

ВИКТОР СИРОТИН

## ПЕРЬЯ СЕРАФИМОВ

*М. Ю. Лермонтов в искусстве своей эпохи*

Когда художник касается бумаги — что-то рождается в мире! Если же он ещё и великий поэт, то в сотворяемый им мир привносятся особые свойства, выходящие за пределы поэтического творчества и в то же время не вмещающиеся ни в “чистую” графику, ни в живопись. Есть здесь и обратная связь, ибо рука гения не только следует велениям души, но и корректирует их. В этом проявляется взаимообусловленность всех ипостасей вдохновенного творчества, в живой ткани которых рождается **момент истины**. Иначе говоря, гений наполняет собой всё, чего бы ни касался, и перо рисующего следует тому же позыву, что и перо пишущего.

Но движения души Лермонтова, явленные в Слове, ритмах рисунков и красочных холстов, притягивают к себе внимание ещё ввиду необычайной их дерзости и обжигающей всякий порок внутренней чистоте. Вникая в живые образы его поэзии и “нездешний” колорит живописи, становишься свидетелем и даже соучастником некоего загадочного действия. И, как это ни трудно, — миссия исследователя состоит в том, чтобы разгадать “почерк” легкокрылых вестников лермонтовской музыки, “опредметив” их незримое присутствие в священном действе слова, живых линий и цветовых пятен.

Но, обнаруживая единство духовных проявлений **всех сфер творчества**, можно ли считать произведениями искусства всё, **изображённое** выдающимися писателями? Безусловно, нет! В то же время очевидно и то, что мир творчества, нераздельный в своей сущности, “делится” в формах отображения внутреннего и окружающего нас мира.

Как определить “разницу” этих форм?

В отношении изобразительного наследия Лермонтова, видимо, следует исходить из ясного, с тем чтобы, выявляя неочевидное, прояснить и “целое”. То есть, нащупывая внутренние связи его творчества, посредством сохранившихся “элементов” выходить на утерянное. Помимо проникновения в тайны Лермонтова-художника это может приоткрыть завесу неясностей и в его поэтике. Так, всякий лист, даже и оторванный от “ветки родимой”, содержит информацию о “родине” его. Потому высохший дубовый листок под магическим пером Лермонтова смог поведать нам и о сказочном мире, и об “отечестве суровом”. Так же и “ветка Палестины” является частью эпической гармонии “мира и отрады”, а сам стих содержит в себе целые россыпи поэтических жемчугов.

Казалось бы, ясно: рождённый поэтом — что бы ни делал — всегда остаётся поэтом, а значит, так или иначе, **всегда реализует свою “словесную программу”**. Но это не во всём верно. Неверно думать, будто мир образов в поэтическом действе опредмечивает себя лишь в “слове”, ибо реальное пространство Слова (помимо “образа”, несущего в себе “знак”) много ёмче. Оттого Поэт и прибегает иной раз к **видимым** образам, отображая то, что, так или иначе заявляя о себе, не находит места в “слове”, а в случае особой “на-

вязчивости” стремится “отметиться отдельно”. Отсюда появление “вспомогательных” рисунков, как правило, на полях рукописей.

И что удивительно: муза поэта в этом случае как бы подстёгивает воображение художника, помогая ему реализовать **смежный мир** образов, и, что изумляет ещё больше, — реализует самой себя! Но здесь же связь поэтического мира с изобразительным творчеством определяет и разницу их. Ибо одно всё же заявляет о себе тогда, когда “другое” временно отодвигается или находит себе сопричастное место. Следует помнить и то, что изначально “слово” существовало в рисованном образе, с течением времени воплотившись в знаки, ставшие письменностью. Оттого текст, слова и самые буквы в старых рукописях легко соотносились с рисуночным, подчас весьма роскошным, орнаментом. Потому таящая загадку “линия” письма, в развитом сознании легко переходя в рисующую линию, ещё легче обращала невидимые образы в видимые. Таким образом, линейно обозначенный ряд “абстрактных” ассоциаций — в существе своём играя вспомогательную роль — помогал баловню муз “увидеть” невидимое и в мире поэзии, обращая дотоле неясное в **чёткие изобразительные силуэты** найденных метафор и поэтических образов. Иначе говоря, мир поэтических абстракций, чудным образом перетекая в мир линейный — возвращается “назад”, с тем чтобы реализовать себя уже в ипостаси поэзии. Когда же зов “рисующих линий” оказывается самодовлеющим, тогда с полной уверенностью можно говорить о самостоятельной “границе” писателя: то есть — о таланте его и в другой области.

Как же добиться верного видения всей панорамы графического и живописного наследия Лермонтова и, беря шире, — любого другого писателя и поэта, “балующегося” пером или кистью? Под каким “углом” следует рассматривать визуальное отображение внутреннего мира гениев Слова и как выявить доминанцию (буде она окажется) тех или иных пластических достоинств?

Для решения этих вопросов, полагаю, необходимо сделать следующее:

обозначить этико-художественное направление и определить **характер** русского искусства рассматриваемой эпохи;

рассмотреть и **оценить художественный уровень** изобразительного творчества русских писателей данного времени.

