

УДК 75.047

Голованова Ольга Игоревна, Военная академия радиационной, химической и биологической защиты имени Маршала Советского Союза С.К.Тимошенко, доцент кафедры ГиСЭД, кандидат искусствоведения
e-mail: oigolovanova@yandex.ru

ПЕЙЗАЖИ КРЫМА В ТВОРЧЕСТВЕ НИКАНОРА ЧЕРНЕЦОВА

Аннотация: в статье на примере крымских пейзажей Никанора Чернецова рассматриваются основные тенденции в развитии отечественного пейзажа второй четверти 19 века. Подчеркивается как сохранение ранее сложившейся традиции видового пейзажа, тяготеющего к документальной точности изображения, так и формирование романтического пейзажа как отражения внутреннего мира человека.

Ключевые слова: видовой пейзаж, классицизм, парковый вид, перспектива, романтизм, руина.

LANDSCAPES OF THE CRIMEA IN THE WORKS OF NIKANOR CHERNETSOV

Golovanova Olga Igorevna, The Military Academy of Radiation, Chemical and Biological Defense named after Marshal of the Soviet Union S.Timoshenko, associate professor of the department of GISED, candidate of art history
e-mail: oigolovanova@yandex.ru

Summary: the article on the example of Crimean landscapes of Nicanor Chernetsov examines the main trends in the development of Russian landscape of the second quarter of the 19th century. The author emphasizes equally the preserving of

past traditions of landscape species with the documentary precision of the image, and the formation of romantic landscape as a reflection of man's inner world.

Key words: landscape species, classicism, park landscape, perspective, romanticism, ruin.

Вторая четверть 19 века была для отечественного пейзажа временем активных поисков, и ряд существенных черт эпохи мы можем рассмотреть на примере крымских пейзажей Никанора Чернецова.

Уроженец уездного города Лух Костромской губернии (в настоящее время – поселок городского типа в Ивановской области) Никанор Григорьевич Чернецов (1804/1805 – 1879) поступил на службу к новороссийскому генерал-губернатору и полномочному наместнику Бессарабской области Михаилу Семеновичу Воронцову уже сложившимся мастером.

Первые живописные навыки он получил у старшего брата, иконописца Евграфа, в 1823 – 1827 гг. Никанор Чернецов учился в Академии Художеств у Максима Никифоровича Воробьева, которого современники и непосредственные преемники рассматривали как родоначальника новой школы русского пейзажа, передающего одновременно и величие природы, и «местную правду»; Воробьева называли также руководителем целой школы «наших лучших видописцев» [Федоров-Давыдов: 109]. В 1827 году Чернецов был отмечен первой серебряной медалью за пейзажную живопись; в том же году за вид галереи в Императорском Эрмитаже получил вторую золотую медаль и звание художника XIV класса, дававшее личное дворянство.

После окончания Академии Никанор Чернецов становится живописцем юга России. В 1829 – 1831 гг. он путешествовал по Кавказу и в 1832 г. получил звание академика за картину «Вид Тифлиса». Чернецов в своих работах становится первооткрывателем кавказской темы в русском пейзаже; его горные виды были весьма популярны в 30-е гг. (и в кабинете А. С. Пушкина висела его картина «Дарьяльское ущелье»).

На службе при канцелярии М. С. Воронцова Никанор Чернецов состоял в 1833 - 1836 гг. За три года художник объехал весь Южный берег Крыма и создал более 300 рисунков и акварелей. Позднее он также много путешествовал вместе с братом Григорием, тоже художником: в 1838 г. по Волге от Рыбинска до Астрахани, в 1842 – 1843 гг. – в Святую Землю, в 1846 г. – в Италию.

Такой тип художника – путешественника был довольно характерным для России. С петровского времени существовала практика прикомандировывать художников к штабам действующих армий для изображения боевых действий и мест событий (сочетание документальной точности и пропагандистского заряда превращает их работы в смысловые аналоги современных телерепортажей). Так создавались первые образы присоединенных к Российской Империи территорий – Крым появляется в акварелях М. М. Иванова, служившего при штабе Г. А. Потемкина. К середине 18 века формируется устойчивая практика участия художников в научных экспедициях, получают распространение и специальные путешествия с целью «снятия видов». К 1780-х гг. становится нормой, чтобы богатых путешественников сопровождали художники, зарисовывавшие виды посещаемых местностей. С начала 19 в. возрастает стремление к более образному отражению путевых впечатлений.

Деятельность Никанора Чернецова приходится на переходную эпоху в истории отечественного пейзажа – в значительной мере сохраняются еще традиции «снятия видов» и одновременно происходит формирование романтического пейзажа, тяготеющего к передаче настроения. В работах художника, изображающих пейзажи Крыма, можно найти примеры и того, и другого подходов.

