

**СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ  
СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА В РАБОТАХ УЧЕНИКОВ  
ПЕЙЗАЖНОГО КЛАССА МОСКОВСКОГО  
УЧИЛИЩА ЖИВОПИСИ И ВАЯНИЯ**

**Елена А. Суровяткина**

*Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи  
Глазунова, Москва, Россия, elena\_surovyatki@mail.ru*

*Аннотация*

Статья посвящена художественному развитию пейзажного жанра в Московском училище живописи и ваяния (МУЖВ) на раннем этапе его существования (1840–1850-е). Хронологически данный период совпал с важными процессами в эволюции русской пейзажной живописи середины XIX века. На примере локальной по сравнению с общим историко-искусствоведческим контекстом ситуации в исследовании выявляются типичные ориентиры тех художественных поисков, внутри которых постепенно вызревали устойчивые черты московской школы пейзажа. Основной акцент в статье поставлен на произведениях малоизвестных художников (Л.Л. Каменева, В.Ф. Аммона, М.И. Бочарова и др.) — учеников пейзажной мастерской МУЖВ, до 1857 года руководимой К.И. Рабусом. Композиции учеников МУЖВ этого времени, сочетающие композиционные элементы и живописные приемы классицистического и романтического пейзажа с новыми реалистическими мотивами, анализируются с точки зрения стилистической эволюции пейзажной живописи, что позволяет детальнее изучить переходный этап становления русского национального пейзажа.

*Ключевые слова:* русское искусство середины XIX века, пейзаж, классицизм, романтизм, реализм, Московское училище живописи и ваяния, Карл Рабус

*Для цитирования:* Суровяткина Е.А. Стилистические тенденции середины XIX века в работах учеников пейзажного класса Московского училища живописи и ваяния // Academia. 2024. №1. С. 18–42. DOI: 10.37953/2079-0341-2024-1-1-18-42

**STYLISTIC TRENDS  
OF THE MID-19TH CENTURY IN THE WORKS  
OF STUDENTS OF THE LANDSCAPE  
WORKSHOP OF THE MOSCOW SCHOOL  
OF PAINTING AND SCULPTURE**

**Elena A. Surovyatkina**

*Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture of Ilya Glazunov,  
Moscow, Russia, elena\_surovyatki@mail.ru*

*Abstract*

The article is devoted to the artistic development of the landscape genre at the Moscow School of Painting and Sculpture at an early stage of its existence (1840–1850s). Chronologically, this period coincided with important processes in the evolution of Russian landscape painting in the middle of the 19th century. On the example of a local situation in comparison with the general historical and art history context, the study reveals the typical landmarks of those artistic searches, within which the stable features of the Moscow school of landscape gradually matured. The main emphasis in the article is placed on the works of little-known artists (L.L. Kamenev, V.F. Ammon, M.I. Bocharov, etc.) – students of the landscape workshop of the Moscow School of Painting and Sculpture, led by Karl Rabus until 1857. The Moscow School compositions of that time, combining elements and pictorial techniques of the classicistic and romantic landscape with new realistic motifs, are analyzed from the point of view of the stylistic evolution

of landscape painting, which makes it possible to study in more detail the transitional stage in the formation of the Russian national landscape.

*Keywords:* Russian art of the mid-19th century, Landscape, Classicism, Romanticism, Realism, Moscow School of Painting and Sculpture, Karl Rabus

*For citation:* Surovyatkina, E.A. (2023), "Stylistic trends of the mid-19th century in the works of students of the landscape workshop of the Moscow School of Painting and Sculpture", *Academia*, 2024, no 1, pp. 18–42. DOI: 10.37953/2079-0341-2024-1-1-18-42

Московское училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ), известное под таким названием со времен утверждения нового Устава 1866 года и берущее свои непосредственные истоки в Училище живописи и ваяния (Московское училище живописи и ваяния<sup>1</sup> или МУЖВ; 1843), созданном на основе Художественного класса при Московском художественном обществе (1833), во второй половине XIX века стало полноправным участником художественного процесса, оказавшим значительное влияние на формирование основных тенденций русского искусства. Общая историография темы достаточно разработана [Благовещенский 1894; Дукшт 1904; Рамазанов 2014; Дмитриева 1951; Лясковская 1954; Молева, Белютин 1967; Степанова 2005; Корина 2014; Фролова 2016; Калугина 2020 и др.], и ее специальное освещение не входит в научные задачи данной статьи. Проблематика нашего исследования сфокусирована на более локальном вопросе (на первый взгляд, даже периферийном по сравнению с эстетическим масштабом времени в целом) — на выявлении типичных тенденций в развитии пейзажного жанра переходного периода 1840–1850-х годов (с частичным включением — 1860-х) на примере работ учеников МУЖВ. Мотивировка подобного научного ракурса лежит в художественно объективном факте, разносторонне изученном историками искусства: заслуга расцвета московской школы в значительной степени принадлежит пейзажистам — А.К. Саврасову, И.И. Левитану, К.А. Коровину, с творчеством которых связано формирование «московской пейзажной школы» [Молева, Белютин 1967; Мальцева 1977; Федоров-Давыдов 1986, с. 181–237; Погодина 2004; Степанова 2005; Манин 2012 и др.]. Уходя с широкого русла главной дороги, мы предлагаем сосредоточиться на систематизации и анализе произведений, образующих ту первичную фактуру, из которой выросло данное художественное явление, пережившее свою кульминацию в последние десятилетия XIX — начале XX века.

Основы московской пейзажной школы были заложены еще на раннем этапе становления Училища в 1840–1850-е годы. Прежде всего, процесс этот связан с деятельностью Карла Ивановича Рабуса (1800–1857) — академика пейзажной живописи, первого преподавателя пейзажного класса, открытого в МУЖВ в 1844 году. За время руководства К.И. Рабуса (1844–1857) в пейзажном классе прошли обучение более 30 учеников, шестеро из которых получили от Академии художеств звание академиков пейзажной живописи. Безусловно, самым известным и талантливым учеником Рабуса был А.К. Саврасов, которому удалось вывести русский пейзаж на качественно иной уровень, обогатив его как новыми пластическими приемами, так и особой духовной наполненностью, расширившей возможности пейзажного жанра в передаче лирических «настроений» природы [Федоров-Давыдов 1957].

Карл Рабус был одним из самых образованных художников своего времени, обладал широким кругозором и энциклопедическими знаниями, путешествовал по Европе, провел несколько лет в Дрездене, где близко познакомился с идеями немецкой философской эстетики и философии, а также с современной пейзажной живописью (подробнее о личности, творческих и педагогических принципах Рабуса [Мальцева 1977; Горелов 2002; Рамазанов 2014; Калугина 2020, с. 102; Петров 2021 и др.]). В училище Рабус преподавал не только основы пейзажной живописи. Он считал, что живописцу необходимо соединять «практическое изучение с благоразумной теорией» [Рабус 1851, с. 220], поэтому читал лекции по истории искусств, теорию перспективы, красок и живописи

<sup>1</sup> Московское училище живописи и ваяния (МУЖВ) — также часто встречаемая в научной литературе форма написания Училища в период с 1843 по 1866 год.

по сочинениям «Да Винчи, Рафаэля Менгса, <...> и Гёте»<sup>2</sup> и «старался внушить, сколько было возможно, молодым людям чувство эстетическое»<sup>3</sup>. В целом методика преподавания Рабуса была основана на академической системе обучения пейзажистов, сложившейся в Императорской Академии художеств. К.И. Рабус понимал, что на тот момент это была лучшая система подготовки художников в техническом плане, поэтому перенес ее основы, насколько это было возможно, в Училище для подготовки профессионально грамотных пейзажистов. Методика сочетала копирование произведений известных мастеров с работой на натуре. Рабус считал, что ученикам необходимо глубокое изучение искусства, для которого требуется «практическая, отчетливая начитанность зрения» [Рабус 1851, с. 214], что может развить лишь изучение и копирование живописных образцов или гравюр. В МУЖВ на первом этапе его существования оригиналов было мало, причем зачастую они представляли собой копии или копии с копий. Меньше проблем доставляли эстампы: стоя значительно дешевле, они приобретались Училищем с большей свободой.

