

К ВОПРОСУ О ЖИВОПИСНОЙ ТЕХНИКЕ МАРИНИСТА В.И. ШИЛЯЕВА

А.Ю. Капинус

Дальневосточный федеральный университет, г. Владивосток, Российская Федерация

Информация о статье

Дата поступления
19 апреля 2020 г.

Дата принятия к печати
18 мая 2020 г.

Дата онлайн-размещения
11 июня 2020 г.

Ключевые слова

Художник-маринист; морской пейзаж; жанр марины; техника визуализации; живописная техника

Аннотация

Морской пейзаж — особый жанр живописи. Показать живую жизнь моря, быстро меняющуюся красоту его вздымающихся и расстилающихся волн не простая задача для художника. Богатое творческое наследие маринистов всех времен и народов восхищает и побуждает современных живописцев искать свою манеру изображения вечно подвижной морской поверхности, вырабатывать для этого свою живописную технику. Автор анализирует генезис особой манеры дальневосточного художника-мариниста В.И. Шильяева в представлении живой трансформации морской волны, предпринимает попытку охарактеризовать его оригинальную живописную технику исполнения застывшего живого мгновения динамичного объема на плоскости полотна. Приняв своеобразную творческую эстафету от великих маринистов прошлого, продолжив дело основателей дальневосточной маринистики Н.М. Штукенберга и П.П. Куянцева, В.И. Шильяев наполнил свои произведения патристическим содержанием самоидентификации российских дальневосточников, развил искусство изображения легендарных кораблей на эстетически неотразимой морской волне. Автор утверждает, что смешанная импровизационная техника визуализации постоянно видоизменяющихся объема и цвета морской волны является новаторским вкладом В.И. Шильяева в достижения отечественной маринистики.

ON THE ISSUE OF THE PAINTING TECHNIQUE OF THE MARINE ARTIST V.I. SHILYAEV

Alexander Yu. Kapinus

Far Eastern Federal University, Vladivostok, the Russian Federation

Article info

Received
April 19, 2020

Accepted
May 18, 2020

Available online
June 11, 2020

Keywords

Marine painter; seascape; the genre of marina; visualization technique; painting technique

Abstract

Seascape is a special genre of painting. To show the vivid life of the sea is not an easy task for an artist. The creative heritage of marine painters not only delights, but also encourages modern artists to look for their own style, to develop their own painting technique to achieve it. The author analyzes the genesis of the special manner of the Far Eastern marine painter V.I. Shilyaev in the representation of a live transformation of the sea wave, attempts to characterize his original painting technique to perform a frozen in time moment of life of the dynamic volume on the plane of the canvas. Maintaining the creative tradition of the great mariners of the past, V.I. Shilyaev filled his works with patriotic content of self-identification of the Russian Far East, developed the art of depicting legendary ships on an aesthetically irresistible sea wave. The author claims that the mixed improvisational technique of visualizing the constantly changing volume and color of the sea wave is V.I. Shilyaev's innovative contribution to the achievements of the Russian seascape painting school.

Море издревле восхищало простором и красотой волны, пугало ее мощью, вдохновляло внимательных наблюдателей. Как

особенных среди них можно выделить художников-маринистов, которые не только впитывали его неумемную эстетику, но и на

протяжении веков пытались ее визуализировать. Не многие из них достигали в этом успехов. Тем более значительны достижения широко известных великих маринистов Европы и Азии. Опираясь на их опыт, представители русской классической школы маринистического жанра в лице И.К. Айвазовского, А.П. Боголюбова, Л.Ф. Лагорио, Р.Г. Судковского, С.Ф. Щедрин и др. заложили традиционные каноны реалистичного изображения разнообразия морской стихии и показали его образцы. Восприятие созданных ими убедительных, вдохновляющих образов моря до сих пор близко по духу почитателям всех степеней искусствоведческо-эстетической компетентности и ценится ими. Эти образы уже более столетия воспринимаются как идеал, и, казалось бы, нет никакой возможности для дальнейшего творчества в совершенствовании реалистичного, берущего за душу образа, вдохновляющего любого зрителя. Вместе с тем известно, что нет предела совершенству. Тем не менее найти тут новую творческую дорогу, переосмыслить формирование быстро меняющейся динамики объема морской волны на плоскости полотна, выработать собственную манеру, предложить своеобразные технические приемы — все это пытался сделать Валерий Иванович Шиляев (29 июня 1948 г. — 14 ноября 2017 г.), приморский художник, известный своими работами в жанре марины не только на Дальнем Востоке России, но и далеко за его пределами.

Получивший еще в детстве и юности основательные художественные знания, освоивший навыки и, самое главное, впитавший традиционное эстетически-нравственное богатство русского севера, В.И. Шиляев сумел продолжить дело великих маринистов и достиг в этом неординарных результатов [1, с. 313].

Будучи школьником, классику живописи он постигал в изостудии Дома культуры г. Малмыж, а затем в Челябинске-65 в училище по мастерской Е. Горохова и Ю. Мезенцева в нюансах познал премудрости искусства художественной обработки металла и камня. Творчество европейских, российских и советских художников-маринистов на протяжении всей жизни художника было предметом его неустанного изучения. В молодости по полотнам И.К. Айвазовского он учился секретам передачи прозрачности морской волны, растягивая «по-акварельному» масло красок, анализировал особенности письма других маринистов, формируя при этом свою технику. Уже в зрелом возрасте В.И. Ши-

ляев побывал на выставке работ предтечи французских экспрессионистов знаменитого британца Уильяма Тернера. Восхищаясь особенностями «лихого» мазка мастера, одновременно он утверждался в верности выработанной им техники живописи.

Валерий Иванович хранил благодарную память о своем школьном учителе рисования В.И. Толкачеве, приоткрывшем для него первую страницу непостижимости «голубого простора». Вполне возможно, что именно этот «голубой простор» подтолкнул его к поступлению в речное училище в Великом Устюге. Он подал документы и в Архангельское мореходное училище, но попытка оказалась безуспешной. Его любовь к водной стихии сформировалась не только благодаря книгам. Еще школьником он ходил в походы на байдарке, по окончании школы готовился стать моряком. Неудача не отвратила его от моря, и оно стало для него заветной мечтой. Мечта приобрела осязаемость много позже, когда художник приехал в Феодосию в «отпуск на море». Здесь в запасниках галереи легендарного мариниста он тщательно изучал его технику исполнения морского пейзажа. Становлению В.И. Шиляева как художника-мариниста способствовали воспитанные в нем с детства родителями, педагогами, а также обстоятельствами жизни трудолюбие, наблюдательность и любознательность в сочетании с крепким физическим и стойким нравственным здоровьем.

В 1976–1981 гг. В.И. Шиляев, работая художником по обработке металлов Днепро-дзержинского отделения Днепропетровского художественного фонда Союза художников Украинской ССР, а также формально занимая различные должности на предприятиях республики, фактически был дизайнером, как тогда говорили, специалистом по промэстетике. Работа развивала, заставляла глубоко проникать в существо технологических процессов, в таинство красок, света и композиции. А любую свободную минуту он стремился отдать живописи. Трижды участвовал в областных художественных выставках в Доме художника в Днепропетровске (в 1979, 1980, 1981 гг.). У него все настойчивее проявлялась тяга к маринистике. Тщательное изучение техники письма великого И.К. Айвазовского в экспозициях и хранилищах Феодосийской картинной галереи, накопленный опыт зародили дерзновение, и в 1981 и 1983 гг. он принял участие в ежегодных выставках секции маринистики при Союзе художников СССР в Москве¹.

¹ URL: <http://www.shilaev.com/index/vustavki/0-10>.

Несмотря на ранние, уже значительные успехи, путь в искусство для В.И. Шиляева был совсем не простым. В многочисленных отзывах почитателей таланта художника отмечается непревзойденная реалистичность передачи «живого моря», его влажность, его соль. Эта виртуальная соль марин Валерия Ивановича достигнута его величайшим трудом, порой просто каторжным, как в море, так и на берегу. В 1982 г., переехав в Приморье, он три года работал на Преображенской базе тралового флота, сначала матросом, а затем художником. Тринадцать лет довелось ему «хлебать» и соленые компоты, и тоску многомесячных рейсов. Работал матросом, укладчиком рыбы, мотоботчиком, но с мольбертом никогда не расставался. Приходилось и рисковать, был травмирован, на несколько месяцев отнялись ноги — продолжал рисовать лежа. Об этом эпизоде можно судить по его картине «Мотоботчики»², представленной на рис. 1.

² URL: http://www.shilaev.com/photo/galereja/grazhdanskij_flot/motobotchiki_kh_m_45kh55_2015/11-0-603.

Его друг Г.П. Костин, подводный археолог, 17-кратный чемпион СССР, пишет: «...на огромном просторе Охотского моря стальная скорлупка мотобота... На таких судах — мотоботах — работали только очень смелые экипажи. И В.И. Шиляев был среди них» [2].

Тихий океан, изумительное разнообразие красок его морей довершили начатое еще Камой и Волгой очаровывание восьмиклассника-путешественника — водная стихия целиком, полностью и навсегда пленила его душу. Четыре десятка лет назад, приехав на Дальний Восток к брату в отпуск, он в полной мере осознал свое новое богатство, понял: этой особой свежести красок, оттенков хватит не на одну творческую жизнь. Это был вызов, вызов самой Природы. И он его принял, решив: «Иду в море... При первой же возможности перевожу семью» [3].

В период работы с 1986 г. в Дальневосточном морском пароходстве В.И. Шиляев наряду с посещением иностранных портов и морей Тихоокеанского региона, ознакомлением с их особенностями напряженно совершенствует свое мастерство, накапливая визу-



Рис. 1. В.И. Шиляев. Мотоботчики. 2015. Холст, масло. 45 × 55

альный опыт, осмысливая его и вырабатывая необходимые навыки. В своем творчестве художник постепенно двигался от документалистики и натурализма к художественному образу, формировал собственную художественную манеру. Он испытал озарение, когда понял, как надо писать волну, когда ему открылась истина. Но надо было еще наработать технику письма для того, чтобы осуществить задуманное.