Обратимся вначале к восходящим к традиции 18 века видовым пейзажам (своего рода «изобразительным описаниям»), преследующим просветительские и пропагандистские цели. В видовом пейзаже сложились два типа изображения: более архаичная панорама, в которой отдельные элементы пейзажа располагались друг за другом в вытянутом по горизонтали изображении, словно видимые из окна кареты, движущейся мимо (и этот принцип построения

композиции Чернецовы использовали в своей волжской панораме), и получившая распространение с середины 18 в. перспектива, показывавшая далекой пейзаж с неподвижной точки зрения. Никанором Чернецовым создано значительное количество подобных «перспектив» в различных техниках: рисунки, акварели, написанные в мастерской по воспоминаниям и наброскам с натуры картины.

Сама местность настраивала на сохранение традиций классицизма, видевшего в пейзаже прежде всего место исторически важных событий: в работе «Вид из Херсонеса в Севастополь и вход в бухту Севастопольскую» (1830-е гг.) передний план занимают руины Херсонеса, в котором принял крещение св. князь Владимир. Крым – это Таврида древних, овеянная античными мифами, и своеобразным апофеозом классического наследия становится композиция «Новый музей в Керчи» (1836 г.), где выдержанное в формах античного храма здание музея доминирует над городом в целом, включая скромно смешавшийся с жилой застройкой собор. Классическая традиция существенно идеализирует реальное, возводя его в ранг поэтического и возвышенного, и точность детали нужна только для того, чтобы идеальное целое казалось естественным, похожим на натуру, но на натуру исправленную, упорядоченную; А. А. Федоров-Давыдов определял такой подход к решению пейзажной композиции как «идеалистический рационализм» [Федоров-Давыдов: 51].

С наибольшей широтой просторы Крыма с его благодатной природой раскрываются в сходных по композиции работах «Крым. Вид Ореанды» (1833 г.) и «Общий вид Фороса» (1836 г.): в обоих случаях создается возвышенный образ спускающейся к морю долины, ограниченной горными обрывами. В написанной в петербургской мастерской на основе воспоминаний и крымских этюдов картине «Вид Каралезской долины на южном берегу Крыма» (1839 г.) появляется более сложное решение пространства: огромный камень на переднем плане «разрезает» бескрайние просторы долины, несколько сближая эту работу с романтическими пейзажами типа «вид из грота», к которым мы

обратимся позднее. Здесь же уместно отметить, что далекой пейзаж был популярен в романтической живописи: уводя взгляд зрителя в бесконечность, он словно звал подняться над обыденностью. Показательно, что горы заднего плана не замыкают композицию полностью – в левой части обеих работ остается открытый горизонт, увлекающий в погоню за мечтой. На фоне этих работ поздняя картина «Южный берег Крыма. Вид на Ливадию сверху» (1873 г.), выполненная спустя много лет по воспоминаниям и зарисовкам кажется гораздо более условной и безжизненной.

В картинах «Вид у подножия Аю-Дага» и «Вид на Аю-Даг в Крыму со стороны моря» (обе – 1836 г.) в классический героический пейзаж внесены идиллические повествовательные ноты: рыбаки, вытаскивающие лодку, пастухи, отдыхающие в тени у водопада, и стадо, разбредшееся вдоль берега. Эти жанровые детали гармонично дополняют пейзаж, не мешая достоверной передаче ландшафта. За эти работы Никанор Чернецов получил от императора бриллиантовый перстень, а сами картины были помещены в Елагинский дворец (в настоящее время – в Русском музее).

В рамках классицизма к началу 19 века сложилась устойчивая традиция паркового пейзажа; наиболее ярким представителем этой линии в развитии отечественного искусства был Семен Щедрин с его видами парков императорских резиденций в окрестностях Петербурга. Среди крымских видов Никанора Чернецова выделяются пейзажи воронцовской Алупки и других усадебных домов (дома Нарышкина в Мисхоре, имения Витта в Ореанде и Мещерского в Гаспре, дом Ашера и другие особняки близ Артека). Художник оказался в Алупке в период активного строительства здесь летней резиденции М. С. Воронцова (дворцово-парковый ансамбль создавался с 1824 по 1848 гг.), и его топографически точные работы могут рассматриваться сейчас как исторический источник. Столовый корпус в Алупке был первой законченной постройкой, и в посвященной ему работе 1834 г. Никанор Чернецов запечатлел только что завершенное здание. В композиции «Алупка. Верхний сад» (1835 г.) на первый план выходит уже не архитектура имения Воронцовых, а пейзажный

парк, в котором для создания ландшафта блестяще использован горный рельеф. При несомненной точности в передаче конкретного места сохраняется стилистическая близость с типичными классицистическими пейзажами Пуссена или Лоррена: те же аккуратные кроны кулисообразных деревьев, то же четкое членение отдельных пространственных планов.

Несколько особняком среди этих работ стоит композиция «Новый Мисхор. На водах» (1834 г.), где главным героем становится раскидистое дерево на переднем плане, словно защищающее группки людей по ним. Хочется провести параллель с картиной его учителя М. Н. Воробьева «Дуб, раздробленный молнией»: конкретный пейзажный мотив приобретает аллегорическое значение (в композиции Чернецова дерево в парке дорастает до уровня «мирового древа», обеспечивающего стабильность бытия в этом мире).

