

**Курьянова И.А.**

## **ИМПРЕССИОНИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА**

Максимилиан Волошин – представитель “серебряного века” русской культуры. Так принято называть небольшой временной промежуток, равный примерно двум десятилетиям (1890 – 1910), но сконцентрировавший в себе такое богатство и разнообразие духовной жизни, которое действительно достойно столетия. Нити “серебряного века” протянулись так далеко и глубоко во времени и пространстве, что его истоки мы находим в глубокой древности, а свет его ещё долго будет освещать путь будущему человеческой культуры.

Создатели такого глубокого пласта культуры, несомненно, были людьми энциклопедического знания и космического мироощущения. И Максимилиану Волошину было свойственно свободное владение материалом мировой культуры. Становление его художественной системы происходило на путях синтеза всех её достижений. Его жизненное кредо: “Все видеть, все понять, все знать, все пережить...” (“Сквозь сеть алмазную зазеленел восток”, 1904)<sup>i</sup>. И он жадно “вбирал”. Современное волошиноведение оперирует такими понятиями, как древнеиндийские реминисценции, японская традиция, гетеанизм, антропософия, христианские мотивы, штейнерианство, эзотеризм, символизм, пушкинская традиция, неоплатонизм и пр. Огромное количество разнообразных, разнонаправленных векторов интересов философа, поэта, художника. И в синтезе этих знаний, в умении “все воспринять и снова воплотить” в нечто новое, свое – весь Волошин. По определению Андрея Белого, при внешней близости Волошина к различным течениям и направлениям, он всегда шёл “сквозь строй” чужих мнений “собою самим”, не толкаясь.

Проблемная культурная ситуация рубежа веков, время поиска новых средств и форм художественного самовыражения родили у Волошина понимание позиции художника как личности, находящейся вне конкретного отдельного течения или направления. Он никогда не участвовал в сиюминутных политических и эстетических усобицах. Мир поэта – космос жизни, его задача – синтез.

В период с 1901 по 1907 годы Максимилиан Волошин часто и подолгу живет во Франции, в Париже, и французский импрессионизм сыграл важную роль в формировании стиля раннего творчества поэта, став одной из ярких граней его таланта. Поэзия и живопись французских импрессионистов оказали настолько большое влияние на Максимилиана Волошина, что Валерий Брюсов в рецензии на первый сборник стихов молодого поэта называет начальный период его творчества импрессионистическим и пишет о Волошине как о явном последователе французов.

Сам Волошин в 1910 году в статье, посвященной творчеству Анри де Ренье, пишет: “Я изображаю не явления мира, а своё впечатление, получаемое от них”, - своими словами формулируя основной принцип импрессионизма, - “каждое впечатление может послужить дверью к вечному.” (“Анри де Ренье”, 1910)<sup>ii</sup>.

И лучшей иллюстрацией к разговору об умении Волошина передать словом движение и дыхание каждого мгновенья жизни, его красочность и живую подвижность переливов цвета служат его стихи:

*Как мне близок и понятен  
Этот мир – зеленый, синий,  
Мир живых, прозрачных пятен  
И упругих, гибких линий.*

или:

*В поредевшей мгле садов  
Стелет огненная осень  
Перламутровую просинь  
Между бронзовых листов.*

**Париж, 1905.**<sup>iii</sup>

Для поэта важно не иллюзорное сходство изображения с предметом, а именно тождественность впечатления. Для импрессиониста сюжет не важен, он его не интересуется, для него важно каждое отдельное мгновение жизни, живое, трепещущее. И потребность передать этот живой трепет жизни, её движение и дыхание побуждает художника изоощрять и обострять зрение, передавать сильными, энергичными мазками-эпитетами живую подвижность переливов цвета, освещение, лишь намечая форму предмета, вплоть до её растворения в световоздушной среде. Желание запечатлеть подвижность и эфемерность видимого мира создает эффект незаконченности, этюдности импрессионистской картины мира. Не сама жизнь, а лишь полное, яркое, правдивое впечатление от нее. Такое чувственное восприятие мира, рождающее ассоциации по цвету, запаху, вкусу, органично для Волошина:

*Ночью грустно. От огней  
Иглы тянутся лучами.  
От садов и от аллей  
Пахнет мокрыми листьями.*

**Париж, 1905.**

Но вполне очевидно, что назвать Волошина последовательным импрессионистом нельзя. Можно лишь отличать импрессионистские тенденции в его поэзии. Сам поэт называет свой метод неореализмом,

методом-итогом, в котором соединились все завоевания, которые поэзия, и в том числе французская, сделала за вторую половину XIX века, имея в виду прежде всего парнасцев - символистов и импрессионистов. То, что Волошин пишет о стиле Анри де Ренье, вполне применимо к его собственному творчеству: “Среди символистов он кажется парнасцем. Но строгий его стих пронизан всеми отливами чувств и утончениями мысли, доступными символистам. Мраморная статуя парнасского стиха ожила в его руках” (“Анри де Ренье”, 1910)<sup>iv</sup>. Так у самого Волошина мрамор становится трепетной теплой плотью, оживает на наших глазах мраморная Диана-охотница:

*Грустная девочка – бледная, страстная,  
Складки туники, ... струи серебра...*

<...>

*Топот охоты умолк в отдалении.*

*Воят собаки, голодны и злы.*

*Гордость ... и жажда любви ... и томление...*

*По лесу полосы света и мглы.*<sup>5</sup>

И далее, в статье, читаем: *Небо запуталось звездными крыльями... (1902).*<sup>6</sup>

“Реализм был преимущественно изображением “nature morte”. ...Тщательная выписка деталей, нагромождение подробностей, желание спрятать самого себя в обилии вещей – вот черты реализма.

