

УДК 821.161.1

*Н.Е. Никонова***В.А. ЖУКОВСКИЙ И НЕМЕЦКИЕ ХУДОЖНИКИ: ОТ К.Д. ФРИДРИХА К НАЗАРЕЙЦАМ.
Статья первая***Статья подготовлена при финансовой поддержке РГНФ (проект № 12-34-01225).*

Впервые комплексно рассматривается вопрос о связях В.А. Жуковского, поэта, мыслителя, рисовальщика, коллекционера, с немецкими художниками. Устанавливается характер резонансного восприятия идей немецкого изобразительного искусства, выделяются этапы взаимодействия и выявляются факты прямого влияния пейзажной и религиозной живописи на творчество поэта. Подробно рассматривается восприятие наследия немецких пейзажистов первой половины XIX в. и философия пейзажа первого русского романтика.

Ключевые слова: В.А. Жуковский; живопись; К.А. Зенф; К.Д. Фридрих; К.Г. Карус; Г. Рейтерн.

В.А. Жуковский с детства хорошо рисовал. По воспоминаниям А.П. Зонтаг, он в возрасте пяти лет написал мелом копию иконы, которую слуги приняли за чудо. В Московском университетском пансионе поэт продолжал совершенствоваться в рисовании карандашом, тушью и сухими красками, овладевал техникой живописи, упражнялся в копировании произведений старых мастеров и достиг значительных успехов. По свидетельству С.П. Шевырева, одна из лучших картин, написанных Жуковским, была оставлена в пансионе [1. С. 306]. «Здесь должен я признаться Вашему высочеству, – писал он вел. кн. Александре Федоровне, – что со вступления моего в Швейцарию открылась во мне болезнь рисования: я рисовал везде, где только мог присесть на свободе, и у меня теперь в кармане почти все озера Швейцарии, несколько долин и полдюжины высоких гор» [2. С. 346–347].

«Болезнь рисования», открывшаяся по-настоящему в 1821 г. в немецком мире, была внутренне подготовлена и ландшафтной поэтикой его стихотворений. Аналитическое рассмотрение пейзажной поэзии Жуковского позволяет выявить основные особенности его художественной манеры. Поэзия 1800-х г. – пейзажи павловских посланий, «лирический взрыв» 1806 г. в целом, элегические зарисовки природы («Опустевшая деревня», «Отрывок перевода элегии») – стала начальным пунктом, мастерской Жуковского-пейзажиста. В это время уже определились основные черты романтического изображения природы в творчестве поэта [3. С. 105–127]. Ландшафтный (речной, лесной, а впоследствии горный и морской) психологизированный пейзаж-панорама, сходный с любимым романтиками эскизом по мере законченности, графический по типу исполнения, часто лунный или туманный по виду освещения доминирует в наследии Жуковского как рисовальщика и как поэта. По точному замечанию самого Жуковского, это была «карта моей судьбы» [4. С. 33–39].

Дерптские эстетические штудии в литературе и живописи сформировали особый взгляд Жуковского-художника, однако до первого заграничного путешествия его талант воплощался преимущественно в пейзажах литературных. Живость и эмоциональность пейзажа характерна для опытов дерптского периода творчества. В переводах второй половины 1810-х гг. были созданы и отработаны различные типы изображений природы: образец русской пейзажной лирики «Весен-

нее чувство», адаптация колорита русского пейзажа («Там небеса и воды ясны!..»), детализация и пластичность ассоциативных пейзажей в переводах из Гебеля, первый горный пейзаж («Горная дорога»), наконец, итоговый поэтический каталог собственных лунных пейзажей («Подробный отчет о луне»), который, по мнению Ц.С. Вольпе, «дает возможность прояснить общие принципы поэтики пейзажа в его творчестве» [5. С. 498].

Такой всплеск изобразительности в словесном творчестве был мотивирован во многом общением с лучшим дерптским художником-педагогом, представителем немецкого бидермайера Карлом Августом Зенфом (1770–1838). Выпускник Лейпцигской академии искусств, Зенф с 1795 г. давал индивидуальные уроки будущему известному дрезденскому художнику, профессору К. Фогелю; в 1802 г. получил назначение в Дерпт на должность преподавателя живописи и гравюры и ко времени знакомства с Жуковским в 1815 г. был успешным учителем, гравером и рисовальщиком. Из письма к А.Н. Тургеневу от 12 апреля 1815 г. известна краткая характеристика художника, данная Жуковским, задумавшим под влиянием дерптской атмосферы грандиозный проект по переводу и изданию антологии русских переводов с немецкого; по замыслу поэта, оформлять издания должен был «здешний гравер Зенф, славной артист и человек» [6. С. 145]. В письме к Д.В. Дашкову 1817 г. находим более подробное описание предполагаемого участия: «К первой книжке на гравированном титуле портрет Шиллера. Это я здесь могу заказать Зенфу» [7. С. 441].

