

Владимир Петров

Становление московской школы пейзажа и немецкий романтизм. Карл Рабус

Статья посвящена характеристике абсолютно неизученного, но важного аспекта становления московской школы пейзажной живописи — тесной связи ее основателя — первого преподавателя пейзажа в Московском училище живописи и ваяния Карла Ивановича Рабуса (1800–1857) с культурой немецкого романтизма. Прослеживается творческий путь Рабуса, в том числе в период его пребывания в Германии, а также специфика его многообразной деятельности после переезда в 1834 году в Москву. Рассматриваются различные формы его сотрудничества с виднейшими деятелями «познания России» и участия в московской литературно-художественной жизни 1830–1850-х годов. Особое внимание уделяется принципам и результатам преподавания Рабуса и роли в нем немецкой философской эстетики. Прослеживается связь с заложенными Рабусом традициями в творчестве виднейших московских художников следующих поколений вплоть до нашего времени.

Ключевые слова:

Карл Рабус,
немецкий романтизм,
московская школа пейзажа,
немецкая философская эстетика,
традиции русской живописи.

Среди крупных явлений истории русского искусства XIX века одним из самых малоизученных и, на наш взгляд, недооцененных является наследие Карла Рабуса (ил. 1) — живописца, графика, пейзажиста, жанриста, иллюстратора, карикатуриста и теоретика искусства, первого преподавателя пейзажа в «Строгановке» и Московском училище живописи и ваяния (далее — МУЖВ). Нельзя сказать, что он вполне забыт: его имя так или иначе упоминается в работах по истории русского пейзажа, нередко — с указанием на то, что с ним «связано создание московской школы пейзажной живописи» и он был «самым просвещенным», «одним из умнейших и образованнейших людей своего времени» [28, с. 89].

Но обычно информация о нем сводится к пересказу немногих фактов, известных еще по очерку о Рабусе из впервые опубликованной в 1863 году книги Н. А. Рамазанова «Материалы для истории художеств в России» [78], без убедительного раскрытия того, в чем, собственно, его незаурядный ум и образованность проявились. Монографии о Рабусе нет и можно назвать лишь несколько небольших статей, прежде всего М. И. Горелова [25] и С. Е. Ивлевой [40], а также глав книг, посвященных Московскому училищу и любимому ученику Рабуса А. К. Саврасову — того же Горелова [26]¹ и Ф. С. Мальцевой [51], где дана несколько более развернутая характеристика его личности, творчества и преподавательской деятельности. Так что и сегодня справедливы слова Н. Г. Машковцева из его книги «Гоголь в кругу художников», что «Рабус — одна из самых заметных и в то же время мало изученных фигур художественной Москвы 1840–1850-х годов — учитель ряда поколений московских художников» [52, с. 32].

1 Несмотря на то что в основе указанной книги лежит текст диссертации, написанной автором еще в 1954 году, и ему присущи упрощения, типичные для того времени, она представляет значительный интерес, в том числе потому, что является единственной попыткой систематизации сведений об учениках Рабуса по МУЖВ 1840–1850-х годов на основе архивных материалов.



1. Неизвестный художник. Академик
Карл Иванович Рабус. Гравюра К. Адта
Ил. из: Русская старина. 1897. Т. 92.
Кн. 11. Ноябрь. С. 306

У этого есть объяснения: наследие Рабуса не пощадило время, многие его важнейшие работы известны лишь по наименованиям и описаниям, а сохранившиеся (в основном графические) рассредоточены по запасникам музеев и частным коллекциям; личный архив (том числе неопубликованные дневники, рукописи книг и лекций), библиотека и коллекции (в том числе эстампов) бесследно исчезли.

Тем не менее, как нам кажется, дальнейшее, углубленное исследование его творчества (выявление работ и документов, анализ фило-софско-эстетических, теоретических основ, контекстуальных связей

его творчества и проч.) необходимо. И потому, что важнейшая линия русского национального пейзажа, известная прежде всего именами Саврасова и Левитана, «берет начало в мастерской Рабуса» (Н. А. Дмитриева) [33, с. 437], но в этом плане осмыслена очень мало. И потому, что при внимательном отношении к наследию Рабуса неизбежно встает совершенно неизученный вопрос о его связи (а значит, и генезиса этой «линии») с культурой немецкого романтизма.

В принципе констатация присутствия романтического начала в московской пейзажной живописи 1830–1850-х годов, творчестве Рабуса и его учеников М. И. Бочарова, К. К. Герца, А. К. Саврасова и других является достаточно общим местом. Но при этом практически все авторы трактуют его очень обще, в русле влияния «остаточного» академического романтизма школы М. Н. Воробьева, часто (и неточно) называя Рабуса учеником последнего. Между тем для формирования личности и искусства Рабуса, а затем и для его деятельности как педагога и участника московской художественной жизни, имела большее значение тесная (как мало у кого из русских художников) связь именно с немецкой живописью и философской эстетикой. Понимание же специфики взаимодействия «немецкого» и «русского» начал в его личности, творческом пути и наследии может помочь понять и какие-то «механизмы» формирования, «самоидентификации» (Д. В. Сарабьянов) [80, с. 320] и развития русского национального пейзажа, причем не только в середине XIX века, но и вплоть до нашего времени.

Обозначить различные аспекты и дать лучше ощутить «фактуру» этой многомерной проблемы и хотелось бы в этой статье.

Карл Вильгельм Иванович Рабус родился в Петербурге 17 мая (по ст. стилю) 1800 года. Его отец, немец по происхождению, согласно Рамазанову [78, с. 265], был гувернером в Императорской Академии художеств. Дочь Рабуса указывала, что он был субинспектором (старшим инспектором) Академии наук [85, с. 307]². В 1810 году рано осиротевший мальчик «по последней воле отца» был отдан опекунами в Академию художеств³.

² По еще одной версии отец Рабуса был «обер-офицером» [42, с. 116].

³ Согласно документам Академии, «платеж за содержание и обучение по триста рублей в год» был принят «от типографика Арнольда Шовета» [71, т. 1, с. 541].

Окончив там гимназический курс, он начал обучение в классе исторической живописи, но в 1816 году, после долгой болезни глаз, перешел в пейзажный класс художника-путешественника М. М. Иванова⁴; увлечение историей, впрочем, сохранится у Рабуса и впоследствии.

Увы, ранние работы художника не сохранились. Но ясно, что, при всей благодарности Иванову и М. Н. Воробьеву⁵, Рабус уже в стенах Академии начал обретать свое лицо, подключаясь к новым тенденциям искусства того времени. В 1821 году его «выпускной» работой стала известная лишь по описанию «программа» в русле «пейзажно-жанрового» обращения академической живописи к русской народной жизни: «Приморское место подле берегов речки, текущей по камням, с одной стороны мост, вдали возвышенные места и на покате деревня русская, к реке пастух в русском платье пригнал несколько коров на водопой» [72, с. 18]. Картина была высоко оценена: Рабус получил малую золотую медаль и звание художника 2-й степени. Интересно, что, «работая программу на выпуск, Рабус имел кабинет рядом с Карлом Брюлловым; обоюдные советы, замечания сопровождали их работы и оба получили золотые медали» (Брюллов — за картину «Троица у дуба Мамврийского») [78, с. 266].

Энтузиаст художественного освоения России П. П. Свинын отмечал: «Рабус обещает отличного художника, <...> непонятно, как мальчик, не выдавший Натуры, мог сочинить <...> столь сложную сцену» [82, с. 386]. Впрочем, критик был не совсем прав. Хотя картина, наверное, имела недостатки, страсть к познанию Природы и стремление к всесторонней образованности были присущи Рабусу изначально⁶.

При этом, «образуясь в Академии, сверх учебных классов, на чтении лучших поэтов и историков, преимущественно германских» [78, с. 263], сам пробуя силы в поэзии и прозе, Рабус уже тогда приобщился к возвышенным размышлениям о соотношении человека и Универсума, при-

4 Михаил Матвеевич Иванов (1748–1823) — живописец, акварелист, рисовальщик. Пейзажист, баталист, автор бытовых сцен. «Первый русский художник, широко изучивший различные местности России», побывал на Украине, на Кавказе, в Крыму, в Бессарабии. С 1785 года — академик, с 1799 — член Совета петербургской Академии художеств.

В 1804–1823 годах — руководитель класса ландшафтной живописи. Был хранителем рисунков в Императорском Эрмитаже. Известнейший ученик Иванова — С. Ф. Щедрин. Он также прослушал курс перспективной живописи и архитектуры М. Н. Воробьева, (тогда еще не возглавлявшего пейзажный класс), о котором, как и о Иванове, по словам Рамазанова, высоко отзывался [78, с. 213, 265].

6 «Кажется, не было такой отрасли знания, которую бы не изучал почтеннейший художник» [78, с. 264].

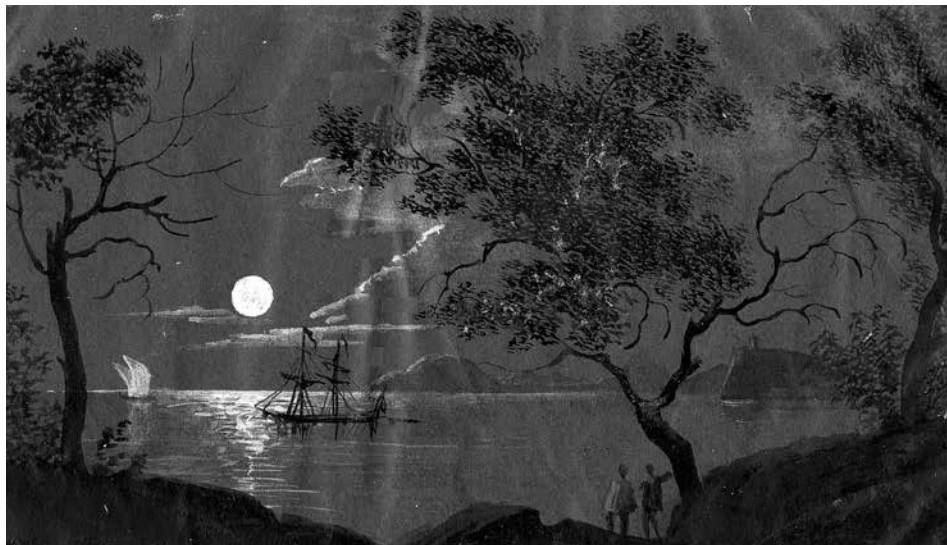
сущим немецкой культуре эпохи Шиллера, Гёте и философов, поэтов и художников-романтиков. Это очевидно уже в самых ранних из сохранившихся произведений Рабуса, относящихся к середине 1820-х годов.

Так, в гуаши «Ночной вид с двумя фигурами на берегу озаренного луной моря» (частное собрание; ил. 2) очевидно знакомство (возможно, по гравюрам) с пейзажами художников круга Каспара Давида Фридриха⁷ с фигурами погруженных в раздумья созерцателей и «стремлением «в оный таинственный свет», которому нет имени, нет места, но в котором <...> душа чувствует свою родную, заветную сторону» (В. Г. Белинский о поэзии В. А. Жуковского) [6, с. 182]. А в акварели «Рассвет на море» (частное собрание; ил. 3) запечатлен еще один из тех моментов жизни природы, которые романтики относили к «высшим мгновениям своего существования» (Л. Тик) [цит. по: 36, с. 140] — восход солнца, постепенно заливающего пространство сиянием лучей, пробуждая землю и человеческую душу к новой жизни (в этой работе характерен и мотив лодки с поднимаемым парусом).

Не менее ощутимы романтические переживания (и переклички с немецким искусством) в других произведениях Рабуса 1820-х годов, когда он много времени время проводил на Украине⁸ и в путешествиях по Крыму, где, как истинный романтик, совершал пешие прогулки,

7 Романтические тенденции были достаточно характерны для отечественной живописи того времени, но в творчестве пейзажистов-академистов 1810–1820-х годов они по большей части выражались в виде подражания французскому «предромантику» XVIII века Жозефу Верне — это было присуще и М. И. Иванову, и М. Воробьеву (которого так и называли — «русский Вернет»), и раннему С. Ф. Щедрину.

8 К сожалению, о его пребывании на Украине (как и в Петербурге) сохранилось мало сведений. Но известно, что «после выпуска из академии К. И. Рабус отправился в Малороссию к одному тамошнему помещику, пригласившему его <...> погостить [вероятно, к В. В. Капнисту]. В деревне, страстно любя природу, он наслаждался прекрасными видами берегов Псла и делил время между живописью и литературой» [85, с. 308]. После первой поездки в Крым он несколько месяцев провел в известной по произведениям Н. В. Гоголя Диканьке, «обласканный в семействе» [78, с. 266] графа В. П. Кочубея, министра внутренних дел. «Также счастливейшими днями своей жизни» Рабус «называл время, проведенное на Полтавщине в поместье сенатора А. А. Башилова» [78, с. 266], где, между прочим, обучал рисованию одного из талантливейших графиков 1840-х годов Я. П. Де Бальмена. Среди «просвещенных людей» Малороссии, принимавших «близкое участие в судьбе художника, облегчая средства его в путешествиях», Рамазанов называет и ученого-лесоведа и камергера В. П. Скаржинского [78, с. 266], создавшего в своем родовом имении Трикраты настоящий «лесной рай». Пользуясь случаем, отметим, что связи Рабуса с культурными гнездами Украины (которую тогда называли «русской Италией»), как и крымский эпизод его искусства, заслуживают отдельного исследования, в том числе для прослеживания весьма важной и для России, и для Украины «малороссийской» линии истории отечественного искусства.



2. Карл Рабус. *Ночной вид с двумя фигурами на берегу озаренного луной моря*
Середина 1820-х. Бумага, гуашь. 7 × 12,5
Частное собрание, Санкт-Петербург
Публикуется впервые

восходил на горы (в частности, Чатыр-Даг) и «нарисовал очень много видов», написав по этим рисункам «несколько картин», которые показал в 1827 году в Петербурге. Две из них — «Вид Балаклавы» (была приобретена Обществом поощрения художеств и известна лишь по названию) и «Гурзуф» (оставлена в собрании Академии художеств; ил. 4), принесли ему звание академика. Вероятно, тогда же Рабус показывал и картину «Встреча в горах» (1826, частное собрание; ил. 5), свидетельствующую, что Рабус, возможно, посетил и Черноморское побережье Кавказа⁹.

Хотя поездки Рабуса на юг России были, возможно, вдохновлены рассказами и произведениями его учителя Иванова, созданные им образы значительно отличаются от ивановских, как и от других крымских видов того времени, в том числе работ немецкого художника, «умерен-

9 Гора, изображенная на картине, напоминает гору Бештау в окрестностях Пятигорска, но вполне вероятно, что пейзаж в данном случае имеет «сочиненный» характер.



3. Карл Рабус. *Рассвет на море*. 1827
Бумага, акварель. 9 × 15
Частное собрание, Санкт-Петербург
Публикуется впервые

ного» романтика Карла фон Кюгельхена, в очередной раз посетившего Крым в 1824 году. (Ил. 6.) Чувствуется, что у Рабуса интенсивнее чувство безбрежности пространства, взгляд «изнутри» природы, специфический эстетический пантеизм. В отличие от «безличных» ландшафтов Иванова, оживленных стаффажными фигурами, люди на работах Рабуса — малая, но и центральная часть прекрасного мироздания. Так, на картине «Гурзуф» (одной из первых русских картин, посвященных Крыму), в центре запечатлены две человеческие фигуры — император Александр I (на коне) и Дюк де Ришелье¹⁰, как бы приглашающий императора проникнуться красотой и величием морских просторов.

10 См. об этом в каталоге музея Академии художеств [45, с. 212, «Вид Юрзуфа в Крыму»]. Между прочим, Александр I называл Ришелье «единственным другом, говорившим мне истину» [23, с. 289]. Стоит отметить, что изображение носит исторический характер, поскольку изображенные персонажи ко времени создания картины уже ушли из жизни. Справа внизу на картине запечатлен «замок» Ришелье, где в 1820 году останавливался Пушкин.



4. Карл Рабус. Крым. Гурзуф. Дом Ришелье. 1827
Холст, масло. 91,5 × 132,5
Всероссийский музей А. С. Пушкина, Санкт-Петербург
Ранее — Юрзуф. Музей Академии художеств, Санкт-Петербург [23, с. 212]



5. Карл Рабус. Встреча в горах. 1826. Холст, масло. 59 × 69
Частное собрание, Москва
Публикуется впервые

Несомненно, что образы, созданные Рабусом в Крымских работах, родственны и крымским, и кавказским стихотворениям русских поэтов-романтиков [см.: 50]. С кавказскими образами литературы картину Рабуса «Встреча в горах» роднит и сюжет (встреча художника с горцами — то ли охотниками, то ли разбойниками). Композиция же и специфика перспективного построения этих работ имеют ближайшие аналогии в произведениях отнюдь не М. Воробьева, но немецких романтиков (А. Коха, К.-Ф. Шинкеля, К. Ротманна и др.; ил. 7) с их высокой точкой зрения, отражающей присущую им потребность раздвинуть границы видимого, передать бесконечное в конечном. Это в полной мере относится и к рисунку Рабуса «Крым. Горы» (Всероссийский музей А. С. Пушкина; ил. 8), датированному уже 1836 годом. В нем особенно наглядно выразилась близость ему романтической «горной философии», чувство связи горного и горного, причастности универсуму («всё вокруг тебя, перед тобою, над тобою и под тобою» — В. А. Жуковский) [109, с. 138].

Впоследствии в некрологе Рабуса его друг, литератор Ксенофонт Полевой, вспоминал: «Немец по происхождению, — он особенно сочувствовал немецкой школе живописи». Рамазанов, подтверждая это, добавлял: «Это сочувствие обращалось иногда у него в пристрастие» [78, с. 269].

О том, сколь серьезным было в 1820-х годах знакомство Рабуса с искусством, литературой и философской эстетикой Германии, говорят



6. Карл фон Кюгельген. Гурзуф 1824. Литография из альбома: Новые живописные виды Крыма. М., 1833



7. Карл Ротманн. Гейдельберг и долина Рейна. 1820
Холст, масло. 51 × 79
Курпфальцкий музей, Гейдельберг

подробности его дружеского сближения с А. А. Ивановым, в 1827 году закончившим Академию с большой золотой медалью (за картину «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодачу») и напряженно размышлявшим над выбором дальнейшего пути в искусстве. Именно старший товарищ сыграл в этом выборе очень важную роль. Рабус и раньше, в стенах Академии, «имел некоторое влияние на образование своего сотоварища Карла Брюллова» [78, 358]¹¹. Теперь же он стал одним из «философских учителей» Иванова (Г. А. Загянская) [38, с. 172]¹². Об их отношениях мы знаем, увы, только по нескольким письмам Иванова 1829–1830 годов на Украину, куда по делам уехал Рабус.

