались друг к другу, что вскоре после этого художник оставляет свою студию и переезжает жить в римский дом Анджело на Виа дель Корсо. Лето русский друг Анджело со всеми Титтони

проводил в Манциане. И главное, что поражает? Брюллов ведь знал, что Анджело для папских властей - государственный преступник, от которого ему, иностранцу, лучше было держаться подальше, чтобы не навлечь беды и на себя. Любопытный он был человек, ваш Брюллов...

Синьора Мария-Джулия по семейным преданиям, ее муж Джулио также по литературным источникам хорошо знали историю рода Титтони. Это, впрочем, было немудрено: Джулио, как выяснилось в разговоре, был не кем иным, как правнуком Винченцо Титтони, брата Анджело. За сто с лишним лет потомство братьев так далеко разошлось по боковым ветвям, что даже католическая церковь не стала препятствовать браку между этими формально единокровными родственниками.

И чем больше мы говорили с Марией-Джулией и Джулио, тем больше убеждались, что в этой семье имя русского художника чтут необыкновенно. С давних пор оно стало чем-то неотъемлемым от истории их рода, их семьи, неотделимым от имен их предков - Анджело Титтони, его дочери Джульетты, его братьев, его матери Екатерины. Да и этих своих предков здесь хорошо знали прежде всего благодаря русскому художнику, обессмертившему их черты.

Любопытно, что своих предков Анджело и Винченцо Титтони синьора Мария-Джулия и ее муж зовут дружески-фамильярно по именам, точно они еще живы: их мать Екатерину, как и во времена Стасова, - "нонна Нина" - "бабушка Нина" (Нина - это уменьшительно-ласкательное от Екатерины), увековеченную русским художником совсем юной Джульетту Титтони - почему-то "тетушкой Джульеттой", а Брюллова-всегда уважительно только по фамилии, а не безлично "питторе" ("художник")...

Перед нами совсем в ином свете представала дружба Карла Брюллова с итальянским сельским негодяем Анджело Титтони, дружба, которой удивлялся еще Стасов. Критик, конечно, знал, что скрывалось за близостью русского художника к этой семье, но он намеренно умолчал об этом в своем письме в "Отечественные записки", ибо рассказать о патриотической деятельности итальянских друзей Брюллова значило сочинить донос на покойного

художника...

Современники Брюллова единодушно свидетельствуют о "передовом образе мышления" художника, о его независимости в отношениях с сильными мира, включая "августейших особ". Но определенный фрондизм Брюллова даже по отношению к царю мемуаристы склонны объяснять "капризами" художника, не совсем уравновешенным "характером артиста", а отнюдь не проявлением демократических убеждений, вызревавших в его душе еще с юношеских лет. Показательно, что Брюллов всегда держал в своей студии бюст Наполеона, олицетворявшего в глазах русских людей того времени французскую революцию.

Конечно, сам круг людей, среди которых Брюллов должен был обитать как художник-портретист, его известная вообще неразборчивость в отношениях с людьми со стороны нередко воспринимались как доказательство конформизма и беспринципности художника (свидетельствовали в глазах Александра Иванова, например, об "испорченном сердце"), отсутствия последовательности в несомненно демократических началах его мировоззрения. Мало кто при этом замечал, что беспечность Брюллова была часто маской, что конформистские выходки были вынужденными сделками с совестью, а что его фрондизм при всеобщем раболепии был проявлением истинной сущности его натуры, нетерпимой к гнету и произволу. Брюллов недаром изо всех сил пытался оттянуть свое возвращение в Россию в первый итальянский период своей жизни, а затем, несмотря на окружавшие его в Петербурге славу и почет, рвался снова в Италию, из удушливой николаевской атмосферы.

В конце своих дней Брюллов, несомненно, стал убежденным противником всякой тирании, будь это царское самодержавие в Петербурге или папская теократия в Риме. Он был слишком болен, чтобы надеяться на активное участие в борьбе, которую вели люди, подобные Анджело Титтони и в Италии и в России. Но он был всецело с ними, со всей пламенностью своей художественной натуры он восхищался ими, что и отразилось в его последних работах. Совсем не случайно Брюллов захотел передать в облике своего друга Анджело Титтони черты Брута, а его дочь Джульетту

представить в образе предводительницы народа Жанны д'Арк. Нетрудно понять, почему в этот период у Брюллова достало сил и душевного равновесия, чтобы писать характеры сильные, цельные, полные оптимизма. На закате своей жизни художник наконец нашел модели, писать которые ему хотелось, может быть, уже давно и которые он не мог найти у себя на родине, в России...

Скоро в доме появились две дочери Титтони с мужьями и детьми, приехавшие на уикэнд из Рима. Круг собеседников расширялся. Молодежь незаметно перевела беседу на темы более современные, стали расспрашивать о жизни в Советском Союзе, о советской литературе, кино, театре, изобразительном искусстве. Оказалось, что они великолепно осведомлены о нынешнем дне нашей страны, много читают о Советском Союзе. Наряду с десятками книг иностранных авторов о нашей стране на книжной полке мы увидели том мемуаров маршала Жукова, "Как закалялась сталь" Николая Островского, книги Михаила Шолохова, Бориса Полевого, Константина Паустовского.

Когда наступил час обеда и мы решили распрощаться, чтобы не мешать традиционному воскресному слету семьи Титтони, нам был предъявлен категорический ультиматум. Вся посильная помощь в розысках о Брюллове будет оказана только в том случае, если мы останемся обедать. И уже после обеда, как объявила хозяйка, нам будет преподнесен первый сюрприз, который не разочарует нас.

Пока дочери накрывали на стол, старшие Титтони показали нам дом. Но вот Франческа, одна из дочерей, объявила, что соус для спагетти готов, и пригласила всех к столу.

За столом же и был выработан план ознакомления с работами Брюллова, перешедшими от Анджело Титтони к его наследникам. Те картины, что находились в римских квартирах наших новых друзей, можно было увидеть в любое время. Сложнее обстояло дело с картинами, которые принадлежали родственникам. Дипломатические переговоры брала на себя синьора Мария-Джулия. Камнем преткновения оставалась "дзия Эмма" - "тетушка Эмма", девяностолетняя старуха, постоянно пребывающая по причине своего преклонного возраста и болезней в загородной клинике. В ее

пустой квартире в Риме несколько работ Брюллова. Она страшно дорожит ими и, будучи предельно недоверчивой, в свое отсутствие никого в дом не пускает. Благоволит она лишь к племяннице Франческе, и все будет зависеть от того, явится ли та к ней в хорошую минуту,...

Мы не подозревали, что первый этап этого плана начнет осуществляться сразу же. После обеда мы вышли с Марией-Джулией и ее зятем Теренцио на прогулку по Манциане. Подошли к старинному двухэтажному дому на центральной улице. Мария-Джулия извлекла из сумочки ключи, открыла тяжелую входную дверь, зять ее включил рубильник, осветив устланную красной ковровой дорожкой лестницу, по которой хозяева предложили нам подняться на второй этаж. Пока хозяйка открывала ставни и окна, мы рассматривали живописное убранство прихожей. Наше внимание привлек небольшой незаконченный портрет молодого мужчины с черной бородой, в алой бархатной шапочке. Мы не знали такого портрета у Брюллова. В семье Титтони неизвестно, принадлежит ли портрет кисти автора "Последнего дня Помпеи" или же это работа одного из русских художников, его современников и друзей.

