

2. Ахтямова Г. Красотой засеять души... / Г. Ахтямова // Молодежь Азербайджана. – 1993. – 5-12 июня. – С. 3.
3. Серебровский В. Заметки по поводу... / В. Серебровский // Творчество. – 1988. – № 4. – С. 10.
4. Стура Р. Соучастники / Р. Стура // Творчество. – 1988. – № 4. – С. 16-17.

Шевчук В.Г.

УДК 130.2:76 (477.75)

ПОЭТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО КАК ФАКТОР ПРЕОБРАЗОВАНИЯ РЕАЛЬНОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ОБРАЗНОМ МИРЕ К. БОГАЕВСКОГО И М. ВОЛОШИНА

Реальность и художественный образ, истина и ее творческое воплощение в искусстве... Эти проблемы волнуют мыслителей с древнейших времен. Кто прав: художник, творчески создающий «реальность», впервые осуществленную в его произведениях, или мастер, воссоздающий уже существующее, «отображенное» им? Кого из них назвать творцом? Что есть истинное творчество – создание оригинального (т.е. «первоначального») образа или подражание некоему первоначальному творчеству, даже и сотворенному Создателем? Кто художник: творец или фотограф? Эти вопросы порождают другие.

В эпоху зарождающейся фотографии философ-романтик Карл Кристиан Фридрих Краузе (1781 – 1832) утверждал в своих мюнхенских лекциях по эстетике: художник должен быть «внутренне свободным, богоподобным творцом и ваятелем являющегося в пространстве прекрасного – здесь пространство, согласно Канту, субъективное представление, форма представления, и вместе с тем ньютонское равномерное и пустое пространство, в которое выглядывает все прекрасное!» [Цит. по: 6, с. 172]. Философ излагает свою точку зрения на процесс творчества художника, отличный от точного воспроизведения действительности: необходимо не просто созерцать прекрасный объект, но выбрать тот единственный, «подлинно поэтический момент внутренне усмотренной материальной красоты», «зафиксировать, задержать в нем внутренне совершающееся». В этом моменте воплотиться «одномоментность времен»: «прошлое происходящего» и «пророчески высказано все грядущее – что ждет его». То есть необходимо обобщение действительности в двух направлениях: как смысла происходящего, так и «временного» обобщения («мгновение», в котором – прошлое, настоящее, будущее), выбор «точки зрения как выбор точки времени» [6].

Эти рассуждения о времени и пространстве в искусстве, о специфике создания художественного образа, сочетающего «выбор точки времени», пространство изображения и обязательно «точку зрения» художника, мы можем отнести к творческому миру М. Волошина, его акварелям, в которых мастер-творец воссоздал мир Киммерии и свой мир, выразив в нем смысл и мироощущение пространства и времени, доведя их до философских обобщений.

Итак, задача художника – выявить «подлинно поэтический момент внутренне усмотренной материальной красоты» (курсив – В. Ш.). «Поэтический момент» становится формообразующим и смыслообразующим началом, фактором и принципом преобразования «материальной красоты» в художественный образ – творение автора (художника, писателя, композитора). В выявлении внутренней сущности вещественности мира решающее значение приобретает поэтическая творческая сила. Ее раскрытие и воплощение в художественном образе становится основной задачей М. Волошина-художника, отрицающего необходимость точных живописных копий реального мира.

Австрийский писатель XIX в. Адальберт Штифтер в одном из своих писем заметил о существовании границы шириною с волосок, которая отделяет ремесленника от художника. Подразумевая под «вещью» в душе творчество, он утверждает необходимость ее наличия в душе художника. «Иногда называют ее прекрасным, поэзией, фантазией, чувством, глубиной <...> я бы хотел назвать ее божественным...». Мыслитель утверждает, что эта «вещь» (т.е. творческое поэтическое начало) присутствует в произведениях истинного художника и заключена «в целом, а не в деталях» И художник должен «вырвать сущность у вещей», т.е. изображая «зримый мир», показывать сущность, а не поверхность, за которой ничего нет [См. 6, с. 161].

