



Ил. 1. К.П. Брюллов. Вид форта Пику на острове Мадейра. 1849 (1850?). Холст, масло. 65х77. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Пейзаж романтизма в творческом наследии Карла Брюллова

Елена Бехтиева

В статье прослеживается творчество Карла Брюллова от ученических работ до признанных шедевров и фокусируется внимание на неослабевающем интересе художника к миру естественной природы. Отмечается, что первоначально пейзаж появился в произведениях К.П. Брюллова как элемент в структуре художественного образа, затем стал фоном (средой) обитания персонажей жанровых сцен, портретов или исторических композиций и, наконец, воплотился в самостоятельный жанр – «чистый» пейзаж, со всеми присущими живописи романтизма настроениями и мотивами. О «волнении личности» художника, его «присутствии в интерпретированной природе», борьбе несломленного творческого темперамента и ощущении скорого финала убедительно свидетельствует пейзаж «Вид форта Пику на острове Мадейра». Это уникальное произведение мастера, созданное в поздний – португальский – период творчества, было введено в научный и зрительский оборот в 2004 году и с тех пор находится в постоянной экспозиции Государственной Третьяковской галереи.

Ключевые слова: Карл Брюллов, романтизм, пейзаж, открытие в искусстве, атрибуция, «Вид форта Пику на острове Мадейра», частное собрание, Государственная Третьяковская галерея.

Карл Павлович Брюллов (1799–1852) вошел в историю русского искусства как автор исторических полотен, блестящий мастер парадного портрета, родоначальник итальянского жанра, создатель монументальных религиозных росписей, виртуозный рисовальщик, акварелист и сепиист, первый иллюстратор литературных сюжетов. В данной статье внимание сосредоточено на пейзажной ипостаси «великого Карла». Она проявлялась на разных этапах творчества художника: от ученического периода до позднего, португальского, когда был создан пейзаж «Вид форта Пику на острове Мадейра» (ГТГ). (Ил. 1.) Это произведение, введенное в научный и зрительский оборот в 2004 году, является единственным из известных на сегодня «чистым» пейзажем К.П. Брюллова, исполненным в технике масляной живописи. Обосновать закономерность обращения маэстро к пейзажу романтизма – задача автора публикуемого материала.

Пейзаж в качестве активного элемента в структуре художественного образа появился у Карла Брюллова еще в ученических работах. В 1819 году на заданный Академией сюжет он исполнил картину «Нарцисс смотрящийся в воду» (ГРМ), в которой наряду со статуарным совершенством обнаженной фигуры сумел передать «эффект солнца между листвою,

разновидную игру светотеней, весьма удачно распределил общее освещение, бросив тень, полную отблесков, на большую часть тела юноши. Листок, упавший с дерева, плыл по гладкой поверхности воды и тем еще более высказывал ее зеркальность»¹. Такой способ трактовки мифологической картины, значительно оживленной пейзажным элементом, имел в основе своей натурные впечатления. Он был навеян прогулками и созерцанием природы в Строгановском саду на Черной речке, который посещал молодой художник. Картину можно отнести к первому опыту того «симбиоза антизма с романтизмом» (образное выражение Н.И. Надеждина)², венцом которого впоследствии станет «Последний день Помпеи».

В 1821 году на конкурс в Академии художеств Брюллов представил картину «Явление Аврааму трех ангелов у дуба Мамврийского» (ГРМ), достоинства которой были отмечены большой золотой медалью и не менее восторженными, чем предшествовавшая работа, отзывами современников: «Композиция богатая, краски живые, отделка приятная, отчетливая, даже в листочках дуба, кои освещены весьма естественно»³. Известно, что художник проявил большое усердие в работе над картиной, подводящей итог его двенадцатилетнему обучению в Академии, и перерисовывал ее до восьми раз. Быть может, это обстоятельство обеспечило программному произведению выпускника почти пуссеновское величие.

В дальнейшем на протяжении всего творческого пути (и в живописи, и в акварели) мир естественной природы оставался сферой заметного интереса художника.

Уже в первый приезд в Рим в сюжетных композициях сцен из народной итальянской жизни пейзаж играет значимую роль. Брюллов избирает его как фон или как реальную среду, где обитают, проводят досуг персонажи художника, фигурирующие в произведениях итальянского жанра. Любопытно, что в ту пору совсем еще молодой мастер дает расширительное и метафоричное толкование пейзажу. В петербургском письме к брату Федору Карл (когда-то сетовавший на его раннюю женитьбу, помешавшую «прекрасным плодам» художника) писал: «Не одна дорога ведет людей к счастью <...>. Ты умел доказать, что на время можно и своротить с прямой дороги для осмотра приятных **пейзажей** (выделено мной. – Е. Бехтиева), откуда мы видим часто то, что никогда б не видали, идя все прямо! Кончим философствовать – дадим мысленно друг другу руку! Я поздравляю тебя с неоцененным счастьем или доброю прекрасною женой и с милою моей племянницей, а ты меня поздравь с двумя протекшими годами, то есть и спокойствием душевным»⁴.

