

Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского  
Серия «Филологические науки». Том 15 (54). 2002 г. №4. С. 280–298.

УДК 81'42

*И. Г. Соколова*

## КИММЕРИЙСКИЕ “СНЫ” И “ЭКСТАЗЫ” МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА

(Культурный контекст стихотворения “Священных стран вечерние экстазы” в контексте сборника “Иверни” — размышления о словесной живописи и живописной выразительности)

Стихотворение “Священных стран вечерние экстазы” было написано в 1907 году, и, таким образом, речь пойдет о предреволюционном творчестве М. Волошина. Известно, что до революции Волошин издал три сборника.

Стихотворения из разделов, составляющих два первых (вышедших в 1910 и 1915 гг.) существенно трансформировались в сборнике избранных произведений 1918 г. “Иверни”. Общеизвестно, что на поэта оказали влияние несколько школ и направлений. Это парнасская школа, символизм, импрессионизм, акмеизм. Естественно, что в разное время Волошин принимал активное участие в издании журналов как символистов, так и акмеистов. В поэзии Волошина этого времени соединились живописность парнасцев, вечность акмеистов, импрессионистские оттенки настроений, их переходы и смешение, символистский прорыв в трансцендентное. Философичность лирики М. Волошина уходит корнями в творчество Баратынского и Тютчева.

Поэт, живший на переломе 19 и 20 железных, “механических” веков является нам в ряде стихотворений мифопоэтическое сознание, видение мира в начале времен. Именно этим и привлекает, таинственно притягивает стихотворение “Священных стран вечерние экстазы”. Оно вошло в сборник “Иверни”, который, будучи рубежным (1918 г.!), отражал творческую эволюцию Волошина, изменения в его эстетических и философских взглядах. В неопубликованном предисловии к сборнику “Иверни” (“Предварение”) поэт так объяснял внутреннюю связь разделов книги: “Лирическое средоточие этой книги стихов — странствие. Человек — странник: по земле, по звездам, по вселенным. Человеческий дух древнее, чем земля и звезды... Вначале странник отдается чисто импрессионистическим впечатлениям внешнего мира (“Странствия”, “Париж”), переходит потом к более глубокому и горькому чувству матери-земли “Киммерия”), проходит сквозь испытание стихией воды (“Любовь”, “Облики”), познает огонь внутреннего мира (“Блуждания”) и пожары мира внешнего (“Армагеддон”), и этот путь завершается “Двойным венком”, висящим в междузвездном эфире. Таков психологический чертж этого пути, проходящего сквозь испытания стихиями: землей, водой, огнем и воздухом” /1:378/.

Соответственно “Иверни” делились на восемь разделов, упомянутых М. Волошиным.

Стихотворение “Священных стран вечерние экстазы” помещено в первый раздел книги “Странствия”. Таким образом, по Волошину, это начало духовного пути, и стихотворение передает чисто внешние впечатления от мира — зрительные. Но задумаемся о значении слов странствие, странствовать, странник и блуждать, блуждание (СРЯ-4, 1:99,100; 4:281,282). Только ли внешние впечатления привозит с собой из поездок путешественник?

Путешествуя по странам и культурам, постигая их, поэт находится в духовных поисках. Волошин сам определил лирическое средоточие своей книги как странствие, соединив оба значения этого слова и вложив дополнительный смысл, прямо в словаре не указанный. Можно ли разять внутреннее и внешнее, душу, дух и форму — тело, поэта. В принципе можно. Для удобства размышления, анализа. Что же мы тогда имеем? Что поведает нам это стихотворение о поэте, видимо, не случайно стоящее на третьем месте в разделе. Написав стихотворение в 1907 году, Волошин включил его через одиннадцать лет в сборник избранных произведений. Думается, что если бы оно было лишь внешне красиво и только “перенасыщенно” красками, поэт не оставил бы его. Видимо, за внешней “красивостью” этого “заэстетизированного” стихотворения скрылось и нечто другое.

Первое динамичное стихотворение “В дороге” — это сама дорога, движение, задающее тон всему разделу. Второе — “Кастанеты” — напоминание, воспоминание: воспоминание о виденых странах (зримые образы) и смутное напоминание о стране, где так же “солнца свет Льется с неба жгуч и ярк...”, где слышно “...щелканье цикад В жгучий полдень жарким летом” — о Киммерии, о которой Волошин в полный голос скажет в третьем разделе. Дальше будут сменяться города (“Венеция”), страны, острова (“Города в пустыне”, “Делос”), моря (“Mare internum”).

“Священных стран вечерние экстазы” — это священное состояние души, духа, — экстаз — “высшая степень воодушевления, восторга”, молитвенное ее (души) состояние (СРЯ-4,4:753).

“Делос” — служение — “программное стихотворение” (1:409), ибо этот остров — родина Феба, солнечного бога-покровителя искусств.

Стихотворение “Она” — поиски и постижение Мировой Души и Вечной Женственности, идеальной и божественной Любви, развернутые в разделе “Любовь”.

Так, помимо четырех стихий, появляется еще одна, не существующая, казалось бы, самостоятельно, но объединяющая и одухотворяющая их, “пятый элемент” — Любовь, “что движет солнце и светила”. В астрологии любовь — творческая связь двух душ — имеет две стороны или два лица, обращенных к человеку, — радостное и скорбное, не разделимых в своем единстве. Вот почему Волошин назовет стихотворения этого раздела “Amorі amara sacrum” — святая горечь любви. Стихии взаимосвязаны, порождают и подавляют друг друга, определяя строение видимого мира. Это четыре состояния вещества — огнен-

ное, газообразное, жидкое и твердое, то есть четыре стадии проявления вселенских сил в человеке: творческий импульс отражается в нем сначала как идея, затем как мысль, которая, преобразуясь в чувство, воплощается в действие.

С этих позиций в астрологии проявление стихий в человеке соответствует: Огонь — сознательной воле, активно действующему началу, Воздух — мысли, слову, взаимодействию, Вода — жизни, чувству и связи, Земля — материалу, форме, поступку (2:19,20).

Таким образом, внешние скитания говорят нам о скитаниях, путешествиях, поисках духа поэта. Живя постоянно в Париже, Волошин часто оставлял его. Но эти странствия обладали определенной целенаправленностью. Не случайно Волошин писал: “В моих странствиях я никогда не покидал пределов древнего Средиземноморского мира: я знаю Испанию, Италию, Грецию, Балеары, Корсику, Сардинию, Константинополь и связан с этими странами всеми творческими силами своей души” (1:11).

Нам передается охватывающее поэта чувство глубокой взаимосвязи тысячелетних культур.

А раздел “Блуждания” — это метания человеческого духа, тоже поиски, но другие: надо же “переработать”, перетворить все увиденное и прочувствованное, воспринятое и “снова воплотить”. И подаренные культурными “древними пристанями Европы” (“Она”) формы и краски становятся стихами и картинами.

