

Д.С.Берестовская
СИНТЕЗ ИСКУССТВ КАК ПРИНЦИП СОЗДАНИЯ КРЫМСКОГО ПЕЙЗАЖА¹
(продолжение)

Проблема синтеза искусств приобрела особенно острое звучание в русской художественной культуре начала XX века. Этому способствовали поиски новых путей в искусстве – музыке, литературе, живописи, театре. На рубеже 1900-1910-х годов идея синтетического творчества стала всеохватывающей. Вяч. Иванов в статье “О веселом ремесле и умном веселии” писал: “Живопись хочет фрески, музыка – хора и драмы, драма – музыки”.¹ Разобщенности художественных тенденций противопоставлялась идея синтетического и целостного искусства, в поисках ее воплощения обращались к прошлому – античности, символизму средневековья, эпохе XVIII-XIX веков: к рассуждениям Платона, Демокрита, Аристотеля, Теофраста, Альберти, Леонардо да Винчи, Дидро, Гете, Гегеля и др. Именно, в начале XX века формируется теория символа, имеющая непосредственное отношение к проблеме синтеза искусств: символ как поэтически-ноэтический акт (греч. ποῆμα – мысль, мысль о предмете; ποῆσις – мышление), символ как тетический акт (греч. thesis – положение, полагание), символ как объективирующий акт сознания, символ как интенциональный акт (intentio – намерение, направление, направленность).² Особенно значительным представляется сигнификативный акт символа (signum – знак). Сигнификация, или обозначение, являет собой “арену встречи обозначающего и обозначаемого”, отождествление символизирующего и символизируемого³.

В этом плане интересно обращение к рассуждениям Гете о специфике различных цветов, которым придается символическая значимость: желтого цвета, символизирующего “ясность, веселость и мягкую прелесть”, синего цвета, заключающего в себе энергию, в то же время совмещающего “противоречие возбуждения и покоя”, зеленого цвета, в котором “глаз находит...действительное удовлетворение”.⁴

Ясно, что цвет характеризуется Гете не сам по себе, а как нечто мысленно воспринимаемое, как особая, тетическая предметность, и в то же время – это сигнификация, т.е. и акт полагания, и акт отождествления символизирующего и символизируемого.

Знаменательно, что в десятилетия XX века к теории цвета как художественного символа обращается православный философ о. П. Флоренский. В 1914 г. он защищает магистерскую диссертацию на тему “О духовной истине. Опыт православной теодицеи”, которая в переработанном виде публикуется под названием “Столп и утверждение истины”. В этой работе П. Флоренский разрабатывает теорию символики цвета, причем опирается на труды предшествующих авторов: Фр. Порталя, П. Муратова, Дж. Рескина и др.⁵ “Голубизна, как известно, символизирует воздух, небо, - пишет Флоренский, - и, отсюда, присутствие божества в мире через его творчество, через его силы”.⁶ Итак, голубой цвет – символ духовной чистоты и целомудрия, красный – цвет божественной любви, белый – божественной мудрости и т.д. П. Флоренский цитирует Леонардо да Винчи, Гете, Гегеля, Шопенгауэра, Шеллинга, обращается и к древним религиям (Египет, Индия, Китай), где ищет подтверждение своим мыслям о символике цвета. В основе символики он видит три момента:

- 1 – бытие в себе (т.е. Бог в себе, Отец и Троица);
цвета – красный и белый;
- 2 – обнаружение жизни (Логос в мире и София);
цвета – желтый и голубой;
- 3 – синтез – “отсюда получающееся” (тварь, оживляемая Духом святым); цвет – зеленый.

Синтез действительности, воплощенный в “символах реальности”, но не копиях ее, - вот мысль П. Флоренского, развивая которую он говорит о необходимости “отправляться от символических заданий” во всех видах изобразительного искусства. “Образы искусств, - утверждает он, - ...суть символы разных сторон вещи, разных мировосприятий, разных степеней синтетичности”.⁷ Художник должен изображать “не вещь, а жизнь вещи по своему впечатлению от нее”, ибо произведение искусства не просто целостный, но и живой организм, “вечно бьющая струя самого творчества”.