На этом фоне провести **сравнительный анализ** “зримого” наследия того или иного писателя и, если оно укажет в его пользу:

**сопоставить** с творчеством известных русских художников. Если же сравнение будет выдержано, то, “замыкая круг”:

**сравнить** искусство писателя (в данном случае М. Лермонтова) с **творчеством маститых европейских художников**, исповедовавших аналогичные системы духовных и пластических ценностей.

На этом, пожалуй, можно остановиться, ибо история не знает случаев, когда творчество “в удовольствии” нарушало пределы чертогов мировых гениев, для которых оно было и смыслом жизни, и предметом глубокого духовного проникновения.

Далее: по ходу анализа “отдельным пунктом” **необходимо уточнить некоторые специфические слова и понятия**, бытующие в сфере изобразительного искусства. Ибо, применяемые неаккуратно или вследствие слабого представления о художественном процессе, — “слова” эти способны сбить с толку тех, кто имеет ещё меньшее отношение к творчеству, нежели сами исследователи. Иначе говоря — только при конструктивном отношении к предмету анализа можно претендовать на объективную оценку творчества того или иного писателя, рождённого ещё и художником.

Чем определялся характер “эпохи Лермонтова”, и каковы были особенности русского искусства этого времени?

Русское дворянство, как известно, отличалось высокой и разносторонней образованностью, о чём лучше всего свидетельствуют достижения в области Слова. И не случайно мадам де Сталь удивлялась литературе, которую создали “несколько человек”, относившихся к высшему сословию России. О нерезализованных потенциях остального народа можно было только догадываться, как, впрочем, и сейчас... Этой неразгаданной загадкой пусть займутся историки и социологи, мы же обратимся к визуальному искусству эпохи Пушкина и Лермонтова.

Искусство России в ту пору ещё только выходило на собственную “дорогу”. И если мастера пластики (М. Козловский, И. Мартос и др.), “выучив” в

Европе всё, дали миру великие образцы скульптуры, то это не во всём относилось к живописи. Если “отставить в сторону” мощно заявивший о себе (в лице Д. Левицкого и В. Боровиковского) русский портрет и обратить внимание на девственную тогда ещё историческую живопись, то можно увидеть, что гигантские полотна Карла Брюллова (1799–1852) в стилевом отношении являли собой хороший “европейский театр”, на сцене которого разыгрывались сюжеты, почти всегда далёкие от русской истории. Великий Александр Иванов (1806–1858) в то время мучительно режиссировал трагедию своего творчества, затянувшуюся на четверть века! Создавая первоклассное произведение, но всё более теряя ощущение времени, он в стилевом отношении расстаётся с шедеврами своей юности и застревает в межвременье европейской живописи. Законодательница мод, Франция, с конца XVIII столетия обуреваемая революционным романтизмом, в период Реставрации Бурбонов “из князей” окунулась в тяжёлый натурализм второй его трети, с тем чтобы через несколько лет окончательно “покончить с собой”, как с империей. Лихорадило и всю остальную “доимпрессионистскую” Европу, о чем Лермонтов был не только в курсе, но и на что тотчас реагировал. Даже и потерявшие свой след в истории события находили своё бессмертие в его вдохновенных стихах.

В России же после провала декабрьского восстания наступило некоторое затишье. В поэтической жизни столиц в то время безраздельно царил авторитет В. Жуковского и скоро “победившего его” А. Пушкина, а в живописи сияли “звёзды” в лице О. Кипренского (1782–1836) и К. Брюллова, не баловавшего, однако, русское общество частым пребыванием на родине. Оба они исповедовали европейскую школу живописи, потому как отечественной (по давнем уже захирении иконописи) в то время в России не было, а после недавней бирюзовщины и не могло быть. Между тем Кипренский был одним из лучших рисовальщиков своего времени, ничуть не уступая в этом признанным мастерам Европы. Брюллов – “Карл Великий”, как называли его друзья – был выдающимся мастером рисунка, что особенно заметно на фоне его картинно-театральной живописи. И то, что “Последний день Помпеи” произвёл сильнейшее впечатление именно на литературные круги Европы и России, не было случайностью, ибо кисть Брюллова всё более становилась словесно-описательной. Потому Вальтер Скотт, удобно устроившись в кресле с намокшим платком, подолгу размышлял перед ней. Пушкин же исходил неверным, а исторически и вовсе ложным, восторгом: “И стал “Последний день Помпеи” / *Для русской кисти – первый день*”.

“Звездой” не меньшей величины в то время был живописец В. Тропинин (1776–1857). И если “светил” он в столицах не столь ярко, как его благородные коллеги, то потому только, что, большую часть жизни будучи крепостным, не имел возможности приобщиться к высшему сословию. Это обстоятельство и создало известную дистанцию между ним и “бывшими хозяевами”. Между тем талант Тропинина-живописца удивителен, а колористическое чутьё и ощущение света, пожалуй, в то время не имело себе равных, что особенно заметно в портрете сына отроческого возраста.

