

ры как положительная ценность иерархически входят в конкретное единство человечества, объединяющее все многообразие национальностей.

«Современная демократия ориентируется на растворение социокультурных групп в обезличенном «массовом» обществе, не на индивидуальную и групповую идентичность людей, а на общество как многоединство»[5]. Эта концепция исходит из принципа единства человеческой природы в живом многообразии ее конкретных проявлений. Принцип соблюдения человеческого достоинства людей различных культурных ориентаций и убеждений – вот краеугольный камень современного демократического и правового общежития.

Многие люди оказываются как бы между культурными обозначениями. В мире немало людей, которых называют полукровками. Многие не могут четко идентифицировать себя ни с одной культурой. Они оказываются между традиционной и современной культурами, между различными вероисповеданиями и т.д. Именно это и степень развития коммуникаций, являются основной причиной универсализации и глобализации культуры, что приводит к образованию специфических объединений.

### Источники и литература

1. Флиер А. Я. Культурология для культурологов: Учебное пособие для магистрантов и аспирантов, докторантов и соискателей, а также преподавателей культурологии. М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга.–2002.–С. 157
2. Там же. С.158
3. Каган М.С.. Философия культуры. Становление и развитие.–С-Пб.:– «Лань».1998. 448с.
4. Флиер А.Я. С.160
5. Гуревич П.С Культурология: экспериментальный курс: Учеб.пособие.М.:Гардарики 2003..286

### Шевчук В.Г.

### ЗНАЧЕНИЕ ЦВЕТОВОГО И ПРОСТРАНСТВЕННО-ПЛАСТИЧЕСКОГО ВИДЕНИЯ М.ВОЛОШИНА В ЕГО СТИХАХ И АКВАРЕЛЯХ. (II СТАТЬЯ)

Знакомство Волошина с иконописью, изучение символики красок древнерусского искусства углубило и разнообразило цветовую картину мира художника. В его статье «Чему учат иконы?» [1914] написано, что «господствующими тонами иконной живописи являются красный и зеленый: все построено на их противоположениях, на гармониях алой киновари с зеленоватыми и бледно-оливковыми». [5, с.232]. Волошин отметил полное отсутствие синих и темно-лиловых цветов в русской иконописи, характерных для европейского средневековья. Отсутствие этих красок в русской иконописи указывает, по словам Волошина, на очень простое, земное, радостное искусство, чуждое мистики и аскетизма. М.Алпатов, характеризуя цветовое творчество русских иконописцев, указывал на колорит русской иконы как «нечто исключительное, небывалое, неповторимое. (...) В самих красках выражено, что здесь представлено всего лишь светлое, как сон, видение, и вместе с тем в очертаниях, в чистоте их красок угадывается поэтическая сущность вещей, истинная реальность мира». [1, с.12]. Краски в иконах выражают духовный подъем человека. Глядя на русские иконы времен Рублева и Дионисия, можно мечтать о таких предметах, которые доступны только возвышенному созерцанию. Известно, что Волошин был потрясен, когда увидел икону «Владимирской Богоматери». Это была одна из самых прославленных икон Древней Руси, вывезенная из Киева и Константинополя в начале XII века. Весной 1924г. Волошин, увидев ее в Историческом музее в Москве, приходил «на свидание с иконой» несколько дней подряд, любовался ею помногу часов. Вернувшись из поездки в Москву и Ленинград домой, поэт писал: «Лишь два момента подлинной жизни... я пережил и унес с собой сюда: Лик Владимирской Богоматери и рукопись Аввакума» [3, с.243]. Волошин, смотря на фоторепродукцию с этой иконы, стоящей на его рабочем столе, писал С.Федорченко (9апреля 1925): «Все эти дни живу в сиянии этого изумительного лица» [3, с.243]. Заметно влияние славянских колористических традиций на цветовое мировоззрение Волошина: преобладание гаммы желтого и красного, замена черной или синей на зеленую. Сам он писал, что русская иконопись видит воздух зеленым. Кроме фиолетового и красного тонов, о которых было рассказано в I статье «Цветовая картина мира в творчестве М.Волошина, поэта и художника» [11], в своих стихах поэт часто прибегал к описанию желтой теплой гаммы, обогащенной разнообразием ее валера и тона. Например: «**Златыми пчелами** расшитая порфира/ Струилась с плеч Ионии святой», «Горелый, **ржавый, бурый** цвет трав./ **Полосы йода** и **пятна желчи**; и сбегает тени с гор обнаженных /**Цвета роз** и **меда...**» (выделено мной. В.Ш.). Обратим внимание на то, что в некоторых стихах Волошина отсутствуют прилагательные, обозначающие цвет. «Наименования многих цветов произошли, как известно, от названия объектов, окраска которых очень сильно выражена: малиновый, розовый, изумрудный [7, с.290]. Использование существительных-названий сильно окрашенных объектов, называется константностью цвета. Волошин часто опирался на данное явление, при минимуме средств достигая максимальной точности и глубины картины-стиха. Еще раз обратимся к стихам поэта, где воплощена желтая гамма, так изобилующая описаниями поэта разнообразия оттенков этого цветового спектра.