В состоянии душевного спокойствия, все больше интересуясь пейзажем как таковым, Карл Брюллов в 1820–1830-е годы создаст такие живописные произведения, как «Итальянское утро» (1823, Кунстхалле), «Итальянский полдень» (1827, ГРМ), «Девушка, собирающая виноград в окрестностях Неаполя» (1827, ГРМ), «У Богородицкого дуба» (1835, ГТГ) и акварели: «Праздник сбора винограда» (1827, ГТГ), «Гуляние в Альбано» (1834–1835, ГТГ),

«Итальянцы, веселящиеся в остерии» (б. г., ГТГ), «Портрет графини Ольги Павловны Ферзен на ослике» (1835, ГРМ) и др.

В каждом из них прекрасно выражено «чувство изящного, присущее всему итальянскому: дворцу и хижине, нарядной женщине и нищему в лохмотьях»⁵. И конечно, природе этой «полуденной земли», без включения элементов которой не состоялось бы ни одно из названных произведений. Замечательна игра сопоставлений, предложенная художником в картине «У Богородицкого дуба»: могучая крона старого дерева, служащего для людей уютной сенью, спасающей от палящего солнца, словно преломляется в изяществе маленького зонтика над головой одной из итальянок. Для художника уже в молодые годы Италия будет чудесным местом, где «краски неба, земли, скал роскошные!»⁶. Сгущая их в тени могучего, искривленного старостью дерева, он в этом же произведении заметно высветляет палитру, когда окутывает солнечным сфумато удаляющиеся к горизонту горы.

В отмеченных работах очевидно влияние пленэрного метода Сильвестра Щедрина, с которым художник ездил на этюды в 1820-е годы. Пленэр у Брюллова, подобно его собрату по пейзажному жанру, стал средством раскрытия как внешней красоты природы, так и ее «внутренней жизни», находящейся в гармонии с жизнью человека.

Тогда же, в 1820-е годы, в ранний итальянский период, появляется первый опыт «чистого» пейзажа. Таковым был этюд «Руины в парке» (ГРМ), выполненный маслом на картоне. Брюллов исполнил этот пейзаж как самоценное художественное произведение, композиционное и образное решение которого никак не располагает быть фоном для портрета или жанровой сцены.

«Чистый» пейзаж как самостоятельный жанр, как отдельная тема, появляется в 1835 году в греческих акварелях. Если в итальянских пейзажно-жанровых произведениях воплощен мир гармонии человека и природы в лирическо-романтическом ключе, то в греческих акварелях интонация и философия темы *природа и человек* решены иначе.

Создавая пейзаж Эллады, художник оставляет в стороне бытовые сюжеты, как в исторических пейзажно-архитектурных композициях, так и в «чистом» пейзаже. К первой группе относятся: «Школа Гомера на острове Итака», «Развалины храма Юпитера в Олимпии», «Храм Аполлона Эпикурейского в Фигалии» (все – в ГМИИ). В них через гармонию греческой природы и античной архитектуры Брюллов воспел красоту исторической и культурной колыбели Европы, прочувствовал величие ее ландшафтов.

В «Школе Гомера на острове Итака» (ил. 2), где, по преданию, была родина Одиссея и Гомер учил греческих юношей стихосложению, художник запечатлел фрагмент древней стены циклопической кладки в пленэром колорите утреннего освещения. Когда всматриваешься в очертания кладки, форму центральной глыбы, щели на камнях и между ними, разы-

грывается фантазия: начинает казаться, что «проступает» очерк скуластой высоколобой головы – каменный «мифологический портрет» Гомера?

Акварель «Развалины храма Юпитера в Олимпии» вызывает в памяти легенду о том, что здесь в древности хранилась знаменитая статуя верховного бога работы Фидия. Развалины храма Юпитера написаны в лучах заходящего солнца. «Храм Аполлона Эпикурейского в Фигалии» Брюллов располагает в центре композиции, заливая солнцем, наполняя горящими цветами маков ближний план и уводя взгляд на дальний – зеленые склоны холмов и сиреневый горизонт.

Симфония красок Эллады от серебряных, голубых до темно-зеленых и лиловых – все написано на тонких валерах, дополненных золотистыми переливами мрамора храмов. Каждый вид дает представление об определенном атмосферном и световом состоянии. Все исполнено спокойной мягкой красоты, и даже развалины доставляют эстетическое наслаждение.

