

Берестовская Д.С.

СИНТЕЗ ИСКУССТВ КАК ПРИНЦИП СОЗДАНИЯ КРЫМСКОГО ПЕЙЗАЖА.

Ш. Бодлер в сонете "Соответствия" писал:
Природа – древний храм. Невнятным языком
Живые говорят колонны там от века;
Там дебри символов смущают человека,
Хоть взгляд их пристальный давно ему знаком.
Неумолимому влечению подвластны,
Блуждают отзвуки, сливаясь в унисон,
Великий, словно свет, глубокий, словно сон;
Там запах, цвет и звук между собой согласны.

Ш. Бодлер считал, что поэзия должна установить соответствия между искусствами: архитектурой, графикой, скульптурой, живописью, музыкой.

Закон "всеобщей аналогии", как называл его Бодлер, основан на явлении синестезии, опирающемся на межчувственные связи. В гносеологическом плане, будучи системным признаком человеческой чувственности, синестезия отражает целостные свойства самой действительности и представляет собой неотъемлемый компонент художественного мышления.

В различных видах искусства это явление принимает образные формы, основанные на межчувственных переносах свойств предметов и явлений. Особенно ярко синестезия проявляется во взаимовлиянии зрительных и слуховых искусств, соответствуя глубине межвидовых связей искусства и отражая степень целостности чувственного освоения мира.

С умением видеть мир целостно, осваивать его симультанно (от фр. *simultane* – одновременно) связан характер художественного мышления, способного восполнять узость рассудочно расчлененной мысли, основываясь на высокой эстетической избирательности, ассоциативности и метафоричности.

Именно способность ассоциативно соотносить предметы и явления окружающего мира, конструировать посредством художественного воображения их новые, нетривиальные связи дает возможность осуществления синтеза искусств, органического единства художественных средств и образных элементов различных искусств, что находит воплощение в едином художественном образе или системе образов, объединенных единством замысла и стиля.

Особенно глубоко закон "всеобщей аналогии" нашел воплощение в нереалистических направлениях искусства, эстетическая концепция которых сводится к первенству творчества над жизнью. Объективная реальность рассматривается ими как нечто хаотичное, не поддающееся систематизации, доступное лишь непосредственному восприятию, а искусство – как самовыражение художника. Поэтому творчество для них – не познание жизни, а интуитивный акт творения.

Это относится к романтизму, импрессионизму, символизму, неоромантизму, сюрреализму и другим направлениям, в основе которых – символическое видение реальности. Высший синтез достигается в поэзии, которая обладает свойством суггестии (от лат. *suggestio* – намек, внушение).

Именно об этом писал С. Малларме: "Назвать предмет – значит уничтожить три четверти наслаждения стихотворением, которое создано для постепенного разгадывания, внушить его – вот мечта"ⁱ.

Поэтика нереалистических эстетических систем давала возможность духу торжествовать над материей, углубить творческий поиск в неисследованных областях сознания и искусства: мечта и воображаемый мир, фантастика и ирреальность, магия, сон и смерть. Приверженцы этих направлений апеллируют к интуиции, воображению, не выразимому обычными средствами рационалистического понимания.

Эвристическая условность явилась формой воспроизведения действительности в ее возможности, позволила придать форму тому, что в конкретно-чувственном виде наблюдать нельзя, но что требует своего выражения. Творческое воображение художника, используя условность как прием создания образа, позволило выделить в явлениях общее, существенное, главное.

Об этом писал Гегель: "Высшая сила воображения отбрасывает случайные и произвольные обстоятельства наличного бытия, выдвигает внутреннюю и существенную его сторону и придает ей образную форму"ⁱⁱ. Условные, символические образы создают бесконечную смысловую перспективу, границы их подвижны, одни символы могут содержать в себе черты других.

Именно эти свойства художественной образности позволяют сблизить различные виды искусств, пространственные и временные, словесные, живописные и музыкальные принципы построения образа.

Так, в музыке композитора-импрессиониста Клода Дебюсси проявляются аналогии с поэзией и живописью; уже названия его произведений создают в воображении слушателей живописные образы, эмоциональная окраска которых приобретает яркую выразительность в музыкальном звучании: "Лунный свет", "Следы на снегу" и др.

Художник, склонный к импрессионизму, Константин Коровин, проявивший себя и как талантливый писатель, слышал, как краски, которые он кладет на холст, звучат в разнообразии, когда он постигает сущность "в... очаровании от окружающего молчания ночи"ⁱⁱⁱ. У него в картине "в молчании поет весенняя ночь", а душа стремится к "небывалой жизни, которая там... где-то там... Призрак счастья"^{iv}.

Стремление к синтезу искусств находит свое воплощение в музыке А. Скрябина ("Мечты для фортепиано", "Поэма экстаза", "Прометей" и др.). Композитор для выражения экстаза, созерцательности и других чувств и

настроенный изобрел форму "мистерии", где музыка, поэзия, танец, игра красок и запахов сливаются в единое целое – эстетико-религиозное действо. В "Прометее" Скрябин предусматривает соединение оркестра со световой клавиатурой, которая должна проецировать на экран цветовой ряд, меняющийся в соответствии с гармоническими и инструментальными изменениями.

Синтез музыкальных и живописных принципов построения нашел проявление в творчестве К. Чюрлениса, в его "музыкальной живописи". Сам Чюрленис был замечательным пианистом, органистом, композитором и дирижером. Друзья вспоминали, как страстно играл он свою симфоническую поэму "Море". Особенно любил Чайковского и Бетховена. Не случайно и живописные произведения Чюрлениса, как вспоминает А.П. Остроумова-Лебедева, "казались музыкой, прикрепленной красками и лаками к холсту. Их сила и гармония покоряли"^v.