Эти письма¹³ говорят о самом уважительном отношении к другу, о «полном удовольствии» от его «обильных наставлений» [78, с. 358]

11 Кс. Полевой вспоминал о Рабусе: «Разговор его всегда был приятен, остроумен, проникнут юмором; но когда он начинал говорить об искусстве, он невольно делался профессором, оратором. Сколько высказывал он в это время глубокомысленных, остроумных, истинно художнических замечаний! Сколько было силы в его душе, теплоты в сердце» [74, с. 58].

12 Там же автор говорит о «шеллингианском восприятии природы» Рабусом и другими «философскими учителями» Иванова — Н. М. Рожалиным, а также и близким им учителем Ф. И. Тютчева С. Е. Раичем.

13 Здесь и далее см. статью Рамазанова с фрагментами переписки: «Иванов Александр Андреевич и его письма к К. И. Рабусу» [78, с. 357–366].

и даже благодарности за то, что «первым ощущением своего разума» [78, с. 362] Иванов обязан Рабусу. Последний же, ощутив незаурядность дара Иванова и стремясь способствовать расширению и углублению его мировоззрения, составил рекомендательный список литературы и даже переводил какие-то труды немецких авторов¹⁴. Среди источников, плод которых он «уже вкусил» благодаря Рабусу, Иванов называл «Всеобщую теорию изящных искусств» И. Зульцера и одну из важнейших книг Ф. Шлегеля — «Историю литературы древних и новых народов» — манифест романтического историзма. Упоминаются в письмах и записных книжках Иванова того времени и имена Новалиса, В. Вакенродера, А. Дюрера. Со своей стороны и Иванов стремился услужить Рабусу: покупал и отсылал ему какие-то книги, краски, очки и исполнил рисунок «головы Шиллера» [78, с. 361]¹⁵. Собираясь отправиться в Италию, Иванов очень хотел поехать туда вместе с Рабусом, как «с человеком вполне образованным» и просил его «распорядить наш путь, ибо я совершенно человек неопытный в сем случае. Успех для меня путешествия зависит от вас, т. е. от вас зависит мое счастье, основание коего уже есть существующая дружба» [78, с. 363].

Совместная поездка в Италию не состоялась — Рабуса задержали дела на Украине. И хотя об их дальнейших контактах сведений не имеется, очевидно, что влияние Рабуса на Иванова было важным, открыло ему дали романтического универсума и в то же время обратило «глаза зрячками в душу». В дальнейшем этот аспект мировоззрения Иванова еще более расширится и обогатится благодаря контактам с немецкими художниками-назарейцами и рускими шеллингианцами — «любомудрами» — Н. М. Рожалиным и С. П. Шевыревым. Но все-таки именно Рабус дал какие-то важные первые импульсы духовному «преображению» Иванова.

14 В данном случае Рабус выступал как важный «агент немецкого влияния», поскольку многие академики немецкого языка не знали и Иванов писал, что будет читать присланные переводы «славных немецких авторов <...> жаждущим познаний моим собратьям» и «глубоко впечатлет» в своей памяти. Любопытно, что Иванов приводит слова из письма к нему Рабуса: «Занимаюсь <...> немецкой литературой много и пишу лучше, как на русском, немцу простят» [78, с. 364].

15 Видимо, со скульптурного бюста Шиллера работы И. Г. фон Даннекера, подаренного императрицей Марией Федоровной Академии художеств.

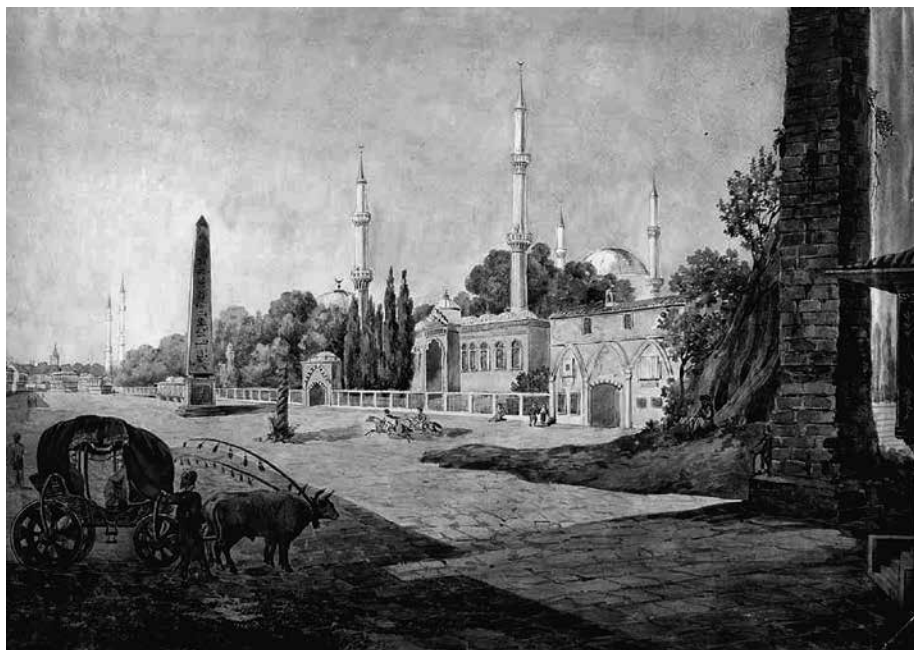
16 С. П. Яремич, считавший, что в конце 1820-х — 1830-е годы, а во многом и позже, «действия Иванова насквозь пропитаны германской мыслью, и все его методы и его первооснова — германского происхождения», цитирует слова художника из беседы с П. М. Ковалевским: «Немцы тогда все значили, не было спасения без немцев» [110, с. 8].



8. Карл Рабус. *Крым. Горы*. 1836
Бумага, карандаш, сепия. 39 × 54. Всероссийский музей А. С. Пушкина, Санкт-Петербург
Название рисунка условное; скорее всего, здесь переданы впечатления от Саксонской Швейцарии, где Рабус побывал в начале 1830-х

И если Иванов в 1830 году в письме к другу сожалел, что не умеет писать ландшафтов, то одной из первых работ, начатых после общения с Рабусом, уже в Риме, стала картина «Аполлон, Гиацинт и Кипарис» (1831–1834), воплотившая возвышенное переживание музыки природы и романтический культ вдохновения¹⁶.

Рабус же вскоре также поехал за границу, в жажде странствий решив не только расширить маршрут путешествия по Европе, но и отдать дань типичным для романтиков ориентальным интересам. Где-то летом 1830 года он на корабле отправился из Одессы в Константинополь. Как вспоминал художник, во время плавания началась буря, которая бушевала пять дней и чуть не стоила ему жизни, но и подарила близкие романтику переживания, произведя на Рабуса такое впечатление, что,



9. Карл Рабус. *Вид Константинополя*
Начало 1830-х
Бумага, акварель. 44,9 × 63,2
Государственная Третьяковская галерея

забывая о собственной опасности, он набросал картину шторма. После этого он, и прежде зачарованно вглядывавшийся в морские дали, исполнил немало романтических маринистических работ, в том числе и в позднейший, московский период¹⁷.

По прибытии в город на Босфоре Рабус был радушно принят русским послом А. И. Рибопьером¹⁸, получил квартиру в посольстве, разрешение местных властей писать виды города и проводника. Увы, до нас

17 Это, в частности, картины: «Буря на море» (1837, ГРМ, ранее Зимний дворец и ГЭ), «Молитва о погибших товарищах» (1840-е, Лебединский городской художественный музей им. Б. К. Руднева), «Море» (1847, ГТГ). В источниках также называются написанные картины «Буря» («для М. Ф. Орлова»), «Рыбачья хижина при закате солнца на берегу Мраморного моря» и «Водяные смерчи на Средиземном море» (принадлежали А. В. Капнисту) [85, с. 317] и другие.



10. Карл Рабус. *Лунная ночь в Галлиполи*. Начало 1830-х
Картон, акварель, графитный карандаш. 35,4 × 51,8. Государственная Третьяковская галерея

дошли немногие из его многочисленных «турецких» произведений, в частности, сепия «Дворец русского посла в Константинополе» (1832, ГРМ), картина «Гуюк Тепе» (Сумской художественный музей), акварели «Вид в Константинополе» и «Лунная ночь в Галлиполи» (обе — ГТГ; ил. 9–10) и несколько других графических работ.

Это обидно тем более, что Рабус был одним из первооткрывателей Турции в русском романтизме (до него там были художник-топограф

18 Незадолго до того посол вернулся в Константинополь после окончания Русско-турецкой войны 1828–1829 годов. Согласно Рамазанову, Рибопьер рекомендовал Рабуса как опытного рисовальщика и другим европейским дипломатам: акварели с видами Константинополя и окрестностей заказывали ему австрийский, французский и прусский послы [78, с. 267].

Г. С. Сергеев в 1794 году и М. Н. Воробьев в 1826-м)¹⁹. Но и сохранившихся работ Рабуса достаточно, чтобы ощутить поэтически-«историософскую» направленность взгляда художника, читающего «летопись мира» (Н. В. Гоголь об архитектуре) и передающего свои впечатления не только в плане «красот природы», но и размышляя о единстве и многообразии культур, форм соотношения человека и пространства, вечных основ жизни, неба и льющегося с него света.

Так, на залитой солнцем акварели «Вид в Константинополе» Рабус запечатлел площадь античного ипподрома (ныне — главная площадь Стамбула Ахмет), на которой стоит вывезенный в 390 году императором Феодосием из Египта 20-метровый обелиск, а вдали виднеются мусульманские минареты и купол Айя-Софии. «Голоса веков» перед лицом вечной природы слышатся и в медитативно-созерцательной работе «Лунная ночь в Галлиполи», где на фоне неба и озаренного луной моря минарет соседствует с каменной башней — остатком византийских укреплений²⁰. Жаль, что до нас дошел буквально абзац из турецкого дневника Рабуса, где ощутил настрой романтика, размышляющего о судьбах мира, в котором в его эпоху «правит золотой телец» [78, с. 269].

Из Константинополя Рабус отправился в плавание по Средиземному морю. Проследовав вдоль берегов Греции (где «много рисовал берега»), он прибыл в Италию, но смог посетить лишь некоторые приморские города (в частности, Триест), а в Рим и Неаполь не смог попасть из-за свирепствовавшей там эпидемии холеры. Окончив морское путешествие в Марселе и совершив поездку по Франции, Рабус переехал в Австрию, где «много рисовал в Тироле» и «довольно долго» был

в Вене, «получив заказы картин от князя Эстергази» [78, с. 267] (все эти работы не выявлены). Из Австрии он переехал в Германию, где побывал «во всех столицах» [3, с. 955]. Причем не менее двух лет (то есть едва ли не дольше, чем какой-либо русский художник XIX века) он прожил в столице Саксонии Дрездене²¹, обойдя пешком Саксонскую Швейцарию²². В конце 1833 года Рабус через Берлин возвратился на родину.

Период пребывания Рабуса в Германии представляет особый интерес тем более, что он и ранее, в России, как мы видели, был «популяризатором» и проводником влияния немецкой культуры. И если мы не знаем подробностей пребывания Рабуса в столице бидермайера (Вене), то от немецкого периода его жизни сохранились скудные, но содержательные сведения, две чрезвычайно интересные работы и наименования ряда других произведений. Известно, что он посетил «множество исторических мест» и не только много рисовал, жадно впитывал впечатления от природы, быта, архитектуры и сокровищ музеев, «посещал университетские лекции» [3, с. 955], но и знакомился с известнейшими художниками и литераторами. Так, в Мюнхене он встречался с «назарейцами» П. Корнелиусом и Ю. Шнорром²³.

Но особенно «своим» Рабус почувствовал себя в художественной и научной среде Дрездена. Столица Саксонии вообще притягивала многих русских путешественников как знаменитой галерей, где находилась «Сикстинская Мадонна» Рафаэля, так и интенсивной интеллектуальной жизнью (см. об этом, например, в трудах Э. Хексельшнейдера [97], Н. Е. Никоновой [58] и других)²⁴.

- 19 К. П. Брюллов попал туда через пять, а Айвазовский — через пятнадцать лет, и жаль, что нельзя сравнить его «Леандрову башню в Константинополе» (1848, ГТГ) с несохранившейся картиной Рабуса «Восход Солнца с Леандровой башни», которая в 1840 году в Москве, по словам В. П. Боткина, вызвала всеобщее восхищение «замечательной, по мнению знатоков, яркостью и нежностью красок, и <...> была продана тотчас же, как была поставлена в залу» при том, что была «выполнена <...> в два утра» [11, с. 94]. С. Е. Ивлева справедливо обратила внимание на то, что Рабус часто «первым обозначал художественные тенденции, которые в дальнейшем получили развитие в искусстве более известных его товарищей и учеников» [39, с. 289].
- 20 Галлиполи (тур. *Gelibolu*, лат. *Callipolis*), основанный в V веке до н. э. греческий город на берегу пролива Дарданеллы, до 1354 года оставался византийским и назывался Каллиполем. Какое-то время им владели крестоносцы и венецианцы, а затем он стал первым городом, захваченным турками в Европе (оставаясь и в XIX веке греческим по населению). Согласно Рамазанову, существовала и одноименная картина Рабуса, приобретенная Николаем I и находившаяся «во дворце» [78, с. 268] (нынешнее местонахождение нами не выявлено).

- 21 Рабус прибыл в Дрезден не позднее 8 марта 1831 года [53, с. 47].
- 22 Живописный горный район неподалеку от Дрездена, о котором говорят: «Миллионы лет, застывшие в камне». Был особо любим немецкими романтиками и романтически настроенными иностранцами, том числе русскими путешественниками. В частности, важное значение имело подобное путешествие в 1823 году для формирования «горной философии» В. А. Жуковского [114].
- 23 В 1832 году он сделал еще одну неудачную попытку попасть в Италию, отправившись туда вместе с А. Т. Марковым, копировавшим в Дрездене «Сикстинскую мадонну». Но граница с Италией оказалась вновь закрыта, и они ограничилась пребыванием в Нюрнберге и Мюнхене, где «смотрели Рубенса, Ван Дейка и старую немецкую школу», видели фрески Корнелиуса, были в мастерской у него и у Шнорра, посещали академические классы и ходили смотреть эстампы в королевском музее [77, с. 230].
- 24 См. также каталог выставки «Мечты о свободе. Романтизм в России и Германии» [53], удачно открывшейся в Третьяковской галерее весной 2021 года, то есть в период работы над этой статьей. В каталоге содержится и информация о жизни и творчестве многих из упоминаемых здесь русских и немецких художников-романтиков (кроме, как ни странно, Рабуса).

Рабусу же многие люди и идеи, определявшие духовную атмосферу столицы Саксонии, были известны и служили философско-художественными ориентирами еще в России. Так, в период пребывания Рабуса в Дрездене Л. Тик — автор книг, несомненно, «настольных» для Рабуса с юности²⁵, не только здравствовал, но и славился привлекавшими многочисленных поклонников из разных стран литературными вечерами, постоянным участником которых стал и Рабус. На этих вечерах он сблизился с К.-А. Бёттигером — филологом, историком искусства, археологом, педагогом и писателем²⁶, причем Бёттигер, заинтересованный личностью и работами русского гостя, не только напечатал какую-то заметку о нем в газете *Artistischer Blatt zur Abendzeitung in Dresden* [78, с. 267] (не выявлена), но и переписывался с ним. Рабус писал ему уже из России: «...в Дрездене, я [был] счастлив, познакомившись с вами, профессор, также и с другими учеными и художниками; все сокровища искусства были открыты для меня так дружески, что сердечная признательность моя <...> прекратится тогда только, когда я забуду все благородное и прекрасное, а этому воспротивится великий мой учитель — природа» [78, с. 267].

«Принят как свой» [78, с. 267] Рабус был в семействе Л. Райхенбаха — не только одного из виднейших представителей бурно развивавшегося в Германии естествознания — знатока немецких лесов, основателя Дрезденского ботанического сада, зоолога, но и философа и художника — автора иллюстрированных ботанических и орнитологических книг и даже жанровых картин (его работа «Прерванная ария» хранится в Эрмитаже). Подружился Рабус и с М. Ретчем — саксонским живописцем и графиком, автором известных иллюстраций к «Песне о колоколе» Ф. Шиллера и «Фаусту» И. Гёте (последний предпочитал его иллюстрации работам других художников).

Несомненно, с огромным интересом Рабус изучал творчество дрезденских пейзажистов — профессора Академии К.-Д. Фридриха²⁷,

25 Наверняка во время путешествия Рабус вспоминал известный роман Л. Тика «Странствия Франца Штернвальда», описания путешествий Гёте и т. п.

26 Бёттигер входил «в круг наиболее влиятельных людей эпохи Гёте» (Википедия), был директором Рыцарской академии и старшим инспектором музея античности в Дрездене, читал в своем дрезденском доме лекции по античности и публиковался в местных вечерних газетах. Рабус вспоминал о своих беседах с ним и цитировал его в статье 1851 года [75, с. 215]. Любопытно, что в начале 1820-х годов с Бёттигером, как и с Тиком, общался в Дрездене В. К. Кюхельбекер [41, с. 114].

К. Даля, К. Каруса — друга Шеллинга, Гёте и Фридриха и не только художника, но и выдающегося врача и психолога, исследователя «души» растений, животных и людей. Скорее всего, Рабус, при его особом внимании к теории искусства, познакомился с как раз в 1831 году опубликованным в Дрездене программным трудом Каруса «Девять писем о пейзажной живописи».

Стоит упомянуть, что тогда в Дрездене часто бывал и хорошо известный в России архитектор и живописец К.-Ф. Шинкель, лидер исторического романтизма в архитектуре²⁸. Судя по позднейшим рисункам и иллюстрациям Рабуса, интересовала его и немецкая сатирическая графика, выражавшая «иронический» и социальный аспекты романтических устремлений.

Разумеется, здесь нет возможности углубляться в круг философско-художественных и научных идей и творческих импульсов тогдашнего Дрездена. Важно понять, что Рабус вращался в этой среде не как праздный путешественник и созерцатель-дилетант, но как «посвященный». Это очевидно и в двух дошедших до нас «немецких» работах Рабуса, которые дают представление о направленности его творческого воображения в этот период²⁹.

Первая из них — небольшая акварель «Кладбище в местечке Дона под Дрезденом» (1831, Ярославский художественный музей; ил. 11) — была выполнена во время пешего путешествия по горной Саксонской Швейцарии, где расположен старинный городок, кладбище которого Рабус запечатлел на сумеречно-туманном медитативном пейзаже с часовней и чредой старинных могил, одну из которых венчает

27 Среди не дошедших до нас произведений Рабуса Рамазанов и поэт Ф. Н. Глинка называли работу «Лебедь в зарослях тростника» — видимо, парафраз известной картины Фридриха.

28 В 1830–1832 году в Дрездене по его проекту строилось здание Гауптвахты. Известно, что мировоззрение Шинкеля сложилось под влиянием Ф. Шеллинга, Л. Тика, Ф. Шлегеля и других романтиков (см. об этом: [113]).