Ко второй группе акварелей (ее можно обозначить как «чистый» пейзаж) относятся: «Долина Дельфийская», с величественным видом на гору Парнас – обитель Аполлона, исполненная в мрачных аккордах коричневых и лиловых тонов и заставляющих вспомнить миф о Пифии, произносившей здесь свои пророчества; «Итомская долина перед грозой» (ил. 3), в которой свинцово-синие рельефы гор изображены проступающими сквозь темные тучи и пелену дождя; «Дорога в Синано после грозы», где облака, окутывающие горы, светлеют и погода проясняется; «Вид Акарнании от источника Аретузы», создающий впечатление большого пространства, объявшего растительность, небо, море и горы (все акварели – в ГМИИ).

В каждой, камерной по технике, эпической по образу и, по сути, живописной новелле, в величественной панораме гор, холмов, неба, в воздушной стихии с ее вечным движением света и воздуха звучит история, мифы, космическая сила живой одухотворенной природы – *мир*, способный настроить на возвышенные, глубокие философские мысли. Здесь, среди этой природы, состоялся Карл Брюллов – пейзажист-романтик.

Возвращение художника в Россию, его бытность в Петербурге дают новые свидетельства внимательного и чуткого всматривания в окружающий мир. В дневнике Аполлона Мокрицкого, четыре года неотлучно бывшего при маэстро, читаем: «В 6 часов утра Брюллов стоял у окна и стерег Неву, дожидаясь минуты, как она тронется... “Что же не трогается Нева? Неужели мы весь день будем лежать на окне и дожидаться пока ее светлость поздоровается с солнцем, которого она так давно не видала”»⁷ – выражение, характеризующее художника-пейзажиста.

Нельзя не упомянуть в связи с этим о написанном в те же годы портрете Нестора Кукольника и о значении пейзажного компонента в трактовке образа портретируемого. Полифоничность этой незаурядной натуры Брюллов передает, опираясь на сочиненную им схему. Таинственным кажется не только внутренний мир изображенного, скрытый под маской



Ил. 2. К.П. Брюллов. Школа Гомера на острове Итака. 1835. Бумага, акварель. 24,3х31. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Москва

словно воскового, бледного лица, но и окружающая его сумрачная среда. Она безадресна и создана скорее воображением художника, чем натурными впечатлениями (известно, что Кукольник позировал Брюллову в мастерской). В то же время не покидает ощущение, что в портрете передана атмосфера Петербурга: и не угол ли Петропавловской крепости и не Неву ли имел в виду Брюллов, когда писал правую часть композиции портрета Кукольника? И не печалился ли он над разрушающимися во влажном климате фасадами, над часто сгущающимися над горизонтом серыми тучами, над почти рефлекторным желанием человека, вернувшегося из теплых стран, втянуть голову в плечи, укрыться, как в панцире, в сюртуке. Вспоминаются слова Пушкина: «Брюллов едет в Петербург скрепя сердце; боится климата и неволи»⁸. Впечатление неприкаянности, неприписанности к определенному месту, ненайденности «души парной» рождает здесь не только сам Кукольник, но и точно найденный для портретируемого «пейзажный интерьер».

Северная столица мало располагала к писанию пейзажей – здесь приоритетными стали официальные портретные заказы и религиозные композиции. Но и в этот период творчества мастер по возможности включает пейзаж в изобразительный строй создаваемых произведений. Назовем лишь некоторые: «Портрет молодой женщины у фортепиано» (1838,



Ил. 3. К.П. Брюллов. Итомская долина перед грозой. 1835. Бумага, акварель. 12,5x19,2. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Москва

собр. А.Л. Каткова, Санкт-Петербург), «Портрет сестер Шишмаревых» (1839, ГРМ), «Осада Пскова» (1839–1843, ГТГ), «Взятие пророка Илии на небо» (1847, част. собр., Санкт-Петербург).

На весь петербургский период растянется работа художника над картиной «Бахчисарайский фонтан» (1838–1849, Всероссийский музей им. А.С. Пушкина). Обращение к поэме А.С. Пушкина задумывалось как своего рода художественный памятник в честь погибшего поэта, гений которого высоко ценил Брюллов, но портрет не написал. Для сюжета картины избран не драматический момент столкновения Заремы с Марией, а описание безмятежной жизни полусонного гарема. Живописец словно погружается в негу восточных впечатлений, еще не изгладившихся из его памяти после путешествия по Турции. Молодые пленницы, расположившись под развесистыми деревьями вокруг бассейна, наблюдают за плещущимися в воде рыбками. Именно эта часть поэтического сказания оказалась (по крайней мере, так хочется предположить) способна внести в жизнь метущегося Карла умиротворение. Вероятно, поэтому сюжет картины не будет отпускать художника долгие годы⁹. Только перед своим отъездом из России Брюллов завершает картину, исполняя обязательство перед купившей «Бахчисарайский фонтан» великой княгиней Марией Николаевной, и ставит дату – «1849 год».

Рассмотренные выше произведения свидетельствуют о неизменном интересе художника к пейзажу и объясняют неслучайность появления в

творчестве в 1849–1850 годах картины «Вид форта Пику на острове Мадейра» (ГТГ).