«**Старинным золотом** и **желчью** питал  
Вечерний свет холмы. Зардели красны, **буры**,  
Клоки косматых трав, как пряди **рыжей** шкуры.  
В **огне** кустарники, и воды как металл».

(Выделено мной. В.Ш.)

**ЗНАЧЕНИЕ ЦВЕТОВОГО И ПРОСТРАНСТВЕННО-ПЛАСТИЧЕСКОГО В'ИДЕНИЯ М.ВОЛОШИНА  
В ЕГО СТИХАХ И АКВАРЕЛЯХ**

Здесь золото, желчь, огонь и металл – существительные-названия объектов, описания окраски которых использовал наблюдательный поэт. В этой части из «Киммерийских стихов» Волошина, всего в 4-х строках лаконично «нарисована картина», отражающая состояние осени при закате в теплой цветовой гамме: золото, желчь, красны, буры, рыжая, огонь. Часто поэт употребляет в качестве обозначения цвета слово **шафран** (оранжево-желтый): «Сочилась **желчь шафранного** тумана»; «В волнах **шафран**, / Колышались топазы». (Выделено мной. В.Ш.)

Примечательно, что при обозначении цвета Волошин любил употреблять имена драгоценных камней, кристаллы которых считались символами гармонии, красоты, порядка. Их называли самоцветами – «сам цвет». Эти слова выражали не только природу, но и «душу» камня, которую так хорошо чувствовал Волошин. Можно перечислить чуть ли не все эти камни, которых поэт-художник возвел в «ранг» цвета – это **опал, аметист, шафран, топаз, сапфир, агат, базальт**. Не прошел мимо внимания поэта внешний вид **сланца и шпата**. Следует отметить, что свойство **алмаза** сверкать необычайным блеском часто употреблялось поэтом для описания состояний природы, Вселенной («**Алмазный бред** морщин и впадин»; «Ночь-Фиал, из уст твоей лилеи/ Пью **алмазы** влажной синевы»). (Выделено мной. В.Ш.)

Встречаются в стихотворениях Волошина названия таких драгоценных металлов, как **золото** и **серебро**, сравнения с **жемчужиной**. Луну, которую он боготворил, Волошин называл «жемчужиной небесной тишины».

В киммерийских стихах и акварелях Волошина в символическом плане отражен «спектр проявлений человеческого духа в его диалоге с мирозданием» [5, с.233]. Красный (коричневый) цвет у Волошина соответствует цвету земли, символически обозначает глину, из которой создано тело человека – плоть, кровь, страсть; синий – воздуху, символически – это и дух, мысль, бесконечность; желтый – солнечному свету, символически – солнце, свет, воля, царственность; лиловый цвет, как смесь красного с синим, символизирует «чувство тайны», «цвет молитвы»; зеленый, как результат смешения желтого с синим – «цвет растительного царства», символизирует «радость бытия», надежду.