Весь сборник “Иверни” открывает стихотворение “Подмастерье”, являющееся по сути эпиграфом-предварением (может быть, поэтому и предисловие не было опубликовано), объясняющим назначение поэта — “кузнеца упорных слов”, выплавляющего “вкус, запах, цвет и меру... их скрытой сущности”. Поэт — “Странник по вещим перепутьям Срединной Азии и западных морей”; “путник по вселенным”, причастившийся стихиям, “сбирающий ткань “державящего” духа своего”. Чтобы стать Мастером, душе поэта необходимо пройти “сквозь пытку и крещение страстною влагою”, “пожарища мира” и “черные пламени”, “сквозь зыбкие обманы небесных обликов в зеркалах земных вод”. Тогда поэт поймет, что он — “освободитель божественных имен”, “пришедший изназвать всех духов — узников, увязших в веществе”. Но поэтом-мастером поэт-подмастерье станет лишь тогда, когда из “мира Необходимости и Разума” “выплавит Вселенную Свободы и Любви”.

Тема призвания и судьбы поэта прозвучит в заключительном разделе в венке сонетов “*Corona astralis*”. “Люциферское” (по выражению самого Волошина) представление о Луне отразится в венке сонетов “*Lunaria*”. Оба Венка — своеобразные “энциклопедии в стиле средневековья” (Б. Леман, 3:231, 232), в которых отразились и мифы, и научные знания, и представления искусства. В этих произведениях отражены и поэтически осмыслены два противоположных начала в человеке — земное и небесное, телесное и духовное, светлое и темное, таинственное, ибо, как писал Волошин, “пол — трагедия Луны”.

Таким образом, сборник “Иверни” — поэтическое, художественное отражение духовного пути поэта. Круг замкнулся: от внешних впечатлений человека к “солнцам и созвездьям”, “возникающим и гибнущим внутри тебя”, к вселен-

ным “дерзающего духа”, к божественному Слову, “томящемуся в тварях и вещах”, в самом человеке, к Слову, которое “их к бытию призвало”.

Все композиционно необыкновенно логично: в стихе — книга, в книге — стихи. И те же поиски и ощущение Первоосновы в стихотворении “Священных стран вечерние экстазы”. Приведем его полностью:

*Священных стран  
Вечерние экстазы.  
Сверканье лат  
Поверженного Дня!  
В волнах шафран,  
Кольшиются топазы,  
Разлит закат  
Озерами огня.*

*Как волоса,  
Волокна тонких дымов,  
Припав к земле,  
Синеют, лиловеют.  
И паруса,  
Что крылья серафимов,  
В закатной мгле  
Над морем пламенеют.*

*Излом волны  
Сияет аметистом,  
Струистыми  
Смарагдами огней...  
О, эти сны  
О небе золотистом!  
О, пристани  
Крылатых кораблей!..*

Хотя в “Истории моей души” Волошин писал: “Написать пережитое, пережитое — невозможно. Можно создать только то, что живет в нас в виде намека. Тогда это будет действительность (3:147). Приведем еще два высказывания, касающиеся поэтического творчества: “...не следует упускать из виду одно обстоятельство: всякая поэзия есть утверждение иллюзии в ущерб действительности. Поэзия окутывает лицо мира своим блистательным, многоцветным покровом, делает жизнь менее несносной, но зато скрывает и преобразует истинные ее черты” (4:217); создавая стихи, поэты вкладывают в них свои впечатления, но “жизнь” слова в поэзии и прозе не одинакова: “В поэзии слово — цель; в прозе (художественной) слово — средство. Материал поэзии — слово, создающие образы и выражающие мысли; материал прозы (художественной) — образы и мысли, выраженные словами (5:36). Замечено также, что полноточными, информативными в стихе считаются слова, несущие самостоятельную смысловую, образную и эмоциональную информацию. Неполноточные слова для

понимания поэтического смысла являются лишними, хотя они и необходимы при построении фразы. Такое деление не совпадает с принятым в грамматике на самостоятельные и служебные части речи, поскольку в поэзии информативными могут быть и служебные слова, например, междометия (6:28). Необходимо учитывать данные наблюдения при анализе поэтического текста.

Итак, в избранном стихотворении “дерзающий дух” поэта находится в поисках духовных пристаней, в поисках Единого Неба и Земли. Относя это слово (дух) к человеку, “иные разумеют душу его, иные же видят в душе только то, что дает жизнь плоти, а в духе высшую искру Божества, ум и волю, или же стремление к небесному”, — пишет В. И. Даль (1:503). Следует запомнить слова о стремлении духа к небесному, ибо в этом состоит смысл и стихотворения, и сборника Волошина. Так как же план внутренний стихотворения выражен в плане внешнем, каково же их соотношение, какие речевые средства использует поэт для выражения своих чувств и духовного опыта. Не будем забывать, что стихотворение помещено в первом разделе внешних впечатлений от путешествий, значит несмотря на “преображенные” черты действительности, картина была столь яркой и реальной, что Волошин видел ее и через годы. Поэт, будучи еще и художником, безусловно, обладал эйдетической памятью (7:47).

Теперь обратимся к рассмотрению образных средств в их связи с внутренним смыслом стихотворения.

Итак, из среднеазиатской пустыни, где Волошин испытал ощущение “той широты и равновесия, которое обретает человеческая душа, возвращаясь на свою прародину”, поэт принял решение “на много лет уйти на Запад, пройти сквозь латинскую дисциплину формы” (1:407). И он ушел “узнавать” Европу “подошвами своих ног”, в странствие “по странам, музеям, библиотекам”. В эти годы — он “только впитывающая губка”, “весь — уши”, “весь — глаза”. И однако, парижская жизнь и многочисленные путешествия прерывались поездками в “темную страну” Киммерию”, в “торжественный Коктебель”. Все, что поэт видел, он запечатлевал в рисунках и в стихах. В “Парижских альбомах” Волошина есть и виды Парижа, и пейзажи Испании, Италии, Греции, архитектурные зарисовки многих мест, городов, где он бывал, а также множество этюдов Коктебеля и его окрестностей. Из внешних впечатлений от этих стран складывался несколько иной духовный их облик, некий идеальный образ. У всех этих стран было нечто общее, то, что объединяло их с Восточным Крымом, куда Волошин всегда возвращался. Это также была Европа со своими “древними пристанями”, ее Юго-Восток, край, где “стык хребтов Кавказа и Балкан”, как напишет о Крыме Волошин позднее, отведя ему соединительную роль; земля “утерянных богов”, мимо берегов которой проплывал Одиссей, “Праматерь”, облик которой встает, вырисовывается из темноты веков.