В 2001 г. свободный художник В.И. Шиляев, уже овладев своей уникальной манерой и живописной техникой письма, начал больше работать мастихином. Тем не менее и в эти годы он продолжает учиться у своих предшественников — знаменитых художников-маринистов и у самой Природы, все более приближаясь к ее совершенной красоте. Он получает признание не только в городах Дальнего Востока, но и в столице страны и за ее рубежами. Активная выставочная деятельность художника сопровождается экскурсиями, творческими встречами, беседами с молодежью. Только с 2003 по 2017 г. в послужном списке В.И. Шиляева 68 выставок, из них 26 персональных. География их простирается от дальневосточных городов России до Москвы, Японии, Испании и США³.

К примеру, с 26 января по 15 февраля 2005 г. в Центральном доме художника в Москве с грандиозным успехом проходит персональная выставка «Морской пейзаж». В экспозиции 56 работ мариниста [4, с. 192]. 18 мая 2010 г. в Москве, в Центральном музее Великой Отечественной войны, состоялась выставка произведений лауреатов Национальной премии в области современного изобразительного и декоративного искусства России «Русская галерея — XXI век» и претендентов на нее и церемония награждения лауреатов за 2009 г. Большой серебряной медалью (золотую вручили З.К. Церетели) «За выдающийся вклад в организацию выставочной деятельности по пропаганде изобразительного искусства России» в номинации «Марина» (морской жанр) награжден В.И. Шиляев. Премия присуждена высоким жюри, возглавляемым народным художником России, профессором, первым секретарем Союза художников России Н.И. Боровским⁴.

³ URL: <http://www.shilaev.com/index/vustavki/> 0-10.

⁴ Решение высокого жюри ежегодного всероссийского конкурса о присуждении Национальной премии в области современного изобразительного и декоративного искусства России «Русская галерея — XXI век» за 2009 год // Русская галерея — XXI век. 2010. № 2-3. С. 4–5.

В журнале «Русская галерея — XXI век» опубликована редакционная статья о творчестве художника, где представлены шесть его работ: «Волна за волной» (2009. Холст, масло. 45 × 60), «Солнечный день на море» (2008. Холст, масло. 60 × 80), «Шхуна «Хеда» у берегов Камчатки» (2008. Оргалит, масло. 50 × 70), «Неспокойное море» (2008. Оргалит, масло. 70 × 100), «Голубая волна» (2007. Оргалит, масло. 70 × 100), «Японское море» (2007. Оргалит, масло. 70 × 100), четыре из которых впоследствии остались в Москве, в Некоммерческом фонде содействия развитию национальной культуры и искусства (издательский дом «Панорама», издательство «Наука и культура», журнал «Русская галерея — XXI век») и сегодня хранятся в нем, что подтверждает исполняющая обязанности руководителя конгрессно-выставочного департамента этого фонда В.О. Куфтина⁵.

Автору исследования удалось выяснить, что эти работы участвовали в выставке лауреатов Национальной премии в области современного изобразительного и декоративного искусства России «Русская галерея — XXI век» в 2010 г. в Берлине, о чем заранее сообщал президент Некоммерческого фонда содействия развитию национальной культуры и искусства, генеральный директор издательского дома «Панорама», шеф-редактор журнала «Русская галерея — XXI век» К.А. Москаленко [5]. Эту выставку открывали директор Российского дома науки и культуры в Берлине М.М. Владимир и сотрудник Фонда содействия развитию национальной культуры и искусства России Г.А. Игнатова⁶.

После кончины художника усилиями его вдовы и арт-директора С.В. Шиляевой, а также при помощи друзей и почитателей его таланта в 2018 и в 2020 гг. организовано участие картин в восьми выставках, в том числе в пяти персональных во Владивостоке, Находке и США (Russian artist Valery. Carnegie Hall, Dodge City Kansas, USA)⁷.

Характеризуя живописную технику мариниста В.И. Шиляева, следует привести отзыв искусствоведа Л.И. Варламовой. Она пишет: «Продолжая традиции морского пейзажа и батальной живописи, заложенные И.К. Айвазовским, Валерий Иванович работает в манере, близкой позднему академическому

⁵ [Письмо В.О. Куфтиной].

⁶ URL: <https://web.archive.org/web/20180327191045/http://panor.ru/news/2017-03-21-natsionalnaya-premiya-v-oblasti-sovremennogo-izobrazitel'nogo-i-dekorativnogo-iskusstva-rossii-russka.html>.

⁷ URL: <http://www.shilaev.com/index/vustavki/> 0-10.

романтизму русской живописи середины XIX века. Одновременно он использует художественный опыт всей маринистической живописи, русской и европейской»⁸. Редакционной статьей журнала «Русская галерея — XXI век» о творчестве В.И. Шиляева подтверждается оценка Л.И. Варламовой и также подчеркивается, что он применяет «опыт всей русской и европейской маринистической живописи»⁹.

Отмечая динамику творческого роста художника В.И. Шиляева, искусствовед О.И. Зотова указывает: «С годами классические приемы Тернера, гибкая импрессионистическая манера, позволяющая передать подвижность воды и вибрации воздуха, тонкие цветовые сочетания русских живописцев переплавились в творческом тигле в индивидуальную манеру, в которой проявляется умение использовать колористические нюансы, виртуозная техника, быстрота и смелость исполнения, тонкая интуиция, которые позволяют найти грань безошибочной гармонии с природой» [6].

В чем же особенности техники создания его выдающихся работ о море? В чем уникальность его творческой манеры? Попробуем раскрыть некоторые особенности его творческой мастерской, ее генезис. Сам художник признавался: «...меня не переставал преследовать вопрос: как И.К. Айвазовскому удастся писать такое реалистичное и прозрачное море?» На поиск ответа было затрачено много времени, поездки в Феодосию, размышления, эксперименты с палитрой световоздушных оттенков волны... В результате пришло понимание, что «в написании своих картин Айвазовский применил очень простой метод. Он перенес акварельную технику на живопись. Он добивался великолепного отображения моря с помощью прозрачного лака и способа растягивания не корпусных красок»¹⁰.

Вместе с тем художник, еще в молодые годы решивший стать маринистом и освоивший технику великого мастера, задается вопросом: «Что нового я могу привнести в маринистику?»

Многолетние наблюдения непосредственно в море в разных временных и погодных обстоятельствах цвето-свето-объемных трансформаций водной поверхности, анализ причин этих постоянных изменений, мучительные раздумья были подчинены

настойчивому поиску художником своей неподражаемой манеры, которая не только достоверно, но и художественно точно сможет передать настроение моря, эффект «мокроści» поверхности воды, живую волну, все то, что делает море морем [3]. Результатом таких поисков может служить полотно «Морские волны в ясные дни»¹¹, представленное на рис. 2.

Всю жизнь, наблюдая за различными состояниями воды в морях и реках как в южных, так и в северных широтах, он сумел выявить для себя закономерности построения волн, факторы, которые определяют их особенности, формируют их конструкцию. Он искал первооснову построения волн, как ученые еще в XVIII–XIX вв. в предчувствии истины искали молекулы, из которых состоит все сущее. Подобно французскому физика, нобелевскому лауреату Ж. Перрену, экспериментально подтвердившему существование молекул при изучении броуновского движения, В.И. Шиляев нашел эту первооснову чарующего волнения моря, вызывая у зрителя ощущение неподдельного восторга, создавая эффект присутствия у колышущейся волны, доказал, что постиг секрет ее образования в таком же трехмерном хаотизме.

Волны похожи друг на друга, но все различны. Сравнивая их, анализируя, как Д.И. Менделеев — атомные веса химических элементов, что тогда позволило открыть закон их периодичности [7], В.И. Шиляев в сравнениях, анализе особенностей волн уловил едва различимую, а затем все более явную для него идею, смысл которой — в существовании микроволны, являющейся первоосновой, вместе с другими такими же, образующими более крупную. Эта реальная физическая большая волна формирует особенности мелких волн, которыми она покрыта, а на холсте, на плоскости мелкие волны должны выстраиваться художником в крупную волну в соответствии с этим фактором. Поняв эту открывшуюся ему, казалось бы лежащую на поверхности для всех, истину, Валерий Иванович сделал гениальное предположение, совместив мазок кисти и волну. Он выработал своеобразный мазок, сделав его объемным, подобным этой микроволне. И конструкция сформировалась. Упорный труд совершенствовал мастерство, расширялся диапазон и возможности художника, росло признание [3].

⁸ [Письмо В.О. Куфтиной].

⁹ Валерий Шиляев // Русская галерея — XXI век. 2010. № 2-3. С. 28–29.

¹⁰ URL: <http://www.shilaev.com/index/author/0-2>.

¹¹ URL: http://www.shilaev.com/photo/galereja/klassicheskij_morskoj_pejzazh/13_morskie_volny_v_jasnye_dni_kh_m_50kh70_2012_g/9-0-276.



Рис. 2. В.И. Шилаев. Морские волны в ясные дни. 2012. Холст, масло. 50 × 70

Жизнь намного сложнее, чем любое повествование о ней, тем более творческая жизнь. Сколько еще было дум, сомнений, разочарований и находок, но творческая мастерская художника-мариниста неуклонно обростала выстраданным опытом. Он еще в молодости понял, что волну не скопируешь — копия ее омертвит, и теперь еще яснее осознал, что в написании марины надо идти от движения постоянно меняющейся волны.

С воплощением в жизнь этих находок импровизация движения воды превратилась в импровизацию движения кисти, мастихина художника, и это дало результат. Вода на холсте потекла, волна ожила, сформировала океанские валы, «запахла солью» [3].

Пламя огня, облака в небе и волнение моря надолго приковывают взгляд. Писатель и ученый И.А. Ефремов объяснял эту потребность человека его стремлением понять вечное движение данных стихий, их импровизацию. Лучшие произведения В.И. Шилаева обладают магией, как и эти три стихии, что в полной мере представляет холст «Неутомимый прибой» (2016. Холст, масло. 40 × 60)¹².

¹² URL: http://www.shilayev.com/photo/kartiny_po_teme/volna/21?photo=1391.

Сам художник подчеркивал: «Созданная мной техника написания воды уникальна и заключается в микромазке, который строит микроволну импровизационно, динамично, мокро и прозрачно. Благодаря этому методу каждая картина единственна и неповторима»¹³.

Именно этот микромазок — импрессионистский, по-тернеровски хлесткий, придавал многосложность вздымающимся волнам, чем их и оживил. Позднее, работая мастихином, маринист одним его движением при определенном наклоне и разнице степени прижатия к холсту его носка и всей плоскости делал уже и этот микромазок объемным за счет разницы в толщине слоя краски и, соответственно, насыщенности цвета основания и гребня микроволны.