Глубокие мысли о процессе художественного творчества находим у известного крымского художника К. Богаевского. В статье «О композиции» он утверждает, что, «приступая к работе, художник должен иметь сумму образов, хорошо изученных им, целый ряд впечатлений, которые надо ему «сложить», «привести в порядок для того, чтобы выразить задуманную тему» [3, с. 90]. Богаевский приводит в пример Рембрандта, который в тяжелый период своей жизни, после смерти жены и сына, пишет пейзаж «Гроза»: «Не существовало нигде и никогда ни такого города, ни такой необыкновенной грозы, ни таких хаотических гор, ни такого точно фосфорического света, как в его пейзаже. Но когда-то, в какие-то моменты жизни, в разных местах, видел художник отдельные мотивы созданной им композиции. Они сохранились в его памяти, и вот, когда безоблачно-счастливые годы в жизни Рембрандта прошли, осиротевший, одинокий, отвергнутый обществом художник вспомнил все отвечающие его настроению грозные моменты в природе и создал композицию «Гроза» [3, с. 90].

Приводя в пример процесс работы над произведением великого русского художника И. Левитана, Богаевский отметил, что этот художник вел длительную подготовительную работу – писал этюды, делал наброски с натуры, но в работе над произведением убирал все лишнее, «считал, что картина должна воздействовать на зрителя не обилием деталей, а настроением, общей красочностью гаммы и обобщенными

формами» [3, с. 91].

Вспоминая своего учителя А. И. Куинджи, Богаевский писал, что лунные ночи и феерические огненные закаты на его полотнах производили громадное впечатление. Критики удивлялись тому, что картины этого художника кажутся искусственными, ненатуральными по колориту и освещению, а вместе с тем заставляют верить в правдивость его лунных ночей и необыкновенных закатов. «Куинджи не делал картины из этюда. Он считал, что этюд, даже самый удачный, – только случайный обрывок из большой книги природы; Куинджи старался передать в картине всю сумму впечатлений от какого-то поразившего его момента в природе. Он вносил в картину глубоко пережитое им чувство от виденного» [3, с. 91]. Мастер учил внимательно работать на этюдах, разрабатывая детали, правильно передавая форму предмета, цвет его и отношения – все так, как в природе. Но когда наступал момент создания картины, он советовал подальше отодвигать этюды, чтобы они не мешали свободе творчества. Вся суть преподавания Куинджи была в том, что «художник – не фотограф действительности, а творец образов и истолкователь природы» [3, с. 91]. Сам К. Богаевский, передавая свое общее впечатление от всего виденного, в своих композициях изображал не какой-нибудь определенный фрагмент местности, а всю сумму того, что его поразило в этом крае. В своих работах художник пытался, говоря его словами, «передать образ этой земли (Киммерии – В. Ш.) – величавый и прекрасный, торжественный и грустный. Этот пейзаж, насыщенный большим историческим прошлым, со своеобразным ритмом гор, напряженными складками холмов, носящий несколько суровый характер», служил для него неисчерпаемым источником композиции [3, с. 93].

Переход от натуральных рисунков к графическим композициям, к «сочинениям» – у Богаевского всегда перерыв постепенности, скачок. Мы не обнаружили ни одного этюда, с которого художник сделал бы «картину», или хотя бы использовал деталь ее как фрагменты.

Независимость рядов натуральных и композиционных работ – характерная черта творчества Богаевского, и она особенно ярко ощущается при сопоставлении его рисунков. Одни из них – строгие «портреты» природы, в которые художник ничего не вносит от себя; другие – свободные импровизации, плоды фантазии, исключительно свободно обращающиеся с тем, что не только отложилось в памяти, но и живет в ней. Эта свобода художника проявляется с равной силой и в отходе от реальности, в романтическом противопоставлении видимому миру фантастических образов и в концентрированном его выражении, и в соединении фантастических и реальных черт.