В неореализме каждое явление имеет самостоятельное значение, из-под каждого образца сквозит дно души поэта, всё случайное приведено в связь не с логической канвою события, а с иным планом, где находится тот центр, из которого эти события лучатся; импрессионизм, как реалистический индивидуализм, создал основу и тон для этой новой изобразительности.

“Я изображаю не явления мира, а свое впечатление, получаемое от них. Но чем субъективнее будет передано это впечатление, тем полнее выразится в нем не только мое “я”, но мировая первооснова человеческого самосознания... Вот логический переход от импрессионизма к символизму: впечатление одно говорит о внутренней природе нашего “я”, а мир, опрозраченный сознанием человеческого “я”, становится одним символом. Поэтому надо искать выражение вечного только в мимолетном”. “Все только эпизод”, - утверждает Волошин, и в этом смысл художественной необходимости изображения бытия в “прерывности”, передавая лишь отдельные блики и точки, “которые сливаются в уме читателя в единую гармонию, переливающуюся и трепетную”. “Прерывность лежит в самой основе наших восприятий жизни, и, перенесенная в искусство слова, она дает приблизительно те же самые эффекты, которых живописцы ищут в принципе разделения тонов” (“Анри де Ренье”, 1910)<sup>7</sup>.

Новый реализм, по мысли Волошина, - это синтез, подведение итогов всему достигнутому.

Ведь ко времени пребывания поэта в Париже действительно для импрессионизма наступила пора умирания. Ещё жива старая гвардия – Моне, Дега, Ренуар, - проходят выставки, к некоторым из них пришла, наконец, сильно запоздавшая слава. А Волошин в критических обзорах русских журналов пишет: “На выставках Моне невольно подводятся итоги импрессионизма”. Хотя он и отмечает, что старый мастер ещё в полном расцвете сил, всё же Волошин отводит ему место «позади» на дороге искусства: “как каменный столб на перепутьях прошлого”. “В жизни каждого пионера бывает момент, - продолжает Волошин, - когда он, проломавший просеки и проложивший новые дороги, становится сам тяжелым завалом на пути идущих поколений, и молодые безжалостно говорят ему: “Прочь с дороги”. Импрессионизм кончился...” (“Письмо из Парижа. Итоги импрессионизма”, 1904)<sup>8</sup>.

Волошин так суров к Моне по двум причинам. Первая – то, что на данном этапе - “собираение впечатлений”. И Моне пришел к тому, что стал подходить “к природе не как художник, в душе которого острой трещиной поет одно, запавшее в душу впечатление, ставшее частью его самого, а как ученый, которому нужно изучить одно явление со всех сторон, исчерпать его. И он исчерпывает все возможные комбинации света и дополнительных тонов под различными углами освещения”. (“Письмо из Парижа. Итоги импрессионизма”, 1904)<sup>9</sup>. Создавая свои серии, Моне пытался достичь того, что называл “мгновенностью”, чтобы заметить мельчайшие изменения эффекта освещения. Эта работа отдает чистым экспериментом. “Краски были реакцией против подавляющей силы академического рисунка ...Но эта реакция уничтожила целый мир живописи...” И тут Волошин приводит слова Сизерана: “Импрессионизм – это не живопись, это – открытие” (“Письмо из Парижа. Итоги импрессионизма”, 1904)<sup>10</sup>.

Конечно, Волошин не совсем прав в суровом своем приговоре импрессионизму. Он не прав прежде всего потому, что анализирует лишь последний этап творчества Моне, видит, во что превратился метод, когда в искусстве стал править только разум, а приговор выносит всему искусству импрессионизма.

Но он и прав в том, что главное в искусстве импрессионистов – это именно открытие. Открытие нового взгляда на мир, нового художественного видения мира. И Волошин отдает должное этому открытию: “Импрессионизм – не временное течение, а вечная основа искусства. Это психологический момент в творчестве каждого художника”. Ибо “...наблюдение, документ – натурализм – это основа всякого искусства”. “Импрессионисты обновили искусство, пустив новые корни в жизнь. Они удесятерили силу видения. Теперь нужно пользоваться этим материалом” (“Письмо из Парижа”, 1905)<sup>11</sup>.

И сам Волошин блестяще овладел техникой импрессионистов, умением видеть и запечатлеть “документы” жизни. Волошин усвоил этот метод, и его возможности обогатили творчество поэта-художника.