На фоне “западной школы” русской живописи особняком стоит золотоносная кисть А. Венецианова (1780–1847), увы, не оказавшего серьёзного влияния на традиционно прозападно настроенных русских художников. Толком не оценённое до сих пор, творчество великого живописца вобрало в себя всё лучшее, что было собрано к его времени в русском и европейском искусстве, явив миру романтический реализм на отечественной почве. Несколько особняком видится миниатюрная почти живопись П. Федотова (1815–1852). По монументальности превосходя многие выдающиеся по размеру холсты, живопись бедного по жизни художника ныне является одним из наиболее дорого стоящих украшений русских музеев. В дальнейшем в русской живописи “венецианская” эпическая реальность, пойдя по пути пересказа быта и (что было предпочтительнее) мифологизмов провинциального лубка – сменилась в 60-х годах натурализмом передвижников. Созданное товарищество завело русскую живопись в крайности непосредственного восприятия, а то и просто копирования природы и явлений жизни.

Небезынтересно отметить, что графика в России в рассматриваемую эпоху не имела самостоятельного значения. Великолепные, а подчас гениальные рисунки русских художников в то время были лишь подспорьем к их живописным произведениям. Впрочем, такое же положение на протяжении веков за-

нимала графика и в Европе, начав активно улучшать свои позиции лишь с конца XVIII века. В России же академические штудии пока ещё играли роль строительного канона, на который должен был опираться всяк осмелившийся заняться изящными искусствами. Отсюда некоторая закреплённость даже и “набросочной графики” русских мастеров.

И тем не менее, в общем и целом, русские живописцы первой половины XIX века говорили на равных с европейскими художниками, общаясь с ними, однако, не на своём изобразительном языке. Стоит упомянуть, что в то время искусству России была присуща некоторая нарочитость, как неизбежное следствие “петровского” эпигонства, чего не только не пытались избежать К. Брюллов, О. Кипренский и А. Иванов, но чему даже и потворствовали. В отличие от них, П. Федотов, создав ряд жанровых шедевров, бился в тесной клетке узко-бытовых сцен. Никем не поддержанный ни в обществе, ни в живописном цеху, — он так и не смог реализовать полностью свои громадные потенциалы.

Одним словом, живопись России, вместе с иконой утерев пластическую самобытность, — в первой половине XIX века ещё только обретала своё лицо. Длинный ряд шедевров этого времени больше говорит о потенциалах русского гения, нежели о великих результатах его дерзаний. Саврасовские “Грачи” (1871) принесли с собой весну в русскую живопись, но потребовалось ещё время, чтобы отечественное искусство от “равного языка” могло говорить с мастерами Европы **на своём языке** — а в литературе и вовсе взять европейцев “в полон”, обучая их средствам выразительности. Знаменательно, что исторически в это же время в лице “прерафаэлитов” Европа “вслух” заявила о глубокой своей внутренней истощённости. Замечу здесь, что **всё это**, предупреждая безверную Европу, **Лермонтов видел уже в тридцатых годах!** Задолго до выдающегося русского философа Н. Я. Данилевского, давшего науке теорию “культурно-исторических типов”, поэт называет Европу **“европейским миром”**, предрекая ей духовное опустение. И если упадок этого “мира” обозначил себя французскими революциями и Первой мировой войной, то разложение (уступив пальму первенства США) начало происходить уже после Второй мировой. Таким образом, одно Безверие уступило ещё большему... Ну да Бог с ними, с “европами” — для нас важно сейчас другое. А потому, в соответствии с предложенной классификацией, обратимся к графике писателей “лермонтовского” времени.

Даже и при беглом обзоре живописного и графического наследия русских писателей первой половины XIX века, “баловавшихся” искусством, удивляешься их вкусу, пониманию смысла и принципов изобразительности, должноствующей выявить характер предмета, затронувшего внимание.

В рисунках поэта и мыслителя В. А. Жуковского бросается в глаза то, что среди художников называется “чувство листа”. Весьма точная линия, порой дотошно прослеживая силуэты местности, характер человека и живописные складки его одежды, несёт в себе ещё и этнографическую ценность. И если рисунок “Маман” (1840) интересен “поэтическим” абрисом изящной дамы, то швейцарские рисунки Острова Борроне (1838) и, в особенности, Лаго ди Коми, поражают деликатностью отображения прохладной чистоты пространств. Парусные лодки, как будто застыв в необъятной глади озера, — “плывут” в шелестящем своей горной чистотой воздухе местности. Очевидное владение перспективой и законами композиции заметно в рисунках виллы З. Волконской, на одном из которых хозяйка, увлечшись беседой, оказалась “на галёрке” композиции, заслонённая чьей-то фигурой. Княгини и вовсе не было бы видно, если б Н. Гоголь не “уступил” её глазам зрителя, почтительно отшагнув в сторону. Среди рисунков Жуковского, смешивавшего технику пера и карандаша, привлекает Гоголь, сидящий в развалинах местечка Аква Паулина, где обломки антики с чудом уцелевшими вазами необычайно живописны! “Этнографическая” линия Жуковского настаивает на себе в изображении погружившихся в вековые земли и неровно толпящихся остатков древнего кладбища в Виндзоре (1839, Англия).

Карандашные наброски поэта К. Батюшкова более живописны, но, имея ряд несомненных художественных достоинств, всё же несколько уступают более грамотному и точному в рисунке Жуковскому. Среди них можно выделить сделанный итальянским карандашом профиль мужской головы в тетради “Разные замечания” (1807–1810) и очень живописную сцену ярмарки (1818?),

композиция которой, по всей видимости, волею автора “совмещена” с двумя вовсе не очевидно связанными с собой ситуациями. Рисунок акробатов был бы хорош, если б не разваливался по композиции. Вдохновляемая графикой Кипренского лёгкая рука Батюшкова создаёт весьма живописные образы занятых каким-то чтением (сидящей на громадных часах) С. Д. Пономарёвой с компаньонкой (1818?). Более всего, однако, поражают живописные этюды Батюшкова.

