Муниципальное бюджетное образовательное учреждение

«Коктебельская школа города Феодосии Республики Крым»

**ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ РАБОТА**

**по истории искусства**

**на тему: СЛАГАЕМЫЕ ТВОРЧЕСТВА**

**М. А. ВОЛОШИНА**

Выполнил:

учитель изобразительного искусства МБОУ Коктебельская школа

Дроздова Светлана Сергеевна

П. Коктебель, 2015 г.

СОДЕРЖАНИЕ

**ВВЕДЕНИЕ**…………………………………………………………………….…2

***Раздел 1.* ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ТЕМЫ**

* 1. Искусство как составная часть духовной культуры человечества……..3
  2. Живопись как вид изобразительного искусства…………………………4
  3. Специфика пейзажного жанра…………………………………………….6

***Раздел 2.* ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ, КОТОРЫЕ ВОЛОШИН СТАВИЛ ПЕРЕД ИСКУССТВОМ.**

2.1. Философия пейзажа Волошина…………………………………………..12

2.2. Союз поэзии и живописи…………………………………………………31

***Раздел 3.* ТРАДИЦИИ ЯПОНСКОГО ИСКУССТВА.**

3.1. Изучение мастером японской гравюры………………………………….35

3.2. Своеобразие панорамного пейзажа Волошина. Роль ландшафта Восточного Крыма…………………………………………………..……40

**ВЫВОДЫ**………………………………………………………………………..45

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**.......................................49

**ВВЕДЕНИЕ.**

Дверь отперта. Переступи порог.

Мой дом раскрыт навстречу всех дорог.

В прохладных кельях, беленых известкой,

Вздыхает ветр, живет глухой раскат

Волны, взмывающей на берег плоский,

Полынный дух и жесткий треск цикад [11, с. 38].

Чудесный вид открывается с веранды Волошинского дома в ясную ночь: безмятежное море в лунном свете кажется бархатным, и профиль поэта, четко очерченный на склоне Карадага, исполнен мифического величия… В такие минуты ощущаешь во всей полноте масштаб личности Максимилиана Волошина.

Среди гениев своего времени Волошин был, пожалуй, самой противоречивой фигурой. Он с увлечением постигал классические и восточные философские и религиозные системы и в тоже время с живейшим интересом реагировал на дерзкие, провокационные идеи современных ему немецких философов.

Он ценил как классическое наследие античной культуры, так и относительно малоизвестный, но богатейший культурный пласт Крыма, ставшего последним прибежищем для бесконечных волн кочевников – от легендарных киммерийцев до татар. «Любовь к отеческим гробам» и безмерный космополизм удивительным образом уживались в Волошине и породили на свет новый миф – миф Киммерии [20, с. 5]…

Данная работа имеет практическую значимость и актуальность для учителей ИЗО, МХК, студентов художественно – графического факультета педагогического университета. Она затрагивает тему творчества коктебельского поэта и художника М. А. Волошина.

Проблема изучения данной темы состоит в том, что М. Волошин является одновременно и поэтом, и художником. О Волошине, как поэте, написано множество статей, научных трудов. О Волошине, как художнике, говорилось и писалось немного. Выбранная тема имеет перспективы для дальнейшего исследования; объем курсовой работы ограничен временем, уместно было бы дальнейшее изучение этой темы, что позволит сделать более точные выводы.

Объектом исследования выступает творчество М. А. Волошина.

Предметом исследования являются пейзажные произведения М. А. Волошина.

Цель работы: исследовать слагаемые творчества М. А. Волошина.

Поставленная цель предопределила решение следующих задач:

1. Определить специфику пейзажного жанра.
2. Определить цели и задачи, которые Волошин ставил перед искусством.
3. Изучить произведения М. Волошина.
4. Проанализировать методы и пути создания Волошиным пейзажей.
5. Отметить значимость пейзажных произведений Волошина для искусства.

В данной работе использовались методы исследования и сравнения.

При написании данной работы были использованы книги и журналы по искусству, материалы «Волошинских чтений», а также статьи из интернета, содержащие хорошие репродукции произведений Волошина; список использованной литературы помещен в конце работы.

**Раздел 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ТЕМЫ.**

* 1. **Искусство как составная часть духовной культуры человечества.**

Искусство – одна из форм общественного сознания, составная часть духовной культуры человечества, специфический род практически – духовного освоения мира.

Искусство выступает одновременно и как подобное реальной жизни, и как отличное от неё – выдуманное, иллюзорное, как игра воображения, как творение человеческих рук. Художественное произведение возбуждает в одно и то же время глубочайшие переживания, подобные переживаниям реальных событий, и эстетическое наслаждение, проистекающее из его восприятия именно как произведения искусства, как созданной человеком модели жизни.

Искусство как специфическое общественное явление представляет собой сложную систему качеств, структура которой характеризуется сопряжением познавательной, оценочной, созидательной (духовно и материально) и знаково – коммуникативной граней (или подсистем). Благодаря этому оно выступает и как средство общения людей, и как орудие их просвещения, обогащения их знаний о мире и о самих себе, и как способ воспитания человека на основе той или иной системы ценностей, и как источник высоких эстетических радостей.

Искусство, взятое в целом, есть исторически сложившаяся система различных конкретных способов художественного освоения мира, каждый из которых обладает чертами, общими для всех и индивидуально-своеобразными [19].

* 1. **Живопись как вид изобразительного искусства.**

Живопись – вид изобразительного искусства, художественные произведения, которые создаются с помощью красок, наносимых на какую – либо твёрдую поверхность. Как и другие виды искусства, живопись выполняет идеологические и познавательные задачи, а также служит сферой создания предметных эстетических ценностей, будучи одной из высокоразвитых форм человеческого труда.

Живопись отражает и в свете тех или иных концепций оценивает духовное содержание эпохи, её социальное развитие. Мощно воздействуя на чувства и мысли зрителей, заставляя последних переживать действительность, изображенную художником, она служит действенным средством общественного воспитания. Многие произведения живописи обладают документально – информационной ценностью.

В силу наглядности образа оценка жизни художником, выраженная в его произведении, приобретает особую убедительность для зрителя. Создавая художественные образы, живопись использует цвет и рисунок, выразительность мазков, что обеспечивает гибкость её языка, позволяет ей с недоступной др. видам изобразительного искусства полнотой воспроизводить на плоскости красочное богатство мира, объёмность предметов, их качественное своеобразие и материальную плоть, глубину изображаемого пространства, свето – воздушную среду. Живопись не только непосредственно и наглядно воплощает все зримые явления реального мира (в т. ч. природу в её различных состояниях), показывает широкие картины жизни людей, но и стремится к раскрытию и истолкованию сущности совершающихся в жизни процессов и внутреннего мира человека [8].

Доступные данному виду искусства широта и полнота охвата реальной действительности сказываются и в обилии присущих ей жанров (исторический, бытовой, батальный, анималистический и др.).

Основное выразительное средство живописи – цвет – своей экспрессией, способностью вызывать различные чувственные ассоциации усиливает эмоциональность изображения, обусловливает широкие изобразительные и декоративные возможности этого вида искусства. В произведениях он образует цельную систему (колорит). Обычно применяется тот или иной ряд взаимосвязанных цветов и их оттенков (гамма красочная), хотя существует также живопись оттенками одного цвета (монохромная). Цветовая композиция (система расположения и взаимоотношения пятен цвета) обеспечивает определенное цветовое единство произведения, влияет на ход его восприятия зрителем, являясь специфической для произведения частью его художественной структуры. Другое выразительное средство живописи —рисунок (линия и светотень) — ритмически и композиционно вместе с цветом организует изображение; линия отграничивает друг от друга объёмы, является часто конструктивной основой живописной формы, позволяет обобщённо или детально воспроизводить очертания предметов, выявлять их мельчайшие элементы [8].

* 1. **Специфика пейзажного жанра.**

Всех художников интересует тема пейзажа. Все лучшие картины, созданные в теме пейзажа, отличает одна общая особенность — непосредственность и поэтичность отображения живой природы. Умение передать своеобразие красок и форм, увидеть красоту даже там, где природа не отличается великолепием и красочностью, изобразив привычное в пейзаже. Пейзажем именуется художественное изображение вида местности с предметами живой природы. Среди сложившихся жанров изобразительного искусства, пейзаж занимает одно из центральных позиций.

В лучших пейзажах прослеживается умение наблюдать натуру, видеть в ней главное, отбрасывая второстепенное. Значение имеет хорошо скомпонованный рисунок с удачной композицией в изображаемых фрагментах природы или в пейзаже с широким пространством. Пейзаж городской показывает не только природу, но и характерные черты действительности. Красоту природы подчеркивает передача глубокого пространства. Завершенный пейзаж производит целостное впечатление, выражает состояние природы, глубину пространства и объемность форм.

Творчество требует от художника сосредоточения и погружения в мир создаваемых образов. Тенденция к максимально точному отображению натуры в изобразительном искусстве именуется натурализмом. Любое изображение — это всегда субъективное видение художника.

В XIX веке художники писали картины, активно используя правила перспективы, с натуралистической точностью отображая действительность. XX век стал периодом расцвета разных направлений в искусстве, и одновременного поиска новых неординарных средств выражения. Все это находило свое отражение в пейзаже. Пейзаж всегда оставался популярной темой [8].