Своим картинам Чюрленис давал названия музыкальных жанров: прелюдия, fuga, соната, отражая особенности этих жанровых форм в живописных произведениях. Таковы "Соната Солнца", "Соната Весны", "Соната Лета" и другие. Каждая "Соната" Чюрлениса, как и музыкальное произведение, состоит из нескольких частей: "Аллегро", "Анданте", "Скерцо", "Финал". Картины "сонатных циклов" разнородны по характеру, они отражают своеобразие различных частей музыкальной сонаты.

Так, динамическому ритму сонатного аллегро соответствует синтез пространства и времени в "Аллегро" из цикла "Соната Солнца", как бы погружающей нас в различные моменты дня. В гармоническом, ритмически стройном мире, с повторяющимися архитектурными мотивами, парят птицы с распростертыми крыльями, золотистым мерцанием горят маленькие светила (их более двадцати), и кажется, что они звенят и рвутся улететь куда-то.

"Анданте" величественно разворачивает перед зрителем полусферу планеты, пронизанную лучами солнца. Над условным горизонтом – лучи другого солнца, идущие веером сквозь волнистые линии другой, инопланетной атмосферы. "Скерцо" – более декоративная, изысканная, театральная часть: прихотливые линии полета мотыльков над ажурными мостиками, изгибы реки с яркими цветами на берегах, пышные деревья и – два безжизненных круга холодных лун висят в небе... Все стремится, летит; мелькают яркие пятна, создающие нарядный орнамент, который ассоциируется с ритмом "восьмых" и "шестнадцатых" быстрого темпа скерцо. И "Финал", трагический и величественный, объединяющий все части "Сонаты" в единое целое.

Возможность взаимопроникновения, взаимовлияния образных систем музыкального, словесного и пластических искусств отмечена как художниками-творцами, так и философами, исследователями искусства. Так, Гегель предсказывал вероятность сближения живописи, музыки и скульптуры: "...эта магия отблесков в конце концов может приобрести столь преобладающее значение, что рядом с ней перестанет быть интересным содержание изображений, и тем самым живопись в чистом аромате и волшебстве своих томов, в их противоположности, взаимопроникновении и играющей гармонии начинает в такой же степени приближаться к музыке, как скульптура в дальнейшем развитии рельефа начинает приближаться к принципам живописи"^{vi}. Отметим, что Гегель говорил об искусстве, где превалирующую роль играет форма ("живопись в чистом аромате"), воображение ("играющая гармония"), т.е. художественная образность, цвет и звук, линия и цвет, а не содержание.

К сходным выводам приходит и П. Флоренский: "...видовые различия между временными и пространственными искусствами существуют в самой их структуре, однако их противопоставление не является безусловным и в значительной степени сглаживается в самой практике восприятия". В работе "Иконостас" П. Флоренский усматривает "внутреннее сродство" между "самой консистенцией масляной краски" и звуком органа – "масляно-густым". Сам мазок на картине живописца, "сочность цветов масляной живописи" ассоциируется в его восприятии с "сочностью органной музыки"^{vii}. Характер движения руки художника, накладывающего краски на полотно, – это характер "многократно повторяющихся движений" – разворачивается во времени, как течение музыкального произведения. Создание и живописного, и музыкального образов связано с "внутренней жизнью". Так же, с внутренним, душевным восприятием окружающего мира, связано для П. Флоренского слияние зрительных и слуховых впечатлений при созерцании природы – символа Вселенной:

"А отойти бы, как и родился, на закате... на умирающем закате, или на восходе, при еще изумрудном прозрачном небе. Тогда трепещет "иного бытия начало". Тогда ликует новая жизнь. Тогда улыбка ее чиста и певуча. Помните ли Вы смеющийся "Септет Бетховена" (Op. 20)? Золота заката и набегающая живительная прохлада ночи, и смолкающие птицы, и вечерние пляски крестьян, и песни, и грустная радость благодатного вечера, и ликование свершающегося таинства – ухода – звучат в ней. Особенно радостное и величественное Adagio, этот воистину победный ширококрылый гимн умирающего Солнца... И – решающее Adagio cantabile, эта кроткая жалоба догорающей зари, бьющейся холодеющими крыльями в умирном сердце. ...И то и другое всегда звучит в моей душе".^{viii}

О внутренней связи живописи и музыки неоднократно заявляли сами художники, многие из которых не только любили музыку, но и увлекались ее исполнением.

Так, И.Е. Репин колорит живописного произведения сопоставлял со звучанием аккорда в музыке, подразумевая общие гармонические принципы "созвучия" в живописном и музыкальном произведениях. О стремлении воссоздавать в своих живописных полотнах музыкальную основу говорил художник Куприн, который сам построил орган и играл на нем свои любимые произведения Баха. Примеров можно привести множество.