Обратимся к графике К. Богаевского и М. Волошина, к произведениям, образный мир которых раскрывает суть «поэтического начала», служащего фактором преобразования реальности.

Константин Богаевский – уроженец Феодосии, крымчанин, все свое творчество посвятивший воссозданию образа Крыма – древней Киммерии.

Первые навыки в овладении искусством живописи и рисунка Богаевский получил здесь же, в Феодосии, – у ученика Айвазовского Н. А. Фесслера и в мастерской самого великого мариниста.

Современник и друг Богаевского, поэт и художник М. Волошин писал: «Художник – это фокус сознания вещей и явлений, отраженных в нем» [7, с. 219]. Таким «фокусом» в образном мире художника Константина Богаевского стала древняя крымская земля, ее природа, ее история.

В представлении Богаевского Киммерия не просто пространство, а законченный в себе мир, с его космогонией, далеким прошлым и настоящим. Благодаря такому восприятию художнику удалось взволнованно и проникновенно создать символический мир этой загадочной земли, образно воспроизвести то, что жило в его душе. Киммерия стала топосом Богаевского: и местом его жизни и творчества, и объектом, «героиней» его произведений. В многочисленных письмах своим друзьям – художникам, искусствоведам – Богаевский замечательно передал свои впечатления, воссоздал образ древней Киммерии. Приведем отрывки из этих писем.

С. Н. Дурьлину, 24 сент. 1926 года – о поездке в Керчь: «...это настоящая пустынная Киммерийская страна, покрытая могильными холмами и фундаментами древних городов. ... Какой чудесный вид открывается с горы Митридат на Босфор Киммерийский, на далекую Тамань, где так скучал Лермонтов. ... Эта земля очень тревожит воображение» [Цит. по: 2].

В Крыму сформировалась своеобразная художественно-стилевая образная система К. Богаевского, здесь он состоялся как живописец и график, сформировал свой «модус» – систему, разработанную еще его любимым художником М. Пуссеном: эмоциональный и ритмический строй, определяющий всю систему композиционного решения [9, с. 9].

В произведениях Богаевского создан образ пространства – времени, сопряженный с романтическими воззрениями художника. Образному миру художника свойствен символический характер, прежде всего – обращенность к искусству прошлых времен. Богаевский как бы стремится извлечь из истории ценности, утраченные современной цивилизацией.

Рассмотрим, к примеру, литографию «Атлантида». К. Богаевский сумел показать одухотворенную жизнь земли с ее таинственными скалами и клубящимися вулканами. Создается впечатление, что справа высокие уступы гор, силуэты которых напоминают фигуры скифов, поднимаются из-под земли, создавая ритмический строй, уходящий вглубь, туда, где на последних планах высятся остроконечные курящиеся вулканы загадочной страны, обволакиваемой мерным светом. Ритм спокойный, но как бы с сильными и продолжительными ударами по струнам на первом плане, постепенно ослабевающими при удалении вглубь, как постепенно стихающая музыка. Интересно сочетание ритма горизонтальных плавных линий, идущих от земли и воды, и треугольных пятен, поднимающихся вверх, к небу. Осуществляется переход

горизонтальных ритмов в вертикальные, и создается при этом ощущение, что гряды гор как бы встают. При этом сохраняется закон цельности, неразрывности всех элементов композиции, что позволяет одновременно охватить взглядом всю литографию, наполненную философским подтекстом.

Интересно рассмотреть еще одну литографию Богаевского «Среди скал». Ощущение кипучего времени проявляется в динамике ритмов, в напряженности светотеневой гаммы, построенной на контрастах, которые играют огромную роль в композиции, олицетворяя постоянную борьбу противоположностей, всецело связанную с ритмом и пластикой. Движению в композиции литографии «Среди скал» способствует ритмическая логика в распределении световых пятен. Свет организует и определяет оптические центры. Скалы, находящиеся возле воды, кажутся живыми, похожими на людей, поклоняющихся высокой горе, охваченной светом и являющейся оптическим центром композиции.