Пейзажный класс МУЖВ начинал свой путь в достаточно сложный для развития русского искусства период. Как отмечают исследователи [Поспелов, Стернин 2002, с. 84] [Верещагина 2002, с. 39], именно тогда, в середине XIX столетия, происходили важные эволюционные процессы в живописи России, менялись художественные и эстетические ориентиры в искусстве. В творчестве русских пейзажистов середины XIX века можно выделить три стилистические тенденции, проявлявшиеся в тесной взаимосвязи, зачастую в границах одного произведения, — классицистическую, романтическую и натуралистически реалистическую. Подобное смешение нередко приводило к утрате цельности пейзажного образа, поскольку не имело в своей основе внутренне осознанного конкретного типа восприятия природы, характерного для того или иного стилистического решения. В этой связи примечательны концепты, выдвинутые исследователем русского пейзажа С.В. Кривонденченковым. С развитием модели классицистического пейзажа он связывает рационально-заданный тип восприятия природы, романтического — чувственно-проникновенный, а реалистического — объективно-характерный [Кривонденченков 2000, с. 144]. В результате пластического смешения трех вышеназванных тенденций рождался академический художественный метод, предоставлявший мастерам устойчивый «набор» необходимых живописных средств, формально помогавших создать «художественное произведение». Стоит подчеркнуть, что образное решение и смысловое наполнение картины зависели, конечно, уже от способностей и своеобразия творческого мышления конкретного живописца. Однако роль системной подготовки в формировании индивидуального восприятия мира художниками, так же, как и их технических навыков, преуменьшать не стоит.

Таким образом, выбранный Рабусом для пейзажного класса Училища академический метод преподавания, с одной стороны, обусловил стилистический компромисс художественной формы, основанной на взаимосвязи классицистической, романтической и реалистической тенденций, что в принципе было характерно для русской пейзажной живописи середины XIX века. С другой стороны, недостаточно высокий на этапе обучения уровень навыков «подмастерьев», их еще неразвитое самостоятельное эстетическое чутье сказывались в характере произведений, по которым, тем не менее, сейчас можно воссоздать типичные тенденции времени в среднем («функционально-жизненном») регистре их проявления в искусстве.

Предложенная (достаточно жесткая) стилистическая «схема», соединяющая три тенденции, конечно, довольно условна и не отражает всей сложности художественной ситуации в эволюции пейзажа середины XIX века. Однако в нашем случае она дает необходимые ориентиры при изучении произведений учеников пейзажного класса. Как мы уже отметили в самом начале, одной из основных задач исследования является максимально полное выявление круга произведений учеников пейзажного класса (в большинстве своем мастеров «второго плана») и систематизация сохранившихся работ как по тематике (мотивам), так и по стилистическим характеристикам. При этом

<sup>2</sup> Отчет совета Московского художественного общества за 1852 год. РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 3. Ед. хр. 15. Л. 32.

<sup>3</sup> Отчет совета Московского художественного общества за 1850 год. РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 3. Ед. хр. 13. Л. 38.



Ил. 1. Л.Л. Каменев. Прогулка в парке. 2-я половина 1850-х — начало 1860-х. Холст, масло. 64,5 × 81,5. Ж-474. © Государственный музей А. С. Пушкина, Москва.

сразу необходимо отметить отсутствие хронологической последовательности в смене предпочтений стилевых моделей пейзажа в мастерской МУЖВ — художественные приемы в духе той или иной стилистики обнаруживаются в произведениях на протяжении почти трех десятилетий, с 1840-х по 1860-е годы.

На первом этапе обучения воспитанникам пейзажной мастерской было важно усвоить основополагающие тенденции и принципы европейской и русской пейзажной живописи — это было необходимо для развития профессиональных навыков в период становления понятийных основ пейзажного жанра. Хотя в 1840–1850-е годы Училище в целом испытывало нехватку эстампов и живописи для копирования, можно предположить, что будущие художники все же имели возможность увидеть произведения старых мастеров (прежде всего голландских и французских, согласно анализу обнаруженных нами архивных материалов). С 1845 года Училище регулярно получало от Академии художеств тетради с литографиями картин Эрмитажной галереи<sup>4</sup>, которая располагала богатой коллекцией пейзажной живописи западноевропейских школ XVII–XVIII веков, включая произведения таких виднейших представителей голландского пейзажа, как Ян ван Гойен, Альберт Кейп, Якоб ван Рёйсдал, Мейндерт Хоббема, Адриан ван де Велде, Арт ван дер Нер и других. Выше упоминалось, что живописных оригиналов в училище было мало, и нередко они представляли собой копии, которые поручали делать ученикам мастерской: в 1856 году, например, Михаил Бочаров скопировал в Эрмитаже картину Рёйсдала, приобретенную затем Училищем. Сам Рабус также коллекционировал произведения пейзажной живописи. В частности, ему принадлежал пейзаж французского художника XVIII века Юбера Робера<sup>5</sup> — его предлагала приобрести Совету Московского художественного общества жена Рабуса после его кончины<sup>6</sup>. Пейзажи Юбера Робера

<sup>4</sup> Дело о препровождении Министерством двора в Училище литографий, гравюр, альбомов. РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 43. Л. 8, 10, 19.

<sup>5</sup> Дело о приобретении учебных пособий для Училища. РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 108. Л. 18. Точных данных о судьбе картины Юбера Робера и самой коллекции нам пока обнаружить не удалось. Вероятно, она была распродана семьей художника после его смерти, поскольку жена К. И. Рабуса предлагала Совету Московского Художественного общества купить его рисунки и картины, а также просила назначить ей пособие.

<sup>6</sup> Дело о приобретении для Училища статуй, античных слепков гравюр, книг. РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 54. Л. 85.



**Ил. 2.** В. Ф. Аммон. Пейзаж. 1854. Холст, масло. 83 × 108. Ж-300. © Воронежский областной художественный музей имени И. Н. Крамского, Воронеж.

были любимы российской публикой — мастер умело сочетал фантазийные пейзажные мотивы с натурными наблюдениями и высокими декоративными качествами.

Черты классицистического пейзажа прослеживаются в работе Л.Л. Каменева<sup>7</sup> «Прогулка в парке» (вторая половина 1850-х — начало 1860-х, Государственный музей А.С. Пушкина) (ил. 1). Художник создает замкнутую композицию в духе камерного голландского пейзажа: деревья и кусты густыми группами фланкируют центральную часть пространства, а также плотно закрывают задний план, не давая глазу зрителя проникнуть дальше средней зоны картины, где видна прогуливающаяся пара. Композиция по-классицистически симметрична и не лишена приемов искусственной театрализации (в самом центре, например, изображена похожая на авансцену дорога, далее мы видим кулисы из деревьев и расставленных художником фигурок людей, еще дальше — живописный «задник»). Вспомним, что классицистическая пейзажистика нередко заимствовала свои художественные решения из сферы театрально-декорационной живописи. Долю оживления в образ природы вносят лишь разбросанные коряги и засохшие ветки, которые выполняют роль реперсуаров и положение которых так же тщательно продумано.

В похожем ключе решен и «Пейзаж» В.Ф. Аммона<sup>8</sup> (1854, Воронежский областной художественный музей имени И.Н. Крамского) (ил. 2). В пейзажную композицию зрителя вводит ручей, с переднего плана картины устремляющийся извилистой лентой к небольшой фигуративной группе (пастуху и стаду коров), расположенной в центре полотна. В целом картина построена с учетом тех же принципов регистровки планов и кулисности, которые типичны для классицистического пейзажа. И все же, стремясь внести в образ большую динамику, Аммон пытается индивидуально выстроить акценты в освещении отдельных частей полотна: левая часть композиции сильно затенена, в результате чего солнечный свет, будто пробиваясь сквозь деревья, эффектнее освещает зеленую растительность на переднем плане и нижнюю часть деревьев.

<sup>7</sup> Лев Львович Каменев (1831 (3) — 1886) — академик пейзажной живописи (1869). Член МОЛХ (Московского общества любителей художеств) с 1861 года, член-учредитель ТПХВ (с 1871) и постоянный участник его выставок.

<sup>8</sup> Владимир Федотович Аммон (Аммонт, Амонт) (1826–1879) — академик пейзажной живописи (1859). Участник выставок ТПХВ (с 1871). Член МОЛХ (с 1862), ТПХВ (с 1873).



**Ил. 3.** И. Г. Давыдов. Хутор над озером. 1853. Холст, масло. 99 × 142,5. Ж-323. Удмуртский республиканский музей изобразительных искусств, Ижевск.

