

Золотухина Н.А.

ПОЭТИЧЕСКАЯ ОДУХОТВОРЕННОСТЬ КРЫМСКОГО ПЕЙЗАЖА
В АКВАРЕЛЯХ ЯКОВА БАСОВА

«Для меня, пейзажиста, самое главное – найти в природе те непрерывно меняющиеся состояния, характеризующие ее гармонию, ее сущность, способную душевно возвышать человека».

Я.Басов

Аннотация. В статье дан анализ творческих установок крымского художника – акварелиста Я.А.Басова на материале его книги «Творчество – это судьба» и пейзажей, воплотивших тему крымского пейзажа. Автор обращается к таким категориям, как художественное направление, средства создания поэтического пейзажного образа, к конкретному анализу работ Я.Басова, стремится раскрыть своеобразие его творческого облика.

Цель работы: проанализировать творческий метод мастера акварели, отметить особенности его об-разного видения, опираясь на книгу Я.Басова «Творчество – это судьба» и на его крымские пейзажи, созданные в течение нескольких десятилетий жизни в Алупке.

Анализ последних исследований. Творчеству Я.Басову не посвящено ни одного сколько-нибудь подробного и глубокого исследования. Нами обнаружено две статьи Л.Ширяевой (ж-л «Образотворче мистецтво», 1985г. и вступительная статья к каталогу «Акварели Якова Басова», 1985 г.) и статья В.Н.Голубева в буклете «Художник Яков Басов», являющемся каталогом выставки произведений мастера, переданных в дар Алупкинскому государственному дворцово-парковому – Симферополь, 1993.

«Яков Басов – поэт акварели», – эти слова Леонардо Кондрашенко замечательно характеризуют суть творчества крымского художника-пейзажиста Я.А.Басова. Сам он же свидетельствовал: «Я живу живописью, понимаю под этим – чувство жизни» [1, с.87].

Вся творческая деятельность выдающегося художника была связана с Крымом. «Детство впаило в меня «мой» Крым», – писал он. Крым в многообразии его пейзажей, городов и селений, в «яркости людей» и «жгуче голубого неба», в многоголосом говоре населявших его народов, в «его ласкающем состоянии воздуха», в «игре переливов и сверкании цвета, создающего «неповторимость радости бытия», – таково общее восприятие образа Крыма, отраженное в книге Я.Басова «Творчество – это судьба». Севастополь, Херсонес, Керчь, Восточный Крым, Симферополь, Ялта, Алупка, на многие годы ставшая его «малой» родиной, дороги, горы, море, деревья – все вообрало в себя художническое видение Басова, все переплывилось в горниле образного мышления и воплотилось в неповторимых пейзажах, отразивших своеобразие его пластической и живописной манеры. Основу своего творческого метода Я.Басов видел в «реалистическом восприятии мира» [1, с.18]. Что понимал под этим художник? Конечно, не фотографическую фиксацию, так наз. «фактаж», а «эмоциональное выражение сути образа». Поэтический эмоциональный «перевод» языка природы на образный язык искусства, метафорический и символический, – вот в чем видел свою задачу и смысл своего творчества художник. Не отрекаясь от реалистической основы пейзажей Я.Басова, в основном имевших пленэрный характер, следует, на наш взгляд, определить его художественное направление как романтизм. Для Басова важно человеческое начало в пейзаже, воплощение мыслей, чувств, восприятия автора, его эмоционального состояния. «У меня чувства опережают все: и сюжет и живописное решение. Первое – чувство», – утверждает художник [1, с.158]. Знаменательно, что он стремится и в зрителе пробудить ответные чувства, способность «вчувствования»: «Человек и пейзаж – это одно явление природы». Именно чувства художника позволяют автору ввести зрителя в мир живописного произведения.

Художественный образ, – считает Басов, – должен отличаться своеобразной «недосказанностью». Это не мистическая таинственность, а, по определению пейзажиста, – «правильная» недосказанность, которая начинает пробуждать в зрителе «соавтора», способного к «домысливанию, дочувствованию», что делает произведение художника «личным, близким и для него творческим», дающим возможность не «смотреть», а «видеть – соучаствовать» [1, с. 18, 20].