В этот же период, разрабатывая свою теорию духовности (трактат “О духовном в искусстве”), к проблемам символики художественной формы, символики цвета обратился В. Кандинский. Он считал, как и П. Флоренский, что нецелесообразно стремиться к точной передаче “материальной формы”, заключенной “в пределах фотографических целей”. Благодаря влиянию Клода Моне, Матисса, Кандинский пришел к мысли о самоценном значении живописи, о необходимости идти к чисто художественным целям, достичь которые можно, “только придав краске духовность”. Он органически воспринял идеи европейского символизма, но еще более значительным было воздействие русских символистов. Благодаря им, Кандинский обратился к мысли о синтетичности искусств, об их глубокой связи и взаимопроникновении. Синтез поэтического, музыкального и живописного воплотил он в своей работе “Звуки” (1913). В Мюнхене Кандинский пишет либретто балета “Желтый звук”, а в Баухаузе реализует концепцию “тотального театра”, где взаимодействуют пантомима, музыка, освещение, краски. Это был единый художественный язык, по терминологии Кандинского, - “параллельное повторение”, “внутреннее созвучие”.

¹ Начало см.: Культура народов Причерноморья, - 1998. - № 5. - С. 167-176.

Идея синтетического искусства своими корнями уходила в художественную практику эпохи, где складывались различные взаимосвязи. Так, представление о “синтетическом произведении искусства” нашло воплощение у театральных деятелей (С. Дягилев, “Русские сезоны в Париже”), у художников (создание декоративных панно – Павел Кузнецов, Сарьян, Петров-Водкин), у композиторов (А. Скрябин – мечты о создании “мистерии” - своего рода всенародного хора или массовой драмы, которая сольет воедино и исполнителей и слушателей, “светомузыка”); попытки театрализовать саму действительность, события художественной жизни, а в театре – стремление к разрушению преграды между искусством актеров и эмоциональным откликом зрителей, попытки создания “условного театра” (молодой Мейерхольд).

В этой художественной среде своеобразно развивается живопись, спецификой которой стало повышение “живописной активности”. Это был фовизм во Франции, экспрессионизм в Германии, примитивизм в России, разными средствами возвращавшие человеческому глазу “дикарскую остроту зрения”⁸.

Российские художники этого времени испытали влияние Сезанна. Оно сказывалось и в натюрморте, где неподвижности вещей и предметов противопоставлялась активность цвета, вызванная не естественным освещением, а энергией самой вещи, ее напряженной и самодовлеющей материальностью. Еще сложнее было достичь “статического состояния” в пейзажах. У Сезанна ритмическое движение создавали лежащие рядом мазки или пятна. Их размеренное, ритмическое чередование, последовательность мазков, создающих живописную фактуру, - все это было усвоено московскими “сезаннистами”, членами группы “Бубновы валет” (Кончаловский, Машков, Лентулов, Фальк, Рождественский), в число которых входил и Александр Васильевич Куприн (1880-1960).

Как личность, как будущий значительный художник, Куприн сформировался под влиянием природы и искусства. Вспоминая детство, он поразительно живописно описывал картины заката, ночного неба, грозы. В них – синтез оригинальности выражения, индивидуального восприятия с глубиной проникновения, многомерностью охвата окружающего мира. Вот одно из описаний: “А когда солнце садилось за лесом, то заря пылала всеми цветами. Клубились багровые облака. Тут был пурпур, все оттенки розового, золото и выше – серебро на фоне восхитительной лазури. Как это было прекрасно и волшебно. Картина эта захватывала меня и волновала сильно. На фоне этого заката четко рисовались контуры старого собора петровских времен”.⁹ И еще: “Ночь перемешала, переделала своей волшебной рукой, преобразила все, создав свои диковинные образы и населив сад таинственными существами”¹⁰.

Описания природы поразительно созвучны живописным полотнам: локальный цвет, четко обозначенные планы, “сезанновское” ритмическое чередование живописных пятен. Пример подобного обостренного видения мира: “Земля черная, места красновато-коричневая, большими пластинами поднятая и развороченная плугом, поражала меня своей стихийностью. Эта картина больших, необъятных распаханных холмов, голубого цвета и сгущавшихся на западе облаков памятна мне и по сие время”¹¹.