Первая строка стихотворения “Священных стран вечерние экстазы”, состоящая всего из двух слов, — начало композиционного кольца. Страны, которые видел, знал и только “предчувствовал”, которые видел в снах, о которых грезил. “Священные страны” — символический образ. А символ в отличие от метафоры включает множество значений. Страны прошлого, ушедшие в легенду,

обиталище душ и духов, земли мертвых --- подтверждение можно найти в самых разных культурах. Это не только Земля, лежащая за определенным пределом. Это страны верхнего мира: пятое, седьмое, двенадцатое небо, а вход, подъем туда находится в конкретном месте земли. Понятны тогда становятся “эти сны о небе золотистом”, жажда услышать весть из высших, таких недоступных, миров; мечта о “пристанях” (может быть, это еще и тот самый покой, который так необходим художнику), доступных “крылатым кораблям”-облакам и недоступных человеку. Цветовой эпитет, соединяя в себе прямое (цвет закатного неба) и переносное значения, подчеркивает и позволяет говорить о мире покоя и света, царящем в бездонной вышине. Тот же образ-символ является сквозным в “книге символов” К. Бальмонта “Будем как солнце”. Ср. в стихотворении “Фра Анджелико”:

*Вечно примиренные с судьбой,  
Чуждые навек заботам хмурным,  
Были бы мы озером лазурным  
В бездне безмятежно-голубой,  
В царстве золотистом и безбурном (8:157).*

Таким образом, композиционное кольцо замыкается. Так что же находится внутри этого композиционного кольца? Прежде чем говорить о внешней живописной стороне данного стихотворения, о мастерстве поэта-художника, создавшего его, следует подробнее остановиться на образе-символе Сна и отметить также неумную жажду познания Волошина, выраженную 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. (1:75).*

“...подлинное познание солнечно и бесстрашно, оно пронизывает самые глубокие потаенные недра бытия, не страшась духов природы и тайн космоса. Человек, получивший по милости Божией духовную свободу во Христе, призван постигать природу в тайне ее одухотворенности” (9:25). Будем помнить об этом при дальнейшем рассмотрении произведения Волошина.

Что же касается символики сновидческого образа, то необходимо учитывать, что привычные поэтические (и не только) символы получали у символистов более сложное наполнение и понимание. Вот что писал В. Иванов в своих “Заветах символизма” (1910 г.): “Обращение к формальному канону, плодотворное вообще...имеет по отношению к задачам символизма особенное значение: оно оказывает на искусство очистительное значение...- Дальнейшие пути символизма обусловлены победою и господством того начала в душе художника, которое мы назвали бы “внутренним канонem” (цит. по 9:27).

Итак, сон. Для начала следует вспомнить классику: хотя бы романтические стихотворения М. Ю. Лермонтова, творчество которого имело особенное зна-

чение для символистов (по крайней мере для части из них). Есть у него стихотворение “Сон”, а также “Выхожу один я на дорогу”, где описано особое состояние человека (“я б хотел забыться и заснуть!”). Интересно также сравнить стихотворения о сне отца Павла Флоренского, написанные в начале 20 века и вошедшие в сборник “В вечной лазури”, изданный в 1907 (!) году. В статье об этом сборнике “Продлить на век мгновения мечту...” В. Никитин пишет о том, что сон “рассматривается Флоренским как граница мира видимого и невидимого, проходящая через человеческую душу” (9:27). “Сновидение есть знаменование перехода от одной сферы в другую и символ. Чего? — Из горнего — символ дольнего, и из дольнего — символ горнего”, — писал о. П. Флоренский (цит. по 9:27). То есть речь идет о двойственности символа. Флоренский продолжает далее: “И то же — в мистике. Общий закон везде один: душа восторгается из видимого и, потеряв его из виду, восхищается в область невидимого — это дионисическое расторжение уз видимого. И воспарив горе, в невидимое, она опускается снова к видимому, и тогда перед нею возникают уже символические образы мира невидимого — лики вещей, идеи: это — аполлоническое видение мира духовного” (там же). Подобные мысли близки и понятны Волошину: не случайно в “Делесе” он пишет о “вожде мгновений” и “разрешителе древних уз” Фебе. Но не только это доказывает близость мыслей и чувств, — просто повторить другого человека, а тем более художника, невозможно, ибо “искусство индивидуально, как любовь”, — говорил художник-импрессионист Вламинк (10:144).

Итак, вернемся к стихотворению Волошина и посмотрим, чем же “восторгается из видимого” его душа. Перед нами пейзаж: вечерний морской закат. И тот “экстаз” красок, казалось бы, нереальных, позволяет, “воспарив горе”, обратиться (улететь) мечтой в “священные страны”. Экстаз у человека — “высшая степень воодушевления, восторга...” (СРЯ-4, 4:753). Экстаз красок — “высшая степень” их проявления. Метафорический образ, позволяющий передать буйство, предсмертное торжество, красоту и сверкание красок — лат уходящего солнечного рыцаря “поверженного Дня”. Еще один образ. Хотя каждая строчка этого стихотворения — образ, метафора, подтверждающие приведенные слова В. Брюсова о поэзии и особенной “жизни” и назначении поэтического слова.

Описывая образно состояние природы в определенный момент, Волошин создает одухотворенный пейзаж, показывает Душу Мира, где все стихии в этот момент находятся в гармоническом единстве. И однако, видимы лишь три стихии: волны, море (вода), небо, облака-“паруса, что крылья серафимов” (воздух в покое), земля. Четвертая стихия (огонь) растворена в пространстве. Ср., например, в “Ригведе” огонь присутствует в мире в разных формах и различных проявлениях: на земле, на небе (солнце) и в воде (это одно из мест его рождения и бегства). В стихотворении Волошина возникает метафорический образ огня. Слово употреблено дважды в переносном значении. Но присутствие огненной стихии подчеркивается другими средствами: напр., метафорическими глаголами: “разлит закат озерами огня”, “и паруса...в закатной мгле над морем пламенеют”, “излом волны сияет...струистыми смарагдами огней”; а также сравнени-

ями: “как волоса, волокна тонких дымов”. Стихии едины, проникают друг в друга и порождают друг друга: огонь разливается подобно воде (озерами), что указывает на массу и большое пространство (как пишет В. Даль: разлить — разливать — “обнимать водами известный простор” (4:33), а множественное число (озерами) позволяет говорить и о другом значении слова: выходить, “наводнять, выступать из берегов”; растекаться, — одного озера мало, когда речь идет о закате, то есть о закатном горизонте без края — настоящем половодье заката; “паруса... пламенеют над морем” “в закатной мгле”; “волокна...дымов” стелются по земле, и это слияние, единение, эта близость определена, обозначена словом припасть — “опустившись... прижаться (к чему,- кому-либо)” (СРЯ-4, 3:432). Волошин верил в существование духов воды, огня, воздуха и земли. М. И. Цветаева вспоминала, как он уверял ее в их существовании. Она же писала о его “планетарности” и “самотайне”, ни в стихах, ни в чем другом не оставшейся и унесенной им в землю (11:183-185). И все же эта его планетарность чувствуется при знакомстве с его творчеством. “Человек есть сумма мира, сокращенный конспект его; мир есть раскрытие Человека, проекция его”, - писал о. П. Флоренский в работе “Макрокосм и микрокосм” (1922 г.), где развивал “гностическую по существу концепцию “идеального сродства”, взаимообусловленности мира и человека” (9:26). В стихотворении Волошина границы пространства предельно расширены: все, что может охватить взгляд, и больше — то, что доступно не глазу, но духу, то есть оно безгранично. Здесь, может быть, Душа Человека сливается с Душой Мира, и они существуют в единстве и полной гармонии. Экстаз вечерних красок порождает грезы, мечты и сны не нарушающего ничего в Природе лирического героя, присутствие которого угадывается в двоекратном повторении междометия О! после знаменательного многоточия. Таким образом, природа показана в наивысший момент проявления своей красоты, человек “показан” в момент наивысшего подъема духа.