Помимо цвета, чувство линии, ее ритм и движение в пространстве лежат в основе акварелей Волошина. В них линия дает жизнь пространству, ритмически организуя его. По тому, как Волошин строит словесные конструкции, мы видим, какое большое значение для поэта имело его художественное образование. Примечательно, что ему удается не только «живописать» словами картину, но словесно «рисовать» линиями («Излом волны»; «слоящиеся волокна тонких дымов»; «неумолимо жестк/Рисунок скал, базальтов черный лоск»; «дуги парусов», «их изогнутые и волнистые крылья»). Глаз Волошина охватывает все массы одновременно, т.е. обобщает все в целом, в текучем или динамическом ритме, который так гармонично связывает все произведение, неважно, стих ли это или акварели его. Это указывает на тождественность в'идения поэта и художника в одном лице, его живописные и поэтические произведения связывает общий музыкальный ритмический строй.

Долгое время линия подчиняла себе цвет. Цвет как бы раскрашивал предмет и поверхность, заполняя отведенные ему линией места. Потом он раскрыл полностью свои эмоциональные возможности и сам подчинил себе линию. И здесь цвет открыл своего союзника – свет, который придал цвету новое звучание, выявил его тон, «тембр», внутреннюю красоту. В эпоху импрессионистов свет даже пытался «растворить» в себе сам цвет, используя свойство цвета излучать свет. В акварелях Волошина неяркие приглушенные краски светятся изнутри на листах. Такое свечение, «звучание» цвета – не случайный эффект, а результат сознательной работы над созданием цветовой гармонии. «Звучность» вовсе не означает яркость. Самые яркие краски вне сочетаний создают лишь какофонию и взаимно гасят друг друга. «Звучание» цвета возникает лишь на основе цветовой гармонии, которая является основным критерием и принципом подлинной живописи», – рассуждал Петр Митурич [4, с.172–173]. В акварелях Волошина излучение света наполняет их пространство.

Ранее было сказано о влиянии искусства иконописи и ее символики цвета на творчество Волошина. Хотелось бы указать еще на один аспект в искусстве древнерусской иконописи – это свет и его метафизика, являющиеся основной характеристикой этой иконописи, которой интересовался Волошин. П.Флоренский писал, что «иконописец идет от темного к светлому, от тьмы к свету». Иконописцы не изображали светотень, т.к. «иконописец изображает бытие, и даже благобытие, тень же есть – не бытие, а простое отсутствие бытия...» [10, с.136]. «Чтобы получить индивидуальность вещи, незачем что-то отрицать (...), ибо, пока она не создана светом, до тех пор ее вовсе нет; конкретность же свою она получает (...) творческим актом, вызванием света» [10, с.136]. Свет, по церковному пониманию, – сила онтологическая как мистическая причина существующего, а не внешняя, физическая энергия, как это понимает искусство. «Иконопись изображает вещи, как производимые светом, а не освещенным источником света» [10, с.139].

Высоких мастеров иконописи называли философами, хотя они не написали ни одного слова. Они, «просветленные небесным видением, (...) свидетельствовали воплощенное Слово пальцами своих рук и воистину философствовали красками» [10, с.142]. Волошина тоже можно назвать философом и в живописи, и в поэзии. Его акварели и стихи, излучающие этот свет, воплощают философское отношение к миру. Эти произведения, как и японская цветная гравюра начала XIX века, вводят нас в свой мир через согласованный контраст плавного, музыкального силуэта линии, ее ритма и чистоты цветового пятна, что рождает внутреннюю музыку живописи, рождает сосредоточенность или восторженный радостный порыв. «Выразительность картины может строиться на ясности ее линейной конструкции, на четкости взаимоотношений линий и цвета» – этим утверждением можно охарактеризовать акварели Волошина [6, с.11].

Волошин предстает перед нами как конструктор пространства, насыщая его эмоциями и мыслями. «Художник имеет дело с пространством как материалом своего творчества подобно тому, как композитор

со звуком, поэт со словом. И это определение верно, поскольку одной из целей работы художника и будет пространственная ориентация человека в мире» [6, с.5]. Время – одна из форм существования художественного пространства, и мы жизнь во времени чувствуем через ритм, ритмическое решение и организацию пространства посредством линий, цветовых плоскостей, объемов, повторов и контрастов форм. Ритм у Волошина помогает почувствовать эмоциональность пространства в акварелях, и в нем – жизнь идеи их создателя.