Зенф был всесторонне одарен и вошел в историю изобразительного искусства как гениальный гравировщик, «Рафаэль цветочного натюрморта», новатор в пастельной живописи и технике акватинты, талантливый портретист. Одним из любимых жанров художника был пейзаж, и под его руководством поэт увлекся гравированием рисунков с натуры, выбрав в очередной раз «свое» из всего спектра возможных вариантов. Художник вошел в личное пространство жизни русского поэта, написав сопровождавшие его всю жизнь портреты дорогих ему сестер Протасовых; К.К. Зейдлиц характеризует портрет Маши как «превосходный» [8. С. 174–175]. В какой-то мере Зенф участвовал и в истории с браком Жуковского. Основанием для сближения с будущим свекром Г. фон Рейтерном выступала живопись,

а первым учителем художника был тот же преподаватель живописи Дерптского университета К.А. Зенф, в мастерской которого он видел и работы Рейтерна. Из дневников Жуковского понятно, что общение с Зенфом было многолетним. Так, в 1833 г., возвращаясь из второго заграничного путешествия по Германии, Швейцарии и Италии с новыми впечатлениями от увиденных шедевров и новинок европейского изобразительного искусства, поэт первым наведлся к профессору, а через день тот нанес ему ответный визит.

Талант педагога нашел выражение в именитых учениках Зенфа, с которыми Жуковского также связывали совместные проекты. Раньше других поэт сблизился с последователем Зенфа, дерптским художником и гравером Августом Филиппом Кларой (1790–1850). В результате их сотрудничества в 1824 г. вышло первое отдельное изобразительное издание пейзажей Жуковского «Шесть видов Павловска, срисованных с натуры В. Ж., оконченных и выгравированных Кларою в Дерпте» в технике акватинты, разработанной Зенфом.

С первым учеником Зенфа К. Фогелем фон Фогельштейном (1788–1868) поэт познакомился 28 сентября 1821 г., однако его имя было известно Жуковскому задолго до личной встречи. Фогель провел в Дерпте и Петербурге более четырех лет (1807–1812) и был известен при дворе как талантливый портретист. «Русскую линию» он продолжал и по возвращении в Дрезден: 23 апреля 1827 г. он написал портрет Жуковского, в марте 1840 г. поэт в очередной раз посетил его мастерскую в Дрездене и законспектировал понравившиеся сюжеты («С Фогелем в его atelier: *Лазарь. Богоматерь*. Портрет Тика и Гогенталь. *Благовецение*. Четыре искусства для залы в Пильнице» [9. Т. 14. С. 195]). Фогель в свою очередь интересовался его поэзией, о чем свидетельствует их переписка 1847–1849 гг. В ответ на просьбу прислать немецкий перевод его стихотворений Жуковский советовал Фогелю прочесть в подлиннике тексты Шиллера, Гете, Гебеля, Рюккерта, ла Мотт Фуке: «Читая все эти стихотворения, верьте или старайтесь уверить себя, что все они переведены с русского, с Жуковского, или vice versa (лат. – наоборот): тогда вы будете иметь понятие о том, что я написал лучшего в жизни; тогда будете иметь полное, верное понятие о поэтическом моем даровании, гораздо выгоднее того, если бы знали его in patulibus (лат. – в действительности)» [10. С. 145].

Наконец, в 1830–1840-х гг. совместные проекты связали Жуковского еще с одним учеником Зенфа Фридрихом Людвигом фон Мейделем (1795–1846). Мейдель учился в Дерпте с 1820 по 1822 г., затем совершенствовал свое мастерство в Германии (в берлинской, дрезденской и штуттгартской школах). В Италии он страстно увлекся идеями назарейцев и под влиянием Ф. Овербека следовал в дальнейшем историко-религиозному направлению в живописи. В 1827 г. вернулся в Дерпт, где его и нашел Жуковский, заказавший иллюстрации для «Ундины», а впоследствии для «Наля и Дамайнти»; обе поэмы были впервые изданы с рисунками Мейделя.

Таким образом, дерптская школа живописи, основанная К.А. Зенфом, оказывала влияние на Жуковского на протяжении всего творческого пути. Зенф и его по-

следователи находили свое выражение в живописных этюдах первого русского романтика. Техника пастельного пейзажа, гравюра на меди и графика Зенфа, по сути, определили особенности художественного мышления Жуковского. К периоду заграничных путешествий он не только имел собственный взгляд, но и обладал мастерством поэта-пейзажиста, и визуальное восприятие творений немецких романтических школ живописи послужило лишь необходимым «огнем» для последующего воплощения таланта.

Первое заграничное путешествие нашло отражение в альбомах Жуковского с зарисовками в контурной манере пером, сделанных чуть более чем за четыре месяца. Поэта привлекает ландшафт, он изображает красоты Германии и Швейцарии с упоением, но одновременно со свойственной ему жаждой познания. Характер Жуковского-читателя, его любознательность, последовательность и конструктивность отражаются и в рисунках. Поэт, как усердный ученик, изучает природу, переписывает одни и те же сюжеты. Жуковского привлекают типологически сходные природные виды, прежде всего горные ландшафты, долины, окруженные холмами, скалистые крутые склоны и пологие возвышенности, все разнообразие горного пейзажа можно найти в более чем двухста пятидесяти рисунках, заключенных в двух сохранившихся альбомах [11].