В плане осмысления образной сути пейзажей Якова Басова знаменательны его размышления о метафоричности и символическом характере живописного языка. Символ, в трактовке художника, имеет двойственный характер: с одной стороны, – это «символ не предметов, а нашего восприятия жизни со всеми тончайшими оттенками», которые дано увидеть художнику; с другой стороны, каждый пейзаж, каждое его состояние имеет свой символ, свой «знак выражения» – это своеобразный «ключ», раскрывающий состояние пейзажа [1, с.21, 26]. Поэтому, утверждает автор, изобразительное искусство – это искусство символов, что дает возможность художнику не имитировать зримый мир, создавать не натуралистическое произведение, а передавать движение, «вечный ток жизни», любовь и отчаяние мастера.

Как истинный романтик, Я.Басов призывает «отсеять все обыденное» и обратиться «к тому истинному, что таит в себе природа. ...видеть в ней необычное, возбуждающее, сильные, глубокие, возвышающие эмоции» [1, с.26]; (подчеркнуто мною – Н.З.).

Стремление воплотить в своем творении не имитацию зримого мира, а его эмоциональное восприятие художником сближает Я.Басова с импрессионистами. Особенно четко эта мысль автора выражена в следующем высказывании: «не предмет важен, а «ситуация» вокруг предмета. То что думает и ощущает человек» [1, с.26]. эту особенность художественной образности творчества Якова Басова отметил его друг, искусствовед Виталий Голубев, мнение которого для художника было очень значимо: живопись «у Басова

светоносная, импрессионистическая, очень подвижная, проникновенно лиричная и поэтичная, одухотворенная, полная улыбчивой доброты и расположения, адекватно характеризующая внутреннюю особенность личности художника» [1, с.4] – (подчеркнуто мною – Н.З.).

Для Басова всегда важна нравственная сущность искусства, которая, как он писал, «фокусирует» духовность человека. Если этого нет, художник будет пустым и холодным ремесленником, а отсюда – останется равнодушным и зритель, не состоится диалог автора и зрителя, своеобразное общение, которое возможно только «через неповторимую индивидуальность чувств другого человека» [1, с.29].

Размышляя о сущности искусства, Басов видел его отличие от науки в ином подходе к реальному миру: не «чисто эмпирический», а духовный, дающий возможность воплотить в творчестве «сакральную исповедальность», «ощущение жизни», соблюдая при этом верность натуре. Подобная специфика искусства, считает Я.Басов, обуславливает создание художественного образа, который является не точкой в итоге познания мира, а «продолжением потока жизненных эмоций», своеобразной возможностью обратиться к человеку, установить взаимосвязь между человеком и природой (размышления Басова относятся к пейзажному образу), возбудить «биение сердца», к чему и направлены усилия художника. Эта авторская позиция, творческая установка обусловила и композицию его пейзажей: она как бы раздвигает рамки акварельного листа и зовет зрителя войти внутрь пейзажа, в эти рощи, поля, под это небо, в морские просторы, слиться с природой, ощутить ее первозданность.

Особое значение в пейзажах Я.Басова имеет цвет и свет, их гармония и ритм. В эссе «Мой Крым», написанном на рубеже 80х-90х годов XX века, художник вспоминал, как он писал море и скалы у Херсонеса: «Хороший ритм воды и белых осколков скал. Все наполнено солнечным светом». Далее: «Камни – пена – вода – небо. Отброшено все. Никаких поддержек. Только это». [1, с.74,75].

«Крым – это цвет», - считает художник. Цвет постоянно меняющейся, движущейся волны, изменчивого неба, прибрежных камней, деревьев – соответствие, созвучие или контраст, противопоставление, в котором отразилась диалектика восприятия действительности. «...море имеет двух братьев, - пишет Басов, - небо и землю, и... между ними извечная дружба и ссора, а все вместе – движение» [1, с.79].