Художники вводят в пейзаж всякого рода новации и интерпретации, призванные подчеркнуть стилевые особенности. Художнику необходимо иметь развитое воображение, обладать общей культурой и мастерством. Мастерство подразумевает не только технику исполнения, но и умение наблюдать натуру, отбирать и обобщать. Все оттенки пейзажа в природе подчинены одному цвету, присутствующему во всех элементах пейзажа. Такой общий цветовой строй определяет колорит этюда. В реалистической живописи колорит служит средством правдивого отображения живой природы. Художнику необходимо уметь замечать тончайшие нюансы цветовых сочетаний, и отображая это в картине, создавать неповторимый пейзажный образ. Немыслимо художественное отображение природы без передачи ее различных состояний. Очень ценно выражение состояния природы, которому соответствует мотив пейзажа.

К жанру пейзажа относится изображенное в открытой среде: горы, поля, луга, вид моря, ландшафты, улицы, здания и т. д. Пейзаж всегда связан с понятием пространства. Он может быть, как естественным, так и созданным при участии человека. В зависимости от мотива различают два основных направления пейзажа: природный и архитектурный.

Сельский пейзаж объединяет в себе черты природного и архитектурного. Пейзажи с мотивами естественной природы: морские («марины»), равнинные (изображают поля и реки), лесные и горные. Различают так же пейзажи отображающие конкретный, действительно существующий мотив, и пейзажи, которые являются плодом творческой фантазии художника.

Существует несколько способов написания пейзажа: на пленэре, по памяти или воображению. Наиболее реалистичными являются пейзажи, написанные на пленэре. Пейзажи, написанные по памяти или воображению, могут отличаться оригинальностью композиции. В естественных условиях присутствует сходящаяся перспектива, воспринимаемая нами, как мнимый сход параллельных линий и мнимое перспективное сокращение, а так же воздушная и атмосферная [8].

Изменение цвета по мере удаления изображения именуется воздушной перспективой. Атмосферная перспектива — это передача с помощью светотеневой и цветовой трактовки предметов определенного атмосферного состояния в природе. Свет и характер освещения в пейзаже играют важное значение, и являются одной из возможностей создания выразительного художественного образа.

Пейзаж — это разнообразное творчество, требующее от художника интеллектуальной работы, вдохновения и фантазии.

В мировой истории искусств живопись маслом часто занимала ведущее место. Это ее роль в значительной мере объясняется тем, что ни в каком другом виде искусства нельзя передать видимые явления мира, образ человека или природы с такой полнотой, как в живописи. Более того, эта полнота выражения внешнего, видимого мира позволяет в живописи маслом раскрыть и глубокое внутреннее содержание, и смысл общественных явлений, духовную жизнь человека, его мысли, чувства и стремления. Почему же возможна в живописи такая полнота передачи внешнего облика мира и наших ощущений. Ответ напрашивается сам собой, ибо всем известно, что живопись в отличие от других видов искусства обладает цветом как главным, основным средством выражения жизни, а поскольку в реальной действительности все существующее имеет свою определенную окраску, свой цвет, лишь живопись может наиболее полно передать это свойство материи. Все остальные виды искусства в отношении передачи цвета и света в природе, хотя нередко и используют краски как материал, уступают живописи в полноте, глубине и точности этой передачи. Правда, живописное изображение связано с плоскостью и в этом смысле оно тоже условно и уступает скульптуре, обладающей конкретно осязаемой объемной формой, но в скульптуре, даже полностью раскрашенной, цвет зависит от освещения и поэтому непостоянен и изменчив, в то время как живопись маслом сохраняет тонкие нюансы цвета, увиденные и запечатленные художником в моменты наивысшего творческого взлета и вдохновения. Пейзаж — жанр, который долгое время считался второстепенным. Казалось бы, он не требует изощренного мастерства рисунка, сложных композиционных решений, его цветовая палитра ограничена, но это умозрительные предположения, основанные на чисто внешних признаках. Что пейзаж равноправный, глубоко содержательный, требующий высокого мастерства жанр, свидетельствуют многие примеры.

Пейзажные проблемы: как передать солнечный свет, тень, отсветы на листве и телах, преломление света в быстрой струе ручья, как естественно разместить фигуры людей среди природы волнуют многих художников.

Пейзаж был даже ядром у художников импрессионистов и привел к кардинальным переменам в масляной живописи в целом: высветлению колорита, художественному освоению глубокого, реального пространства, к фрагментарной композиции, к сложению нового метода письма — «алла прима».

Наконец, пейзажный этюд был той школой, на которой оттачивали свое живописное мастерство несколько поколений художников. Однако следует различать пейзажный этюд и пейзажную картину.

Этюд, который пишется непосредственно с натуры, обычно быстро, в один или несколько сеансов, не претендует на создание законченного образа природы. Прелесть этюда в стремительности, в точности отдельных беглых наблюдений, в правдивой передаче моментального состояния пейзажа, в эмоциональности живописной работы [8].

Пейзажная картина чаще создается в мастерской, как и произведения других жанров. Это законченная, тщательно и продуманно выполненная (не следует смешивать тщательность с детальностью прорисовки), выражающая общие представления о природе работа. Каждое направление в искусстве дало свои черты в пейзаж и в понимание пейзажного пространства. До прошлого века пейзажное пространство строилось в основном по принципу театральной сцены: с романтически освещенным передним планом, кулисами и плоским дальним планом; в живописи господствовали темные тона. Правда, у некоторых крупных мастеров (например, у Брейгеля) мы встречаемся с удивительной по реализму концепцией пространства, но настоящий расцвет пейзажной живописи приходится на девятнадцатый, начало двадцатого века. Назовем английских художников Гейнсборо, Тернера, Констебла, замечательного русского пейзажиста Васильева и С. Щедрина, плеяду французских художников барбизонской школы и позднейших течений. Художники добиваются высокого искусства в передаче реального движения, происходящего в природе, взаимовлияния света и воздуха, атмосферных состояний, цельного изображения и слитности человеческой фигуры с пейзажем. Следует рассматривать как самостоятельный жанр марину, морской пейзаж. Он имеет целый ряд особенностей, связанных с изображением моря.

В узком и строгом смысле следует различать пейзаж и пейзажное изображение. Пейзаж – это «портретное» изображение натурного вида, того, что есть, что реально существует. Это как бы живописное или графическое «фотоизображение». Оно индивидуально и неповторимо, его можно подправить, деформировать, но нельзя придумать, сочинить. В отличие от него пейзажное изображение – это любые сочиненные с помощью воображения пейзажные виды. Термин «пейзаж» обычно означает и то и другое.

Пейзаж – это не просто изображение, но всегда художественный образ природной и городской среды, ее определенная интерпретация, что находит свое выражение в исторически сменяющихся стилях пейзажного искусства.

Для каждого стиля – будь то пейзаж классицистический, барокко, романтический, реалистический, модернистский – характерна своя философия, эстетика и поэтика пейзажного образа [8].

В центре философии пейзажа стоит вопрос об отношении человека к окружающей среде – природе и городу, и об отношении среды к человеку. Эти отношения могут трактоваться как гармонические и как дисгармонические. Так, например, Левитан в пейзаже «Вечерний звон» создает образ, в котором сливаются в гармонии и светлая радость природы и благостный душевный мир бытия и чувств людей. Напротив, в философско-символическом пейзаже (Над вечным покоем) художник, желая ответить на вопрос об отношении человека и природы, о смысле жизни, противопоставляет вечные и могучие силы природы слабой и кратковременной человеческой жизни.

Философская мировоззренческая трактовка образа определяет его эстетику. В «Вечернем звоне» это благостная, идиллическая красота, «Над вечным покоем» решена в стиле монументального трагизма, возвышенного в своей основе.

И. Левитан – пейзажист реалистического стиля, но предложенный способ трактовки его пейзажного творчества применим и к другим стилям. Например, классицистический пейзаж в целом исповедует гармонический образ, возвышенный и эпически-повествовательный, романтизм стремится вскрыть внутренние противоречия отношения человека и среды, ему присуща особая романтическая красота и лиризм [8].

Пейзажное искусство обнаруживает себя почти во всех видах и родах пространственных искусств. Среди видов преимущество отдается живописи и графике (книжные иллюстрации и др.), но пейзажные изображения встречаются и в архитектуре, в декоративном искусстве (росписи на стекле, фарфоре и т.п.) и в сценографии (декорационные пейзажи). Среди родов пространственных искусств пальма первенства принадлежит станковым произведениям живописи и графики, но монументальное искусство (росписи и мозаики) и прикладное искусство (народные художественные промыслы, мебель, сувениры и т.п.) также используют пейзажные формы.

Для модернистских течений современности характерно стремление к деформации пейзажного изображения, что часто является мостом для перехода к абстракциям, где пейзаж утрачивает свою жанровую специфику [.