О соответствии эмоциональных начал живописи и музыки, об их ритмическом родстве говорит современный исследователь, сближая понятия мажора и минора в этих видах искусства: и в музыке, и в живописи они "очевидно связаны с эмоциями". И в "цветовых сочетаниях художник также имеет "мажорные" и "минорные"

созвучия, он также оперирует ритмами – плавными переходами и скачками. Цветовые ходы иногда, переплетаясь, образуют нечто вроде контрапункта, цвет нарастает, приближаясь к главному пятну".^{ix}

Таким образом, аналогии между эмоциональным строем живописного и музыкального произведения вполне закономерны. Тем более справедлива мысль о родстве живописи и литературы – "живописи словом".^x

Синтез искусств нашел замечательное воплощение в образе крымского пейзажа, воссозданного в живописных, литературных и музыкальных произведениях. Яркая, необычная, многоликая природа Тавриды возникла на полотнах русских художников уже в начале XIX века – в эпоху романтизма. Отвергая бесцветную, прозаическую жизнь современного им общества, романтики обратились к миру необычному, исключительному, который они находили и вовне – в фантастике, минувших эпохах, экзотических картинах природы, и – в духовном мире человека, необычайно сложном, где они открыли глубину, противоречивость и бесконечность, способность к сильным и ярким чувствам, к тайным движениям души. Романтики утверждали право художника на творческую активность, преобразование действительности и создание своего особого мира (гений не подчиняется правилам, но творит). Пафос, страсть как идейно-эмоциональное осмысление и оценка изображаемого, "господствующий строй чувств" (Шиллер) сообщают произведениям романтиков эмоциональную силу, создают духовный контакт творца с субъектом его восприятия и с аудиторией, к которой обращено его произведение.

Своеобразием русского романтизма явилась идея синтеза, программа создания всеобъемлющего художественного образа России (трактат О.М. Сомова "О романтической поэзии", 1823). Эстетика романтизма, противопоставляющая нормам классицизма право художника на творческую свободу, открыла пути для синтеза искусств, для представления о глубинном единстве всех видов искусств, о смешении видов и жанров творчества.

В 20-е годы XIX в. в русском искусстве возникает особый интерес к теме морской стихии, образ которой становится символом романтического восприятия личных и общественных проблем новой эпохи. Появляются поэтические элегии В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, Е.А. Баратынского. Художники Сильвестр Щедрин и Максим Воробьев создают "марины" в романтическом ключе, отличающиеся приподнятостью, взволнованностью, гармоничностью.

Именно в это время формируется талант великого певца моря Ивана Константиновича Айвазовского.

Море вошло в жизнь Айвазовского с детства. Он его видел и слышал его голос. Море было живым, бесконечно меняющимся. И его цветовая тональность, и его интонации (а оно пело!) были каждое мгновение иными. Это эмоциональное восприятие моря ассоциировалось с музыкальными впечатлениями. Скрипка уводила юного Айвазовского в мир народных мелодий Востока, особенно им любимых. Впоследствии у него гостил и играл польский композитор и скрипач-виртуоз Венявский. Композиторы-романтики Шуберт, Лист, Вагнер, Берлиоз, Шуман, Бетховен, оперная музыка Доницетти, Россини были особенно близки его душе, в их музыке он находил то, что было родственно его дарованию.

Знаменательно, что поэты, композиторы входили в круг общения художника. В 1836 году в Петербурге, на выставке работ воспитанников Академии художеств, произошла встреча молодого Айвазовского с А.С. Пушкиным, оказавшая огромное влияние на всю жизнь художника. "С тех пор, – рассказывал Айвазовский, – и без того любимый мной поэт сделался предметом моих дум, вдохновения и длинных бесед и расспросов о нем".^{xi} Образ поэта сочетался с романтическим образом моря:

Прощай, свободная стихия!
В последний раз передо мной
Ты катишь волны голубые
И блещешь гордою красой.
Как друга ропот заунывный,
Как зов его в прощальный час,
Твой грустный шум, твой шум призывный
Услышал я в последний раз.
Как и Пушкин, Айвазовский видел и слышал море:
Твои скалы, твои заливы,
И блеск, и тень, и говор волн.

В одном из писем 80-х годов художник признавался, что чтение поэтических строк Пушкина рождает в его воображении живописные образы. Стихотворение "К морю" вдохновило Айвазовского на создание нескольких картин и рисунков, в которых образ поэта и моря – двух великих стихий – сливаются воедино. Айвазовский признавался, что "чувствовал особый прилив вдохновения", когда обращался к сюжету, овладевшему всем его существом. Среди работ, посвященных этой теме, – картины "Пушкин у скал Аю-Дага ("Там, где море вечно плещет")", "Пушкин на берегу моря", "Пушкин на берегу Южного Крыма", "Пушкин у Гурзуфских скал" и другие. В 1887 году совместно с Репиным Айвазовского пишет величественное полотно "Прощание Пушкина с Черным морем". Скалистый берег, бурное, взволнованное море... и вдохновенный поэт. Глядя на картину, можно отнести к ней романтические пушкинские строки, посвященные им Байрону:

Шуми, взволнуйся непогодой:
Он был, о море, твой певец.
Твой образ был на нем означен,
Он духом создан был твоим:
Как ты, могущ, глубок и мрачен,
Как ты, ничем неукротим.

В Петербурге произошла встреча Айвазовского с великим русским композитором М.И. Глинкой. Это был один мир – Пушкин и Глинка. С композитором Айвазовский был настолько близок, что бывал у него на музыкальных вечерах и даже играл сам на скрипке свои любимые восточные мелодии. Известно, что три из них Глинка использовал в опере "Руслан и Людмила" для музыкальной характеристики Ратмира.