Это своего рода тематическая рама стихотворения. То, что в картине (живописи) достигается не словами, а мазками, разными состояниями цвета, законом его распространения и проявления. Исследователи живописного творчества Волошина отмечали “необычную монолитность его творчества”, образованную “редчайшим слиянием” талантов поэта и художника, и относили к его творчеству древнее японское изречение: “Стихотворение — говорящая картина. Картина — немое стихотворение” (11:27). Надо заметить, что Волошин не писал свои пейзажи с натуры, среди его киммерийских акварелей нет таких, которые “совпадали с действительностью”. Об этом писал и сам Волошин, а также вспоминал А. Бенуа: “Волошин... строил и расцвечивал свои пейзажи “от себя” и делал это с тем толком, который получается лишь при внимательном и вдумчивом изучении...” (11:31). Поскольку акварель “непригодна к работам с натуры. Она требует ... затененного места, удобств”, то Волошин “стал писать по памяти, стараясь запомнить основные линии и композицию пейзажа... В ... природе надо брать только рисунок и помнить общий тон. А все остальное представляет логическое развитие первоначальных данных, которое идет соответственно понятным ранее законам света и воздушной перспективы” (11:44).



Пейзажи Волошина представляли собой “музыкально-красочную композицию на тему киммерийского пейзажа”, среди них не было “ни одного “вида”, который бы совпадал с действительностью, но все они имели темой Киммерию” (11:45).

Вполне возможно, что и данное стихотворение написано не с натуры, а по памяти, как прекрасный сон, где совершенно необычны краски, как воспоминание. Волошин отметил в статье о Константине Богаевском — художнике, писавшем, как и Волошин, Киммерию, — “...Для того, чтобы дать почувствовать лик земли во всей его сложной жизни, слишком мало” “чисто живописного” отношения к природе (11:22). У Богаевского, с которым Волошин был очень дружен, “не в переносном смысле, а в буквальном — древняя земля грезит в нем свои сновидения...” (3:221). То же можно сказать и о пейзажах самого Волошина (акварельных и стихотворных), — ибо Волошин писал, что его стихи о природе “утекли в его акварели и живут в них, как морской прибой с приливами и отливами” (11:27). В пейзаже, по мысли поэта, можно “прочитать все его прошлое. Это великолепная книга с рисунками гениального мастера” (3:219). “Современность” же “мешает человеку видеть сны”, — писал Волошин (подчеркнуто нами — И. С.), как и (ср.) “наше время не дает возможности к гармоническим переживаниям, даже сочувствию к гармонии”, — констатировал другой художник — Роберт Фальк (12:36). Но все же стоит человеку “остаться наедине с собой, и его дневная жизнь пополняется жизнью сна: разноцветная бахрома сновидений волочится за каждым его душевным жестом.

Земля, как и человек, способна видеть сны. Не растревоженная суетой современности, она неторопливо грезит о минувшем, о несбывшемся и о возможном, и сновидения ее достигают зрительной реальности миража. ...

Но еще большей выявленности достигают сны земли, если они преломляются в душе художника.

Художник — это фокус сознания вещей и явлений, отраженных в нем” (3: 219). В этом нет ничего удивительного, поскольку “художники --- глаза человечества. ...Они открывают в мире образы, которых никто не видал до них”, — писал Волошин в 1904 году (11:37). Он также говорил о том, как важно уметь “видеть”, приводя в пример художника Куинджи (3:222). Подобные мысли, высказанные в прекрасной статье “Краски и слова” (1905 г.), волнуют неживописца А. Блока: “Искусство красок и линий позволяет всегда помнить о близости к реальной природе и никогда не дает погрузиться в схему, откуда нет сил выбраться писателю. Живопись учит смотреть и видеть (это вещи разные и редко совпадающие). Благодаря этому живопись сохраняет живым и нетронутым то чувство, которым отличаются дети” (13:20). Именно непосредственность и свежесть чувства (“по-детски”) отмечала в Волошине его первая жена М. Сабашникова (3:85). А. Блок замечает, как важно для писателя “понимание зрительных впечатлений, умение смотреть... Действие света и цвета освободительно. Оно улегает душу, рождает прекрасную мысль. ...

Живопись учит детству. ... Она научает просто узнавать красное, зеленое, белое (13:22,23).

Далее Блок пишет: “Только часто прикасаясь взором к природе, отдаваясь свободно зримому и яркому простору, можно стряхивать с себя гнет боязни слов, расплывчатой и неуверенной мысли. Живопись не боится слов. Она говорит: “Я — сама природа”; “а... природа ... мстит пренебрегающим ее далями и ее красками ... изумительными в своей простоте.” (13:23,24).

Столь частые обращения к мыслям Волошина и Блока оправданы тем, что, с нашей точки зрения, доказывать что-либо необходимо и должно с помощью самого художника-творца.

Бродя в “глухом горном углу” старой Кастилии, Волошин увидел “все элементы Крымской Яйлы, а в чертах населявших ее жителей и некоторых подробностях костюма узнал крымских татар “области горной Готии” (3: 218). В крымских же пейзажах поэт узнает пейзажи виденных им и грезившихся ему стран. Утверждая, что “каждая культура, каждый народ несет с собой свой собственный исторический пейзаж”, Волошин пишет, что в Крыму такое большое разнообразие пейзажей на столь малом пространстве “вытекает из его расовой и культурной насыщенности” (3:218). В 1930 году в заметке “О самом себе” Волошин скажет, что “теперь акварели заменяют” ему пешие средиземноморские прогулки. “Это страна, по которой я гуляю ежедневно, видимая естественно сквозь призму Киммерии, которую я знаю наизусть и за изменением лица которой я слежу ежедневно.” (11:48). Поэтому понятны те исторические сны, грезы, которые навеивает, рождает крымский пейзаж у художника. Как уже было отмечено, эти сны воплощались в картинах и стихах. Известны многие акварели Волошина, сопровождаемые стихотворными надписями. Художник видел в них своеобразный дуэт, в котором рассматривал рисунок как аккомпанемент стиха. Но в данном сочетании важна его суть. Вот, что писал Волошин художнице Ю. Оболенской в 1917 году: “Представьте себе, что Вы идете с раннего утра до поздней ночи по тропинкам, погруженная в свои мысли и в созерцание, и иногда в Вас возникает стих или строфа: она не вполне соответствует тому, на что Вы смотрите, но она связана с общим настроением пейзажа. Их сочетание не параллельно, а иррационально... Мне кажется, что это одна из возможностей сочетания слова с рисунком. Я очень против параллелизма в искусстве... Надо искать симфонического, а не унисонного сочетания” (3:244).

Как же Волошин добивается этого сочетания в своем творчестве?