Первая поездка в Германию принесла новое увлечение и нового учителя. Дрезденская школа живописи, картины дрезденских романтиков оказали неоспоримое влияние на лирический и лироэпический пейзажи Жуковского. Результатами этого воздействия стали натурфилософские сюжеты и углубление мифопоэтики, а также манифестарно возникшая с элегией «Море» самобытная маринистика. Общеизвестным в жуковсковедении фактом является прямое влияние манеры К.Д. Фридриха на художественную систему Жуковского. Фридрих стал для Жуковского выразителем его идей на языке живописи, в его картинах поэт нашел множество созвучий своему романтизму.

История творческих контактов Жуковского и Фридриха основательно и подробно изучена: более века назад установлены основные источники и эго-документы, описана хронология встреч и переписки [12. С. 169–184]; российскими искусствоведами охарактеризован сам тип прямого влияния сюжетов Фридриха на манеру Жуковского-рисовальщика [13. С. 373–379]; в новейших работах восстановлена в общем картина связей с известными людьми Саксонии [14]. Интерес к теме не ослабевает и сегодня. Поэтому в рамках нашего исследования сосредоточимся только на выводах и акцентируем некоторые принципиальные для нас моменты.

«Самый значительный пейзажист немецкого романтизма» был представлен Жуковскому сначала заочно, к моменту знакомства он уже хорошо знал полотно Фридриха. Возможность увидеть его пейзажи представилась поэту в Берлине, Александра Федоровна посетила художника в 1820 г. и донесла до Жуковского свои восторженные отзывы. С момента личной встречи и до начала 1840-х гг. поэт принимал активное участие в судьбе Фридриха, ходатайствуя за него при дворе, оказывая финансовую поддержку его семье, регулярно

пополняя собственную коллекцию его работами (они составляли треть немецкой части его личного собрания). Как отмечает Е.В. Иванова, «Жуковский посредством знакомства с творчеством Фридриха нашел свой собственный художественный язык» [15]. Он использовал приемы, характерные для графики немецкого романтика: контурного рисунка, типов композиций, мотивов, объясняющих надписей, входящих в изображение, типы композиций; вся «специфически фридриховская стенограмма пейзажа» [16. С. 221] была в полной мере освоена русским «учеником». Фридрих вошел в литературный пейзаж Жуковского «не как артист, который ищет в ней только образца для кисти, а как человек, который в природе видит беспрестанно символ человеческой жизни» [7. С. 459].

Фридрих был воспринят Жуковским в контексте идей дрезденской романтической школы в целом, в которой не менее важную роль играли Л. Тик и ученик Фридриха, живописец, медик и философ К.Г. Карус. О том, что немецкая живопись виделась ему комплексно, говорит, в частности, известный перечень рисунков, составленный в письме к Фридриху-Вильгельму IV, где папки немецких авторов разделены по школам и названы соответствующим образом: «*Peintres allemands a Rome*», «*Peintres allemands Carlsruhe, Dresde, Munich*», «*Peintres allemands Vienne*», «*Peintres allemands Dusseldorf*» [17. С. 174].

Более раннее репрезентативное свидетельство парадигматического восприятия обнаруживается в подробной классификации немецких школ живописи, оставленной Жуковским на задней крышке переплета в двухтомнике выдающегося берлинского искусствоведа и поэта Франца Теодора Куглера (1808–1858) «*Geschichte der Malerei in Italien*» («История живописи в Италии»), изданном в Берлине в 1837 г. [18]. В оригинальном перечне, созданном Жуковским, значатся четыре немецкие школы под заглавиями «Дюссельдорф», «Берлин», «Мюнхен», «Дрезден» (под заголовком «Рим» находится только «Overbeck»), при этом среди дрезденских живописцев поэт отмечает лишь троих: «*Dahl, Bendemann, Carus*» [18]. Двое последних были знаменитыми пейзажистами, признанными последователями К.Д. Фридриха.

Конститутивным началом дрезденской школы времен Фридриха выступила идея синтеза искусств – поэзии, живописи, музыки. Выразителем этой концепции в эстетических манифестах выступил К.Г. Карус, с которым Жуковский познакомился зимой 1826–1827 гг., когда тот в качестве доктора посещал одного из своих русских пациентов.

Карл Густав Карус (1789–1869) – один из крупнейших представителей немецкого романтического пейзажа, ученый-естествоиспытатель, мыслитель и врач, профессор, многолетний друг и корреспондент Гете – в отличие от своего наставника, интровертированного Фридриха, был гораздо более активным и деятельным и оставил яркий след в психологии и медицине, живописи и естественных науках. Он выразил подхваченное им новаторство Фридриха в теоретически-философском труде «Девять писем о пейзажной живописи» (1815–1824). В природных мотивах, по мысли Каруса, следует видеть символы духовного состояния, говоря

словами Жуковского, эмблемы души. С пейзажем человек объединяется в сопереживании, общности духовного состояния, поэтому на пейзажах немецкого художника, как на полотнах Фридриха и на рисунках Жуковского, человек если и присутствует, то находится как будто вне ее. В центре композиции всегда располагается ландшафт, как правило, статичный. На полотнах Каруса те же сюжеты: маринистика, горы, кладбищенские мотивы, влажный туман и сумерки.