Его “Пейзаж с домом” (1830?) и “Конь” (1820-е гг.) магически переносят наше внимание к творческим исканиям русских живописцев начала XX века! Колористическое единство, лёгкое и свободное движение цвета в первом пейзаже, создавая полуреальную сказочную композицию, может украсить любое собрание современного искусства. Это произведение было бы шедевром, если б не досадные ритмические недочёты: колонна, поставленная точно в центре и по вертикали почти совпадающая с вечерней луной; дерево, ровно надвое делящее пространство между колонной и краем композиции, а также чрезмерная стилизованность лошади на переднем плане. Что касается “Коня”, то здесь отсутствие художественной школы оказало поэту добрую услугу, ибо конь приобретает “стильную” живописность, “открытую”, как я уже отметил, не ранее рубежа XIX–XX вв. Очевидную одарённость Батюшкова-рисовальщика подтверждает “Бык” (1830?). Выполненный в смешанной технике, он изображён в весьма сложной для рисунка перспективе.

Из множества легкокрылых рисунков А. Пушкина, выполненных большей частью пером, следует отметить очень красивый и живой рисунок Каролины Собаньской, чёткие контуры “обеих Татьян” – стоящей и удивительно живо изображённой сидящей, а также портрет Д. Веневитинова, профили Вольтера, Ф. Толстого-Американца и ряд других. Бросается в глаза необычайно живой “японский” рисунок тушью “Пейзаж с фигурой. Ветер” (1828). Но по художественным достоинствам из них явно выделяется “Автопортрет”, выполненный пером (1827–1830). Этот замечательный рисунок вполне может служить символом пушкинского гения, ибо мог быть сделан только великим поэтом – и только Пушкиным! Удивительную лёгкость, живописность и характерность рисунка можно объяснить лишь тем, что Пушкин сумел ловко выдернуть волшебное перо из крыла серафима – незримого покровителя чистых душ, и окунуть его в эликсир божественного вдохновения – предвестника истинного творчества!

Рисунки Е. Боратынского и А. Бестужева-Марлинского не выделяются по своим качествам из рисуночных работ культурной плеяды людей, в обязательное образование которых входило ещё и обучение рисованию. То же, пожалуй, можно было бы сказать и о графике В. Одоевского, если б не рисунок собаки, способный озадачить любого профессионала... И в самом деле, его “Собачка”, великолепно расположенная в листе и весьма талантливо написанная акварелью (как и в “случае” с Батюшковым), переносит наше внимание к более поздним временам, напоминая лучшие рисунки выдающихся русских художников А. Лебедева и А. Дейнеки!

На рисунки Гоголя следует обратить внимание вовсе не потому, что он не без основания называл себя с Жуковским “наполовину художниками”. Удивляет женский портрет, сделанный карандашом около 1820 года, когда Гоголь был ещё гимназистом. Удивляет не только силой уместно найденного тона и богатством его оттенков, но и прежде всего каким-то мистическим восприятием формы. Некоторое искажение пропорций лица (вытянутый подбородок и заниженный лоб) в этом рисунке как нигде уместно, ибо оно “на фоне” очень верно расставленных черт и фантастически смело разложенных тонов придаёт образу не известную тогда ещё и самому Гоголю “гоголевскую” реальность. Будучи поданным вместе с рисунками живописцев рубежа XIX–XX века – этот портрет мог привлечь внимание любого, даже и самого взыскательного художника. Помимо очень недурных итальянских пейзажей, выполненных карандашом (1830), обращают на себя внимание иллюстрации к комедии “Ревизор”. Остаётся только пожалеть, что, поскромничав, Гоголь не решился довести дело до конца. Тогда, наряду с хорошими, но суховатыми гравюрами П. Боклевского и А. Агина, мы имели бы удовольствие видеть живые и весьма характерные рисунки самого писателя.

Интересен автопортрет А. Хомякова (1830). Выполненный на холсте, он, однако, более говорит об опыте и хорошей технике, нежели о живописном та-

ланте. Хотя, судя по репродукции, он вполне мог бы составить конкуренцию модному ныне московскому портретисту А. Шилову. Карандашные портреты писателя Д. Григоровича говорят о его умении “ловить” характер (портреты В. Боткина, И. Тургенева, А. Дружинина, 1855), чувстве линии и формы (Автопортрет, 1840), а живописные работы – об ощущении колорита, света и пространства. Очевидная одарённость заявляет о себе в рисунках и живописных холстах поэта Я. Полонского. Ощущение характера линии и пятен, как и умение обращаться с материалом, говорит о художественных способностях, “чувстве листа” и крепких задатках рисовальщика (“На этюдах”, 1854), а выполненная маслом “Деревня в жаркий день” (1860) свидетельствует о живописном таланте поэта. Это подтверждают и “поленовские” пейзажи, изображающие поместье И. Тургенева в Спасском-Лутовинове и парк в усадьбе Тургенева (1881), в котором ощущается светоносность живописной палитры Полонского. И всё же, по отсутствию художнического образования, в “видах” поэта явно ощущается отмеченная нами “доверчивость”, присущая русской пейзажной живописи первой половины XIX века. У Полонского это проявляется в чрезмерной “зелёности” пейзажей. Тем не менее кисть поэта достаточно крепка, чтобы вызывать ассоциации, близкие русской живописи 70-х годов.