Вероятно, созданию этого романтического пейзажа во многом способствовали парадные акварельные портреты и пейзажно-жанровые композиции, написанные Брюлловым непосредственно на острове Мадейра. Согретый здесь солнечным теплом и целительным воздухом, впечатленный безбрежным океаном и экзотической природой, он обретает новое творческое вдохновение. Яркое тому подтверждение – пронизанная бурным движением акварель «Всадники» (1849, ГТГ). На ней запечатлены Евгений и Эмилия Мюссар из свиты находившегося на Мадейре президента Императорской Академии художеств герцога Лейхтенбергского. Молодые и счастливые супруги Мюссар, едва сдерживающие порывистых коней, изображены на фоне пейзажа. Следуя натурным наблюдениям, Брюллов передает и подлинный цвет мадейрской почвы, имеющий оранжево-бурый оттенок, и типичную пиренейскую породу лошадей, столь любимую в Португалии и Испании, и бурную растительность, образуемую тростниковыми зарослями и уходящую за горизонт.

В акварели «Прогулка» (1849, ГТГ) пейзаж решен как реальная среда, в которой сообразно возрасту и состоянию здоровья расположились все, кто входил в круг общения художника на Мадейре. Одни совершают прогулку в санях (герцог Лейхтенбергский, чета Мюссар, княгиня А.А. Багратион), другие – верхом на лошадях (князь П.Р. Багратион, ученики Брюллова – М. Железнов и Н. Лукашевич), сам художник, избегавший быстрой езды и тряски в экипажах, предпочел паланкин, обеспечивший ему место впереди всей процессии. «Прогулка» объединила в себе и групповой портрет, и жанровую сцену, и, конечно, пейзаж. Эстетически зрелищной воспринимается и булыжная, вымощенная на века мостовая, и могучие плиты с корой в защитных пятнах, и приземистые рыжей щетины волы.

Несомненно, что в этих произведениях имело место продолжение традиций итальянских акварелей, правда обыгранных уже на португальском материале и, что немаловажно, исполненных уже не молодым и беззаботным, жизнерадостным художником. Здесь, на Мадейре, куда Брюллов приехал лечиться, он гораздо внимательнее всматривается в природу, окружающую человека, и создает пейзаж, который обретает самостоятельное звучание, а жанровые сцены лишь дополняют его. В большей степени это проявится в акварели «Пейзаж на острове Мадейра» (1850, ГРМ). (Ил. 4.)

Несмотря на малый формат произведения, это сложная композиция, которая включает пять планов. Сюжетно они все разные: жанровые сцены с людьми и животными на дороге; буйная растительность в городском пространстве с кинтами; панорамный пейзаж, охватывающий громады гор, исторический памятник, клубящиеся облака.

На первом плане художник изображает жителей Мадейры за их повседневным трудом. Погонщики волов, носильщики паланкинов, на-

ездник, прохожий на костылях – все одеты в национальную одежду. По фасону их светлой мужской одежды удалось определить с точностью до месяца время создания произведения. Сам художник в правом нижнем углу акварели указал лишь 1850 год. Пейзаж был написан в апреле. Как раз в это время на Мадейре начинался летний сезон. С прекращением немногочисленных осадков в прохладные месяцы (январь, февраль, март) менялся мужской костюм с зимнего (из коричневой шерсти и берета с ушами и помпоном) на летний (белые льняные штаны и рубаша, острокопечная синяя шапочка – карапуса). Такой и нарисован художником. Время создания акварели не может выходить за границы 23 апреля 1850 года, потому что в этот день Брюллов уезжал с Мадейры вместе с герцогом Лейхтенбергским на русском военной корабле «Паллас».

Обращает на себя внимание то, с какой тщательностью отнесся Брюллов к бытовым подробностям, по сути, превратив пейзаж в жанровую сцену. Он показал все характерные для середины XIX века приметы жизни мадейрцев: устройство жилища, виды транспорта, род деятельности населения, национальную одежду, историческое прошлое и, конечно, вулканическую природу острова, заметную в нагромождении скал и во впадинах ущелий – то есть местный колорит, столь ценимый как художниками-романтиками первой половины XIX века, так и самим Брюлловым (он показал это еще в 1820–1830-х годах в своих итальянских акварелях и картинах).

Значительную роль в характеристике местного колорита в «Пейзаже на острове Мадейра» занимают кинты как основное жилище, характерное для XIX столетия. «Quinta» в переводе с португальского языка означает поместье. На Мадейре это собственность как в сельской местности, так и в городе, включающая не только дом, но и землю, его окружающую, с культивируемыми на ней садом и виноградником. Из изображенных на указанной акварели наиболее известны являются Quinta do Ribero Real, названная по имени владетельного ею виконта (в центре), и Quinta das Cruzes (кинта крестов) в окружении могучих деревьев (в правой части акварели).