Интерес к символической живописи немецкого романтика во многом отвечал эстетическим принципам русского поэта. Можно говорить о том, что общение с Карусом отразилось в наследии Жуковского не менее ярко, чем контакты с Фридрихом. Из жизнетворчества поэта хорошо известен лишь связавших обоих сюжет, послуживший поводом для «Подношения», которое было приложено к презентованной Гете копии картины Каруса. Однако, посетив мастерскую художника, поэт был прежде всего восхищен полотном «Три волхва», на котором три мужских образа на переднем плане были изображены спиной к зрителю и лицом к восходящему из-за холмистого горизонта солнцу. А.И. Тургеневу, сопровождавшему Жуковского в этом походе, из двух живописцев Фридриха и Каруса последний «чуть ли не более понравился» [19. С. 338]. Поэт заказал Карусу похожее изображение, предназначавшееся для его воспитанника Александра, при этом место трех волхвов должен был занять силуэт юноши. Картина была названа автором описательно: «Юноша на отвесной скале, взирающий с высоты на землю». Для Жуковского это изображение имело, естественно, иной, глубокий символический смысл и было призвано служить назиданием наследнику российского престола. Свое впечатление и понимание картины он выразил в подробной дневниковой записи 5 (17) сентября 1827 г. Так как ранее она не была атрибутирована в связи с картиной, приведем ее текст полностью:

«Возвратясь домой, нашел у себя картину Карусову. Прекрасно. Это поэма и эмблема жизни. – С этой высоты надобно взглянуть на жизнь и сказанное в эту минуту слово взять с собою на дорогу. На этой же высоте надлежит и кончить жизнь. На ней цветет цвет невинности. Невинность младенца эмблема будущего; невинность старца результат жизни. Все в слове: да будет воля твоя. Царь произносит его, опираясь на власть, и тогда только меч царский есть сильная подпора, когда руки на него опирающиеся слагаются в молитву смирения. Жизнь царя. Жизнь царя есть могущая покорность – покорность исполнительная. Жизнь вообще покорность деятельности. Человек свободен одною сею покорностию и свобода его становится законною. Из-за утесов вид на великолепное, мирное творение. За границею его восходящее солнце; возмститель солнца звезда откровения. Позднее, увидев эту картину Каруса в собрании Жуковского, король Фридрих-Вильгельм IV заказал для себя ее копию».

Необходимо отметить, что Жуковский прочитывает творение Каруса сообразно его философским идеям. Концептуальный ряд приведенного отрывка «эмблема – слово – жизнь – человек» адекватен учению художника, которое он подробно обосновал в своих работах, назвав «символикой» человеческой души. Подобно

Карусу, Жуковский находил в картинах Фридриха «символ человеческой жизни», и во время первого же посещения Дрездена записал «красоты природы в нашей душе», «главный живописец – душа» [9. Т. 13. С. 192, 216]. Вполне в духе Жуковского звучит и карусовское толкование символики: «Важнейшая задача символики (об этом уже можно сказать) должна рассматриваться как дивинаторная. Это слово можно употреблять в его собственном смысле (divinatio – предсказание, от *divine* – божественный), ибо оно должно нам поистине предсказать нечто о Божественном, т.е. о глубоко внутренней идее человека, о том невыразимом и интеллигибельном, в котором пребывают (bedingt sind) как в своем высшем первоисточнике всякое мышление и высказывание, всякая чувствительность и воля, всякое формообразование, да и вся человеческая жизнь» [20. С. 766].

Символизм Каруса воплотился и в его натурфилософских трудах. Универсалистская идея бесконечно продуктивных аналогий и синтеза была возведена им в абсолют и нашла свое воплощение в работах по теории романтизма, развивающих идею взаимопроницаемости видов искусства (изображения, музыки, поэзии). Синестезия Тика и символика Каруса были признанными организующими началами дрезденского романтизма, которым вдохновился Жуковский, как будто воплотивший эту доктрину в переводе истории об одушевлении («вочеловечивании») никсы Фуке. Качественно новое, мифопоэтическое, значение категорий души и судьбы морские и горные мотивы обрели в сочинениях поэта начала 1830-х гг.

Подтверждением этой гипотезы служит, в частности, представленность трудов Каруса в личной библиотеке русского поэта. Лекции по психологии 1829–1830 гг., развивающие его идеи о «символике человеческого облика», письма о «Фаусте» Гете 1835 г., философские сочинения 1840-х гг. об «искусстве быть здоровым» и «искусстве быть больным», а также поздний травелог о путешествии в английский мир сохранились в книжном собрании русского романтика [21. С. 117]. Одно из последних свидетельств личных контактов поэта и дрезденского ученого относится к 20 марта 1840 г., когда он, выбирая полотна для великого князя, посетил и мастерскую Каруса.