На примере творчества Полонского, имея в виду поздние его опыты, мы различаем чёткую смену эпох, что свидетельствует о новых этических категориях и эстетических критериях. Это понуждает нас прервать дальнейшее рассмотрение произведений поэтов-художников и вернуться к эпохе Лермонтова, перед чем кратко подведём итог.

Большинство рассмотренных нами живописных и графических работ писателей отличаются талантливостью, а некоторые из них (рисунки Жуковского, Гоголя и Батюшкова) изумляют! Но они, скорее всего, относятся к ряду случайных открытий, подстёгнутых поэтическим вдохновением. Ибо когда поэты брались за дело “профессионально” (как то было с “маслом” у Полонского и гравюрами у Жуковского), то Муза решительно покидала своих подопечных, оставляя вместо себя добротную, но лишённую вдохновения старательность любителей.

Очевидно, капризная “дама” попросту не могла более-менее протяжённо находиться в чуждой для себя ипостаси. Ибо рисунки поэтов на полях рукописи всегда были следствием напряжённой работы, ведущейся в “поле” прежде всего **литературного сознания**. Вот и пушкинское перо отрывается от текста, чтобы черкнуть чей-то профиль или набросать “вид”, но с тем лишь, чтобы в следующее мгновение полностью отрешиться в поэзии, ненадолго им оставленной. Потому и “техника” рисунков Пушкина немногим отличается от письма его рукописей. Это родство “техник” особенно заявляет о себе в вignetке для стихотворения “Странник”, где поэт в декоративных целях использует две строки текста. Отсюда следует, что анализ “рисунков на полях” должен вестись **неотрывно от текста** рукописей, ибо рисунки эти, собственно, и являются **“поэзией в росчерке пера”**.

Любопытно, что у Пушкина почти нет “самостоятельных” рисунков, где он стремился бы выразить тему специально, то есть “отдельными” от рукописи изобразительными средствами. Будучи поэтом до мозга костей, он прибегал к изображениям лишь по мере “склонности” к ним его Музы. Вне поэтического творчества поэт не чувствовал необходимости в рисовании, поскольку не имел уверенности в том, что это было ему особенно нужно. Великий поэт не относился к тем легковесным “искусникам”, которые без смысла, но ловко могли смешивать “два эти ремесла”. Хотя не только легкомысленные, но даже искусные в графике и живописи поэты порой становились “жертвами” несколько нарочитого увлечения, что мы видим на примере Жуковского и Полонского. Почему же?

Только ли потому, что, отрывая своё внимание от ревливой Музы, поэты в свою очередь были оставляемы ею?.. Ведь то же происходило и тогда, когда “поэтическая линия”, по инерции вдохновения смещаясь со своей колеи, “съезжала” в изобразительную “плоскость” – некое “поле”, обладающее своими неизведанными и необозримыми пространствами. И этот переход на иную (чтобы не сказать – не свою) “территорию” немедленно давал о себе знать, проявляясь в том, что “вдвойне осиротевшие” писатели, не умея войти в иную систему пластического отсчёта, – не могли найти себя в том, что им не принадлежало. Впрочем – и это следует отметить особо – всё это про-

исходило в том случае, **когда талант живописца много уступал литературному таланту.**

Здесь и возникает настоятельная необходимость *уточнить смысл* некоторых слов, понятий и терминов, использование которых столь же необходимо, сколь и важно в любом серьёзном анализе. Необходимо, потому что определяет стилевое направление изображения, а важно, потому что художественные и технические средства напрямую связаны с *исходным посылом* или стимулом творчества.

Начнём с того, что каждый вид графического изображения имеет свои особенности и решает специфические задачи. Оттого, при спутывании наименований форм изображения, сбиваются критерии рисунка, художественно-смысловый посыл автора, и, что ещё хуже, — не воспринимаются в своей истинности изобразительные задачи. Как архитектура состоит из изобразительных форм, преследующих определённую функцию, так и графическое произведение имеет свои функциональные особенности, опирающиеся на “контрфорсы” архитектоники и средств изображения, ибо каждая изобразительная форма, имея свою структуру, выполняет присущую только ей задачу. А потому эскиз архитектуры ещё не есть здание, как и **эскиз к композиции** ещё не является **конечной реализацией идеи**, ибо эскиз говорит об **общих чертах идеи**, тогда как графическая композиция предполагает **разрешение её**. И если композицию иной раз называют “рисунком”, набросок “композицией”, а эскиз — “наброском”, то это говорит либо о невежестве сочинителя, либо о неясности или отсутствии художественных форм в самом рисунке.