Биограф Айвазовского П.П. Каратыгин воспроизводит атмосферу этих вечеров у Брюллова и Глинки, оживлявшихся блеском талантов присутствовавших: Брюллов вел остроумные беседы об искусстве, Жуковский читал свои "пленительные" стихи, Глинка очаровал игрой на фортепиано и пением, П. Кукольник и Айвазовский играли на скрипке.^{xii}

В Академии поощрялось увлечение воспитанников музыкой. В учебных планах даже предусматривалось обучение академистов музыке. Такие мастера-педагоги, как К. Брюллов, М. Воробьев любили сравнение музыкальных и живописных образов. Н.С. Барсамов приводит интересное свидетельство современника Айвазовского об одном из эпизодов, происшедших в мастерской профессора пейзажного класса М.Н. Воробьева, у которого учился Айвазовский (случай настолько знаменательный, что процитируем высказывание полностью):

"Какой-то французский путешественник посетил мастерскую художника и, увидев картину "Ночь", очень залюбовался в ней всплесками небольших волн. На это Воробьев заметил, что мысль об этих небольших волнах подал ему Моцарт. Француз не понял этого. Тогда художник, взяв скрипку, тотчас же сыграл ему один мотив Моцарта. Француз, изумленный, признался, что никогда не предполагал столь тесной связи музыки с живописью. Необычайно интересна здесь тонкость понимания Воробьевым Моцарта, который, конечно, был отцом романтического ноктюрна, подлинной музыки ночи... Романтика особенно охотно погружалась в музыкальную стихию".^{xiii}

Музыка, как и живопись, постоянно сопутствовала Айвазовскому. В его доме играли А. Рубинштейн, Г. Венявский, выступали артисты К. Варламов, Н. Сазонов и др. Внук Айвазовского К. Арцеулов рассказывал, как в Судаче, на берегу моря, где имели дачи композитор А. Спендиаров и И. Айвазовский, они нередко музицировали вместе, засиживаясь до глубокой ночи: Айвазовский играл на скрипке, Спендиаров – на рояле. Айвазовскому композитор посвятил "Крымские эскизы" – это серия симфонических зарисовок, навеянных жизнью народов Крыма.^{xiv}

С музыкой живопись Айвазовского сближал и метод работы – импровизация, и духовная сущность, способность красками выразить тончайшие нюансы человеческих чувств, общность эмоционального содержания. "Марины" Айвазовского поразительно богаты по колориту. Конечно, "колорит" в музыке – понятие иного содержания, подразумевающее общий красочный характер звуковых сочетаний, красочную выразительность музыки. Но аналогии между живописью Айвазовского и музыкой в этом плане закономерны. Цвет и линия в его морских пейзажах являют музыкальные начала в живописи, а сюжет и композиция – ее поэтический характер.

Музыкальность живописи Айвазовского появляется в ее лирическом начале, в эмоциональности сюжета и композиции, в самом ритме и колорите его произведений. Все эти особенности нашли яркое воплощение в картине "Черное море", где создан обобщенный образ морской стихии. Не прибегая к патетической драматизации сюжета, Айвазовский изображает море в серый ветренный день; красочная гамма построена на сочетании теплых серых тонов неба и сине-зеленого цвета волн. Поражает ритм их движения: гряда за грядой, что придает особый величавый строй всему изображению и сближает звучание картины с музыкальным ритмом, организуя "морские" симфонические картины Римского-Корсакова (опера "Садко", симфоническая поэма "Шехерезада" и др.).

Иное звучание приобретает картина "Девятого вала" – одна из вершин творчества Айвазовского. Шекспировские страсти кипят в бушующей стихии "Девятый вал": титаническое противоборство человека с природой, призрачный луч надежды и неотвратимость гибели – все сливается в грохоте бури, в раскатах которой слышатся бетховенские аккорды. Ученик Бетховена рассказал, что на вопрос, каково содержание его сонаты "Аппассионата", композитор ответил: "Прочтите "Бурю" Шекспира". Прометеевский мятежный дух, неистовство чувств, бушующий поток страстей сближают "Девятый вал" Айвазовского и сонату Бетховена "Аппассионата". Сопоставление может быть основано на равных творческих масштабах, общности и глубине трагических и поэтических образов, мощи художественного воплощения. Как и на полотне Айвазовского, в сонате Бетховена возникают контрастные образы: на грозном фоне – мелодия с глубоко человеческими интонациями (луч солнца в картине, освещающий группу людей на скале, – как надежда на спасение), но она не успевает сложиться и принять законченную форму, разрывается и оказывается поглощенной "хаосом вихрей" (грозный девятый вал через минуту поглотит людей на плоту в картине). Жизнь и смерть – извечная тема искусства – в сонате Бетховена и в картине Айвазовского приобретает титаническое звучание.

Совершенно иная и по колориту, и по настроению картина Айвазовского "Штиль у крымских берегов". Ее отличает ясность и свежесть колорита, построенного на сочетании светлых голубовато-зеленоватых и розовых тонов. Прозрачность, лиризм, просветленность созвучны музыке Шопена, ее поэтическим откровениям. Г. Гейне тонко и проникновенно писал о Шопене: "...он не только виртуоз, он и поэт; он может делать для нас наглядной поэзию, живущую в его душе; он композитор, и ничто не может сравниться с тем наслаждением, которое он доставляет нам, когда садится за рояль и импровизирует... тотчас же замечается, что он родился там же, где Моцарт, Рафаэль, Гейне, – настоящая отчизна его фантастическое царство поэзии".^{xv}

В этой же отчизне родился и Айвазовский. Так же, как и композиторы-романтики, он утверждал своим творчеством право художника на свободу воображения, импровизацию, на субъективность в оценке изображаемых явлений. Знаменательный факт: картине Айвазовского "Синопский бой" посвящен романс Гурилева (сло-

ва народные) "Не слышно на палубе песен", что свидетельствует о созвучии цветового и линейного строя картины и звуковой ткани музыки.

Так, несмотря на своеобразие художественных средств поэзии, музыки и живописи выявляется их образно-стилевое единство в творчестве Айвазовского. И если музыка не может передать видимый облик, а живопись не звучит, поэзия не блещет красками, как полотно художника, все эти искусства, передавая эмоции человека, сливаются воедино на полотнах великого художника, воспевшего Черное море, омывающее "берега Тавриды".