**Раздел 2. Цели и задачи, которые Волошин ставил перед искусством.**

**2.1. Философия пейзажа Волошина.**

Волошин слишком крепко любил плоть земли, ценил роль живых впечатлений и силу человеческого разума для творчества, чтобы исповедовать туманную отвлеченность и погружение художника в иррациональность и поиски мистической потусторонности. Волошин говорил, что реализм – это вечный корень искусства, который берет свои соки из жирного чернозема жизни. В «Письмах из Парижа» он отдавал должное импрессионизму, но не сводил к нему задачи искусства, а видел в нем лишь одну из сторон творческого процесса, связанную с впечатлениями художника. Понимая в этом смысле термин, Волошин считал, что импрессионизм не временное течение, а основа искусства, это – психологический момент в творчестве каждого художника. Другая сторона творческого процесса – изучение натуры, тщательное, документальное. Исходя из такого понимания термина «натурализм», Волошин писал: «Наблюдение, документ, – натурализм это основа всякого искусства. Но надо уметь обращаться с собранными документами. Импрессионисты в живописи, натуралисты в литературе думали, что простая систематизация этих документов может создать произведение искусства. В этом ошибка импрессионизма. Документ не только должен быть найден и воспринят, он еще должен быть забыт. Другими словами, должен стать частью художника настолько, чтобы перестать доходить до его сознания. Потому что забвение – это не потеря, а окончательное усвоение. И только тогда документ может принести пользу, и прийти в момент творчества уже из бессознательного... Творчество – это умение управлять своим подсознательным». Легко заметить, что такое понимание Волошиным творчества не сближало, а отделяло от символистов его собственное искусство — отчасти поэзию и в особенности живопись. От символистской эстетики авторские устремления Волошина весьма далеки, что ясно выражено им в следующих строках:

Все видеть, все понять, все знать, все пережить,

Все формы, все цвета вобрать в себя глазами,

Пройти по всей земле горящими ступнями.

Все воспринять и снова воплотить [21].

«Художник весь многоцветный мир должен свести к основным комбинациям.., – писал он еще в 1904 году. – Из обычной человеку выпуклой трехмерной действительности он должен уметь выделить основные, двухмерные зрительные впечатления. В этом и состоит самая важная и самая сложная аналитическая часть работы художника. Если она не совершена, никакая творческая работа невозможна.

В этом – и только в этом заключается весь учебный подготовительный курс художника» [10, с. 225].

Акварельные пейзажи поэта Максимилиана Волошина—явление в нашем искусстве незаурядное. В этих небольших пейзажах содержится новый мотив в понимании природы Крыма, впервые открытый Волошиным и обогативший нашу пейзажную живопись.

Ему по душе были эта «неприглядность пейзажа, наводящая на грустные размышления», и безлюдье, и перезвон овечьих бубенцов, и пронизывающий

ветер — вся первозданность природы.

Все здесь было для него таинственным, волнующим, полным загадочного смысла, а сама земля — интереснейшей книгой, в которой столько непрочитанных страниц. Генуэзские крепостные стены, античные руины, скифские бабы и мраморные плиты с таинственными надписями — все это, увиденное воочию, поразило юношеское воображение, изощренное чтением Гомера, Овидия, Вергилия.

Не раз он ходил пешком из Коктебеля в Феодосию, где заканчивал гимназический курс, и подолгу любовался панорамой голубых скал и моря. Мысли и чувства приобретали особый строй, и ему казалось, что он слышит гекзаметр в шелесте волн и шуме прибоя, а каждый парус вдали казался ему вестником Эллады.

Акварелью М. Волошин начал работать с начала войны. Начало войны и ее первые годы застали его в пограничной полосе — сперва в Крыму, потом в Базеле, позже в Биаррице, где работы с натуры были невозможны по условиям военного времени. Всякий рисовавший с натуры в те годы, естественно, бывал заподозрен в шпионстве и съемке планов.

Это Максимилиана освободило от прикованности к натуре и было благодеянием для его живописи. Акварель непригодна к работам с натуры. Она требует стола, а не мольберта, затененного места, тех удобств, что для масляной техники не требуются [12, с. 46].

Волошин стал писать по памяти, стараясь запомнить основные линии и композицию пейзажа. Что касается красок, это было нетрудно, так как и раньше он, наметив себе линейную схему, часто заканчивал дома этюды, начатые с натуры. В конце концов, он понял, что в натуре надо брать только рисунок и помнить общий тон. А все остальное представляет логическое развитие первоначальных данных, которое идет соответственно понятым ранее законам света и воздушной перспективы. Война, а потом революция ограничили его технические средства только акварелью. У художника был запас акварельной бумаги, и экономия красок позволила ему его длить долго. Плохая акварельная бумага тоже дала Волошину многие возможности. Русская бумага отличается малой проклеенностью. Он к ней приспособился, прокрывая сразу нужным тоном, и работал от светлого к темному без поправок, без смываний и протираний.

Эту эволюцию можно легко проследить по ретроспективному отделу его выставки. Это борьба с материалом и постепенное преодоление его.

Если масляная живопись работает на контрастах, сопоставляя самые яркие и самые противоположные цвета, то акварель работает в одном тоне и светотени. К акварели больше, чем ко всякой иной живописи, применимы слова Гете, которыми он начинает свою «теорию цветов», определяя ее как трагедию солнечного луча, который проникает через ряд замутненных сфер, дробясь и отражаясь в глубинах вещества. Это есть основная тема всякой живописи, а акварельной по преимуществу.

Ни один пейзаж из составляющих его выставку не написан с натуры, а представляет собою музыкально-красочную композицию на тему киммерийкого пейзажа. Среди выставленных акварелей нет ни одного «вида», который бы совпадал с действительностью, но все они имеют темой Киммерию. Волошин писал с натуры только мысленно.

Волошин писал акварелью регулярно, каждое утро по 2—3 акварели, так что они являются как бы его художественным дневником, в котором повторяются и переплетаются все темы его уединенных прогулок. В этом смысле акварели заменили и вытеснили совершенно то, что раньше было его лирикой и пешеходными странствованиями по Средиземноморью [12, с. 46].

Вообще в художественной самодисциплине полезно всякое самоограничение: недостаток краски, плохое качество бумаги, какой-либо дефект материала, который заставляет живописца искать новых обходных путей и сохранить в живописи лишь то, без чего нельзя обойтись. В акварели не должно быть ни одного лишнего прикосновения кисти. Важна не только обработка белой поверхности краской, но и экономия самой краски, как и экономия времени. Недаром, когда японский живописец собирается написать классическую и музейную вещь, за его спиной ассистирует друг с часами в руках, который отсчитывает и отмечает точно количество времени, необходимое для данного творческого пробега. Это описано хорошо в «Дневнике» Гонкуров. Понимать это надо так: вся черновая техническая работа уже проделана раньше, художнику, уже подготовленному, надо исполнить отчетливо и легко свободный танец руки и кисти по полотну. В этой свободе и ритмичности жеста и лежат смысл и пленительность японской живописи, ускользающие для нас,— кропотливых и академических европейцев. Главной темой акварелей Волошина является изображение воздуха, света, воды, расположение их по резонированным и резонирующим планам.

В методе подхода к природе, изучения и передачи ее он стоял на точке зрения классических японцев (Хокусаи, Утамаро), по которым он в свое время подробно и тщательно работал в Париже в Национальной Библиотеке. Там у Волошина на многое открылись глаза, например, на изображение растений. Там, где европейские художники искали пышных декоративных масс листвы (как у Клода Лотрена), японец чертит линию ствола перпендикулярно к линии горизонта, а вокруг него концентрические спирали веток, в свою очередь окруженных листьями, связанными с ними под известным углом. Он не фиксирует этой геометрической схемы, но он изображает все дефекты ее, оставленные жизнью на живом организме дерева, на котором жизнь отмечает каждое отжитое мгновенье [10, с. 21].

Волошин в живописи чувствует своё родство с солнцем, луной, морем, растворяясь в своём «личном космосе». Изначально Волошин думал, что надо рисовать то, что видит художник. Позже он стал думать, что нужно рисовать то, что знает художник. Но раньше всё-таки необходимо научиться видеть и отделять видение от знания. Большое значение в живописи, считал Волошин, имеет анализ. Он склоняется к мысли о сходстве «живописного» ума с математическим. В рисунке должны преобладать сначала анализ, а затем «логизм». Благодаря этому, рисунок обретает способность «рассказывать». Лишённый этих качеств, рисунок импрессионистов оказывается «глупым», как и сама природа, не преображённая художественным видением [8, с. 127-128].

Пейзажист должен изображать землю, по которой можно ходить, и писать небо, по которому можно летать, то есть в пейзажах должна быть такая грань горизонта, через которую хочется перейти, и должен ощущаться тот воздух, который хочется вдохнуть полной грудью, а в небе те восходящие токи, по которым можно взлететь на планере [10, с. 22].

Теоретические выкладки поэта и художника позволяют правильно понять и оценить творчество самого Волошина. А. Бенуа, например, в волошинских акварелях привлекала «пленительная лёгкость» в сочетании «с отличным знанием природы». Лёгкость и умение просто писать о сложном, скрывая «от зрителей капельки пота», Волошин перенял у японских мастеров живописи Утамаро и Хокусаи, представителей классической гравюры. Способность воспроизводить пейзажи по памяти укрепилась у художника в годы Первой мировой войны, когда любые зарисовки с натуры были запрещены.

С одной стороны, пейзажи Волошина конкретны и узнаваемы. Они реалистичны в лучшем значении этого слова, при всей условности использования цветов, ведь реализм, в понимании художника, «это вечный корень искусства, который берёт свои соки из жирного чернозёма жизни».

|  |
| --- |
| I:\Scan - копия\SKMBT_C25213061512370_0002.jpg  4. К Арматлуку, 1917 |

С другой стороны, акварели Волошина — это философские произведения, к тому же несущие на себе печать истории страны [13, с. 128].

