

Берестовская Д.С.

## СЛОВО, ЦВЕТ И ЗВУК КАК ВОПЛОЩЕНИЕ “ЗАКОНА ВСЕОБЩЕЙ АНАЛОГИИ” (ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ОБРАЗОМ КРЫМСКОГО ПЕЙЗАЖА)

Камиль Коро писал: “Прекрасное в искусстве – правда, слитая с впечатлением, получаемым нами от природы”<sup>i</sup>

Сочетание верности природе и свободы творческого воображения, тесное сближение между жизненной реальностью и субъективным миром человека – особенность образа крымской природы, воссозданного в творчестве писателей и художников, живших в Крыму и отдавших его неповторимой природе свою любовь, свой талант. Художественная реальность, пронизанная эстетической концепцией мира, и личность, ее живой интерес к разнообразным аспектам окружающей действительности, преломленный сквозь эмоции художника, связанное с этим обострение всего аппарата восприятия, своеобразие вербального и пластического воплощения отличают этот грандиозный образ природы, изображенной с присущей ей мерой, соотносенной с мерой человеческого бытия.

Шарль Бодлер, создавая свой поэтический мир, пришел к выводу о существовании глубинного и универсального закона “всеобщей аналогии”. Он считал, что различные виды искусства стремятся “придать друг другу новые силы”. Говоря о стихах, Бодлер употреблял термины живописи, свои впечатления от музыки он выражал через зрительные и пространственные образы.

“Закон всеобщей аналогии”, по Бодлеру, проявляется в связи между явлениями природного мира и внутренним состоянием поэта, выражением его душевных “фантазмов”, но в то же время он знаменует единство материального и духовного. И поэт, художник как бы прозревает, проявляет эти соответствия между окружающим миром и его лирическим “я”. Искусство для Бодлера было созданием “суггестивной магии, содержащей в себе одновременно объект и субъект, мир, внешний по отношению к артисту, и самого артиста”.

Представляет интерес анализ проблемы “всеобщей аналогии” искусств применительно к образу крымской природы, созданному в творчестве художников, произведения которых дают возможность раскрыть своеобразие концепции пейзажного образа, принципиальное новаторство всей образной системы, дающей возможность сопоставления, “анalogии” зрительных, звуковых, поэтических впечатлений.

Композитор Б. Асафьев, оставивший интересные размышления о взаимосвязи искусств в книге “Русская живопись. Мысли и думы”, отмечал, что создать пейзаж – “самое трудное дело в живописи, ... не фон к чему-то замечательному, а пейзаж – самодовлеющее раскрытие жизненного в природе так, как человек ощущает это жизненное в себе”<sup>ii</sup>.

Эти мысли Асафьева имеют непосредственное отношение к творчеству Федора Васильева, известного русского пейзажиста, два года прожившего в Крыму, в Ялте. Он обладал, по свидетельству современников, всесторонней артистической одаренностью. Художественные и музыкальные способности, особый аристократизм и изящество (притом, что происходил Васильев из мещанского сословия, семья бедствовала) отмечали его удивительный облик, его возвышенный внутренний мир, отразившийся в искусстве, служение которому было истинным смыслом его короткой трагической жизни.

Тема крымского пейзажа определила своеобразие творческих откровений Ф. Васильева последних лет его жизни. Знаменательна переписка Васильева с Крамским, где художник, эстетический мир которого сформирован природой средней полосы России, формулирует новые задачи, требовавшие новых решений. Его прежний творческий опыт оказался недостаточным. “До сих пор я еще не принялся ни разу писать море. То, которое я написал в картине “Эриклик”, страшно безграмотно”, – замечает он в письме Крамскому 12 ноября 1872 года<sup>iii</sup>.

Он пытается вначале определить особенности образа крымской природы словесными средствами, создать художественную реальность, моделирующую новую, неожиданную для него действительность. Вот детали этого образа: “яркое, как изумруд, море”, “море принимает замечательно неуловимый цвет: не то голубой, не то зеленый, не то розовый”, “Небо голубое, голубое, и солнце, задевая лицо, заставляет ощущать сильную теплоту. Волны – колоссальные, и пена, разбиваясь у берега, покрывает его на далекое пространство густым дымом, который так чудно серебрится на солнце...”<sup>iv</sup>.

Художник в своем поэтическом описании подмечает тончайшие живописные детали; изобразительными средствами языка, как точно положенными мазками, он передает цвет, свет и движение, переменчивость естественного освещения. Острота и непосредственность восприятия природы рождает в душе художника синтез слова и цвета, нашедший отражение в литературном тексте, а затем воплотившийся и в живописных полотнах.