Эквивалентом эстетического отношения художника к действительности всегда будет чувство пластики. Волошин учится пластике у самой природы, его восхищение окружающей природой создало возможность разговора со зрителем через пейзаж, написанный акварелью или стихами. Художник, обладая прирожденным чувством пластики, смог через пластику цвета выразить все многообразие явлений. В ней Волошин ощущает особенности пространства мира и место человека в нем, выражает красками и словами через пластику тончайшие движения чувств.

Структуры света, цвета, формы, пространства – все взаимно пересекается в работах Волошина, он находит синтетические слова для выражения.

Глядя на акварели, радуясь их красоте и проникаясь поэзией Волошина, мы как бы сливаемся с природой воедино. Этот «эффект» планировался художником в «растворении» человека в природе, слиянии с ней. Проецирование на природу своих чувств рождало у Волошина удивительное ощущение гармонии. Его вещи, особенно последнего цикла, выполненные на пределе современного мироощущения, часто вселяют чувство сопричастности акту рождения Вселенной. «Достижимое творческим усилием слияние микро- и макрокосмических сфер диктует известный антропоморфизм возникающих абстрактных форм, прорывающихся в наше пространство из свободного «светлого» мира иных измерений» [8, с.7]. Волошин, сохраняя верность натуре в ее изображении, был далек от натурализма. Он – поэт, формирующий мир посвоему и заставляющий нас поверить в его реальность. Гениальная лирическая интуиция художника придает убедительность формальной схеме его произведений. Благодаря ей, казалось бы, совершенно ясное произведение наполняется глубоким и сложным смыслом. Волошинская рационализация не мешает нам наслаждаться тонким поэтическим чувством и величавой гармонией, заложенной в нем. Приемы художника условны, а образы жизненны. Его акварели несут в себе сильное внутреннее переосмысление природы, отношение к ней автора, переживание ее в «темпе» осуществления работы. А впечатление жизненности и объективности, которые они производят, – результат их пластической убедительности. Художник-поэт погружает нас в глубины человеческого сознания, оказываясь тонким и проникновенным философом. Его произведения – это создания настоящего мастера, в них отражена законченная концепция мира.

Согласно предложенной Гумбольдтом «схеме искусств», каждый вид искусств несет в себе «уничтожение природы как действительности и ее воспроизведение как продукта силы воображения» [9, с.23]. Изображаемый предмет претерпевает «изменения своей сути и поднимается на другой уровень, (...) «идеализируется» [9, с.23]. Произведение искусства, не ограничиваясь простым отображением природы, превосходит действительность, поскольку, говоря словами Гумбольдта, «изображает всегда только сущность реальных предметов» [9, с.23]. Искусство Волошина – поэтическая форма мышления, оно дает картину мира по-особому претворенной. Его работы, конкретные и рожденные в реальности, воспринимаются иносказательно, метафорически. Утверждая символическую образность искусства Волошина, мы, в первую очередь, имеем в виду его способность выражать связи реального мира сквозь призму его индивидуального восприятия. Это способность через систему известных знаков открывать новое, эстетически воздействовать на нас. В этом и заключается образная сила искусства Волошина, как духовной материи.

Волошин для отображения мира брал только то, что подчеркивало его мысль и делало ее более ясной. Он обладал безупречным вкусом в сотворении своего искусства, говоря словами Э.Делакруа: «Только вкус определяет законы красоты, он редкий, как и сама красота, он позволяет угадывать прекрасное и позволяет художнику, обладающему даром воображения, его создавать» [2, с.125]. Сложность художественного мышления заключается в том, что художник осознает одновременно и слитно разные по существу и строению элементы наблюдаемой природы или переживания в воображении.