В самом начале своего развития и становления как художника Волошин пробовал писать маслом, темперой, гуашью с натуры. По работам, написанным маслом в 1900-е годы, таким как: «Рощица», «Усадьба», «Вид на Сюрю-Кая» - можно проследить, как художник учился у природы. Пока у него еще не выработался свой творческий живописный язык, но он уже умел передавать общее состояние пейзажа и находить пластику горных массивов. В работе «Вид на Сюрю-Кая» (ил. 4) проявляется чисто импрессионический взгляд художника на природу, образ которой написан в стиле некоторого дивизионизма, выпуклого раздельного мазка.

|  |
| --- |
| I:\Scan - копия\SKMBT_C25213061512370_0019.jpg  5. Вид на Сюрю-Кая |

А работа «Весенний день» уже указывает на попытку художника находить свой творческий стиль, отдаленно напоминающий будущие акварели Волошина. Художник стал проявлять интерес к рисунку в виде арабеска трав, деревьев и облаков, обводя их темной краской, и пытался найти колористической строй композиции.

Но письмо маслом, темперой и гуашью не смогло подчиниться творческим замыслам художника, лишь фиксируя уголки природы, тренируя глаз художника. Волошин, занявшись акварелью, почувствовал, что она представляет податливый материал для его творческих устремлений и он может за короткое время воссоздать свой замысел-образ, запечатлевшийся в собственной памяти. После прогулок, которые ему давали богатые впечатления, Волошин теперь мог спокойно заняться акварелью, быстросохнущие свойства которой давали разнообразную пищу для его творческой фантазии. Акварель дала ему возможность выразить свое отношение к природе, найти свою цветовую картину мира.

|  |
| --- |
| I:\Scan - копия\SKMBT_C25213061512370_0003.jpg  6. В сизо-сиреневом вечере  Радостны сны мои нынче…1917 |

Акварели, гуаши Волошина, созданные в 1917-1918 годы, продолжают отражать поиски собственного творческого пути художника. Интересна и оригинальна ... акварель «В сизо-сиреневом вечере…» (ил. 5), созданная в годы революции, в 1917г., отличающаяся от серии акварелей, написанной Волошиным в 20-е годы. Здесь композиция построена на цветовых и тональных контрастах. Интересно расположение дорог, которые расходятся в разные стороны. Сизые горы помещены на последнем плане. Они, видимо, олицетворяют символ светлого будущего, к которому дороги не ведут. Возможно, это подсознательная реакция художника на революционные события. Само пространство изображения дышит бурной жизнью. Пейзаж имеет символический смысл, с помощью которого выражаются мир чувств и эмоциональное состояние самого художника. Жизненная позиция художника отличалась глубокими противоречиями. Стремление отстоять свой мир было не только творческим произволом, а оказывалось, в сущности, порождением конкретной исторической ситуации.

Кроме акварели «В сизо-сиреневом вечере…», работы «К Арматлуку» (ил. 6), «Пейзаж» пока еще не достигли тех высот, которые отличают акварели Волошина второй половины 20-х годов.

В акварели «К Артмалуку», как и в «Сизо-сиреневом вечере…», отражен мотив дорог, не имеющих точек схода. Здесь опять наблюдается контраст теплого и холодного цветов: оранжевато-красной земли и голубого неба, переходящего в желтоватый цвет над горизонтом. Кроме цветового контраста художник использовал тональный контраст темной земли и безоблачного светлого неба. Интересно изображение полусферического небосклона, написанного широкой кистью, оставляющей видимые следы на бумаге. Успокаивает контраст: желто-кремовая основа бумаги, просвечивающая сквозь голубые заливы акварели. Это и придает колориту некоторую общность, достигая гармонии в цветовом контрасте.

В русле творческих поисков находятся акварели, написанные в начале 20-х годов, такие как «Киммерийский пейзаж» (ил. 7) и «Небесные лучи» (ил. 8), в которых чувствуется стремление Волошина к декоративности, даже орнаментальности. Деревья больше похожи на растения с большими листьями, горы и облака очень условны.

|  |
| --- |
| http://crimeanhymn.narod.ru/voloshin1copy691x396.jpg   1. Киммерийский пейзаж |

По работам, которые были написаны до и в начале 20-х годов, мы можем проследить развитие творческого стиля Волошина. Он всему учился, осваивая не только все направления и течения современного искусства и пробуя все способы его выражения, но и традиции разных графических школ: японской гравюры, английской и французской акварелей.

|  |
| --- |
| I:\Scan - копия\SKMBT_C25213061512370_0011.jpg   1. Небесные лучи, 1921 |

Для сравнения с акварелями Волошина, названными выше, возьмем две акварели, написанные в зрелый период его творчества, чтобы разъяснить, как художник наконец нашел свой творческий стиль. Это «Тревожный ветр клубится над землею.» и «Топрак- Кая (Хамелеон)».

Акварель «Тревожный ветр клубится над землею» (ил. 9) очень интересна и отличается многообразными оттенками серой гаммы. В этой композиции все находится в движении: горы, земля, море, небо. Из-за того, что возвышенность где-то освещена, где-то покрыта тенью, создается ощущение стремительного бега облаков. Ветер движет не только облаками, но и поверхностью моря, создавая ритм бегущих волн. Безукоризненно техническое, филигранное исполнение пейзажа акварелью, настолько она чиста, прозрачна и отличается богатым серебристым колоритом. При разнообразии оттенков этого колорита сохранена цельность композиции, все уравновешено: ни убавить, ни прибавить ничего нельзя.

|  |
| --- |
| I:\Scan\105018..jpg   1. Тревожный ветр клубится над землею. |

Метод Волошина-акварелиста состоит в том, что он, прежде чем приступить к осуществлению своего замысла, заранее обдумывает и определяет колорит будущего произведения, а затем заливает бумагу определенным цветом как основой, которая будет просвечивать сквозь последующие слои. Таким образом Волошин создавал общее колористическое единство в своих акварелях.

Акварель «Топрак-Кая. (Хамелеон)» выделяется особым ритмическим строем, основанном на контрастах желтого и голубого и тонального. Тонко построен художником контраст: не открытый желтый, а кремовый цвет земли, освещенной солнцем, и не открытый голубой, а тепло-серо-голубой, сквозь который просвечивается первоначальная заливка всей бумаги охристой краской. Цвет воды залива меняется в зависимости от слоя голубой краски: чем ближе к горизонту, тем меньше прокладки голубого цвета, больше просвечивает охра и вода становится салатной. Охристая краска хорошо видна сквозь слабый ультрамарин неба. Таким образом, художник сумел примирить контрасты теплого и холодного путем их взаимодействия.

На первом плане земля в тени изображена коричневым тоном, кое-где дополненным холодным, серебристым, что подчеркивает освещенность Хамелеона. Чем ближе к зрителю, тем резче ритм светлого тона охристых пятен на фоне темно-голубого; а чем дальше, тем мягче этот ритм, он как бы затухает. Будто мелодия, начавшаяся сильным звуком, постепенно затихает.

Ранний период творчества М.Волошина определил его дальнейшее развитие как художника-акварелиста. Основным направлением его творчества стала акварель, в которой воплотилось поэтическое восприятие крымской природы, были найдены художественные средства для воссоздания образа Коктебеля - творческой родины поэта- художника [18].

Теперь рассмотрим серию акварелей Волошина – вариации Киммерийских пейзажей, созданные в 20-е годы, форму которых объединяет ритмический строй пластических пятен [21].

Принцип построения композиций основан на ритмическом чередовании нескольких, резко обозначенных планов.

С помощью перспективы и светотени художник мог создавать впечатление движения уходящего дня. Поражает певучесть и музыкальный ритм: сочетание горизонтальных линейных и тональных ритмов (земли в тени и на солнце, гор на дальнем плане, светлых пятен воды и неба) и вертикальных ритмов деревьев, стоящих перпендикулярно к земле. Силуэт ствола дерева, изображенного крупным планом на формате справа, задает тон ритмически вторящим ему деревцам, резко сокращенным в перспективе.