В своих акварелях, замечает мастер, он использует противоположные – теплые и холодные краски: синюю-красную, синюю-охристую, синюю-красноватую и т.д. В цветовой гамме акварели активную роль играет белая бумага. Художник стремится посредством цвета дать живое ощущение жизни, постоянно делая открытия, чтобы цвет был пронизан солнцем, а не поверхность изображенного. Цвет помогает художнику выразить его мироощущение. В представлении мастера цвет символичен. Во время войны все стало серым, – вспоминает художник. «Ушло» голубое небо, море, светлая, освещенная солнцем земля. «Тускло. Невыразительно». Серый цвет убивал жизнь, окутывал все, создал «мертвую, непрозрачную» корку, отделившую мир от художника. Так проявилась, как считает автор, «биологическая структура» цвета, его чувственный внутренний «состав» [1, с.176]. Цвет имеет основные функции в живописном произведении: именно он – в основе гармонического строя, «активный ритмический звук нашей души». Цвет организует композицию, это «объединяющий фактор», помогающий «убрать дробность во имя прямого диалога с сутью крымского пейзажа» [1, с.175]. Я.Басова не привлекал открытый цвет, который, как считал художник, «несет в себе малую содержательность». Открытый, яркий до предела цвет соответствует способности «выкричать все без остатка», не оставить возможности для «домысливания и дочувствования». Мастер добивался внутренней многослойности и гармонии цвета, которая дает возможность художнику овладеть душой человека. Цвет для Я.Басова объединял в себе все: «освещение, воздух, тональность».

Профессор В.Н.Голубев, который был свидетелем творческого процесса Я.А.Басова, отметил такую особенность его пейзажей, как отсутствие иллюстративности: «...природа не изображается Басовым в качестве повествовательного феномена, которым любителю художник и хочет внушить зрителю такое же чувство сентиментального восторга». Природа в его пейзажах «сама в себе заключает сложный и таинственный мир жизни...» [1, с.4]. Стремление к «внелитературному ощущению сюжета» постоянно испытывал и сам художник, утверждая самостоятельный символический язык своих акварелей, своеобразный живописный сюжет, имеющий ярко выраженный пластический характер.

Отмеченные особенности нашли замечательное воплощение в пейзажах Якова Александровича Басова.

«Моя зрелость художника слилась с акварелью», свидетельствует мастер. Для него это не техника, это каждый раз «новое и острое тактическое решение образа», это способ жизни в искусстве.

Начинал Басов как пейзажист с масляной живописи. В своих воспоминаниях, обращаясь мыслью к далекому 1957 году, художник описал сам процесс работы над холстом: способ грунтовки, особенности накладывания красочного мазка, что давало возможность «краскам быть воздушными, как бы оторвать их от холста». Клеевой грунт позволял писать краской, не смешанной на палитре, набирая на одну кисть нужные тона. Живописец стремился к тому, чтобы «цвет оставался цветом природы» и чтобы белый холст стал «соучастником цвета», выполнял роль белого листа бумаги. Но постепенно его стала тяготить работа масляными красками, выработался определенный механизм в нанесении мазков на холст, что стесняло художника, не давало ему возможности «молниеносного фиксирования впечатления» [1, с.47]. Так пришло решение отказаться от техники масляной живописи и обратиться к акварели, к белому листу плотной бумаги, который можно будет «залить» пятном прозрачной краски, что удалит дробность, рыхлость, освободит мастера от «томительного накладывания мозаики пятнышек и точек». Художник мечтал о полифонической сути цвета, его «симфоническом строе», что, считал он, возможно именно в технике акварели. Экспрессия, эмоциональность, непосредственность – вот что влекло его в акварельном пейзаже.

Именно акварель дала возможность решать художественный образ, как пишет Басов, «не теоретически, а сразу, как бы мысль и чувство сливались со средствами акварели...» [1, с. 200]. Художник представлял, что такой способ письма даст ему постижение истины, а истина и красота были для него нераздельны. Мастеру хотелось поделиться своим счастьем постижения мира – окрылением, восторгом, надеж-

дой – с другими, подчиняя все живописному решению.

«Героем» пейзажей Якова Басова стал Крым – земля и море, море и небо – в их гармонии и противоречиях, в их изменчивых состояниях в различное время года. И прежде всего, весной.