В символично-реалистических пейзажах Каруса и романтических суггестивных полотнах Фридриха вскрывалась божественная сущность природы, искусство пейзажа дрезденцев было «призвано раскрывать в художественном образе содержание природы, ее религиозный смысл как откровение божественного духа», «мгновения природы, ее текучесть, ее наивное настоящее приобретало значение мига вечности, где все три времени существуют не хронологически-последовательно, а одновременно. Настоящее, озаренное светом вечности, приобретало всю полноценность религиозно-осознанного бытия» [22. С. 157]. Эту философию пейзажа, созвучную собственным размышлениям, Жуковский чрезвычайно чутко воспринял и воплотил в собственном творчестве: по возвращении в Россию он стал активно издавать свои рисунки. Под руководством лучшего из гравиров своего времени Н.И. Уткина (ученика немца И. Клаубера) поэт рисовал иглой с собствен-

ных оригиналов на загрунтованных Уткиным досках, которые возвращал граверу, делавшему затем с них оттиски. Так, в 1822–1823 гг. были созданы 18 видов Павловска, 6 видов Гатчины, 8 видов Царского села и 1 вид Монплезира в Петергофе, 4 вида Рейна и 2 вида Кульма, вид могилы М.А. Мойер, 23 вида Швейцарии [23. С. 204–209]. После второго путешествия за границу, в 1836 г., в имении графа Штакельберга близ Дерпта Жуковским были награвированы 30 видов Мишенского, 2 вида Муратова, 6 видов Эллистфера.

Второе заграничное путешествие обусловило новую волну пейзажного творчества поэта, укрепило его контакты с дрезденцами. Открытием поездки 1826–1827 гг. стал Париж: галереи Лувра и Версаль, знакомства с французскими живописцами А. Шеффером, Ф.П. Жераром, О. Верне дополнили его искусствоведческие знания новыми штрихами. И все же поэт остался верен своему германфильству и в искусстве, о чем заявил во время самого масштабного из всех его путешествий по Европе, находясь в столице изобразительных искусств Рима: «Мы прошли все школы. Германская: правильность, мысль, Gemüth, правда, иногда сухость. У итальянцев школа и предание без жизни. У англичан экзакция и в то же время правда, много поэзии. Французы – приятность, без правды, манерность и аффектация; отсутствие мысли или ее неглубокость» [9. Т. 14. С. 147].

Более важным в контексте всего жизнетворчества поэта являлось знакомство и сближение во время второго европейского вояжа с Герхардом фон Рейтерном (1794–1865), которому суждено было занять место Фридриха, отказавшегося сопровождать Жуковского в швейцарском путешествии 1832–1833 гг.

Хронология и фактическая канва творческих и личных взаимоотношений Жуковского и Рейтерна достаточно подробно изучены главным образом в трудах Г. фон Рейтерна-младшего [24, 25]. Во время совместного лечения на водах Эмса Жуковский впервые познакомился с семьей Рейтерна, которая спустя тринадцать лет стала его собственной. В 1827 г. их связало посещение Гете, высоко оценившего работы Рейтерна, что многие годы вдохновляло художника. В 1830-е гг. их сблизило путешествие по Швейцарии и Италии, изменившее творческие приоритеты обоих. Наконец, в 1840-х гг., после женитьбы на дочери художника и переезда в Германию русский романтик как бы вступил в идейный «тройственный союз» единомышленников, как его определяет наследник художника, исследователь Г. Рейтерн, в который вошли Рейтерн, Радовиц и Жуковский. В предпоследнем из известных писем к Рейтерну Жуковский выстраивает историю их дружбы: *«Эмс – примечательнейшее место в нашей жизни! Когда я приехал туда в первый раз, это было для того, чтобы встретить тебя! Второй визит был для того, чтобы подружиться с твоей семьей и увидеть впервые мою будущую жену. Третий визит связал нас у великого князя и послужил для того, чтобы наладить твои дела. Четвертый решил остаток моей жизни; наконец пятый раз, если Бог даст, упрочит мою семейную жизнь выздоровлением моей жены. И если добавим в заключение поездку в Швейцарию, то получим все полностью. Так как это некоторым образом со-*

здаст полный круг наших личных событий: мы встретимся сейчас в месте, откуда все началось!» (июль 1847 г.) [24. С. 137].

Творческий диалог поэта и художника, который не мог остаться без результатов ни для одной из сторон, в жуковсковедении по-настоящему не изучен. Думается, точкой максимального сближения Жуковского и Рейтерна стало изображение природы и, в частности, пейзаж.

Необходимо заметить необыкновенно широкое стилевое многообразие манеры немецкого художника: ему в равной степени удавались графика и офорты, акварели и масляная живопись, пейзажи и портреты, жанровые картины и эпические религиозные полотна. Искусствоведы находят в его наследии черты романтизма, бидермайера, религиозного искусства и реализма. Самое емкое определение его творческого метода принадлежит Г. Рейтерну, который замечает: «Ответ на вопрос о реализме или романтизме как определяющем направлении рейтерновского искусства зависит от того, как толковать эти понятия. Романтизма в духе Рунге или К.Д. Фридриха я здесь не узнаю. «Арабески» можно назвать романтическими по идее, но исполнение их в частности реалистично. Его портреты можно вероятно обозначить ключевым словом “бидермайер”, его пейзажи, особенно серия рисунков Женевского озера при различной погоде с бельгийского берега, занимают совершенно особое место в истории искусства; жанровые картины однозначно относятся к реализму. Общее основание картин Рейтерна – естественное чувство любви, любовь к простому человеку, к природе, простоте – можно назвать романтическим» [25. С. 11].