29 В Отчете петербургской Академии художеств за 1833–1834 год указывается, что «академик Рабус, возвратясь из пятилетнего путешествия <...> привез снятые с натуры виды <...> Саксонской Швейцарии и проч. В Дрездене он написал картину для известного писателя Людвиг Тика и другую для археолога Бёттигера и в Берлине Вид маяка близ Константинополя для г. скульптора Рауха <...> Сверх того, вел подробный журнал живописного путешествия, который при возможных способах постарается издать в свет с литографическими рисунками» [92, с. 134–135]. Среди «немецких» работ в источниках также называются «Ночной вид из окрестностей Мейсена», «Мост в Саксонии», «Вид Мюнхена» [78, с. 268], «Вид старой части города Мюнхена, с реки Изара, при закате солнца» [3, с. 955].

воинский шлем³⁰. Характерно, что эта акварель напоминает созданный где-то в конце 1820-х — начале 1830-х годов известный эскиз декорации К. Шинкеля к опере «Фердинанд Кортес» Гаспаре Спонтини. (Ил. 12.)

Вторая сохранившаяся «саксонская» работа Рабуса — картина «Мейсенский собор» («Ночь в Мейсенском замке»; Вологодская областная картинная галерея; ил. 13)³¹ представляет особый интерес и в силу художественных достоинств, и потому, что в ней особенно наглядно проявилась близость Рабусу образности дрезденского романтизма. Конечно, она «помнит» и «лиру Новалиса», и размышления Шеллинга о светящейся гармонии Вселенной и о том, что «архитектура — застывшая музыка». Очевидны ее немецкие аналоги и, скорее всего, «источники» — прежде всего работы К. Каруса, одна из которых (ил. 14), между прочим, была в 1827 году подарена В. А. Жуковским Гёте и охарактеризована последним как выражающая «восхищенному взору всю романтику» [34, с. 364].

При этом картина Рабуса как нам кажется, не несет печати эпигонства и «выдыхана». В 1840 году, когда она экспонировалась на выставке в Московском дворцовом архитектурном училище (далее — МДАУ), В. П. Боткин (в то время шеллингианец) столь выразительно описывал ее, что я позволю себе пространную цитату:

Невыразимое очарование веет на душу из этой полупрозрачной, тихой ночи. Великое достоинство художника состоит в том, чтобы изображением природы возвышать человека из чувственной природы, пробуждать в душе его духовное чувство красоты и высшие, чистые стремления <...> В террасе старого замка видна готическая церковь; внизу, далеко, блестит Эльба — между полями, покрытыми кустарником; вдали темнеют горы... На террасе сидит, облокотясь, женщина; возле нее арфа, на которой, кажется, она только что перестала играть³². Полная луна обливает все своим светом:

30 В 1813 году при селении Дона произошел бой между русской и французской армиями.

31 В каталоге Вологодской областной картинной галереи картина датируется как исполненная не позднее 1840 года по выставке, на которой она была показана в Москве, хотя, возможно, она была создана (во всяком случае в эскизе) еще в Германии.

32 На картине в ее нынешнем состоянии фигуры женщины нет. Вероятно, автор принял замечание Боткина в цитируемой статье о том, что «грустная женщина словно нарушает свою печалью величавое спокойствие ночи, одевшей природу всеми своими фантастическими красками». Тем более, что картина, судя по всему, была подарена автором Боткину (на обороте имеется надпись на немецком языке: *C. Rabus m. Meissen n d Natur mein Herrn Bottkin 1840 g.*).



11. Карл Рабус. Кладбище в местечке Дона под Дрезденом. 1831
Бумага, акварель, тушь. 21,2 × 28,9
Ярославский художественный музей



12. Декорация к опере Фердинанд Кортес Г. Спонтини. 1820
Репродукция с авторской литографии К.-Ф. Шинкеля. Потсдам, 1847

на фасад готической церкви, обращенный к ней, льется вся влажная яркость лучей ее, словно сияясь затмить тихий свет лампад <...> церковь, кажется, насквозь проникнута этими лучами — только ночной пар смягчает прилив их; легкий, как дымка, туман лежит на поле и реке; лишь в одном месте ее далеко-далеко отразился месяц <...> Тихо; ничто не нарушает обаятельного безмолвия теплой, летней ночи; час таинственных видений наступил... В этой картине столько нежности, очарования; поэзия ночи представлена с такою неопределимою истиною, что здесь надобно подписать стихи Гёте [11, с. 93–94].

И далее Боткин цитирует на немецком языке стихотворение Гёте «К месяцу»...

Итак, в конце 1833 года, после более трех лет странствий «под небом Шиллера и Гёте», Рабус, полный впечатлений, вернулся на родину и, некоторое время проведя на Украине, направился в Петербург. В феврале 1834 года он, «представив портфель рисунков, сделанных им с натуры во время путешествия его в разных местах в Германии и проч.», обратился к Совету Академии художеств с просьбой представить их «на Высочайшее воззрение и исходатайствовать ему со стороны Правительства

обеспечение будущности, дабы он мог трудиться на пользу художества, для коего пожертвовал почти всем состоянием и лучшими летами своей жизни». Совет, «отдавая справедливость усердию и неутомимости, в особенности же любознательности г. академика Рабуса, [зная] пожертвования, сделанные на путешествие по России и чужим краям, и полагая, что издание его собрания видов и местоположений, нарисованных в виде очерков (*croquis*), если их тщательно отделать посредством литографии, конечно, будет любопытно и полезно, определил: труды его предать на милостивое благоуважение г. Министра Императорского Двора» [71, т. 2, с. 317]. Но министр Императорского Двора князь П. М. Волконский в просьбе отказал, указав на отсутствие в Кабинете сумм для этого назначения [39, с. 292]³³.

Рабус же, обманутый в своих надеждах и, вероятно, ощущавший себя чужеродным в тогдашней петербургской атмосфере, собрался было отправиться в кругосветное плавание³⁴, но внезапно передумал и уехал на Украину, «где ожидала его любящая невеста» [78, с. 268]. А в конце 1834 года он женился и вскоре навсегда поселился в Москве. Начался новый, ставший весьма важным для судеб русского пейзажа, период его жизни. (Ил. 15; информация о публикации портрета любезно предоставлена Т. Гармаш.)

В феврале 1835 года [39, с. 293] Рабус начал преподавать перспективу, а затем и «рисования пейзажей» в размещавшемся в Кремле МДАУ, сменив на этой должности наиболее влиятельного в то время московского архитектора-романтика М. Д. Быковского³⁵. Причем роль Рабуса в МДАУ не ограничивался только уроками: он играл определенную роль и в направлении и развитии училища (Рабус несколько лет входил

33 Не исключена и политическая подоплека этого отказа: как мы увидим ниже, Рабус был приятелем бывших членов тайных обществ и литераторов, подвергавшихся цензурным гонениям.

34 По протекции генерала Ф. Ф. Шуберта — военного топографа, коллекционера и любителя искусства (его дом был одним из музыкальных центров Петербурга) — Рабус был определен на службу по морскому министерству и в качестве топографа должен был участвовать в плаванье на военном корабле «Америка» под командованием капитан-лейтенанта И. фон Шанца в 1835–1836 годах [39, с. 292].

35 Возможно, он был приглашен в Первопрестольную именно М. Быковским, в своем творчестве ориентировавшимся на немецкий романтический историзм и искавшим единомышленников. В 1834 году Быковский стал фактически главным архитектором Москвы; а в следующем — возглавил МДАУ. В том же году, 8 мая, он выступил с речью, в которой призвал к созданию взамен надоевшего ампира собственной национальной архитектуры (см. труды Е. И. Кириченко).



13. Карл Рабус. *Мейсенский собор (Ночь в Мейсенском замке)*. Не позднее 1840. Холст, масло. 65 × 86,5. Вологодская областная картинная галерея



14. Карл Карус. *Фантазия на тему музыки*. 1820-е. Бумага, гуашь. 48,3 × 38,7. Архив Гёте и Шиллера, Веймар

в состав руководящего органа училища — «конференции» [29, с. 207]³⁶. С МДАУ был связан и возникший в 1832 году Художественный класс, возглавлявшийся бывшим декабристом М. Ф. Орловым, с которым близко подружился Рабус.

В 1837 году Рабус «по личному приглашению графа С. Г. Строганова» [42, с. 116] стал преподавателем перспективы в «Школе рисования в отношении к искусствам и ремеслам», а после образования в 1844 году 2-й рисовальной «строгановской» школы преподавал и в ней «живопись ландшафтов и перспективу», причем за время службы неоднократно награждался орденами: Строганов считал его «выдающимся преподавателем», «здесь, в Москве, почти незаменимым» [19, с. 303–304]. Параллельно он какое-то время преподавал перспективу и пейзаж в возглавлявшемся писателем С. Т. Аксаковым Константиновском межевом институте [39, с. 93].

И наконец, в марте 1844 года Рабус официально стал членом Совета вновь образованного Московского художественного общества

36 Рабус подружился с его преподавателями и (последовательно) учеными секретарями — физиком, садоводом, писателем, любителем истории и акварелистом Е. И. Классеном и (с 1846 года) архитектором и живописцем-перспективистом Ф. А. Клагесом [78, с. 430].



15. Неизвестный художник (А. Чернышев). Портрет русского художника Рабуса (автора «ночей» и остроумных карикатур)
Ил. из: Живописец. Художественный сборник. 1903. № 6-8. С. 5

и преподавателем (профессором) перспективы, пейзажа, затем и истории искусства в МУЖВ, учрежденного в 1843 году на базе Художественного класса, с которым Рабус и прежде был связан³⁷.

Таким образом, практически все московские «перспективисты» и пейзажисты конца 1830-х — 1850-х годов (часть которых продолжала в дальнейшем обучение в петербургской Академии художеств) стали так или иначе его прямыми учениками или находились в орбите влияния Рабуса как наиболее квалифицированного и авторитетного мастера — единственного академика пейзажной живописи в Москве второй половины 1830-х годов — 1840-х годов.

О характере и плодах преподавательской деятельности Рабуса будет сказано ниже. Здесь же важно подчеркнуть, что его переезд в Москву был не случайным или обусловленным чисто материальной заинтересованностью и узкопрофессиональной востребованностью. Он и до поездки за границу, видимо, будучи в Москве проездом на Украину, проявлял интерес к старинной архитектуре Москвы и быту ее обитателей, отразившийся в его работах 1829 года — акварели «Новодевичий монастырь» (ГИМ) и рисунке «Москва. Народное гуляние» (Музей В. А. Тропинина и московских художников его времени). Теперь же он не просто «вписался» в художественный процесс, но и стал весьма заметной фигурой не только в сфере образования, но и в духовной жизни Первопрестольной. Продолжая работать над неоконченными произведениями, начатыми ранее, он со своим богатым опытом художественного освоения средневековой архитектуры Востока и Запада, принял активное участие в работе московской интеллигенции по национальному самоопределению — «познанию России», конкретному изучению и в то же время философско-художественному осмыслению ее истории, «древностей», «духа» и быта народа.

Переезд Рабуса в Москву совпал со временем, когда особенно интенсивно совершался поворот в отношении к исторической и эстетической значимости памятников древнерусской культуры³⁸. И первые же его «московские» произведения и творческие и дружеские связи говорят, что он более чем кто-либо из живописцев этого времени стал не только «иллюстратором» идей, но во многом единомышленником и сотворцом виднейших участников этого процесса. Причем и немецкая «закваска»³⁹ и энциклопедизм Рабуса в Москве оказались желанными и близкими.

37 Несомненно, что при отсутствии преподавания пейзажа в Класе его ученики, склонные к этому жанру пользовались примером и советами Рабуса. Известно, например, что М. Ф. Орлов просил Рабуса за плату давать домашние уроки одаренному ученику Класа И. Я. Тучнину, но Рабус не только сделал это бесплатно, но и предложил ему поселиться в своем доме, став для него «учителем и вместе другом» [93, с. 154].

38 Этот процесс был общим для времени в целом, но имел различные «идеологические» измерения: от «официальной народности» в духе известной «триады» С. С. Уварова до деятельности оппозиционных николаевскому режиму людей круга А. И. Герцена. Так, если В. Г. Белинский еще в 1834 году полагал, что до Петра I в России не было памятников искусства, то в 1838 году он же восклицал: «Не говорите, что у нас нет памятников, <...> они рассеяны всюду <...> но не всякий хочет заметить их» [96, с. 154].

39 О том, что после возвращения в Россию Рабуса в какой-то степени воспринимали как русско-немецкого художника, говорит упоминаемый в статье дочери художника факт: во время посещения Москвы (в 1836 году) живописец-романтик Орас Верне «был

Так, вскоре по приезде Рабус принял участие в издании журнала «Живописное обозрение достопамятных предметов из наук, искусств, художеств, промышленности и общежития, с присовокуплением живописного путешествия по земному шару и жизнеописаний знаменитых людей» [35]. Организаторами и главными авторами журнала были «многолетние приятели» Рабуса — Н. А. Полевой, — писатель (его перу принадлежала и известная повесть «Живописец», вошедшая в его сборник 1834 года «Мечта и жизнь»), драматург, теоретик романтизма, критик, публицист, историк, и его брат Ксенофонт⁴⁰. Этот журнал, выходивший в 1835–1844 годах, был первым в России иллюстрированным ежегодником энциклопедического характера [39; 40]. Его важнейшей, вивавшей в воздухе эпохи задачей было знакомство читателей со своеобразием природы, истории и культуры различных стран Запада и Востока. И прежде всего — так сказать, в глобальном контексте, — России, ее прошлого, народов, городов, старинных храмов, монастырей и проч., которым были посвящены краткие, но содержательные тексты.

При этом, широко используя в иллюстрировании журнала западные политипажи (издатель имел широкие связи с издателями в Париже и держал «Французскую книжную лавку» на Кузнецком Мосту в Москве), Полевые считали принципиальным, чтобы на страницах журнала «отечественные сюжеты были выполнены отечественным

несколько раз у К. И. Рабуса, сам предложил представить государю вид Измайловской церкви и отвез картину во дворец. Картина понравилась государю, и он сказал Вернеу, чтобы художник привез ему свои работы в Петербург. Тогда у Карла Ивановича были окончены две большие картины: «Буря» [ныне ГРМ] и «Вид Галлиполи при лунном освещении» [местонахождение неизвестно], и он лично представил их императору. Государь был к нему очень благосклонен и, рассматривая картины, сказал князю Волконскому: «что? каково? у тебя таких нет». Потом, обратясь к художнику, прибавил по-немецки: «поздравляю вас с таким прекрасным талантом». Обе картины государь велел поместить во дворец, возле картин Филиппа Гакерта [Хаккерта]» [85, с. 313].

- 40 Официальным издателем «Живописного обозрения» значился А. И. Рене-Семен, поскольку в 1834 году, после запрета журнала Н. А. Полевого «Московский телеграф» (1825–1834) последнему было запрещено заниматься издательской деятельностью. Информацию об истории журнала и самых теплых отношениях между Рабусом и Полевыми см. в мемуарах Кс. Полевого [74, с. 375]. См. также романтические записки Полевых 1839 года в альбоме Рабуса: «Дружба и воспоминание неразлучны в сердце человека. — Дружба выше обязанностей родственных <...> Такие чувства питает к милому Карлу Ивановичу преданный сердцем Ксенофонт Полевой <...> На память доброму, милому Карлу Ивановичу Рабусу. На бедной земле изгнания, где плачут столь многие, где смеются столь немногие, всегда увенчанная кипарисом поэзия живет с нами только для усыпления нашей скорби; каждая наша песнь выражает печаль или уныние; а струны счастья безмолвствуют на лире поэта. Поэт и соловей, что такое песни ваши?.. Вдох, грусть о том, что не дано человеку на земле. — Николай Полевой» [85, с. 311–312].

художником» [39, с. 295]⁴¹. В этом им и помог Рабус, гравюры с рисунков которого печатались в «Живописном обозрении», согласно С. Е. Ивлевой, с 1836 года [39, с. 294]. Причем в начале 1840 года редакция пользовавшегося успехом журнала отмечала, что его высокий художественный уровень «создан во многом благодаря Рабусу» [39, с. 295]⁴², роль которого, вероятно, не ограничивалась собственными иллюстрациями. Видимо, он был как минимум консультантом по отбору иллюстраций, а возможно, и анонимным соавтором каких-то из многих статей о зарубежном, прежде всего немецком, искусстве, в том числе о назарейцах, М. Ретче (в журнале «Ретце»), А. Дюрере, городах Германии и проч.⁴³

Иллюстрации же Рабуса (как и вообще «русские» материалы этого журнала), несомненно, заслуживают самого пристального внимания и отдельного исследования. Ивлева относит к ним гравюры с подписью или инициалами *Rabus*, *C. R.* или *K. R.*, в частности, «Памятник Минину и Пожарскому на Красной площади» (1836, с. 97), «Церковь Успения на Покровке» (1837, с. 24), «Симонов монастырь» (1837, с. 96; ил. 16), «Село Измайлово [вид собора]» (1838, с. 1; ил. 17), «Алексеевский девичий монастырь» (1838, с. 180), «Новодевичий монастырь» (1838, с. 205; ил. 18), «Колокольня Ивана Великого» (1838, с. 365), изображения ряда других московских достопримечательностей, а также жанровые сцены «Малороссийский танец» (1838, с. 338)⁴⁴ и «Чухонцы, играющие в карты» (1838, с. 145).

Думается, однако, что отсутствие подписей не означает, что и другие «русские» иллюстрации, например, «Троице-Сергиева Лавра» (1837, с. 193, 196, 317) и «Углич» (1838, с. 48), стилистически очень близкие, гравированы не с работ Рабуса. Судя по всему, ему принадлежали

- 41 Из работ русских художников несколько более раннего времени Полевые воспроизвели в журнале кажется, только «Русскую тройку» А. Орловского, который «умел понять нашу Русскую жизнь, наше простонародье, и с поэтической силою изображал Русь в свои быстрых очерках» [37, с. 224].
- 42 В конце соответствующих статей авторы не раз подчеркивали свое восхищение не только пейзажами, но и жанровыми работами Рабуса.
- 43 Рабус был прекрасным знатоком истории искусства и в дальнейшем читал курс лекций в МУЖВ и готовил к изданию соответствующий рукописный труд. В 1847 году в газете «Московский городской листок» [76, б. п.] была напечатана его статья «Любителям искусств. Пляска смерти [о живописи Гольбейна-мл.]» — одна из первых публикаций, посвященных этому мастеру в России. Несколько текстов Рабуса было напечатано в журнале «Москвитянин». Скорее всего, среди материалов московской периодики есть и другие тексты Рабуса по истории искусства, опубликованные, как это часто бывало в то время, анонимно или под псевдонимом.
- 44 Кстати, рисунок «Малороссийский танец» едва ли не начинает ряд работ, включающий произведения И. И. Соколова, К. А. Трутовского, братьев Маковских и проч.