Однако все говорило за то, что перед нами неизвестная работа Брюллова. И манера положения мазков, и колористическое решение портрета, и, наконец, сама его незавершенность, незаписанность фона - все это было типично брюлловским.

По-видимому, это один из портретов русских художников, живших в Риме одновременно с Брюлловым в первый итальянский период его жизни (1823-1835 годы). По свидетельству Федора Иордана, во всяком случае, известно, что Брюллов тогда "занимался рисованием небольших портретов своих сотоварищей".

Мы пришли к выводу, что это - изображение молодого Александра Иванова. Налицо было несомненное сходство написанного Брюлловым молодого человека с известными нам более поздними портретами автора "Явления Христа народу", совпадение даже с некоторыми чертами внешности Александра Иванова, описываемыми им самим в письме к отцу в середине тридцатых годов, где он говорит, что имеет "бакенбарды легкие, но усы и бороду

значительные". Но, помимо бороды и усов, сходство прослеживается в верхней части лица, в форме надбровных дуг, глазниц и особенно линиях прямого носа и нервно очерченных ноздрей. Поскольку портрет находился в Манциане, Стасов мог его не видеть. Поэтому в перечне произведений Брюллова, приводимого критиком в "Отечественных записках", нет упоминания о портрете.

Хозяйка предложила нам пройти в комнату, где она открыла ставни и окна. Половину ее занимала большая кровать из полированного орехового дерева. Две тумбочки, старинный комод-трюмо. Несколько кресел и стульев. В углу подставка с мужским бюстом из гипса.

- В этой комнате жил и умер Карл Брюллов, - сказала Мария-Джулия. - Сто лет назад Анджело Титтони с семьей жил в этом доме. Согласно его завещанию, здесь все осталось так же, как в день смерти художника. Бюст - прижизненный скульптурный портрет Брюллова неизвестного нам автора.

Долго стояли мы в комнате, в которой провел свои последние дни и часы наш великий соотечественник. Никак не думалось, что через сто с лишним лет после смерти художника останутся в силе слова Стасова, писавшего в 1852 году, что комната, "где у Титтони жил всегда Брюллов", "теперь навсегда останется нетронутой, в точно таком виде, как была при Брюллове, и будет называться бргалловской..."

III

Поздним вечером мы распрощались с гостеприимным семейством Титтони и, переполненные впечатлениями, покинули Манциану. Титтони обещали позвонить нам тотчас, как только будет достигнут успех в сложных переговорах с престарелой тетушкой Эммой. Что же касается всех остальных работ Брюллова, то Мария-Джулия брала на себя заботу о том, чтобы собрать их в своей римской квартире к следующему воскресенью.

Через несколько дней нам позвонила Франческа и радостным голосом сообщила, что у нее в руках ключ от квартиры тетушки Эммы. Можно идти хоть сию минуту посмотреть работы Брюллова.

Мы не заставили себя ждать. Через полчаса были в старом районе Рима, близ площади Испании, где в свое время на разных улицах снимал студии Брюллов и сейчас где-то в одном из домов хранились его последние шедевры. Нас встретили Мария-Джулия и Франческа. Улыбаясь, они рассказали, что на этот раз переговоры с тетушкой Эммой оказались на редкость легкими. На старую женщину большое впечатление произвело сообщение о том, что картины Брюллова надо показать русским журналистам, которые собираются писать о дружбе Анджело Титтони со знаменитым художником.

В двери квартиры оказалось не менее полдюжины внутренних замков. Поочередно мы все провозились с ними не менее получаса. Наконец, после последней сложной манипуляции, о которой вспомнила Франческа, уже имевшая как-то дело с затворами тетушки Эммы, дверь растворилась, и мы вошли в длинный темный коридор. Франческа и Мария-Джулия начали искать рубильник, чтобы подключить квартиру к электросети. Но у тетушки Эммы, видимо, были свои соображения насчет того, где располагать такой важный агрегат, чтобы им было не просто воспользоваться незваным гостям квартиры. И сколько мы ни шарили в нишах и углублениях стен коридора, злополучного рубильника нигде обнаружить не могли.

Ощупью, то и дело натываясь на мебель, двинулись по коридору в гостиную, тонувшую в кромешной тьме. Франческа сообщила, что "дзия Эмма" пуще воров боится разрушительного действия на убранство квартиры солнечных лучей и потому навесила на окна двойные ставни, с которыми предстоит не менее упорная борьба, чем с входной дверью.?

- Мадонна! - сердилась она, орудуя задвижками ставен и жалюзи.

Но вот в гостиную хлынул яркий солнечный свет, и мы замерли в восхищении. Прямо перед нами в тяжелой золоченой раме висел портрет юной Джульетты Титтони, изображенной в костюме Орлеанской девы. Старый дагерротип с портрета, опубликованный в изданиях о Брюллове, ни в коей мере не передавал обаяния этого прекрасного девичьего лица, такого одухотворенного, полного восторженной радости жизни и нерастроченной веры в свои силы и

счастье. Гладко зачесанные, блестящие черные волосы обрамляют гордое лицо девушки с совершенными чертами античной статуи. На ее щеках, оттеняя благородную белизну кожи, играет легкий, нежный румянец, вызванный душевным волнением; широко раскрытые, огромные глаза чуть поверх зрителя устремлены вдаль - как бы туда, откуда явилось роковое знамение, повелевшее совершить подвиг во имя своего народа. Струящийся справа сверху неяркий дневной свет мягкими тенями обрисовывает красивую линию подбородка, серебром отликает на боевых доспехах, подчеркивая героическую символику изображения.

Другие детали портрета еще более усиливают романтическую патетику образа - и темно-красное покрывало на крупе коня, служащее фоном портрета, и серебристо-серая, упрямо вытянутая, с раздувающимися ноздрями голова коня справа. Непокорный конь (в доме Эммы Титтони хранится и этюд головы коня, перенесенный Брюлловым на портрет), с трудом повинующийся держащей его под уздцы героине, готовый унести ее навстречу бурям и опасностям, навстречу славе и бессмертию, не только служит символическому возвышению образа, но и как бы конкретизирует момент действия - тот миг, когда героиня отрешается от всего обыденного и бросает смелый вызов судьбе, требующей от нее самопожертвования.