Еще одной важной чертой национального колорита в «Пейзаже на острове Мадейра» являются волы. Эти животные были основной тягловой силой, которая первоначально использовалась только для перевозки грузов. Изображенные художником на переднем плане, волы тянут бочки с вином, знаменитой по всему миру мадерой, получившей свое наименование по названию острова.

От этой жанровой сцены на ближнем плане, такой земной и обыденной, взор поднимается к дальнему плану, небесному и возвышенному. Облака, окутывая горы, смягчают их очертания, и сиреневая дымка сфумато словно нисходит сверху на материальный мир. Завоевания пленэра – естественной природной среды, наполненной светом, воздухом, солнцем, – в «Пейзаже на острове Мадейра» очевидны. Жанровая сцена переднего плана не нарушает одухотворенности пейзажа, а, скорее, подчеркивает органическую связь природы с повседневной жизнью человека.



Ил. 4. К.П. Брюллов. Пейзаж на острове Мадейра. 1850. Бумага, акварель, белла, графитный карандаш. 19,9x24,6. © Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

Нельзя не согласиться, «что бытовой жанр и пейзаж часто “сотрудничали” в соответствии со своими задачами достаточно органично; несмотря на то, что романтизм полюбил и предельную жанровую чистоту, он охотно шел на различные смешения. Бытовой жанр <...> романтизму был чужд, но в качестве некой приправы, соответствуя идее синтеза жизни и природы, тот появлялся – не как элемент собственно быта, а скорее на знаковом уровне, обозначая присутствие человека в мире»¹⁰.

Назвав свою акварель «*Пейзаж (курсив мой. – Е. Бехтиева)* на острове Мадейра», Брюллов, на наш взгляд, только подчеркнул художественный приоритет, который он все больше отдавал миру *природы*.

Можно ли рассматривать акварель «Пейзаж на острове Мадейра» в качестве подготовительной работы к картине «Вид форта Пику на острове Мадейра»? Найденные на Мадейре материалы не дают основания считать, что акварельный пейзаж предшествовал картине.

Путешественники, посещавшие остров и восхищавшиеся его красотами, хотели запечатлеть их на память. В середине XIX века сделать это с помощью фотографии было невозможно – она тогда только зарождалась. Сохранить понравившиеся виды Мадейры можно было с помощью собственных зарисовок или посредством приобретения какой-либо печатной продукции, например гравюры¹¹.

Обращает на себя внимание тот факт, что редкий пейзаж столицы Мадейры Фуншала (морской или горный) в прошлом мог быть исполнен без изображения форта Пику (Fortaleza do Pico) – крепости на горе. Он просматривался с любой равнинной и береговой части острова и был своего рода визитной карточкой Мадейры. Форт Пику – исторический памятник, самое мощное фортификационное сооружение на острове. Необходимость строительства его возникла в XVI веке, когда остров Мадейра, будучи тогда главным поставщиком сахара в Европу, стал подвергаться грабительским нападениям пиратов.

Среди множества гравюр, изображающих форт Пику, есть одна, близкая по композиции к акварели Брюллова. Принадлежит она английскому художнику Джеймсу Булверу, который побывал на Мадейре в начале XIX века и сделал много зарисовок. По возвращении в Лондон, он в 1826 году опубликовал альбом под названием «Виды Мадейры», где собрал 26 собственных рисунков. Литографии с них были выполнены различными граверами. Интересующий нас вид форта Пику исполнил Вильям Весталл. Вскоре один из экземпляров этого альбома Булвер отправил на Мадейру некоему Джорджу Стоддарту. В настоящее время этот альбом хранится в фондах фуншальского музея Casa-museu Frederico de Freitas¹².

То, что Брюллов видел этот альбом или какие-то отдельные его листы, имевшие распространение на португальском острове, сомнения не вызывает. Знакомство с ним и могло вызвать у художника желание написать для себя, на память о пребывании на острове, его образную «визитную карточку», какой, бесспорно, была на Мадейре старинная крепость. Он изобразил почти тот же вид и примерно с той же точки зрения, что и у Булвера, но существенно изменил образную трактовку произведения. Если у английского художника рисунок представляет собой добросовестную зарисовку, точнее – почти чертеж с натуры, с фигурами путешественников стаффажного характера, то русский художник, по свойственной Брюллову традиции, представляет человека в связи со всем миром: животными, природой, историей, о которой напоминает возвышающаяся над людьми старинная крепость.

Обратим особое внимание на то, какое значение в композиционном построении акварели «Пейзаж на острове Мадейра» отводится форту Пику. Эту главную историческую достопримечательность острова Брюллов возвышает над современной ему действительностью приемом высветления черного базальта, эффектно выделяя ее на фоне сине-лиловых гор. В то же время художник пишет крепость не на вершине, а приближая ее к земле. В акварели старинная крепость – как современный форт с флагом Португалии, в картине (к рассмотрению которой мы обращаемся ниже) – как памятник истории. Заметим, что наличие этого архитектурного сооружения, хотя и по-разному преподанного художником на бумаге и на холсте, стало одним из аргументов в пользу авторства К.П. Брюллова при первой встрече с картиной, которая, подобно акварели, изображала горный пейзаж Мадейры.