Рассматривая волну как результат взаимодействия ветра и водной поверхности, т.е. воды и воздуха, в своих лучших маринах художник смог добиться такой наполненности морских волн невесомым воздушным светом, что они действительно воспринимаются не как фотографическая реальность, а как просветленное откровение природной красоты.

Есть еще одна особенность творческой манеры художника. Заключается она в вир-

¹³ URL: <http://www.shilayev.com/index/author/0-2>.

туозном исполнении прозрачности морской волны. Отдавая в этом дань находкам А.И. Куинджи («Прозрачная вода. Пасмурный день. Крым». 1898–1908. Клеенка на картоне, масло. 20,2 × 27,2¹⁴, «Ладожское озеро». 1873¹⁵) и Р.Г. Судковского («Прозрачная вода (Мертвый штиль)». 1879–1885)¹⁶, следуя их лучшим достижениям, В.И. Шиляев использует их при отображении линии прибоя. Однако часто в своих произведениях он применяет оригинальный прием изображения просвечивающей подводной части форштевня (носовой части корабля), вспарывающего набегающую волну. В пример можно привести холсты «Бриг «Аякс» в Средиземном море» (2016. Холст, масло. 70 × 90)¹⁷, «Императорская яхта «Дружба» (2011. Холст, масло. 100 × 150)¹⁸, «Парусно-винтовой корвет «Гридень» (2010. Холст, масло. 60 × 78)¹⁹. Этот прием добавляет достоверности в восприятии живым движущегося парусника-птицы, особенно в глазах бывалых моряков.

В.И. Шиляев, чтобы показать, как он говорил, «честно воду», технической стороне художественного мастерства уделял самое серьезное внимание. Тщательность подготовки холста, грунта, использование оргалита, картона, применение традиционных и наисовременнейших высококачественных материалов, красок, связующих веществ, лаков в сочетании с виртуозным владением кистью, мастихином позволяли ему воплощать, казалось бы, невозможное. Посетители его выставок говорили: «Так и хочется сунуть руку в эту волну!» Одно из таких произведений — «Голубая волна» (2006. Оргалит, масло. 70 × 100)²⁰.

Кроме того, познанные в юности азы художественной техники, углубленные знания в области технологии материалов, химических и физических процессов и постоянное, на протяжении всей жизни, их совершенствование также послужили совершенствованию

личной художественной техники мастера. В начальный период творчества художник из-за отсутствия средств старался все делать самостоятельно, благо, что называется, мастер на все руки. Сколачивал подрамники, грунтовал холсты, одевал в багет свои творения. Позже ему во всем помогала жена Светлана. В зрелый период, когда появились требовательные заказчики, в том числе и иностранцы, использовались только самые высококачественные материалы. Вначале художник писал и на льняных грунтованных холстах, но «предпочтение отдавал оргалиту. Говорил, что сохранность работы дольше. Хотя для перевозок на выставки это очень хлопотно и тяжело». А дальше, когда «стали работать с Америкой, перешли только на холст. Холст приобретали грунтованный «Караваджо-Италия» большого размера и бобинами. Так при раскрое полотен было выгоднее, да и стали преобладать заказы на масштабные, в том числе и на трехметровые, картины. Использовали только фирменные подрамники, обрамляли только в багетных мастерских. Все отдавали в руки профессионалов»²¹.

В.И. Шиляев — сильнейший колорист. Он использует различные приемы наложения красок, лессировки, умело применяет разнообразие цветовых характеристик к созвучию содержания своего произведения, виртуозно подбирает цветовую палитру для передачи соответствующего теме полотна настроения, что позволяет тонко отобразить разнообразие, всю гамму чувств, порождаемых трансформацией моря от штиля до шторма. Мастерски смешивая краски, художник старался добиться собственного результата в подборе оптимального оттенка. Правда, помучившись над выработкой очень сложного репинского зеленого цвета, в итоге нашел готовый корейский тюбик. В этом отношении он не был догматиком, и если цвет передавал задуманное «как надо», экономя время, то В.И. Шиляев использовал готовые краски, отдавая предпочтение импортным (Корея, Япония), подбирая их кроющую способность, в том числе по степени измельчения зерна минеральных красок. Его арт-директор С.В. Шиляева свидетельствует: «На материалы в последнее время денег не жалели. Мы не знали, куда и кому пойдет картина. А клиент сегодня очень требовательный. Но это все вторично. Главное — побудить чувство прекрасного в человеке, гармонию и нравственность — вот для чего все это надо было»²².

²¹ [Письмо С.В. Шиляевой].

²² Там же.

¹⁴ URL: <https://krymkrymkrym.ru/a-i-kuindzhi-prozrachnaya-voda-pasmurnyy-den-krym-1898-1908>.

¹⁵ URL: http://iskysstvo123.blogspot.com/2013/07/blog-post_10.html.

¹⁶ URL: https://www.liveinternet.ru/users/elinor_051/post419622412.

¹⁷ URL: http://www.shilaev.com/photo/galereja/klassicheskij_morskoj_pejzazh/brig_ajaks_v_sredizemnom_more_2016_kholst_maslo_70kh90/9-0-1386.

¹⁸ URL: http://www.shilaev.com/photo/galereja/klassicheskij_morskoj_pejzazh/93_imperatorskaja_jakhta_druzhiba_kh_m_100kh150_2011_g/9-0-346.

¹⁹ URL: http://www.shilaev.com/photo/galereja/klassicheskij_morskoj_pejzazh/94_parusno_vintovoj_korvet_griden_kh_m_60kh78_2010_g/9-0-343.

²⁰ URL: http://www.shilaev.com/photo/kartiny_po teme/volna/21?photo=349.

Художник, экспериментируя, применял следующие виды живописной техники: масляная живопись; пастель; пастель, гуашь; пастель, акрил; пастель, акрил, гуашь.

Добиваясь точного воспроизведения на плоской поверхности задуманного объемного содержания, В.И. Шиляев в своей технике живописи прибегал к различным приемам. Писал и гладкой манерой (большинство его картин), и жестко-грубо, используя мастихин (историческая серия, посвященная броненосному флоту, написанная в 2003–2004 гг.). Там, где уместно, сочетал гладкую и жесткую технику. Примером может служить картина «Клипер «Джигит»²³, где водная гладь идеально «выглажена», а ближние скалы для акцентирования их объема и опасности для корабля выполнены грубо, почти пастозно, в то время как их удаленная часть укрыта легким туманом — тонким «сфумато», что представлено на рис. 3.

Как было отмечено выше, художник в своем творческом развитии шел от простого к сложному, постоянно совершенствуя свое мастерство, все более и более приближаясь к одухотворенности обобщенного художественного образа. Примером могут служить

²³ URL: http://www.shilaev.com/photo/galereja/istorija_osvoenija_dalnego_vostoka/kliper_dzhigit_2003_org_m_100kh150/8-0-2050.

произведения, посвященные легендарному фрегату «Аврора», к изображению которого художник возвращался неоднократно (известно не менее четырех произведений). Эти работы ярко демонстрируют развитие художнического дара мариниста. Полотно «Фрегат «Аврора» (2003. Оргалит, масло. 120 × 200)²⁴ написано в 2003 г., а «Фрегат «Аврора» — богиня утренней зари» (2016. Холст, масло. 130 × 220)²⁵ — одна из последних крупных работ. Именно эти две картины, прекрасные по исполнению сами по себе, показывают творческий рост художника, его движение от иллюстративности к созданию художественного образа-легенды. Его эстетическая выразительность достигается изысканными оттенками цветового решения облика корабля-героя в лучах восходящего солнца, в рассеивающемся легком тумане, с помощью применения нежного «сфумато».

Вместе с тем художник, выполняя сверхзадачу не только эмоционально воздействовать на зрителя, но и показать конкретику корабельной оснастки уже для его рационального восприятия, стремился раскрыть

²⁴ URL: http://www.shilaev.com/photo/kartiny_v_nalichii/fregat_avrora_2003_org_m_120kh200/6-0-2071.

²⁵ URL: http://www.shilaev.com/photo/kartiny_v_nalichii/fregat_avrora_boginja_utrennei_zori_kholst_maslo_130kh220/6-0-1366.



Рис. 3. В.И. Шиляев. Клипер «Джигит». 2003. Оргалит, масло. 100 × 150

торжество инженерных достижений середины XIX в. Поэтому в поздних работах, там, где стояла такая задача, можно наблюдать совмещение «выписанности до мельчайших деталей» и художественного обобщения образов [8, с. 325].

Необходимо отметить еще одну особенность выбора художником техники живописи в зависимости от внешних обстоятельств, таких как особые требования или характер заказчика, либо того, кому предназначалась картина, коих он подарил бесчисленное множество. К примеру, в 2009 г. по материалам книг профессора ДВГУ Л.В. Александровской он написал две графические работы — «Шхуна «Сторож» шкипера Ф. Гека» (картон, пастель. 31 × 44)²⁶ и «Шхуна «Сторож» у берегов Приморья» (картон, пастель. 32 × 47)²⁷. Если в первой работе, поставив себе сложную колористическую задачу сочетания цвета, света, контраста, блестяще пришел к ее решению на основе опыта А.И. Куинджи, манеру которого боготворил, то вторая работа, подарок ко дню рождения известному профессору, с подсказки жены Светланы, хорошо знавшей Ларису Витальевну, выполнена в мягких тонах, соответствующих ее характеру, ее непростой, но многогранно-плодотворной творческой судьбе. Это подчеркнуто, с одной стороны, легкими сиреневыми тонами пейзажа, а с другой — стаффажными фигурами и точностью передачи деталей парусного вооружения шхуны.

В анонсе к выставке живописи В.И. Шиляева в Центральном доме художника в 2005 г. утверждается: «Гладкий мазок позволяет более тонко выстраивать цветовые сочетания... раскаты спокойной прозрачной волны на песчаном берегу, движение облаков, предгрозовая темная масса воды, отражающей низкое небо, — все подвластно кисти Шиляева»²⁸.

К концу жизни художник почти отошел от работы кистью. Virtuозно владел мастихином — от грубых, фактурных, объемных мазков до гладкой их растяжки²⁹.