Именно это синтетическое восприятие “объясняет гармоническую уравновешенность, ритмичность его композиций, внутреннюю слаженность лучших его пейзажей и натюрмортов”.¹²

В среде бубнововалетцев была тяга к пейзажному мотиву, связанному с югом – Италия, Франция, Крым. Прокаленная на солнце, иссушенная земля, четко вырисовывающаяся в разреженном воздухе, камни старинной архитектуры, колючая зелень – вот что привлекало Кончаловского, Фалька и других “валетов”. Следует отметить и увлечение кубизмом, сказавшееся как в теоретических работах – докладах о Пикассо, Браке, Леже, Делоне, Глезе, Дерене, статьях в сборнике, выпущенном главой монпарнасских кубистов А. Ле-Фоконье (в его мастерской одно время работал Лентулов), так и в художественной практике “бубновых валетов”.

Эти увлечения нашли отражение и в творчестве А. Куприна, замечавшего, что натура его игнорирует всякую прозу жизни и ограничивает себя лишь поэтическими стремлениями.

Судьба подарила ему Крым. Приехав в Крым в 1907 году по состоянию здоровья, Куприн на много лет определил основную тему своего творчества – крымский пейзаж: море и горы, улочки старых городов, необычная для глаза художника, привыкшего к среднерусской природе, голубизна атмосферы, напряженность, яркость колорита – экзотика юга, восхитившая Куприна. Он говорил: “Кто не видел моря, тот не видел второй половины мира”. Художник анализирует представший перед ним пейзаж, аналитически рассматривает его составные, создающие в синтетическом единстве своеобразие крымской природы. Это прежде всего море, цвет которого слагается из аквамаринного цвета воды и бликов. Но доминирующая роль принадлежит небу – оттенки голубого, серого, розового, желтого имеют неисчерпаемое многообразие отражений на поверхности воды. Этот ранее неведомый художнику мир поразил его своей красочностью и сиянием – “сияющее море”. Как не вспомнить первое впечатление от Гурзуфа, высказанное Пушкиным: “Разноцветные горы сияли”.

Встреча с крымской природой определила формирование основных принципов живописи А. Куприна, слагавшихся из различных компонентов, обусловленных общей направленностью живописи начала XX века. На первый план выступала проблема живописной формы, законов самой живописи, новых методов живописного выражения, стремление к символическому воплощению. Через коллекции И.А. Морозова, С.И. Щукина, через выставки французского искусства, организованные Н.П. Рябушинским, Куприн знакомится с европейскими течениями, утверждавшими приоритет формальных моментов – объема, пространства, цвета, композиции. Это было торжество цвета и света. В Училище живописи, ваяния и

зодчества Куприн занимается в классе К. Коровина, увлекавшегося импрессионизмом, общается с Ларионовым и участниками группы “Золотое руно”, посещает их выставки. Все это, по словам художника, предрешило его дальнейший путь, определило новую ориентацию – “активное повышенное проявление ощущения цвета”. Рушились старые кумиры, формировался новый стиль: “живопись, сильная по цвету”, с “свободной, широкой” манерой, “не серой, коричневой, а яркой, цветистой, с неимоверным напором устремления и энергии”.¹³

Уже тогда, в период формирования своего таланта, Куприн пришел к выводу, что цель творчества художника – не создание иллюзорного, безвольного изображения, которое, в сущности, является “безличным подчинением натуре”, а воплощение в образной форме творческой личности художника. Он понял, что живопись поздних передвижников приближалась к натурализму, “они боялись цвета”, в то время как французские художники тему, сюжет раскрывали через живопись, цвет и свет.

Эти теоретические постулаты нашли яркое воплощение в крымских пейзажах Куприна. Первый период творчества, связанный с Крымом, ведет начало от 1907 г. В работах этого периода художник сумел образно претворить увиденное и сохранить живое ощущение природы, создать художественный образ в соответствии со сложившимися представлениями о целях и задачах живописи.

Одна из работ этого периода условно названа “Голубой фонтан” (1911-1912). В одном из своих рассуждений о живописи Куприн записал: “Что есть красота. Что есть стройность, как ни достижение ритмических, гармонических построений”. Ритмическое нечередование густо положенных, крупных мазков создает общее настроение, гармоническое звучание произведения. Темным контуром выделена сине-голубая гора, свободными, широкими мазками написана пышная крона дерева, локальное по цвету небо, серо-розово-сиреневый по колориту первый план. Композиционный центр картины – “голубой фонтан”. Образ фонтана, дарующего людям живительную влагу, своеобразный символ Крыма (“Фонтан любви, фонтан живой”), становится одним из ведущих мотивов крымских пейзажей А. Куприна. В картине достигнуто образное претворение увиденного и сохранено живое ощущение природы, ее характерный образ. Несмотря на контурность, компоненты картины не смотрятся раздельно, все изображение воспринимается цельно.