Копирование произведений, написанных по правилам классицистического пейзажа, очевидно, было полезным для начинающих живописцев, так как приучало открывать в «случайном» природном виде будущую композицию полотна, отсекал лишние детали, выделяя основные смысловые и художественные узлы в произведении. При этом нельзя не заметить, что данная практика приводила к усвоению определенных штампов и готовых схем для сочинения пейзажей, освободиться от влияния которых было под силу далеко не каждому ученику МУЖВ.

Перейти к усвоению живописных приемов современных пейзажистов воспитанники мастерской могли штудировав произведения известных в то время мастеров. На выставках в Училище появлялись произведения как русских художников, например, А. Г. Горавского, А. П. Боголюбова, А. В. Гине, М. К. Клодта, так и европейских. В 1840–1850-е годы особое влияние на русскую пейзажную живопись оказывали представители дюссельдорфской художественной школы (прежде всего, братья Андреас и Освальд Ахенбахи), а также швейцарский живописец Александр Калам, высоко оцененный отечественной критикой как мастер, «угадавший душу природы» [Трехгодичная выставка 1852, с. 83] и «пересоздавший пейзажную живопись» [Выставка 1850, с. 72].

В связи с подобными симпатиями в работах учеников и выпускников МУЖВ середины XIX века постоянно дают о себе знать как мотивы, так и художественные приемы, характерные для европейского романтического пейзажа.

Таков, в частности, один из распространенных романтических мотивов — изображение горных ландшафтов. Если же говорить о пластических заимствованиях, то ученики мастерской в своих работах нередко использовали часто встречающуюся в романтическом пейзаже композиционную схему совмещения широкого панорамного ландшафта с укрупненным ближним планом. Примеры этому можно найти в пейзажах И. Г. Давыдова<sup>9</sup> «Хутор над озером» (1853, Удмуртский республиканский музей изобразительных искусств) (ил. 3) и «Пейзаж с мельницей» (1853, Ярославский художественный музей) (ил. 4). Несмотря на то, что художник пытается достичь выразительного эффекта с помощью контраста в формах ландшафта и распределения светлых и более темных пятен, стремясь придать этой картине романтическую напряженность, в целом его пейзажи тяготеют к классицистически уравновешенному строю.

<sup>9</sup> Иван Григорьевич Давыдов (1826–1856) — ученик МУЖВ (1843/44) — 1848) и ИАХ (с 1850, класс М. Н. Воробьева). Классный художник 1-й степени (1853). Награжден большой золотой медалью (1853), пенсионер ИАХ (с 1854) в Италии и Швейцарии, занимался у Александра Калама. Последние годы (с 1854) жил в Италии.



**Ил. 4.** И. Г. Давыдов. Пейзаж с мельницей. 1853. Холст, масло. 48,9 × 62,9. Ж-60. Ярославский художественный музей, Ярославль.



**Ил. 5.** И. Г. Давыдов. Предместье Рима («Вид озера Неми близ Рима»). 1856. Холст, масло. 101 × 144. Ж-304. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Одной из характерных черт романтического пейзажа стала детализация элементов пейзажной композиции на первом плане. Следуя подобным устремлениям, живописцы выбирали причудливые природные формы, привлекающие внимание зрителей, что, в свою очередь, требовало от художника мастерства рисовальщика, особенно ценимого в классицистическом искусстве. В картине И. Г. Давыдова «Предместье Рима» («Вид озера Неми близ Рима») (1856, ГТГ) (ил. 5) в соответствии с обозначенными тенденциями первый план с разнообразными травами и цветами разработан особенно тщательно и детально. Так же внимательно, хотя и несколько однообразно выписана листва на густых кронах деревьев. Почти соединяясь в среднем регистре, они отделяют компанию мальчиков от дальнего вида, растворенного в голубоватой дымке. В романтическом пейзаже



**Ил. 6.** М. И. Бочаров. Горный пейзаж с озером. 1854. Холст, масло. 97,5 × 137. Ж-754. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

природа ассоциировалась с глубоко личными переживаниями, затрагивающими сокровенные струны души. Именно поэтому наряду с контрастной эффектностью пейзажным образам романтизма присуща камерность, задушевность, ощутимые и в композиции Ивана Давыдова: личный мир человека художник словно отдаляет от социального, символически выраженного виднеющимися в обрамлении деревьев стенами города. На уровне живописной пластики такое противопоставление достигнуто с помощью контраста планов: выветленного заднего и утопающего в тени ближнего. Несмотря на то что попытка Давыдова синтезировать величественность панорамной композиции и камерность жанровых деталей не лишена противоречий, ему все же удалось создать гармоничный по настроению пейзажный образ.

Однако не всегда приемы, усвоенные из штудирования произведений, использовались учениками пейзажного класса МУЖВ сообразно художественным задачам. М.И. Бочаров<sup>10</sup> в «Горном пейзаже с озером» (1854, ГТГ) (ил. 6) также использует прием контрастного сопоставления планов, не находя при этом правильного масштаба их соотношения в картине: слишком крупной кажется кряжистая коряга на переднем плане, непропорционально маленькой — возвышенность с деревьями и облепившими ее крестьянскими домами. Подробно выписанные детали в теневой части картины сливаются в глазах зрителя в едва различимую массу, заставляя обратиться к дальнему, окутанному золотисто-розовым светом плану — к проработанным с излишней рельефностью вершинам горной цепи и зеркальной глади озера.

Наиболее популярными мотивами романтического пейзажа стали изображения бушующего водопада в горах или бурного ручья, протекающего в расщелине скалы. Для художественного решения таких сюжетов западноевропейские живописцы обычно использовали динамичную композицию, построенную на диагональных линиях: водный поток зигзагом пересекает все пространство картины, ударяясь о скалы и камни, а наклоненные в разные стороны деревья усиливают ощущение взволнованности от эффектного зрелища, например, «Пейзаж с ручьем» Андреаса Ахенбаха, 1851, Государственный Эрмитаж) (ил. 7). Если обратиться непосредственно к композициям

<sup>10</sup> Михаил Ильич Бочаров (1831–1895) — академик пейзажной живописи (с 1863). Был награжден малой золотой медалью (1857, за картину «Вид в Кунцево близ Москвы»). Местонахождение неизвестно), пенсионер ИАХ за границей (1859–1863). Был декоратором при дирекции Санкт-Петербургских театров (1864–1895).



**Ил. 7.** А. Ахенбах. Пейзаж с ручьем. 1851. Дерево, масло. 70 × 60. ГЭ-8299. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



**Ил. 8.** В. И. Шервуд. Водопад. Конец 1850-х. Холст, масло. 89 × 125,5. Ж-956. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

учеников пейзажной мастерской МУЖВ, разрабатывавших мотивы «водной стихии», то на примере картины В.И. Шервуда<sup>11</sup> «Водопад» (конец 1850-х, ГТГ) (ил. 8) можно видеть присущую пластической трактовке темы условность: контурный рисунок скал, написанная монотонными дугообразными мазками кисти вода, упрощенные светотеневые объемы форм горных кряжей — приемы, присущие академической манере. Возможно, в подобной «стаффажности» языка сказывалось отсутствие у московских художников

<sup>11</sup> Владимир Иосифович (Осипович) Шервуд (1832–1897) — неклассный художник по пейзажной живописи (1857). Академик портретной живописи (1872). Архитектор, автор проекта здания Исторического музея на Красной площади в Москве (1875–1881).



**Ил. 9.** А. П. Попов (Московский). Перед грозой. 1861. Холст, масло. © Государственный художественный музей республики Беларусь, Минск.

опыта натурных наблюдений за экзотической для России природой, что отличало их от европейских живописцев. Однако живописное решение неба в картине Шервуда — неба, написанного с помощью тонких переходов золотисто-розовых и серо-голубых оттенков, будто обволакивающего легкой дымкой вершины гор и просвечивающего солнечный свет, — дает основание предположить наличие у художника индивидуального опыта натурных впечатлений. Эту мысль поддерживает и тот факт, что Карл Рабус действительно работал со своими учениками на природе [Мальцева 1977, с 14].