16. Симонов монастырь
Гравюра по рисунку
К.И. Рабуса
Ил. из журнала:
Живописное обозрение.
1837. С. 96



17. Село Измайлово
[вид собора]
Гравюра по рисунку
К.И. Рабуса
Ил. из журнала:
Живописное обозрение.
1838. С. 1



18. Новодевичий
монастырь
Гравюра по рисунку
К.И. Рабуса
Ил. из журнала:
Живописное обозрение.
1838. С. 205



19. Карл-Фридрих Шинкель
Альтштадтская церковь
в Кенигсберге. 1836
Бумага, карандаш, тушь,
акварель. 41,1 × 38,8
Гравюрный кабинет,
Государственные музеи,
Берлин



20. Доменико Квальо (младший)
Собор в Реймсе. 1833
Холст, масло. 74,5 × 94,5
Музей изящных искусств, Лейпциг

и «украинские» рисунки «Нежин» (1837, с. 370) и «Могила В. Капниста» (1838, с. 48), ультраромантический пейзаж «Генуэзская крепость близ Феодосии» (1838, с. 224), а также одноименная с его вышеупомянутой несохранившейся картиной иллюстрация «Водяные смерчи» (1837, с. 208).

Виды памятников древнерусского зодчества в «Живописном обозрении» в целом соответствуют «международным стандартам» и близко соотносятся с европейскими образцами романтической архитектурной живописи и графики (ее виднейшими мастерами были, в частности немцы К.-Ф. Шинкель, Доменико Квальо⁴⁵ и француз Ф. Бенуа⁴⁶). (Ил. 19–20.) Этот тип «ведуты» широко представлен в журнале изображениями западной, более всего — готической, и восточной архитектуры. Очевидно, что Рабус опирался и на опыт прежних «видописцев» Москвы,

⁴⁵ Иоганн Доменикус Квальо Младший (1787–1837) — один из самых известных немецких художников-архитекторов романтизма, театральный художник, литограф и гравер. Его работы имеются в Эрмитаже и ГМИИ им. А. С. Пушкина.

⁴⁶ Феликс Бенуа (1818–1896) — французский художник, рисовальщик и график. Известен в первую очередь как автор литографий, изображающих городские виды, отдельные здания, церкви, замки и ландшафты. В конце 1840-х годов работал в Москве.



21. Карл Рабус
Вид Измайловской церкви
Около 1837
Бумага, акварель
Государственная
Третьяковская галерея



22. Карл Рабус
Вид на Алексеевский монастырь. 1838
Холст, масло. 39 × 54
Государственный
Исторический музей



23. Карл Рабус
Стены Новодевичьего монастыря в Москве
1830–1850-е
Бумага на холсте,
масло. 23,4 × 35,2
Государственная
Третьяковская галерея

в некоторых случаях прямо «апеллируя» к работам лучшего ее изобразителя первой трети XIX века — романтика О. Кадоля⁴⁷ (ср., например, изображения храма Успения на Покровке и Троице-Сергиевой лавры).

В то же время нельзя не отметить проблемы приоритета Рабуса в формировании иконографии старой Москвы в конце 1830-х — 1840-е годы по отношению к другим русским и зарубежным художникам. Так, распространено мнение, что первым иллюстрированным описанием старой русской архитектуры был проект графа А. Н. Демидова и французского рисовальщика Андре Дюрана, в 1842 году издавших в Париже альбом «Живописное и археологическое путешествие по России». Но подобное же описание фактически во многом начато в «Живописном обозрении», а ряд литографий с видами Москвы Дюрана (бывшего в Первопрестольной очень недолго) весьма близок к иллюстрациям к «Живописному обозрению» за 1838 год, что заставляет предполагать, что Дюран пользовался и «наработками» Рабуса⁴⁸.

При этом некоторым иллюстрациям Рабуса присуща особая лаконичность, «музыкальная» выразительность и чуткость к эстетической специфике московской архитектуры — ее органике, «соприродности» и обращенности к небу изображенных зданий («Симонов монастырь» и др.). Еще более это относится к станковым версиям изображения тех же архитектурных памятников — в частности, к хранящемуся в Третьяковской галерее акварельному эскизу к картине «Вид Измайловской церкви» («Собор в селе Измайловском под Москвой»)⁴⁹ и картине «Вид на Алексеевский монастырь» (1838, ГИМ). (Ил. 21–22.)

Интересно, что в первом из них художник для усиления впечатления, что храм — посредник между землей и небом, несколько меняет

47 В журнале была опубликована (без указания автора) одна из работ Кадоля: «Гулянье в Сокольниках» (1837, с. 129).

48 Характерно, что в 1840 году редакция журнала отмечала: «Рисунки, наполняющие „Живописное обозрение“, точно избранные и самые изящные из всех европейских потому, что имеем выгоду заимствовать лучшее из иностранных живописных изданий, прибавляя к тому еще предметы русские, которые уже от нас заимствуют в иностранные издания» (1840. Вступление, б. п.). Возможно, знаком был с иллюстрациями к «Живописному обозрению» и самим Рабусом и немец Э. Гертнер, ученик Д. Квальо, работавший в Москве в 1838–1839 годах. Немец И. Вейс (ученик брата Д. Квальо Симона) — автор также близко перекликающихся с работами Рабуса видов Москвы, начал работать в России только в 1840-е годы. Любопытно, что в альбоме Вейса, в 1888 году хранившемся в одном из мюнхенских собраний, находился один из «восточных» рисунков Рабуса, датированный 1832 годом [112, с. 109].

49 Картина, согласно Рамазанову, была написана по заказу А. Х. Бенкендофа [78, с. 268] (местонахождение неизвестно).

характер плоского в действительности рельефа почвы, сообщая ему характер невысокого холма.

Изображение же Рабуsom шедевра русской архитектуры XVII века — двухшатрового Преображенского собора Алексеевского монастыря, уничтоженного в 1838 году для строительства храма Христа Спасителя, в какой-то степени напоминает произведения европейских романтиков с изображениями радуг, торжественно сияющих над готическими соборами (Шинкеля, Констебля). Как писала А. П. Гусарова, в картине Рабуса «радуга, осеняющая город, над которым еще плывут остатки грозовых туч, определяет во многом облик этого уголка Москвы, расположенного неподалеку от Кремля (на горизонте видна колокольня Ивана Великого), но раскрывающегося как «тихая обитель», — изолированный уединенный мирок, располагающий к созерцанию, благодному покою, тишине» [31, б. п.] А в пейзаже «Стены Новодевичьего монастыря в Москве» (ил. 23) появляется поэтический мотив смыкания земли и неба, отраженного в зеркале воды монастырского пруда.

Дружба и творческое сотрудничество связали Рабуса и с другими видными московскими деятелями «русского возрождения» 1830–1840-х годов, в частности с писателем-романтиком и историком А. Ф. Вельтманом. Друг Пушкина, обладавший оригинальным талантом, соединявшим причудливую поэтическую фантазию и пристальное внимание к подробностям исторического и современного быта, он в 1836 году начал издавать подобный «Живописному обозрению» альманах «Страны света» (1836–1837), но вскоре погрузился в исследование русской старины, став в 1842 году помощником директора Оружейной палаты Кремля — писателя М. Н. Загоскина («русского Вальтера Скотта»).

Именно Рабуса «чародей Вельтман, который выкупал русскую старину в романтизме» (А. А. Бестужев-Марлинский) [10, с. 453]⁵⁰, пригласил иллюстрировать свою книгу «Достопамятности Московского Кремля» (М., 1843) видами кремлевских зданий, площадей и романтизированных (в духе Ф. Гране, Д. Квальо и М. Н. Воробьева) интерьеров, вызвавшими восторг у москвичей⁵¹ и повлиявшими на творчество дру-

50 Для иллюстрации меры романтичности мировосприятия Вельтмана можно вспомнить его стихи: «Погибни в том остаток чувства, / Будь в жизни все ему на зло, / Кто дар считает за искусство, / А труд души — за ремесло! / Я жизни сей не раб презренный, / Я проводник того огня, / который движет всей Вселенной / И с неба летит на меня» (из романа «Странник» [17, с. 122]).

гих московских «перспективистов». Работал Рабус над иллюстрациями и к книге Вельтмана «Московская Оружейная палата» (М., 1844)⁵².

При этом, «вживаясь» в пространство старой Москвы, Рабус вскоре создал и живописную версию центральной части опубликованной Вельтманом панорамы П. Пикара (1708) — «Вид Москвы при Петре I» (1846, ГИМ), впервые, задолго до Апполинария Васнецова, «оживив» Москву, какой она была в начале XVIII века.

Дружба связала Рабуса и с В. В. Пассеком, еще одним из виднейших романтиков — энтузиастов познания России. Сын ссыльного дворянина, Пассек в 1826–1830 годах был участником университетского кружка Герцена и Огарева, но после его разгрома, уехав в Харьков, страстно увлекался изучением истории, быта и «внутренней жизни» народов родной страны. В 1838–1842 годах, переехав в Москву, Пассек издал пять книг журнала «Очерки России», причем в 1840 году вышел в свет альбом иллюстраций «Виды и приложения к «Очеркам России»» [62], в оформлении которого участвовал Рабус. Рисунки для литографий альбома выполнялись и другими художниками — К. А. Зеленцовым⁵³, совсем молодым одесским романтиком Ф. И. Гроссом⁵⁴, уже упоминавшимся выше учеником Рабуса И. Я. Тучниным и др. Но Рабус, по-видимому, не только поместил в альбоме несколько видов Крыма и Украины (куда вновь совершил поездку в 1839 году) и историческую композицию «Сарай-Орда Батыя на Волге», но и «довел до ума» любительские рисунки самого Пассека. Этот альбом, кстати, интересен и тем, что в нем (в отличие от русских пейзажей братьев Чернецовых, путешествовавших по Волге в 1838 году) почти отсутствуют «итальянизированные» схемы и ощущается близость к графическим «травелогам» немецких авторов

51 Так, М. П. Погодин считал, что в издании «Достопамятности Московского Кремля» «главное — картины, картины прекрасные, и по выбору, и по сочинению, и по исполнению. Вот за что следует воздать хвалу Издателю и Художнику» [56, Критика, с. 180]. И еще, в другой заметке: «В прекрасном издании Г-на Вельтмана заключаются <...> картины, приносящие великую честь Сочинителю, художнику Рабусу <...> Никто не сказал еще об них ни слова, кроме общих мест! И в таком городе, где художества в полном цвете и подобные виды издаются ежедневно, — они были бы приняты с громогласными изъявлениями благодарности и разобраны подробно; у нас являются они чуть не первые — и никто ни слова! Рекомендуем их знатокам художеств, друзьям Москвы и Русской Истории!» (56, с. 193).

52 Заставка, исполненная Рабусом, вошла только во второе издание книги (М., 1862) уже после смерти художника.

53 Зеленцов Капитон Алексеевич (1790–1845) — один из учеников А. Г. Венецианова.

54 Гросс Федор (Фридрих) Иванович (1822–1897) — художник, литограф, археолог, родившийся в семье немецких колонистов из Судака. Работал в Крыму и Одессе.



24. Карл Рабус
Титульный лист альбома
*Московский Симонов
монастырь* (М., 1843)
Литография Г. Кирстена



25. Карл Рабус
Вид Симонова от
Сергиевского [«Лизина»]
пруда. Из альбома
*Московский Симонов
монастырь* (М., 1843)
Литография Г. Кирстена



26. Карл Рабус
Вид Симонова
с северной стороны
Из альбома *Московский
Симонов монастырь*
(М., 1843)
Литография Г. Кирстена

(прежде всего к книгам чрезвычайно популярного в Москве того времени ученого-энциклопедиста А. фон Гумбольдта).

В 1843 году вышел в свет альбом «Московский Симонов монастырь» — графическое дополнение к изданной Пассеком истории знаменитой обители, составленной игуменом Мельхиседеком, в которое вошло шесть (включая титульный лист) литографий по рисункам Рабуса⁵⁵. Некоторые из них относятся к высшим достижениям русского графического пейзажа не только того времени. Работая в пределах типа изображений «собора с городом и водой» (характерного прежде всего для немецкого романтизма), Рабус сумел сообщить им «монументально-лирическое» (В. А. Фаворский) звучание и (хотя колокольня монастыря была построена по проекту К. А. Тона в 1835–1839 годах) найти какое-то особое соответствие образу древней столицы, формировавшемуся в литературе во всяком случае со времен Карамзина⁵⁶.

К выразительнейшим листам альбома относятся изображения «Лизина пруда» (ил. 25) и (на титульном листе) элегического сломанного дерева над лестницей, ведущей к монастырю (ил. 24), отсылающие к сентиментально-романтическим московским литературным «пейзажным» традициям. А в листе «Вид Симонова с северной стороны» (ил. 26) ощущается и веяние нового, прозаичного, «железного» века⁵⁷. И думается, именно это «попадание» в образ Москвы, ее поэтическую ауру, соответствие произведений Рабуса (в отличие от традиционной перспективной «видописи») каким-то потребностям в материализации образов Москвы и России в тогдашнем московском духовном «поле»⁵⁸.

55 К сожалению, это издание было последним трудом Пассека, умершего в том же году. Герцен в «Былом и думах» вспоминал, как «в маленьком доме царила мертвая тишина, покойник, по русскому обычаю, лежал на столе в зале, поодаль сидел живописец Рабус, его приятель, и карандашом, сквозь слез, снимал его портрет» [22, с. 143]. Несколько раньше в том же году Рабусу довелось «снимать портрет» с умершей дочери Пассека.

56 См., в частности, книги В. Н. Топорова [91], А. П. Люсого [49, с. 55–70, глава «Шпаргалка Лизинго пруда»] и О. С. Шуруповой [107]. Отметим, что многочисленные исследователи истории «московского текста русской культуры», к сожалению, не обращаются к истории московской пейзажной школы живописи, так что осмысление в этом плане творчества Рабуса и его учеников, Саврасова, Левитана и проч. еще ждет своего часа.

57 Рабус исполнил также акварель «Собор Симонова монастыря» (1843 ?) замечательную своей почти пленэрной, просветленной многоцветностью и воздушностью.

58 Еще в одной заметке (вероятно, М. П. Погодина) в цитированном выше номере «Москвитянина» за 1843 год говорится: «Г-ну Рабусу мы обязаны также <...> прекрасными видами Симонова монастыря <...> Честь и слава тому, кто возымел благую мысль поручить художнику снять лучшие виды <...> этого монастыря, тесно связанного с историей

и стали важнейшим импульсом приглашения Рабуса на должность преподавателя пейзажа класса в открывшемся в 1844 году МУЖВ.

Еще в 1840 году не удовлетворенный состоянием современной графической и живописной видописи Москвы В. П. Боткин противопоставлял новую работу Рабуса «Кремль в лунную ночь»⁵⁹ (скорее всего, близко переключавшуюся с творчеством немецких романтиков; это во всяком случае относится к работе Рабуса «Спасские ворота в Москве», 1854, ГРМ; ил. 27–28) изображению храма Василия Блаженного Н. И. Подключникова. Считая, что у последнего искусство «в человека далее глаз не проникает, избирая себе целию то, что служит в [подлинном] искусстве одним только средством <...> здесь фантазия художника — раба мертвого пространства, и искусство приближается к ремеслу», Боткин писал, что картина Рабуса тоже «могла бы быть простою архитектурною картиною <...> но г. Рабус уловил нежный, влажный луч задумчивой царицы ночи и им развел свои краски. Что за нежность, что за воздушность во всех зданиях! <...> Смотри на такие произведения, чувствуешь, что искусство есть преображение природы, что, только пройдя сквозь душу художника, так сказать переродившись, природа совлекается своей непроницаемости и молчаливости и говорит душе действительно родным, духовным языком» [11, с. 93]⁶⁰.

Отечества и нашими любезными воспоминаниями. Европа обязана всеми лучшими произведениями Рафаэлей, Корреджио, Гвидо, Доминикино монастырям, которые наперерыв один перед другим заказывали художникам картины для церквей своих. Нам нечего говорить об этом, но на первый раз хотя б получить примечательные виды, копии с главных образов, изображения важнейших вещей, и наконец картины из истории монастырей <...> Монастыри Киево-Печерский, Троицко-Сергиев, Ново-иерусалимский, сколько доставят богатейших предметов для художника! А у нас нет ничего, хоть мы и кричим о национальности» [56, с. 193]. Читая это, следует помнить, что абсолютное большинство изданий с изображениями старой русской архитектуры (Ф. Г. Солнцева, А. А. Мартынова, Ф. Ф. Рихтера и др.) вышли в свет несколько позже.

59 Дочь художника указывала, что картина в дальнейшем была приобретена императором Александром II и находилась в Оружейной палате [85, с. 316]. Не обнаружена.

60 Ср. также: «Приезжие из Москвы с восхищением говорят о двух произведениях живущего там художника, соученика и друга Брюллова, г-на Рабуса, превосходного ландшафтного живописца. Он написал Кремль в лунную ночь и старинную церковь в подмосковном селе Измайлове. Будем надеяться, что выставка Академии <...> украсится произведениями сего отличного художника, дарование которого до ныне еще не оценено вполне [90, с. 52].



27. Карл Рабус. *Спасские ворота в Москве*. Холст, масло. 134 × 112
Государственный Русский музей



28. Доменико Квальо. *Приходская церковь Св. Петра в Мюнхене*. 1811
Офорт. Гравюрный кабинет, Кунстхалле, Гамбург

Высоко оценивалась способность Рабуса «внутренне» проникнуть в дух природы и «народной» (древнерусской) культуры и другими москвичами. Так, Вельтман (кроме всего прочего, один из переводчиков «Слова о полку Игореве») писал Н. В. Гербелю: «Из известных мне художников-живописцев здесь только Рабус мог бы [изобразить] Игоря, указывающего на затмение солнца, Ярославну, смотрящую на тресветлое солнце и деву-обиду с лебедиными крыльями» [27, с. 92].

И когда в 1843 году в посвященной открытию Училища живописи и ваяния речи гражданского губернатора И. Г. Сенявина (написанной шеллингианцем С. П. Шевыревым) был, так сказать, озвучен своеобразный «проект» будущего русского пейзажа — надежда, что «переняв <...> сокровища западного художественного образования, Москва может быть назначена к тому, чтобы дать ему свой национальный характер» и «именно здесь, в Москве, расцветет творчество, сумеевшее показать, что русская природа вмещает в себе все климаты мира, яркие краски

севера, мягкие переливы красок природы южной <...> переходы от зимнего холодного неба <...> до знойного неба полудня, — а наша живописная Москва, раскинувшаяся такими картинами по своим холмам и скатам, не ждет ли своих народных живописцев?» [56, с. 180], — воспитание таких художников ожидалось именно от Рабуса.

Н. А. Дмитриева справедливо подчеркивала, что М. Ф. Орлов (а за ним и руководители вновь созданного училища), понимая относительную незначительность успехов Художественного класса в 1830-е годы, «стремился привлечь к преподаванию Рабуса как человека, который мог бы, обучая живописи, одновременно прививать своим питомцам и общую культуру», и что Рабус — «подлинный интеллигент», «благодаря своей универсальной образованности, рядовым художникам совершенно недоступной, стал связующим звеном между средой художников и интеллектуальной элитой» [33, с. 438]. Это действительно так, но в свете интересующей нас проблемы русско-немецких связей требует некоторых уточнений.