Уловив закономерности в хаотизме образования волн, В.И. Шиляев не только выработал свою систему импровизацион-

ного письма, передачи цветовых оттенков особенной волны тихоокеанских морей, но и сформировал авторский почерк в создании неподвижного на картине и живого в восприятии зрителя образа морской волны. Живая «волна от Шиляева» всегда отличима своей именно объемно-ощущаемой жизненной силой, что, казалось бы, невозможно на плоском холсте.

Импровизационно сотворенные при помощи сложной смешанной техники (манеры) морские «шиляевские живые волны» вполне сродни понятию «живое слово», которое побуждает в нравственном человеке подъем его моральных сил, его душевный подъем.

Анализируя технику письма В.И. Шиляева, следует отметить ее разнообразие и основательность. Это действительно смешанная техника, причем как в узком смысле этого термина, так и в широком его понимании. Это и *alla prima* — живопись в один прием, и многослойная живопись, в несколько приемов. Это и применение масла и темперы, разнообразных методов наложения красок. Вместе с тем его техника, его манера создания выдающихся произведений пейзажной живописи о море — это дальнейшее развитие синтеза достижений предшествовавших ему маринистов. Он по праву мог бы заявить, повторяя строчку В.С. Высоцкого: «Среди непройденных дорог одна — моя» [9].

Отмечая подлинную реалистичность полотно художника, производящих впечатление живой, достоверной натуры, подчеркнем, что их нельзя отнести к нарочитому гиперреализму. Морские пейзажи В.И. Шиляева всегда гармоничны, отличаются безукоризненным соответствием понятию красоты образованного, нравственно воспитанного человека. Даже в цифровых иллюстрациях притягательную силу морской волны в исполнении дальневосточного мариниста может ощутить каждый, посетив виртуальную галерею на его персональном сайте <http://www.shilaev.com>³⁰.

Смешанная импровизационная техника живописи мариниста В.И. Шиляева, его особая манера письма позволили создать произведения именно в рамках современного русского реалистического направления в искусстве. Это и было подтверждено присуждением ему в 2010 г. Национальной премии в области современного изобразительного и декоративного искусства России. Для жителей Дальнего Востока России он навсегда останется «нашим Айвазовским».

²⁶ URL: http://www.shilaev.com/photo/galereja/klassicheskij_morskoj_pejzazh/64_shkhuna_storozh_shkipera_f_geka_karton_past_31kh44_2009_g/9-0-330.

²⁷ URL: http://www.shilaev.com/photo/galereja/istorija_osvoenija_dalnego_vostoka/shkhuna_storozh_u_beregov_primorja_karton_past_32kh47_2009g/8-0-510.

²⁸ Живопись Валерия Шиляева. Музеи России, выставка в ЦДХ с 25 января по 16 февраля 2005 года. URL: <http://museum.ru/N20652>.

²⁹ [Письмо С.В. Шиляевой].

³⁰ URL: <http://www.shilaev.com/index/gallery/0-5>.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Капинус А.Ю. Маринистика в творчестве художников Дальнего Востока на примере В.И. Шиляева / А.Ю. Капинус // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток — Запад : материалы 23-й науч. конф. с междунар. участием, Владивосток, 22–23 нояб. 2017 г. — Владивосток, 2017. — Вып. 23. — С. 311–318.
2. Костин Г.П. Маринист-патриот / Г.П. Костин // 150 лет Владивостоку. — URL: <http://150vl.ru/druzya-i-soavtoryi/genrix-kostin/marinist-%E2%80%93patriot.html>.
3. Творчество Валерия Ивановича Шиляева : свидетельство о гос. регистрации базы данных № 2013620493 / В.И. Шиляев, А.Ю. Капинус, К.В. Гольцова ; заявитель и правообладатель ФГАОУ ВПО «Дальневосточный федеральный университет» (ДВФУ), дата поступления 20.02.2013, дата регистрации 11.04.2013. — URL: <https://www.dvfu.ru/upload/iblock/4e2/000040-1.jpg>.
4. Варламова Л.И. 70 лет со дня рождения Шиляева Валерия Ивановича (1948 — 14 ноября 2017) / Л.И. Варламова // Календарь дат и событий Приморского края на 2018 год / сост. Н.А. Гаврилова, Н.С. Иванцова ; Примор. краев. публ. б-ка им. А.М. Горького, отд. краеведч. библиогр. — Владивосток, 2017. — С. 191–200. — URL: <https://pgpb.ru/digitization/document/3139>.
5. Москаленко К.А. Знай наших! Художника Шиляева оценят в Берлине / К.А. Москаленко // Утро России. — 2010. — 10 сент.
6. Зотова О.И. Предчувствие моря, или Романтик в эпоху космических скоростей / О.И. Зотова // Галерея искусств «Коллизия Арт». — URL: <https://colisart.ru/prensa/item22.html>.
7. Дмитриев И.С. Открытие периодического закона: три загадки и одна легенда / И.С. Дмитриев // Природа. — 2019. — № 2. — С. 34–43.
8. Капинус А.Ю. Искусство художника-мариниста В.И. Шиляева в воссоздании образов легендарных кораблей Тихого океана / А.Ю. Капинус // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток — Запад : материалы 24-й науч. конф. с междунар. участием, Владивосток, 28–29 нояб. 2018 г. — Владивосток, 2018. — Вып. 24. — С. 323–329.
9. Высоцкий В.С. Ну вот, исчезла дрожь в руках / В.С. Высоцкий. — URL: <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/stihi-varianty/179.htm>.

REFERENCES

1. Kapinus A.Yu. Seascape Painting in the Works by the Far East Painters, Namely V.I. Shilyaev. *Kul'tura Dal'nego Vostoka Rossii i stran ATR: Vostok — Zapad. Materialy 23-i nauchnoi konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem, Vladivostok, 22–23 noyabrya 2017 g.* [The Culture of the Far East of Russia and APR Countries: East — West. Materials of the 23rd Research Conference with International Participation, Vladivostok, November 22–23, 2017]. Vladivostok, 2017, iss. 23, pp. 311–318. (In Russian).
2. Kostin G.P. Marine Painter-Patriot. *150 let Vladivostoku = 150th Anniversary of Vladivostok*. Available at: <http://150vl.ru/druzya-i-soavtoryi/genrix-kostin/marinist-%E2%80%93patriot.html>. (In Russian).
3. Shilyaev V.I., Kapinus A.Yu., Gol'tsova K.V. *Tvorchestvo Valeriya Ivanovicha Shilyaeva* [Works by Valery I. Shilyaev]. Available at: <https://www.dvfu.ru/upload/iblock/4e2/000040-1.jpg>. (In Russian).
4. Varlamova L.I. 70th Anniversary of Valery I. Shilyaev (1948 — 14 November 2017). In Gavrilo N.A., Ivantsova N.S. (eds.). *Kalendar' dat i sobytii Primorskogo kraia na 2018 god* [Calendar of Dates and Events of Primorsky Krai in 2018]. Vladivostok, 2017, pp. 191–200. Available at: <https://pgpb.ru/digitization/document/3139>. (In Russian).
5. Moskalenko K.A. Proud of Our People! The Artist Shilyaev will be Honoured in Berlin. *Utro Rossii*, 2010, September 10. (In Russian).
6. Zotova O.I. Feeling of the Sea or a Romantic of the Space-Tech Era. *Galereya iskusstv «Kolizei Art» = Gallery of Arts Coliseum*. Available at: <https://colisart.ru/prensa/item22.html>. (In Russian).
7. Dmitriev I.S. The Discovery of the Periodic Law: Three Puzzles and a Legend. *Priroda = Nature*, 2019, no. 2, pp. 34–43. (In Russian).
8. Kapinus A.Yu. The Discovery of the Periodic Law: Three Puzzles and a Legend. *Kul'tura Dal'nego Vostoka Rossii i stran ATR: Vostok — Zapad. Materialy 24-i nauchnoi konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem, Vladivostok, 28–29 noyabrya 2018 g.* [The Culture of the Far East of Russia and APR Countries: East — West. Materials of the 24th Research Conference with International Participation, Vladivostok, November 28–29, 2018]. Vladivostok, 2018, iss. 24, pp. 323–329. (In Russian).
9. Vysotskii V.S. *Nu vot, ischezla drozh' v rukakh* [And Shivering of Hands Has Disappeared]. Available at: <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/stihi-varianty/179.htm>. (In Russian).

Информация об авторе

Капинус Александр Юрьевич — аспирант, Школа искусств и гуманитарных наук, Дальневосточный федеральный университет, г. Владивосток, Российская Федерация, e-mail: kapinus_aj@mail.ru.

Author

Alexander Yu. Kapinus — Graduate Student, School of Arts and Humanities, Far Eastern Federal University, Vladivostok, the Russian Federation, e-mail: kapinus_aj@mail.ru.

Для цитирования

Капинус А.Ю. К вопросу о живописной технике мариниста В.И. Шиляева / А.Ю. Капинус. — DOI: 10.17150/2500-2759.2020.30(2).185-194 // Известия Байкальского государственного университета. — 2020. — Т. 30, № 2. — С. 185–194.

For Citation

Kapinus A.Yu. On the Issue of the Painting Technique of the Marine Artist V.I. Shilyaev. *Izvestiya Baikal'skogo gosudarstvennogo universiteta = Bulletin of Baikal State University*, 2020, vol. 30, no. 2, pp. 185–194. DOI: 10.17150/2500-2759.2020.30(2).185-194. (In Russian).

ЦВЕТОВАЯ СИМВОЛИКА В ТВОРЧЕСТВЕ РАФАЭЛЯ И МОЦАРТА

С.А. Прохоренкова

Байкальский государственный университет, г. Иркутск, Российская Федерация

Информация о статье

Дата поступления
6 марта 2020 г.

Дата принятия к печати
18 мая 2020 г.

Дата онлайн-размещения
11 июня 2020 г.