Так, своеобразие художественной картины мира, созданной К. Богаевским в его творчестве, нашло отражение в ритмико-пластическом строе образной системы художника. Особое значение приобрела композиция как воплощение пространственно-временных отношений в произведении изобразительного искусства. Символический характер графических работ воссоздает новую реальность – симфонию, раскрывающую монументальность и величие Мира и место человека в нем.

Киммерия стала родиной и для М. Волошина. Начиная с 1903 года, он строит дом в Коктебеле; именно здесь поэт и художник ощущает свое родство с «землей, насыщенной эллинизмом и развалинами Генуэзских и Венецианских башен». Там формируется «топос» Волошина, сочетающий крымскую землю, ее восточное побережье – Киммерию, о которой поэт писал:

*Как в раковине малой – Океана
Великое дыхание гудит,
Как плоть ее мерцает и горит
Отливами и серебром тумана,
А выгибы ее повторены
В движении и завитках волны, –
Так вся душа моя в твоих заливах,
О, Киммерии темная страна,
Заключена и преображена... («Коктебель»)*

С «глухой и древней» историей Тавриды и настоящим, насыщенным драматической обстановкой переходной эпохи начала XX века и творческим духом самого поэта-художника, хранителя и охранителя этого необычного «места», «Гения места» (лат. *genius loci*), названного сегодня Домом поэта (и художника, – добавим мы).

В Коктебеле воплощено своеобразное триединство поэта: дом, где жил и творил Максимилиан; его могила на вершине горы Кучук-Енишар; силуэт Карадага, напоминающий профиль Волошина...

Мир человека представлялся М. Волошину на грани двух сфер его существования: мира эмпирического, вещественного, материального и мира космического, отчасти мифологического, праисторического – духовного. Идея «праистории» человеческого существования, мысль о космической жизни, вмещенной во внутренний мир человека, человек как микрокосм – это центральная ось творчества М. Волошина. Она легла в основу его философских взглядов (антропософских, теософских – он прошел через эти увлечения), исторических, социальных. В его творчестве – и поэтическом, и художественном – нашло воплощение мироощущение личности, размышляющей о вселенской и земной истории, мировых абсолютных началах, надисторичности и эпохальности человеческой миссии.

А. Бенуа, размышляя о своеобразии творчества поэта-художника, в статье «О Максимилиане Волошине» отметил в его акварелях «пленительную легкость», сочетавшую с «отличным знанием природы». На этой основе мастер создавал центральный образ своего творчества – «любимый его Коктебель». Этот образ отличается от типичных крымских пейзажей: это фантазии на тему Коктебеля, в которых сочетается типичное и «совершенно ирреальное». «Это уже не столько красивые вымыслы на темы, заимствованные у действительности, сколько какие-то сны» [1, с. 233-234].

*А по ночам в лучистой дали
Распахивался небосклон,
Миры цвели и отцветали
На звездном дереве времен [5, с. 51]*

– так охарактеризовал Волошин свое восприятие окружающей природы и Вселенной, где «полночных солнц к себе манят светы».

Акварели Волошина – это философские произведения, отразившие настроения поэта, его раздумья о мире и человеке, об истории страны в годы революции и гражданской войны. По определению С. Пинаева, стихи Волошина, – «слепок души этих мест, образ сегодняшний и вечный... То же можно сказать и о живописи» [7, с. 131].

Художник остро чувствует пластическую красоту мира, воспринимает все явления в форме зрительных, пластических образов.