Из этого следует, что **концептуальные понятия** введены не с целью наводить тень на плетень и плодить загадки, которых и без того достаточно в любой сфере творчества. И, уж конечно, — не для того, чтобы сбивать с толку знающих дело, туманить воображение малоискушённых в нём и пудрить мозги всем остальным, как оно нередко и происходит. Неуместная эксплуатация специальных слов приводит к отрыву и от **исходных значений**. В это плетение из терминов, на мой взгляд, давно пора внести ясность. Настоятельно заявляет о себе и необходимость высветить употребление “простых” слов и определений, используемых как, “само собой”, всем ясные. Но, поскольку целью данной работы не является расчистка “авгиевых конюшен” всего искусствознания, позволю себе ограничиться пояснением “простых слов”, принятых, в частности, в графике.

Полагаю, будет правильным разделить графику писателей, условно говоря, на **два типа** — привязанную к тексту и “оторванную” от него, то есть *принадлежащую не тексту рукописи, а полю бумаги, как месту самостоятельного изображения*. В связи с этим к “первому типу” я отношу **набросок** и **зарисовку**, а ко “второму” — непосредственно **рисунок**, в качестве изобразительной формы предполагающей графическое раскрытие идеи. Сложность или глубина идеи, подводя к расширению задачи, заявляют о следующей форме графики — **эскизе**, предворяющем высшее её проявление — **композиционный рисунок**. И хотя рисунки в творческом процессе как бы “сами разделяются” на категории, перед тем, как перейти к “типам”, с пользой для дела остановлюсь на “простых понятиях” более подробно.

Прикосновение к бумаге, оставляющее лёгкую или сочную линию, передающую тему в главных её чертах, следует считать **наброском**. Самодостаточность его может быть выражена передачей динамики мотива или доминирующего настроения. “Набросок” вплотную соседствует с **зарисовкой**, представляющей собой пластическое развитие “набросанного”, и, наряду с уточнением мотивации, — предполагает большую выверенность пропорций объекта и его характера. Всё это подразумевает техническую усложнённость графических средств, включающих элементы тона и светотени, заявляя о наличии определённой задачи и пластическом решении развития темы. На практике это означает “переход” рисунка с полей рукописи на отдельные листы, что автоматически относит его ко “второму типу” изображений.

**Рисунок**, предполагая определённую грамоту, есть нечто большее, нежели “развитая” зарисовка. К нему автор приступает по уяснению общей задачи, реализуя её при ясном представлении особенностей конкретной темы, что включает видение художественных и технических средств её решения. К средствам решения задач прежде всего относится умелое распределение полей

или “пространств” листа, умелое соотношение их с “массой” изображения. Эта организация листа, наряду с доступным автору арсеналом художественных средств, необходима для выявления обязательной в рисунке локальной темы или идеи. Только при соблюдении этих условий можно говорить о графическом завершении творческого процесса “в пределах” рисунка. Углубление задач приводит к усложнению всех этих забот, решение которых перетекает (посредством эскиза) в самоценную композицию, естественно, относящуюся ко “второму” типу рисунка.

**Эскиз** (занимающий промежуточное положение между зарисовкой и подчас весьма сложной композицией) можно определить как динамическую многоаспектную “зарисовку”, нацеленную на выражение темы или идеи (в данном случае) средствами графики. В эскизе линия и тон, в отличие от локально самостоятельной зарисовки, есть технические элементы, ведущие к композиции. Призвание эскиза в том, чтобы с помощью специфически-художественных условностей — масс, ритмов, распределения тонов и прочих “движений” форм, выразить главную идею, существующую самостоятельно, сопутствующую теме или развивающую её. Эскиз редко имеет самостоятельное значение, ибо, являясь “творческой кухней” художника, призван уточнить способы достижения максимальной выразительности темы. “Завязка” темы, через эскиз ведущая к “конечному” её решению, заявляет о себе в **композиции**, отчего изображение на этой стадии следует называть “композиционным рисунком”. Значимость последнего проявляется в том ещё, что он может “перейти” в картину, чего нельзя сказать о зарисовке.

**Композиционный рисунок** есть форма изображения, в пределах которой художник (именно так — **художник!**) способен ставить и решать большие творческие задачи, для чего, по определению, не годятся ни “просто” рисунки, ни тем более набросок или зарисовка. Почему? Потому что их задача ограничивается тем, чтобы “нащупать” или обозначить стоящую идею, **реализовать которую возможно только при помощи определённых художественных и технических средств, не вмещающихся в “рамки” зарисовки или эскиза.** Имея самостоятельное значение, графическая композиция является собой форму творчества, могущую представлять значительную художественную ценность. Уместно добавить, что набросок или подготовительный рисунок (эскиз), бывает, по своим художественным достоинствам много превосходит “законченный рисунок” или композицию, но это, во-первых, как повезёт, во вторых — выходит за пределы рассматриваемой темы.

Теперь о **типах** рисунков.

Преимущество данного деления, на мой взгляд, состоит в том, что оно, отделяя главное от второстепенного и уточняя необходимые средства художественного анализа, проясняет весьма зыбкие в искусстве “границы” как образительного, так и понятийного языка. В соответствии с чем к **первому типу** прежде всего относятся “рисунки на полях”, к которым, в соответствии с предложенной мной классификацией, целиком принадлежат **зарисовки** А. Пушкина.