В 1880-е годы происходит знакомство с Крымом И.И. Левитана. В 1884 году Левитан исполнил по эскизам В. Васнецова и В. Поленова декорации для частной русской оперы С.И. Мамонтова и на полученные деньги совершил в 1886 г. поездку в Крым. В марте-мае он отдыхал и работал в Ялте, Массандре, Алушке, Симеизе, Бахчисарае.

Крымская природа поразила жителя средней полосы России. Левитан писал Чехову из Ялты: "Как хорошо здесь! Представьте себе теперь яркую зелень, голубое небо, да еще какое небо! Вчера вечером я забрался на скалу и с вершины взглянул на море, и знаете ли что, – я заплакал и заплакал навзрыд; вот где вечная красота и вот где человек чувствует свое полнейшее ничтожество! Да что значат слова, – это надо самому видеть, чтобы понять!"^{xvi}

Величие, красота, изобилие красок, необычные, невиданные ранее горы и скрученные стволы деревьев (художнику нравилось разбираться в их сплетении), море и освещенные солнцем камни в пене волн – все входило в его душу и требовало образного воплощения. Левитан писал в Москву: "...если так будет работаться, то я привезу целую выставку".

Он ходил по улочкам старой Ялты, карабкающимся вверх, по узким лесенкам, ведущим к каменным домикам с черепичными крышами, забирался в горы. Левитана пленила красота Крыма: величественные горные кряжи, татарские сакли у подножия гор, средневековая мусульманская архитектура Бахчисарая. Он делал карандашные зарисовки, писал этюды акварелью и маслом. В рисунках, отразивших бахчисарайскую тематику ("Кипарисы перед мечетью", "Источник" – 1886), тонкий, затейливый орнамент образуют ветви и листва деревьев, причудливая архитектура, столь непривычная глазу художника.

Еще впереди – "Березовая роща", "Золотая осень", величественные волжские пейзажи. Левитан – это Чехов в живописи, это лиризм и грусть, тончайшие переливы тонов, поэзия осени, солнечных закатов, бесконечных дорог... Но все это – в будущем. Крымские работы относятся к первому периоду творчества Левитана. В их числе – акварельный этюд для картины "Берег моря в Алушке", работы маслом: "Гора. Крым", "На берегу моря. Крым", "Крым. В горах" и другие (из Крыма Левитан привез около пятидесяти этюдов). И если картины, отражающие поэзию средней полосы России, созвучны "Временам года" Чайковского, то крымские этюды – это арабески (музыкальная пьеса изысканного характера с причудливым, орнаментированным, мелодичным рисунком). Но и в них виден будущий мастер, пленяющий колоритом своих полотен и поэтическим чувством.

Особенно хотелось бы выделить этюд маслом "Гора. Крым". Он невелик (19,7х32), но и здесь – образ горного Крыма, реалистическая зоркость, явившаяся следствием пристального наблюдения природы и работы с натуры. На каменистом горном склоне – сосны, но не величавые, как в среднерусском лесу или на севере, а причудливые, раскрывающиеся в своей индивидуальной неповторимости. Весь пейзаж как бы купается в солнечном свете, общий тон – золотистый, охристый, замечательно передающий своеобразие горного Крыма.

Выжженный солнцем уголок Крыма изобразил Левитан в этюде "На берегу моря. Крым". На море штиль. Водная гладь простирается до горизонта, на ней – солнечные блики. Но основное пространство работы занимают камни и полоска берега, вобравшие в себя солнечный свет.

Причудливы очертания камней, отполированных морем; они напоминают экзотических животных. Обломок скалы, изрезанный трещинами, отражается в спокойной воде. Дремлет море, разомлев в жаркий день, дремлют камни... И опять-таки – арабески, каждый камень звучит по-своему, и мелодия замирает, поднимаясь ввысь, в выцветшее от солнца небо.

На этюдах Левитана – розовое облако расцветших плодовых деревьев, вершина Ай-Петри, окутанная пеленой тумана ("Крым. В горах."), и снова камни на берегу моря, парусный ботик в штиль. Левитан настолько был увлечен Крымом, с таким восторгом писал об этом своим друзьям, что вызвал у них опасение: как бы художник не изменил Северу! Об этом пишет архитектор Шехтель Чехову: "...очевидно, что он увлечется яркостью и блеском красок, и они возьмут верх над скромными, но зато душевными тонами нашего Севера".^{xvii}

Опасения оказались напрасными. Вобрав в себе краски Крыма, художник создал произведения, оказавшиеся значительным этапом на его творческом пути, но не изменил своему призванию. Он писал Чехову: "...я север люблю теперь больше, чем когда-либо, я только теперь понял его".^{xviii}

Крымские этюды Левитана получили высокую оценку на Периодической выставке. Чехов назвал их замечательными. Но что было особенно важно Левитану – они понравились Поленову, под влиянием этюдов которого, написанных в Палестине светлыми, яркими красками, он и поехал в Крым.

Конец XIX века в русском искусстве ознаменовался новым всплеском романтизма. Зачинателем нового этапа романтического видения мира в живописи явился А.И. Куинджи. Творчество этого выдающегося художника своеобразно развивало традиции романтического пейзажа, идущие от М.Н. Воробьева и И.К. Айвазовского.

Каждая эпоха порождает свои эстетические идеалы, в различных видах искусств – свою систему элементов образной структуры, свои стилевые приемы.