Такой подход к пейзажу говорит о сильном влиянии на художника романтизма, воплощавшего в пейзаже прежде всего переживания человека. На рубеже 18 – 19 веков был создан ряд литературных произведений, в которых создаются идиллические образы природы Крыма: «Таврида, или мой летний день в Таврическом Херсонесе» С. Боброва (1798), «Путешествие в полуденную Россию» В. В. Измайлова (1800 – 1802), «Досуги крымского судьи, или Второе путешествие в Тавриду» П. И. Сумарокова (1803 – 1805). В этих сочинениях подробно описывается («живописуется») разнообразие крымских ландшафтов, создающее образ «земного рая», и органичной частью естественной природы становятся развалины, напоминающие о ранее живших здесь народах. Некоторые работы Никанора Чернецова, например, «Вид Крымского побережья возле Ореанды» и «Крымское побережье лунной ночью» (обе – 1834 г.), кажутся вполне созвучными уже сложившейся в литературе традиции. Обращает на себя внимание особая роль крупных скал переднего плана, словно делящих пространство на разные миры.

Этот же мотив – противопоставление пространств – проникает и в пейзажи, изображающие пещеры, или «гроты». Аналогичная тема была частой и в классицистическом пейзаже, но там она имела иное содержание: в

романтическом пейзаже «гроты уже не были связаны с мифологией, которая помещала в них божества или скитальцев. Важен стал мотив взгляда из грота «вовне», в «другое» пространство. Чаще всего это был вид из тесной среды на простор моря» (Турчин: 106). Подобным образом организованы две работы Никанора Чернецова – акварель «Вид из пещеры в Мшатке» (1834 г.) и законченная картина «Вид в Крыму на реке Кача». В обеих скалы вокруг входа в пещеру превращаются в торжественную раму для уходящего вдаль залитого светом пейзажа; вполне узнаваемый конкретный вид претворяется в обобщенное противопоставление «дольнего» и «горнего» миров.

Уже упоминалось, что классицизм видел в развалинах памятники древности, утверждавшие бессмертие великих дел; романтизм придавал этому же пейзажному мотиву прямо противоположное содержание: романтическую руину трактуют и как воплощенное «осознание непрочности, расколотости мира, вставшего на путь цивилизации» [Дьякова], и как повод для размышления о «суете сует» и вере, как «знак возвращения памятников, созданных человеком, в природу» [Турчин: 102]. В композициях «Судак» и особенно «Феодосия» (обе – 1830-е гг.) развалины крепостей и башен становятся главными героями изображения. С учетом причастности Никанора Чернецова к обоим названным художественным стилям конкретный пейзажный мотив становится весьма неоднозначным символом.

Наконец, Крым давал материал для характерного романтического обращения к восточным мотивам, причем этот ориентализм мог получать совершенно различную окраску. Так, «Татарский домик в Крыму» (1839 г.) отличается значительностью жанрового мотива, существенно перерастающего просто оживляющий вид стаффаж. Будничные занятия людей естественно включены в изображение природы, создавая особую естественность происходящего и сообщая ему поэтическое очарование. «Романтики, склонные к символической оценке образов, ассоциировали пейзажи Востока с цветами, необычными и яркими, абсолютно несовместимыми с железной холодностью и бесцветием цивилизации» [Дьякова]. С другой стороны, некоторые работы не

просто показывают экзотический вид, но и напоминают о литературных образах – имеем в виду картины, посвященные Бахчисараю. Никанор Чернецов посетил Бахчисарайский дворец в 1835 г., совершая поездку во внутренний Крым. Подчеркнутая экзотичность архитектурного мотива очевидна в «Фонтане слез» в Бахчисарайском дворце»; такое же внимание к непривычным формам чужой культуры можно видеть и в картине «Вид беседки Селямет-Гирей хана в Бахчисарайском дворце». Однако и здесь можно отметить унаследованное от академического видового пейзажа просветительское начало: очевидна цель познакомить зрителя с местом действия популярной поэмы

Позднее, в 1837 г., братья совместно выполнили картину «Пушкин в Бахчисарайском дворце»: Григорий написал фигуру поэта, а Никанор по старым эскизам почти повторил интерьер с «Фонтаном слез».

Рассмотрение только небольшой части творческого наследия художника со всей очевидностью демонстрирует одновременное существование противоположных тенденций в отечественном пейзаже.

Список литературы:

1. Дьякова Т. А. Историко-культурная семантика и поэтика пейзажа: автореф. дисс. ... д-ра культурологии. Воронеж, 2005. [Электронный ресурс] URL: <http://cheloveknauka.com/istoriko-kulturnaya-semantika-i-poetika-peyzazha#ixzz4dmaWoFQt> (дата обращения 11.04.2017).
2. Турчин В. С. Взгляд на природу у романтиков. Мир как пейзаж, пейзаж как мир// Перекрестки культур. Аспекты изучения. С. 90–109. [Электронный ресурс] URL: http://sias.ru/upload/art/2013_3-4_90-109-turchin.pdf (дата обращения 10.04.2017).
3. Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII – начала XX века. М.: Советский художник, 1986, 416 с.