Художественной натуре Волошина было близко то космическое начало, которое в южной природе всегда выступает нагляднее. Вид величественных гор и морской стихии переносит мысль человека к общим закономерностям мироздания. Знаменателен переход к ярко выраженной тональной живописи. Это обострившееся чувство тона связано с тем, что художник стремится убедительнее запечатлеть природу как единое целое. Результаты упорной работы над овладением тональной живописи сказываются в его акварелях.

|  |
| --- |
| I:\Scan - копия\SKMBT_C25213061512370_0022.jpg   1. Без названия |

Ритмическое начало - отличительная черта всех акварелей Волошина: линии изгибаются выразительным арабеском, не утрачивая своей жизненности, ритмика их движения не только создает в акварели тональную вибрацию, но и придает целостность всей композиции. Она словно непосредственно рождается у нас на глазах в самопроизвольном, почти орнаментальном беге ритмически безукоризненных линий. В дробности форм природы художник нашел общие, объединяющие их в одно целое ритмы. Художник соединяет природные формы так, чтобы образовался из них единый выразительный контур. Трогательную лирическую ноту в общий эпический строй произведения вносит трепетный силуэт отдельно стоящего деревца. Оно такое одинокое, тонкое, противостоит порыву ветра, цепляясь корнями за землю, изрезанную ветром. Беспокойство подчеркивает резкий контраст между небом и экспрессивным ритмом волны, покрытой белоснежной пеной, а также взволнованной резкими порывами ветра жизнью земли. В этой акварели выражено состояние души ее автора, воплощенное в образе деревца. Пейзаж полон лирического, «автопортретного» начала, позволяющего говорить о вере, чистоте и одиночестве. Волошина можно назвать подлинным живописцем души пейзажа, одухотворенного душой поэта. Сергей Дурылин отметил, что душа поэта Волошина навсегда обручена с душой земли. Ноты эпического и лирического восприятия природы художником сливаются в этом произведении в одно целое, соединяются в светлом жизнеутверждении.

|  |
| --- |
| I:\Scan\105001.jpg   1. Восход Луны встречали чаек клики. 1926 |

В работе «Восход Луны встречали чаек клики» (1926, ил. 11), написанной акварелью, художник раскрывает свою мысль в поисках гармонии нежных тонов. Матовые краски создают ощущение сновидения. Закатные, последние солнечные лучи. Свет гаснет, меркнут краски, стихают звуки. Художник передает то настроение, которое рождает в человеке эта наступающая тишина, когда как будто явственно для него звучит гармония мироздания, выступает величественность целого. Воспроизведя в этой картине в конкретном общее, передавая через часть целое, в простом – сложное, художник утверждает красоту и величественность бытия. Живопись Волошина интеллектуальна по преимуществу: память преображает непосредственные впечатления, окружая их тайной. Пейзаж предстает перед нами без единой живой души: горы, море, небо оставляют ощущение покоя и сосредоточенности. Очарование акварели заключается, прежде всего, в ее ритмическом строе, раскрывающем философию жизни. Пейзаж «окрашен» глубоким лиризмом, рождающимся из противопоставления суетности человеческих усилий беспристрастию природы.

|  |
| --- |
| I:\Scan\105095.jpg   1. Кара-Даг в облаках. |

Волошин – это художник, умевший вбирать в себя ощущения, всегда чуткий, очарованный чудесами природы, которую он любил и пытливо наблюдал; он подчинялся изо дня в день неизбежному ритму импульсов окружающей вселенной. Его «мысль росла и лепилась» по «складкам гор, по выгибам холмов». Изображая окружающую действительность, Волошин создает свой декоративный стиль, мечтательно-волнующий, обволакивающий неодолимым очарованием, говорящим и глазам, и вместе с тем душе [5].

В акварели «Кара-Даг в облаках» (ил. 12) выражено внутреннее отношение самого художника к тому, что он изображает. Настроение, заключенное в создаваемых им образах, - это настроение, порождаемое видом природы, которую созерцает художник. Пейзажист черпает свои впечатления в окружающем его богатом мире природы в меру своей творческой индивидуальности. В своих пейзажных образах художник выражает свой внутренний мир. Утверждая гармонический взгляд на мир природы, он достигает ясной цельности чувства. Пейзаж в этой работе построен на легко воспринимаемом глазом ритме линий, почерпнутых в самих природных формах, например, горного кряжа. Эти формы тонко включены в общий ритмический, поистине музыкальный строй акварели. Этот строй поддержан колористической гармонией гаснущих вечерних красок, как бы воссоздающих самую тишину, наступающую в природе. Строгое, сдержанное колористическое решение акварели поражает своеобразным сочетанием различных тонов в пределах одной, господствующей теплой светло-фиолетовой гаммы сумерек, в которую мягко вплетаются цвета земли и другие природные оттенки. Такова внешне скромная, но внутренне богатая живописная манера художника. Волошин – думающий художник. Его взгляд на природу философичен, в его работах заключено большое познавательное начало. Законченность, присущая всем акварелям Волошина, есть не просто внешняя их завершенность, дописанность. Законченность здесь выступает как результат ясности самой мысли, идеи произведения, ее связи с жизненным содержанием.

|  |
| --- |
| I:\Scan\105073.jpg   1. Вот холм сомнительный, подобный вздутым ребрам.   Чей согнутый хребет порос, как шерстью, чебром?  Кто этих мест жилец: чудовище? титан? |

В своеобразной акварели «Предгорье»(1923) как и в других акварельных пейзажах Волошина, основное – не изображение того или иного места, а настроение, состояние, впечатление, которые они вызвали у художника. Волошин стремится воссоздать скрытую атмосферу сущего, уловить духовную эманацию от явлений и природных форм, как бы то энергетическое поле, которым они окружены. М. Волошин писал, что Земля, как и человек, способна видеть сны. Но еще большей выявленности достигают сны земли, если они преломляются в душе художника. В этой акварели цвет, менее связанный с реальностью, выражает лирическое, часто – таинственное начало жизни, а подчас и как бы поэзию цвета как такового. Его назначение – не в конкретизации реальности, а в выявлении символики бытия; цвет содействует организации того пространства, которое отвечает

|  |
| --- |
| I:\Scan\f_15654545.jpg   1. Предгорье |

замыслу художника.

Акварель «Предгорье» (ил. 13) очаровывает разнообразием ритмического строя: цветового, тонального и линейного. Красно-охристые деревья сбегаются в кудрявые рощицы, их ритм вторит ритму коричневатых холмов с их «складками», расположенных дальше; потом те ритмы перекликаются с ритмами предгорий и гор, изображенных на противоположном дальнем берегу залива. Играя ритмической светотенью, художник углубляет тени, чтобы подчеркнуть световые эффекты. Россыпи участков неба, проглядывающихся между светло-охристыми облаками, в какой-то мере вторят россыпям деревьев. Целостность композиции не нарушена обилием линий, создающих форм предгорья, с множеством извилин и безграничностью ритмов. Волошин отмечал, что художник отражает и преображает пейзаж: не он изображает землю, а земля себя сознает в нем – его творчеством.

|  |
| --- |
| I:\Scan\SKMBT_C25213061512370_0023.jpg   1. Без названия |

Акварель «Холмистая страна» (1924) отличается от предшествующих акварелей изображением более легкого и воздушного пространства. Эта легкость оттеняется намеченным темным пятном первого плана – земли в тени и силуэтом коричневатых деревьев. Здесь тоже присутствует цветовой и тональный ритм, так любимый Волошиным. Кроме ритмически разбросанных пятен деревьев, резко выделяющимся темным тоном, мы замечаем ритмы светлых стволов других деревьев, соответствующих ритму «складок» на холмах и дорожек. Работа отличается насыщенностью светом: воздух, предгорье и горы залиты лучами солнца. Слышатся торжественные радостные звуки песни, воспевающей эту природу. Художник обладает чуткостью и воображением, замечательным чувством композиции и незаурядным даром совершенства исполнения. Цвет выполняет важную композиционную функцию: акцентирует внимание на существенных для понимания образного содержания произведения участках, определяет последовательность восприятия зрителя. Жизнь природы предстает перед нами в обновленном виде благодаря поэтическому дару живописца.

Суммируя впечатления от «фантазий-акварелей» Волошина, можно сказать, что его живопись периода 20-х годов отражает эстетику, характерную для классической японской живописной графики с ее культом изящных линий, ритмическим строем, утонченными цветовыми сочетаниями и вкусом к декоративности. Акварели настолько хороши по цвету, порой кажется, что это какие-то миражи, но большая конкретность реальности убила бы их поэзию. В акварелях Волошина выверенные композиционные решения тонко взаимодействуют с характером линий. Главное, к чему стремился художник, – это самоценность, находящая воплощение в выразительности линий, в определенных пластических мотивах, пятнах, ритмах, живописном ощущении среды.

Испытав в начале творческого пути влияние импрессионизма и японского искусства, Волошин воспринял их уроки, и, вопреки этим противоречиям, воплотил свой дар вне каких-либо художественных мод, следуя собственной эстетике, осуществив синтез разных творческих устремлений. С большой легкостью меняя направления, пробуя разные подходы, как будто примеряя разные одежды – какая больше к лицу, - Волошин все же внутренне целен и верен себе. На 20-е годы приходится важнейший этап творчества художника. Этот период был временем поисков Волошиным синтетического решения образа южной природы. Именно в это время складывается его индивидуальный живописно-графический язык, сохраняющий нечто постоянное в линейном ритме, приемах изображения пространства световой и цветовой среды. Его работы образуют в совокупности некую образную целостность, удивительно полно раскрывающую своеобразие его творческой личности. Акварели Волошина относятся к вещам символического, обобщенного характера, в которых музыкальная элегичность сочетается с ощущением какой-то непознанной бесконечности и неразгаданной тайны. Живописное творчество Волошина в целом предстает как длящийся на протяжении его жизни поэтический сон.

В конце 20-х - начале 30-х годов Волошин свое время всецело посвящал акварели, регулярно писал по 2-3 акварели в день – технике более непосредственной, лучше соответствующей устремлениям и темпераменту художника. Сам Волошин в 1930году писал, что акварели явились как бы его «художественным дневником, в котором повторяются и переплетаются все темы» его «уединенных прогулок».

Так акварель стала основным жанром творчества М.Волошина. В ней воплотилось его поэтическое восприятие мира – Коктебеля и его окрестностей; именно в акварелях 20-х – 30-х гг. художник достиг своей творческой зрелости, выработал индивидуальный творческий почерк. Серии акварелей Максимилиана Волошина занимают достойное место среди значительных явлений живописной графики 20-х – 30-х годов.