Романтический мир пейзажей Куинджи был близок к импрессионизму. Уже на рубеже 1870-80-х гг. он по-

чувствовал необходимость поиска новых выразительных средств, пришел к использованию световых и пространственных эффектов в пейзажной картине. Куинджи стремился к воплощению пейзажного образа, связанного с цветовой вибрацией, с фиксацией воздушной среды, одушевленной авторским переживанием. Обладая особой чувствительностью зрения, знанием гармонии цветов, колорита, тона, художник обращался к переменчивым состояниям небесных сфер, к выражению на полотне вечного движения мира, его драматическим коллизиям, совершающимся в природе. Его увлекает тема грозы, яростных порывов небесных сил, что ведет к взаимопроникновению романтических и реалистических начал.

В широко известной картине "Лунная ночь на Днепре" (1880) Куинджи передал ощущение грандиозности мира, глубины его завораживающего света, наполняющего человека сознанием величия земного бытия. Человеческое и космическое взаимопроникают в этом таинственном образе, исполненном возвышенного пафоса.

Романтизм Куинджи обрел новые краски на рубеже XIX-XX вв., когда его живопись обогатилась достижениями импрессионизма. Это был период создания картин, посвященных крымской природе.

Излюбленным местом Куинджи был мыс Кекеней, Узун-Таш, где и написаны его основные работы, посвященные Крыму. Именно здесь он всем своим существом впитывал в себя воздух и солнце юга, пытался уловить игру моря, изображение которого считал одной из самых трудных задач живописи. В крымских работах Куинджи стремился сочетать субъективность импрессионистического взгляда с объективным обобщением. По наблюдению М.П. Неведомского, Куинджи усвоил "синтезирующую тенденцию, которая вообще лежит в основе импрессионизма... Современная живопись не отделяет форм и линий от красок, как в музыке мелодия не отделяется от гармонии, как не разделены форма и краска в природе... Пятно Монэ, Дегаза, Цорна (сохранена авторская орфография – Д.Б.), Бенара есть одновременно и форма, и цвет, и свет..."^{xix}

Роль Куинджи в развитии пейзажной живописи его современники сопоставляли с ролью К. Моне во французском искусстве. Об этом говорил А.Н. Бенуа; рассуждая об эволюции жанра пейзажа, он называл Куинджи искателем "новых колоритных задач". Куинджи называли "Новатором и пролагателем путей к импрессионизму и пленэру", но путь этот был найден им самостоятельно.^{xx}

1905-1908 гг. – картина "Туман на море", оставшаяся неоконченной. Но и в ней видны импрессионистические поиски, нашедшие выражение в тонкой передаче воздушных потоков, движения воздушных масс, концентрации света, цветовых переливов формирующихся облаков.

Колорит картины, построенный на тончайших нюансах, полутонах перламутрового, бледно-розового, серого цветов, передает настроение художника и звучит, как романтические фортепианные прелюды Ф. Шопена.

В своих крымских работах Куинджи открывает "цветность" воздуха. Его привлекает сама воздушная среда, ее цветовая структура, пульсирующая жизнь воздушных струй. Эти особенности находят воплощение в работах "Море. Крым", "Узун-Таш. Крым" и др. Воздушная среда здесь воспринимается как живая природа, она застыла в медлительном дыхании, вызывая представление о замирающих звуках, улетающих вдаль.

В импрессионистической манере написана картина "Закат на море". Сквозь туманное марево видно плавно растекающееся желтое солнечное пятно. Это порождает множество оттенков, создает впечатление их мерцания.

Клод Моне писал: "Как много надо работать, чтобы передать то, что я хочу уловить: "мгновенность" и, главное, атмосферу и свет, разлитый в ней".^{xxi} Эти слова мог бы повторить и Куинджи. Он стремился постичь, как изменяется воздушная среда под влиянием света, как меняется ее цветовая структура.

В этюдах художника интересовала передача ровного, стелющегося движения волны, ее возникновение из-за горизонта и бесменно-ритмическое устремление к зрителю. Этот ритм сродни как бы набегавшим на нас волнам шопеновской "Фантазии – экспромта".

Излюбленный мотив – "куинджевское облако" – клубится в этюде "Облако", оно поднимается вертикально вверх, светящееся и пыльное. А снизу – светло-зеленая равнина, уходящая в голубую даль. Картина звучит, как гармонический аккорд, выражающий созерцательную грусть.

Крымская природа способствовала эволюции Куинджи-пейзажиста. Работа на пленэре, постоянное общение с небом, горами и морем, влияние импрессионистов с их заботой о воспринимающем я, ...о среде, рефлексировавшей свои отсветы на предмет – все это привело к тому, что "из певца просторов он, можно сказать, стремился сделаться певцом Космоса".^{xxii}

Обогатилась палитра художника, расширился спектр "тональности". Используя музыкальный термин, можно сказать, что в звучании живописи Куинджи появился новый цветовой "регистр", неизвестный ранее русскому искусству, новая цветовая "гамма": созвучие сиреневых, фиолетовых, желтых, красных, бирюзовых, лиловых тонов, ставших любимыми в палитре художников конца XIX – начала XX вв.

Влияние импрессионизма сказалось очень своеобразно на творчестве Куинджи: оно подготовило его к утверждению декоративной пластики. В картине "Закат на море" воздушная сфера не "растворяет" предметы. "Дышащая цветом воздушная пелена... начинает накладываться на предметный цвет и создавать богатую, сложную массу, которой окрашиваются реальные предметы"^{xxiii}, что придает им декоративную яркость.

Куинджи своими крымскими пейзажами открыл дорогу неоромантизму XX века.