Рассматриваемое стихотворение как раз и демонстрирует, что перед нами произведение поэта и живописца — Художника. Волошин создает, рисует необыкновенно яркую картину. В “Большой советской энциклопедии” в статье “Цвет” сказано, что “иногда цветовое ощущение возникает без воздействия лучистого потока на глаз ... в результате работы воображения” (14: 441). Именно это происходит при чтении этого стихотворения. В свое время написанные Волошиным в Коктебеле и Феодосии этюды поразили К. Ф. Богаевского силой цвета и ясностью краски. Известно, что прежде чем написать пейзажное стихотворение, Волошин делал зарисовки, а иногда наоборот искал и находил точные слова для передачи оттенков в пейзаже. Он умел “изнаывать” (И. Анненский) (3:236). Сказано об этом умении Волошина, хотя и по другому поводу.

но уж больно точное это слово. На живопись он смотрит, “как на выработку точности эпитетов в стихах” (11:24). Его акварели похожи на строгие и точные стихи”, а стихи следуют “всем принципам изобразительного искусства” (11:114). Остается немного: доказать это. Обратимся с этой целью к высказываниям самого Волошина. Еще в 1904 году Волошин писал: “Художник весь многоцветный мир должен свести к основным комбинациям... Из обычной человеку выпуклой трехмерной действительности он должен уметь выделить основные, двумерные зрительные впечатления” (11:29). Постепенно он пришел к гармонизации цвета, к строжайшему отбору деталей в своих живописных работах. Значительно позже (в 1930 году) в автобиографической заметке “О самом себе” Волошин напишет о том, что нужно легко и просто говорить о сложном, как это умеют, например, японские мастера, достигая этого, в частности, “экономией изобразительных средств”, не допуская лишнего прикосновения кисти; “искать новых обходных путей и сохранить в живописи лишь то, без чего нельзя обойтись” (11:27,30,45,46). Волошин был не одинок в своих мыслях о живописи, о теории овладения ее техникой. В “Беседах об искусстве” другой художник — младший современник Волошина — Р. Фальк отмечал, что “Движение — есть цвет; ... реализм в искусстве связан с цветом. Все зримое живописцем должно быть воспринято через цвет. Отношение к цвету — масштаб творческой напряженности живописца. При чисто цветном восприятии нет для глаза художника ни близкого, ни далекого, нет никакого пространства. Последнее есть только понятие, но не живописная реальность. Все объекты должны фиксироваться в глазу художника на одном плане, а только разные состояния цвета могут указывать на положение предметов в пространстве. Поэтому неправильно, если художник подчиняется в своем построении цветовых планов пластической форме и ее движению. Цвет имеет свой закон распространения. ...Лаконизм ... формы, проявленной цветом, органичен.” (12:22,23). Вообще “мы видим только цветное событие, которое зрительно образует форму и пространство” (12: 26).

Как же отражены данные теоретические положения в рассматриваемом стихотворении?

Посмотрим на цветовую гамму, используемую Волошиным. В стихотворении отсутствуют прилагательные, обозначающие цвет. Это весьма примечательно. Прилагательные, обозначая признак предмета, называют конкретный цвет или оттенок цвета: напр., красный. Хотя, конечно, сложные прилагательные могут указывать на соединение, сочетание цветов: оранжево-желтый, например. Наименования многих цветов произошли, как известно, “от названия объектов, окраска которых очень сильно выражена: малиновый, розовый, изумрудный” (14:442). И “вырабатывающееся и закрепляющееся в человеческом сознании устойчивое представление об определенном цвете как неотъемлемом признаке привычных объектов наблюдения называется “эффектом принадлежности цвета”, или “явлением константности цвета” (14: 441,442). Волошин опирается на данное явление и в своем стихотворении для цветообозначений использует существительные — названия сильно окрашенных объектов. Поскольку существительные — это слова, объединенные категориальным значением предмет-

ности; предмет — это все то, чему наше сознание способно приписывать различные признаки, качества, свойства, состояния, действия, то есть нечто способное производить действие или быть носителем признаков, то, используя грамматические особенности существительных, Волошин при минимуме языковых средств достигает максимальной точности и глубины картины. Существительных в произведении всего четыре: шафран, топазы, аметист, смарагд. Заглянем в словарь и посмотрим их значение: шафран — “оранжево-желтый” (СРЯ-4, 4:704); топаз — “минерал различных цветов из группы силикатов, отдельные кристаллы которых, прозрачные и блестящие, употребляются как драгоценные камни” (СРЯ-4, 4:382); аметист — “драгоценный камень фиолетовой или голубовато-фиолетовой окраски” (СРЯ-4, 1:35); смарагд — “устар. То же, что изумруд” (СРЯ-4, 4:149).

Обратимся к другим источникам: изумруд (смарагд) из всей группы зеленых камней самый редкий и дорогой, он сочно-зеленого цвета, иногда говорят, травянисто-зеленого; а вот топаз в древности называли камнем “внутреннего просветления” за присущую только ему глубинную игру света. Цвет кристаллов топаза варьируется от бесцветного, водянисто-прозрачного до винножелтого, голубого, розового, светло-зеленого — не считая оттенков. Есть также золотисто-коричневые камни. У топаза особый блеск: или золотисто-солнечный, или небесно-голубой (порой он сверкает винными оттенками, искорками капель утренней росы) (15:58; 16:60). Как видим, палитра драгоценных камней почти бесконечна, она играет не только основными цветами радуги; “каждый камень переливается бесчисленными оттенками переходных цветов. Он живет и раскрывается новыми гранями в зависимости от того, рассматриваете ли вы его утром или вечером, зимой или летом. Он создает настроение” (15:59). Не случайно кристаллы драгоценных камней всегда считались символом гармонии, красоты и порядка. Это наиболее устойчивые создания природы, своего рода модели мироздания. Поэтому, может быть, они привлекали особое внимание людей. У нас их называли самоцветами — “сам цвет”. Эти слова выражали не только природу, но и “душу” камня. В древности и в средневековье их соотносили со светилами, со знаками Зодиака, с четырьмя стихиями. В своем пейзажном описании в трех из четырех случаев-употреблений Волошин использует названия именно драгоценных камней, обогащая цветовую гамму таким образом и расширяя ее рамки, он заставляет наше воображение “работать”. Следовательно, получается, что и само море является гигантским самоцветом, живым и движущимся, переливающимся и льющимся, жидким (“колышутся топазы”), еще не застывшим, как в момент творения, в чаше-оправе земли; и в этой драгоценности, единой и целой со своей оправой, хранятся все первоэлементы, существуют в гармонии все стихии. Так, будучи чрезвычайно экономным в изобразительных и выразительных речевых средствах, демонстрируя строгую продуманность цвета, художник добивается необычайной полноты изображения и выразительности. Поскольку “при уточненном качественном описании цвета используют три его субъективных атрибута: цветовой тон, насыщенность и светлоту” (14:442), то можно сказать, что драгоценные камни

соединяют в себе эти взаимосвязанные компоненты, и вспомнить 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” (11:45). Волошин считает, что это и есть “основная тема всякой живописи, а акварельной по преимуществу”, так как акварель “работает в одном тоне и светотени” (11:45).