Брюллов откровенно любуется своей моделью (Стасов рассказывал, что художник много раз переделывал портрет, находя его несовершенным); он, смертельно больной, преждевременно состарившийся человек, не скрывает и того, что завидует ее молодости, красоте и здоровью, а еще больше тому, что этому поколению итальянцев, на его глазах вступающему в жизнь, предстояло совершить великие дела во имя великой цели - создания свободной Италии. Подобных людей Брюллов не смог разглядеть в задавленной николаевской реакцией России. И потому он так искренне, так пламенно восхищался ими в Италии, познакомившись и сдружившись с семьей римских патриотов Титтони. Русский художник вряд ли видел в итальянском национально-освободительном движении существование разных политических течений, вряд ли различал дифференциацию его участников по социальным признакам, вряд ли догадывался о том, что

патриотически настроенная молодая римская буржуазия, к которой принадлежали братья Титтони, вовсе не представляла собой наиболее последовательное и революционное крыло движения Рисорджименто. Со свойственным ему эмоциональным восприятием мира Брюллов, только что покинувший окружавшую его в Петербурге раболепствующую среду, в лице Титтони просто восхищался одним из тех людей, которые с оружием в руках боролись за свободу своей страны. Именно поэтому братья Титтони казались Брюллову замечательными, настоящими героями, заслуживающими всяческого преклонения. Эти чувства художник выразил, в частности, в портрете Джульетты Титтони, сделав ее образом новой, встающей на борьбу за свободу и независимость молодой Италии.

Героизация образа, для которого послужила моделью девушка, однако, не лишила ее изображение полнокровной жизненности и убедительности. Атрибуты романтизации ничуть не заслонили в портрете Джульетты Титтони замечательно схваченные и переданные кистью великого художника-реалиста черты юности с ее благородством и чистотой душевных побуждений, с ее непоколебимой верой в будущее и еще детской непосредственностью в восприятии мира...

Мы долго не могли оторвать глаз от этого великолепного, хотя и незаконченного (фон и лошадь на правой стороне) портрета, недоумевая, почему Стасову он показался "неудавшимся".

Рядом с портретом Джульетты в доме тетушки Эммы висит другая работа Брюллова, отмеченная столь же высокой печатью живописного мастерства, - портрет Екатерины Титтони, или, как до сего времени зовут ее потомки, - "бабушки Нины". О том, насколько ярко выразилось дарование художника при создании этого портрета, говорил еще Стасов, называвший вслед за самим Брюлловым его "одним из самых оконченных портретов". Есть что-то вандейковское в этой работе (единственном известном портрете пожилой женщины, написанном Брюлловым), выразившееся в приглушенности тонов, в приеме двух ярких световых пятен, которыми выделены лицо и руки позирующей.

Мать Анджело Титтони в черном платье с белым вышитым

воротничком, в черной атласной накидке сидит, сложив по-старушечьи руки, в темно-красном кресле, от которого на весь фон ложится красноватый отблеск - этот почти неприменный во всех портретах Брюллова тон. В еле заметном наклоне головы и чуть обозначенной улыбке - то ли легкая укоризна в адрес своенравной молодежи, затеявшей вот писать портрет старухи, то ли снисходительное согласие с действиями молодого поколения и тайное удовлетворение им, чему открыто выразиться мешает вечный скепсис стариков. Во всяком случае, в своей жизни эта пожилая женщина с твердым характером (ее густые волосы едва тронула седина) не видит ничего такого, о чем бы ей приходилось сожалеть. А молодежь, сыновья и внуки - им отмерено для жизни другое время, и не старики им судьи. Мудрым спокойствием веет от этой старой итальянки - спокойствием человека, честно выполнившего свой земной удел и безмятежно глядящего в глаза собственной судьбе.

Как и в портрете Ланчи, Брюллов восхищается цельностью характера избранной им натуры, в данном случае - замечательной душевной стойкостью женщины-матери, вырастившей сыновей, борцов за свободу Италии, и своим взглядом, полным доброжелательности, как бы благословляющей их на путь по трудной и опасной стезе.

Есть вообще много общего в этих двух самых значительных реалистических портретах Брюллова. Художник здесь поражает не только виртуозным владением кистью, не только блестящим, несравненным умением схватить и передать мимолетное выражение лиц. У зрелого Брюллова портрет - это прежде всего, как свидетельствует и вся портретная галерея семьи Титтони, способ высказать свое отношение к окружающему миру, жизни, людям. Художника привлекают не столько трудноуловимые нюансы тонких, но преходящих переживаний, сколько глубокая философская характеристика человека. В своей модели художник теперь хочет увидеть, понять и отобразить характер не одного человека, а целой группы, целой социальной прослойки людей, связанных общностью дела, общностью целей. Поэтому и в портрете Ланчи и в портрете Екатерины Титтони Брюллов дал образы необыкновенно

законченные, нарисовал характеры, поражающие своей цельностью.

Художник всегда предпочитал писать портреты с людей, наделенных высокой печатью таланта, живущих богатой интеллектуальной жизнью. Но на этот раз нас покоряет не гениально схваченное вдохновение, не тайна, окутывающая рождение образа или мысли, а облик людей, поражающих своим цельным характером, хотя и совершенно разных по своим интересам и месту в жизни: просто женщины-матери и ученого, прошедшего всю свою жизнь в напряженной работе мысли, последовательном служении науке. В других, более ранних портретах художника вместе с напряженной творческой мыслью мы прослеживаем какой-то надлом, какую-то противоречивость, недосказанность в обрисовке характера. А здесь 72-летний старец с твердо сжатыми губами, высоким лбом, необыкновенно умными и живыми глазами так же, как Екатерина Титтони, словно говорит зрителю: "Я знаю, зачем я жил и зачем я живу".

...Прелестна картина, принадлежащая Эмме Титтони и описанная Стасовым как "Девочка в лесу": насквозь пронизанный светом и воздухом холст, изображающий молоденькую девушку в костюме альбанки (жительницы городка Альбано близ Рима) - алой атласной юбке, розовом батистовом лифе, белом кружевном переднике и легкой прозрачной косынке, накинутой на плечи. Девушка, сидящая на траве, торопливо натягивает юбку на оголившуюся ножку в туфельке. Ее покрасневшее, слегка испуганное лицо с полуоткрытым ртом украшают большие черные, необычайно выразительные глаза. С удивительным мастерством написаны фактура тканей одежды, переливы тонов, радостная игра красок, зажженных на платье девочки лучом солнца.

У Эммы Титтони мы неожиданно обнаружили и не упомянутый Стасовым, но достаточно известный по репродукциям ранний автопортрет 24-летнего художника, который отличает свободная и непринужденная манера письма. В мировой живописи найдется немного работ, в которых с такой силой были бы переданы душевный трепет и муки, сопровождающие рождение нового художественного образа, как это удалось сделать в автопортрете молодому Брюллову. Кажется, что это иллюстрация к гениальным

строкам Пушкина о поэтической мысли, которая зреет в душе художника, "трепещет и звучит и ищет, как во сне, излиться, наконец, свободным проявлением"...

Здесь же хранится известный по описанию Стасова подмалевок маслом "Диана и Эндимион" - сюжет, к которому Брюллов обращался неоднократно, - и три листа с набросками карандашом и сепией, любовно оформленные в рамки и украшающие вместе с остальными работами великого русского художника гостиную вдовы одного из внуков Анджело Титтони.

Эмме Титтони, кроме того, принадлежит и известный рисунок по холсту итальянского художника Корниенти "Брюллов на смертном одре", совершенно справедливо в свое время расцененный Стасовым как весьма посредственный за его натурализм.

После окончания осмотра Мария-Джулия и Франческа сообщили нам, что они договорились с другой своей родственницей, у которой есть акварельные работы Брюллова, о нашем визите. Там ждут нашего звонка.