Ключевые слова

Символика цвета;
психология и философия
цвета; конгениальность;
космизм; общий круг тем
и идей; цветовая символика
тональностей у Моцарта;
символика цвета у Рафаэля;
интегративный метод

Аннотация

Цветовая символика в творчестве Рафаэля и Моцарта в настоящее время недостаточно изучена, что связано со сложностью данной темы. Основой для анализа творческих подходов Рафаэля и Моцарта, для выявления общего и различного в них послужил метод Г.В. Чичерина, неоднократно раскрывавшего внутренние связи между творениями различных видов искусства, между искусством и философией. К изучению творческих идей Рафаэля и Моцарта обращались известные поэты и композиторы (А.С. Пушкин, И.В. Гете, Ф. Лист), а также искусствоведы и философы, создавшие монументальные труды, посвященные различным аспектам творчества художника и композитора. Согласно исследованиям И.В. Гете и Ф. Листа, творения Рафаэля и Моцарта предстают как конгениальные. По-своему подхватили и развили идеи Гете и Листа поэты и художники романтизма. На цветовую символику произведений Моцарта впервые обратил внимание Э.Т.А. Гофман, а колорит полотен Рафаэля оказал воздействие на К. Брюллова. В XX в. свой вклад в изучение возможных взаимодействий творчества Рафаэля и Моцарта внесли Г.В. Чичерин и Г. Аберт. В настоящей статье рассмотрена трактовка цвета на фреске Рафаэля «Афинская школа», а также в песенном и оперном творчестве Моцарта.

COLOR SYMBOLISM IN THE WORKS BY RAPHAEL AND MOZART

Svetlana A. Prokhorenkova

Baikal State University, Irkutsk, the Russian Federation

Article info

Received
March 6, 2020

Accepted
May 18, 2020

Available online
June 11, 2020

Keywords

Color symbolism; psychology and philosophy of color; congeniality; cosmism; shared range of topics and ideas; color symbolism of Mozart's tonations; Raphael's color symbolism; integrative method

Abstract

Color symbolism in the works by Raphael and Mozart has not been studied thoroughly enough yet due to the complexity of this topic. The basis for the analysis of Raphael's and Mozart's creative approaches was G.V. Chicherin's method, aimed at revealing common and different aspects in them. The researcher has discovered internal relations between works of various kinds of art, between art and philosophy more than once. Famous poets and composers (A. Pushkin, J.W. Goethe, F. List) and also art experts and philosophers have studied Raphael's and Mozart's creative ideas and wrote fundamental works dedicated to various aspects of the artist's and composer's artwork. According to J.W. Goethe's and F. List's studies, Raphael's and Mozart's creations appear to be congenial. Romantic poets and artists took up Goethe's and List's ideas and developed them in their own fashion. E.T.A. Hoffmann was the first to pay attention to color symbolism in Mozart's works, and the coloration of Raphael's paintings influenced K. Bryullov. In the 20th century, G.V. Chicherin and H. Abert made their contribution to investigating a possible interrelation between Raphael's and Mozart's works of art. In the article, the author considers an interpretation of the color on the fresco «The School of Athens» by Raphael and also in the songs and operas by Mozart.

В истории мировой культуры есть творческие судьбы, которые привлекают исследователей на протяжении многих веков: Пикас-

со и Шенберг, Вагнер и Шопенгауэр, Танеев и Соловьев, Делакруа и Шопен... Эти судьбы объединены, как правило, эпохой, стилем,

направлением в искусстве. Однако есть и такие судьбы, которые разделены веками (несколькими столетиями), но, несмотря на это, связаны столь определенно, что невозможно не обратить на это внимания.

Таковы судьбы Рафаэля и Моцарта — двух величайших мастеров Возрождения и Просвещения. Общность творческих устремлений, недостижимость их мастерства — все это неоднократно побуждало к сопоставлению их жизни и творчества. И.В. Гете отмечал: «Я не могу отделаться, что демоны, чтобы подразнить человечество и посмеяться над ним, выдвигают отдельные личности, которые столь привлекательны, что всякий стремится сравняться с ними, и так велики, что никто до них не достигает. Так, они выдвинули Рафаэля, у которого мысль и дело были равно совершенны: некоторые из его лучших последователей приближались к нему, но ни один не сравнялся с ним. Так и Моцарт выдвинут ими как нечто недостижимое в музыке» [1, с. 108].

С осенним пейзажем сравнивал произведения Моцарта и Рафаэля Стендаль: «Нежные мечты и робкая радость гармонируют с последними ясными днями, когда красота природы как будто окутана легкой дымкой, что придает им еще больше очарования, и когда, если даже и покажется солнце в всем своем блеске, все-таки чувствуется, что оно покидает вас» [там же].

Огромное впечатление музыкальность творчества Рафаэля произвела на Ф. Листа, который не только соотнес произведения Моцарта и Рафаэля, но и создал фортепианную пьесу «Обручение» по одноименной картине Рафаэля. Сопоставление «Рафаэль — Моцарт» поистине неисчерпаемо. Сколько бы не существовало серьезных исследований и просто поэтических сопоставлений произведений Рафаэля и Моцарта, в их творческих судьбах, в их произведениях остается много неразгаданного, непостижимого: ранняя смерть великих мастеров, их последние творения («Чума» и «Преображение» Рафаэля, «Реквием» и «Волшебная флейта» Моцарта).

Общность образов и идей в творчестве Рафаэля и Моцарта

Сопоставить творения Рафаэля и Моцарта позволяет общность их образного мышления и творческого процесса. Благодаря своеобразию образного мышления мастеров их произведения пользовались особой популярностью.

Строгие и бледные образы Рафаэля «побеждали» блеск колорита и чары светотени! Композиции художника, особенно мифоло-

гические, повторялись на вазах и блюдах, а религиозно настроенные души заказывали копии с его Мадонн [2, с. 9]. Строгие и бледные образы встречаются и в произведениях Моцарта (вспомним, например, Командора из оперы «Дон Жуан»). Композитор часто обращался к мифологическим образам и сюжетам.

Многие исследователи отмечают лучезарность и особую красоту образов, созданных Моцартом и Рафаэлем. Винкельман, например, следующим образом выразил свое ощущение от творчества Рафаэля римского периода: «В нем совокупилось выработанное учением чувство красоты с детской, непосредственной радостью восприятия впечатлений всего существующего, именно то качество, каким одарены были греки!» [там же, с. 15]. Лучезарным и солнечным называли Моцарта его современники.

Еще одной важной чертой в образном мышлении Моцарта и Рафаэля было стремление к достижению гармонии и идеальной красоты. Богом гармонии, красоты и правды называет Рафаэля А.В. Вышеславцев [2]. Подобным же образом воспринимал творчество Моцарта А.С. Пушкин. В «маленькой трагедии» «Моцарт и Сальери» в уста Сальери он вкладывает следующие слова: «Какая глубина! // Какая смелость и какая стройность! // Ты, Моцарт, Бог, и сам того не знаешь» [3, с. 13].

Не только родство образного мышления и устремленность к сходной тематике объединяют искусство Рафаэля и Моцарта. Существенным фактором, выявляющим общность устремлений итальянского и немецкого мастеров, явился и творческий метод. Он позволил и Рафаэлю, и Моцарту отобразить в их произведениях всю глубину и содержательность событий прошлого, а также современного им мира. Создавая свои произведения, и живописец, и композитор огромное внимание уделяли изучению философии времени и психологии человека.

Так, работая над оперой, Моцарт останавливался то на одном, то на другом персонаже. Не случайно Г.В. Чичерин сопоставлял оперы композитора с романами XIX в.: «...в «Войне и мире» анализируется, например, Болконский, изображаются его действия и обстановка, потом мы переходим к Наташе, она анализируется; потом... бал... или сражение... Тот же принцип, как в опере Моцарта: анализ одного лица — большая сцена, речитатив, ария, вскрыт весь его внутренний мир, потом то же для другого, потом ансамбль — углубление ситуации» [4, с. 251].

Подобный принцип отчетливо проявился и в произведениях Рафаэля. Сначала художник работал над отдельными деталями, продумывая жесты, выражение лица, положение в пространстве каждого персонажа, а затем распределял их по группам (ансамблям) на своих фресках, еще более выявляя характер каждого действующего лица. Таковы его фрески «Парнас» и «Афинская школа».

В творчестве Рафаэля и Моцарта каждый жест, каждое движение и эмоция оказываются в итоге подчиненными единой идее, определяющей смысловой центр композиции. Эта продуманность, обусловленность мельчайших деталей есть результат не одного лишь вдохновения, но и кропотливого, неистового труда великих мастеров. Тем самым опровергаются легенды о той легкости, с которой, как утверждалось ранее, они творили. То, что моцартовская легкость творчества имела свой предел, доказывает письмо композитора от 31 июля 1782 г. — крик его души: «Вы видите, желание хорошо, однако ежели не можешь, то не можешь! Я не хочу никогда писать как попало...» [5, с. 489]. Рафаэль часто отказывался от срочных заказов, отдавая силы и время более серьезным и значительным трудам.

Общность образности, привлекавшей Рафаэля и Моцарта в момент значительного роста их мастерства, не ограничивается воссозданием только образов небесных. Их привлекают образы неизбежного, а также лирические образы, отобразившиеся в художественных и музыкальных портретах, образы античной мифологии.

Образы неизбежного нечасто встречаются у Рафаэля. Настроением скорби и неизбежности проникнута его икона «Положение во гроб», созданная для церкви Св. Франциска. Основное ее состояние — всепоглощающая скорбь: таковы фигуры рыдающих и в отчаянии ломающих руки женщин и учеников. Горе отображено на ликах Богородицы, Марии Магдалины и многих других. Бездна самоотречения и тихое страдание, воплощенные на этом полотне, ассоциируются с музыкой 26-летнего Моцарта. Его большая серенада для духовых с *molto* показывает, что и «другая сторона его натуры — мрачная... в ту пору также стремилась к углубленному выражению» [6, с. 139]. Эта серенада предвосхищает поздние произведения композитора. Рассмотрим теперь основные образы, связанные с символикой цвета в творчестве Рафаэля и Моцарта.

Цветовая символика Рафаэля

Философское прочтение символики цвета Рафаэля очевидно при рассмотрении его фрески «Афинская школа» (1510–1511). В период наивысшего расцвета творческих сил, а именно в момент создания фресок *Stanza della Signatura*, Рафаэль дал глубокое прочтение символике цвета. Ведущим цветом для художника был голубой. В период работы над фресками он получил особое значение: из «пассивного» цвета созерцания он превратился в цвет философского и божественного откровения.

Не случайно философы «Афинской школы» облачены в голубые одеяния, символизирующие высшую мудрость: это и «божественный» Платон, и активно мыслящий Аристотель, а также Эпикур, Диоген и Демокрит. Кроме того, более всего синий, голубой и светло-голубой тона сконцентрированы в так называемой группе Рафаэля.