Куприн – пианист и композитор. Проблема ритма и в музыке и в живописи для него – важнейшая. Ритм он воспринимал как “идеальное деление” и как “самое сокровенное свойство движения”. Но если в музыке движение связано с категорией времени, то в живописи – с динамикой изображения, законы динамики художник находит интуитивно. Ритм в живописи – это деление пространства, но не механическое, мертвое, а созвучное жизни – “то трепетно-нежной, то страстно-бурной”, достигающей состояния “ритмической бури”. Свойственная художнику музыкальность обусловила гармоническую уравновешенность, ритмичность его произведений, что особенно ярко проявилось в крымских пейзажах.

В 1912 г. Куприн пишет “Пейзаж с мечетью. Окрестности Ялты”. Уже в этих первых крымских работах видна приверженность художника к архитектурному пейзажу. Вероятно, темпераментные резкие контуры архитектурных сооружений, выделяющие главные элементы композиции, крупные формы, чередование объемов и плоскостей – все это давало возможность художнику выразить свое чувство ритма, свое понимание гармонии.

“Пейзаж с мечетью. Окрестности Ялты” указывает на интерес Куприна к кубизму, к творчеству Пабло Пикассо. Исследователь творчества Куприна К.С. Кравченко выражает свое несогласие с мнением первого биографа Куприна В. Никольского, который определил эту работу как кубистическую.¹⁴ Нам представляется это возражение несостоятельным. Известен интерес “бубнововалетцев” к кубизму, о чем уже было сказано ранее. “Валеты” не только издавна выражали свою приверженность к кубизму, но и установили устойчивые связи с европейскими мастерами. Их могли привлекать в кубизме идея геометризации пространства, рассеченные крупными плоскими гранями, оттененными движением света, природные мотивы, образующие жесткий рельеф. Это было аналитическое вторжение в природу. Второй же этап “аналитического кубизма” привел к превращению картины в дробный узор мелких геометрических элементов, сквозь которые проглядывает изобразительный мотив. С кубизмом было связано увлечение ряда европейских художников примитивизмом, что тоже оказало влияние на “бубнововалетцев”.

Если с этих позиций обратиться к анализу “Пейзажа с мечетью”, то ясным станет воплощение идеи “геометризации пространства”. Вся поверхность холста представляет собой узор геометрических элементов – граненых цветных плоскостей и линий, их треугольных сочетаний, гармонически соединенных в некое хоральное звучание. Композиционным центром полотна является вертикальный столп минарета, как бы собирающий все расходящиеся линии и контуры плоскостей, среди которых выделяются кубические формы домов. Ритмическая четкое чередование теплых и холодных тонов придает картине характер хроматического музыкального строя, столкновение и сочетание сероватых, зеленоватых, охристых цветов уравновешивается вспышками розовато-красноватых пятен в нижних углах и вверху (по центру картины), образующих классический композиционный треугольник. Движение резких линий создает напряженную динамику картины, производящей впечатление симфонически организованного музыкального произведения. Архитектурный мотив становится одним из основных в пейзажах Куприна, что находит отражение даже в названии – “Архитектура на берегу моря” (1911-1912).

Размышляя о творческом методе Куприна, интересно обратиться к его высказываниям о соотношении художественного образа и действительности, в нем воплощенной. Он возражает против “реализма,

доведенного до пределов точности изображенного”, против “безличного подчинения натуре”. “Где же тогда творчество? - спрашивает он. – Где же личность художника?”¹⁵

Творческий путь художника – это поиск синтеза: художника и природы, ощущений, эмоций и мысли, темперамента мастера и динамики художественной формы, ритма и гармонии, цвета и звука. В поиске находился и А. Куприн, стремясь обрести ту живописную манеру, которая позволила бы ему найти адекватное художественное воплощение его замыслам. Он отходит от декоративно-плоскостных композиций, но не отказывается совершенно от достижений кубизма. Как замечал сам художник, он видел в кубизме четкое выявление конструкций предмета, организацию объемов, детализацию, но детали необходимо подчинять общему, добиваясь целостности восприятия. Решению этих задач посвящен “Синтетический крымский пейзаж в кубистической манере с армянской церковью” и другие работы, где энергия художника, по словам Куприна, преломляется в художественный образ.