Специфика оных, как мы уже отметили, состоит в **плотной привязанности изображения к плоскости** листа. Всегда быстрые зарисовки являются своеобразным графическим продолжением текста или, во всяком случае, естественным приложением к нему. Так, зарисовки Пушкина почти всегда профильны не только потому, что так они легче ложатся на бумагу, но оттого, что, **рождаясь в плоскости листа, изначально являются его частью.** Сознание поэта уже отвлеклось, а рука всё ещё находится на листе. Отчего перо, следуя “инерции” мысли, имеющейся или “отсутствующей” ассоциации, — “слепое” наносит штрихи. Ибо поэт, “застревая” в поэтических образах, — истинно живёт в них. Тогда-то сменяющийся ряд ассоциаций нередко выстраивается в зрительные образы, лучшим подтверждением чего служит истинная жемчужина пушкинских манускриптов — автопортрет в профиль! Графически принадлежащий плоскости рукописи, набросок этот изначально не претендует на живущий в листе объём, но не по неумению Пушкина передать его (обо всём этом поэт даже и не думал), — а в соответствии с **внутренней принадлежностью его “росчеркам” письма поэта.** Этот чрезвычайно живописный, характерный и изящный “росчерк”, будучи спонтанным проявлением пушкинского гения, — “лёг” на бумагу **той же вязью**, какую мы легко узнаём в его летающем почерке. Иногда поэт рисовал “бессознательно”, но это, ничего не меняя,



лишь подтверждает нашу мысль, ибо тогда он тем более не участвовал в создании рисунка, о чём и “тараторит” нам его ревнивая Муза: “Среди бессвязного маранья / Мелькали мысли, очертанья, / Портреты, буквы, имена...”

Слова поэта, драгоценным бисером рассыпаясь по плоскости бумаги, послушны перу так же, как и зарисовки, им наносимые. Потому вдохновенная “скоропись” поэта, разбрызгивая чернила, органично переходила в “хаос” пушкинского “мельканья”. Всё это вместе взятое и определяет ни в чём не повторимый **почерк Пушкина!** Здесь творчество как бы “распадается” на составляющие, реализуя себя в формах, порой неведомых сознанию самого автора. Подобный стиль рисунка, целиком относя его к *первому типу*, можно смело назвать “пушкинским стилем”.

Ко **второму типу** необходимо отнести изображения, которые, “смело покинув” поле рукописи, нашли пристанище на отдельном листе. Они не только несут в себе конкретное и художественно выраженное настроение автора или преследуют развитие определённого сюжета, но изначально претендуют на самостоятельную идейную и художественную ценность. В эту категорию зарисовки Пушкина, увы, “не проходят”, но к ней примыкает кое-что “из Батюшкова”, Жуковского и (по-видимому, “случайно” состоявшиеся) рисунки “дамы” Гоголя с “Собачкой” Одоевского, компанию которых нарушают толпы опростоволосившихся героев комедии “Ревизор”, изображённые рукой самого Гоголя.

Здесь, однако, придётся заметить, что способность ставить большие задачи ещё не означает – решать их. Потому рисунки “наполовину художников” Жуковского и Гоголя, единственно из выше рассмотренных могущие быть отнесёнными к композиционным рисункам, вряд ли можно расценивать более, нежели хорошую графику, что само по себе достаточно. Но на фоне этой графики – как “достаточно хорошей”, так и талантливой – выделяется яркое художественное наследие Михаила Лермонтова, которое заявляет о себе совершенно самостоятельно.

До нашего времени дошла лишь часть живописных и графических произведений Лермонтова, которых, пожалуй, могло быть больше, если б великий поэт не раздаривал их не всегда достойным того друзьям и приятелям. Хотя можно сказать, что Лермонтов лишь доверился эпохе, и здесь предавшей его...

Итак, среди произведений поэта мы видим картины, написанные маслом, акварелью, а также множество чрезвычайно живых рисунков и зарисовок. И становится ясно, что поэт родился ещё и художником, которому лишь “злая судьба” помешала сравняться по силе с выдающимися мастерами своего времени! Увы, помимо “злодейки”, тому виной были обстоятельства, нередко создаваемые самим Лермонтовым.

И здесь возникают вопросы, способные спутать любую схему. В какой зависимости от поэзии была страсть поэта к искусству? Насколько соотносим в нём гений поэта с одарённостью художника? Какими критериями следует оценивать творения Лермонтова-художника? Корректно ли сопоставление изобразительного мира поэта с мастерами его времени, и, если да, то – в чём, и – в каком материале?

Известно, что уже в детстве он получал домашние уроки рисования у педагогов, о художественных успехах которых (за исключением П. Заболотского), к сожалению, нам ничего не известно, как ничего почти не известно о студиях самого ученика. Судя по тому, что рисунки Лермонтова с самого начала отличались удивительной живостью (чему не научишь), то можно предположить, что своенравный ученик отнюдь не отличался педантичностью в классных студиях. Поэт потому, видимо, предпочёл перо карандашу, что оно чётче и яснее выражало озарение “здесь и сейчас”, с лёгкостью позволяя набрасывать на бумаге мотивы и образы, тотчас посетившие воображение. Но, отдав предпочтение Слову, поэт, в раздумье над поэтическим выражением образов, “по примеру Пушкина” прибегал к изобразительным средствам, “уточняя” их пером и карандашом. Хотя, тут же отмечу – Лермонтов не заполнял “случайные” тетради “спешными” зарисовками. Предпочитая **сосредоточенное рисование** – он имел для этого специальные альбомы. Полностью погружённый в то, что делал **сей час**, поэт, видимо, не желал “сталкивать”

между собой поэзию и искусство, пластическим ценностям которых отводил самостоятельное значение. Чуть не с самого начала “иной мир” Лермонтова не вмещался в “рамки” слова, как бы широки они ни были. Потому, раздвигая возможности поэтической формы, как и самого стихосложения, поэт ощущал острую необходимость в изобразительном ряде – **не выразимом какой бы то ни было словесной формой**. И мир этот, одинаково ярко выраженный Лермонтовым и в рисунках, и в “нездешних” цветах его живописи, поистине удивителен!