Голубой цвет, несомненно, является у художника цветом божественного откровения, воплощает духовное начало. Таково значение цвета фрески «Парнас», где в одеяние голубого цвета облачена богиня лирической и любовной поэзии Эрато, и такого грандиозного творения художника, как «Диспут». Облаченными в светло-голубые одежды на фоне голубого неба изображены Бог Отец и херувимы.

Таким образом, в творчестве зрелого Рафаэля голубой цвет предстает как цвет типично небесный, а его оттенки способствуют отображению различных состояний души. Если светло-голубой — это цвет божественного откровения, то «при сильном его углублении развивается элемент покоя» [7, с. 196].

В творчестве Рафаэля по символическому значению к голубому близок белый цвет. Этот цвет является символом небесной чистоты и недостижимости прекрасного. В отображении мира небесного Рафаэль создал уникальную концепцию. Цвета его фресок и картин не ярче, но светлее цветов земных.

Не случайно белый цвет был одним из основных в композициях Рафаэля. В его творчестве этот цвет еще более, чем голубой, воспринимается как цвет божественного откровения. Известно, что белый цвет являлся основным уже в христианских концепциях и видениях. Э. Бенц в своем исследовании о воздействии цвета отмечал: «Божественные цвета проявляют более высокие характеристики яркости и света — ...они сияют и лучатся» [там же, с. 78]. Символика этого цвета у Рафаэля во многом сходна с тем значением,

которое придавал этому цвету В. Кандинский: «Белый цвет действует на нашу психику как великое безмолвие. Внутренне он звучит как не-звучание, что довольно точно соответствует паузам в музыке. Белый цвет звучит как молчание, которое может быть внезапно понято» [7, с. 200].

Впервые наиболее отчетливо символическое значение белого цвета проявилось на фреске Рафаэля «Диспута». Художник обратился к нему для создания образов святости и неземной чистоты. Неземным белым цветом освещены четыре ангела с открытыми книгами Евангелия и голубь — символ Святого Духа.

К белому цвету Рафаэль обращался, работая над созданием не только христианских образов, но и образов античных богов и философов далекого прошлого. В белом одеянии изображена на фреске «Парнас» богиня музыки и лирической поэзии Эвтерпа, а на знаменитой фреске «Афинская школа» в белых одеждах изображены Перуджино (учитель Рафаэля, тяготевший к созданию просветленных античных и христианских образов); Аристипп Киренаик, создавший учение о наслаждении; единственная женская фигура в белом — образ математика и астронома Гипатии.

В последний, римский период творчества Рафаэль трактует белый цвет исключительно как цвет божественного откровения. Таковы образы св. Сикста на полотне «Сикстинская Мадонна» (1514), облаченного в белую тунику и желтую столу, и Христа на последнем творении художника — картине «Преображение» (1520). Здесь белые одежды Христа являются символом вечности, которая исцеляет скорбь.

В композициях Рафаэля всегда очень важно соотношение пурпурного и зеленого тонов, которые гармонично дополняют друг друга и придают произведениям художника цельность. Из зеленого и пурпурного тонов Рафаэль создает единое целое. Если в его композициях «справа много зеленого, то он будет сбалансирован слева красным: а зеленый отразится слева» [2, с. 140]. Таково расположение у художника взаимообратимых цветов на фреске «Афинская школа», благодаря чему проявляется принцип зеркальной симметрии.

Пурпурный (красный) и зеленый цвета имеют в творчестве Рафаэля особое символическое значение, отображая противоположные стихии. Красный цвет является отображением стихии огня, зеленый — отображением водной стихии.

Зеленый цвет у Рафаэля, так же как белый и голубой, имеет и светское, и религиозное значение. Первоначально в жанре портрета зеленый цвет был символическим отображением возвышенной любви. В 23 года Рафаэль создал «Портрет незнакомки». В лице загадочной юной девушки, облаченной в темно-зеленое платье, выражается глубокая грусть. Неизлечимая печаль тяжелым грузом легла на ее сердце. В то же время этот образ поражает особым изяществом и чистотой.

В период Мадонн зеленый цвет становится в творчестве Рафаэля отображением вечной любви. Неоднократно художник изображает Мадонн на фоне цветущего зеленого луга. Позднее в картинах и на фресках он особым образом трактует этот цвет, связанный с античной мифологией и античной символикой. С точки зрения трактовки зеленого цвета интересно изображение аллегии Богословия на фреске «Диспута». В этом образе особенно важен контраст цвета: Богословие предстает в виде молодой женщины, сидящей на облаках и держащей в руках Евангелие. Благодаря облачению (аллегория Богословия изображена в платье огненного цвета, покрытом зеленым плащом) этот образ близок Мадоннам Рафаэля второго периода творчества.

Сочетанию оттенков красного и зеленого тонов художник придает философское значение. На фреске «Афинская школа» в бледно-розовом одеянии и светло-зеленом хитоне предстает Пифагор. Сочетание этих тонов идиллического контраста символизирует открытую Пифагором гармонию мироздания.

В более поздний период творчества Рафаэль придавал зеленому цвету значение святой христианской любви. Такова символика цвета на его полотне «Проповедь Павла в Афинах» (1514). Основной идеей картины является борьба между язычеством и христианством. Апостол Павел выступает против язычества, олицетворенного статуей античного бога войны Ареса. Насыщенный зеленый тон туники апостола Павла и жест (рука, поднятая к небу) воплощают устремленность души апостола к небесной стихии, любовь в христианском понимании.

Таким образом, в творчестве Рафаэля можно проследить эволюцию цвета: от зеленого (светского) к небесному, от языческого значения (любви земной) к значению христианскому (отображению с помощью цвета любви небесной). Известно, что в творчестве художников Возрождения зеленый цвет служил отображением райской жизни. Поэтому эволюция зеленого цвета не случайно шла в подобном направлении.

Позднее духовную сущность зеленого цвета обозначил В. Кандинский: «Зеленый цвет никуда не движется и не имеет призывков радости, печали или страсти; он ничего не требует, никуда не зовет. Это постоянное отсутствие движения является свойством, особенно благополучно действующим на души людей» [7, с. 198].

Фреска «Афинская школа», созданная в кульминационный период творчества Рафаэля, содержит взаимодействие цветовой символики и различных композиционных приемов. Композиционный план фрески был подсказан художнику философом Марсилио Фичино — руководителем Платоновской академии во Флоренции. Создание этого грандиозного замысла было связано для Рафаэля с освоением огромной исторической традиции европейской культуры, начиная от Античности и кончая его временем. Фреска создавалась в тот период, когда представители Возрождения обращались «к Библии и к александрийским философам» [2, с. 264].

Обращаясь к Античности, Рафаэль сохранил концепцию времени, присущую Ренессансу. Он предстает в своих фресках как художник, для которого огромное значение имеет переживание прошлого. Не случайно на фреске «Афинская школа» он изобразил себя с обращенным к прошлому лицом. Время им словно вбирается в себя, интенсивно осваивается, осмысливается и лишь потом воплощается. Рафаэль обладал необыкновенной способностью реконструировать прошлое.

На фреске «Афинская школа» художник охватывает мысленным взором 20 веков (от IV в. до н.э. до XVI в.), отображая философские и эстетические идеи с помощью жестов и цветовой символики. Одно это произведение включает в себя 20 веков жизни подобно тому, как одно мгновение способно включать в себя вечность.

Обращаясь к прошлому, Рафаэль воплощает его не как время уходящее, о котором останутся лишь воспоминания, но как время остановленное. Все фигуры левой и правой сторон фрески даны в движении (в стремлении к центру), в то время как фигуры Платона и Аристотеля статичны, подобны античным статуям, расположенным в нишах храма. Подобно богам, они изображены на фоне голубого неба с белыми облаками. Остановка времени концентрирует внимание на жестах философов и цветовой символике, с помощью которых отображается философское кредо Платона и Аристотеля.

Платон жестом указывает на небо, так как, согласно его учению, «только в идеальном стремлении к бесконечному можно постигать непостижимое» [2, с. 308]. Цветовая символика облачения философа связана с двумя стихиями: небесной (бледно-голубой цвет туники) и огненной (красно-желтый цвет плаща). Эта символика отражает и учение Платона об Эросе: с помощью контраста цветов выражена идея о существовании любви вечной, небесной и земной любви — страсти.

Жест Аристотеля обращен к земле, что символизирует иную (по сравнению с Платоном) направленность учения философа. Если Платон представлен на фреске скорее как богослов, то Аристотель предстает как философ, тяготеющий к естественно-научным открытиям. Раскрытию сущности стремлений Аристотеля способствует цветная символика: философ облачен в тунику желто-коричневого цвета и голубой плащ. В символике Рафаэля коричневый цвет отображает земную стихию.

Таким образом, и жест, и цветовая символика служат раскрытию философских исканий Аристотеля, для которых он находил импульс в естественно-научных наблюдениях.

Важно и то факт, что сами философы придавали цвету немаловажное значение. Так, Платон, изображенный у Рафаэля с книгой «Тимей» в руках, именно в этой работе представил свою систему соотношений цветных тонов. Он дал сначала ряд основных цветов (белый, черный, красный, «яркий»), а затем — ряд смешанных (пурпурный, серый, коричневый, желтый и др.). Особое же значение философ придавал «яркому» цвету, утверждая, что этот цвет, «сам состоящий из огня... встречается с огнем... и, подобно вспышке молнии, летит вперед и гасится влагой глаз» иных цветов, которые были впоследствии важны и для Рафаэля [7, с. 25]. Согласно мысли философа, из сочетания белого, красного и «яркого» тонов рождается оранжевый цвет.

«Яркий» цвет Платона представлен на фреске Рафаэля. Он включен в одеяния тех философов, которые уделяли огромное внимание философским идеям возвышенного и идеального (Парменид и Птолемей), а также находились в постоянном поиске истины и блага.

К более сложной и развернутой системе цветных соотношений пришел Аристотель. В своей «Этике» (именно с этой книгой философ изображен у Рафаэля) он выделяет ряд основных цветов, которые были впоследствии важны и для Рафаэля: белый, черный,

золотисто-желтый, малиновый, «морской пурпур», зеленый, индиго и «глубоко-синий». Важно сходство в восприятии цвета у Аристотеля и Рафаэля. Аристотель, как позднее и Рафаэль, считал, что цвета предметов являются «результатом наличия в их телах «прозрачного» [7, с. 26].

Свою систему соотношения красочных тонов Аристотель составил из конкретных цветов, наблюдаемых в природе, а не из «системы абстрактных терминов» [там же, с. 29].