Для усиления драматичности природного зрелища художники середины XIX века часто вводили ставший стереотипным пространственный мотив предгрозового состояния природы. Он встречается почти у всех пейзажистов интересующего нас периода: А.Г. Горавского, А.В. Гине, М.К. Клодта, И.И. Шишкина, П.П. Джогина, Л.Ф. Лагорио и других. Любовь к разнообразным световым эффектам как отражению романтического мировоззрения в пейзаже в итоге привела к некоторым побочным результатам — формированию новых художественных штампов, вызывавших восторг публики и волну подражаний (зачастую манерных) у молодых художников. Самым ярким примером подобного «культы» было творчество И.К. Айвазовского. Стоит отметить, что в 1848 и 1851 годах в Москве прошли две выставки знаменитого художника-мариниста, которые вызвали широкий общественный резонанс. И хотя творчество Айвазовского, в силу своей жанровой специфики, не могло породить в ученической среде МУЖВ прямых последователей его искусства, знакомство начинающих художников с живописью мариниста дало сильный импульс для развития пейзажной мастерской. Произведения Айвазовского в 1850-е годы постоянно присутствовали на выставках в Училище, а копирование его работ было популярно среди молодых живописцев: согласно отчету Московского художественного общества за 1848 год копии с Айвазовского выполняли А.К. Саврасов, В.Ф. Аммон, К.К. Герц и А.И. Зыков [Дукшт 1904, с. 126]. В произведениях учеников пейзажного класса все чаще стали появляться световые эффекты, так привлекавшие зрителей к полотнам Айвазовского. Причем важно отметить, что в образных поисках пейзажистов 1850–1860-х годов отчетливее стало звучать стремление к соединению эмоционально открытого, романтически взволнованного настроения (выраженного тем или иным мотивом) с интересом к красоте повседневной жизни. А.К. Саврасов в «Виде на Кремль



**Ил. 10.** А. П. Попов (Московский). Вид в Кунцеве. 1858. Холст, масло. 65,5 × 71,2. Инв. 25332. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



**Ил. 11.** А. К. Саврасов. Летний пейзаж с мельницами. 1859. Холст, масло. 58 × 80. Ж-1432. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

в ненастную погоду» (1851, ГТГ) и А.П. Попов (Московский)<sup>12</sup> в картине «Перед грозой» (1861, Государственный художественный музей республики Беларусь, Минск) (ил. 9) передают тревогу человека перед природным явлением: сильный ветер склоняет деревья и травы, темные грозовые облака надвигаются на одинокие фигурки людей, солнечный свет, проглядывая сквозь тучи, падает на землю светлыми пятнами, создавая контрасты с затененными участками. Художники не отстраняются от природы, а рассматривают ее во взаимодействии с жизнью людей, размышляя о роли человека в мироздании.

В ряде произведений учеников пейзажной мастерской МУЖВ дает о себе знать натуралистическое восприятие действительности, порой не лишённое в своем выражении

<sup>12</sup> Александр Павлович Попов (Московский) (1835 — не ранее 1889) — ученик МУЖВ (1851–1858), вольноприходящий ученик ИАХ (1858–1865), занимался у С. М. Воробьева. Участник выставок ИАХ (с 1858). Получил малую золотую медаль в 1861 году за «виды Московской губернии». Получил звание классного художника (1865).



**Ил. 12.** А. Калам. Деревья у озера. Около 1854 г. Холст, масло. 62 × 81. Ж-4446.  
© ГМИИ имени А. С. Пушкина, Москва.



**Ил. 13.** А. Калам. Плакучие ивы. Вт. треть XIX века. Бумага, литография. 43,4 × 59,5. Г-103578.  
© ГМИИ имени А. С. Пушкина, Москва.

наивности. Стремление к натурности, к предельно точному, почти естествоиспытательскому изучению и воспроизведению природы было заметной тенденцией в эволюции русского пейзажа середины XIX столетия, обусловленной эстетикой материализма и позитивизма. Художники выступали исследователями родной природы, учились видеть прекрасное в малом, так же достойном внимания, как и величественное. Однако тяга художников к объективности на практике нередко выливалась в сухое, протокольное фиксирование многочисленных деталей — листьев, веток, коряг, механично собранных в одну композицию. Таков «Вид в Кунцево» А.П. Попова (Московского) (1858, ГТГ) (ил. 10) — художник использует локальный колорит и не придает значения светотеневым градациям. Тем не менее, натуралистический метод передачи природных мотивов имел важное значение на пути роста национального пейзажного сознания художников — необходимо было пройти стадию погружения в область эмпирического знания, научиться на основе частных деталей выделять в природе общие, типичные черты, что

принципиально важно для создания образов реалистического пейзажа. Как отмечает В.С. Манин, «этот этап был сродни накоплению материала, которое в естественных науках предшествует классификации и обобщению явлений» [Манин 2012, с. 177].

Следует отметить, что внутренняя борьба художников за способность к органичному «обобщению явлений», к сглаживанию острых «стыков» между классицистическими, романтическими и натуралистическими приемами шла непрерывно (порой подспудно), с переменным успехом. Так, например, в творчестве А.К. Саврасова и Л.Л. Каменева середины 1850–1860-х годов, активно разрабатывавших мотив речных пейзажей с высокими отдельно стоящими деревьями или их группами на берегах, порой ощутимы отзвуки условных ходов (в частности, в намеренном заполнении купами правой или левой частей композиции картины). В «Летнем пейзаже с мельницами» (1859, ГТГ) А.К. Саврасова (ил. 11) чувствуется тяга художника к использованию классицистических кулис — купы однообразных деревьев отделяют водную поверхность на первом плане от равнинного ландшафта на заднем. Нередко для придания картине поэтичности звучания художники интересующего нас периода на уровне хорошо усвоенной формулы (порой — индивидуально осмысленной) «добавляют» в изображаемое пейзажное пространство романтическое закатное золотисто-розовое освещение, равномерно заливая им небо и живущий под ним мир.

Истоки спокойных и созерцательных по настроению образов природы восходят к голландскому пейзажу XVII века, прежде всего, в этой связи отметим произведения Соломона ван Рёйсдала, Мейндерта Хоббема и Арта ван дер Нера. Развивали традицию изображения безымянных и интимных уголков природы и западноевропейские художники XIX века — часто встречается подобный мотив у Александра Калама (например, «Деревья у озера», около 1854, ГМИИ имени А.С. Пушкина) (ил. 12). Швейцарский живописец также уделял пристальное внимание штудированию с природы различных пород деревьев — в альбоме литографий «Уроки пейзажа»<sup>13</sup> наброскам плакучих ив, елей, лип, берез, кипарисов и других пород деревьев отведено значительное место. В свою очередь, и Карл Рабус зарисовывал различные породы деревьев для своих учеников<sup>14</sup> — возможно, эти рисунки<sup>15</sup> были похожи на те, что делал Калам (ил. 13), литографии которого Рабус сам закупал для училища<sup>16</sup>. Исследователь В.А. Петров предположил, что в своей работе (в частности, при подготовке учебных рисунков) Рабус мог использовать и «Иконографию ботаники» Людвига Райхенбаха [Петров 2021, с. 157]. Это подталкивало начинающих художников к более тщательному изучению деталей: деревья начинали приобретать видовую принадлежность и постепенно теряли условность трактовки.

Наряду с элементами натурализма стремление к интимизации пейзажного мотива обозначило другой важный в контексте развития национального пейзажа вектор поисков. Находя в родной природе близкое еще голландским мастерам настроение (равнинный ландшафт нидерландских земель созвучен природе средней полосы России), пейзажисты стали уделять большее внимание чисто художественным средствам интерпретации изображаемого вида, способным выявить «тихо» звучащие внутренние чувства. Здесь ученики МУЖВ во многом продолжают традицию школы Алексея Гавриловича Венецианова с возвышенно-созерцательным отношением к природе (особенно в работах Григория Сороки), а также «камерным» восприятием действительности. С другой стороны, «интерьеризация пространства пейзажа», «полупейзажный-полуинтерьерный вид» [Турчин 1981, с. 459, 462] стал формироваться в эпоху романтизма, ярко проявившись в работах Сильвестра Федоровича Щедрина и Михаила Ивановича Лебедева. В некоторой степени развитие такого типа изображения связано с бидермайером — художественным течением в немецком и австрийском искусстве, или, в более широком контексте понимания, кругом явлений европейской культуры 1820–1840-х

<sup>13</sup> Alexandre Calame. Leçons de dessin appliqué au paysage. Paris: F. Delarue, 1850.

<sup>14</sup> Дело о приобретении для Училища статуй, античных слепков гравюр, книг и т. д. РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 54. Л. 85.