Как грани самоцвета вспыхивают и гаснут в зависимости от освещения, так и дробится и “сияет излом волны” в стихотворении. Законы распространения света, все изменения воздушной, световой перспективы (свет выявляет цвет) подчеркнуты словами, содержащими в составе значения компонент, сему свечения (“свет, сияние, свечение”): в первую очередь — “день”, “сверканье”, “пламенеют”, “сияет”, “огонь”, “закат” (“окраска, освещение неба над горизонтом при заходе солнца”, СРЯ-4, 1:525); а также “латы”, “разлит закат”, “озера”, “море”, “волна”, в структуре значения которых это скрытая сема (т. е. содержащаяся в других словах и наполняющая значение “вглубь”): латы — “это металлические доспехи,...” (СРЯ-4, 2:166), а металл — “...вещество (или сплав), обладающее особым блеском...” (СРЯ-4, 2:258). Контекст актуализирует скрытые семы, которые как бы “упаковываются” в структуру сем иного, высшего уровня: значение, входящее в состав другого значения как составная часть, входит в это значение полностью “со всем его содержанием” (17:62,63). Это обуславливает высокую содержательность конкретной лексики. Итак, скрытые семы “вспыхивают” в окружении (“сверканье лат”, “излом волны сияет”): вода, море не может не блестеть в свете солнца (пусть, и особенно, закатного), дня (пусть и “поверженного”). Немаловажно, что для “экстаза” (т. е. чрезвычайной интенсивности) Волошин выбирает определенное время суток: вечер, — лишь во время восхода и заката можно наблюдать невероятные переходы, переливы, изменения оттенков цвета. Художник довольно часто рисует вечерние и утренние картины. Вечерние описания даны в следующих стихотворениях: “В серосиреневом вечере...”, “В молочных сумерках за сизой пеленой...”, “Пламенный истлел закат...”, “В зеленых сумерках...”, “Сочилась желчь шафранного тумана...”, “Заката алого заржавели лучи...”, “Закат сиял улыбкой алой...”, “Сехмет”, “Вечерние стекла”, “Пурпурный луч на дне бассейна сквозит в воде, и день погас...”, “Акрополи в лучах вечерней славы...”, “Седым и низким облаком дол повит...”, “Вещий крик осеннего ветра в поле...”, “Старинным золотом и желчью напитал...”. Утренние стихи — это “Сквозь сеть алмазную зазеленел восток...” и “Облака клубятся в безднах зеленых...”. Конечно, поэт описывал и яркий день (“Воскресенье”, “Полдень” [(“Звонки стебли трав...”)], “Полдень”: “Травую жесткою, пахучей и седой”); и день туманный (“Равнина вод колышется широко...”; день жаркий (“Сехмет”); день осенний (“Осенью”); “День морозно-сизый расцвел и замер...”; а также и “синюю ночь” (“Склоняясь ниц, овейя ночи синью...”, “Ночь”). Но, как видим, вечерних стихотворений все же больше, потому что такая интенсивность цвета и его переходов возможна лишь при закатном освещении солнца. Утренние краски — спокойные и нежные. слишком яркий свет дневного солнца “съедает” цвет, ибо “свет является средой про-

явления цвета” (12:22). “Темной, совершенно темной ночью мы ничего не видим. При первых цветовых колебаниях мы начинаем что-то различать, догадываемся о предметах. Каждый новый луч света выявляет цветовое состояние и доводит до нашего сознания предметы” (12:26). Вот как об этом процессе выявления “цветового состояния” может сказать поэт: “Черной ночью за окном — черный тополь, черный дом. ... На рассвете за окном — синий тополь, синий дом. ... В ярком свете золотом встало солнце за окном. Тополь вдруг зазеленел, дом чуть-чуть порозовел...” (18:53).

Но и ночь бывает светлой и в лучах луны и звезд “цветной”. Как важно тогда умение “видеть”, о котором говорят Волошин и Блок (как Куинджи в картине “Ночь на Днепре”). И Волошин также умеет рассказать об этом.

В статье “Краски и слова” Блок писал: “Говорят, слов больше, чем красок; но, может быть, достаточно для изящного писателя, для поэта — таких только слов, которые соответствуют краскам. Ведь это — словарь удивительно пестрый, выразительный и гармонический” (13:21). В книге “Психолого-педагогические основы преподавания литературы в школе” приводятся данные о том, что выпускник японской школы способен различить до 300 цветовых наименований. “Японцы считают и, по-видимому, не напрасно, — что цветоощущение человека — один из весьма надежных показателей качественного развития его творческих способностей” (19:138) и, добавим, умения видеть мир во всей его сложности и оттенках настроений и состояний.

Но вернемся к стихотворению Волошина. Почему же все-таки “экстаз”?

В определении данного слова, приведенном ранее, есть продолжение: итак, это “высшая степень воодушевления, восторга, иногда переходящая в исступление”. А исступление — это “неистовство” (СРЯ-4, 1:687; 2:449). Таким образом, это прощальное, “предсмертное” неистовство”, и за столь сильным, “пламенным” напряжением — усталость, утомление, спад, темнота (ср. также у Волошина строчку “запах цветов, доходящий до крика”, у Мандельштама “хрипящая охра” — предельная, крайняя интенсивность, степень запаха, цвета, света: у Гончарова “пронзительный свет луны”). У Волошина день “повержен”, закат “истлевает”, “гаснет”, сгорает. Поэт запечатлевает настоящую мистирию: солнце уходит, — день умирает, его сменяет ночь, но огонь, свет не исчезает совсем, он везде, растворен в мире, и утром солнечная лада вынырнет, вышлывет из морских, темных глубин и из тьмы ночи. И все начнется сначала, все повторится: “в смерти — жизнь” (Э. По). Хотя День рыцарски стоек, он сгорал, отдавая себя. В культурном компоненте стихотворения видны, таким образом, различные наслоения: древние мифологические воззрения соединяются с христианскими понятиями, где рыцарь — защитник христианских идеалов — совершает во имя Бога (а Бог — есть любовь и свет светлый) подвиги, серафим — ангел, особо приближенный к престолу Бога и его прославляющий.

Динамику захода (конца, исхода) солнца (а переносное значение слова закат — конец жизни, т. е. в данном случае — конец жизни солнечного рыцаря) за линию горизонта (первое, главное значение слова закат) и быстроту смены окраски и освещения неба над горизонтом при этом (второе значение слова)