Одна из значительных идей фрески Рафаэля — разграничение мифологии и философии, в также указание на их глубочайшую взаимосвязь.

В изображении мифологических героев Рафаэль значительно отходит от канона, по которому их изображали в Античности и в эпоху Возрождения. Если в эпоху Возрождения изображение античных богов и мифологических героев было связано с определенной цветовой символикой, то Рафаэль, воссоздавая образы Аполлона и Минервы, предпочитает их ахроматические изображения. Статуи Аполлона и Минервы расположены в нишах храма, в котором происходит беседа философов. Контраст колорита (ахроматическое изображение Аполлона и Минервы и по цветовому решению изображения философов) усиливает контраст содержательный. Благодаря цветовому решению создается ощущение, что мифология, как и статуи античных богов, принадлежит прошлому, а возникшая на ее основе философия переживает свой триумф.

Взаимосвязь же мифологии и философии подчеркнута композиционным приемом: статуя Аполлона (с лирой в руках) расположена над идеалистами-платониками; над реалистами Рафаэль поместил в нише правого крыла храма Минерву с мечом и щитом.

В философии идеалистов более проявляется аполлоническое начало, заключающееся в духовном познании мира и в изучении воздействия на природу человека различных видов искусства. Особенно отчетливо эти устремления проявились в эстетике Пифагора и в философии Сократа, помещенных Рафаэлем на левую часть фрески.

Пифагор изображен склоненным над доской и увлеченным своим экспериментом. Начертанные на этой доске знаки «изображают главные основания пифагоровой системы — что начало всему число и гармония» [2, с. 350]. Не случайно великий философ, математик и музыкант облачен в светло-зеленый хитон и розовую тунику. Этот идиллический контраст символизирует открытую Пифагором гармонию мироздания.

Проблемы устройства мироздания и идея Единого волновали также и Ксенофана, изображенного Рафаэлем в одеянии, содержащем «трагический контраст» синего и красного тонов. Этот контраст воплощает трагедийную настроенность философа-пессимиста, отрицавшего возможность познания истины. Ксенофан утверждал: «Что касается истины, то не было и не будет ни одного человека, который знал бы ее относительно богов и относительно всего того, о чем я говорю» [8, с. 92].

Поиски гармонии мироздания и закономерностей устройства мира привлекали Демокрита. Он изображен на фреске Рафаэля слева, у колонны. Философ утверждал, что лишь «соразмерное прекрасно во всем» [там же, с. 86], и в этом проявилось аполлоническое начало его философии.

Значительное внимание Демокрит уделял исследованию причин возникновения цвета, разрабатывая одновременно учение об атомах. Согласно его теории, «круглые атомы образуют ум и огонь», и «солнце и луна возникли из гладких и круглых атомов» [там же, с. 85]. Демокрит одним из первых обнаружил взаимосвязь цвета и формы, их взаимное воздействие. Рафаэль изобразил философа в светло-синем одеянии, символизирующем сосредоточенность и углубленность, а также стремление человека «в бесконечное» [7, с. 196].

Тщательно продуман с точки зрения символики цвета и образ Гераклита, помещенного в стороне от группы Пифагора. Это одинокая фигура человека с бумагой и пером, погружившегося в глубокую думу. В изображенной художником фигуре все говорит о Гераклите: одиночество, глубокомысленное молчание, серый цвет одежды.

Согласно В. Кандинскому, серый цвет отображает «безнадежную неподвижность» и «чем темнее серый цвет, тем больше перевес удушающей безнадежности» [там же, с. 201]. У Рафаэля этот цвет наиболее полно отображает характер философа. Гераклит презирал политическую жизнь, но участвовал в ней и страдал из-за нее. Часто эпитетами Гераклита были «плачущий» и «темный», что отражает пессимистический дух его философии.

Жизненная трагедия Сократа воплощена Рафаэлем с помощью цветовой символики. Желтовато-зеленый цвет одеяния философа имеет при этом особенно важное значение. Сочетание данных цветов дает «несколько болезненный и сверхчувственный характер, как человек, полный устремленности и энергии, которому внешние обстоятельства

мешают их проявить» [7, с. 194]. Именно таким, целеустремленным и энергичным, был Сократ, но законы государства, в котором он жил, не давали ему возможности донести свое учение до учеников и враждебно относившихся к нему софистов. Философ был вынужден на протяжении всей жизни бороться с внешними обстоятельствами, препятствовавшими распространению его философского учения.

Не менее точен был Рафаэль и при воплощении образов философов-экспериментаторов, мыслящих рационально. Над философами-рационалистами господствует греческая богиня Минерва, изображенная в нише храма на правой стороне фрески. Она была известна Античности как «покровительница институтов науки и искусства» [9, с. 362] и изображалась в воинских доспехах с копьем. Для греков, римлян и представителей Ренессанса она была богиней мудрости.

На правой стороне фрески среди фигур композиции выделяется фигура циника Диогена Лаэртца. Он изображен в голубом плаще сидящим на второй ступени широкой лестницы.

Учителей, подобных Диогену, называли в Греции косметами, т.е. учившими о соотношении в системе мироздания между духовным и телесным началами. Глубина философских идей Диогена очень высоко ценилась Рафаэлем, и поэтому он облачил философа в плащ голубого цвета, символизирующий, с одной стороны, космическое начало и неземную печаль — с другой. Очень важно в данном случае и композиционное решение: Диоген, как и Гераклит, изображен в полном одиночестве. Известно, что философ придерживался уединенного образа жизни.

Диоген во многом развивал эстетические взгляды Аристотеля, утверждая, что в систему эстетического воспитания грека обязательно должны входить музыка и гимнастика. Общность идей Аристотеля и Диогена подчеркнута с помощью цветовой символики: оба философа облачены в одеяния голубого цвета.

Общность взглядов двух других философов, Аристиппа Киренаика и Галлиена, художник также выявляет с помощью цветовой символики. Аристипп Киренаик изображен восходящим по лестнице. Он с жестом удивления обращается к Диогену. Галлиен входит с правой стороны храма, опираясь на посох. И Аристипп, и Галлиен изображены в зеленых хитонах как создатели учений о природе. Известно, что Галлиен ближе всех примкнул к Аристотелю, а Аристипп создал свое учение о наслаждении, примкнув к Эпикуру.

Поэтому в композиции «Афинской школы» он изображен рядом с этим философом-эпикурейцем, облаченным в синий хитон и светло-серый плащ. Жест Эпикура указывает на Аристотеля, в философии которого он более всего ценил учение о подражании.

Эпикур был создателем учения о наслаждении, и поэтому символичен голубой цвет его одеяния: уже в творчестве 12-летнего Рафаэля этот цвет был важен при создании аллегории Наслаждения.

Не случайно в одеянии Эпикура присутствует и светло-серый цвет. Сам по себе серый цвет является воплощением скорби и тяжелых раздумий. Однако при просветлении этот цвет содержит в себе некий элемент скрытой надежды. От мрака к свету была направлена философия Эпикура. Даже его размышления о смерти не вносили дисгармонии в души его учеников. Философ утверждал: «Смерть не имеет к нам никакого отношения: когда мы есть, то смерти еще нет, а когда смерть наступает, то нас уже нет» [10, с. 259].

Контрастом к эпикурейскому культу наслаждения является отрицательная диалектика стоика Зенона, представленного Рафаэлем в темном коричневом одеянии. Он занимает в композиции фрески особое место. Подобно Гераклиту и Диогену, гордый философ-реалист изображен в полном одиночестве. Его фигура расположена под статуей богини Минервы. Жест Зенона, как и жест Аристотеля, направлен к земле. Зенон более, чем кто-либо из изображенных на фреске (за исключением Гераклита), философ-пессимист. Диоген писал о нем: «Он, подобно Гераклиту, презирал все более значительное» [8, с. 788].

Коричневый цвет одеяния философа символизирует устремленность его мысли к жизни земной. Подобно Сократу, он считал, что, занимаясь лишь делами небесными, невозможно прийти к истине.

Не менее важна для Рафаэля символика цвета при изображении античного философа Горгия. Своим обликом он может напомнить пророка Захарию, изображенного Микеланджело на фреске «Страшный суд». Однако он более, чем все философы «Афинской школы», приближен к Аристотелю и обращен к нему лицом. Изображенный в хитоне и плаще желтого цвета, с величественной осанкой, он словно внимает речам Аристотеля. Подобно своему учителю Протагору, Горгий утверждал, что нужно отказаться от попыток понимания мира во всей бесконечности его проявлений, и призывал обратиться прежде всего к познанию человеческой при-

роды. В своей философии он придерживался тезиса, выдвинутого Протагором: «Человек есть мера всех вещей» [8, с. 383]. Золотисто-желтый цвет одеяний философа является символом почета и благородства.

Преемственность философских учений Античности и Возрождения наиболее полно отражена Рафаэлем в так называемой группе Архимеда, включающей фигуры Птолемея, Гиппарха, Перуджино и Рафаэля. Группа представителей Античности и Возрождения объединена общим стремлением к изучению астрономии и географии. Поэтому и цветовая символика их одеяний связана с познанием возвышенного: Птолемей изображен в плаще цвета спелой пшеницы, Гиппарх и Перуджино — в светло-голубом и белом. В целом же с помощью композиционного решения фрески Рафаэль дает новое понимание храмовой культуры, сложившейся в эпоху Возрождения. Архитектура его фрески принимает значение «архитектуры мысли» [1].

Символика неземного цвета в творчестве Рафаэля и Моцарта

Одной из самых интересных тем в творчестве Рафаэля и Моцарта, характерной для зрелого периода, стала тема непознаваемости и загадочности Вселенной. Она проявилась уже в творчестве 25-летнего Рафаэля. Космизм ощущим в знаменитой фреске «Афинская школа», где художник изобразил Птолемея и Гиппарха с глобусом в руках. Космос в сознании Рафаэля предстает светозарным (лазурным), он обозначен с помощью соответствующей цветовой символики.

Мировые стихии воплощает у Рафаэля аллегория Философии. Она расположена в медальоне плафона над «Афинской школой». Одеяние, в которое облачена Философия, состоит из четырех цветов-символов, обозначающих четыре стихии: небо — голубой цвет с золотыми звездами, огонь — красный цвет, вода — светло-зеленый цвет, земля — желто-коричневый цвет.