<sup>15</sup> Судя по архивным данным, рисунки были предложены вдовой художника Совету МХО, но документов, подтверждающих, что они были куплены, нет. Скорее всего, рисунки не сохранились.

<sup>16</sup> Дело о приобретении учебных пособий для Училища. РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 108. Л. 12.



**Ил. 14.** Л.Л. Каменев. Летний пейзаж с рекой. 1870-е. Холст, масло. 63 × 134. 550-Ж.  
© Вологодская областная картинная галерея, Вологда.



**Ил. 15.** Л.Л. Каменев. Пейзаж. 1861. Холст, масло. 88,8 × 143,3. Ж-1476. © Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева, Саратов.

годов, характеризующимся «обращением к интимным сторонам жизни, к мотивам, подчеркивающим скромность, уют» [Сарабьянов 1980, с. 73].

Л.Л. Каменев, для которого тип «камерного» пейзажа был одним из основных в творчестве, достигает его эмоциональной выразительности за счет вариативной работы с освещением. В некоторых произведениях художника небо, затянутое облаками, создает меланхоличное настроение пасмурного дня, обычного для лета средней полосы России. (Летний пейзаж с рекой, 1870-е, Вологодская областная картинная галерея) (ил. 14). В других композициях яркое солнце мягко освещает весь пейзаж, ассоциативно вызывая ощущение разлитой в воздухе тихой радости от наслаждения окружающим миром. Достаточно часто данные пейзажные «световые» вариации Лев Каменев разрабатывает в связи с деревенской темой, вводя в композицию людей или приметы человеческой деятельности («Пейзаж», 1861, Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева) (ил. 15). Напомним, что тема эта станет одной из ведущих в развитии реалистического направления русского пейзажа.

Таким образом, тип «камерного» пейзажа, найденный еще голландскими художниками в XVII веке и по-новому воспринятый русскими художниками середины XIX века,



**Ил. 16.** К. И. Рабус. Атлас «Рисунки к описанию достопамятностей Московского Кремля». Кремль. Старый императорский дворец (вид от Москвы-реки). Лист №13. 1843. Бумага, литография. 26 × 32,5. Л 2136. Государственный исторический музей, Москва.



**Ил. 17.** П. И. Моисеев. Ильинские ворота в Москве. 1850-е. Холст, масло. 37,8 × 54,8. Инв. 341. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

перенесшими его внутренний потенциал на «родную почву», стал одним из этапов продвижения отечественных мастеров к национальному пейзажу. Возможности трактовки пейзажных мотивов постоянно расширялись художниками, внимательно вглядывавшимися в природу, наращивавшими профессиональные навыки, а сохранявшееся и в 1850–1860-е годы в среде пейзажистов романтическое мышление направляло их к эмоциональному осмыслению пейзажного образа.

Пейзаж в мастерской Карла Рабуса в МУЖВ развивался и в рамках другого типологического направления — в сфере так называемой «видописи», одной из преобладающих образных моделей в русском пейзаже 1820–1840-х годов. «Видопись» стремилась как можно точнее передать черты конкретной местности в ее гармонии и простоте. Эта попытка рационального осмысления окружающей действительности зародилась в искусстве классицизма и нашла свое дальнейшее воплощение в городском пейзаже.

Стоит отметить, что традиция «московской изобразительной летописи как важной составляющей части жанра русского городского пейзажа» [Виды Москвы 2018, с. 10] формировалась с начала XIX века и была во многом связана не только с ведутами Ф.Я. Алексеева, но и с творчеством учеников художественных учебных заведений Москвы — Кремлевского (позже — Дворцового) архитектурного училища (основанного в 1804 году) и Школы рисования в отношении к искусствам и ремеслам (учрежденной в 1825 году графом С.Г. Строгановым). Еще до работы в Училище К.И. Рабус преподавал в упомянутых учебных заведениях, а также внес свой личный вклад в развитие городского пейзажа, ведь основной темой творчества художника были архитектурные виды Москвы и ее памятников. Кроме живописных произведений (например, «Вид Москвы времен Петра I» (1846, ГИМ; «Стены Новодевичьего монастыря в Москве», 1830–1850-е, ГТГ), он создал рисунки к альбомам с литографиями видов Московского Кремля<sup>17</sup> и Московского Симонова монастыря<sup>18</sup>. Возможно, склонность Рабуса к архитектурным пейзажам была связана с его патриотическими воззрениями, характерными для московского общества второй трети XIX века. Определенное влияние на него могли оказывать славянофилы, близкие к руководству МУЖВ: А.С. Хомяков, С.П. Шевырев, Ю.Ф. Самарин являлись членами совета Московского художественного общества, при котором состояло Училище. Убеждения последних получили определенное распространение среди преподавателей, разделявших в той или иной степени настроения славянофилов с их «идеей Москвы» [Степанова 2005, с. 50], согласно которой белокаменная столица должна была стать центром возрождения отечественной культуры (в противовес парадному и официозному Санкт-Петербургу). Причины подобного топографического акцента объяснялись, прежде всего, исторической древностью города и близостью Москвы к народному жизненному укладу.

Карл Рабус пытался привлечь внимание молодых художников к красоте и живописности древней столицы и ее окрестностей не только своими пейзажными работами, но и публикациями на страницах периодической печати: «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 песней прославленные прекрасные окрестности города еще более услаждали бы нас в картинах, писанных нашими молодыми соотечественниками...» [Рабус 1851, с. 212]. Вместе с учениками он выезжал на природу «снимать виды» в подмосковные села Кунцево, Братцево, Мазилово, Царицыно, Фили, Кусково, Архангельское, а также на Воробьевы горы. Н.А. Рамазанов, руководитель скульптурной мастерской МУЖВ в 1847–1866 годах, художественный критик, также отмечал эстетическую ценность московской природы: «Все живописные окрестности Москвы трудно пересчитать, самая растительность так богата и разнообразна, что есть над чем потрудиться видописцам с полным удовольствием. Во время поездок в подмосковные случается встречать иногда такие клады и находки для живописи, к которым прилепились бы всей душой и Рейсдал, и Сальватор Роза» [Рамазанов 2014, с. 412]. То есть для московской школы пейзажной живописи изображение Москвы приобрело особенное значение: она стала одновременно и символом русской национальной культуры, и источником новых пейзажных мотивов.

Конечно, творчество Рабуса оказывало сильное влияние на учеников мастерской МУЖВ, в работах которых прослеживаются композиционные приемы, использовавшиеся художником в индивидуальном творчестве. Так, например, выстраивая панорамный вид Кремля на фоне Москвы-реки в литографии «Кремль. Старый императорский дворец» из атласа «Достопамятности Московского Кремля» (1843) (ил. 16), Рабус протягивает вдоль всего среднего плана фрагмент набережной. Подобный прием использует и его ученик П.И. Моисеев<sup>19</sup> в работе «Ильинские ворота в Москве» (1850-е, ГТГ) (ил. 17). Изображая фрагмент Китайгородской стены (что усиливает историческую ценность картины, поскольку в 1930-е годы стена была разрушена), он также «протягивает» стену вдоль

<sup>17</sup> Достопамятности Московского Кремля. Составлено Ал. Вельтманом. М.: Типография Николая Степанова, 1843.

<sup>18</sup> Московский Симонов монастырь. М., Литография Г. Кирстена, 1843.

<sup>19</sup> Петр Иванович Моисеев (ум. 1865) — ученик МУЖВ с 1841 года. В 1855-м получил звание некласного свободного художника по «живописи перспективной».



**Ил. 18.** С.М. Шухвостов. Москва. Вид на Китай город и Большой театр с горы от Рождественского бульвара. 1840-е. Холст, масло. 60 × 70. Инв. ОР-180. © Государственный музей А.С. Пушкина, Москва.

всего среднего плана композиции. Однако, в отличие от своего учителя, Петр Моисеев сосредотачивает свое внимание не на величественной архитектуре, а на «бытовой» топографии: на первом плане, перпендикулярно к стене, художник изображает деревянные хозяйственные постройки — сараи, склады для сена, рядом с ними — лошадиные повозки и кареты, въезжающие в Ильинские ворота, гуляющие люди, торговые лавочки. Моисеев тщательно выписывает мельчайшие подробности (стог сена, бочонок или мешок на плече рабочего), что говорит о внимательном отношении художника к окружающей действительности, о его сосредоточенности на натуральных впечатлениях от города — шумного, многолюдного, «кипящего» жизнью, каким и была Москва. Похожий композиционный принцип использует и другой ученик мастерской С.М. Шухвостов<sup>20</sup> в работе «Москва. Вид на Китай-город и Большой театр с горы от Рождественского бульвара» (1840-е, Государственный музей А.С. Пушкина (ил. 18). Бульвар, протянувшись через всю среднюю зону картины, как и у Моисеева, четко отделяет передний план от дальнего с плотной архитектурной застройкой. Шухвостов также ставит акцент на повседневной жизни города с его немного картонными декорациями и прогуливающимися вдоль них прохожими.