Глубокая символика предельно реалистично изображенных образов отличает все опыты Рейтерна, еще в начале своего пути с увлечением прослушавшего курс лекций по символике известного романтика, гейдельбергского профессора Георга Кройцера (1771–1858). Символизм художественного мышления сначала привел его в Дюссельдорф, однако с переходом дюссельдорфской школы от пейзажа к идеям реализма и идейно одномерной жанровой живописи Рейтерн почувствовал необходимость изменить окружение. К пейзажу он регулярно возвращался, изображая природу на рисунках, картинах и офортах, пером и тушью, акварелью и маслом, так что изображение природы можно назвать лейтмотивом его творчества, хотя большинство его работ в этом жанре не сохранились для потомков. Говоря о взаимосвязях художника и поэта, следует отметить тот факт, что увлечение пейзажем было для Рейтерна таким же органичным, как и для Жуковского. Общую магистраль мировоззрения оба очень чутко ощущали на протяжении многих лет дружбы. В частности, сближение их в Эмсе в 1826 г. началось с серии пейзажей, которые Рейтерн по просьбе поэта выполнил для императрицы Александры Федоровны, предпочитавшей графическое изображение ландшафта [24. С. 49]. Этим предпочтением, кстати, объясняется и техника самого Жуковского-рисовальщика, основной массив изображений был выполнен им пером и тушью – так, как любила царственная ученица. Во время совместного путешествия в Швейцарию в 1832–1833 гг. их общая страсть к пейзажу раскрылась во всей полноте.

В ландшафтном пространстве Швейцарии пейзаж получил в творческом сознании Жуковского оригинальное философское осмысление. Море и горы соединились в романтической картине мира поэта как существенные выразители его онтологии в соединении с антропологией. Концепцию мира и человека, выраженную Жуковским в письме к великому князю Александру Николаевичу от 4 (16) января 1833 г., принято называть горной философией, хотя на тех же основаниях она могла бы именоваться и морской, поскольку космогонические горные и морские мотивы рассуждения поэта в равной мере возводят неполноценное природу до степени полноценного, в результате природа оказывается способной выразить божественное начало в его бесконечном совершенстве.

Горная философия Жуковского, ее формирование, символическое выражение и последующая определяющая роль в русской поэзии исследованы А.С. Янушкевичем, охарактеризовавшим ее метаморфозы в пространстве русского романтизма. Сопутствующий горному ландшафту лейтмотив тумана и образ «Германии туманной», сложившийся в отечественной литературе во многом в результате влияния немецких травелогов Жуковского, рассмотрены в книге О.Б. Лебедевой и А.С. Янушкевича. Исследователи установили глубокий потенциал поэтической семантики этих мотивов, оставив в стороне не менее значимую маринистику Жуковского, неотъемлемую от его «Холмогорья», возникшую в начале 1830-х гг.

Очевидно, что пейзаж как жанр в осмыслении Жуковского-поэта и художника в 1830–1840-х гг. постепенно получил статус религиозно-романтической формы искусства, призванной показать в художественном образе потенциальную святость лика природы, стал, в известной мере, «богословской концепцией» души. Изобразительное истолкование природы гармонично вошло в круг сюжетов нового немецкого религиозного искусства, увлекших русского поэта и его немецкого тестя. Так, в начале 1830-х гг. накануне совместного путешествия по Швейцарии Жуковский, получив от Рейтерна серию рисунков для императорской фамилии, сразу определяет лейтмотив его стиля: *«Скажу Вам откровенно: я не знаю ничего, что могло бы сравниться с этими очаровательными творениями, ни в правдивости, ни в композиции. Нет ничего, что так очаровывало бы взор. Лица не идеальны, костюмы скорее гротескны; ничего живописного в изображении местности, – и, несмотря на это, изумительная привлекательность. Откуда же исходит эта привлекательность? Из правды! Да! Каждый поэт, каждый художник должен давать одну и ту же клятву, которую требуют свидетели перед французскими судами! Он должен встать перед судом природы, поднять руку и произнести от всего сердца: правду, всю правду и ничего, кроме правды! Так его произведения будут ничем иным, как свидетельством во имя природы!»* (7 июля 1830 г.) [25. С. 63–64].

Отмеченный реализм рейтерновских работ неизменно восхищал Жуковского, однако не сам по себе, но в аспекте романтической поэтики. Поэтому панегирик необычной достоверности изображения в его диалоге с Рейтерном всегда сопровождается собственными раз-

мышлениями о сущности искусства живописи, призванной, как и искусство слова, выражать внутренний мир. Эти мысли служат как будто скрытым наставлением немецкому другу. Ср.: *«Это правда: индивидуальность художника всегда выражается в его произведениях, так как он видит природу своими собственными глазами; так как он ее постигает из своего собственного ощущения; так как он добавляет к этому то, что она дает, то, что есть в его душе. Но эта индивидуальность не будет ничем другим, как человеческой душой, просвечивающей сквозь душу природы <...> Именно человеческую душу мы любим повсюду обнаруживать: чем больше ее там присутствие, тем больше она привлекает нашу душу. Все это применимо и к Вашим рисункам, мой дорогой друг!»* [25. С. 64].