В отечественных искусствоведческих работах по истории МУЖВ (как и «русского стиля») и роли в его судьбе московской «элиты», обычно (и в общем справедливо) акцентируются ее патриотические, в значительной части славянофильские убеждения и призывы к созданию национальной, истинно русской культуры (это касается, в частности, трудов С. С. Степановой [87; 88]). Но при этом как-то (в отличие от литературоведения и истории философии) обходится вопрос, что философские и эстетические взгляды и вкусы этой элиты («любомудров», славянофилов) были в очень большой мере усвоены из немецкой философии и эстетики — прежде всего сочинений Ф. Шеллинга и «Егора Федоровича» (по выражению Белинского) Гегеля. Кажется, единственными отечественными искусствоведами, которые отчетливо писали о доминировании шеллингианства в «художественной идеологии» Москвы в 1840–1850-е годы были Э. Н. Ацаркина и Н. Н. Коваленская, в статьях для известного сборника 1929 года «Русская живопись XIX века» (под редакцией В. М. Фриче). Правда, в их, на тот момент «вульгарно-социологической», интерпретации эти качества трактовались как сугубо реакционные, чуть ли не идентичные уваровской «триаде», а сведение задач искусства в понимании Шеллинга «к одному — связать небо с землей» определялось как «резко обскурантское» [6, с. 10].

Тем не менее какие-то важные аспекты художественного процесса здесь были схвачены. Влияние Шиллера, Гёте и философов, художников

и поэтов-романтиков Германии на русскую культуру, начавшееся уже в 1810-е годы, в 1840-е отнюдь не угасло. И как русский романтизм с его «открытием души» начался переводами немецких поэтов В. А. Жуковским, так и московская литературно-художественная и научная элита 1830–1840-х годов в своих «идеальных» стремлениях и пафосе «познания России», «народолюбия» и восстановления внутренних связи с духовной культурой средних веков и фольклором ориентировалась на подобные процессы прежде всего в Германии.

Более того, существует мнение, что «значение учения Шеллинга для судеб русской культуры в XIX — начале XX веков <...> едва ли не больше, чем для культуры Германии» [102, с. 1025]. Так, чуть ли не большинство московских «идеологов» 1830–1840-х годов — С. С. Шевырев, А. С. Хомяков, братья Иван и Петр Киреевские, К. С. Аксаков и другие учились в немецких университетах, многие слушали лекции Шеллинга, были лично знакомы с ним (М. П. Погодин, В. Ф. Одоевский, И. В. Киреевский, П. Я. Чаадаев и др.) и даже дружили (А. И. Тургенев и прежде всего Ф. И. Тютчев, в поэзии которого, в частности в стихотворении «Не то, что мните вы, природа...», отразились важнейшие и глубочайшие шеллингианские идеи).

Истоком славянофильства, по мнению многих авторов, в том числе Н. А. Бердяева, Ф. А. Степуна [89] и других, был воспринятый из Германии романтизм, соединившийся (или «скрещенный») с традициями православия и в дальнейшем дистанционировавшийся от немецкого «родителя»⁶¹. Кстати, исследователи говорят и о проявлявшейся в то время в Германии «русофилии», в том числе самого Шеллинга [81, с. 216]. Ее пример — труды А. фон Гакстгаузена, первым (после путешествия по России в 1843–1844 годах) «открывшего» и прославившего русскую крестьянскую общину, которая сохраняет русский дух, *russischer geist*. Вскоре эти выводы стали достоянием и русской общественной мысли [1].

В изучении природы «германофилия» московской элиты выражалась, например, в особом поклонении А. Гумбольдту, в свою очередь

61 Шеллинг, наследуя Гердеру, считал, что каждый народ выражает в своей жизни определенную идею, выполняя тем самым историческую миссию. На тему влияния Шеллинга и вообще немецкой культуры на русскую общественную мысль, как и на тему истоков и сущности славянофильства и «русской идеи», ныне существует «море» русской и западной литературы, которая, к сожалению, часто несет отпечаток «злобы дня», к которой наша статья не имеет отношения.

особо интересовавшемся Россией, в 1829 году путешествовавшему по ней и обретшему в Москве немало добрых знакомых. Что же касается искусства и особенно изучения и осмысления его истории, то немецкое лидерство в этом плане признавалось безусловным. Так, А. С. Хомяков, считавший, что художник должен иметь целью выражение «внутреннего содержания», которое порождено в нем родной ему почвой, в то же время считал (как и Шевырев), что в познании искусства «Германия владеет». Тут она действовала одна, и ее труд продолжается одною Россиею...» [98, с. 36].

«Германофилия», впрочем, не была свойственна большинству преподавателей московского Художественного класса и вновь образованного МУЖВ, во многом удерживавших «петербургские» академические представления и любовно хранящих верность воспоминаниям о «счастливой Италии», где им довелось побывать в годы пенсионерства. Характерно, что один из них, Ф. С. Завьялов, в 1847 году выражал недовольство: «У нас все Германии да Германии, не хотя *огерманимся*» [79, с. 12]. Соответственно, их имена (Завьялова, М. И. Скотти, даже Рамазанова) достаточно редко встречаются в материалах о знаменитых московских кружках и салонах 1830–1850-х годов.

Зато Карл Иванович Рабус, при всей его занятости на службе, фигурирует в ряде источников как вызывавший всеобщую симпатию постоянный участник дружеских вечеров, где его воспринимали не только как живописца, но и как компетентного знатока поэзии и философии, носителя немецкой универсальной учености⁶² и просто «доброе, всегда любезное, <...> ребенка пылкостью и добродушием, но сильного умом и душою человека и художника» [73, с. 58–59].

При отсутствии возможности подробного анализа этого интереснейшего аспекта жизни Рабуса, ограничусь краткой характеристикой его участия в деятельности, так сказать, неформальных интеллектуальных центров Москвы, где встречались, беседовали, читали новые произведе-

62 О том, что Рабуса воспринимали как «ходячую энциклопедию», говорят, например, такие факты: исследователь русской старины И. М. Снегирев обращался к нему за советом «касательно древней портретной живописи» [86, с. 467], а попечитель Московского университета Д. П. Голохвастов — по поводу архитектуры нового университетского здания [70, с. 112]. Обширность интересов Рабуса и его внимание к художественной жизни Германии характеризует и такой факт: в 1840 году среди всего нескольких московских подписчиков лейпцигского издания «Песни о Нибелунгах» с иллюстрациями Э. Бендеманна и Ю. Хюбнера значилась и его фамилия [111, б.п., в конце книги].

ния, спорили поэты и философы, историки, ученые, артисты, художники и музыканты⁶³. К важнейшим из этих центров относились и дома уже упомянутых выше друзей Рабуса — М. Ф. Орлова⁶⁴, А. Ф. Вельтмана⁶⁵ и В. В. Пассека, а также М. П. Погодина, поэтессы и переводчицы К. К. Павловой и других⁶⁶.

Так, Рабус часто посещал немногочисленные, но уютные «вечера» уже упоминавшегося С. Е. Раича, некогда — члена Союза благоденствия, учителя Тютчева и Лермонтова [33]. Очень теплые дружеские отношения и переписка связывали Рабуса с почитателями его творчества — поэтом, критиком, переводчиком, поклонником Шеллинга и Окена М. А. Дмитриевым⁶⁷ и особенно — с бывшим декабристом, мистиком и замечательным поэтом-романтиком Ф. Н. Глинкой. Как вспоминал поэт А. А. Фет, на многолюдных и оживленных «пятницах» семьи Глинок «почти каждый раз присутствовал премилый живописец Рабус, о котором Глинки говорили, как о замечательном таланте. Он держал себя чрезвычайно скромно, выказывая по временам горячие сочувствия той или другой литературной новинке» [95, с. 212]. Причем принадлежавшую ему

63 Общую характеристику и библиографию этой темы см., в частности, в трудах Н. Л. Бродского [12], И. В. Канторович [44], Е. Н. Палий [61] и др. К сожалению, в работах по истории художественной жизни 1840–1850-х годов (Г. Ю. Стернина, С. С. Степановой и др.) этот аспект и вообще специфика московского культурного процесса и эстетики, как уже говорилось, отражены недостаточно. Это относится и к художественной жизни 1860–1870-х годов (см. об этом в моей книге о В. Г. Перове [68]).

64 См., например, любопытную запись в дневнике В. А. Жуковского за 17 декабря 1841 года: «Вечер у [М. Ф.] Орлова с [П. Я.] Чаадаевым <...> [М. А.] Дмитриевым <...> [С. П.] Шевыревым, <...> Рабусом, [А. С.] Хомяковым. Разговор о живописи, о Корнелиусе. О архитектуре; о Святополке, покровителе католических миссионеров» [37, с. 239].

65 При обилии замечательных посетителей «четвергов» Вельтмана (В. И. Даль, В. Ф. Одоевский, Н. В. Гоголь, М. С. Щепкин, А. Н. Верстовский, В. В. Пассек, Т. Н. Грановский и многие другие) Рабус, как вспоминала Т. П. Пассек, был его особенно близким другом [63, с. 250]. А. И. Герцен в дневнике за 1841 год пишет также о некоей «котерии» [союз нескольких близких между собою лиц, преследующих свои, неизвестные другим цели], в которую наряду с Вельтманом и Рабусом входили также Я. И. де Санглен и Н. Д. Неелов [21, с. 397]. В цитированной книге Пассек содержится также информация о характере вечеров в домах ее брата В. В. Пассека, Рабуса и вообще московской интеллектуальной среде того времени.

66 О характере участия Рабуса в московских кружках см. также в воспоминаниях Н. В. Берга [8], Н. И. Перельгина [64], В. В. Селиванова [83] и др.

67 В одном из писем Дмитриева Рабусу содержится характерное суждение «об основаниях изящного в искусствах»: «<...> поэт и художник не такие пустые люди, как об этом думают люди дельные, полагая, что их произведения служат только забавою праздности или украшением комнат <...> Нет! По моему мнению, они *открывают человеку — человека*; они различают в природе красоту, которую понимает симпатия души, и которая для обыкновенного глаза есть только красивая материальность» [85, с. 318] (курсив мой. — В. П.)

картину Рабуса «Звездочка» (не сохранилась) Глинка поэтически описывал словами, заставляющими вспоминать о философии искусства Шеллинга (ввиду особой важности для нее категории тождества).

....Мы любим чудную картину / с живой водой
И неба длинную равнину / С одной звездой.
И много, много есть художеств / В картине той
С ночной природой, с небом тождеств, / С звездой златой...⁶⁸
[85, с. 315].

Между прочим, Рабус предстает в источниках не только как знаток русской и немецкой поэзии, но и как посредник между ними. Тот же Фет вспоминал об одобрении кружком Глинка его (Фета) перевода известной идиллии Гёте: «...Приятнее всего было мне слышать замечание Рабуса: “Я хорошо знаю «Германа и Доротею», во все продолжение чтения мне казалось, что я слышу немецкий текст»» [96, с. 213].

Интересно, что именно памяти Рабуса посвятил Д. Е. Мин первый перевод на русский язык программного стихотворения Ф. Шиллера «Художники» (отдельное издание 1857 года) [104]. Не менее любопытно, что в декабре 1840 года в письме В. Г. Белинскому первый русский «крестьянский» поэт-романтик А. В. Кольцов радостно сообщал, с каким восхищением в Москве (судя по всему, в кругу Боткина) приняли его новые стихотворения, причем «Ночь» [русская баллада] и песня «Много есть у меня» «страшно понравились Рабусу». Последнюю он «тотчас же перевел по немецки» [45, с. 285]. Кстати, в том же месяце в одном из писем В. П. Боткину Белинский просил: «...кланяйся Мочалову [артисту] и крепко, крепко пожми ему руку, то же и Рабусу» [7, с. 187].

Наконец, кроме упомянутых и других важных центров общения московской интеллигенции, где бывал Рабус, подобным центром был

68 Ф. Н. Глинка, пламеннейший патриот Москвы (автор знаменитого «гимна»: «Город чудный, город древний, / Ты вместил в свои концы / И посады и деревни, / И палаты и дворцы! / Опоян лентой пашен, / Весь пестрее ты в садах; / Сколько храмов, сколько башен / На семи твоих холмах!»), создал ряд романтических московских «пейзажей» — «Музыка миров» (1830), «Рейн и Москва» (1841) и проч. Восхищался он и другими произведениями Рабуса, в частности, написанным для В. А. Кокорева и «вызвавшим всеобщее внимание» видом храма Василия Блаженного: «Картина ваша торжествует; отчетливость, даже до мелочей, удивительна. Фигуры ходят, поют и молятся. Храм живьем перенесен и вставлен в рамы <...> Но с какой палитры взяли вы такие <...> краски для ведренного московского неба, такой день, такое освещение?!» [85, с. 310].

и дом самого художника, которого посещали и иностранные гости (в том числе Орас Верне и барон Гакстаузен, тот самый, что «открыл» русскую общину) и где регулярно проводились дружеские вечера. Дом представлял собой характернейшее место обитания романтика-универсалиста: «Библиотека его, богатая выбором полезнейших книг, микроскоп, камер-обскура, модель военного корабля, телескопы, красавицы-раковины, обсерваторийка, устроенная на крыше собственного дома в приходе Николы в Грачах и другие принадлежности наук <...> не составляли для него предмет одного праздного любопытства, нет, Карл Иванович изучал все основательно и обладал особенною способностью приложения своих занятий к искусству [78, с. 264]. «Субботы Рабуса никогда не изгладятся из нашей памяти: и стариков, и молодежь, и сановника, и студента, и робкого музыканта, и запальчивого художника умел он усадить, слить в одну семью, навести на разговор главным образом об изящном <...> Под скромным кровом радушного хозяина, в эти назначенные дни прочтется бывало что-нибудь любопытное, завяжется спор или примутся чертить карикатуры, на которые сам хозяин <...> был большой мастер» [78, с. 270]⁶⁹.

И конечно, воспитанники Рабуса (а некоторые из них были приходящими учениками или даже жили у него в доме — И. Я. Тучнин, В. Ф. Аммон, возможно, А. К. Саврасов) так или иначе впитывали витавшие там духовные импульсы и культурные интересы.

Сказанное выше о характере творческих и дружеских связей Рабуса, как нам кажется, в какой-то степени помогает лучше понять специфику и его собственных произведений, и направленности и плодов преподавательской деятельности.

В первом приближении задачи Рабуса как педагога выглядят как подготовка учеников к оптически и топографически точному воплощению в графике и живописи видов архитектуры и природы Москвы, Подмосковья и провинции, что соответствовало тем витающим в воздухе потребностям общества в «познании России» в историческом

69 Чрезвычайно интересным карикатурам и иллюстрациям Рабуса будет посвящена наша отдельная статья.

и «бытовом» измерениях, о которых говорилось выше. Действительно, трудами Рабуса и его учеников в конце 1830-х — 1850-е годы резко возрастают число и «география» запечатленных храмов, монастырей и улиц не только Москвы и ее ближних окрестностей, но и других городов, усадеб и сел, равно как и русской природы с ее холмами, дорогами в полях, реками и лесами. В этом плане можно говорить о важном вкладе Рабуса в художественное «москвоведение»⁷⁰ и «иконографию» России.

В то же время очевидно, что задачей и самого Рабуса, и его учеников, особенно тех, кто специализировался не как «перспективисты» (от которых требовалась прежде всего документальная точность), а как пейзажисты, было не просто стремление (как часто пишут) к «жизненности и реализму» (при сохранении «остаточных» влияний романтической школы М. Н. Воробьева). Скорее, наоборот: важнейшим аспектом преподавания Рабуса — трудно выполнимым в условиях того времени с характерным нарастанием «вещественности» и «материальности» (Н. В. Гоголь), а также при малой образованности учеников — было воспитание у начинающих художников способности не только изучать и точно воспроизводить формы видимого, но и чувствовать и передавать идеальный план бытия, одушевлять конкретные и документально точные изображения личными поэтическими переживаниями, ощущением связи с универсумом, отличающим высокое искусство от «простых архитектурных картин» (В. П. Боткин) и сознанием причастности к традициям мирового искусства. И «немецкое» начало играло в этом воспитании существенную роль.

При том, что до нас дошло обидно мало как документов, так и произведений Рабуса и большинства его учеников, к счастью, существует его статья «Несколько слов о состоянии живописи в Москве. Из дневника художника», опубликованная в 1851 году в журнале «Москвитянин» [75]. Этот насыщенный, написанный несколько архаичным языком текст позволяет гораздо лучше понять характер самоощущения Рабуса в московском культурном пространстве, ориентиры его педагогических устремлений и, в какой то степени, самый стиль и пафос его общения и с московской интеллигенцией, и с учениками.

70 Возможно составление сопоставительных таблиц «топографических» изменений и характера образной характеристики объектов изображения (описания) в московской живописи и художественной и «краеведческой» литературе того времени, которые наглядно покажут общность их динамики в этом плане.

Отмечая определенные успехи живописи в Москве и выражая надежду на грядущее процветание в ней не только наук, но и «стремления к изящному» («потому что всем известно, какие важные религиозные, исторические и психологические предметы оживают под кистью просвещенного и гениального художника» [75, с. 221])⁷¹ он называет и сложности на этом пути: некоторую холодность московской состоятельной публики к живописи, малые возможности для сбыта новых картин, неразвитость подлинного вкуса к высокому искусству, нередкое отношение к живописи как «мебели роскоши» и «бессмысленному украшению комнат» [75, с. 220], отсутствие публичной галереи и недоступность частных собраний.

Со знанием дела говорит Рабус и о вопросах распознавания многочисленных подделок произведений старых мастеров (в связи с временно открытой для обозрения коллекцией графа А. Ф. Ростопчина) и о качествах и знаниях, необходимых для полноценного восприятия живописи, а главное — кратко излагает свое понимание критериев подлинного искусства и непростых проблем, стоящих перед современной живописью, и ее оптимального, по его мнению, направления.

Очевидно, что Рабус искренне увлечен задачей создания национального русского пейзажа: «...неужели покрытый историческою славою древности, великолепный, фантастический Кремль наш не пробудит в душе, оживленной любовью к родине, желания иметь свою историю в картинах? Неужели Москва, преисполненная отечественной народности, не оживит Русскаго быта в верных картинах, далеко превосходящих так называемый *genre*?⁷² Москва — богатый источник живописи, город разнообразно-разбросанный на семи холмах, как древний Рим, везде услаждает взоры перспективными картинами, обрамленными зеленью цветущих садов и бульваров. Словом и песнию прославленные прекрасные окрестности города еще более услаждали бы нас в картинах, писанных нашими молодыми соотечественниками, которые сохранили бы нам цветущую природу, и в мрачные дни осени, и во время длинной холодной зимы» [75, с. 212].

71 Говоря о том, «какое высокое место занимает искусство у образованных народов», Рабус ссылается на слова Гегеля о роли скульптуры в Древней Греции [75, с. 221].