Так мы познакомились с Марией-Терезой Джильоли, вдовой крупного итальянского археолога Джильоли Джулио Куирино, в числе заслуг которого раскопки основной части знаменитого древнеримского памятника эпохи Августа "Алтарь мира" и открытие известной этрусской статуи Аполлона из Вей.

Нас встретила седая, но, несмотря на свой почтенный возраст, очень живая и бодрая женщина, с симпатичным и приветливым лицом. В гостиной, сплошь заставленной от пола до потолка книгами по истории и археологии, она подвела нас к двум картинам в рамках.

- Вот то, что вы ищете. Это портреты моих предков. Мужчина в охотничьем костюме, с ружьем и собакой, написанный на фоне озера Браччано, мой дед Мариано Титтони. А это его жена и моя бабушка Тереза-Микеле Титтони с двумя сыновьями, моими дядями. Моя мать Виттория-Софья Титтони появилась на свет уже после смерти Брюллова, Она была очень похожа на бабушку, так же, как говорят, в молодости и я...

Обе акварели выполнены с присущим для Брюллова блеском.

Особенно хороши дети на портрете Терезы-Микеле Титтони, сохранившие на рисунке всю свою живость и резвость, всю свою детскость, что удается очень немногим художникам. Хорош образ молодой женщины - кроткой и любящей жены и матери. Великолепно вылеплен характер Мариано Титтони, человека твердого и решительного; очарователен вид затянутого голубой дымкой озера Браччано, едва обозначенного тончайшими прозрачными красками.

Еще две акварели, упоминаемые Стасовым, находятся сейчас в Риме у синьоры Элены Прециози, внучки Винченцо Титтони. Это портреты Винченцо и Антонио Титтони, братьев Анджело. Акварели перешли к Э. Прециози от матери Биче, которая была замужем за сыном Винченцо - Томмазо Титтони.

Последний этап знакомства с работами Брюллова 1850-1852 гг. состоялся в римском доме наших новых итальянских друзей Марии-Джулии и Джулио Титтони, куда поднесли принадлежащие им произведения художника и их дочери. Вся семья опять оказалась в сборе. И старшие Титтони и молодежь, точно исполняя волю своих предков, стремились помочь нам, разыскав у себя все, что имело или могло иметь отношение к Брюллову. Здесь был написанный маслом этюд головы "Альбанки", автографы Брюллова, альбом с рисунками художника, ибо, как рассказывал Стасов, "он почти до самого последнего времени своего не переставал рисовать, записывать все новые и новые свои сочинения... если только не мешали ему слишком сильные страдания возвратившейся болезни".

Альбом Брюллова бережно сохраняется наследниками Анджело Титтони вместе с другими его произведениями. Альбом невелик, но он ценнейший документ для изучения творческой лаборатории художника, позволяет проследить "материализацию" рождавшихся в его воображении идей (особенно много рисунков альбома связано с созданием портрета А. Н. Демидова, к работе над которым Брюллов после долгого перерыва вновь вернулся в последние годы).

Но главными в брюлловском собрании Титтони (Мария-Джулия и Франческа никогда заранее не говорили нам, что нас ожидает, видимо, желая каждый раз преподнести сюрприз и насладиться

вместе с нами радостью первооткрывателей, убедиться заново в том, что принадлежащие им и их родственникам картины русского художника действительно известны и высоко ценятся у него на родине) были портрет Анджело Титтони и знаменитый эскиз "Всеразрушающее время".

Стасов недаром бесконечно восхищался портретом Анджело Титтони и говорил, что это один из лучших портретов кисти Брюллова, какие он видел. И, конечно, правы исследователи, отгадавшие в этой работе Брюллова образ побежденной, но непокоренной Италии послереволюционного периода. Гордый поворот головы, высокий благородный лоб, покрасневшие веки, темные круги под глазами, пристальный взгляд человека, устремленный в недоступные другим дали, в будущее, - таким изображен римский друг Брюллова, участник революции Анджело Титтони. На нем свободно накинута сине-черная куртка, белая рубашка схвачена красным кушаком, составляющим непременно на портретах Брюллова красочное пятно, римскую шляпу с широкими полями он держит в руках, обнажив голову с короткими волосами. Сумрачный свет падает справа на бледное лицо, оставляя в тени всю ее левую половину, которая оттеняется высветленным голубовато-серебристым фоном портрета. Лицо исполнено необычайной внутренней силы. В портрете нет никаких аксессуаров (вроде лат Джульетты Титтони) героико-символического назначения. Образ романтического героя создан чисто живописными средствами. В нем нет ничего риторического, ничего вневременного - этакого Брута всех времен и народов. Перед нами живой человек, сын своей эпохи с обычным, хотя и красивым лицом, которое становится прекрасным только оттого, что его одухотворяют высокие помыслы и стремления патриота. И если на несохранившемся этюде Брюллов, как рассказывает Стасов, изобразил Анджело Титтони в образе микеланджеловского Брута, то в этом портрете чувствуются едва уловимые черты другого героя, созданного также гением великого флорентийца, - черты Давида с его непреложной решимостью сразиться с Голиафом. В глазах своего героя Брюллов вместе с мукой и горечью выразил и неискоренимую волю к борьбе, которая его, столько лет общавшегося в России с "лишними" людьми, прятавшими за фразой свою неспособность к действию, так

восхищала во всей семье Титтони.

И, наконец, об эскизе "Всеразрушающее время", наброске, который, по словам Стасова, мог бы стать самой великой картиной нашего века, если бы у Брюллова хватило сил довести его до конца. Странное впечатление производит этот эскиз, столь восторженно и подробно описанный Стасовым в приводимом нами отрывке из статьи в "Отечественных записках". На наш взгляд, в нем сильнее и явственнее всего выразились противоречия, сила и ограниченность Брюллова-художника. Идея эскиза - это диалектическая идея движения в понимании ее развитым девятнадцатым веком, а средства выражения - безнадежно устаревший язык метафизика от неоклассического академизма в живописи XVIII века. При всем бесспорном мастерстве, проявленном художником в композиции и цветовом решении "Всеразрушающего времени", сама мысль использовать в середине XIX века схему "Страшного суда" Микеланджело для создания современной аллегории на тему общечеловеческой истории была нестерпимым анахронизмом. Вспомним, что Брюллов к этому времени был автором эскизов "Политической демонстрации в Риме", то есть сделал огромный шаг вперед, впервые задумав написать в чисто реалистической манере большую композицию на тему современной ему истории. Но в замысле "Всеразрушающего времени" сделал художник, по-видимому, уступку тому, что было превыше его сил: и здесь случилось известное нам периодическое возвращение в прокрустово ложе академизма со всеми его условностями, которые он чувствовал, от которых он страдал и которые он полностью отбрасывал в своих лучших работах.

Известно, что тяжело больной Брюллов, выехавший из России за границу на лечение, хорошо знал о близости смерти. Художник Железное вспоминал, что "перед отъездом в Манциану, разговаривая с итальянским доктором Товацци, предлагавшим ему какие-то лекарства, Брюллов сказал: "Я скоро умру". "Почему вы так думаете?" - спросил Товацци. "Потому, - отвечал Брюллов, - что доктор Здекауэр, 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". Брюллов действительно умер через несколько недель после этого разговора".