**2.2. Союз поэзии и живописи.**

«Стихотворение — говорящая картина. Картина — немое стихотворение». Это изречение, впервые сформулированное древнегреческим поэтом Симонидом Кеосским, как нельзя лучше характеризует отношение М. Волошина к союзу поэзии и живописи.

Обращение к живописи было не случайным: Волошин разделял многие эстетические установки русского модерна с его стремлением к «синтезу искусств». В творчестве Волошина поэзия и живопись взаимно дополняли друг друга. Искусствовед Э. Голлербах, писал о Волошине, что художник и поэт в нем почти равносильны. Если бы когда- нибудь удалось осуществить безупречное полихромное воспроизведение пейзажей Волошина в сопровождении стихов автора, мы бы имели исключительный пример совершенного созвучия изображения и текста [31, с. 175].

Волошин в своих пейзажах был одновременно и поэтом, и художником. И не только потому, что названия его работ часто написаны стихами, а потому, что в самом ритме линий, в красочных созвучиях колорита они передают внутреннюю поэзию изображаемого, те счастливые моменты, когда происходит слияние духовного мира человека с окружающей средой. Момент такого слияния есть во всяком настоящем пейзаже – как в живописи, так и в стихах, – но масштабы внутреннего мира зависят от стремлений автора. Брюсов верно заметил, что Волошин «не слагает стихов, как иные поэты, лишь затем, чтобы рассказать, что такую-то минуту было ему грустно или весело, что тогда-то он видел перед собою закат или восход солнца, море или снежную равнину М. Волошин никогда не забывает о читателе и пишет лишь тогда, когда ему есть что сказать или показать читателю нового, такого, что еще не было сказано или испробовано в русской поэзии». То же относится и к пейзажам Волошина — в них нет того измельчения темы «Природа», которое всегда подстерегает авторов, рассматривающих любой мотив природы лишь как материал для выражения своих преходящих личных настроений. Но вместе с тем Волошин никогда не впадает и в другую крайность, не превращает картины природы в средство многозначительных и туманных намеков, столь присущих символизму.

|  |
| --- |
| Я иду дорогой скорбной в мой безрадостный Коктебель... Волошин Максимилиан Александрович   1. Я иду дорогой скорбной в мой безрадостный Коктебель... |

Я иду дорогой скорбной в мой безрадостный Коктебель...

По нагорьям терн узорный и кустарники в серебре.

По долинам тонким дымом розовеет внизу миндаль,

И лежит земля страстная в черных ризах и орарях.

Волошин изначально смотрел на живопись «как на подготовку к художественной критике и как на выработку точности эпитетов в стихах». Характерны в этом плане его надписи на акварелях, которые обусловливают максимальное совмещение литературы и живописи:

Как молоко свернувшееся — ряби

Жемчужных облаков.

Сквозь жёлтые смолы полудней

Сквозят бирюзой небеса.

«Лиловые молитвы» гор, «зелёный воздух», «жёлтая тишина», «розовая жемчужина» дня... По-видимому, изучение техники французских импрессионистов и, особенно, постимпрессионистов (П. Сезанна, В. Ван Гога, П. Гогена) привело Волошина к «сюрпризным» ассоциациям, неожиданному выбору цвета, ориентированному не на внешнее сходство с предметом, а на выражение его скрытой сущности (это касается и абстрактного явления) [9].

Волошин прочувствовал саму душу Киммерии и перенес ее форму в свои

стихи и акварели.

Вот примеры стихотворных подписей Волошина к своим акварелям, точнее, подписи нанесены на самую ткань акварели (случай уникальный в новой европейской живописи, безусловно сам прием заимствован у Дальнего Востока. В Японии такое соединение графики и поэзии называлось хайга – трехстишия хайку, вплетенные в картины, надписи были и на японских гравюрах укиё-э. Четверостишия, трехстишия и двустишия Волошина имеют немало общего с японской поэзией.

Каменья зноем дня во мраке горячи.

Луга полынные нагорий тускло-серы...

И низко над холмом дрожащий серп Венеры,

Как пламя воздухом колеблемой свечи.

Сквозь зелень сизую растерзанных кустов

|  |
| --- |
| В гранитах скал — надломленные крылья... Волошин Максимилиан Александрович   1. В гранитах скал — надломленные крылья... |

Стальной клинок воды в оправе гор сожженных.

Сквозь серебристые туманы

Лилово-дымчатые планы

С японской лягут простотой.

В гранитах скал — надломленные крылья.

Под бременем холмов — изогнутый хребет.

Земли отверженной застывшие усилья.

Уста Праматери, которым слова нет!

|  |
| --- |
| Дрожало море вечной дрожью... Волошин Максимилиан Александрович   1. Дрожало море вечной дрожью... |

Дрожало море вечной дрожью

Из тьмы пришедший синий вал

Победной пеной потрясал,

Ложась к гранитному подножью.

**Раздел 3. Традиции японского искусства.**

**3.1. Изучение мастером японской гравюры.**

Большое влияние на становление Волошина-художника сыграло знакомство с работами классиков японской гравюры — Утамаро и Хокусая (ил. 19, 20), с чьими работами Волошин познакомился, работая в Парижской Национальной библиотеке, в Галерее эстампов. Волошин обратил внимание на умение японских мастеров легко и просто говорить о сложном, «скрывать от зрителей капельки пота».

|  |
| --- |
| Вид на Фудзи с горы Готэнъяма у реки Синагава   1. Кацусика Хокусай. Вид на Фудзи с горы Готэнъяма у реки Синагава |

У них он учился и «экономии» изобразительных средств. В этом он видел пленительность японской живописи, ускользающей от европейцев.

Волошину особенно импонировали искусство Утамаро и Хокусая, философские и лирические раздумья японских художников о жизни земли, о вечности природы, о ее многообразии. Его поразили стихотворные миниатюры, которыми японцы подписывали свои пейзажи [4].

|  |
| --- |
| Большая волна в Канагаве   1. Кацусика Хокусай. Большая волна в Канагаве. |

Это явление заинтересовало Волошина своеобразием художественного образа, слагающегося из поэзии и живописи. Но влияние живописных принципов японцев не было подавляющим для его собственного творчества. Это своего рода – урок самоограничения, извлеченный Волошиным из знакомства с японской гравюрой, самоограничения, которое, по представлениям старых японских мастеров, одно ведет к высшему совершенству в искусстве и жизни. Их достижения нужны были Волошину, чтобы решить в искусстве свою тему — киммерийский пейзаж.

Японская традиционная ксилография укиё-э — один из самых популярных видов изобразительного искусства Японии своим открытием широкому кругу европейских зрителей была обязана европейским художникам конца XIX — начала XX века [20 с. 100].

Европейских художников привлекали в работах японских мастеров не только далекая экзотика, но и удивительные композиционные построения, неожиданные ракурсы, тонкое чувство линии и цвета. Запад соприкоснулся с принципиально иной художественной системой, где уже были решены задачи, которые ставили перед собой импрессионисты и постимпрессионисты: усиление роли локального и чистого цвета, передача в картине эмоционального образа природы, контрастное сопоставление первого и дальнего плана. Европейцы интуитивно уловили самую суть искусства японской ксилографии — воспринимать мир космично, объемно, перспективно: фиксируя единичные, мгновенные проявления жизни, запечатлевать события, приобретающие универсальный смысл. Максимилиан Волошин, живя в Париже, изучал гравюры в Национальной библиотеке и признавался позднее, что они оказали воздействие на его собственный стиль: в методе подхода к природе, изучения и передачи её он стоял на точке зрения классических японцев (Хокусая, Утамаро) [20, с. 100].

Европейские поклонники японской гравюры, называя этот вид искусства классическим, заблуждались. Гравюра, столь высоко оцененная ими, на родине в этот период считалась искусством не аристократическим, скорее развлечением для низших слоев населения, потакающим их плебейским вкусам. Зачастую она ассоциировалась с эротической гравюрой, и эти ассоциации сохраняются и в наши дни. Листы печатной графики были дешевы настолько, что в неё заворачивали японский фарфор и керамику перед отправкой в Европу, а европейские художники могли позволить себе её собирать, даже если у них не было денег, как например Ван Гог.

Возникшая в XVII веке в среде набиравшего силу «третьего сословия» — горожан, ремесленников, торговцев, ксилография отразила именно их взгляды на искусство. Менее скованная канонами, чем классическая живопись, она могла быстрее реагировать на все происходящие события, была наиболее массовым, популярным и доступным для горожан видом искусства. Слово «укиё», в древности обозначавшее «бренный мир», в период Эдо (1613—1868) стало сначала восприниматься как «быстротекущий мир наслаждений», а затем — обозначать мир земных радостей, позже стало синонимом слов «современный» и даже «модный».