Так же интересна и та интерпретация, которую давал сам художник своим живописным произведениям, описывая И. Крамскому процесс работы над ними: “Свет падает сзади, и транспарантом светит пена... Легкость и блеск воды – поразительны. На горе едва заметные детали и глубоко сидят за блеском, которым сверху все пролессировано”<sup>v</sup>.

Особое значение Ф. Васильев придавал стихии света, его рефлексам, отражающихся на поверхности моря и неба. Поражает чисто импрессионистское описание живописного сюжета в одном из писем Крамскому: “Мотив взят к вечеру. Освещены волны сзади, из светлой полосы на небе. Горизонт у корабля блестит. Небо, т.е. эти тучи, освещены снизу рефlekсами. Вообще свет из картины”<sup>vi</sup>.

Пристальное наблюдение крымской природы открыло художнику многообразие ее цветового богатства, дало возможность найти колористические средства для изображения световоздушной среды. Происходит радикальное изменение его палитры, колорит построен на тонкой нюансировке немногих, как бы взаимопроникающих цветов. Это была новая, более высокая ступень живописного мастерства Ф. Васильева.

Художник открывает для себя новый Крым - не только и не столько южное побережье (картины “Крымский пейзаж”, “Кипарисы в Крыму” и др.), но горный Крым, с его суровым и торжественным величием. Эти сюжеты давали возможность слить воедино “дольный” и “горный” миры, мысль и чувство художника, его устремленность к небу. Стремление воплотить этот образ - в сохранившихся рисунках Васильева “В горах Крыма”, “Крымские горы”, в акварели “Крымские горы осенью”, небольшой картине “Крымские горы зимой”, где, по словам Н. Новоуспенского, “отдаленные вершины светятся каким-то особым серебристым светом”. И этот свет рождает в человеке возвышенные мысли.

Достойным завершением этого пути явилась картина “В Крымских горах”. Интересно опять обратиться к сопоставлению живописных и словесных образов, рождающихся при созерцании картины. Свои впечатления от этого полотна описал Крамской, давший в своем письме весьма категорическую оценку: “гениально”, “после Вашей картины все картины - мазня и больше ничего”. Разбирая слабые, с его точки зрения, места работы, Крамской в то же время признает, что Васильев поднялся “почти до невозможной гадательной высоты”, создав принципиально новаторский художественный образ, в котором слились воедино поэтическая реальность и возвышенный строй авторской души. Поразительно точно нашел Крамской выразительный словесный образ для характеристики живописного: “Передо мной величественный вид природы, я вижу леса, деревья, вижу облака, вижу камни, да еще не просто, а по ним ходит поэзия света, какая-то торжественная тишина, что-то глубоко задумчивое, таинственное...”<sup>vii</sup>.

Картина “В Крымских горах” являет собой единство двух планов - реального и символического. Перед нами - реалистическое изображение природы горного Крыма: массивное, полупустынное каменистое плато, поднимающееся над глубокой пропастью, одинокие сосны, испытанные ветрами, пара волов, влекущих тяжелую мажару... Но это - лишь один план, “дольный” мир. В картине заключен глубочайший символический смысл, указывающий путь к миру “горнему”: это образ дороги, по которой медленно влечется повозка с женщиной и ребенком, идет рядом с ней крестьянин - путники на дальней дороге жизни.

Одна из главных характерных особенностей символического выражения, тем более художественного символа - его неисчерпаемая смысловая глубина, многоуровневость, многоплановость. Образ дороги и бредущих по ней путников символизирует бесконечность реальных явлений и предметов, окружающего человека мира, их неисчерпаемость в человеческом языке и понятиях. Образ дороги в картине Васильева - это сплав и синтез индивидуальной законченности и совершенства с глубиной проникновения в сущность явления, многомерностью охвата действительности.

Любопытный факт: на образ дороги, присутствующий почти во всех произведениях Васильева, обратил внимание композитор Б.В. Асафьев: “Дорога постоянно привлекает внимание Васильева... композицией управляет тема дороги...”<sup>viii</sup>. Как музыкальная тема, развивающаяся в эпическом произведении, она организует композицию, связывая воедино ее отдельные части, символизируя тот дальний путь, “на бесконечности “протяжений” которого миллионами людей передумано столько дум о жизни и смерти и где перестрадало столько сердец”<sup>ix</sup>.