В некоторых произведениях учеников мастерской МУЖВ очевидно стремление к объединению на новом для середины XIX века уровне формальных признаков видовой живописи с мотивами, распространенными в классицизме или романтизме. Так, например, В. Петров<sup>21</sup> изображает вид Москвы от Воробьевых гор (1856, ГТГ) (ил. 19) в духе идиллического классицистического пейзажа: лес с купами высоких деревьев расположился у него вокруг тропы с каменистым выступом, на котором, будто на сцене, изображены две фигурки детей с лукошками в руках. О том, что это вид, изображающий Москву, напоминает только едва заметная белая полоса на заднем плане с выделяющимися шпилями и куполами соборов.

Михалев<sup>22</sup> («Новодевичий монастырь в Москве», 1850-е, Музей В.А. Тропинина и московских художников его времени) и К.К. Герц<sup>23</sup> («Московский дворик с церковью

<sup>20</sup> Степан Михайлович Шухвостов (1821–1908) — академик перспективной и ландшафтной живописи (с 1855). Член МОЛХ с 1862 года.

<sup>21</sup> Владимир (?) Петров — ученик МУЖВ. В 1858 году получил звание неклассного художника за пейзаж «Вид Петровского острова в С.-Петербурге».

<sup>22</sup> Михаил Михалев — ученик К.И. Рабуса в МУЖВ (по изданию: Москва и Подмосковье в пейзажах XVIII–XIX вв. / Авт. — сост. Р.И. Чурсина М., 1995). Известна лишь одна его живописная работа.

<sup>23</sup> Константин Карлович Герц (1826–1879, Москва) — неклассный художник по пейзажной живописи (1851). Член МОЛХ (с 1861). Брат художественного критика, преподавателя Московского университета Карла Карловича Герца.



**Ил. 19.** В. Петров. Вид Москвы от Воробьевых гор. 1856. Холст, масло. 87 × 123. Инв. 30685. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



**Ил. 20.** М. Михалев. Новодевичий монастырь в Москве. 1850-е. Холст, масло. 29,6 × 41,2. Ж-5. © Музей В. А. Тропинина и московских художников его времени, Москва.

при вечернем освещении», Музей В.А. Тропинина и московских художников его времени) (ил. 20, 21), применяя теплое, мягкое вечернее освещение, создают лиричный и уютный образ города. Герц отказывается от видового построения пейзажа — он показывает город как бы «изнутри», изображая уголок московской улицы с плотной застройкой, садами и своеобразным московским бытом. Чтобы передать атмосферу Москвы, которая в то время, по воспоминаниям современников, казалась «громадным городом-селом» [Григорьев 1980, с. 8], художник вводит в пейзаж элементы жанра — на переднем плане женщина развешивает белье. Подобный прием вкрапления «сюжетных» мотивов оживляет восприятие пейзажа. Важно отметить, что уже в творчестве первых выпускников пейзажной мастерской Училища наглядно «звучала» тема «уютных московских двориков», получившая самобытное развитие в творчестве А.К. Саврасова, В.Д. Поленова и С.И. Светославского.



**Ил. 21.** К.К. Герц. Московский дворик с церковью при вечернем освещении. 1840-е – 1880-е. Холст, масло. 40 × 49. Ж-103. Музей В.А. Тропинина и московских художников его времени, Москва.



**Ил. 22.** А.П. Попов (Московский). Москва. Берег Яузы. 1860. Холст, масло. 68 × 89,5. Ж-8801. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

А.П. Попов (Московский) в работе «Городской вид с рекой (Москва. Берег Яузы)» (1860, ГРМ) (ил. 22), как и Герц, изображает фрагмент городского пейзажа, но сопоставляет его с видом на реку и город. Здания бань в правой части композиции взяты укрупненно и словно обрезаны краем холста, что создает эффект кадрированности, случайности взятого ракурса. Присущее данной работе сопоставление разномасштабных элементов пейзажа говорит о тяготении художника к натурным впечатлениям, о начавшемся движении мастеров к постепенно назревавшему отказу от классицистического правила отбора нужных «составляющих» пейзажа для создания полноценной картины. Все это не могло не привести к более осмысленному реалистическому подходу к пейзажу.

В ряде работ ученики мастерской, напротив, выходят за границы индивидуализации пейзажного мотива, тяготеют к панорамному охвату вида, к передаче максимально



**Ил. 23.** В. Ф. Аммон. Вид Москвы с Воробьевых гор. 1856. Холст, масло. 89,5 × 121. ММ ОФ-1281.  
© Музейное объединение «Музей Москвы», Москва.

открытого и широкого пространства. В.Ф. Аммон в «Виде Москвы с Воробьевых гор» (1856, Музейное объединение «Музей Москвы») (ил. 23) изображает на дальнем плане узнаваемую московскую архитектуру, протянувшуюся от края до края полотна, выбирая высокую точку зрения и затеняя первый план. Примечательно, что для художника важно уместить все московские достопримечательности, включая Кремль и новый храм Христа Спасителя, в одном виде. Однако, памятуя о роли художественной гармонии в композиции, для большей слаженности ее восприятия он переносит Новодевичий монастырь на другой берег реки. Нельзя не отметить и другой содержательной особенности. Архитектурные детали пейзажа Владимир Аммон делает слишком маленькими, почти миниатюрными, а главным мотивом работы становится разлив Москвы-реки с ее широкими и пологими берегами, которые занимают всю центральную часть композиции. Это говорит о том, что художник смещает акцент с архитектуры на природу. Еще больше удаляется от зрителя архитектура в работе Н.П. Рыбинского<sup>24</sup> «Пейзаж в окрестностях Москвы» (1856, ГТГ) (ил. 24) — на горизонте едва заметны белые силуэты городских строений, намеченные короткими мазками кисти. Главным становится сам ландшафт, передающий характер местности, — художник изображает типичную для средней полосы России природу: реку, текущую между пологими и высокими берегами. Золотистый свет, падающий на гладь воды и верхушки деревьев, создает мягкое, лиричное настроение.

Таким образом, видовая живопись, требующая точного воссоздания особенностей конкретной местности, подталкивала учеников пейзажной мастерской МУЖВ к изучению природы средней полосы России, специфики ее равнинного ландшафта, уходящего за горизонт необъятными долинами и широкими реками. Равнинный сельский пейзаж, сначала фрагментарно появлявшийся в произведениях видописной традиции, постепенно становится преобладающим сюжетом в живописи учеников, так как с наибольшей естественностью отражает характер русской природы. Особенно привлекательным в этом контексте был мотив дороги и бескрайних пространств. Наполняясь романтическим опытом эмоционального восприятия действительности, видопись стала источником для создания новых образов, в которых на первый план выступило

<sup>24</sup> Николай Петрович Рыбинский (1820 — ?) — ученик МУЖВ (1853–1855). Получил звание некласного художника за пейзаж «Вид на Воробьевы горы» (1855). Вероятно, старший брат Василия Петровича Рыбинского, также ученика МУЖВ, впоследствии художника-акварелиста.



**Ил. 24.** Н. П. Рыбинский. Пейзаж в окрестностях Москвы. 1856. Холст, масло. 87 × 103. Инв. 8734. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



**Ил. 25.** Ф. И. Ясновский. Пасмурный день. 1869. Холст, масло. 62 × 84. РЖ 44. Ставропольский краевой музей изобразительных искусств, Ставрополь.

стремление к одухотворенному постижению природы, к приближению ее к человеку. Если же говорить об эмоциональной палитре, то зачастую пейзаж приобретал меланхолическое настроение — через соприкосновение с природой художники пытались познать духовный смысл жизни, показать поэзию скудной действительности. Картины «Пасмурный день» Ф.И. Ясновского<sup>25</sup> (1869, Ставропольский краевой музей изобразительных искусств) (ил. 25) и «Зимняя дорога» Л.Л. Каменева (1866, ГТГ) (ил. 26) хорошо иллюстрируют

<sup>25</sup> Федор Иванович Ясновский (1833–1902) — учился в МУЖВ (1850-е) у К.И. Рабуса. Академик «по живописи акварельной и орнаментальной» (1860).