В августе 2000 года исследовательская работа привела автора этих строк в частное собрание донны Маргариды Лемуш Гомеш (г. Фуншал, Мадейра, Португалия), уверявшей, что висевший в ее гостиной пейзаж с фортом написан русским художником Карлом Брюлловым. При всей невероятности услышанного и увиденного (о произведении 150 лет не знали в России) было очевидно, что форт на указанном пейзаже тот же, что и на хорошо известной акварели «Пейзаж на острове Мадейра» – подписанием произведения художника из собрания Русского музея. Длительное время он экспонировался в Москве на юбилейной выставке Карла Брюллова в Третьяковской галерее и стал предметом моего пристального внимания. Силуэт форта и рисунок гор в этих двух произведениях оказались очень схожи.

И все-таки говорить о наличии прямой связи акварели «Пейзаж на острове Мадейра» и картины «Вид форта Пику на острове Мадейра» оснований нет. Акварель и картина написаны в разных эмоциональных «регистрах», противоположно трактуя единую тему: *природа и человек*. Первая несет лирически-светлое, спокойное настроение радости бытия, вторая исполнена в драматически тревожном ключе.

Тему трагической судьбы человечества перед грозными проявлениями сил Природы К.П. Брюллов решал в Италии в картине «Последний день Помпеи». В греческих акварелях художник впервые проявил себя как пейзажист, ощутивший величие естественной природы и присущую ей красоту как самостоятельную ценность. Пейзажи, запечатлевшие виды португальского острова Мадейра, были написаны Брюлловым в пятидесятилетнем возрасте и естественно аккумулировали как собственный опыт мастера, так и значительный опыт предшественников-пейзажистов.

Уже в 1830-е годы в России художников пейзажной живописи интересовали не только реальные мотивы самой природы, но и их влияние на душевную жизнь человека, на лично-чувственное восприятие. «Поэтика романтизма включала в сферу своего внимания переходные состояния природы, а это требовало отказа от условного колорита, необходимо было почувствовать колористическую особенность атмосферы и освещения определенного времени суток»¹³. В этом отношении самым значительным художником-пейзажистом, предшественником Брюллова, был Максим Воробьев. Он выбирал романтические сюжеты, связанные с состоянием атмосферы или освещения, то есть мотивы естественной жизни природы.

Чувственное восприятие природы, ощущение ее внутренней, духовной связи с человеком, ее одухотворение мы видим в пейзаже «Вид форта Пику» К.П. Брюллова – ярком примере романтизма середины XIX века.

Композиция картины сложна пластически-пространственно и живописно: от первого плана, заполняя почти весь холст, наступают друг на друга, поднимаются вздыбленными рельефами ввысь мрачные крутые склоны гор и уходят вершинами в тяжелые сумеречные облака; внизу под

горой небольшое строение при крепости за забором с воротами почти сливается с горой в цвете. Справа вверху – прорыв в открытое светлое пространство розовеющего закатного неба – романтический мотив двойного освещения, эффект борьбы света и тьмы – брюлловский мотив картины «Последний день Помпеи». Контрастны огромные «материальные» горы и небольшое нематериальное световое пространство неба; темные и светлые пятна расположены асимметрично, а свет справа, падая на форт, создает второе светящееся пятно. Вместе они по силе уравновешивают темноту левой части. «Тьмосвет» – по терминологии романтической эстетики эпохи Брюллова.

Оригинальная мысль о роли света в романтическом пейзаже принадлежит Ф.В. Шеллингу: «В этом жанре помимо предмета, <...> сам свет, как таковой, становится предметом. Этот жанр не только нуждается в пространстве, но даже определенно направлен на изображение пространства как такового»¹⁴.

В пространстве, изображенном на картине Брюллова, наиболее проработанной является та часть, в которой художник запечатлел старинную крепость – форт Пику. Исторический живописец, получивший академическое классическое образование, безусловно, сказался в этом.

Художник, в реальности видевший форт с флагом Португалии на вершине горы (как и изобразил в акварели), пишет крепость в картине не как фортификационное сооружение, национальную символику, а как разбитое творение человеческих рук. В масштабном соотношении ко всей композиции картины форт занимает довольно скромное место, и еще более незаметное – само человеческое жилище. Вместе с потухшим кратером «форт-руина» является не только свидетелем драмы исторического прошлого, но и напоминанием, что в настоящем ничто не прочно. Сам ландшафт – кратер вулкана, сдвинутые космической силой извержения громады гор – несет в себе знак «всеразрушающего времени». Времени, над которым безвластен человек и которому может противостоять лишь могучая сила природы. Ее в пейзаже Брюллова олицетворяют горы. Они воспринимаются как символ неизбежного, предначертанного свыше, перехода человека от земного мира к небесному. Так почувствовал природу Брюллов, так передал он свое настроение и состояние духа.