Особенно значительные работы Куприна, посвященные Крыму, относятся к 20-30 годам. Здесь, обратившись к городскому пейзажу, Куприн добивается синтеза архитектуры и природы, - задача, поставленная им уже в ранних работах 1910-х годов. Его привлекает не “хрестоматийный глянец” природы южного побережья, а восточный и центральный Крым – Феодосия, Судак, Бахчисарай, сдержанность, величие и одухотворенность природы этих мест. Он сам отметил эту особенность своего восприятия Крыма в автобиографии (не опубликована, цитируется в некоторых исследованиях): “...я больше бывал не на южном берегу, в достаточной мере известном всем, а в центральном Крыму. Яйла, северные склоны с татарскими деревушками и селениями восхищали своей свежестью. Долины же рек представляли из себя необычайно богатый материал для большого значительного композиционного пейзажа. Цветущие сады, стройные ряды пирамидальных тополей, ритмичная архитектура татарских домиков, минареты, отдельно стоящие, энергичные по форме деревья. Скалы, груды камней, водоемы, огороды, сады и человек на природе”¹⁶. Куприн перечислил почти все сюжеты своих крымских пейзажей, обратив внимание на их композицию: на первом плане – дома, деревья и т.д., на заднем – пологие холмы и туманные голубые дали. Особенно поражали симфония красок, интенсивность цвета и света и в то же время тонкая изысканность, пластичность образов. Все это способствовало высокому эмоциональному настрою, полному слиянию с природой, постижению ее закономерностей.

Анализируя в автобиографии, написанной в более поздний период, формирование своего живописного стиля, Куприн отмечает своеобразный сплав следования традициям прошлого и течениям современного искусства. “Только опираясь на опыт предыдущих эпох и больших мастеров, возможны достижения, возможна культура”, – пишет он, называя имена тех великих предшественников, которых он с годами понимал и ценил все больше и больше: Курбе, Милле, Коро, Добиньи, Дюпре и др.¹⁷ По словам Куприна, он стал ориентироваться на всю их школу. Его изумляют и пейзажи Лоррена своей тонкостью, прозрачностью, тончайшим мастерством, работы Пуссена и Жозефа Верне. Это обращение к классике весьма симптоматично. Оно помогло художнику глубже вникнуть в таинственное, скрытое от поверхностного взгляда бытие природы. Знаменательно, что в ранний период творчества, увлеченный формальными поисками, Куприн не был удовлетворен природой Бахчисарая, она казалась ему недостаточно цветистой, но позже именно Бахчисарай стал одной из основных тем его творчества, именно здесь он нашел архитектурный пейзаж – сюжет, который с 1926 года становится одним из основных. Синтез архитектуры и природы – вот определяющая идея многих пейзажей Куприна. Это “Бахчисарай. Сумерки” (1928), “Улица в Бахчисарае. Чурук-Су. Полдень” (1926), “Бахчисарай. Чурук-Су. Вечер” (1930), “Бахчисарай. Татарский дворик” (1927), “Бахчисарай. Улочка” (1927), “Бахчисарай. Заброшенная мечеть” (1930), “Бахчисарай. Цыганская слободка. Вид на Салачик” (1926), “Бахчисарай. Скалы в русской слободке” (1927) и другие. В этих работах Куприн находит новый стиль своей живописи, характеризующийся глубоко личным подходом к изображаемому, стремлением раскрыть свое душевное волнение, вызванное тем или иным состоянием природы. Большое значение он придает верности действительности, правдивому отражению на полотне облика изображаемого, но эти пейзажи приобретают символический характер – они воплощают общие признаки архитектуры Бахчисарая, Феодосии, вообще крымской природы, ее различных состояний, многообразия проявлений и тонкой поэзии. Все эти работы отличает композиционная завершенность, гармоничное соотношение деталей и целого, характерное не только для живописного, но и для музыкального произведения. Здесь проявляется тонкое чувство художника в распределении света и тени, что создает многообразие тональности произведения, его музыкальное звучание. Куприн обращает внимание на воплощение состояния природы – яркого летнего дня, когда солнечный свет выделяет белые стены домов и отбрасывает голубые отблески на воду речушки, летнего вечера, когда солнце уже погасло, но небо еще светится, или раннего утра. Знаменательная деталь: в ранних крымских пейзажах, имевших кубистический характер, почти не было неба, здесь же художник акцентирует свое внимание на изображении неба, как одного из главных компонентов своих пейзажей. В уже приведенном фрагменте из поздней автобиографии Куприна он, выражая восторг перед творчеством своих великих предшественников (“А как прекрасны старики”), замечал, что они “прекрасно писали небо и понимали композиционное значение его...” Обратим внимание на последнее замечание: “композиционное значение” неба в картине. В плане нашего исследования это имеет особый смысл. Мы помним, что А. Куприн был и композитором, известно, что он написал несколько фуг. Фуга – “полифоническое произведение, основанное на имитационном проведении одной, двух и более тем последовательно во всех голосах в соответствии с