**Ил. 26.** Л.Л. Каменев. Зимняя дорога. 1866. Холст, масло. 34 × 58,2. Инв. 863. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

новые тенденции. Перед нами видовой пейзаж, главный мотив которого — уходящая вдаль и сливающаяся с небом на горизонте дорога. Основной художественной задачей в этих пейзажах становится работа над живописными средствами передачи воздушного пространства, отражающими сложные состояния атмосферы. И хотя эти художники в 1860-е годы практически не выходили за пределы тональной системы, построенной на тончайших цветовых нюансах, им удается выразить на полотне свое эмоциональное отношение к природе.

Происходивший процесс расширения круга новых мотивов и освобождения учеников и выпускников пейзажной мастерской МУЖВ от привязанности к изображению топографически конкретных мест прослеживается даже в названиях произведений — от конкретных «видов» Москвы с Воробьевых гор или подмосковных поселков (Кунцева, Мазилова) они переходят к более отвлеченным, таким как «Проселок», «Дерево», «Пасмурный день», «Летний день» и тому подобным. Даже этот факт говорит о направленности поисков художников, которые через внимание к единичному фрагменту пейзажного мира могли бы выразить обобщенный образ природы России. Поиск типологических черт в природе, умение видеть общее в индивидуальном, частном — характерная черта реалистического пейзажа.

Итак, в заключение нашего исследования еще раз отметим, что эволюция пейзажной живописи в Московском училище живописи и ваяния отражает все стилевые тенденции, преобладающие в русской живописи в середине XIX века. Становление пейзажного жанра в стенах Училища шло через освоение европейской традиции в вариациях классического и романтического пейзажа к отражению реалий национального пейзажа. Решающую роль на пути подобной самоидентификации сыграли два фактора: на уровне мотивов — обращение художников к московским видам; на уровне пластических и психологических задач — работа над передачей атмосферы и эмоционального настроения образа. Все этому способствовала как учебная методика, разработанная первыми педагогами класса, так и личное понимание пейзажного образа каждым выпускником мастерской. С одной стороны, академический метод обучения обусловил стилевой компромисс в реализации художественной формы пейзажа, сочетающей классицистическую, романтическую и реалистическую тенденции. Причем во многих произведениях эклектичность метода приводила к поверхностному использованию клишированных композиционных схем и шаблонных мотивов (в частности, горных

ландшафтов или водопадов, которые ученики класса в жизни никогда не видели). С другой стороны, через мотивы, разработанные художниками прошлого, ученики раскрывали возможности собственного восприятия мира (например, Л.Л. Каменев), прибегая к трактовке сюжета на основе натуральных впечатлений, важность которых признавал и первый руководитель пейзажной мастерской Карл Рабус. Видовая живопись, развивающаяся в классе благодаря его творчеству, также способствовала приобретению навыка работы на натуре. Предрасположенность видописи к топографической точности заставляла воспитанников мастерской проводить больше времени на натуральных занятиях, подталкивая их к изучению особенностей ландшафта средней полосы России, для бескрайних далей которой формат видописи оказался самым подходящим. Внедрение в композиционную схему видописи художественно-пластических приемов романтической живописи вкупе с осознанием необходимости эмоциональной наполненности объекта изображения постепенно привело к возникновению новой русской пейзажной живописи, ассоциативно связанной с лирическими началами. Главной художественной идеей лирического пейзажа было достижение единства образа, синтезирующего «правду видения» с «целостностью эмоционального переживания, „настроения“, передаваемого как состояние природы» [Федоров-Давыдов 1986, с. 183].

Основы, заложенные преподавательской деятельностью Карла Рабуса и творчеством его учеников, в контексте внутренних закономерностей развития истории искусства не были забыты и получили развитие в дальнейшем. Конечно, не многие ученики мастерской, подобно А.К. Саврасову, добились признания и оставили значительный след в искусстве. Однако, как справедливо отмечает С.С. Степанова, все они «были участниками живого процесса становления русского реалистического пейзажа» [Степанова 2005, с. 100]. После смерти К.И. Рабуса в 1857 году пейзажный класс училища возглавит А.К. Саврасов. Благодаря его творческому и педагогическому таланту окончательно сформируется московская школа пейзажа, характерными чертами которой являются внимательное отношение к натуре и особое эмоциональное восприятие русской природы, а пейзажная мастерская МУЖВЗ в 1870-е годы переживет настоящий расцвет.

## Литература

1. Благовещенский 1894 — Благовещенский А. Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве // Русский художественный архив. 1894. Вып. 1. С. 1–19; Вып. 2. С. 73–90.
2. Верещагина 2002 — Верещагина А.Г. О народности и народе в русской исторической живописи XIX века / XIX век: целостность и процесс. Вопросы взаимодействия искусств. Сборник статей. М., 2002. С. 39–54.
3. Виды Москвы 2018 — Виды Москвы. Акварель и рисунок XVIII — начала XX века из собрания Исторического музея. М., 2018.
4. Выставка 1850 — Выставка в Императорской Академии художеств (в 1849 году) // Отечественные записки. 1850. Т. 73. №11. Отд. 2. С. 57–74.
5. Григорьев 1980 — Григорьев А.А. Воспоминания. Л., 1980.
6. Горелов 2002 — Горелов М.И. А.К. Саврасов: основоположник русской реалистической школы (1850-е годы). М., 2002.
7. Дмитриева 1951 — Дмитриева Н.А. Московское училище живописи, ваяния и зодчества. М., 1951.
8. Дукшт 1904 — Дукшт В. Материалы к истории Московского художественного общества и состоящего при нем Училища живописи, ваяния и зодчества. 1832–1866. М., 1904.
9. Калугина 2020 — Калугина О.В. Из истории исследования московской художественной школы второй половины XIX века // Искусство постигать искусство. Сборник статей к 100летию Н.А. Дмитриевой / Отв. ред. М.А. Бусев. М., 2020. С. 97–103.
10. Корина 2014 — Корина Н.Д. Московское Училище живописи, ваяния и зодчества как центр формирования московской школы живописи в сер. XIX — нач. XX в. // Вестник ПСТГУ Сер. V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2014. Вып. 2 (14). С. 117–135.
11. Кривонденченков 2000 — Кривонденченков С.В. Русский пейзаж середины XIX века: Проблема формирования и пути развития: дисс. канд. искусствовед. СПб., 2000.
12. Ляковская 1954 — Ляковская О.Я. Московское училище живописи и ваяния // История Москвы: В 6 т. М., 1954. Т. 3. С. 706–726.
13. Мальцева 1977 — Мальцева Ф.С. Алексей Кондратьевич Саврасов. Жизнь и творчество. М., 1977.
14. Манин 2012 — Манин В.С. Русская пейзажная живопись: конец XVIII-XIX век. М., 2012.

15. Молева, Белютин 1967 – Молева Н.М., Белютин Э.М. Русская художественная школа второй пол. XIX – нач. XX века. М., 1967.
16. Петров 2021 – Петров В. Становление московской школы пейзажа и немецкий романтизм. Карл Рабус // Искусствознание. 2021. №4. С. 108–179.
17. Погодина 2004 – Погодина А.А. Пути развития русского пейзажа 1830–1900-х годов // Пленники красоты. Русское академическое искусство 1830–1910-х годов: Альбом / Отв. ред. Л.И. Иовлева; авт. концепции, рук. проекта Т.Л. Карпова. М., 2004. С. 244–263.
18. Поспелов, Стернин 2002 – Поспелов Г.Г., Стернин Г.Ю. Изобразительное искусство / Очерки русской культуры XIX века. Художественная культура. М., 2002. Т. 6. С. 18–171.
19. Рабус 1851 – Рабус К.И. Несколько слов о состоянии живописи в Москве // Москвитянин. 1851. Кн. 1. №3. С. 210–221.
20. Рамазанов 2014 – Рамазанов Н.А. Материалы для истории искусств в России. Статьи и воспоминания. СПб., 2014.
21. Сарабьянов 1980 – Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980.
22. Степанова 2005 – Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния: годы становления. СПб., 2005.
23. Трехгодичная выставка 1852 – Трехгодичная выставка в Императорской Академии художеств // Отечественные записки. 1852. Т. 85. №11. Отд. 8. С. 78–85.
24. Турчин В.С. Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX столетия. М., 1981.
25. Федоров-Давыдов 1986 – Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII – начала XX века. История, проблемы, художники: исследования, очерки. М., 1986.
26. Федоров-Давыдов 1957 – Федоров-Давыдов А.А. Саврасов. М., 1957.
27. Фролова 2016 – Фролова М.М. Из истории московского дворянства: «Задумывая Московскую Академию художеств...» (1833–1843). М., 2016.