Волошин передает с помощью глаголов, основное значение которых — это обозначение действия или состояния предмета как процесса и его фаз. В первой строфе солнце еще не село, оно идет на (в) закат, поэтому солнечные латы сверкают, “закат разлит озерами огня”, — и преобладает желтый цвет, который и отражается в морской воде: “в волнах шафран”. Но шафран — это и оранжевый цвет (т. е. между желтым и красным). Затем появляются и другие цвета и оттенки (“колышутся топазы”). Во второй строфе солнце уже село, поскольку краски изменились, но свет его еще виден (вспомним уже цитированное: “Движение — есть цвет”). У Волошина в стихотворении скоро, вот-вот на землю опустится темнота, ее признаки — это наступающая “закатная” мгла, в которой пока еще пламенеют (т. е. сгорают, отгорают) облака, а “волоса тонких дымов”, еще мгновение назад белых, седых, уже “синеватые”, “лиловые”, т. е. становятся синими, лиловыми, а синие, они становятся синее, лиловые — становятся лиловее (СРЯ-4, 4:95; 2:183); блестят фиолетовые и зеленые огни. Ср. также: “Солнце уже село, звезда зажглась и дрожит в огнистом море заката” (Тургенев, “Лес и степь”); “Небо уже померкло, но в окнах домов еще отражался желтоватый холодный закат” (Паустовский, “Беглые встречи”). Волошин обходится без уже (вспомним о различном назначении частей речи в поэзии и прозе), а произошедшие перемены и окончательное совершение и наступление действия переданы, указаны глаголами. Таким образом, Волошин показывает нам живую, изменчивую, изменяющуюся картину, не холодный северный, но жаркий южный, пламенный закат. Даже структура предложений “выдает” в поэте художника. Доказательства находим в уже упоминавшейся статье А. Блока “Краски и слова”. Художники “обращаются со словами как дети; не злоупотребляют ими, всегда кратки. Они предпочитают конкретные понятия, переложимые на краски и линии (часто основы предложений — существительное и глагол — совпадают, первое — с краской, второе — с линией). Оттого они могут передать простым и детским, а потому — новым и свежим, языком те старинные жалобы, которые писатель таит в душе: ему нужно еще искать их словесных выражений...” (13:22,23). Именно так строит Волошин предложения в рассматриваемом стихотворении. Хотя линия и пластика, форма переданы в нем и по-другому: мы представляем и видим и “излом волны”, и “слоящиеся волокна тонких дымов”, и дуги парусов, их изогнутые и волнистые “крылья”. Так, Волошин изучил “великую пластическую культуру Средиземноморского бассейна”, “выросшую на почве еще более древних великих культур Греции, Микен, Египта” (12:47). “Струи” этой культуры “оплодотворили” и причерноморскую почву. Сдержанность, чувство меры, скульптурная выпуклость отличают Киммерийские стихи сборника “Иверни” (20:136-139). Р. Фальк говорит о благотворном влиянии средиземноморской культуры на искусство, которое выражается прежде всего в “объединительном состоянии...”: “Нет дробности, мелкоты чувства.... Глаз охватывает все массы единовременно, работает чрезвычайно активно, динамично” (12:47,48). Т. е. в произведении искусства, независимо от его размера и величины, все должно быть обобщено, “все в целом, в текущем динамическом ритме, но все гармонично и как бы драгоцен-

но” (12:48). Думается, что эти слова Фалька, сказанные по другому поводу, как нельзя лучше характеризуют Волошина, “прошедшего сквозь латинскую дисциплину формы”.

Стоит и далее сравнивать размышления о живописи: о “развивающейся энергии цвета”, о его “материи”, “которая должна сама по себе стать формой”, о “пространственном цвете”, стремящемся стать вещью, о качестве цвета, уже цитировавшегося Р. Фалька, с высказываниями Волошина, чтобы посмотреть на живописные стихотворения (лирические пейзажи), т. е. пейзажную лирику, созданную поэтом, глазами художника, ибо, как утверждает Фальк, “о живописи существует ложное представление, что она не обладает точными законами восприятия, что если в результате получается изображение чего-то, значит, все в порядке” (12:25). Художник считает, что “гермин “изобразительное искусство” для живописи — неверный. Живопись — не изобразительное, а пластическое искусство...”, и необходимо развивать в себе “способность зрительно-пластического восприятия”. Нельзя быть безответственным в этом смысле. “Написал “похоже” — вот и хорошо”. Отличим “подлинного пластического искусства” от искусства “изобразительного”, создающего “подобия”, является “отношение художника к миру зрительных явлений: изобразители видят то, что знают, пластики — познают видимое” (12:26). Никто не будет отрицать того, что Волошин и в картинах, и в стихах именно познает видимое. Далее Фальк пишет о том, что “каждый мазок должен быть ответственным”, он должен быть “положен на предназначенное для него на полотне место с такой точностью, как выстрел стрелка в цель”. “Судить о точности попадания можно... только исходя из целостного видения” (12:20,21). Важно, создавая “музыку для глаз”, и необходимо в совершенстве изучить ту, “которая звучит в природе, музыку цвета, света, пространства”, т. е. “изучить натуру”, и тогда уже творить. Чтобы “рисовать (и писать) не предмет, а пространственное явление, пластическое событие”, нужно учиться видеть, потому что, хотя “сама форма в пластических искусствах находится в статическом состоянии (в пространстве), но процесс ее восприятия — динамический (во времени)” (12:19). Обычно, “когда люди смотрят на пейзаж, они глядят то на то, что близко, то на то, что вдали, и хотя глаза их из орбит будто бы не вылезают, но на самом деле это происходит именно так, и картины многих художников грешат смещениями пространственных планов. Смотреть надо на пейзаж так, словно он весь запечатлен на плоскость оконного стекла. ... Пейзаж, как и любая картина, которую мы видим и пишем, весь построен на одной плоскости, сколько бы планов в нем ни было заключено. Даль так же близка, как и близь. Близь на таком же расстоянии от нас, как и даль. Только цветовые отношения и изменения в пропорциях говорят нам о пространственных планах” (12:21). Чтобы открыть наличие какого-либо цвета в определенном месте, обнаружить множество “совсем мало заметных, но таких же цветов, таких же оттенков”, неожиданно заметить не замеченное ранее, необходимо особое видение. Фальк называет его “целостным, строго заключенным в один кадр”. Только тогда открывается “переключка цветов”. Для этого нужно “учиться смотреть не последовательно — одно за другим, --



а аккордом, сразу, одновременно охватывая сравнимые места, то есть превращая последовательный взгляд в аккордный, одновременный” (12:19).

Каковы же пространственные планы и взгляд на изображаемую в стихотворении Волошина картину в связи с приведенными высказываниями. Читателем его пейзаж воспринимается именно так, как об этом пишет Р. Фальк. Строка за строкой, строфа за строфой наш мысленный взор перемещается последовательно, поскольку перед нами литературное произведение, т. е. словесное описание, хотя сам Волошин, безусловно, обладал “целостным видением”, “аккордным взглядом” художника, что доказывают его акварели.

Вопрос в том, где находится наблюдатель, с какой точки он созерцает данную картину: с земли, с возвышенности, с моря? Точно ясно одно: со стороны. Специалисты и знатоки живописи отмечают, что Волошин “смотрит на окружающую природу издали” (11:25). В этот период и позже (Первая мировая война) в серии пейзажей Греции, Италии, Испании “намечается характерное для Волошина стремление — изображать природу с дальней точки зрения, как бы охватывая взглядом ее “космическую” беспредельность” (11:25). Он изображает широкую панораму.