Начало XVII в. характеризуется появлением иллюстрированных ксилографических книг, издававшихся массовыми тиражами. В этих изданиях текст и иллюстрации печатались черным цветом. Первые станковые гравюры были также черно-белыми, потом их начали слегка подкрашивать от руки киноварью (тан-э), позднее гравюры подкрашивались тёмно-красной (бэни-э) или черной. Цвет печати оттенялся черной плотной краской от руки (уруси-э), что создавало эффект покрытия черным лаком. Первые оттиски с использованием красного цвета (бэнидзури-э) появились в середине XVIII века. Постепенно число досок для цветной печати увеличивалось, и в 1765 г. появились первые многоцветные гравюры, получившие название «парчовые картины» (нисики-э) [20, 101-102].

|  |
| --- |
| Петух и курица   1. Китагава Утамаро. Петух и курица |

Один из самых знаменитых художников укиё-э, во многом определивший особенности японской классической ксилографии периода её расцвета, — Китагава Утамаро (1753—1806). Многие его прекрасные альбомы, серии станковых гравюр появились в результате длительного сотрудничества с известным издателем Путая Дзюдзабуро. Утамаро прославился, прежде всего, благодаря портретам куртизанок, а также полиптихам с жанровыми сценами (фудзоку-га), иллюстрированным альбомам, сериям с парными портретами влюбленных. В коллекции М. Волошина представлена одна гравюра Китагава Утамаро, скорее всего копия XIX века, с изображением кормящей грудью матери. Красавица изображена в повседневном полосатом кимоно, перевязанном черным поясом оби с изображением летящих в облаках голубых фениксов. У малыша голова выбрита, как это было принято в то время в Японии, оставлен лишь небольшой чубчик на лбу, на кимоно видно повторяющееся изображение мешочка — мячика для подкидывания. Рядом на полу незатейливый натюрморт: пустая фарфоровая чашка, палочки для еды на деревянной подставке и собачка, традиционная игрушка из папье-маше. Лицо малыша изображено анфас, и надо отметить, что не каждый художник школы укиё-э брался изобразить человеческое лицо в этом ракурсе, так как это представляло определенную трудность, удавалось далеко не всем.

Расцвет пейзажного жанра в японской классической гравюре нашел своё отражение в работах Кацусика Хокусая, одного из величайших художников своего времени, по масштабу дарования и по значительности творческого наследия, сопоставимого с крупнейшими мастерами Запада. Начинал он, как и многие мастера, с театральных гравюр, но только в гигантском труде — пятнадцатитомной серии альбомов «Манга» с зарисовками, изданными ксилографическим способом, художник смог выразить свое творческое кредо. Серия была начата в 1814 году, а последний том вышел уже после смерти Хокусая, в 1878 году. В собрании Волошина представлена одна гравюра с изображением сцены ловли кита в местечке Кидзо, которая, возможно, входила в один из альбомов «Манга».

В целом коллекцию Максимилиана Волошина можно охарактеризовать как собрание поздних гравюр XIX века, представленных большей частью художниками династии Утагава, отдельными листами известных мастеров, таких как Утамаро и Хокусай, а также работами неизвестных художников конца XIX века [20 с. 106].

**3.2. Своеобразие панорамного пейзажа Волошина. Роль ландшафта Восточного Крыма.**

Вначале Волошин писал пейзажные этюды Коктебеля темперой. Затем перешел к акварели, которая, по его мнению, непригодна для работы над пейзажами с натуры, ибо требует, в отличие от масляной живописи, затененного места, стола и других удобств. Поэтому акварельные этюды, начатые с натуры, Волошин сперва заканчивал дома, а затем и вовсе стал писать по памяти, стараясь запомнить основные линии, композицию пейзажа, краски, общий тон, порожденный освещением, — словом, все воспринятое во время долгих уединенных прогулок. Волошин говорил, что он уже давно рисует с натуры только мысленно. Однако это не уводило его в субъективизм. Напротив, Волошин сближает задачи пейзажиста с задачами естественника, он гордится тем, что первыми ценителями его пейзажей были геологи и планеристы,— свидетельство точности этих пейзажей, хотя и не написанных с натуры. Страна, видимая сквозь призму Киммерии, по мнению Волошина, - это страна... которую он знает наизусть и за изменением лица которой он следит ежедневно.

Способ Волошина писать пейзажи не с натуры, а по памяти, сохраняющей впечатления живой природы, отчасти напоминает способ И. К. Айвазовского. Однако если знаменитый маринист даже мастерскую свою на набережной в Феодосии расположил глухой стеной к морю, с окном, выходящим на замкнутый двор, то Волошин, напротив, построил дом, в котором и мастерская, и балконы, и кровля специально созданы для удобного наблюдения моря, бухты, гор и неба, для обозрения величественной панорамы Коктебеля, открывающейся на все стороны света [17].

|  |
| --- |
| I:\Scan\105029.jpg   1. Голубой залив |

Именно в Коктебеле Волошин окончательно находит себя как художник. Но в этом вовсе нет ни местной ограниченности, ни той патриархальной привязанности домоседа к своему привычному, милому сердцу уголку, из которой возникают интимные пейзажи. В таких пейзажах есть свое обаяние и достоинства. Выбор Коктебеля был для него итогом, результатом длительных путешествий, когда он пешком обходил разные страны Африки, Азии, Европы, имеющие свое неповторимое очарование в чертах природы, памятниках архитектуры и истории, в облике жизни. И Волошин, как никто другой, обладал даром чувствовать это своеобразие.

Я много видел, дивам мирозданья

Картинами и словом отдал дань,

Но грудь узка для этого дыханья,

Для этих слов тесна моя гортань...

Волошин писал, что всюду, где есть жизнь, время вписывает свои отметины. На лице человека – морщины, шрам, седина, как и на зданиях, деревьях, скалах есть выбоины, рубцы, стертые ступени, - все это «письмена времени», они создают индивидуальное лицо человека, предмета, местности, страны. Лицо земли складывается геологически, так же, как человеческое лицо — анатомически, и точно так же определяется морщинами, шрамами и ранами, оставленными на нем стихиями и людьми: знаками мгновений. В этом смысл Исторического Пейзажа [10, с. 332].

 

1. Коктебель, 1932 И мой суровый Коктебель...

И мой суровый Коктебель

Созвучен с вашею улыбкой,

Как свод руин с лозою гибкой,

Как с пламенем зари - свирель.

Волошин местом своих пейзажей избрал восточную часть Крыма.

Природа Крыма неравно распределила свои дары. Щедрая в Тавриде, где побережье покрыто тенистыми рощами, где благоухают магнолии и теснятся стройные кипарисы, она была скупа к Киммерии, дав ей обрывистые, пустынные берега, унылые торжественные заливы. Дальние горы покрыты скудными лесами, холмы постепенно переходят в степи, прерываемые лишь мертвыми озерами и небольшими сопками. Вся Киммерия проработана вулканическими силами. Но гнезда огня погасли, и обглоданные морем костяки вулканов хранят следы геологических судорог. Такова та «Киммерии печальная область», из которой в своем творчестве черпал мотивы природы Волошин [16].

|  |
| --- |
| I:\Scan\105102.jpg   1. Крым. В окрестностях Коктебеля |

Волошин наизусть изучил Коктебель и его окрестные бухты, берега, долины, горы, вплоть до каждой складки на холмах, и уверенно комбинирует их очертания в своих акварелях. Он повторяет по многу раз мотивы коктебельского ландшафта, с поразительной тонкостью улавливая всевозможные изменения колорита в зависимости от меняющегося освещения, но делает это совсем с иной целью, чем Моне в своих «Стогах» или «Руанских соборах». Волошин в серии своих акварелей хочет запечатлеть не мгновенную красоту чисто живописных сочетаний и не совпадение своего психологического настроения с состоянием природы, а нечто более значительное. Волошин создает различные вариации Исторического Пейзажа, который он почувствовал «опытом сердца», понял умом исследователя, увидел глазом художника именно в Коктебеле. Здесь голые скалы и скупо поросшие желтой выгоревшей травой серовато – глинистые склоны сохранили свой мощный, первозданный рельеф. В волошинских акварелях скалы, небо, море – это не просто крымские пейзажи, а как бы часть лика нашей планеты, указывающая на ее связь с космосом, с процессами образования земной коры, с первыми шагами человеческого рода и с последующими наслоениями древнейших цивилизаций. Как верно заметил А. А. Сидоров, серия крымских акварелей Волошина – явление, претендующее на место в истории русского искусства виднее многих, занятых крупными именами.

При всей масштабности содержания своих акварелей Волошин никогда не прибегает к символике и аллегории, а умеет совершенно реальный коктебельский ландшафт «развернуть как свиток и прочесть в нем историю жизни.

Волошин часто включает в свои коктебельские акварели море, без которого, как утверждает Стендаль, ни один пейзаж не достигает совершенной красоты [5].

В акварелях Волошина море играет большую роль и в живописном отношении и как исторический мотив. В живописном смысле море выполняет роль огромного водного зеркала, которое особенно чутко реагирует на малейшие изменения цвета неба и освещения; море помогает Волошину верно брать общий тон пейзажа, а затем во всех элементах пейзажа смело и безошибочно строить цветовые отношения. Поэтому так гармоничны волошинские акварели. На фоне неба, то безмятежно ясного, то неистового, покрытого взметенными облаками, высятся знакомые силуэты гор и скалистые выступы берегов, обнимающие морскую ширь. На разных акварелях море бесконечно разное: то бледно – голубое, то чисто – синее, то мутное, серо – зеленое с белой пеной на гребнях волн, то неподвижно застывшее, прозрачное, того особого, зеленовато – голубого цвета, который люди, после тщетных попыток подобрать для него слова, так и назвали аквамарином, то есть цветом морской воды...