72 Понятие *genre* Рабус, как это часто бывало в текстах первой половины XIX века, употребляет в смысле лишенных значительного смысла изображений некой будничной, бытовой реальности.

В теоретических же аспектах статьи он апеллирует почти исключительно к немецкой философской эстетике и искусствознанию, исходя из понимания (в духе Гёте и романтиков) изобразительного искусства как прежде всего духовной деятельности, имеющей «одну цель с высшими науками» [75, с. 210]. Истинный же художник «необходимо должен быть посвящен как в духовные, так и в технические тайны всего искусства вообще» [75, с. 217]. Считая, что стремление стать подлинно просвещенным любителем искусства (и тем более художником) «предполагает <...> глубокое изучение <...> эстетическое сочувствие и знание теории, которая, как основание всего, составляет необходимость», Рабус рекомендует читать «сочинения Винкельмана, Леонардо-да-Винчи, Рафаэля Менгса, Куглера, Ваагена и других» [75, с. 214]⁷³.

Не менее важной он считает «практическую, отчетливую начитанность зрения», изучение подлинников живописи, а за их недостатком, изучение гравюр, дающее возможность «вникать в композицию наилучших картин всех школ <...> постигать даже иногда сокровенные идеи художника» («У многих любителей в Москве находятся значительные коллекции ценных эстампов; многие приобрели замечательные литографии галерей Дрездена, Мюнхена») [75, с. 214].

Характеризуя произведения старых мастеров, Рабус говорит о произведениях Рафаэля и А. Дюрера, М. Вольгемута и Герарда Доу, Дж. Сенти, Гвидо Рени, Юбера Робера и других художников, при этом давая краткие определения их творчества и отдельных аспектов высокого искусства живописи. Так, «в оригинальной <...> картине должно обратить внимание, прежде всего, на идею, которая возвышается иногда в ней до высокого идеала». Важнейшим средством выражения идеи является композиция, «которая есть применение духовной идеи к изображаемому предмету; но идея, не выражающаяся в представленном предмете вполне, не может быть названа художественною» [75, с. 217]. Выражению идеи (смысла) так или иначе служат и другие компоненты произведения: «правильность» и «грация рисунка», «гармонический теплый колорит» и прочие аспекты живописи.

73 Еще раз подчеркну, что тексты Рабуса говорят о его энциклопедических познаниях в области истории и теории искусства. Так, в упомянутой выше заметке о Гольбейне-младшем он апеллирует к работам немецких искусствоведов «от Фиорилло до Франца Куглера, ибо Готфрид Кинкель не кончил еще своего замечательного труда» [76]. Фиорилло Иоганн-Доминик (1748–1821) — историк искусства; был профессором филологии в Геттингенском университете.

Характерно романтическое определение Рабусом колорита как «нежнейшей поэзии живописи»: «Тон животворных красок, выражающий все возможное в масляной живописи, говорит нашим чувствам языком души, переходящим пределы всякого другого выражения, — и потому живопись возможно изучать только вникая в совершенство великих художников» [75, с. 214].

Говоря о «глубине в картине как одном из превосходств живописи нового времени пред древнею», Рабус также выступает не только как теоретик-перспективист⁷⁴, но и как поэт пространства: «Со времен Леонардо-да-Винчи в Италии и Альбрехта Дюрера в Германии <...> не довольствуются одною линейною перспективою — постепенное углубление в картине выражается по неизменным законам оптики уменьшением цвета и силы красок во всех их переливах <...> желающий более ознакомиться с теориею красок и общими понятиями о воздушной перспективе, найдет далеко не сухое изложение, но истинно-поэтическое наслаждение (курсив мой. — В. П.) в теории красок Гёте» [75, с. 219]⁷⁵.

Обращаясь к пейзажу как изображению «природы, которая при всем разнообразии и великолепии своем сохраняет вечно чудную гармонию», Рабус подчеркивает что «эта благородная отрасль человеческого создания не может <...> довольствоваться одним слепым подражанием природе в духе Батте, Зульцера и Лагарпа» [75, с. 220]⁷⁶ и прямо отсылает читателя к сочинению Шеллинга «Об отношении природы к искусству» и к «читанной в Берлине в 1843 году лекции Густава Ваагена, который выразился об этом предмете очень ясно, ставя и ландшафтную живопись, как самобытное создание художника, гораздо выше, нежели как у нас ее понимают» [75, с. 220].

Понятно, что за этой апелляцией стоит многое — представление о художнике как о поэте, который должен подключаться к творческим

74 Интересно, что в своих иллюстрациях и карикатурах Рабус смело нарушает законы перспективы для передачи смысловых акцентов и гротескной выразительности образов.

75 Этот момент важен для понимания специфики формирования московской школы живописи, поскольку, в отличие от более «ньютоновского» понимания цвета (характерного для Академии художеств), теория цвета Гёте — это не только естественно-научная концепция, но и сосредоточенное выражение его философски-поэтических принципов: глаз человека «солнцевиден», чувства и мысли — часть жизни природы, космоса, а физическая природа цвета единсущна с эмоционально-психологическими, нравственными основами человеческого бытия: «Смотри, как схожи/ Душевный мир и радуги убранство./ Та радуга и жизнь — одно и то же!» (Гёте. «Фауст»).

76 Это отторжение характерно для романтиков.

силам природы, «пропустить природу через сердце», слушать музыку светящегося бытия и т. п. Утверждая важность выражения в искусстве пейзажа «идеи художника в самобытной его личности», Рабус подчеркивает, что «образцом <...> остается <...> одна природа, от которой отступить ради модного шика есть непростительная погрешность» [75, с. 220].

Эта формулировка близка к требованиям «объективного романтика» К. Каруса (в уже упоминавшихся «Письмах о пейзажной живописи»), чтобы, точно и конкретно изображая природу, «человек решительно расстался с эгоистическим соотношением [ее] <...> с самим собою, чтобы он вбирал в себя чистое созерцание красоты, присущей мировой целостности. Только в таком духе может возникать настоящее пейзажное искусство. Человек <...> должен научиться чувствовать так, как природа (потому что дело не в мертвом срисовывании ее форм)» [54, с. 202].

Чуждый же Рабусу «модный шик» — это качество поверхностного искусства, рассчитанной на внешний эффект «блестящей иллюминации», что, по мнению Рабуса, характерно для живописи современной Европы, где «господствует ныне <...> мелкий и почти ничтожный вкус. Музыкальные композиции оглушают нас звуками колокольчиков, бубен и Турецких барабанов; в романах поражают нас неслыханные эффекты; живописцы роскошествуют красками, как Монте-Кристо деньгами, и всё это названо: *модным шиком*!⁷⁷ Кажется, многие забыли, что художественное произведение должно не раздражать, но успокаивать нервы слуха и зрения» [75, с. 220]⁷⁸.

«Теперь важно для нас, — какое направление примет искусство?», ставит принципиальный вопрос Рабус, несомненно, остро ощущавший сложность и драматизм и социальных, и стилевых проблем своего времени⁷⁹. «Перед нами открыт широкий путь; но вступающему на это

77 «Модный шик» Рабус в какой-то степени видел и в творчестве Айвазовского, выставка которого с большим успехом прошла в Москве в 1848 году: «Большой части публики, конечно, более нравились блестящие эффекты; знатоки оценили дивную бурю, с мрачным небом: серые, медленно воздымающиеся волны доказывают, как этот превосходный художник постиг природу, и с какою любовью он передал ее в картине» [75, с. 213].

78 Это положение опять-таки перекликается с утверждениями Каруса о том, что «в свободной <...> объективно являющейся нам природе <...> мы замечаем скрытую жизнь <...> все следует скрытым вечным законам <...> созерцание которых не может не действовать успокаивающе» [84, с. 188].

79 Характерно, что в своих популярных в свое время карикатурах 1840–1850-х годов Рабус иронизировал и над чинопочитанием и лицемерием, царящим в обществе, и над уставшим к тому времени пафосным романтизмом с его роковыми страстями, и над натуралистическим буквализмом.

высокое поприще изящного предстоит много искушений <...> Хотя мы в Москве, как начинающие, не имеем еще надлежащих сил для исполнения высоких предметов в живописи, по крайней мере избегнем модных шиков, и предметов, не достойных высокого искусства; избежим путь к возвышенной цели, и тогда, исполняя иногда повидимому обыкновенные предметы, мы возвысим их до эстетической художественности» [75, с. 221].

Тем самым он, перекликаясь с мастерами бидермайера⁸⁰ и нашими В. А. Тропининым и А. Г. Венециановым (с которыми он также подружился)⁸¹, и в то же время корреспондируя с принципами поэтики новейшей «натуральной школы» с ее соединением «очерковости» и идеальности, формулирует программу своего рода поэтического реализма, как изображения «простой» обыкновенной действительности в новой степени приближения, при сохранении романтического идеального плана.

Эти установки и реализовались в творчестве Рабуса и его учеников⁸², хотя продуктивность их обучения, повторяю, значительно осложнялась и общественными условиями николаевской России, и бедностью многих из них, и отсутствием в училищах общеобразовательных предметов и серьезной гуманитарной подготовки, компенсировать которую он в полной мере, конечно, не мог.

80 Мы обойдемся здесь без углубления в стилевые дефиниции и проблему «русского» и «не-русского» бидермайера, понимая эту категорию как по большей части творчество романтиков, сделавших основным объектом осмысления и изображения бытовой уровень действительности, выделяя и сочувственно изображая в нем идеальные (идиллические) начала.

81 С Венециановым его роднили, в частности, не только внимание к «обыкновенным предметам», но и своего рода «позиция перспективы» и, возможно, какие-то религиозно-мистические воззрения — в Государственной Третьяковской галерее хранится небольшая работа «От земли к небу» с надписью «Доброму Рабусу от Венецианова», выполненная в связи со смертью дочери Рабуса.

82 Речь идет прежде всего о тех учениках, задачи которых выходили за пределы овладения элементарными основами собственно архитектурной графики и живописи. По подсчетам М. И. Горелова только в МУЖВ у Рабуса как пейзажиста было более 30 учеников, не считая слушавших его лекции и, возможно, посещавших уроки воспитанников других преподавателей. Несколько десятков человек так или иначе специализировались по пейзажу (акварельному) и в Строгановском училище. Впрочем, эта информация, равно как и сведения об учениках Рабуса в Дворцовом архитектурном училище и Константиновском межевом институте, требует дополнительных архивных исследований, в настоящее время затрудненных пандемией.

Хотя методика преподавания в московских училищах уже в силу зависимости от петербургской Академии художеств соответствовала академическим требованиям, она имела специфическое наполнение, соответствующее опыту, мировоззрению и историко-художественным ориентирам наставника.

Конечно же Рабус, творчество которого было в какой то степени самостоятельным применением и трансформацией идей и принципов немецкого романтизма на русской почве, использовал опыт немецкой школы⁸³ и в своих лекциях стремился пробудить в воспитанниках поэтические романтические возвышенные устремления, пиетет и в то же время историзм в отношении к искусству античности, Средневековья, живописи старых итальянских и северных мастеров и, в соответствии с современными задачами живописи, голландских мастеров XVII века. Обладая большим собранием книг и эстампов, он наверняка использовал их в занятиях и, возможно, позволял рисовать с них лучшим ученикам.

К сожалению, конкретной информации об оригиналах для графического и живописного копирования, которому Рабус придавал большое значение, сохранилось мало. Но известно, что где-то в начале 1850-х годов в зимнее время студенты занимались изучением «гравюр Шенкеля [К.-Ф. Шинкеля], Вагнера»⁸⁴ и «оригинальных литографий А. Калама» [26, с. 12]. Копирование же живописи велось как с западноевропейских, так и с русских образцов. Конечно, в условиях Москвы, где не было публичного музея, а в собственности училищ имелось совсем немного «оригиналов», приходилось довольствоваться доступными произведениями⁸⁵. Тем не менее скудные сведения об объектах копирования (в Отчетах Рабуса Совету МХО и описаниях выставок и лотерей) позволяют понять «романтико-реалистические» приоритеты и в этой области.

83 По мнению Горелова, много ценного дали Рабусу советы Ф. Шнорра и его «Руководство к изучению рисования» (Лейпциг, 1810), пользовавшееся большим успехом многие годы [26, с. 72].

84 Судя по всему речь идет о Карле Вагнере (1796–1867) — немецком пейзажисте-романтике, на которого оказали влияние Я.-А. Кох и К.-Д. Фридрих.

85 В своей статье «О состоянии живописи в Москве» Рабус рассказывает, «с каким истинным восторгом кинулись ученики <...> копировать» [75, с. 215] в открытую в 1850–1851 годах для публичного обозрения галерею графа А. Ф. Ростопчина, который разрешил ученикам училища копировать бесплатно и помогал «сбыту их произведений». В его коллекции были представлены работы 133 мастеров, в том числе: Дюрера, Веласкеса, Рембрандта, Пуссена, Тициана, Сальватора Розы, Каналетто, Гвидо Рени, Ван Остаде, Я. Рейсдаля и многих других. Интересно, что именно в доме Ростопчина в 1850 году состоялась выставка П. А. Федотова.

Так, копии учеников с пейзажей иностранных мастеров представлены в документах⁸⁶ именами Я. Рейсдаля (пейзаж «Вечер» в 1850 году копировали А. Соловов и В. Лобов), А. Бергема («Возвращение стада с поля» — А. Соловов, 1850), Я. Хаккерта («Пейзаж» — А. Соловов, 1850), Ж. Верне («Ночь» — ?), Ф. Гране (А. Соколов, 1849), У. Тернера («Буря» — В. Лобов, 1850), Дж. Панини («Развалины» — А. Соколов, 1854). Копировали ученики Рабуса и работы немецких романтиков — саксонца К. Куммера⁸⁷ («Швейцарский пейзаж» — В. Аммон, 1849), дюссельдорфца О. Ахенбаха («Окрестности Неаполя» — М. Бочаров, 1850)⁸⁸. Особой популярностью в этом смысле в 1850-е годы пользовалось творчество А. Калама, копии с работ которого многократно исполняли А. К. Саврасов и прочие ученики.

Среди русских мастеров, работы которых изучали и копировали ученики, можно назвать М. И. Лебедева (его работа «с большим деревом и стадом козлов» имелась в реквизите Художественного класса), Л. Х. Фрикке, Л. Ф. Лагорио, А. Н. Мордвинова и начиная с 1848 года очень часто — Айвазовского, разрешившего делать копии на своей выставке, состоявшейся в Москве.

Постижение же уроков «главного учителя — природы» (Гёте) в преподавании Рабуса имело целый ряд аспектов. Возможно, ученики (при отсутствии общеобразовательных предметов в училищах) знакомились в его доме (где были и телескоп и микроскоп) с тайнами макро- и микрокосмоса. Известно, что в зимние месяцы они изучали виды и формы трав и деревьев — Рабус изготовил учебные рисунки и, вероятно, использовал «Иконографию ботаники» своего друга Рейхенбаха [26, с. 72].

И конечно, важнейшее значение Рабус придавал прямому контакту с природой — работе на натуре, сам отправляясь вместе с учениками на этюды в весенние и осенние месяцы (летом студенты разъезжались и работали самостоятельно, в том числе — в провинции). И. И. Шишкин вспоминал, с каким жадным вниманием они осваивали пространство

86 Наименования и датировки произведений прямых и косвенных учеников Рабуса по МУЖВ здесь и далее даны в основном по книге М. И. Горелова, опубликовавшего сведения о них по документам из РГАЛИ [26, с. 137–140].

87 Куммер Карл Роберт (1810–1889) — дрезденский пейзажист, крестник и воспитанник К.-Д. Фридриха, на похоронах которого произнес речь.

88 Рамазанов указывает на экспонировавшуюся в 1853 году на выставке в МУЖВ копию ученика Золотарева с «Итальянского вида» Мейера» [78, с. 102]. Видимо, речь идет о работе или немецкого пейзажиста, близкого друга Гёте Иоганна Генриха Мейера, (1779–1832), или русского пейзажиста-романтика Е. Е. Мейера (1822–1867).

реальности: «...рисовали старинные церкви, разные сценки <...> По дороге на этюды не пропускалась ни одна интересная фигура, ни дерево, ни корова <...> В Сокольниках проводили целые дни, ходили также в Останкино, в Свиблово, несколько раз в Троице-Сергиеву лавру» [105, с. 302]⁸⁹.

Но все таки главным в общении с природой (хотя и вряд ли в полной мере доступным большинству учеников) для Рабуса было не познание ее частностей и «быта», а способность видеть, чувствовать и воплощать свет, по Шеллингу — всеопорождающее начало жизни и красоты, «идеальное, сияющее в природе» (из «Философии искусства») [100, с. 187], «царственную душу целого» («Об отношении изобразительных искусств к природе») [99, с. 44].

Эта приоритетная установка на изображение земного, не забывая о небе, на передачу света в разное время года и суток вполне ощутима и в сохранившихся произведениях и в известных лишь по наименованиям работах учеников Рабуса. Многие из них так и назывались: «Ночь» «Утро», «Полдень», «День», «Вечер», «Зимняя ночь»⁹⁰; была даже работа В. Рыбинского «Закат солнца при лунном освещении» (1857). Кстати, хотя типично мнение, что зимние пейзажи в русском искусстве распространились лишь в 1860-е годы, ученики Рабуса исполнили немало зимних работ уже в конце 1840-х — 1850-е годы⁹¹. Писали ученики и этюды неба с закатным или грозным освещением.

89 Хотя Шишкин по каким-то причинам формально был учеником не Рабуса, а Ап. Мокрицкого, он, несомненно, слушал его лекции и был знаком с текстом цитированной нами статьи «О состоянии живописи в Москве», скрытая цитата из которой (слова Бёттигера Рабусу) обнаруживается в его ранних тетрадях с рисунками и записями: «Отыщите одну истинную красоту в художественном произведении и вы будете богаче того, который нашел в нем десять ошибок» [105, с. 332]. Вспоминал Шишкин и о походах на этюды вместе с Саврасовым и другими учениками (читая это, следует помнить, что когда Шишкин поступил в МУЖВ, Саврасов уже закончил его и получил звание художника, оставшись в училище «для совершенствования» и, судя по всему, ассистируя Рабусу). Впрочем, «позитивному» Шишкину вряд ли были вняты «тонкие материи» романтической эстетики и при том, что он также ориентировался на немецкое (и швейцарское) искусство, побывав в Дрездене, Саксонской Швейцарии и проч., ему не случайно оказалась ближе более «позитивистская» Дюссельдорфская школа пейзажа.

90 См., например, работы учеников: Ф. Ковалева — «Ночь» (1852 и 1854), «Полдень», «Утро» и «Ночь» (1853); П. Степанова — «Ночь» (1854), «Утро» и «Вечер» (?); К. Гёрца — «Утро» (1850), Милошина — «День», копия с Фрикке (1852); А. Соловова — «Ночь» (1852 и 1854).