Посетив в 1905 г. Руан, восхитившись знаменитым готическим собором и, вероятно, вспомнив живописный цикл К. Моне “Руанский собор”, Волошин пишет свой поэтический цикл с таким же названием. И все почитатели искусства импрессионистов почувствуют несомненную аналогию этих циклов. Поэтические строки легко соотносятся с конкретными живописными полотнами Моне. И это – несмотря на то, что за несколько месяцев до этого Волошин, рассуждая о соотношении живописных и литературных образов, писал: “Краски представляют... совершенно самостоятельный музыкальный мир гармонии, в котором нет никаких соприкосновений со словом. Этого впечатления уже никак нельзя перевести в слова...” (“Франция. Скелет живописи”, 1904)<sup>12</sup>. Сам же он прекрасно создает словом импрессионистскую картину – собор ночью:

*Плавны, как пение хора,  
Прочь от земли и огней  
Высятся дуги собора  
К светлым пространствам ночей.*

*В тверди сияюще-синей,  
В звездной алмазной ночи,  
Нити стремительных линий  
Серые нити сплели.*

#### **Руанский Собор. Ночь. 1907.**<sup>13</sup>

Читаем у Волошина в статье об импрессионистах: “Они делали тени не черными, не серыми, не желтоватыми, но окрашенными согласно дополнительным тонам, и потому часто фиолетовыми” (“Письмо из Парижа. Итоги импрессионизма.” 1904)<sup>14</sup>.

*Гаснет день. В соборе все поблекло.  
Дымный камень  
лиловат и сер.*

*И цветами отцветают стекла  
В глубине готических нещер...*

#### **Руанский собор.**

#### **Вечерние стекла. 1907.**<sup>15</sup>

А теперь в стихотворении “Руанский собор”:

*О, фиолетовые грозды,  
Вы – тень алмазной белизны!...  
<...>*

*И я склоняюсь на ступени,  
К лиловым пятнам темных плит,  
Дождем фиалок и сирени  
Во тьме сияющей облит.*

*И храма древние колонны  
Горят фиалковым огнем.  
Как аметист, глаза бессонны  
И сожжены лиловым днем.*

#### **Лиловые тучи. 1907**<sup>16</sup>

В статье “Франция. Скелет живописи” Волошин, анализируя историю искусства, отмечает: “Каждое искусство переживает три периода, не хронологических, ...но психологических и всегда сохраняющих свою строгую последовательность.

Первый период – это условный символизм знака. Это египетские рисунки... Это анатомически составленные фигуры академистов... это условные краски Возрождения.

Второй период – период строгого реализма. Художник собирает всё видимое, но ничего не выбирает. Это средневековые примитивы, это Дюрер, это импрессионисты.

И, наконец, третий период – период обобщения, стилизации. Художник ищет самое характерное в индивидуальном, доводит видимость до их простейших основных форм.

Только здесь искусство вступает в свой творческий период. В этом периоде японцы, и в него вступает европейское искусство” (“Франция. Скелет живописи”, 1905)<sup>17</sup>.

Усвоив, восприняв уроки прошлого, впитав в себя достижения первых двух периодов, Волошин, в русле развития европейского искусства, вступил в третий период развития. Импрессионизм стал частью

художника, его подсознательным опытом. Впереди – интерес к “японцам” с их “бесконечно острым и тонким художественным глазом” (“Франция. Скелет живописи”, 1904)<sup>18</sup>

---

<sup>i</sup> Волошин М. Стихотворения. – М.: Книга, 1989. – С. 46.

<sup>ii</sup> Волошин М. Лики творчества. – М.-Л.: Наука, 1988. – С. 62.

<sup>iii</sup> Волошин М. Стихотворения. – М.: Книга, 1989. – С. 17-18.

<sup>iv</sup> Волошин М. Лики творчества. – М.-Л.: Наука, 1988. – С. 55.

<sup>5</sup> Волошин М. Стихотв. М. Книга 1989, С. 27-28.

<sup>6</sup> Там же. – С. 27-28.

<sup>7</sup> Волошин М. Лики творчества. – М.-Л.: Наука, 1988. – С. 59.

<sup>8</sup> Там же. – С. 217.

<sup>9</sup> Там же. – С. 218.

<sup>10</sup> Там же. – С. 220.

<sup>11</sup> Там же. – С. 221.

<sup>12</sup> Там же. – С. 216-217.

<sup>13</sup> Волошин М. Стихотворения. – М.: Книга, 1989. – С. 77.

<sup>14</sup> Волошин М. Лики творчества. – М.-Л.: Наука, 1988. – С. 219.

<sup>15</sup> Там же. – С. 78.

<sup>16</sup> Волошин М. Стихотворения. – М.: Книга, 1989. – С. 78.

<sup>17</sup> Волошин М. Лики творчества. – М.-Л.: Наука, 1988. – С. 216.

<sup>18</sup> Там же. – С. 213.