В историческом смысле море в пейзажах Волошина – не только стихия природы, но и извечное средство связи культур и поколений; оно с давних веков связывало Крым с античной Грецией, Римом, Византией, Генуей, Венецией, оно – граница со Скифией, Ольвией, Боспором, Пантикапеем, Колхидой, море овевает Крым легендами, оно – живое напоминание об аргонавтах, Одиссее, Ифигении Таврической.

Волошин, как никто другой, умел слышать и чувствовать эту музыку поколений, видел ее следы глазами художника, верил в нее сердцем поэта. И море наградило его за эту веру: волна вынесла в дар Волошину обломок древнего корабля. Изъеденная солью доска сохранила – подумайте только! — обшивку еще бронзовыми пластинами.

Для поэта эта находка была вестником из глубины веков, обломком корабля, быть может, еще гомеровской эпохи, а главное — она была неопровержимым подтверждением верности чутья художника в создании Исторического Пейзажа [7].

**ВЫВОДЫ.**

Кто хоть раз побывал в Коктебеле, не усомнится: и чудная эта акварель киммерийского мага Волошина, так потрясшая Рериха; и с лёгкой хрипотцой звучащая в душе отзвуком стиха молитвенная любовная баллада будущей изумительной тайны любви - всё это, несомненно Коктебель.

Акварели Волошина — это картины-размышления: не копирование природы, а анализ и повествование. У мастеров японской гравюры художник учился самоограничению, точности каждого штриха, умению наблюдать и понимать законы природы. Волошин изначально думал, что надо рисовать только то, что видишь. Позже он понял, что нужно рисовать то, что знаешь. Работавшие в Коктебеле геологи отметили, что волошинские акварели, написанные не на пленэре и как бы условные, передают геологический характер региона точнее фотографии. Волошин был очень популярен среди местных крестьян не как поэт или художник, а как человек, замечательно знающий свой край, в том числе его сельское хозяйство. Он давал очень ценные советы по этим вопросам… Он был человеком огромных знаний, впоследствии по его указаниям производились не только археологические раскопки, но и горные разработки.

Крымская земля была когда-то оживленным перекрестком, на котором сталкивались или смешивались различные культуры, но их вековые наслоения почти стерлись с ее поверхности. Для Волошина сам пейзаж Крыма был памятником его богатой истории, и человеческой, и природной. В этой книге он читал невидимое глазу и умел рассказывать о своей Киммерии так, как никто другой. В его повествованиях события древней истории раскрывались так ясно, словно о них вспоминал очевидец.

Вряд ли можно описать излюбленную колористическую гамму пейзажей Волошина — они решены каждый по-своему. Их цветовой строй найден, угадан, прочувствован, открыт художником заново для каждой композиции, подсказанной ему ландшафтами Коктебеля, в разное время года, дня, при разном состоянии освещения, погоды, воздуха и так далее. Но будет ли это пейзаж, написанный в хмурый облачный холодный день пробуждающейся весны или же в знойный полдень жаркого лета, или, наконец, в золотистый закатный час торжественно застывшей осенней природы, — каждый из пейзажей Волошина поражает верностью и цельностью общего тона и точностью оттенков тех немногих красок, посредством которых автор достигает такой поразительной гармонии, захватывающей зрителя с неодолимой силой, присущей музыке. И притом – ни одного неверного звука, ни одного соблазна самодовлеющим эффектом красок, ни малейшего выпячивания себя, никакого навязывания так называемого своего «видения». Художник поглощен величием природы, ее красотой, акварель для него – путь к постижению и раскрытию этой красоты. Волошин обладает ценным для акварелиста искусством: скромно отступать на задний план со своими красками и предоставлять тону бумаги говорить за себя... Эта сдержанность дает чувство достоинства его акварелям.

Задачи, которые ставил перед собой Волошин, создавая серию своих акварелей, необычны и новы; выдвинуть эти задачи и решить их Волошину помог Коктебель.

В цикле акварелей Киммерии мы узнаем суровые и нежные краски Коктебеля, его сдержанные и музыкальные линии, мы чувствуем поэзию его тихих вечеров, задумчивых закатов, перламутровых рассветов, мы слышим музыку его вечно меняющегося, то хмурого, то смеющегося моря.

В истории живописи акварельным пейзажам Волошина принадлежит особое место, обусловленное глубоким своеобразием их содержания и неповторимостью их художественной формы.

Творчество М. А. Волошина универсально. Он проявил себя и как самобытный художник, и как поэт, переводчик, художественный и литературный критик.

Творчество М. Волошина в наши дни интересует многих ученых, писателей, поэтов, художников, искусствоведов. В Коктебеле раз в два года в доме-музее Волошина проходят «Волошинские чтения», на которые съезжаются из нескольких стран почитатели его творчества. Максимилиан Волошин «живет» в сердцах многих людей. Он и его творчество является эмблемой Коктебеля и незря поселок считается «интеллектуальным». Много творческих людей (да и простых тоже) влюбляются, как когда-то Волошин, в «волошинский» Коктебель. Примером тому служит стихотворение Нины Малаховой:

Есть такой удивительный мир — Коктебель.

Там в сиреневой дымке цветет мирабель,

Закипает волна на морском берегу,

Это место я в сердце своем берегу.

Берегу для себя. Берегу для друзей.

Это мой заповедник и мой Колизей,

Где Волошинский дом, как святая святых

Сам вплетается в мой патетический стих.

Небольшой островок в полукружии гор...

Есть в нем что-то, что манит и сердце и взор.

Нераскрытая тайна для духа и глаз,

Что прекрасней вдвойне безо всяких прикрас.

Перед взором живая стоит акварель —

В рамке гор перламутровый мой Коктебель.

Все дороги ведут не в блистательный Рим.

А в суровый восточный волошинский Крым [15].

Список литературы.

1. Барсамов Н.С. Айвазовский в Крыму. Очерки об И.К. Айвазовском и художниках Л.Ф. Лагорио, А.И. Фесслере, К.Ф. Богаевском, М.А. Волошине, М.П. Латри. – Симферополь, 1970.
2. Волошин Максимилиан Александрович. Крымская художественная галерея // <http://gallery.crimea.ua/ru/painters.>
3. Волошин М.А. Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. – М.: Правда, 1991.
4. Графическое наследие М.Волошина. <http://veronika.net.ua/node/33>.
5. Звездный венок Волошина. Дина Бережная // http://www.manwb.ru/articles/persons/fatherlands\_sons/star\_voloshin.
6. Евгений Басин. Универсальная научно-популярная онлайн-энциклопедия // <http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/> izobrazitelnoe\_iskusstvo/PEZAZH.html.
7. Елена Князева. Киммерия Максимилиана Волошина // <http://art.1september.ru/articles/2008/16/11>.
8. Жанр Живописи — пейзаж и натюрморт // http://forum.artinvestment.ru/blog.php?b=123233
9. Картины М.А.Волошина // http://www.gpntb.ru/win/voloshin/dom-musei.html.
10. Максимилиан Волошин. Любовь – вся жизнь. Стихотворения. Переводы. Статьи. Воспоминания о Максимилиане Волошине. Избранное / Сост., ил., вступ. сл., коммент. Н. М. Мирошниченко. – Симферополь: ДИАЙПИ, 2008. – 368 с.; ил. 16 с.
11. Максимилиан Волошин. Мой дом раскрыт навстречу всех дорог. Составитель Н. М. Мирошниченко. Симферополь. Таврический издательский Дом. 2009
12. Максимилиан Волошин – художник. Сборник материалов / Сост. Р. И. Попова. – М.: Советский художник, 1976.
13. Материалы Международных научно-практических конференций XII, XIII, XIV Волошинских Чтений. — Ч. I. XIV Волошинские Чтения. Международная научно-практическая конференция «Все видеть, все понять, все знать, все пережить...» // Сост. Е. В. Комарова, H. М. Мирошниченко. — Симферополь: АнтиквА, 2007. — 188 с.
14. Материалы Международных научно-практических конференций XII, XIII, XIV Волошинских Чтений. — Ч. II. XII, XIII Волошинские Чтения. // Сост. Е. В. Комарова, И. В. Левичев, Н. М. Мирошниченко. — Феодосия: Арт Лайф, 2009. — 382 с.
15. Нина МАЛАХОВА. Прощенное воскресенье. Лирика 1997-1999 гг. – М.: Московский Парнас, 1999, 100 с.
16. Пейзажи Максимилиана Волошина // Вступительное слово В. С. Кеменова. – Ленинград: Прима, 1970.
17. Панорама искусств 5 // М. З. Долинин. – М.: Советский художник, 1982.
18. Ранние акварели М. Волошина. Шевчук В.Г. // <http://bo0k.net/index>.
19. Русская пейзажная живопись 19 века // http://www.bibliotekar.ru/isk/23.htm.
20. Скарби дома Волошина. Альбом. – Сімферополь, «СОНАТ», 2004 – 400 с. з іл.
21. Скоропанова И. С. Философский пейзаж в «киммерийских» циклах Максимилиана Волошина // http://elib.bsu.by/bitstream.
22. Шевчук Вероника. Японизм в русской культуре Серебряного века (конец Х1Х - начало ХХ в.) // [http://veronika.net.ua](http://veronika.net.ua/).