определенным тонально-гармоническим планом. Содержание фуги выражено в теме, излагаемой в главной тональности¹⁸. Эта тема получила название “вождь” (лат. *dux*) – она “проводится в экспозиции в главной тональности¹⁹. Именно такой главной темой (“вождем”) во многих крымских пейзажах явилось небо, которому придано “особое композиционное значение”. Оно разное: густая синева в картине “Улица в Бахчисарае. Чурук-Су. Вечер”, ярко-синее небо над двориком с виноградной беседкой, пронизанной солнечными лучами (“Бахчисарай. Татарский дворик”), нежное вечернее небо в картине “Бахчисарай. Улочка”, “Гурзуф. Вечер” и др. Именно небо объединяет все эти и иные крымские пейзажи в единую симфонию, является той обобщающей идеей, образное воплощение которой дало возможность художнику обратиться к одухотворенному философскому восприятию действительности, передать живое ощущение природы. И еще одна из ведущих тем этих своеобразных живописных фуг – скалы, горы. Они становятся воплощением незыблемого величия, возвышенного состояния души, отвлеченной от мелочной суетности. Небо и скалы неразрывно взаимосвязаны, как в фуге, где устанавливается тональное и ладовое единство. Неподвижные задумчивые скалы в окрестностях Бахчисарая, Феодосии, Гурзуфа, в сочетании с архитектурными памятниками, под крымским небом, меняющим свой цвет, но не теряющим своей воздушности, прозрачности, – все это символика крымской природы.

Гегель в своей “Эстетике”, определяя сущность символа, писал: “Символ... является не просто безразличным знаком, который уже в своей внешней форме заключает в себе содержание выявляемого им представления... В подобных символах чувственно наличные предметы уже в своем существовании обладают тем значением, для воплощения и выражения которого они употребляются...”²⁰.

Гегелевское определение символа как нельзя лучше характеризует особенности крымских пейзажей А. Куприна – символических изображений Крыма, где “чувственно наличные предметы” (небо, скалы, архитектура, деревья) обладают глубочайшим значением – воплощают и выражают поэзию действительности.

Итак, мы ввели еще один компонент, который в сочетании с другими и представляет то “чувственно воспринимаемое явление, которое в наглядно-образной форме представляет абстрактные идеи и понятия”²¹. Это деревья. Они различны: и сочная зелень тополей, свечи кипарисов, и колючие заросли горных кустарников... Знаменательно, что многие картины, изображающие природу средней полосы России, посвящены деревьям: “Дерево”, “Группа деревьев”, “Дерево на берегу реки”, “Дерево. Дорогомилково”, “Сосна”, “Группа деревьев. Село Крылатское”, “Яблоня. Дубровицы” и другие. Дерево становится символом вечно юной, неумирающей, возрождающейся природы. Один из крымских пейзажей назван “Тополя” (1927). Он поразительно музыкален. Вздвигающиеся к небу группы тополей представляют своеобразный ритмический рисунок, обозначенный на горизонтальных линиях, которые держат композицию: первый план – земля, далее – линия тополей, за ними – дома селения и на заднем плане – холмы, покрытые лесом. Гармоническое состояние природы находит воплощение в гармонии цвета и света; с полутонами (как в хроматической гамме) зеленого цвета, с контрастами нежного теплого света сумерек и почти черного цвета в силуэтах тополей, позволяющими назвать их “цветовыми созвучиями” (К. Кравченко).