91 См. уже названный пейзаж Милошина «Зимняя ночь» (1852); В. Лобова — «Зима» (1852, 1854), Н. С. Иванова — «Вид на Старобазарную площадь в Рязани» (1840-е, Рязанский художественный музей им. И. П. Пожалостина) и др. Отметим, что зимние мотивы (характерные для немецкого романтизма) были чужды художникам «итальянской ориентации», и даже Рамазанов, выступавший за национальную сюжетистику в искусстве,



29. Михаил Бочаров
*Вид на Московский
Кремль и Замоскворечье
ночью.* 1849
Холст, масло. 68, 8 × 53
Государственная
Третьяковская галерея



30. Михаил Михалев. *Новодевичий монастырь
в Москве.* Конец 1840-х — 1850-е
Холст, масло. 29,2 × 41,2
Музей В. А. Тропинина и московских
художников его времени

Часто указание на характер освещения и время суток и года содержалось и в наименованиях работ с конкретным архитектурным или чисто ландшафтным пейзажным «сюжетом»: М. Бочаров — «Вид на Московский Кремль и Замоскворечье ночью» (1849, ГТГ; ил. 29); А. Саврасов — «Вид на Кремль зимой при лунном освещении» (1850); А. Соловов — «Ночь. Вид Кремля в городе Ростове» (1850); Н. Рыбинский — «Ночь при луне и переход через мост стада» (1856); Ф. Ковалев — «Вид с водяной мельницей при лунном освещении» (1850-е); А. Соловьев — «Вид Ростова при лунном освещении» (1851) и др.

Чуткая передача связи жизни на земле и состояния атмосферы с небом и светом в значительной мере определила обаятельное и в чем-то простодушное лицо московского пейзажа 1840–1850-х годов,

писал: «Есть <...> справедливые требования некоторых знатоков искусства, чтобы русские живописатели изображали <...> окружающую нас природу с ее туманными, а иногда и светлыми, и свежими осенними днями. Но для этого, заметим мы, уже нужно более научности и наглядности, нужно очень изощренное памятование красок, а то, чего доброго, палитра неопытного живописца вместо красок покроется изморозью» [78, с. 89].



31. Константин Герц. *Московский дворик с церковью при вечернем освещении.* 1840–1850-е. Холст, масло. 40 × 49. Музей В.А. Тропинина и московских художников его времени



32. Константин Герц. *Развалины Брунненбурга на Рейне.* 1850-е. Холст, масло. 35 × 46,5. Государственная Третьяковская галерея

в котором «песню и словом прославленные» Кремль, храмы, монастыри, усадьбы и простые «обывательские» домики явились в будничном «домашнем» и в то же время романтическом облике и тесной связи с природой, часто — в сумерках, в лучах лунного света, утренней или вечерней зари, а порой — осененными радугой или освещенными солнечными лучами, пробивающимися сквозь грозовые тучи⁹². (Ил. 30–31.)

Другим важным аспектом преподавания Рабуса было его стремление передать ученикам романтическое чувство бесконечности земных далей, целостности пространства, уходящего туда, где очертания земных предметов размываются, цвета их становятся мягче, воздух и земля, кажется, сливаются «и уже нельзя сказать, где кончается земля и начинается небо»⁹³.

⁹² Выразительную и поэтичную, хотя и краткую характеристику особенностей московского пейзажа 1840–1850-х годов дала А.П. Гусарова [31, б. п.]. Эмоциональный настрой таких произведений выразил В.П. Боткин, описывая одну из работ ученика К. Горбунова на выставке в Дворцовом архитектурном училище 1840 года: «В <...> картине есть что-то успокоивающее: кроткое, розовое сияние вечера, облившее всю природу, веет на душу тишиною сельской жизни, душистым полем, минутами торжественной тишины, в которые груди становятся тесно от переполнившегося чувства; глубокое, невыразимое стремление пробуждается в душе и рука невольно ищет возле себя дружней руки» [11, с.91].

⁹³ Из статьи немецкого романтика А. Мюллера «О пейзажной живописи» [108, с. 491].



33. Алексей Саврасов. *Вид Москвы с Воробьевых гор*. Конец 1840-х — начало 1850-х. Бумага, графитный карандаш, белила. 21 × 30,9. Государственная Третьяковская галерея



34. Михаил Бочаров. *Вид Москвы с Воробьевых гор.* 1853. Холст, масло. 106 × 145. Государственный Исторический музей

Рамазанов писал в связи с одной из работ Рабуса: «О точке, избранной художником, и говорить нечего, потому что перспектива — конек г. Рабуса <...> у нас едва ли не ему исключительно принадлежит преимущество знаний в этой вспомогательной и необходимой науке живописи <...> Курс его перспективы со многими подробными, большого размера рисунками любопытнейших, сложных задач [67 складных рисунков хранились в МУЖВ; не сохранились] представляет плод собственных его соображений и необыкновенно развитого ума. Если бы этот курс был напечатан, например, в Лейпциге на нескольких языках, то и иностранные академии остались бы благодарны издателю за такое добросовестное специальное сочинение, упрощенное до невозможного <...> Как преподаватель Рабус был неоценим: глубокое знание и ясность мысли сообщали ясность и способу его изложения, он научал, увлекая слушающих <...> и опытные художники дорожили его советами» [78, с. 87, 264].

Как и наставник, ученики написали немало далевых видов Москвы, Подмосковья и провинции. Особенно много работали на Воробьевых горах, запечатлевая самый выразительный, «знаковый» вид Москвы. Известно, что такие пейзажи исполнили А.К. Саврасов, М.И. Бочаров, В.Ф. Аммон, Ф.И. Ясновский, П.А. Нисевин⁹⁴ и другие ученики Рабуса. (Ил. 33–34.) Сам Рабус в 1848 году провел там «лето» [85, с. 317], написав картину «Вид Москвы от Воробьевых Гор, при восходе солнца» (находилась

в МУЖВ, не сохранилась), вызывавшую восхищение современников («... он прекрасен, а выбор точки, с которой эта картина написана, обличает опытного художника» [3, с. 955])⁹⁵. Об этом аспекте мастерства Рабуса в московский период сейчас представление можно более или менее составить лишь по акварели «Вид на Волгу из Нижегородского кремля» конца 1830-х годов (Нижегородский художественный музей; ил. 35).

С другой стороны, ученики Рабуса (как и немецкие романтики) открывали лесное пространство, а иногда писали и горные пейзажи. (Ил. 32.)

В целом по сохранившимся произведениям и самого Рабуса, и его лучших учеников⁹⁶ видно, как важно для них было чувство выси и дали, соединение глубины пейзажа и присутствия в нем внутренней вертикали, фиксирующей обращенность сущего на земле к небу, устремление в «Просвет» (так называется одна из графических работ Саврасова 1850-х годов, ГТГ), сопряженность земного и небесного (света, ритма и форм облаков и т. п.). Эта координация, как и эмоциональность цветовых решений, как нам кажется, уже с конца 1830-х годов отличала московскую школу Рабуса от более «горизонтальной» (как сам город) и соотносящей, но не объединяющей «земное» и «небесное» петербургской (это относится и к М. Н. Воробьеву, и к его ученику М. К. Клодту, и в какой то мере к Ф. А. Васильеву). Московский пейзаж более родственен немецкому (прежде всего дрезденскому) романтизму, для которого характерно органическое постижение бесконечного и «путь вдаль является одновре-

94 Ф. И. Ясновикий и П. А. Нисевин — ученики Рабуса по Второй Рисовальной (Строгановской) школе, где методика преподавания пейзажа (акварельного) была аналогична МУЖВ (106, с. 43–44). Оба эти художника в дальнейшем стали лучшими преподавателями пейзажа в родном училище и заслуживают отдельных исследований.

95 Там же автор с восхищением описывает (также несохранившуюся) далевую картину Рабуса с изображением Сенежского озера.

96 Отдельных изданий произведений Рабуса и его школы не существует. Часть из них опубликована в различных альбомах и каталогах выставок, см., например: [18; 31, 55; 60].

97 Мы категорически не согласны с многими характеристиками московского пейзажа, содержащимися в диссертации С. В. Кривонденченкова «Русский пейзаж середины XIX века: Проблема формирования и пути развития» [47], утверждающего, что московская школа в 1840–1850-е годы со своим «провинциальным своеобразием методики обучения» «еще не могла соперничать с академическим направлением» и произведения москвичей «не имели еще существенных отличий от работ петербургских коллег». Достаточно вспомнить, что наибольших успехов в Академии того времени добивались бывшие ученики МУЖВ (И. Г. Давыдов, Л. Л. Каменев, И. И. Шишкин, А. Гине), которые выделялись именно качествами, обретенными в Москве [26, с. 21]. С другой стороны, талантливейшие «петербуржцы», например А. Г. Горавский, явно тяготели к московской школе.



35. Карл Рабус. *Вид на Волгу из Нижегородского кремля*. 1840-е. Картон, акварель, тушь. 32 × 40. Нижегородский государственный художественный музей

менно дорогой вверх» [94, с. 42]⁹⁷. Правда, работы русских художников лишены «немецкой» одухотворенной остроты восприятия «мистического» измерения бытия, мягче и часто «проще» (но порой и проникновеннее). (Ил. 36.) При этом усвоение каких-то качеств немецкого романтического пейзажа помогает им выразить специфические качества русского восприятия национального пространства с его полями и «широкими» степями, проселками и плавно извивающимися среди холмов реками (см. об этом среди прочего мою статью о творчестве И. П. Похитонова [69]).



36. Василий Пукирев. *Кунцево*. 1880
Холст, наклеенный на картон, масло. 32,5 × 48,7
Государственная Третьяковская галерея



37. Алексей Саврасов. *Печерский монастырь близ Нижнего Новгорода*. 1871
Холст, масло. 101,5 × 131
Нижегородский государственный художественный музей

Итак, в период творческой и педагогической деятельности Рабуса московская пейзажная живопись, «впитав» и романтические немецкие «гены», органично вписалась в «московский текст», во многом предопределив характер дальнейшего развития не только московской, но и, в большой степени, всей русской пейзажной живописи середины — второй половины XIX века и далее.

Речь здесь должна идти, конечно, прежде всего о творчестве и педагогической деятельности неоднократно упоминавшегося А. К. Саврасова. К сожалению, в силу разных причин с его именем связано немало недоразумений и aberrаций, причем порой самых вульгарных и неисторичных. Не говоря уже о легендах, в которых тончайший, интеллигентнейший мастер предстает каким-то «исконно-посконным» депрессивным алкоголиком, эти aberrации относятся к диахронии русской пейзажной живописи, пониманию генезиса, места и значения Саврасова на разных этапах ее эволюции. Так, до сих пор встречается неверное представление о нем, как о художнике преимущественно конца 1860-х — 1870-х годов (а то и «художнике одной картины»), постановка его имени (при перечислении русских пейзажистов) после И. И. Шишкина и даже Ф. А. Васильева, приобщившегося к искусству на 20 лет позже Саврасова.

Между тем творчество Саврасова и в общекультурном, духовном, и в собственно художественном плане может быть понято лишь с учетом его становления в специфической атмосфере Москвы 1840–1850-х годов, когда он в 1850 году (за 10 лет до Шишкина) получил звание художника, в 1854 году стал едва ли не самым молодым академиком в истории русской живописи и фактически возглавил русский пейзаж, почти ежегодно создавая произведения, важные для развития отечественной живописи⁹⁸.

При этом, будучи любимым и преданным учеником и помощником, а затем и преемником Рабуса на должности руководителя пейзажного класса, Саврасов более чем-кто либо глубоко и чутко впитал уроки наставника, его философско-поэтические представления и историко-художественные ориентиры, в том числе внимание к немецкой культуре.

98 См. об этом в книге М. И. Горелова [26] и в моей вступительной статье к каталогу выставки Саврасова в Третьяковской галерее (2005–2006), куратором которой я являлся [67].



38. Исаак Левитан. *Радуга*
Около 1898. Бумага, прессованный
уголь, соус. 30 × 38. Государственная
Третьяковская галерея

Об этом свидетельствуют и работы, и тексты Саврасова, в частности известное «Мнение» (о характере преподавания в МУЖВ) от 22 апреля 1858 года, где он совершенно в русле идей, высказанных в цитированной выше статье Рабуса, дает лаконичную формулу триединой основы необходимого современному художнику «самого чистого понятия об искусстве»: «собственное убеждение [по Рабусу — “самобытность личности”] каждого образованного художника, общие идеи красоты и изучение произведений искусства прошлых эпох или современного со стороны гения художника, его века и духа народа» [26, с. 122].

В произведениях же Саврасова 1850-х годов очевидна самая широкая «начитанность зрения» и переклички с творчеством как голландских мастеров XVII века, так и немецких и швейцарских мастеров XIX столетия, включая К.-Д. Фридриха (см. картину Саврасова «Морской берег в окрестностях Ораниенбаума», 1854, частное собрание, и подготовительные рисунки к ней).



39. Алексей Саврасов. *Радуга*. 1875
Холст, масло. 45 × 56,5
Государственный Русский музей

Кстати, «русско-немецкие» связи присутствовали в его жизни и в буквальном, «родственном» плане: в 1857 году он женился на немке шведского происхождения Софье Карловне Герц, а едва ли не самыми близкими друзьями Саврасова были ее братья: товарищ по классу Рабуса Константин Карлович Герц и особенно Карл Карлович Герц — историк искусства и археолог, в том же 1857 году ставший основателем кафедры истории искусства в Московском университете и в своей деятельности ориентированный на немецкие науку и искусство (до 1858 года он имел немецкое гражданство) [20; 50].

В 1862 году, когда Саврасов был командирован московским обществом любителей художеств на Лондонскую всемирную выставку, он на обратном пути направился в Швейцарию и Германию, где побывал в Дрездене, Мюнхене, Лейпциге и Берлине, осмотрев музеи и галереи и посетив мастерские А. Ахенбаха, К. Лессинга и В. Каульбаха, причем чрезвычайно был рад, когда последний очень высоко оценил

исполненные им в Швейцарии пейзажи. Характерно, что на тот момент Саврасов явно предпочитал немецких (и английских) пейзажистов французским, у которых не увидел «строгости рисунка и правдивого колорита» [51, с. 73–76].

В то же время уже ранние пейзажи живописца, чуждого «жалкой подражательности» (слова Саврасова), при наличии ощущаемых разнорациональных опорных связей были важными шагами по постижению русской природы «в связи с веком и духом народа» и имели немало общего с лирической русской поэзией того времени и, в какой-то степени, с фольклором. Можно сказать, что важнейшей миссией Саврасова, глубоко усвоившего и обогатившего принципы наставника, стала их дальнейшая «русификация», улавливание плавных ритмов и мелодий, «песенности» родной природы и изображение ее в связи с бытом, трудом и судьбой народа. Но романтическая основа его искусства и «наследственная» связь многих его произведений (ил. 37, 39) с произведениями Рабуса, а также некоторых немецких пейзажистов-романтиков, несомненны⁹⁹.

Именно этот «нерв» живописи Саврасова когда-то верно определил И. Н. Крамской, в известных словах которого о «душе» и «музыке» саврасовских произведений, в сущности, схвачена суть романтического понимания пейзажа как «ландшафта души» (*Seelenlandschaft*) [53, с. 146]¹⁰⁰. Характерно, что в 1900 году в Москве экспонировалась не дошедшая до нашего времени картина Саврасова под, вероятно, данным самим художником названием «Смех сквозь слезы (Дождь и солнце)» [51, с. 355]¹⁰¹.

Это основа искусства Саврасова ярко выразилась и в его общении со своими учениками И. И. Левитаном, К. А. Коровиным и др. По воспоминаниям Коровина, Саврасов стремился «заразить» их своими пере-

99 Надо сказать, эту переключку (типологическую общность) уловили фальсификаторы, в конце 1990-х — начале 2000-х годов «перелицевавшие» под Саврасова немало работ немецких художников.

100 Во второй половине XIX века в России был еще один пейзажист (немец по национальности), который гораздо более наглядно, «броско», но фатально поверхностно, стремился продолжать традиции немецкого романтизма, в том числе К.-Д. Фридриха и К. Каруса (см. картину «Лесная царь» и многие другие), — Юлий Юльевич Клевер [66].

101 Характерно, что Саврасова особо выделял такой убежденный шеллингианец (и во многом — идеолог Абрамцевского кружка), как Мстислав Прахов, писавший Репину: «Тут Алексей Кондратьевич Саврасов. Вот глубокий человек! Тихий, как следует художнику!» [59, с. 34]. Это определение явно коррелирует с не раз встречающимися в немецкой философской эстетике представлениями, что лучшее познание — тихое, рожденное в глубине сердца (Гёте) и «душа художника проявляет себя в произведении искусства <...> когда она парит над ним как единство в покое и тишине. Однако она должна стать зримой в изображаемом» (Шеллинг) [102, с. 70].



40. Исаак Левитан. *Тихая обитель* 1890. Холст, масло. 87 × 108
Государственная Третьяковская галерея



41. Исаак Левитан. *Над вечным покоем*. 1894
Холст, масло. 150 × 206
Государственная Третьяковская галерея

живаниями и пробудить способность «учиться у природы»: «Если нет любви к природе, то не надо быть художником <...> Нужна романтика. Мотив. Романтика бессмертна <...> Природа вечно дышит, всегда поет, и песнь ее торжественна. Нет выше наслаждения созерцания природы. Земля ведь рай — и жизнь тайна, прекрасная тайна <...> Художник — тот же поэт <...> Нужно чувство. Без чувства нет произведения...» [46, с. 560]. «Слова Саврасова были как музыка. В них раскрывались не одни красоты природы, но таинственная даль чего-то еще более желанного, радостного, неведомого, как райское счастье» [46, с. 224]¹⁰².

Очевидно, что за подобными словами Саврасова, его чуждостью «холоду и машине» и рекомендациями «возвыситься чувством», почувствовать «настроение» природы и только потом писать, стояла отнюдь не просто эмоциональность пейзажиста, но продуманные принципы, во многом совпадающие с коренными устремлениями высокого романтизма. В частности, вспоминаются слова К.-Д. Фридриха: «Художники упражняются в изобретении сюжетов, учатся, как они выражаются, композиции, но не значит ли это иными словами, что они упражняются в сшивании кусков и латании дыр? Надо, чтобы картина не придумывалась, а прочувствовалась» [54, с. 46].

102 Интересно, что, по воспоминаниям того же Коровина, Саврасов любил музыку Шуберта.



42. Владимир Фаворский
Новоспасский монастырь. 1919
Гравюра

В свою очередь Левитан — центральная фигура русского пейзажа конца XIX века, достигший новой меры эмоциональности и лиризма живописи, — был очень многим обязан своему любимому учителю и, можно сказать, «духовному отцу» Саврасову, которого справедливо считал одним из самых глубоких наших художников. У Саврасова Левитан учился и видеть поэзию уютных дворигов и лесных опушек и вводить зрителя «на дорогу, которая ведет в бесконечность <...> за оболочки вещей к чему-то более важному, иначе звучащему <...> к «скрытому свету» (М. Гробман) [30, с. 19].