Выдающийся испанский философ Х. Ортега и Гасет писал:

"Воистину поразительно и таинственно то тесное внутреннее единство, которое каждая историческая эпоха сохраняет во всех своих проявлениях. Едины вдохновение, один и тот же жизненный стиль пульсируют в искусствах, столь несходных меж собою. Не отдавая себе в том отчета, молодой музыкант стремится воспроизвести в звуках в точности те же самые эстетические ценности, что и художник, поэт и драматург – его современники. И эта общность художественного чувства поневоле должна привести к одинаковым социологическим

последствиям".^{xxiv}

"Общность художественного чувства" нашла яркое воплощение в искусстве начала XX века – в литературе, музыке, живописи. Этот период – новый этап в развитии жанра пейзажа, ознаменованный и углублением содержания, его большей многогранностью, и усилением эмоциональности в передаче облика природы, расцветом так называемого "пейзажа настроения", связанного с пленэрными исканиями.

Начало XX века – период, когда в искусство активно входят "куинджисты" – ученики и последователи А. Куинджи: Н.К. Рерих, К.Ф. Богаевский, А.А. Рылов, В.Ф. Пурвий и другие, среди которых – внук И.К. Айвазовского Михаил Латри. Последователям Куинджи было свойственно романтическое отношение к природе, их творчество отличали величавые образы, сильные живописные эффекты, приводящие нередко к декоративности изображения. В то же время своеобразной чертой творчества пейзажистов начала века была этюдная манера: завершенности живописного образа художники противопоставили свойственную импрессионизму правду непосредственного восприятия, что давало возможность передать неустойчивые, изменчивые состояния природы, работая на пленэре. В технику живописи входило "широкое письмо", уже утвердившееся в художественной манере европейских мастеров.

Глубокий интерес к этим тенденциям в искусстве проявил Михаил Латри, который был увлечен умением импрессионистов передавать мимолетные движения в природе. Его привлекала "широкая манера" живописи Марке, дававшая возможность самовыражения подвижной, беспокойной натуре Латри, его любви к крымской природе.

В своем творчестве художника-пейзажиста М. Латри явился певцом природы Крыма, подлинным поэтом-лириком. "Его пейзажи всегда одухотворены, в основе его живописных образов заложено эмоциональное начало: он умел придать поэтические черты самым замысловатым по сюжету пейзажам".^{xxv} Исследователи творчества Латри (Н.С. Барсамов, С.С. Полун) отмечают такие особенности его творческой манеры, как мастерство композиционного построения, ярко индивидуальное образное воплощение мысли, чувств, настроений, сложного внутреннего мира художника.

М. Латри явился певцом природы Восточного Крыма. Он работал в Судаке, на мысе Апчак; в этюдах, написанных там, художник стремился передать быстро меняющиеся состояния природы, характеризующие летние южные вечера, когда солнце только склоняется к закату, а на востоке уже поднимается серебристый диск луны. Отблески заходящего солнца еще ложатся на море, на склоны мыса Апчак, еще светится золотисто-лиловая дымка над горизонтом, но лунный свет разрастается и через несколько минут ляжет мерцающей дорожкой на море и покроет загадочной прозрачной пеленой горы. "Вот этот трудноуловимый быстротечный момент и стремился передать Латри в своих картинах".^{xxvi}

Пять живописных работ М. Латри – вечерние виды мыса Апчак – объединяются в своеобразную сюиту. Сюита – музыкальный термин, это циклическая музыкальная форма, состоящая из нескольких контрастных частей. Возникнув как объединение различных танцевальных номеров, контрастных по настроению, темпу, сюита впоследствии изменила свой характер. Опираясь на этимологию слова (фр. suite – последовательность), в XIX – XX вв. стали создаваться программные сюиты ("Картинки с выставки" Мусоргского, "Шехерезада" Римского-Корсакова), включавшие отрывки из балетных номеров (сюита из балета Чайковского "Щелкунчик"), из музыки к драмам (две сюиты "Пер Гюнт" Грига) и т.п.

Программный характер имеет и живописная сюита Латри, раскрывающая поэзию и своеобразие лунных вечеров на мысе Апчак. Работу "Восход луны над Апчаком" из этой сюиты Н.С. Барсамов сближает с пейзажами К. Коровина по поэтическому живописному строю, "кладке красочного слоя". Родственные черты двух художественных манер он видит в "деликатной внимательности к природе", в "любовном, интимном отношении к творческому процессу".

Характерной в этом плане является большая картина "Восход луны", где Латри передал очарование лунной ночи в открытом море, соответствовавшее мечтательности и романтичности его натуры. Картина примыкает к судакской сюите мягкостью красочной гаммы, построенной на сочетании теплого светло-сиреневого цвета воздуха и воды с холодным сине-зеленым тоном корпуса шхуны и ее отражения в воде. Как ясная, лирическая мелодия, вплетается в образную ткань картины лунный свет, его блеск едва намечен на поверхности воды.

Виртуозно передает Латри игру лунного света на слегка взволнованной морской поверхности в картине "Лунная ночь на море", где он использует "широкое письмо", столь пленившее его в работах Марке. На серый тон холста зигзагообразными мазками нанесены блики зеленовато-золотистого лунного света – причудливая мелодия на фоне приглушенного звучания. Слегка взволнованное море сияет; и так же зигзагообразно передано его движение, струящиеся и переплетающиеся потоки воды, – второе звучание темы, развивающееся параллельно первому. Третий вариант темы – движущееся парусное судно. Звучание картины пронизано динамическим началом. Образный строй картины созвучен фуге – многоголосному музыкальному произведению; в окружении подголосков тема разрабатывается и развивается, проходя попеременно в разных голосах (лат. fuga – бег, бегство). В картине Латри – стихия движения и в то же время целостная картина мира.