Рейтерн признавал правоту в суждении Жуковского и отвечал, что его путь в искусстве есть изучение природы, однако здесь имеет место полисемантность слова «Natur», означающего в равной степени природу и, в более широком смысле, живую натуру вообще. Рейтерн продолжал писать предельно реалистично, по поводу последней партии рисунков, присланных накануне совместной швейцарской поездки в 1832 г., Жуковский отвечал: *«Нахожу, что Вы очень преуспели – не в искусственности, так как у Вас нет искусственности, и тем лучше, – а в правдоподобии, которое действительно восхитительно во всех Ваших рисунках. С этой стороны, они уникальны, и я не могу их ни с чем сравнить»* [Там же. С. 83].

По возвращении из путешествия рекомендации поэта в эпистолярном общении с художником становятся более открытыми. Так, продолжая восхищаться истинной все новых работ Рейтерна, получаемых им в Петербурге, он высказывает и собственное пожелание обратиться от «видимого» к невыразимому. 5 января 1837 г. поэт пишет будущему тестю: *«Я увидел истину, простую природу в их совершенной естественности, в их непостижимом очаровании, которое нас вынуждает надолго остаться, чтобы смотреть, мы испытываем внутреннее удовлетворение, и мы вновь возвращаемся к своему предмету со свежим наслаждением, так как характерная черта истины в искусстве – это быть всегда новой, никогда не иссякать, никогда не утомлять!»* [Там же. С. 100]. В письме Жуковского к Рейтерну от 12 мая 1837 г. читаем: *«Что касается меня, то я не отдаю предпочтение никакому другому таланту кроме Вашего, так как характерная черта Вашего таланта – истина, простая истина и, несмотря на эту простоту, истина поэтическая! Сейчас начните творить и приводить в исполнение то, что существует только внутри Вашей души! Внешнее, так сказать видимая природа, Вам известна, и Вы умеете ее выразить Вашей кистью. Ныне дайте нам внутреннее, природу невидимую и великую! И если Вы преуспеете в этом отношении, как Вы это уже делали сначала, вы достигнете истинной цели искусства!»* [Там же. С. 103].

Вероятно, не без влияния Жуковского и его размышлений в 1840-е гг. Рейтерн пришел к эпическим религиозным сюжетам. Работая над своими известнейшими полотнами в стиле назарейцев, он не оставлял рисования ландшафтов с натуры, находя в этом еще и важный метод эстетического воспитания своих детей, с

которыми совершал восхождения по горным склонам и устраивал совместные пленэры. Кроме того, его шедевры в духе назарейцев – «Авраам приносит Исаака в жертву» (1849), «Святое семейство» (1858) – представляли персонажей Святого Писания на фоне символических ландшафтов, которые художник прорабатывал отдельно от центральных фигур. Так, чтобы написать ландшафт для изображения Мадонны, Рейтерн занимался в 1846 г. с пейзажистом, будущим профессором Академии художеств в Карлсруэ Функом. В этих студиях участвовал и Жуковский, который в заключительных строках своего последнего послания к тестю писал: *«Ныне Мадонна! Мадонна! Она будет прекраснее, чем Мадонны Рафаэля»* [25. С. 155].

Центральная роль пейзажа сакрализовалась во время последних контактов Жуковского и Рейтерна. Художник, предчувствуя кончину самого близкого друга, послал в подарок на последнее в его жизни Рождество рисунок, на котором была изображена хижина в швейцарских горах – главный сюжет в многолетней дружбе, символическое воплощение жизненной философии романтика. В прилагавшемся к рисунку письме Рейтерн высказывал свои сомнения относительно красок и изображения в целом, поскольку картина родилась у него спонтанно, без долгих студий. Жуковский же был восхищен и отвечал 25 декабря 1851 г.: *«...ты одарил меня <...> несравненным пейзажем <...>! Знаешь ли ты, что это одно из прекраснейших творений твоей кисти? Какое правдоподобие! Какая свежесть! Какое естественное выражение природы! Чувствуется воздух гор, когда смотришь на эту картину! А знаешь ли ты, почему это так? Ведь ты хотел выразить в цвете то, что происходило в твоей душе! Ты хотел изобразить свои дружеские чувства ко мне и мои к тебе; и это вышло без усилий, само по себе! Твоя милая, добрая, нежная и поэтическая душа мысленно перенеслась на полотно и осталась там, оживляя это голубое небо, эти испарения облаков на скалах, эта свежая зелень равнины и особенно этот свет, так восхитительно разливающийся повсюду и образующий эти темные пятна, которые так изящно смешиваются с сиянием лучей, не оставляя никакого недоразумения! Твой пейзаж – шедевр!»* [Там же. С. 154–155].