Волошин сознательно развивал в себе способность настраивать свою интуицию на ритмы и гармонию природы, и это питало его поэтично-художественное и техническое творчество. Он рассматривал творчество как метод разыскания истины. В этом, как нам кажется, кроются истоки его объективизма, а также большого образного обобщения, которого он достиг в своих произведениях, особенно в 20-е годы.

Искусства вне личности представить немислимо. Волошин личен и индивидуален в своем восприятии мира, в познании и подходе к его явлениям. Он индивидуален и в поиске выразительных средств. Волошин остро чувствует и видит, именно видит, т.е. проникает сквозь внешнюю оболочку явлений в их суть. Каждый художник знает, как велика дистанция между понятиями «смотреть» и «видеть». Волошин создает искусство, основываясь на своих чувствах, реагируя на малейшие движения или явления окружающей среды. Природа, выступающая как основа и первоисточник представлений художника о пластике, в свою очередь, воспринимается им уже в свете определенной культуры пространственно-пластического видения. Культура видения, талант Волошина соединяются с конкретной формой искусства данного времени. «Я раньше думал, что надо рисовать то, что видишь, – писал художник 18 августа 1904 года. – Теперь я думаю, что нужно рисовать то, что знаешь. Но раньше все-таки необходимо научиться видеть и отделять видение от знания. Самый пронзительно расчлняющий ум должен быть у живописцев». [5, с.229]. При поразительной точности вся атмосфера искусства Волошина удивительно поэтична. Мы ощущаем своеобразную атмосферу пространства работ художника-поэта как его особую картину мира. Его сугубый мистицизм – постоянное ощущение тайны мира и стремление в нее проникнуть – был второй после живописности особенностью Волошина. По замечанию Гумбольдта, «эстетически значительным становится момент, когда картина, фигурально выражаясь, начинает «разговаривать с нами»

**ЗНАЧЕНИЕ ЦВЕТОВОГО И ПРОСТРАНСТВЕННО-ПЛАСТИЧЕСКОГО В'ИДЕНИЯ М.ВОЛОШИНА  
В ЕГО СТИХАХ И АКВАРЕЛЯХ**

[9, с.24]. Изучая акварели Волошина, в результате своеобразной «медитации» с ними, наступает момент – «как озарение», как «сжатое пространство», как «точка восприятия» [9, с.24].

**Вывод:** проведенный анализ творчества Волошина дает возможность сделать вывод, что оригинальная цветовая картина мира Волошина обогатилась влиянием искусства древнерусской живописи. В данной статье была дана классификация оттенков некоторых цветовых спектров, с точки зрения в'идения Волошина – конструктора пространства, живописующего словами. Его богатое художественное знание, владение вербальной и живописной техникой – все это сформировало особое цветовое пространственно-пластическое в'идение Волошина.

**Источники и литература**

1. Алпатов М. Краски древнерусской иконописи. – М., 1974. – 114 с.
2. Визер В. Система цвета в живописи. – СПб.: Питер, 2004. – 192 с.
3. Волошин М. Коктебельские берега: Стихи, рисунки, акварели, статьи. – Симферополь: Таврия, 1990. – 248 с.
4. Панорама искусств. – М., 1981. – № 4. – С. 172-173.
5. Пинаев С. Максимилиан Волошин или себя забывший бог. – М., 2005. – 659 с.
6. Ракитин В.И. Искусство видеть. – М., 1973. – 125 с.
7. Соколова И.Г. Киммерийские «сны» и «экстазы» Максимилиана Волошина // Ученые записки ТНУ, серия «Филология». – 2002. Т. 15 (54). – № 4. – С. 280-298.
8. Творчество – 1990. – № 12. – 32 с.
9. Фесенко Т.А. Лингвофилософская концепция В. Фон Гумбольдта в контексте семиотики // Вестник ВГУ, серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация». – 2003. № 2. – С. 16-25.
10. Флоренский П.А. Иконостас. – М., 1995. – 254 с.
11. Шевчук В.Г. Цветовая картина мира в творчестве М.Волошина, поэта и художника// Культура народов Причерноморья, – 2005. – № 66.– С. – 105-110.