1985 год – акварель «Весна и солнце». Художнику удалось передать состояние природы, когда солнце только вышло, чтобы согреть замерзшую землю, обогреть деревья, согнать оставшийся снег и обнажить рыжие пятна бугров. Колорит акварели основан на соединении желто-рыжих и синих тонов. Все в пейзаже – в трепетном динамичном движении. Особенно выразительны деревья, их любил и понимал художник. Голые стволы, спутанные ветви с прошлогодними птичьими гнездами, как бы неряшливые, нечесаные. На заднем плане, по словам автора – «сумятица в деревьях».

Деревья в пейзаже имели для Басова символическое значение, являлись своеобразным «знаком выражения». Художник вспоминал, как еще в 1937 г. он взмошел на Караби-Яйлу и был поражен видом букового леса. Деревья как бы «корчились в муках, стволы и ветви переплелись».

«Казалось, земля в своей агонии выталкивает из своего чрева существа, обреченные на бесконечные страдания». Деревья представились будущему художнику живыми существами, образ-символ которых в пейзаже сможет передать всю гамму человеческих чувств. Поэтому деревья для Басова – не предмет, не пятно для заполнения живописного пространства, а «живой символ, с которым зритель ведет диалог» [1, с. 23].

Эту же роль – воплощение чувств автора в образе деревьев и передача их зрителю – мы видим и в других акварелях. Например, в работе «Утро» (1973 г.), где «живые» деревья, которым «весело» утром, и они растут, тянутся к солнцу. Мягкость и задушевность этих образов вызывает музыкальные ассоциации.

Художник считал, что он должен «проникнуться» деревьями, «быть ими, волноваться их истиной», только тогда он сможет создать художественный образ, который будет «говорить с людьми их языком». Казалось бы, простой мотив, увиденный в природе: сквозь деревья – серо-синее небо. Но он взволновал художника своим драматизмом, и родились чувства, захватившего его всего: тревога и надежда, ощущение бытия, которое он всегда стремился передать людям, системой художественных образов раскрыть особый мир – моря, земли, деревьев, которые в борьбе обретают свое право на жизнь.

Но самые глубокие чувства художника отданы морю. Не счастье акварелей, посвященных «свободной стихии»: «Среди волн» (1973), «На юге» (1979), «Надвигается шторм» (1973), «Море у Херсонеса» (1974), «Над морем» (1987), «Синий простор» (1987), «Летнее море» (1988), «Черное море» (1995) и многие другие.

Величием и эпической мощностью дышит море в акварели «Голубая стихия» (1992). По наблюдению Л.Ширяевой, «Акварелі миття найчастіше сповнені внутрішнього напруження, яке передане через динаміку форм, кольору, складний ритмічний лад» [2, с. 18]. Эту динамику, ритмичный строй и внутреннее напряжение чувств, воплощенное в образе морской стихии, видим мы в акварели Якова Басова. Море и огромный шар, поднимающийся из-за горизонта луны. Блики лунного света на волнах, ритм которых вызывает чувство бесконечного простора и живого дыхания стихии. Колорит работы воссоздает то противоречивое восприятие бытия, о котором писал художник: свет и мрак, видимые на поверхности серебристые волны и только угадывающаяся темная бездна, жизнь и смерть – и все же «счастье бытия», которое так остро воспринимал художник.