Но деятельная натура Брюллова даже в предчувствии близкой смерти, как мы видели, не могла ограничиться пассивным созерцанием жизни. Художник изо всех сил стремится использовать оставшиеся дни и месяцы жизни для осуществления своих богатых творческих замыслов, подвести итог жизни, выразить свое художническое и гражданское кредо.

Можно, конечно, допустить, что Стасов в оценке живописных достоинств эскиза "Всеразрушающего времени" был чересчур субъективен. В это время он еще был весь во власти бурного увлечения Брюлловым, которое впоследствии, как известно, сменилось у Стасова на столь же страстное отрицание творчества художника, несправедливо обвиненного им во всех грехах академизма. Но как бы там ни было, нельзя не восхититься вместе с критиком дерзостью замысла автора "Всеразрушающего времени", задумавшего в своей грандиозной композиции под стать "Страшному суду" Микеланджело поставить на одну доску, уравнять перед лицом времени и истории и славу, и талант, и силу, и власть. Стасов ограничился лишь детальным описанием всех фигур, которые у Брюллова должны были олицетворять человечество, оставив, по понятным причинам, читателю самому сделать выводы о главной мысли "Всеразрушающего времени".

А замысел этого произведения, которое, несомненно, надо воспринимать как предсмертное завещание великого русского художника, состоит отнюдь не в показе бренности человеческого существования, хотя предчувствие близкой кончины не могло не наложить отпечатка на умонастроения Брюллова этих лет. Идея эскиза намного глубже. Брюллов-философ в форме художественных образов решается на закате жизни ясно и недвусмысленно заявить о своих самых сокровенных мыслях и убеждениях, о своем понимании мироздания и отношении к ценностям, регулирующим жизнь человеческого общества. Суров приговор художника, объявляющего зрителю преходящим, временным все то, что сильными мира сего утверждалось в качестве категорий неизменных и вечных, вроде власти монарха.

Не подлежит сомнению, что основная идея картины родилась давно, что Брюллов долго и мучительно размышлял о ней в России, отчетливо сознавая, что самодержавие никогда не позволит ему работать над столь богохульным произведением. Такая картина не могла быть создана в николаевской России, но мысль о ней наверняка родилась у Брюллова в годы жизни в Петербурге, когда он более всего ощущал на себе, в своем творчестве, свинцовую рубашку николаевского режима. Вот почему, едва вырвавшись за границу, едва освободившись от пут бюрократического надзора, приговоренный жестокой судьбой, художник стремится, собирая оставшиеся силы, осуществить свой грандиозный замысел.

Есть прямая аналогия между двумя работами: "Последним днем Помпеи", которая принесла художнику общеевропейскую известность и славу, и "Всеразрушающим временем", которой художник хотел завершить свой жизненный и творческий путь.

И в том и в другом произведении превалирует мысль о слабости и незащитности человека. В "Последнем дне Помпеи" - перед лицом могущественной и безжалостной стихии; - во "Всеразрушающем времени" - перед стремительным движением жизни, строго отмерившим время и удел каждого. И художник как бы бросает вызов всему, что душит творчество, свободу, мысль. В этом своеобразном отрицании отрицания - глубокая вера художника в грядущее, в такое устройство человеческого общества, которое придет на смену сокрушаемым временем твердыням монархической власти и диктата. Без всякого сомнения, мы можем рассматривать как результат глубоких ?гражданских раздумий автора содержание "Всеразрушающего времени", где значение аллегории выражено совершенно недвусмысленным образом.

Характерно, что Стасов не отметил ни одной мрачной ноты ни в этой, ни в других работах художника второго итальянского периода его жизни, включая рисунок "Диана на крыльях ночи", прямо навеянный мыслью о близкой смерти.

Таким образом, несмотря на архаизм формы, "Всеразрушающее время", задуманное умирающим художником в удушливой атмосфере николаевской России и осуществленное в обстановке

торжествующей реакции послереволюционной Италии, было ясным и смелым идейным манифестом художника, недвусмысленно предрекающим под маской универсального нигилизма неизбежное низвержение всех и всяких "кумиров, увенчанных как папской тиарой, так и шапкой Мономаха" (хотя Брюллову и пришлось вместо "самодержца всея Руси" изобразить русского патриарха), манифестом, воспевающим вечное течение и обновление жизни.

"Всеразрушающее время" было задумано и выполнено как антитеза "Страшного суда" Микеланджело. Потому в эскизе Брюллова нет и тени мрачного апофеоза смерти, крушения мира, которые с такой силой воплощены в грандиозной фреске Сикстинской капеллы. Смысл эскиза русского художника жизнеутверждающий. Если это и размышление о смерти, то это светлое размышление язычника и материалиста - ведь недаром Брюллов, сохраняя композиционную аналогию со "Страшным судом" Микеланджело, на месте Христа-громовержца помещает, по сути дела, языческое, диалектическое понятие времени, недаром сама палитра эскиза с его ярким многоцветьем развевающихся одежд кумиров, летящих с пьедесталов в Лету, радостна и оптимистична.

Брюллов, конечно, не был революционером, хотя ему всегда были противны и самодержавие и всякая тирания вообще. Но ростки передовых воззрений, которые у него были, не дали и не могли дать всходов, пока он оставался в России, пока он должен был "служить".

Брюллов обрел вдохновение и зажегся жаждой творчества, вернувшись в Италию и встретившись там с участниками революции. Но, к сожалению, дни его были уже сочтены, и нам не суждено узнать, в каком бы направлении развивались его искусство и сам образ мыслей, получивший столь благотворный толчок в послереволюционном Риме...

Похоронен был Брюллов в Риме на кладбище Тестаццо, предназначенном для иностранцев, не католиков. Незадолго до смерти он сделал рисунок "Диана на крыльях ночи", оставшийся в доме его друга Анджело Титтони. На рисунке, проникнутом тихой, элегической грустью, он изобразил римский район Монте Тестаццо, близ пирамиды Кая Цестия, и заявил при этом: "Здесь я буду

похоронен"...

Кладбище это, расположенное в живописном уголке Рима, тянется узкой полосой вдоль древних городских стен от пирамиды Кая Цестия к так называемой горе Тестаччо. Это небольшое возвышение (около 35 м) образовала здесь в эпоху Древнего Рима свалка разбитых амфор для вина и масла, в течение столетий выбрасывавшихся из колоссальных продовольственных складов, фасад которых длиной в 487 метров тянулся вдоль берегов Тибра.

На кладбище Тестаччо похоронены многие писатели и художники, умершие в Риме: Ките, Шелли, сын Гете, Колеман и др.

Могила Брюллова находится близ входа на кладбище с улицы Кая Цестия. В 1856 году над нею был воздвигнут беломраморный памятник, выполненный скульптором И. Шуруповым в форме древнеримского надгробия, подобного тем, что и сейчас еще сохранились вдоль старой Аппиевой дороги, по которой так любил гулять Брюллов. На лицевой стороне памятника помещено горельефное изображение головы Брюллова, скопированной с известного бюста И. Витали.