## References

1. Blagoveshchensky, A. (1894), "Uchilishche zhivopisi, vayaniya i zodchestva v Moskve" [School of Painting, Sculpture and Architecture in Moscow] // *Russky khudozhestvennyy arkhiv* [Russian Art Archive], V. 1, pp. 1–19; V. 2, pp. 73–90.
2. Vereshchagina, A. G. (2002), "O narodnosti i narode v russkoi istoricheskoi zhivopisi XIX veka" [About nationality and nation in Russian historical painting of the 19th century], *XIX vek: tselostnost i protsess. Voprosy vzaimodeistviya iskusstv* [19th century: integrity and process. Questions of the interaction of arts]: Digest of articles, Pinakoteka, Moscow, Russia, pp. 39–54.
3. Vidy Moskvy (2018), *Vidy Moskvy. Akvarel i risunok XVIII – nachala XX veka iz sobraniya Istoricheskogo muzeya* [The views of Moscow. Watercolor and drawing of the 18th – early 20th centuries from the collection of the State Historical Museum], (2018), The Historical Museum, Moscow, Russia.
4. Vystavka (1850), "Vystavka v Imperatorskoi Akademii khudozhestv (v 1849 godu)" [Exhibition at the Imperial Academy of Arts (in 1849)], *Otechestvennye zapiski*, V. 73, no 11, sec. 2, pp. 57–74.
5. Grigoriev, A. A. (1980), *Vospominaniya* [Memories], Nauka, Leningrad, Russia.
6. Gorelov, M. I. (2002), *A. K. Savrasov: osnopolozhnik russkoi realisticheskoi shkoly (1850-e gody)* [A. K. Savrasov: founder of the Russian realistic school (1850s)], *Moskovskie uchebniki i kartolitografiya*, Moscow, Russia.
7. Dmitrieva, N. A. (1951), *Moskovskoe uchilishche zhivopisi, vayaniya i zodchestva* [Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture], *Iskusstvo*, Moscow, Russia.
8. Dukt, V. (1904), *Materialy k istorii Moskovskogo khudozhestvennogo obshchestva i sostoyashchego pri nem Uchilishcha zhivopisi, vayaniya i zodchestva. 1832–1866* [Materials for the history of the Moscow Art Society and the School of Painting, Sculpture and Architecture attached to it. 1832–1866], Moscow, Russia.
9. Kalugina, O. V. (2020), "Iz istorii issledovaniya moskovskoi khudozhestvennoi shkoly vtoroi poloviny XIX veka" [From the history of the study of the Moscow art school in the second half of the 19th century], *Iskusstvo postigat iskusstvo* [Art to comprehend art]: Collection of articles dedicated to the 100th anniversary of N. A. Dmitrieva], *BuksMArt*, Moscow, Russia, pp. 97–103.
10. Korina, N. D. (2014), "Moskovskoe uchilishche zhivopisi, vayaniya i zodchestva kak tsentr formirovaniya moskovskoi shkoly zhivopisi v ser. XIX – nach. XX v." [Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture as a center for the formation of the Moscow school of painting in the middle of the 19th – early 20th century], *Vestnik PSTGU. Ser. 5. Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva*, no 2 (14), pp. 117–135.
11. Krivondenchenkov, S. V. (2000), *Russky peizazh serediny XIX veka: Problema formirovaniya i puti razvitiya* [Russian landscape of the middle of the 19th century: The problem of formation and development paths], The-sis for the Cand. in Art history, St Petersburg, Russia.

12. Lyaskovskaya, O. Ya. (1954), "Moskovskoe uchilishche zhivopisi i vayaniya" [Moscow School of Painting and Sculpture], *Istoriya Moskvy*, Izdatelstvo Akademii nauk SSSR, Moscow, Russia, V. 3, pp. 706–726.
13. Maltseva, F. S. (1977), *Aleksei Kondratievich Savrasov. Zhizn i tvorchestvo* [Alexei Kondratievich Savrasov. Life and art], Iskusstvo, Moscow, Russia.
14. Manin, V. S. (2012), *Russkaya peizazhnaya zhivopis: konets XVIII–XIX vek* [Russian landscape painting: late 18th – 19th centuries], Avrora, Moscow, Russia.
15. Moleva, N. M., Belyutin, E. M. (1967), *Russkaya khudozhestvennaya shkola vtoroi poloviny XIX – nachala XX veka* [Russian art school of the second half of the 19th – early 20th centuries], Iskusstvo, Moscow, Russia.
16. Petrov, V. (2021) "Stanovlenie moskovskoi shkoly peizazha i nemetsky romantizm. Karl Rabus" [Formation of the Moscow School of Landscape and German Romanticism. Karl Rabus], *Iskusstvoznanie*, no 4, pp. 108–179.
17. Pogodina, A. A. (2004), "Puti razvitiya russkogo peizazha 1830–1900-kh godov" [Ways of development of the Russian landscape in the 1830s – 1900s], *Plenniki krasoty. Russkoe akademicheskoe iskusstvo 1830–1910-kh godov*, Skanrus, Moscow, Russia, pp. 244–263.
18. Pospelov, G. G., Sternin, G. Yu. (2002), "Izobrazitel'noe iskusstvo" [Fine arts], *Ocherki russkoi kultury XIX veka*, Moscow, Russia, V. 6, pp. 18–171.
19. Rabus, K. I. (1851), "Neskolko slov o sostoyanii zhivopisi v Moskve" [A few words about the state of painting in Moscow], *Moskvityanin*, V. 1, no 3, pp. 210–221.
20. Ramazanov, N. A. (2014), *Materialy dlya istorii khudozhestv v Rossii* [Materials for the history of arts in Russia]: Articles and memories, BAN, St Petersburg, Russia.
21. Sarabyanov, D. V. (1980), *Russkaya zhivopis XIX veka sredi evropeiskikh shkol* [Russian painting of the 19th century among European schools], Sov. khudozhnik, Moscow, Russia.
22. Stepanova, S. S. (2005), *Moskovskoe uchilishche zhivopisi i vayaniya: gody stanovleniya* [Moscow School of Painting and Sculpture: years of formation], Iskusstvo-SPB, St Petersburg, Russia.
23. Trekhgodichnaya vystavka (1852), "Trehgodichnaya vystavka v Imperatorskoi Akademii khudozhestv" [Triennial exhibition at the Imperial Academy of Arts], *Otechestvennye zapiski*, V. 85, no 11, sec. 8, pp. 78–85.
24. Turchin, V. S. (1981), *Epokha romantizma v Rossii. K istorii russkogo iskusstva pervoi treti XIX stoletiya* [The era of romanticism in Russia. To the history of Russian art in the first third of the 19th century], Iskusstvo, Moscow, Russia.
25. Fedorov-Davydov, A. A. (1986), *Russky peizazh XVIII – nachala XX veka. Istoriya, problemy, khudozhniki: issledovaniya, ocherki* [Russian landscape of the 18th – early 20th century. History, problems, artists: studies, essays], Sovetsky khudozhnik, Moscow, Russia.
26. Fedorov-Davydov, A. A. (1957), *Savrasov* [Savrasov], Iskusstvo, Moscow, Russia.
27. Frolova, M. M. (2016), *Iz istorii moskovskogo dvoryanstva: "Zadumyvaya Moskovskuyu Akademiyu khudozhestv..." (1833–1843)* [From the history of the Moscow nobility: "Thinking of the Moscow Academy of Arts..." (1833–1843)], VaizMedia, Moscow, Russia.

#### Информация об авторе

Елена А. Суровяткина, аспирант, Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Москва, Россия; 101000, г. Москва, ул. Мясницкая, д. 21; elena\_surovyatki@mail.ru

#### Author Info

Elena A. Surovyatkina, post-graduate student, Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture of Ilya Glazunov, Moscow, Russia; 21 Myasnitskaya St, 101000 Moscow, Russia; elena\_surovyatki@mail.ru