Остается еще один последний немаловажный вопрос: возможно ли наблюдать такую игру цвета и света в действительности. Вспомним Н. Г. Чернышевского: в литературе нет, не может быть ничего такого, чего бы не было в жизни. Жители Коктебеля утверждают, что в реальности можно увидеть и не такие картины, — Ее Величество Природа такой непревзойденный Мастер: “О природа! Кто когда-нибудь настиг тебя в твоём беге?” — вопрошал великий О. де Бальзак. Ему вторит К. Бальмонт, задавая свой глубоко эмоциональный вопрос: “Как сказать мгновению: стой!”. Как рассказать о чем-либо так, чтобы читатель или зритель испытал потрясение? Итак, если говорить о реализме, то общеизвестно, что нельзя путать “бытовую реальность и реальность в искусстве” (12:32). В произведении должно чувствоваться “большое дыхание жизни”, убедительность (12:41). В то же время необыкновенно важны чувства художника; “... когда вы входите в природу, вы просто вначале ей радуетесь, поддаетесь ее воздействию. И это очень хорошо. Не надо бояться своих ощущений. Они нужны и ценны. Без них искусство будет формалистичным. Но формальные обоснования надо поднять на такую высоту, чтобы иметь возможность выражать свои душевные состояния. В музыке без техники нет возможности передать свои чувства (если это профессиональная музыка, а не дилетантизм). Но голая техника — совершенно ни к чему”, “искусство должно быть беспощадно конкретным в чувстве” (12:27,28,30). И одно (убедительность в произведении) не противоречит другому (чувству художника) и правде жизни. Но “реальность в искусстве далека от... обыденной похожести. ... Мой идеал — быть реалистом” (12:32). “Реализм это вечный корень искусства, который берет свои соки из жирного чернозема жизни. Наблюдение, документ — натурализм — это основа всякого искусства. Но надо уметь обращаться с собранными документами” (11:20), т. е. учиться обращаться с данными документами, знать средства их выражения, владеть этими средствами и искать новые. Здесь, а также далее будет видно, как мысли одного художника согласуются с мыслями другого.

Говоря о различных эпохах и периодах развития живописи Волошин с горечью констатировал, что художники должны изучать и знать “законы роста” — законы жизни, что сближает их задачи с задачами естественников, но, к сожалению, в последовавшую за Ренессансом эпоху произошел “горестный сдвиг и искажения линии нормального развития живописи: “экспериментальный метод попал из рук людей, приспособленных и природой и профессией к эксперименту, к опыту и наблюдению, в руки людей, конечно, способных к очень точному наблюдению, но никогда не развивавших и не утончавших своих естественных чувств восприятия, что привело прежде всего к горестному дискредитированию “очевидности”, но через это и к неисправимому разделению путей искусства и науки” (11:47). Итак, главной темой акварелей (а также многих и многих стихов) Волошина “является изображение воздуха, света, воды, расположение их по резонированным и резонирующим планам” (11:46), а “пейзажист должен изображать землю, по которой можно ходить, и писать небо, по которому можно летать, т. е. 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...” (11:48). Акварели Волошина высоко ценили поэтому геологи и планеристы, стихи печатали и в научных журналах. Это указывало “на их точность”. Художник строго следовал этому принципу. Достаточно сравнить закатные краски стихотворения “Священных стран...” и две различных вечерних картины: “В другой раз при солнечном закате можно отлично наблюдать чудные переходы от золотого к шафранному и от шафранного к красному (Водовозова. Жизнь европейских народов, СРЯ-4, 4:704); и описание киммерийского, коктебельского, заката В. Рождественским, который часто бывал в гостях у Волошина: “Иногда к вечеру, когда холмы уже отбрасывают глубокую синюю тень, а море приобретает не выразимый словом густофиалковый цвет, резко подчеркнутый шафранными красками побережья, я поднимаюсь по утлой наружной лесенке в мастерскую...” (11:123,124). Как видим, в приведенных отрывках для цветообозначений авторами использованы именно прилагательные, хотя существительное “огонь” и глагол “пламенеют” вызывают в нашем воображении более богатые и разнообразные представления о цвете и смене его оттенков, нежели прилагательное “красный”, например. Определенно одно: все три автора достоверно изобразили виденное ими красочное великолепие неповторимых мгновений, переживаемых всегда заново и по-новому, — как знать, “быть может, вся природа — мозаика цветов? ... желанье красоты?” (К. Бальмонт).

М. А. Волошин был художником и поэтом — един в двух лицах. Таким он и предстает в этом на редкость логичном и стройном в художественном отношении стихотворении.

### Литература

Волошин М. А. Иверни. — М., 1918. — 136 с.

1. Максимилиан Волошин. Стихотворения. — Л. О. изд-ва “Советский писатель”, 1977. — 464 с.

2. Зодиакальный гороскоп. Четвертое измерение. —С.-Пт.: Библиополис, 1992. — 208 с.
3. Волошин М. Коктебельские берега: Стихи, рисунки, акварели, статьи. — Симферополь: Таврия, 1990. — 248 с.
4. Губер П. К. Дон-Жуанский список А. С. Пушкина: Главы из биографии с 9-ю портретами. —Х.: Дельта, 1993. — 219 с.
5. Брюсов В. Сила русского глагола. —М., 1973.
6. Дрыжакова Е. В волшебном мире поэзии. — М.: Просвещение, 1978. 205 с.
7. Иванов С. Я слышу цвет, я вижу звук.// Наука и религия, 1993. — № 5. — С. 46-48.
8. Бальмонт К. Избранное: Стихотворения; Переводы; Статьи. —М.: Худож. лит., 1980. —742 с.
9. Никитин В. “Продлить на век мгновения мечту...” // Наука и религия, 1992. — № 10. —С. 25-28.
10. Перрюшо Анри. Жизнь Ренуара. —М.: Прогресс, 1979. — 367 с.
11. Максимилиан Волошин — художник. Сборник материалов. — М.: Советский художник, 1976. — 237 с.
12. Р. Р. Фальк. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике. — М.: Советский художник, 1981. — 255 с.
13. Блок А. А. Собрание сочинений: В 8-ми томах. — М.-Л.: Гос. изд-во худ. лит., 1962. — Т. 5. —С. 19-24.
14. Большая Советская Энциклопедия: В 30-ти томах.— М.: Советская Энциклопедия, 1978. — Т. 28. —С. 441-443.
15. Л. Звягинцев. Изумруд — талисман июня. // Наука и религия, 1993. — № 6. — С. 58, 59.
16. Л. Звягинцев. Топаз — талисман ноября.// Наука и религия, 1993. — №11. — С. 60,61.
17. Стернин И. А. Лексическое значение слова в речи. — Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1985. — 171 с.
18. Владимир Орлов. Я желаю вам добра. — Симферополь: Таврия, 1979. 72 с.
19. В. А. Кан-Калик, В. И. Хазан. Психолого-педагогические основы преподавания литературы в школе. — М.: Просвещение, 1988. — 255 с.
20. И. Т. Куприянов. Судьба поэта. — Киев: Наукова думка, 1979. — 231 с.

### Словари

1. В. И. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. — М.: Гос. изд-во ин. и нац. словарей, 1955.
2. Словарь русского языка: В 4-х т. — М.: АН СССР, Ин-т рус. яз., 1981-1984.

Поступило в редакцию 17. 09. 2002.