Этапным крымским произведением А. Куприна является картина “Беасальская долина” (1937). На полотне, поражающем своей поэтичностью и одухотворенностью, – небо с восходящей луной, горы, тополя и – дорога. Каменная желто-розовая дорога, уходящая в глубь картины, создает ощущение пространства и как бы зовет вдаль, туда, где расположены домики селения с тонкой иглой минарета. Горизонталь дороги и вертикали тополей создают полифоническое звучание, являющееся одним из важнейших средств музыкальной композиции и художественной выразительности, позволяющей раскрыть содержание художественного образа. В картине – сочетание двух планов: реального и символического. Реалистическое изображение природы является образным воплощением символического смысла: образ дороги – символ дороги жизни, так часто присутствующий в картинах русских художников²². Дорога и две фигуры идущих людей вблизи и вдали создают определенную динамику картины, звучание ее основной темы.

Крымские пейзажи А. Куприна не только многоцветны, но и многозвучны. А. Кравченко, близко знавшая художника, отмечает, что его любимым композитором был Бах (вспомним, что и сам художник писал фуги). Крымские пейзажи, разрабатывавшие близкие темы (“Беасальская долина”, “Крым. Окрестности Бахчисарая”), А. Кравченко называет сюитой, “где повторяющиеся мотивы в новых комбинациях дают всякий раз новые звучания”, как в вариациях Баха²³.

Гармоничностью, музыкальностью звучания отмечаются не только живописные работы А. Куприна, посвященные Крыму, но и его рисунки, где при помощи линий, объемов, выразительных свето-теневых пятен художник создал поэтические образы крымской природы: “Бахчисарай. Вечер”, “Бахчисарай. Чурук-Су. Утро”, “Бахчисарай. Уголок города”, “Улица в Бахчисарае. Полуденный пейзаж”, “Ущелье”, “Феодосия. Старое дерево” - рисунки 1925-1930 гг. Здесь преобладает архитектурный пейзаж, четкие линии, как переплетающиеся темы фуги, обозначают контуры татарских домиков, каменных улочек, башен минаретов, купы деревьев...

В своих рукописных “Советах ученикам” А. Куприн замечал о задачах создания художественного образа: “Рельеф, глубина и умелая обобщенность там, где надо”²⁴.

Крымские пейзажи А. Куприна – символический, обобщенный образ Крыма, живописный и музыкальный, поражающий своей глубиной и многоликостью.

(Продолжение следует)

Литература:

1. Золотое Руно. – 1907. – С.54
2. См.: Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1976. – Гл. I.
3. Там же. – С. 50-51.
4. Гете И.-В. Избранные сочинения по естествознанию. – М.: АН СССР, 1957. – С.313-320.
5. Frederic Portal. Des Couleurs symboliques dans l'antiquité, le moyen-âge et les temps modernes. – Paris, 1837.
- Его же: Les Simboles des Eguptiens, comparés à ceus des Hebreux. – Paris, 1840.
- Муратов П. Образы Италии. – М., 1911.
- Рескин Дж. Прогулки по Флоренции. Заметки о христианском искусстве. Пер. А.Герцык. – СПб, 1902.
6. Флоренский П. Столп и утверждение истины. – Собр. соч. в 2 т. – М., 1990. – Т.1. – С.552.
7. Флоренский П. – Т.2. – С.80.
8. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. – Л., 1933. – С. 7.
9. Цит. по: Кравченко К.С. А.В. Куприн. – М.: Сов.художник, 1973. – С.15.
10. Там же.
11. Там же. – С. 18-19.
12. Там же. – С.17.
13. Там же. – С. 58.
14. Там же. – С. 114.
15. Там же. – С. 66.
16. Там же. – С.210.
17. Там же. – С.212.
18. Юцевич Ю. Словарь музыкальных терминов – К., Музычна Украина, 1988. – С.204.
19. Там же. – С.31.
20. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. – М., 1962. – Т.2. – С. 15
21. Мантатов В.В. Образ, знак, условность. – М.: Высш.школа, 1980. – С.27
22. См.: Брестовская Д.С. Слово, цвет и звук как воплощение “закона всеобщей аналогии” (из наблюдений над образом крымского пейзажа). // Культура народов Причерноморья. – 1997. - № 1. – С.36.
23. Кравченко К.С. Указ. соч. – С. 215.
24. Там же. – С. 228.