Серии акварелей посвящены определенным крымским пейзажам – и городским, и горным, и другим. Так, труд людей, живущих у моря, нашел отражение в работах «Рыбачье селение» (1988), «Сейнер у причала» (1989), «Сейнеры в море» (1973) и других. Бахчисарай – древний и современный – воссоздан в акварелях 1973 года: «Бахчисарай. Непогода», «Бахчисарай. Зима», «Бахчисарай. Февраль», «Бахчисарай. Старая улица» и других. Художника привлекало своеобразное переплетение гор, скал, улиц, домов. «Горы перетекли в заборы, улицу», – записывает он в «Размышлениях о пейзаже». Фиолетово-розовый колорит помогает воссоздать облик старой улицы, «лепку» домов у подножий скал. В акварелях, посвященных Бахчисараю, особенно ярко проявилась «светоносность цвета» (Л.Ширяева) акварелей Я.Басова. «Ослепительный, яркий свет заливал все в листе «Знойный Бахчисарай». Он лишает материальности, вещиности, весомости изображения предметов, сооружений, расплавляет яркие южные краски», – замечает искусствовед [3]. Обилие света как бы раздвигает пространство улочки, стремящейся вдаль, к причудливым скалам. Эту «разомкнутость пространства» отметил и В.Голубев. Создается впечатление, что там, за листом акварели, есть продолжение, «за дальним планом картины существует недоступный глазу мир, интригующий своей тайной» [4, с. 4].

Севастополь и Херсонес, море и скалы, бухты и мемориальные места – в акварелях: «Море у Херсонеса» (1974), «Скалы у Херсонеса» (1974), «Осенняя бухта» (1988). «Приморский бульвар» (1974), «Севастополь. Площадь Ушакова» (1973), «Севастополь. Улица с аркой» (1972) и других. Художник стремился передать характер рельефа гор, скал и моря. Колорит – сочетание белого (известняка) и зелено-голубого (моря). Облик Севастополя воссоздан в разное время года – осень, мягкая и пленительная, южная зима с неожиданным снегом, зимним цветом воды, солнечное светлое лето... Город «коутан небом», как замечает художник. Для него Севастополь не только – город-воин, который хранит память об артиллеристе Льве Толстом и его «Севастопольских рассказах», но и город юности мечтателей и романтиков. Во всех акварелях, посвященных морю у берегов Севастополя и Херсонеса, художник стремился средствами живописи создать впечатление вечности.

Особенно дороги Я.Басову акварели, написанные в Алушке и Ялте. Этюды, созданные на склоне лет художника (90-е гг.), поражают свежестью восприятия, импрессионистической манерой воссоздания художественного образа. Это Ялта (1991), центральные улицы и берег моря, этюды, сверкающие «всеми лучами цвета, красоты и обаяния».

Обобщая свои творческие искания, Я.Басов уже в 1992 г. подтвердил свою близость импрессионистам: «... из их компании, я часто думаю о них искренней многих» [1, с. 215]. Об этом свидетельствуют работы

последних лет, например, акварель «Весна в Крыму» (1992). Она напоена свежим воздухом весны, пронизана серой голубизной, все это создает особый жемчужный мир, с которым гармонирует розовый цвет – цветение миндаля.

В 1995 г. художник создал поразительные работы – «Бахчисарай» и «На Азове». Природа здесь выступает не как повествовательный феномен (кстати, этого всегда стремился избежать автор), она вновь и вновь раскрывает свой таинственный мир. Эти акварели создают различные образы: старый город, татарская мечеть, кривая улочка на фоне гор и синего клубящегося неба – и берег моря, белая пена и рыбацкие лодки, хатки на берегу, но единым в этих местах является то, что пейзажи, как говорил сам художник, «не покрашенные, не придуманные», в них нет «скороговорки», нарочитой детализации. Каждый сюжет создает образ, цельный по композиции и колориту.

Обобщая все ранее сказанное, можно сделать вывод о том, что крымский пейзаж в акварелях Якова Басова воспринимается как единый всеобъемлющий образ, в котором нашло воплощение лирическое чувство художника. Он индивидуален и в своем восприятии мира, и в поиске выразительных средств. Акварели Я.А.Басова – это особый мир, границы которого разомкнуты для нашего восприятия. По словам друга художника профессора В.Н.Голубева, глядя на работы Я.А.Басова «ощущает остановленное мгновение», и оно – прекрасно.

Источники и литература

1. Басов Я. Творчество – это судьба. – К., 1998.
2. Ширяева Л. Акварели Якова Басова//Образотворче мистецтво, 1985.
3. Ширяева Л. Выставки: Киев, Симферополь//Акварели Якова Басова. – Симферополь, 1985.
4. Голубев В.И. Вступ. статья к буклету «Художник Яков Басов». – Симферополь, 1993.