Эту символичность образа дороги почувствовал и художник И. Крамской, хотя изображение волов и повозки не удовлетворило его своей бытовой окраской. Устремленность художника к “горнему” миру Крамской увидел в его способности увлечь зрителя все дальше и выше, в область облаков, откуда “ему хочется взбираться на небо...”<sup>x</sup>.

Живопись Васильева поразительно музыкальна, она вызывает прямые аналогии с звуковыми музыкальными образами. Русская природа - с лирическим фортепианным циклом П.И. Чайковского “Времена года”. Картина же “В Крымских горах” созвучна мощному хоралу, его торжественному звучанию. Это подлинная поэма, прославляющая величие мироздания и высокие помыслы человека.

Пейзаж Ф. Васильева, отразивший его поиски “гармонии чистоты, святости”, вызывал у Крамского ассоциацию с стихотворными поэтическими образами. Он писал Третьякову после безвременной смерти Ф. Васильева: “В его пейзаже крымском... есть такая торжественность, такой торжественный шум далекого леса, и эти три сосны одинокие вызывают в памяти какие-то забытые стихи, где-то на каком-то старом камне написанные, что я рассказать Вам не могу, что я испытываю, когда вижу этот пейзаж...”<sup>xi</sup>.

Размышления о “всеобщей аналогии” различных видов искусств находим и у мыслителей начала XX века, кажущихся несопоставимыми по своим эстетическим воззрениям.

К этим умозаключениям пришел религиозный философ о. Павел Флоренский, высказавший интересные мысли о символическом характере подлинного искусства, способного к воссозданию образов “горнего” мира. “Действительность описывается символами или образами”, - утверждает он; именно образу свойственна “наибольшая степень воплощенности, конкретности, жизненной правдивости”<sup>xii</sup>, что дает возможность образу-символу приблизить абстрактное понятие к человеку, раскрыть его сущность.

П. Флоренский свидетельствует об органическом соответствии зрительных и слуховых образов, приводя описание своих эстетических впечатлений от музыки Бетховена и красок уходящего дня: “Помните ли Вы смеющийся “Септет” Бетховена...? Золото заката и набегающая живительная прохлада ночи, и смолкающие

птицы, и вечерние пляски крестьян, и песни, и грустная радость благодатного вечера, и ликование сверкающего таинства - ухода звучат в ней<sup>xiii</sup>.

П. Флоренский развивает теорию символики цвета (работы “Столп и утверждение истины”, “У водораздела мысли”, “Иконостас”), обращаясь к произведениям русской и западноевропейской живописи.

Современник П. Флоренского, художник и мыслитель, основоположник абстракционизма в мировой живописи В. Кандинский в своем трактате “О духовном в искусстве” также рассуждает о символическом значении художественного образа, о символике цвета, о соответствии цвета и звука, об их гармонии, которая “должна основываться только на принципе целесообразного прикосновения к человеческой душе”<sup>xiv</sup>. Обосновывая “принцип внутренней необходимости”, лежащий в основе создания произведения искусства, Кандинский буквально озвучивает цвета, соотнося их с воздействием на человеческую душу: “...белый цвет действует на нашу психику, как великое безмолвие... Это безмолвие не мертво, оно полно возможностей...”, “Черный цвет внутренне звучит, как Ничто без возможностей, как мертвое Ничто после угасания солнца...”<sup>xv</sup>. Определенные цвета соответствуют, по Кандинскому, определенным музыкальным инструментам и их звукам: “Толубой цвет, представленный музыкально, похож на флейту, синий - на виолончель и, делаясь все темнее, на чудесные звуки контрабаса; в глубокой, торжественной форме звучание синего можно сравнить с низкими нотами органа”<sup>xvi</sup>.

В. Кандинский считает, что цвет и музыкальный звук, живопись и музыка способны передать “более тонкие вибрации, не поддающиеся словесным обозначениям”. Отсюда делается вывод о необходимости синтеза искусств в образном воссоздании “Внутреннего звучания”: оно может быть достигнуто “различными видами искусства, причем каждое искусство, кроме этого общего звучания, выявит добавочно еще нечто существенное, присущее именно ему”<sup>xvii</sup>.

Кандинский приводит в пример “светомузыку” Скрябина, его стремление “усилить действие музыкального тона действием соответствующего цветного тона”, что, по его мнению, является лишь элементарной попыткой, одной из возможностей такого синтеза. Словам в этом процессе Кандинский отводит менее значительную роль, ибо они, считает художник, являются лишь намеками, внешними признаками красок.