В то же время реалистическая живопись Рейтерна отразилась в рисунках Жуковского, портретные зарисовки семьи, сделанные им по примеру тестя, выполнены в манере мастера портретов Рейтерна. Три портрета самого Жуковского, написанные художником, а также многочисленные изображения членов немецкого семейства как будто эхом отозвались в собственных работах поэта. Как правило, героев своих рисунков в 1840–1850-х гг. Жуковский показывает занятыми повседневными делами: чтением, музицированием, рукоделием. Баденские пейзажи романтика, в сравнении с рисунками швейцарскими, имеют более ярко выраженное предметно-бытовое наполнение. Реалистическое исполнение религиозно-романтических сюжетов в известной степени повлияло и на переключение лирического дискурса Жуковского в прозаический регистр.

Итак, философия пейзажа первого русского романтика в период заграничных путешествий 1820–1830-х гг. обрела необходимую почву в творениях

немецких живописцев и личном общении с ними. На оформление горной философии и морского поэтического комплекса в поэтическом наследии Жуковского, на его манеру рисовальщика непосредственное влияние оказали идеи важнейших художественных школ немецкого мира. Дерпт в этом смысле выступил близкой поэту колыбелью романтизма, Зенф и его ученики непрестанно присутствовали в поле зрения русского

поэта; дрезденские романтики во главе с Фридрихом и Тиком определили обостренное восприятие им идей натурфилософии, универсализма и синестезии, способной выразить невыразимое; дружба с Рейтерном потенцировала поворот к реалистической манере письма, религиозно-философское осмысление изобразительного искусства и переход от пейзажа к религиозно-эпическим сюжетам назарейцев.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шевырев С.П. История Московского университета, написанная к столетнему его юбилею... 1755–1855. М., 1855.
2. Письма Жуковского к вел. кн. Александре Федоровне из первого его заграничного путешествия в 1821 году // Русский архив. 1902. Т. 110.
3. Янушкевич А.С. Путь В.А. Жуковского от русской идилии к русской повести: деревенский топос // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2013. № 1 (21).
4. Вуич Л.И. «Ландшафт судьбы» поэта Жуковского // Наше наследие. 1997. № 41.
5. Жуковский В.А. Стихотворения : в 2 т. Л., 1939. Т. 2.
6. Письма В.А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. М., 1895.
7. Сочинения В.А. Жуковского : в 6 т / под ред. П.А. Ефремова. 7-е изд., испр. и доп. СПб., 1878.
8. Зейдлиц К.К. Жизнь и поэзия В.А. Жуковского: По неизданным источникам и личным воспоминаниям. СПб., 1883.
9. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. М. : Языки русской культуры, 1999.
10. Русский архив. 1902. Кн. 2, вып. 5.
11. Отдел рукописей Российской Национальной библиотеки. Ф. 286. Оп. 2. № 54. Альбом путешествия 1821 г. с зарисовками видов Германии и Швейцарии. С обозначением даты и места. В контурной манере, пером. В переплете. 5 июня – 31 октября 1821 г. 86 + 83. Альбом черный в кожаном переплете.
12. Einet H.V. Wassilij Andrejewitsch Joukowski und Caspar David Friedrich // Das Werk des Künstlers. 1939. H. 1.
13. Heider G. Unbekannte Briefe C.D. Friedrichs an W.A. Schukowski zur Transparentmalerei // Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx Universität Leipzig, 1963 (Gesellschafts und Sprachwissenschaftliche Reihe. 12 Jh. H. 2).
14. Hexelschneider E. Kulturelle Begegnungen zwischen Sachsen und Russland 1970–1849. Köln–Weimar–Wien, 2000.
15. Иванова Е.В. В.А. Жуковский – коллекционер и художник // Материалы XII Боголюбовских чтений. URL: <http://ogis.sgu.ru/ogis/bogo/mat12/mat12-40.html>, свободный (дата обращения: 12.02.2013).
16. Либман М.Я. Жуковский-рисовальщик // Античность. Средние века. Новое время. М., 1977.
17. Фомин А.А. Поэт и Король: переписка В. Жуковского с королем прусским // Русский библиофил. 1912. № 7–8.
18. Kugler F. Geschichte der Malerei in Italien. In 2 Th. Berlin, 1837.
19. Литературное наследство. М., 1931–1989. Т. 4–6.
20. Карус К.Г. Символика человеческого облика. Руководство к человекознанию // Герметизм, магия, натурфилософия в европейской культуре XIII–XIX вв. М., 1999.
21. Лобанов В.В. Библиотека В.А. Жуковского: Описание. Томск, 1981.
22. Тарабукин Н.М. Смысл иконы. М., 2001.
23. Корнилов П. Офортные занятия В.А. Жуковского // Книга и графика. М., 1972.
24. Reutern G. Ein Lebensbild, dargestellt von seinen Kindern und als Manuskript gedruckt zur hundertjährigen Gedächtnissfeier seines Geburtstages. SPbg., 1894.
25. Reutern G. Ein Freundschafts- und Familienkreis im 19. Jahrhundert. Berlin, 1982. 113 S. 3. Reutern und Joukovsky in der Schweiz 1832–1833. Berlin, 1984.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 25 апреля 2013 г.