Кучеревская Н.Л.

К РЕКОНСТРУКЦИИ КАРТИНЫ КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ БОСПОРСКИХ ГРЕКОВ (на материалах Керченского лапидария)

Целостная картина культуры греческого населения Боспорского царства не являлась предметом специального культурологического изучения. Для воссоздания различных сторон культуры боспорян исследовались отрывочные данные письменных, археологических, изобразительных, эпиграфических, нумизматических источников. В качестве носителя культурной информации лапидарная коллекция Керченского заповедника для раскрытия этой темы обладает большим потенциалом.

Керченский государственный историко-культурный заповедник обладает уникальной коллекцией лапидарных памятников. Лапидарное собрание на сегодняшний день насчитывает более 2170 единиц хранения и представлено скульптурой, многочисленными надгробными и эпиграфическими памятниками, архитектурными деталями, культовыми предметами.

Лапидарная коллекция служит ценным источником по изучению истории и культуры Северного Причерноморья. К её материалам обращаются практически все ученые-антиковеды как в нашей стране, так и за рубежом. Результаты научных исследований воплощены в публикациях, посвященных истории и культуре Боспора Киммерийского.

Первые своды лапидарных памятников изданы еще в конце XIX – начале XX века В.В. Латышевым «Inscriptiones Antiquae Orae Septentrionalis Ponti Euxini Graecae et Latinae» (1885), Г. Кизерицким и К. Ватцингером «Griechische Stabreliefs aus Südrussland» (1909). Лапидарные надписи собраны в «Корпусе боспорских надписей» (далее - КБН) и в приложении к КБН в «Альбоме иллюстраций». Наиболее полно на сегодняшний день освещена скульптура из собрания керченского лапидария в I томе каталога лапидарной коллекции «Античная скульптура из собрания Керченского государственного историко-культурного заповедника» (2004).

Лапидарные памятники, хранящиеся в Государственном Эрмитаже, Государственном музее изобразительных искусств им. А.С.Пушкина, Государственном историческом музее введены в научный оборот более широко, чем лапидарная коллекция Керченского заповедника, материалы которой для изучения истории и культуры Боспора Киммерийского использовались лишь фрагментарно. К основополагающим трудам этого плана относятся труды М. И. Ростовцева «Античная декоративная живопись на юге России» (1914), «Скифия и Боспор» (1925), В.Д. Блаватского «Пантикапей. Очерки истории столицы Боспора» (1964), В.Ф. Гайдукевича «Боспорское царство» (1949). Обобщающими работами по истории искусства античного Боспора являются монографии А.П.Ивановой «Искусство античных городов Северного Причерноморья» (1953), «Скульптура и живопись Боспора» (1961) и диссертация Е.А. Савостиной «Эллада и Боспор. Историко-культурные взаимодействия и греческий импульс в развитии пластики Северного Причерноморья» (2004), основанная на анализе боспорской скульптуры в контексте общегреческой художественной культуры.

Обширная литература посвящена исследованию частных вопросов истории культуры Боспора. Изучением культов античного Боспора занимались И.Т. Кругликова, М.М. Кобылина, И.Д. Марченко, Н.И. Сокольский, И.Ю. Шауб, Д.С. Бунин, Ю. Устинова, О.А. Ручинская, Е.Н. Иллариошкина и др. Реконструкции архитектурных сооружений боспорских городов были предприняты В.Д. Блаватским, И.Д. Марченко, И.Р. Пичикяном, В.П. Толстиком, А.В.Буйских, Л.Е. Ковалевской. Эпиграфические памятники исследовались А.И. Доватуром, Т.В. Блаватской, А.И. Болтуновой, В.П. Яйленко, Ю.Г. Виноградовым, А.А.Масленниковым.

До настоящего времени лапидарный материал привлекался исследователями в качестве историко-культурного документа для освещения какой-либо конкретной проблемы: религии, художественной культуры, общественной и политической жизни, этнического состава населения Боспора. Назрела задача рассматривать лапидарную коллекцию в общем культурологическом контексте. Использование метода ком-