Современником Кандинского и Скрябина был выдающийся художник Константин Богаевский, вся творческая жизнь которого связана с образом Киммерии - Крыма, каким он виделся этому глубокому и своеобразному мастеру. Значительно то, что К. Богаевский испытал влияние его предшественников - художников XIX века, обратившихся к крымскому пейзажу: это были Ф. Васильев (картина “В Крымских горах”) и Р. Судковский и его пейзаж “Штиль”. Сохранилось описание картины Судковского, сделанное молодым Богаевским, где художник находит слияние звука и цвета, музыки и живописи. Богаевский был настолько захвачен этим полотном, что скопировал его и свое впечатление передал в письме феодосийскому другу: “Должно быть, художник, который написал эту картину, долго сидел на этом берегу, сидел, может быть, час и два и все прислушивался, что говорила ему эта спокойная и величавая природа, прислушивался к волнам, что плескались у его ног, и к самой тишине и молчанию природы, которое иной раз душе больше говорит, чем иной мир звуков. И с сердцем, полным только что выслушанной музыки, художник пришел в свою одинокую мастерскую, заперся в ней и стал проводить счастливейшие в своей жизни часы перед начатой картиной. Забыты были все огорчения и тревожения жизни, и все искупалось блаженнейшими минутами творчества. Да, чтобы написать такую картину, действительно нужно вдохновиться природой и понять ее язык”<sup>xviii</sup>.

Текст письма Богаевского, фрагмент которого был приведен, имеет самостоятельное значение: это своеобразный этюд, в нем точно найдены зрительные и слуховые образы, но они не только обозначены, но как бы психологизированы; человек экстраполирует свои чувства и мысли на явления природы, и она оживает: “Море точно заснуло... вода так тиха и прозрачна, что, кажется, можно пересчитать каждый камешек, лежащий на глубине. Только у самого берега набегают легкие волны и ложатся отдохнуть после долгих скитаний по бурному морю. Кругом невозмутимая тишина и спокойствие”<sup>xix</sup>.

В этом словесном этюде (в отличие от этюда живописного) Богаевский создает романтический образ одинокого художника, погруженного в мастерской в мир своей фантазии. Интересно, что в жизни сам Богаевский был именно таким творцом. Художник и искусствовед Н.С. Барсамов, близко знавший Богаевского, вспоминал: “Его дом и мастерская на самой окраине города (Феодосии - Д.Б.) были ничем не примечательны. Его мало кто знал в городе, да он и не искал популярности”<sup>xx</sup>.

Поэзия и живопись... Этот синтез нашел воплощение и в дружбе К. Богаевского с М. Волошиным. Барсамов вспоминал: “Они изредка встречались и делились своими творческими планами: Богаевский показывал свои картины, Волошин читал свои последние стихи”<sup>xxi</sup>.

Волошин посвятил своему другу цикл стихов “Киммерийские сумерки” и статью “К.Ф. Богаевский - художник Киммерии”. Статья отличается тонким пониманием не только своеобразия таланта Богаевского и образа Киммерии, созданного им, но и самого пейзажа Восточного Крыма: “...древняя земля грезит в нем свои сновидения...” - поразительно емкий образ-символ, отличающийся глубиной проникновения в самую суть Киммерии Богаевского. К циклу “Киммерийские сумерки” Богаевский создал двенадцать рисунков. Не являясь иллюстрациями к стихам Волошина, они, по замечанию Н. Барсамова, дают зрительное воплощение Киммерии в совершенно самостоятельно найденных графических образах, созвучных поэзии М.А. Волошина.

Вместе с поэтом-художником Богаевский мог бы так словесно воссоздать облик Киммерии, про-зреть, про-видеть ее в своих снах (вспомним: именно об этой особенности творчества Богаевского писал в своей статье Волошин):

Над зыбкой рябью вод встает из глубины  
Пустынный кряж земли: хребты скалистых гребней,  
Обрывы черные, потоки красных щербней -  
Пределы скорбные незнаемой страны.

Я вижу грустные, торжественные сны -  
Заливы гулкие земли глухой и древней,  
Где в поздних сумерках грустнее и напевней  
Звучат пустынные гексаметры волны.

И парус в темноте, скользя по бездорожью,  
Трепещет древнею, таинственною дрожью  
Ветров тоскующих и дышащих зыбей.