В последний период творчества космизм у Рафаэля стал проявляться все более отчетливо. Ярчайшим примером разработки этой темы служит картина «Мадонна Фолины», выполненная по заказу Сигизмунда Конти для украшения алтаря. Известно, что благодаря чуду имя заказчика миновал метеор. Рафаэль изобразил графа Конти, устремившего взгляд в небеса и узревшего Богоматерь. Она изображена сидящей на облаках в окружении серафимов. На левом ее колене — младенец Христос. Фоном для сюжета

служит пейзаж с видом городка Фолины и с падающим с неба метеором. Идеи космизма и христианские идеи у Рафаэля сливаются воедино.

Еще одним грандиозным замыслом художника были капеллы А. Киджи в церкви Santa Maria del Popolo, но работу над проектом оборвала его смерть. Рафаэль задумал воплотить «эпопею мироздания»: в вершине купола — «Бог Отец... по сегментам — ангелы, управляющие ходом планет» [2, с. 607]

Художник стремился соединить языческие элементы с христианскими. Над каждым из языческих богов, олицетворяющих планету, он расположил по ангелу, а вверху — всем управляющего Бога Отца. Так символически представлена у Рафаэля Вселенная. Светлые, прозрачные краски воссоздают неземной мир.

В творчестве Моцарта можно выделить земное и небесное начала в трактовке цвета. На протяжении жизни у композитора сложилось психологическое, философское и цветное представление о тональностях. В тональностях B-dur и g-moll представлены возвышенные и земные переживания. При звучании этих тональностей ощущим голубой цвет. Пурпурным цветом наделяется тональность c-moll, золотой цвет присущ тональности Es-dur (особенно это ощущимо в опере «Волшебная флейта»). Трагически трактуется тональность d-moll, которая привносит в восприятие черный цвет («Реквием»). За каждой трактовкой тональности стоит глубокий психологический и философский смысл.

Космизм для Моцарта столь же значимая часть творчества, как и для Рафаэля. Об этом свидетельствуют названия отдельных произведений: например, кантата носит название «Тебе, душа мироздания». В музыке композитор воплотил мировые проблемы всеобщей жизни: мировую гармонию и мировую скорбь, представление о любви как о символе вечного продолжения жизни, переход в вечность как в бесконечное, непостижимое пространство.

Особенностью творчества композитора является слияние космоса и жизни. Г.В. Чичерин не случайно отмечал в творчестве Моцарта следующее: «Ни один художник всех времен не дает такого слияния космоса и жизни. С одной стороны — миры, звезды, судьбы, планеты, космос, эстетика, мистика, пантеизм... с другой — заботы дня, повседневные тяготы, приводящие в отчаяние, посредственность... Моцарт есть мост между космосом и реальной жизнью, между Сириусом и мелочью дня» [4, с. 185].

Поразительно сочетание космического и земного в юмористической песне Моцарта «Старуха» (KV 517). В музыке и тексте передано сожаление пожилой женщины о минувших «золотых» годах, когда иными были представления о человеческих отношениях, о любви, о семье и чести. Неожиданно от бытовой сценки поэт и композитор переходят на совершенно иной уровень осмысления ситуации, включая в действие силы небесные. В речи Старухи звучат слова: «Комета все нам предсказала, и зло царить на свете стало. Прошли дни счастья без следа, прошли года, прошли года!» [11, с. 62].

Так происходит переход от бытовой зарисовки к философскому резюме, космос и жизнь оказываются слитыми воедино. Г.В. Чичерин воспринимал музыку Моцарта как «высокое строгое небо» [4, с. 185]. Исследователь Мерсман утверждал, что «над погрязшим в повседневных заботах, в бедах человеческих, возносится творение Моцарта подобно куполу, вздымающемуся к звездам» [там же, с. 182]. Действительно, некоторые образы у Моцарта столь загадочны, что удаляют от реальности. Таков, например, образ Царицы ночи, которая появляется в опере «Волшебная флейта» на фоне необычного пейзажа: «Звездное небо. В центре

трон Царицы ночи, украшенный звездами. Светло. Голубое лунное сияние» [12, с. 41]. Таково восприятие космоса у Моцарта.

Таким образом, в творчестве Рафаэля и Моцарта выявляется общий круг тем и идей: тема любви, античная тематика, демонизм, творчество Данте, христианские идеи и космизм. В их творчестве выделяется три основных периода: ранний, период Мадонн и зрелый период (период монументального творчества).

Период Мадонн явился в творчестве Рафаэля и Моцарта первым кульминационным периодом. Это было для них время неустанного труда, неисчерпаемого богатства образов и идей, взаимопроникновения христианской мысли и античной мифологии. Без понимания этого синтеза, обозначившего кульминационный подъем их творчества (Stanza della Signatura Рафаэля, песни и «Идомений» Моцарта), сложно по достоинству оценить вторую, еще более мощную кульминацию в их творчестве («Преображение» Рафаэля, «Реквием» и «Волшебная флейта» Моцарта).

Дальнейшее изучение темы может быть связано с сопоставлением цветовой символики и символики музыкальных инструментов [13] в творчестве Рафаэля и Моцарта.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Рафаэль и его время / отв. ред. Л.С. Чиколини. — Москва : Наука, 1986. — 253 с.
2. Вышеславцев А.В. Рафаэль / А.В. Вышеславцев. — Санкт-Петербург : Тип. В. Киршбаума, 1894. — 719 с.
3. Пушкин А.С. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 5 : Моцарт и Сальери / А.С. Пушкин. — Москва ; Ленинград : ГИХЛ, 1949. — 291 с.
4. Чичерин Г.В. Моцарт. Исследовательский этюд / Г.В. Чичерин. — Москва : Музыка, 1978. — 318 с.
5. Аберт Г. В.А. Моцарт. В 2 ч. Ч. 2, кн. 1 : 1783–1787 / Г. Аберт. — Москва : Музыка, 1989. — 496 с.
6. Аберт Г. В.А. Моцарт. В 2 ч. Ч. 1, кн. 2 : 1775–1782 / Г. Аберт. — Москва : Музыка, 1988. — 606 с.
7. Психология цвета / отв. ред. С.Л. Удовик. — Москва : РЕФЛ-бук, 1996. — 352 с.
8. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А.Ф. Лосев. — Москва : Мысль, 1993. — 959 с.
9. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Дж. Холл. — Москва : КРОН-ПРЕСС, 1996. — 655 с.
10. Павленков Ф. Сократ. Платон. Аристотель. Сенека / Ф. Павленков. — Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. — 416 с.
11. Моцарт В.А. Песни для голоса с фортепиано / сост. К.К. Саква, А.А. Ерохин. — Москва : Музыка, 1967. — 96 с.
12. Моцарт В.А. Волшебная флейта. Клавир / В.А. Моцарт. — Москва : Музыка, 1982. — 223 с.
13. Hohne E. Musik in der Kunst / E. Hohne. — Leipzig : E.A. Seemann Verlag, 1968. — 115 S.

REFERENCES

1. Chikolini L.S. (ed.). *Raphael' i ego vremya* [Raphael and his Time]. Moscow, Nauka Publ., 1986. 253 p.
2. Vysheslavtsev A.V. *Raphael* [Raphael]. Saint Petersburg, V. Kirshbaum Publ., 1894. 719 p.
3. Pushkin A.S. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]. Moscow, Leningrad, State Publishing House of Fiction Publ., 1949. Vol. 5. 291 p.
4. Chicherin G.V. *Motsart. Issledovatel'skii etyud* [Mozart. Research Study]. Moscow, Muzyka Publ., 1978. 318 p.
5. Abert H. W.A. *Mozart*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1922. 2227 S. (Russ. ed.: Abert H. V.A. *Motsart*. Moscow, Muzyka Publ., 1989. Pt. 2, bk. 1. 496 p.).
6. Abert H. W.A. *Mozart*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1922. 2227 S. (Russ. ed.: Abert H. V.A. *Motsart*. Moscow, Muzyka Publ., 1989. Pt. 1, bk. 2. 606 p.).
7. Udovik S.L. (ed.). *Psikhologiya tsveta* [Psychology of Color]. Moscow, REFL-buk Publ., 1996. 352 p.
8. Losev A.F. *Ocherki antichnogo simbolizma i mifologii* [Essays on Ancient Symbolism and Mythology]. Moscow, Mysl' Publ., 1993. 959 p.

9. Hall J. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. New York, Harper & Row, 1979. 349 p. (Russ. ed.: Hall J. *Slovar' syuzhetov i simvolov v iskusstve*. Moscow, KRON-PRESS Publ., 1996. 655 p.).
10. Pavlenkov F. *Sokrat. Platon. Aristotel'. Seneka* [Socrates. Plato. Aristotle. Seneca]. Rostov-on-Don, Feniks Publ., 1998. 416 p.
11. Mozart W.A.; Sakva K.K., Erokhin A.A. (eds.). *Pesni dlya golosa s fortepiano* [Songs for Voice and Piano]. Moscow, Muzyka Publ., 1967. 96 p.
12. Mozart W.A. *Volshebnyaya fleita. Klavir* [The Magic Flute. Clavier]. Moscow, Muzyka Publ., 1982. 223 p.
13. Hohne E. *Musik in der Kunst*. Leipzig, E.A. Seemann Verlag, 1968. 115 S.

Информация об авторе

Прохоренкова Светлана Александровна — кандидат философских наук, доцент, кафедра философии, искусствознания и журналистики, Байкальский государственный университет, г. Иркутск, Российская Федерация, e-mail: asteroid111@mail.ru.

Author

Svetlana A. Prokhorenkova — Ph.D. in Philosophy, Associate Professor, Department of Philosophy, Art Studies and Journalism, Baikal State University, Irkutsk, the Russian Federation, e-mail: asteroid111@mail.ru.

Для цитирования

Прохоренкова С.А. Цветовая символика в творчестве Рафаэля и Моцарта / С.А. Прохоренкова. — DOI: 10.17150/2500-2759.2020.30(2).195-204 // Известия Байкальского государственного университета. — 2020. — Т. 30, № 2. — С. 195–204.

For Citation

Prokhorenkova S.A. Color Symbolism in the Works by Raphael and Mozart. *Izvestiya Baikal'skogo gosudarstvennogo universiteta = Bulletin of Baikal State University*, 2020, vol. 30, no. 2, pp. 195–204. DOI: 10.17150/2500-2759.2020.30(2).195-204. (In Russian).