Сама природа Восточного Крыма – Коктебеля, его окрестностей – рождала в душе Волошина ощущение святости окружающего мира, что нашло отражение в стихотворении из цикла, посвященного Богаевскому:

*Я иду дорогой скорбной в мой безрадостный Коктебель...
По нагорьям терн узорный и кустарники в серебре.
По долинам тонким дымом розовеет внизу миндаль.*

**ПОЭТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО КАК ФАКТОР ПРЕОБРАЗОВАНИЯ РЕАЛЬНОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ
В ОБРАЗНОМ МИРЕ К. БОГАЕВСКОГО И М. ВОЛОШИНА**

*И лежит земля страстная в черных ризах и орариях.
Припаду я к острым щебням, к серым срывам размытых гор,
Причащусь я горькой соли задыхающей волны,
Обовью я чобром, мятой и полынью седой чело,
Здравствуй, ты, в весне распятый, мой торжественный Коктебель!*

Так возникает в поэзии Волошина тема причастия: причаститься «горькой соли» этой земли, преображаясь душой, сродниться с землей, свидетельницей древних вселенских катаклизмов.

Акварели Волошина – это философские произведения, в которых не механически иллюстрируются воззрения автора, а претворяются в символическую ткань художественного образа. Пространство и время сливаются здесь воедино, являясь основополагающими принципами этого поэтического мира. «Дикое поле», «Киммерийская степь», овеянная «жгучими ветрами», свобода личности и духа, гармония Бытия и человека в нем – мысли, питавшие творчество М. Волошина, его философское самопознание.

Согласно известной «схеме искусств», предложенной Гумбольдтом, каждый вид искусств несет в себе «уничтожение природы как действительности и ее воспроизведение как продукта силы воображения» [8, с. 23]. Изображаемый предмет претерпевает «изменения своей сути и поднимается на другой уровень, <...> «идеализируется» [8, с. 23]. Произведение искусства, не ограничиваясь простым отображением природы, превосходит действительность, поскольку, говоря словами Гумбольдта, «изображает всегда только сущность реальных предметов» [8, с. 23].

Искусство К. Богаевского и М. Волошина – поэтическая форма мышления, оно дает картину мира по-особому претворенной. Их работы, конкретные и рожденные в реальности, воспринимаются индикаторно, метафорически. Утверждая символическую образность искусства К. Богаевского и М. Волошина, мы, в первую очередь, имеем в виду их способность выражать связь реального мира сквозь призму индивидуального восприятия. Это способность поэтического восприятия через систему известных знаков открывать новое, эстетически воздействовать на нас. В этом и заключается образная сила искусства К. Богаевского и М. Волошина как духовной материи.

Источники и литература:

1. Александр Бенуа размышляет : статьи и письма 1917-1960 гг. – М. : Сов. художник, 1968. – 752 с.
2. Башенко Р. Д. К. Ф. Богаевский / Р. Д. Башенко. – М. : Изобр. искусство, 1984. – 296 с.
3. Богаевский К. Ф. О композиции в пейзаже / К. Ф. Богаевский // Мастера советского искусства о пейзаже. – М. : Изд. Академии художеств СССР, 1963. – С. 90-94.
4. Волошин М. А. К. Ф. Богаевский – художник Киммерии / М. А. Волошин // Коктебельские берега – Симферополь : Таврия, 1990. – 248 с.
5. Максимилиан Волошин. Коктебельские берега : Стихи, рисунки, акварели, статьи / вступ. ст. З. Д. Давыдова. – Симферополь : Таврия, 1990. – 248 с.
6. Михайлов А. В. Искусство и истина поэтического в австрийской культуре середины XIX века / А. В. Михайлов // Советское искусствознание 76. – 1976. – Вып. 1. – С. 138-174.
7. Пинаев С. Близкий всем, всему чужой... / С. Пинаев. – М. : Изд-во Рос. Ун-та дружбы народов, 1996. – 238 с.
8. Фесенко Т. А. Лингвофилософская концепция В. Фон Гумбольдта в контексте семиотики / Т. А. Фесенко // Вестник ВГУ. – 2003. – № 2. – С. 16-25. – (Лингвистика и межкультурная коммуникация).
9. Французский рисунок XVI – XIII веков. – М. : Изобр. искусство, 1977. – 312 с.