Композиция картины построена приемом фрагмента, «выхваченного» из грандиозного бесконечного мира природы, полного внутренней динамики, грозной силы и величия, скрывающего в себе драматические тайны истории мира и человечества. Конкретный вид этого фрагмента воспринимается «подобием Мирозданию, что, бесспорно, говорит о появлении в пейзажном образе философских размышлений»¹⁵.

В романтическую эпоху изменилась эстетика отношения к природе. Она воспринималась не как идеальный, упорядоченный светлый мир, а как космическая стихия, вечно изменяющаяся, грандиозная и являющая человеку свои перевоплощения: ночь, утро, день, вечер, буря, покой и т.д.

И эта изменчивость природы находила отклик в душевном состоянии человека XIX столетия, мечущегося в своем разладе с действительностью. Новая эстетика дала право художнику на индивидуальный, то есть ненормативный, художественный язык, соответствующий новой философии восприятия мира. «Расширение индивидуального взгляда на мир в эпоху романтизма и, следовательно, раскрепощение эмоционального восприятия жизни вырабатывали некоторую общность взглядов, сквозь призму которых воспринималась реальность. Множественность манер постепенно стала сводиться к одному стилю, способному выразить эту общность, все более склоняющуюся к романтической патетике... Отличительная черта пейзажного искусства 1830–1850-х годов – эффекты разного рода: эффекты города и пейзажа, рассмотренного под углом национальной особенности, эффект архаики и руин, эффект грандиозности природы, эффект освещения или грозовой эффект. Здесь и зарождается понятие мотива. Сами эффекты содержат великое множество интерпретаций природы и отношения к ней человека»¹⁶.

Образно – это новый тип пейзажного жанра – пейзаж «чистый» (природный), не сочиненный из элементов природы по правилам, сам в себе несущий нечто, что увидел в нем изнутри, чувством, созвучным себе, художник. Это – принципиально новая романтическая концепция. Современное искусствознание так определяет пейзажный образ в искусстве романтизма первой половины XIX века: «Более других жанров пейзаж приближен к области “чистого” духа. Совершенные пейзажные образы содержат в себе микрокосм, обширнейшую и чувствительнейшую гамму человеческих переживаний. Пейзаж излучает сильные и мощные, томительные и страстные, темпераментные и печальные человеческие чувства. В пейзаже, как ни в каком другом жанре, проявляется духовная сущность человека. Конечно, пейзаж имеет и другую сферу – пластическую, но даже здесь ее пронизывает чувствительность. Объективность передачи мира становится как бы субъективной... Авторское сознание входит в пейзажный образ <...> личность художника уподобляет себе изображаемый материальный мир, резонирующий субъективные волнения личности. <...> трепет своего времени и объективные качества мира, надмирный дух и человечность, не знающие национальных границ. В пейзаже голос художника неотделим от голоса природы. Художник присутствует в интерпретированной природе»¹⁷.

В пейзажном образе, созданном Брюлловым, присутствует «волнение личности» художника, тревога, борьба несломленного художественного темперамента и ощущение скорого финала. Живописно-пластический и образно-эмоциональный строй пейзажа «Вид форта Пику на острове Мадейра» позволяет рассматривать это произведение как автобиографическое, воплотившее творческие и человеческие переживания художника.

Форт Пику на фоне горного ландшафта и закатного неба был не единственным пейзажем, созданным Брюлловым на острове Мадейра. В той

же технике масляной живописи написан еще один пейзаж – с фортом Илеу, о чем свидетельствовали видевшие эту работу современники художника¹⁸. К сожалению, местонахождение произведения, как и факт его сохранности, на сегодня неизвестны. Некоторые надежды дает относящееся уже к XX веку упоминание об «эскизе форта Илеу», встретившееся автору в местной периодике¹⁹.

Следовательно, имеются все основания считать, что Португалия и принадлежащий ей остров Мадейра прибавили к списку живописных работ Карла Брюллова по крайней мере два произведения пейзажного жанра. «Форт Пику» тщательно изучен, провенанс картины безупречен, она прошла авторитетный искусствоведческий анализ и технико-технологическую экспертизу²⁰, средства на приобретение раритета для Государственной Третьяковской галереи выделены из резервного фонда Президента России²¹.

Возможно ли повторение такой счастливой судьбы для другого брюлловского пейзажа – «Форта Илеу» – покажет время. Быть может, оно подарит науке и восторженному зрителю еще одно неизвестное ранее произведение «великого Карла».