М. Латри тонко чувствовал природу, передавал не внешнюю красоту крымских пейзажей, а прежде всего впечатление, произведенное ими. Н.С. Барсамов свидетельствует: "Латри очень легко "загорался", работая с натуры. В быстром беге кисти, стремящемся передать самое главное, самое существенное, чем захвачены ум и сердце, он порой, как говорится, не знал удержу. Писал он широкими кистями, густо замешивая краски, накладывая мазки, иногда пересекающие весь холст от одного края до другого. Такая живопись вполне отвечала его натуре, его темпераменту и доставляла ему творческое удовлетворение."^{xxvii}

Использование опыта импрессионистов привело к “просветленной палитре” художника, что дало возможность передать ощущение воздушной среды, изобразить влияние солнечного света на окружающий мир, показать, как непрерывно изменяются море и небо, освещенные солнечными лучами.

Такова небольшая работа “Облака над морем”, где Латри изображает небо и море после дождя. Две ведущие музыкальные темы (ибо все здесь имеет свой голос) – движение пенистого моря и огромных жемчужно-серых облаков – передают динамику природы, ее “вечное движение”.

Замечателен по живописи и небольшой этюд “Шхуна у мыса”, изображающий пасмурный осенний день на берегах мыса Меганом. Оттенки серого, голубовато-зеленого, лилового цветов создают грустное осеннее настроение, которое подчеркивается низко бегущими по небу облаками. На море – зыбь, этому движению моря и неба противостоит стоящая на якоре в глубине залива шхуна.

Так в этюдах, в мимолетных откликах на явления крымской природы Латри сумел выразить высокую поэтичность, создать яркие живописные образы.

Мелодии цвета и света звучат в картине “Выгрузка рыбы”, сливаясь в гармоническом созвучии. Иногда художник приходит к созданию символических образов, к передаче ощущения ирреальности происходящего. Достигается это живописными средствами. Так, в этюде “Шхуна у берега” художник использует феерически-голубой и серебристо-стальной оттенки яркого солнечного света, который заполняет картину. Он создает почти “металлическое” звучание.

Свет, заполняющий все пространство этюда, четкая ритмичность, передача тончайших нюансов состояний природы находят воплощение в работах “Дом у залива”, “Рыбачья пристань”, “Свежий ветер”, “Шхуны и лодки на якорях вечером” и других. Ритм (греч. *rhythmos* – мерное течение, соразмерность) – чередование различных длительностей звуков в музыке; в живописи – одно из средств формообразования, основанное на закономерной повторяемости в пространстве элементов через соизмеримые интервалы. Ритм в живописи – важное средство выразительности, он ориентирован на ритмические закономерности, существующие в объективном мире.

Такова ритмическая гармония в работе “Рыбачья пристань”: на первом плане – большая тяжелая лодка, за ней – в определенном ритме другие, в перспективном сокращении. Ритмично чередуются искрящиеся блики солнечного света, но солнца нет. Это обусловило холодный колорит: красочная гамма построена на сочетании холодных серо-голубых тонов неба и моря, сочетающихся с мягким охристым цветом песка на переднем плане. Блики на поверхности моря изображены чистой белой краской, что придает картине известную декоративность.

Тесное общение с природой, ее тщательное изучение позволили М. Латри найти определенный ритм, закономерности движения солнечных бликов в хаотическом блеске поверхности взволнованного моря.

(Продолжение статьи в следующем номере журнала).

ⁱ Энциклопедия символизма.–М., 1998.–С.257

ⁱⁱ Гегель Г.В.Ф. Введение в философию.–М.,1927.–С.178

ⁱⁱⁱ Коровин К. Краски России.–Л.,1986.–С.89

^{iv} Там же.

^v Цит. по: Розинер Ф. Гимн солнцу.–М.,1974.–С.172

^{vi} Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4-х т.–М.,1971.–Т.3.–С.244

^{vii} Флоренский П. Иконостас.–М.,1995.–С.97.

^{viii} Флоренский П. Особенное: Из воспоминаний П.А. Флоренского.–М.,1990.–С.84

^{ix} Волков Н.Н. Цвет в живописи.–М.,1968.–С.84

^x См.: Берестовская Д.С. Закон "всеобщей аналогии" (Ш. Бодлер) и образ крымской природы в прозе С.М. Сергеева-Ценского.–"Культура народов Причерноморья".–1997.–№2.–С.117-122.

^{xi} Черейский А.А. Современники Пушкина.–Л.,1981.–С.237

^{xii} См.: И.К. Айвазовский и маринистическая живопись //Научная конференция.–Феодосия,1992.–С.61

^{xiii} Барсамов Н.С. Айвазовский в Крыму.–Симферополь, 1970.–С.36

^{xiv} Там же.

^{xv} Галацкая В.С. Музыкальная литература западноевропейских стран.–М.,1955.–С.358

^{xvi} Цит.по: Пророкова Л. Левитан.–М.,1960.–С.55

^{xvii} Там же.–С.56

^{xviii} Там же.

^{xix} Неведомский И.П. Архип Иванович Куинджи/Биография-характеристика.–С.-П., 1913.–С.126

^{xx} Там же.–С.163

^{xxi} Цит.по: Алпатов М.В. Этюды по всеобщей истории искусств.–М.,1979.–С.126

^{xxii} Неведомский М.П. Указ.соч.–С.170

^{xxiii} Манин В.С. А.И. Куинджи.–Л.,1990.–С.47

^{xxiv} Цит.по: Самосознание европейской культуры XX века.–М.,1991.–С.230-231

^{xxv} Барсамов Н.С. Айвазовский в Крыму.–С.94

^{xxvi} Там же.–С.87

^{xxvii} Там же.–С.91