Видимо, из уст Саврасова Левитан впервые услышал строки Е. А. Баратынского, которые считал идеальным выражением пейзажиста:

*С природой одною он жизнью дышал
Ручья разумел лепетанье,
И говор древесных листов понимал,
И чувствовал трав прозябанье
(Из стихотворения «На смерть Гёте»).*

Совершенно «шеллингиански» звучат вспоминаемые Коровиным слова Левитана; «Мой этюд, <...> эта синяя дорога, эта тоска в просвете



43. Владимир Фаворский. Плач
Ярославны. Ил. из кн.: Слово
о полку Игореве. М., 1954

за лесом, это ведь я, мой дух» [56, с. 368]. Могут быть прослежены в творчестве Левитана и формально-содержательные структуры, перешедшие к нему через Саврасова от Рабуса. (Ил. 38, 40–41.)

Не прервались эти традиции и в XX веке. Не имея возможности говорить об их многообразных, порой «неожиданных» проявлениях, упомяну лишь двух художников.

Первый — это В. А. Фаворский, в пейзажных гравюрах и иллюстрациях которого «вдруг» обнаруживается переключка с творчеством названных мастеров, в том числе с журнальной графикой Рабуса¹⁰³. (Ил. 42.) Именно Фаворскому, кстати, принадлежит и наиболее выразительное воплощение сюжетов, возможным интерпретатором которых когда-то Вельтман видел только Рабуса — «Игоря, указывающего на затмение солнца, Ярославну, смотрящую на тресветлое солнце». (Ил. 43.)

103 Возможно, для нашей темы безразлично, что Фаворский получил художественное образование в Москве и Германии.

Второй — живущий и работающий ныне ученик В. Фаворского Эрик Булатов. Этот художник, в отличие от многих «актуальных» современников, принципиально стремится не порывать с традициями, а опираться на них, «наводить мосты между направлениями и эпохами»¹⁰⁴. При этом лично для него, как и для его друга и единомышленника Олега Васильева¹⁰⁵, одной из важнейших задач стало — не утрачивая достижений авангарда начала XX века, восстановить связь с классическим русским пейзажем. Булатов неоднократно говорил, что при всей широте его интересов и пристрастий, среди его самых любимых мастеров — Саврасов и Левитан. И действительно, острое переживание связи с льющимся с небесной выси светом и бесконечностью пространства, чувство Дороги «вдаль и вверх» делает его подлинным продолжателем традиции, о которой мы говорили выше. (Ил. 43–44.)

И, думается, наличие всех этих связей и перекличек делает тем более важным углубленное изучение проблем, лишь обозначенных в нашей статье.

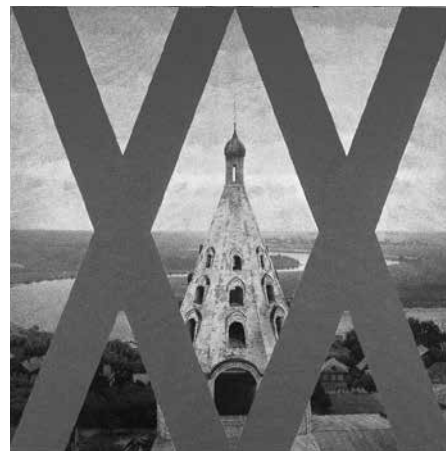
БИБЛИОГРАФИЯ

1. Авдеева О. А. Август фон Гакстгаузен и его труды о России, 40–60-е годы XIX века. Дисс. ... канд. ист. наук. М., 1998.
2. Александров Л. Г. Космософия Ф. В. Й. Шеллинга в эстетике русских шеллингианцев первой половины XIX века // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. Философия, этика, религиоведение. 2020. Вып. 3 (95). С. 73–84.
3. [Арапов П. Д.] П. Ар-в. Училище живописи и ваяния в Москве // Северная пчела. 1849. № 359. С. 955–956.

104 См. об этом во многих статьях и выступлениях Булатова, большая часть которых опубликована в его книге «Горизонт» (М., 2013). См. также его интервью «Я всю жизнь верю, что в основе всего — свет» [14] и «Надеюсь, следующее поколение введет русское искусство в общемировое пространство» [13].

Отметим, что Булатов — горячий патриот Москвы; его глаз, видимо, во многом «поставлен» на Ленинских (Воробьевых) горах и близ Новодевичьего монастыря, недалеко от которых прошло его детство. С другой стороны, по признанию Булатова, ему в философии особенно близок М. Хайдеггер (с его «Просветом бытия» и чувством «Проселка»), во многом продолжавший традиции Шеллинга.

105 Олег Васильев (1931–2013) — художник, как и Э. Булатов, учившийся у Фаворского. Совместно с Булатовым занимался иллюстрированием детских книг. Тонко и глубоко претворял в своем творчестве традиции пейзажей Саврасова и Левитана, в то же время выражая мироощущение человека нашей, урбанистической эпохи.



43. Эрик Булатов. *Русский XX век III*
1998–1999
Холст, масло. 200 × 200
Собрание Ш. П. Бреуса



44. Эрик Булатов. *Свобода есть свобода I*. Из серии *Вот*. 2000
Холст, масло. 200 × 200
Собрание Ш. П. Бреуса

4. Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны. М., 1929.
5. Ацаркина Э. Н. Художественная идеология России 1840-ых гг. // Русская живопись XIX века. Сб. ст. под ред. В. М. Фриче. М., 1929.
6. Белинский В. Г. Полное собр. соч. Т. VII. М., 1955.
7. Белинский В. Г. Письма. Т. 2. СПб., 1914.
8. [Берг Н. В]. Посмертные записки Николая Васильевича Берга // Русская старина. 1891. Февраль. С. 229–279.
9. Бердяев Н. А. Алексей Степанович Хомяков. М., 2005.
10. Бестужев-Марлинский А. А. «Клятва при гробе господнем. Русская быль XV века». Сочинения Н. Полевого. М., 1832 // Бестужев-Марлинский А. А. Соч. в 2 т. Т. 2. М., 1981.
11. Боткин В. П. Выставка картин в Московском архитектурном училище в 1840 году // Сочинения В. П. Боткина. Т. 3. СПб., 1893.
12. Бродский Н. Л. (ред.) Литературные салоны и кружки. Первая половина XIX века. М.–Л., 1930.
13. Булатов Э. Я всю жизнь верю, что в основе всего — свет // Культура. URL: <https://www.culture.ru/materials/256000/erik-bulatov-ya-vsyu-zhizn-veryu-chto-v-osnove-vsego-svet> (дата обращения: 15.10.2021).

14. Булатов Э. Надеюсь, следующее поколение введет русское искусство в общемировое пространство // Aroundart. URL: <http://aroundart.org/2013/02/27/eric-bulatov> (дата обращения: 15.10.2021).
15. Вельтман А. Ф. Достопамятности Московского Кремля. М., 1843.
16. Вельтман А. Ф. Московская Оружейная палата. М., 1844 (переизд. с ил. — М., 1862).
17. Вельтман А. Ф. Странник. М., 1978.
18. Виды Москвы. Акварель и рисунок XVIII — начала XX века из собрания Исторического музея. 2-е изд., перераб. и доп. М., 2018.
19. Гартвиг А. Ф. Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, учрежденная в 1825 г. графом С. Г. Строгановым. Ее возникновение и развитие до 1860 г. М., 1901.
20. Герц К. К. Собр. соч. [Вып.] 1–9. СПб., 1898–1901.
21. Герцен А. И. Собр. соч. в 30 т. Т. 2. Статьи и фельетоны. 1844–1846. Дневник. 1842–1845. М., 1954.
22. Герцен А. И. Собр. соч. в 30 т. Т. 8: «Былое и думы». Ч. 1–3. М., 1956.
23. Глаголева Е. В. Дюк де Ришельё. М., 2016.
24. Глинка Ф. Н. Сочинения. М., 1986.
25. Горелов М. И. К. И. Рабус // Русское искусство: очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века / Под ред. А. И. Леонова. М., 1958. С. 399–410.
26. Горелов М. И. Алексей Кондратьевич Саврасов: Основоположник русской реалистической пейзажной школы (1850-е годы). М., 2002.
27. Грачева А. А. Письма А. Ф. Вельтмана к Н. В. Гербелю о переводе «Слова о полку Игореве» // Русская литература. 2015. № 3. С. 88–94.
28. Грибанова А. А. Педагогическая деятельность К. И. Рабуса в МУЖВЗ и становление московской школы пейзажа // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2016. № 1. С. 88–94.
29. Гриц А. Е. Московское дворцовое архитектурное училище и стилевые поиски в русской архитектуре второй трети XIX века. Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2004.
30. Гробман М. Я. Загадка Левитана // Кантор-Казовская Л. Гробман Grobman. М., 2014. С. 192–194.
31. Гусарова А. П. Москва в русской и советской живописи. М., 1987.
32. Дмитриев М. А. Воспоминание о Семёне Егоровиче Раиче // Московские ведомости. 1855. № 141. Б. п.
33. [Дмитриева Н. А.] Из неопубликованной книги Н. А. Дмитриевой «Русский рыцарь. Михаил Фёдорович Орлов» (глава «Создание

- московской художественной школы») // Панорама искусств. 2017. № 1. С. 416–456.
34. Дурыйлин С. Н. Русские писатели у Гёте в Веймаре // Литературное наследство. Т. 4–6 [И. В. Гёте]. М., 1932.
35. Живописное обозрение достопамятных предметов из наук, искусств, художеств, промышленности и общежития с присовокуплением живописного путешествия по земному шару и жизнеописаний знаменитых людей. М., 1835–1844.
36. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996.
37. Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 14. Письма. Дневники. Записные книжки. М., 2004.
38. Загянская Г. А. Пейзажи Александра Иванова. Проблема живописного метода художника М., 1974.
39. Ивлева С. Е. Карл Иванович Рабус (1800–1857): художник, путешественник, иллюстратор // Немцы в Санкт-Петербурге (XVIII–XX века): биографический аспект. 2011. Вып. 6. С. 289–298.
40. Ивлева С. Е. Страны и народы на страницах русских иллюстрированных журналов 1830–1850-х гг. // Известия Уральского государственного университета. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры. 2007. № 52. Вып. 22. С. 232–241.
41. Ильченко Н. М., Пепеляева С. В. Дрезден как культурный хронотоп в картине мира В. К. Кюхельбекера и В. А. Жуковского // Вестник ВятГУ. Философия, педагогика, психология. 2015. № 4. С. 113–119.
42. Исаев П. Н. Строгановка. Императорское Центральное Строгановское художественно-промышленное училище. 1825–1918. Биографический словарь. Т. 1. М., 2004; Т. 2. М., 2007.
43. Исаков С. К. Императорская академия художеств. Музей. Русская живопись. Пг, 1915.
44. Канторович И. В. Московские литературные салоны второй четверти XIX века в общественно-культурной жизни России. Дисс. ... канд. ист. наук. М., 1997.
45. Кольцов А. Сочинения. М., 1984.
46. Коровин К. А. «То было давно... там... в России...». Воспоминания, рассказы, письма: в 2 кн. Кн. 1. М., 2010.
47. Кривонденченков С. В. Русский пейзаж середины XIX века: Проблема формирования и пути развития. Дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2000.

48. Люсый А. П. Крымский текст русской культуры и проблема мифологического контекста. М., 2003.
49. Люсый А. П. Московский текст. Текстологическая концепция русской культуры. М., 2013.
50. Малеев А. И. Карл Карлович Герц (1820–1883). СПб., 1912.
51. Мальцева Ф. С. Алексей Кондратьевич Саврасов. Жизнь и творчество. М., 1977.
52. Машковцев Н. Г. Гоголь в кругу художников. М., 1955.
53. Мечты о свободе. Романтизм в России и Германии. Каталог выставки. М.–Дрезден: Государственная Третьяковская галерея, Staatliche Kunstsammlungen. Munich, 2021.
54. Михайлов А. В. Обратный перевод. М., 2000.
55. Москва в русской и советской живописи. Каталог выставки. Государственная Третьяковская галерея. М., 1980.
56. Москвитянин. 1843. Ч. VI. № 11.
57. Московский Симонов монастырь/Рисовал с натуры К. Рабус. М., 1843.
58. Никонова Н. Е. В. А. Жуковский и немецкий мир. М.–СПб., 2015.
59. Новое о Репине. Статьи и письма художника; воспоминания учеников и друзей / Ред.-сост.: И. А. Бродский и В. Н. Москвинов. Л., 1969.
60. Образ твой, Москва: Москва в русской и советской живописи. Альбом. М., 1982.
61. Палий Е. Н. Салон как феномен культуры XIX века. Традиции и современность. М., 2008.
62. [Пассек В. В.] Виды и приложения к «Очеркам России». М., 1840.
63. Пассек Т. П. Из дальних лет: Воспоминания. Т. III. СПб., 1889.
64. Перелыгин Н. И. Из семейной хроники // Исторический Вестник. 1903. Апрель. С. 36–37.
65. Песков А. М. «Русская идея» и «русская душа». М., 2007.
66. Петров В. А. Куинджи и Клевер. О двух «художниках света» // Антикварный мир. 2010. № 3. С. 80–133.
67. Петров В. А. Творческий путь А. К. Саврасова // Алексей Кондратьевич Саврасов. Каталог выставки к 175-летию со дня рождения художника. Государственная Третьяковская галерея. М., 2005. С. 9–49.
68. Петров В. А. Василий Перов. Творческий путь художника. М., 1997.
69. Петров В. А. «Я все таки русский художник...»: Некоторые аспекты изучения творчества И. П. Похитонова // Искусствознание. 2003. № 2. С. 138–171.

70. Петров Ф. А. Формирование системы университетского образования в России. М., 2003.
71. Петров П. Н. Сборник материалов для истории С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. В 3 т. СПб., 1864–1866. Т. I — 1864; Т. II — 1865.
72. Пилипенко В. Н. Пейзажная живопись. СПб., 1994.
73. Полевой Кс. Некролог К. И. Рабуса // Живописная русская библиотека. 1857. № 8. С. 58–59.
74. [Полевой Кс.] Записки Ксенофонта Алексеевича Полевого. СПб., 1888.
75. Рабус К. И. Несколько слов о состоянии живописи в Москве. Из дневника художника // Москвитянин. 1851. № 3. С. 210–221.
76. Рабус К. И. Любителям искусств. Пляска смерти [о живописи Гольбейна-мл.] // Московский городской листок. 1847. № 26. 3 февраля.
77. Ракова М. М. Русская историческая живопись середины девятнадцатого века. М., 1979.
78. Рамазанов Н. А. Материалы для истории художеств в России. Статьи и воспоминания. СПб., 2014.
79. Река времен. Труды. Творения. Художества. Кн. 3. М., 1995.
80. Сарабянов Д. В. Русский пейзаж в ситуации стилевых взаимодействий. Заметки // Свободный взгляд на литературу. Проблемы современной филологии. Сб. ст. к 60-летию научной деятельности академика Н. И. Балашова. М., 2002. С. 311–321.
81. Сахаров В. И. О бытовании шеллингианских идей в русской литературе // Контекст-1977: литературно-теоретические исследования. М., 1978. С. 210–226.
82. Свинын П. П. Письмо издателя к его высокопревосходительству Ивану Ивановичу Дмитриеву о выставке в Академии художеств // Отечественные записки. 1821. Ч. 7. С. 383–393.
83. Селиванов В. В. Предания и воспоминания // Сочинения Василия Васильевича Селиванова. Т. 1. Владимир, 1901. С. 122–126.
84. Славгородская Л. В. Гофман и романтическая концепция природы // Художественный мир Э. Т. А. Гофмана. М., 1982. С. 185–217.
85. Смирницкая Н. К. (рожденная Рабус). Академик К. И. Рабус. Библиографическая заметка // Русская старина. 1897. Т. 92. Кн. 11. Ноябрь. С. 307–321.
86. [Снегирев И. М.] Дневник Ивана Михайловича Снегирева. Т. 1. М., 1904.

87. Степанова С. С. Московское училище живописи и ваяния. Годы становления. СПб., 2005.
88. Степанова С. С. Художественная среда Москвы второй трети XIX века. Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1997.
89. Степун Ф. А. Немецкий романтизм и философия истории славянофилов // Степун Ф. А. Чаемая Россия. СПб., 1999.
90. Сын отечества. 1839. Т. 7 [Разные известия].
91. Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. М., 2006.
92. Торжественные публичные собрания и отчеты Императорской Академии художеств (1817–1859). СПб., 2015 (отчет за 1833–1834 академический год; с. 134–135).
93. Тучнин И. Я. Воспоминания о К. И. Рабусе // Развлечение. 1859. № 13. С. 154–155.
94. Федоров Ф. П. Художественный мир немецкого романтизма. Структура и семантика. М., 2004.
95. Фет А. Ранние годы моей жизни. М., 1893.
96. Формозов А. А. Страницы истории русской археологии. М., 1986.
97. Хексельштейндер Э. Дрезден — сокровище в табакерке: впечатления российских деятелей культуры. СПб.–Дрезден, 2011.
98. [Хомяков А. С.] Англия. Письмо А. С. Хомякова // Москвитянин. 1848. № 7. С. 1–38.
99. Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения в 2 т. / Пер. с нем. Т. 2. М., 1989.
100. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. М., 2020.
101. [Шеллинг] Фридрих Шеллинг: pro et contra. СПб., 2001.
102. Шеллинг в России // Русская философия: энциклопедия. М., 2007.
103. [Шеллинг] Философия Шеллинга в России XIX века. СПб., 1998.
104. [Шиллер, И. Ф.] Художники: Стихотворение Фридриха Шиллера / Пер. Д. Е. Мин. СПб., 1857.
105. [Шишкин] Иван Иванович Шишкин: Переписка. Дневник. Современники о художнике. Л., 1984.
106. Шульгина Е. Н., Пронина И. А. История Строгановского училища. 1825–1918. М., 2002.
107. Шурупова О. С. Лингвистика сверхтекста: Петербургский и Московский тексты русской литературы. Воронеж, 2012.
108. Эстетика немецких романтиков / Сост. А. В. Михайлов. М., 1987.
109. Янушкевич А. С. «Горная философия» в пространстве русского романтизма (В. А. Жуковский — М. Ю. Лермонтов — Ф. И. Тютчев) // Жуковский и время. Томск, 2007. С. 134–161.

110. Яремич С. Произведения Александра Иванова петербургского периода и их немецкий прототип (художник Р. Менгс) // Среди коллекционеров. 1923. № 5. Май. С. 3–8.
111. Der Nibelunge Lied: Abdruck der Handschrift des Freiherrn Joseph von Lassberg. Leipzig, 1840.
112. Kunstsammlung Pfister München. Verzeichniss einer Collection Monacensia, Bavarica u. A., gesammelt von dem kgl. bayer. Regierungsrathe Philipp-Phister zu München. Geordnet und beschrieben von F[rantz] Reichardt, Kunsthändler. München, 1888.
113. Ziolkowski T. German Romanticism and Its Institutions. Princeton, 1990.