Оптимизмом заряжают открытия последнего двадцатилетия (1994–2014), когда на аукционах антикварного рынка из недр частных собраний «всплыли» забытые и неизвестные брюлловские творения, относящиеся к разным периодам, жанрам и техникам²².

Надежду на появление новых художественных произведений мастера, до последнего часа работавшего «по страсти», поддерживает и его эпистолярное наследие. В частности, в письме 1847 года архимандрит Игнатий (Дмитрий Брянчанинов), всегда принимавший в Брюллове сердечное участие, писал: «Давно видел я, что душа ваша в земном хаосе искала красоты, которая бы ее удовлетворила. Ваши картины – это выражения сильно жаждущей души. Картина, которая бы решительно удовлетворила вас, должна бы быть картиною из вечности. Таково требование истинного вдохновения. <...> Поправляйтесь, дорогой мой Карл Павлович! Еще надо бы вам пожить, пожить для того, чтоб ближе ознакомиться с вечностью, чтоб пред вступлением в нее стяжать для души вашей красоту небесную; в душе вашей всегда было это высокое стремление»²³.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Гагарин Г.Г. Воспоминания о Карле Брюллове. СПб., 1900. С. 15.
- 2 Цит. по: Алленова О.А. Карл Брюллов. М., 2000. С. 10.
- 3 Цит. по: Карл Павлович Брюллов. 1799–1852. Живопись, рисунки и акварели из собрания Русского музея. Каталог выставки / Науч. рук. Е.Н. Петрова. СПб.: Palace Editions, 1999. С. 159.

- 4 Письмо К.П. Брюллова Ф.П. Брюлло. Получено 18 августа 1824 // Архив Брюлловых. СПб., 1900. С. 62.
- 5 Герцен А.И. Письма из Франции и Италии // Герцен А.И. Собрание сочинений. Т. 3. М., 1956. С. 80.
- 6 Письмо К.П. Брюллова князю П.Р. Багратиону. 1850. Рим // Архив Брюлловых. СПб., 1900. С. 120.
- 7 Мокрицкий А.Н. Воспоминания о Брюллове // Отечественные записки. СПб., 1855. № 12. С. 174.
- 8 Письмо А.С. Пушкина Н.Н. Пушкиной. 1836. Москва // К.П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников. Сост. Н.Г. Машковцев. М., 1961. С. 127.
- 9 Это был не лучший период в жизни Брюллова: неудачная женитьба, развод, общественный резонанс не в пользу художника, борьба за получение заказа на роспись Исаакиевского собора, желание «расписать все небо» и отказ от работы по состоянию здоровья.
- 10 Турчин В.С. Взгляд на природу у романтиков. Мир как пейзаж, пейзаж как мир // Искусствознание. М., 2013. № 3–4. С. 96.
- 11 Любопытна книга «*Estampas antigas da Madeira*», выпущенная в Фуншале в 1935 году, которая собрала в одном издании старинные гравюры Мадейры. В ней приведены 224 иллюстрации, запечатлевшие различные виды острова, его портовые сооружения, здания, национальную одежду и, конечно, пейзажи.
- 12 Casa-museu Frederico de Freitag. Инв. № 4.241.
- 13 Пилипенко В.Н. Открытие пейзажа // Советское искусствознание. М., 1985. Вып. 19. С. 149.
- 14 Цит. по: Там же. С. 144.
- 15 Манин В.С. Русский пейзаж. М., 2001. С. 42.
- 16 Там же. С. 46, 51.
- 17 Там же. С. 625.
- 18 Platao de Waxell. Quadras da Litteratura, das Scenias e Artes na Russia. Funchal. 1868. P. 250–251.
- 19 Luiz Peter Clode. Um grande pintor na Madeira // Das Artes e da Historia da Madeira. Junho de 1950. № 1. P. 8.
- 20 Экспертное заключение Государственной Третьяковской галереи от 29.01.2003 (Л.И. Иовлева, О.А. Алленова, И.Е. Ломизе, Е.В. Бехтиева); Материалы IX научной конференции «Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства». М.: Магnum Артс, 2005. С. 100–105.
- 21 Распоряжение Президента РФ от 28 июля 2003 года № 369-рп.
- 22 Многие из них экспонировались в 2013 году на выставках: «Знаменитый и неизвестный Карл Брюллов» – в ГМИИ им. А.С. Пушкина и «Карл Брюллов. Из частных коллекций Москвы и Санкт-Петербурга» – в Государственном Русском музее. (См.: Соломатина Н.Н., Антонов О.Н. Знаменитый и неизвестный Карл Брюллов // Третьяковская галерея. 2013. № 2. С. 78–93; Бехтиева Е.В., Голдовский Г.Н. Я работаю по страсти // Русское искусство. 2014. № 1. С. 34–41.)
- 23 Письмо архимандрита Игнатия К.П. Брюллоу. 27 апреля 1847 // Архив Брюлловых. СПб., 1900. С. 163.