## IV

Карл Брюллов оставил в Италии немало своих работ: живописных полотен, акварелей, рисунков, разбросанных теперь по частным собраниям, а также хранящихся в музеях и картинных галереях. Наиболее крупное и ценное собрание произведений художника, безусловно, находится у наследников римских друзей Брюллова второго итальянского периода его жизни Анджело и Винченцо Титтони.

Но в коллекции Титтони в основном представлены работы Брюллова последних лет его жизни (1850-1852 гг.). Между тем не меньшего внимания заслуживают произведения Брюллова, относящиеся к первому пребыванию художника в Италии и оставшиеся здесь либо в руках наследников их первоначальных владельцев, либо перекочевавшие в общественные собрания. По

переписке художника и свидетельствам его современников заведомо было известно о существовании таких работ, хотя многие из них никогда не воспроизводились в печати и об их местонахождении, как правило, имелись противоречивые сведения.

Особой сложности не представляли разыскания Брюллова в общественных собраниях. Для этого достаточно было лишь внимательно осматривать экспозиции или знакомиться с каталогами хранений, чтобы обнаружить картины или рисунки нашего художника, ставшие достоянием итальянских музеев и картинных галерей.

Так, биографами Брюллова давно было установлено, что художник в период пребывания в Болонье в 1833 году, куда его пригласили для выполнения копии со "Св. Цецилии" Рафаэля, занимался там и другими работами. После триумфа "Последнего дня Помпеи" Брюллов, как уже отмечалось, находился тогда в Италии в зените славы. Федор Иордан, проезжавший в 1833 году по дороге в Рим через Болонью, рассказывал в своих мемуарах, что "К. П. Брюллова уважали в Болонье, как некогда Рафаэля в Риме, его сопровождали знакомые и художники, хватая каждое его слово. Он собирался купить дворец и поселиться в Болонье... Когда он пожелал начать писать копию с Рафаэля "Св. Цецилии", ему отвели особый кабинет, сняли оригинал, чего не делали ни для кого другого". Известно было и то, что в Болонье Брюллов написал ряд портретов, в том числе портрет скульптора Чинчиннато Баруцци, но о судьбе этой работы советские исследователи сведений в наше время не имели.

Мы обнаружили, что портрет Баруцци давно уже украшает Коммунальный музей города Болоньи. Выполненный в сдержанных тонах, этот небольшой овальный портрет относится к числу лучших работ Брюллова как по блестящей технике исполнения, так и по глубине и тонкости психологической характеристики модели. Портрет сделан по неоклассической схеме: не довольствуясь тем, что Баруцци, подчеркивая род своих занятий, держит в руке резец, Брюллов поместил справа от лица художника - в глубине темного фона - эскиз мраморной женской статуи - работы, видимо, самого болонского скульптора. Наличие этой детали вызвано вовсе не неспособностью художника освободиться до конца от влияния

неоклассицизма, а стремлением возвысить и облагородить модель, романтизировать образ.

Брюллов изобразил энергичного, полного сил человека (в 1833 году Баруцци было 43 года) в момент высокого творческого подъема. Взгляд скульптора устремлен на зрителя, но это отсутствующий взгляд. Он ничего не видит перед собой, ибо весь в себе, весь поглощен мыслями о создании художественного образа. Великолепно написаны черный фрак, желтый жилет, белая блуза. Лицо поражает своей поистине скульптурной пластикой, и рука, держащая резец, придает полотну удивительную иллюзию объемности. При взгляде на этот портрет не оставляет впечатление, что здесь живописец бросает вызов скульптору, использует свое отточенное живописное мастерство, чтобы добиться максимального эффекта объемности, этой самой сильной стороны пластического искусства, на плоском полотне. Отсюда и скупость колорита и почти графическое использование приема светотени.

Близок по манере исполнения и портрет миланского скульптора Иньяцио Фумагалли, написанный Брюлловым в 1834 году. Эта работа принадлежит сейчас Миланской академии Брера, профессором и ученым секретарем которой был Фумагалли. Несмотря на то, что портрет находится в довольно плохом состоянии, он свидетельствует о замечательном даровании Брюллова-портретиста, о необыкновенном умении художника отыскать в человеке свое, неповторимое, глубоко индивидуальное. На портрете Фумагалли не только художник, наделенный тонким чувством прекрасного, но и человек с большим жизненным опытом, мудрый наставник и педагог.

В Миланской галерее современного искусства хранится небольшой холст Брюллова "Одалиска". Картина, относящаяся наверняка к первому пребыванию художника в Италии, отражает то эпикурейское восприятие жизни, которое было присуще некоторым его работам жанрового характера того периода - беззаботно идиллическим, лишенным глубоких раздумий о предназначении человека и смысле жизни, столь характерных для последующих этапов творческой биографии Брюллова.

Намного более трудными являются поиски работ художника, находящихся в частных руках, поиски, нередко требующие большой предварительной и исследовательской работы и тем не менее часто оканчивающиеся неудачами. И тогда все приходится начинать заново, чтобы еще раз вновь натолкнуться на какое-либо препятствие, неожиданно обрывающее нить в момент, когда разыскания, казалось бы, должны были увенчаться успехом...

В городке Тиволи, который очень любили русские художники за его живописные виды с водопадами, работал, как уже упоминалось, и Карл Брюллов. Как-то, видимо, в ожидании обеда, он набросал на стене трактира при гостинице, в которой жили художники, портреты своих русских коллег. Наброски оказались настолько удачными, что, по преданию, англичане хотели купить у хозяев трактира кусок стены с рисунками и увезти его к себе на родину.

Во всяком случае, в 1839 году, когда Италию посетил историк М. Погодин, Гоголь возил его в Тиволи и показывал ему там в числе прочих достопримечательностей, как рассказывает в своих путевых записках сам историк, "десяток голов, начерченных Брюлловым углем на стене. С гордостью посмотрели мы, - отмечал М. Погодин, - на эти причудливые черты нашего славного мастера".

Поехали мы в Тиволи - отыскивать знаменитый трактир. Зашли в одну, другую старую гостиницу с тратториями, но они оказались построенными позднее того времени, когда в этом живописном городке трудился молодой Брюллов. Оставался еще один старый ресторан, располагающийся около древнеримского храма Весты или Сибиллы, как его часто именуют в Тиволи. По узкой Виа делла Сибилла, стиснутой почерневшими от времени каменными строениями, стены которых наверняка видели и Карла Брюллова с его товарищами, двинулись в гору, где на краю головокружительного обрыва стоит беломраморный храм. Уже одного взгляда в долину, где шумели потоки знаменитых водопадов, было достаточно, чтобы убедиться, что на этот раз мы у цели наших поисков. Виды на долину и водопады нам были хорошо знакомы по известным работам Сильвестра Щедрина. Он, несомненно, работал в тени колонн храма Весты, "сочиняя" пейзажи Тиволи, - только здесь угол зрения на долину совпадал с углом зрения художника...