Путем назначенным дерзая и возмездя  
Стремит мою ладью глухая дрожь морей,  
И в небе теплятся лампы Семизвездья.

Некоторые свои работы Богаевский называл героическими пейзажами. Такова картина “Киммерия”, передающая ощущение взволнованности стихии: все в ней в движении - тучи, море и, кажется, сама волнистая равнина. Ритмический строй картины вызывает музыкальные ассоциации (известно, что Богаевский любил во время работы слушать классическую музыку). Большая часть полотна отдана небу; оно покрыто смятенными, быстро бегущими тучами, меняющими свою форму. Эффект движения в небе усиливает пробивающийся свет солнца, он звучит как тема жизни и надежды в музыкальном произведении.

Мрачно и взволновано море, покрытое пенными бурунами, бегущими к берегу, холмы же уходят в туманную даль...

Крымские пейзажи Богаевского ассоциируются с звучанием симфонии, стремящейся отразить все многообразие и сложность жизни, ее напряженную, титаническую борьбу, драматизм и надежды. Именно так воспринимается монументальное панорамное полотно “Тавроскифия”, раскрывающее красоту, суровость и первозданность гор Восточного Крыма. Образный строй картины рождает сопоставление с построением первой части симфонии, в основе которой лежит, как правило, противопоставление контрастных тем-образов. Основа композиции “Тавроскифии” - ритмическая организация протяженных горизонталей, пересекаемых динамичными “всплесками”. Неподвижности каменных нагромождений берегов противопоставлен быстрый бег волн. Живой блеск воды контрастирует с застывшими уступами скал.

Настроению этих пейзажей родственно звучание симфоний Бетховена, овеянных дыханием героической мощи, возвышенным, философским пониманием природы и ее воздействия на чувства человека. Знаменательна пометка Бетховена на рукописи первой части Шестой симфонии: “Больше чувство, чем музыкальная живопись”.

Глубокое чувство единения с природой лежит в основе одного из лучших произведений Богаевского - картины “Горный пейзаж”. Она рождает ассоциации с “Героической” симфонией Бетховена, отличающейся монументальностью, величием, напряженным драматизмом. Суровая и возвышенная живопись Богаевского воспроизводит полужанровую картину горного пейзажа с его клубящимся небом, резко очерченными гранями каменистых гор и освещенной ярким солнечным светом долиной, в которой сохранились древние загадочные строения, напоминающие очертания сказочных замков.

Остро чувствуя своеобразную суровую красоту Восточного Крыма, Богаевский открыл в крымской природе новые черты, обогатил крымский пейзаж новыми изобразительными средствами, придав ему звучание героической симфонии

---

<sup>i</sup> Мастера искусств об искусстве. - М., 1967.-Т.4.-С.183.

<sup>ii</sup> Асафьев Б.В. Русская живопись. Мысли и думы.- Л.-М., 1966.- С.196.

<sup>iii</sup> Васильев Ф.В. Письма.-М., 1937.- С.132.

<sup>iv</sup> Там же.- С.136-137.

<sup>v</sup> Там же.

<sup>vi</sup> Там же.- С.94.

<sup>vii</sup> Переписка И.Н. Крамского. Переписка с художниками.- М., 1954.-Т.2.- С.48-49.

<sup>viii</sup> Асафьев Б.В. Русская живопись. Мысли и думы.-С.195-196.

<sup>ix</sup> Там же.

- 
- <sup>x</sup> Переписка И.Н.Крамского. Переписка с художниками.–Т.2.– С.187-188.
- <sup>xi</sup> Крамской И.Н. Письма. В 2 т. –М.,1937.–Т.2.–С.70.
- <sup>xii</sup> Флоренский П. Символическое описание//Феникс.– М.,1922.– С.90-91.
- <sup>xiii</sup> Флоренский П.А. Собр.соч. В 2т.– Т.2.–М.,1990.–С.19.
- <sup>xiv</sup> Кандинский В. О духовном в искусстве.–М.,1992.– С.49.
- <sup>xv</sup> Там же.– С.72-73.
- <sup>xvi</sup> Там же.– С.69
- <sup>xvii</sup> Там же.– С.80.
- <sup>xviii</sup> См.: Барсамов Н. Море в русской живописи.–Симферополь:Крымиздат,1969.– С.185-186.
- <sup>xix</sup> Там же.– С.185.
- <sup>xx</sup> Барсамов Н. Богаевский.-М.,1961.- С.22.
- <sup>xxi</sup> Там же.