Наружные стены ресторана, тоже такие же замшелые, как и окружающие дома, вселяли надежду на успех. Но внутренние стены жестоко разочаровали нас. В старинном ресторане все сверкало чистотой и пахло свежей краской после недавно проведенного ремонта. Стены были заново оштукатурены и покрыты густой темно-красной охрой. Маляры пощадили только часть старинной росписи потолка с растительным орнаментом. Попытки наши узнать у официантов и хозяйки заведения - весьма надменной дамы с пышной копной блестяще-черных волос, - не было ли на стенах до ремонта других росписей или рисунков, ни к чему не привели. И официанты и хозяйка с тупым упрямством твердили, что никаких росписей на стенах не было, даже не выслушав до конца, что нас интересует. Не потому ли, мелькнула мысль, что они были и в самом деле и что их закрасили или сбили вместе со старой штукатуркой во время ремонта вопреки итальянскому закону, который строго возбраняет подобные вещи? Ведь были сотни случаев, когда в Италии, натолкнувшись, скажем, на древнеримские руины, при строительстве их тайком уничтожали, чтобы, упаси бог, об этом не пронюхали власти и не запретили работать, объявив строительный участок археологической зоной...

Но делать было нечего, в чужом монастыре свой устав не введешь. Мы ни с чем возвратились в Рим.

Начали другой поиск - росписей, выполненных Брюлловым в 1828 году для русской посольской церкви в Риме. В папском Риме до того, как он в 1871 году стал итальянской столицей, запрещалось возведение некатолических культовых сооружений. Члены русской дипломатической миссии в Риме поэтому должны были устраивать для своих нужд домовые православные церкви. Вот для такой домовой церкви русского посольства в Риме, которое в 1828 году находилось в палаццо Одескальки на площади Сантиссими Апостоли, Брюллов написал несколько образов. В письме в Общество поощрения художников от 27 сентября 1828 года он писал: "Теперь, как по случаю установления русской церкви в доме нашего посольства, все русские художники, находящиеся в Риме, взяли на себя согласие господина посланника пожертвовать для украшения оной своими трудами, мне досталось написать царские

двери; в половине октября сия работа должна быть кончена".

Русским посланником в Риме вместо умершего в 1827 году князя Италинского в это время был Григорий Иванович Гагарин, просвещенный человек, большой любитель литературы, театра и живописи, выступавший в молодости в качестве переводчика и автора стихов. Новый посланник, сын которого Григорий Григорьевич, художник-любитель, кстати, был учеником Брюллова, покровительствовал русским художникам, стажировавшимся в Риме, живо интересовался их жизнью и трудами. Было естественно, что у него появилась идея привлечь к украшению посольской церкви именно русских художников, а не какого-либо модного иностранца.

Впоследствии русское посольство часто перекочевывало из одного здания в другое, а вместе с посольством кочевала и церковь. В 1845 году, когда Рим осчастливил своим пребыванием царь Николай I, посольство находилось близ Пантеона в палаццо Джустиниани, где, как сообщают мемуаристы, также была оборудована и церковь. Богомольный русский император, бегом пробежавшись по залам Ватикана, уставленным шедеврами искусства, не преминул отслужить в русской церкви обедню и даже помогал пением местному псаломщику. Это, впрочем, не улучшило расположения духа императора, который остался очень недоволен дворцом, построенным знаменитыми Джованни Фонтана и Борромини, и, уезжая, потребовал от русского посланника, чтобы он подыскал себе новую резиденцию, потому что, говорил он посланнику, "ты поместился в несоответствующем твоему посту месте".

Посольство опять переехало в новое помещение.

В конце концов следы работ Брюллова по украшению русской посольской церкви в Риме затерялись, и против этих росписей в каталогах появилась стереотипная фраза: "Местонахождение неизвестно".

Обратились в палаццо Одескальни, в котором живут его владельцы, князья, чье имя носит этот огромный дворец, построенный Карло Мадерно и Бернини. Нас принял очень любезный дворецкий, живо заинтересовавшийся нашим

предприятием по розыскам в Риме творений русского художника прошлого века. Он пообещал просмотреть архивы палаццо и поговорить с хозяевами, но только после того, как мы обратимся с официальной письменной просьбой к князьям, подробно объяснив предмет наших поисков Одескальки любят порядок...

Сочинили письмо. Недели через две раздался звонок от дворецкого. Никаких документов, связанных с пребыванием в палаццо Одескальки русского посольства и работой в его стенах художника Брюллова, он, к сожалению, в архивах палаццо не обнаружил. Князья, по его словам, внимательно посмотрели росписи в своих личных покоях: там тоже нет ничего похожего на то, что нас интересует.

В палаццо Джустиниани, где сейчас располагаются служебные помещения итальянского сената, разыскания по нашей просьбе осуществил один сенатор-коммунист, наш большой друг. Снова никаких следов росписей...

Но вот, наконец, удача. Знаменитые "царские врата" с образами, написанными великим русским художником и известными в брюлловской литературе только по описаниям, поскольку они никогда не публиковались, нам удалось обнаружить в нынешней русской православной церкви в Риме, что устроена внутри "Палаццо Чернышев" по виа Палестро, 71.

"Царские врата" представляют собой двустворчатые двери из резного позолоченного дерева. Они разделяют пополам иконостас, отделяющий по традиции в православной церкви алтарную часть. Ту же функцию он имел, судя по хранящимся в церкви на виа Палестро старым рисункам и акварелям, и в других палаццо, где устраивалась посольская церковь.

Иконостас был выполнен по рисунку архитектора Константина Тона, образа для него писали художники Гоффман, Марков и Бруни. Речь идет о довольно посредственной живописи в неоклассической манере, которая только подчеркивает гениальность Брюллова, расписавшего шесть цинковых медальонов, вмонтированных во врата. Медальоны диаметром 35 сантиметров расположены симметрично по три в каждой створке дверей. На верхних двух

медальонах изображена сцена Благовещения; слева - архангел Гавриил, справа - богоматерь; на остальных четырех медальонах написаны образы евангелистов.

Брюллов никогда не был религиозным человеком. В его живописи на священные темы нет и тени мистики и религиозного экстаза. Художник слишком сильно впитал в себя заветы великих мастеров Возрождения, для которых библейские сюжеты были только предлогом для изображения человеческих страданий и страстей, чтобы не сбиться при трактовке религиозных сюжетов на византизм, насаждавшийся в религиозной живописи Николаем I.

Брюллов работал над образами "царских врат" одновременно с картиной "Последний день Помпеи". Это не могло не сказаться на живописной манере образов, которые кажутся этюдами к картине о помпеянской катастрофе, настолько они яркие и звонки по колориту и выразительности, настолько они жизненны по душевному напряжению, настолько они светски по всему своему характеру.

Легок и воздушен написанный в серебристых тонах образ Гавриила, в котором сильнее всего чувствуется остаточное влияние академизма в Брюллове. Нежен и хрупок образ потупившей взор богоматери; в этой работе безусловно влияние Рафаэля, особенно его "Велаты". Полон вдохновения и энергии взор молодого Иоанна, поражающего античной красотой и правильностью черт. Веет мудростью от евангелистов-старцев: Марка, Луки, Матфея. Перед нами живые люди, в чертах которых нет и намека на религиозный аскетизм, одухотворенные глубокими чувствами и мыслями, полные индивидуальности.

До нашего времени дошло не так много законченных работ Брюллова на религиозные темы. Многие из них помешала довести до конца болезнь художника. Другие погибли. Третьи были утеряны. Поэтому такой большой интерес представляет роспись "царских врат", позволяющая нам глубже увидеть наименее изученную сторону в многогранном творчестве великого русского художника, проследить эволюцию художественных критериев Брюллова при трактовке религиозной тематики, сравнивая образа "царских врат" с грандиозными замыслами росписей для Исаакиевского собора.

Повезло и с другой работой Брюллова, находящейся в Италии, о существовании которой мы даже не подозревали. Как-то, уже после опубликования в итальянской печати некоторых материалов о наших поисках, мы получили письмо из Каррары, в котором неизвестный нам профессор Пьетро Микели-Пеллегрини сообщал, что он является обладателем одной работы Брюллова и готов нам показать ее, если мы найдем возможность приехать в его город.

Весной 1976 года нам представился случай поехать в Каррару и навестить профессора, который немало заинтриговал нас своим письмом. Фамилии Пеллегрини мы никогда не встречали среди людей, общавшихся с русским художником. Из этого следовало, что у Пеллегрини была вещь Брюллова, перешедшая к нему от каких-то других владельцев. Каких? В Карраре художник вроде никогда не бывал...

Каррара, небольшой, очень уютный и зеленый городок, на каждом шагу напоминал, что его жители живут добычей мрамора. Встреча с профессором у нас была назначена на 4 часа дня. До этого у нас были еще кое-какие дела. Интервал мы посвятили осмотру города с его великолепными церквями романско-готической архитектуры и прославленной Академией, основанной в 1769 году и готовящей ваятелей по камню.

К 4 часам мы разыскали улицу Санта Мария, где в доме под номером 10 жил профессор. Свежевыкрашенный трехэтажный палаццо, на котором виднелась этикетка с цифрой 10, резко выделялся на фоне потемневших от времени соседних каменных строений. Палаццо украшала вывеска, на которой крупными буквами было выведено: "Проф. П. Микели-Пеллегрини. Ухо. Горло. Нос". И часы приема больных.

Медик, хобби которого - собирательство картин, решили мы.

Из открытого окна второго этажа нас внимательно разглядывал пожилой человек с пучком редких седых волос, зачесанных назад, - видимо, сам профессор. Мы назвались. Профессор жестом пригласил в дом. Дверь открыла пожилая служанка, с которой мы прошли на второй этаж, где нас встретили супруги Пеллегрини - 83-летний старик профессор и его жена, 78-летняя синьора Мария.

Профессор начал со своего возраста и возраста жены, чтобы предупредить, что он предпочитает беседовать с нами, сидя в кресле. Прошли в заставленный книжными шкафами кабинет, где профессор удобно устроился в кресле сам и усадил нас. Жена его тут же вышла на кухню, чтобы приготовить кофе для нас и для себя.

- Мужу нельзя - возраст, - объяснила она. - А я выпью с вами чашечку. Обожаю этот напиток!

Через секунду она появилась снова, держа в руках небольшую раму, которой был обрамлен карандашный рисунок.

- Вот и Брюллов. Вот его автограф...

На обратной стороне рисунка действительно почерком Карла Брюллова было написано по-итальянски: "Портрет Паоло, сына Агостино Трискорниа, исполненный в Москве в 1836 году художником Карлом Брюлловым в присутствии скульптора профессора Ивана Витали в доме князя Голицина по улице Лубянка". На рисунке был изображен молодой человек лет двадцати с характерной для того времени прической. Под портретом была подпись Брюллова и дата: 1836 год.

В этом году Брюллов, как известно, по дороге из Италии в Петербург (добирался он морским путем, через Грецию и Турцию) надолго останавливался в Москве, где жители старой русской столицы устроили автору "Последнего дня Помпеи" необычайно теплый и радушный прием. Будучи в Москве, Брюллов очень сдружился со скульптором И. Витали, написал позднее его портрет и всячески способствовал его выдвижению и получению заказов. В свою очередь, И. Витали создает яркий реалистический бюст художника, который, между прочим, повторен в надгробном памятнике Брюллову на римском кладбище в Тестаццо. Учителем Витали был петербургский мраморщик итальянского происхождения А. Трискорниа (в нашей стране он был известен как Трискорни). Двадцатипятилетнего сына учителя своего друга Паоло, родившегося уже в Петербурге и ставшего тоже скульптором, и изобразил на своем экспромте Карл Брюллов.

Профессор Пеллегрини, как выяснилось, был внуком Паоло

Трискорниа, прожившего долгую жизнь и скончавшегося в начале нашего века в Италии, куда он возвратился на склоне лет. Пеллегрини гордится тем, что скульптуры его деда украшают Ленинград и Москву, которые он, увы, никогда не видел и, наверно, уже не увидит...

Появилась синьора Мария с кофе. Выпила свою чашечку стоя и опять исчезла. Пока профессор разжигал очередную сигарету (преклонный возраст отнюдь не мешает ему курить одну сигарету за другой), синьора появилась снова, держа какой-то непонятный предмет.

- Русский аршин. Осталось от деда.

Оказалось, что в доме полно русских вещей: трубка, изделие русского ремесла, подаренное деду на какой-то юбилей его русскими друзьями, одно из первых изданий "Войны и мира" Л. Толстого на русском языке, план Петербурга издания 1871 года, миниатюры прадеда Пеллегрини Агостино Трискорниа и его русской жены. На обратной стороне миниатюр мы прочли по-русски: "Магазин Ф. Лоренц. В Большой Морской в доме Жадомировской напротив дома оберполицмейстера"...

Мы долго говорили с этой симпатичной пожилой четой, осматривали их библиотеку, в которой наряду с антикварными русскими изданиями обнаружили экземпляры советского журнала "Искусство" за 1952 год со статьями о Карле Брюллове, свежие номера бюллетеня "СССР сегодня", издаваемого посольством СССР в Италии на итальянском языке, книги на итальянском и других языках о нашей стране. Внук Паоло Трискорниа и его жена, люди весьма прогрессивных взглядов, по семейной традиции знают и любят русскую культуру и с горячей симпатией относятся к Советскому Союзу"

\*

23 июня 1977 года исполнилось сто двадцать пять лет со дня смерти К. П. Брюллова. Время не стерло следов пребывания великого русского художника на земле Италии, подарившей автору "Последнего дня Помпеи" мгновения высокого творческого вдохновения и принявшей его прах. Произведения Брюллова,

сохранившиеся в Италии в музеях и частных собраниях, значительно расширяют и обогащают наши представления о творческом наследии художника, его идейных исканиях.

Пока эта книга готовилась к печати, нам удалось обнаружить новые прекрасные работы Брюллова, о которых предстоит рассказать в будущем. Среди них замечательные серии, выполненные в качестве иллюстраций к знаменитому роману Алессандро Манцони "Обрученные".

Новые находки подтверждают, что художественное наследие Брюллова в Италии требует дальнейших поисков и исследований.

*г. Рим. 1976.*