Поэт был прекрасный наездник, хорошо знал лошадей, умел и любил рисовать их. Линии в его рисунках отличаются чёткостью и ясностью, образы характерностью, а динамика композиций подчинена теме. Одна только “юнкерская тетрадь” 1832–1834 годов хранит в себе поистине фейерверк великолепных рисунков и зарисовок. Качество их и отношение к делу говорит о том, что рисовал поэт не “просто так” – для проведения досуга, а тогда лишь, когда его захватывала мысль, которую он перелагал на бумагу свежо и с большой выразительной силой. Когда же, бывало, меткость глаза изменяла художнику, или когда “с лёту” не удавалось попасть в цель, тогда линия настойчиво уточнялась – до тех пор, пока не отвечала мысли и образу. Лучшие рисунки одного только этого альбома – среди которых находятся подлинные шедевры – говорят нам о (никем, увы, по-настоящему не отмеченном) рождении уникального явления в искусстве! И хотя “затерянный мир” Лермонтова ещё только предстоит открыть, уже сейчас можно снять необходимость сравнения произведений Лермонтова с кем-либо из его коллег, сузив круг сопоставления с творчеством профессиональных художников.

Из рисунков поэта обращают на себя внимание отмеченные печатью гения “Рыцарь”, “Всадники в восточных костюмах”, “Всадник в лесу”, “Всадник с охотничьей собакой”, “Прогулка”, “Стреляющий на скаку черкес”, “Уланы”, “Черкес с лошастью”, а также одно из самых “солнечных” произведений в русской графике того времени “Штаб-ротмистр В. И. Кноринг”. Здесь архитектура усадьбы романтически переплетается с архитектуроникой природы, на “стыке” которых мы видим даму, спустившуюся по ступеням к только что подыхавшему всаднику. Лишь несколькими штрихами наметив полутьню навеса, Лермонтов удивительно легко передает необыкновенно трудную в графике светоночность пространства, родня этот рисунок с рембрандтовскими открытиями в передаче света и цвета.

Среди композиций Лермонтова несколько особняком стоят великолепные иллюстрации к повести Бестужева-Марлинского “Аммалат-Бек”. Увы, привязка к тексту, обусловленная всегдашней несвободой иллюстратора, тем более ограничивает изобразительные возможности, чем значительнее разница между повествованием и талантом художника. Потому соответствующая замыслу поэмы некоторая “отдельность” фигуры всадника на переднем плане, не позволил Лермонтову полностью раскрыть композиционный дар, несколько ограничивая самостоятельное значение этого шедевра.

Но в чём Лермонтов смело равнялся с графикой своего времени – это в передаче исключительно сильно и художественно выраженной внутренней динамики движения! В стремительно мчащемся “Всаднике с двумя лошадьми” изумляет чувство листа и распределение в нём “движущихся” пространств. В другом графическом шедевре “Горцы у реки” стремительность всадников с гениальной простотой и художественной убедительностью подчёркивает камыш, замерший в тиши речной заводи. И, несмотря на редкие огрехи (как то – в живописном “рембрандтовском” рисунке пером “Конногренадёр”, Лермонтов не во всём справляется с построением фигуры, несколько “проваливая” то место, откуда у всадника растут ноги), в альбомах и “листах набросков” – среди живых “лермонтовских росчерков” кроются целые россыпи ярких художественных образов.

Поразителен по внутренней раскрепощённости, лёгкости “движущихся” линий и композиционной законченности графический шедевр “Схватка конных егерей с французскими кирасирами”. Здесь только что – лоб в лоб – сшиблись всадники, в жёсткой сече образовавшие мёртвый узел. Кажется, сами линии участвуют в смертном действе! Их “удары” ярко передают лязг сабелей и хрипы опрокидываемых лошадей. Слева в самую гушу локальной стычки словно на крыльях влетает всадник, а справа к схватке присоединяется его противник. Завязка композиции исключительно сильна. Врубающиеся с двух

сторон конники как бы создают тиски, в которых рвутся судьбы бесстрашных участников битвы. И над всем этим, с печалью венчая пыл смертного боя, – величественно царит вертикаль хвои, вечнозелёным остриём своим, словно в молитве, устремлённая к небу. Художественную выразительность этого произведения трудно переоценить! Чего стоит одна только линия в “начале” композиции! Ею Лермонтов мастерски оправдывает всё занятое схваткой пространство, и, удерживая “вес” всей композиции, – активно включает в жаркую сечу внимание восторженного зрителя.

В одном из самых ярких шедевров русской графики первой половины XIX века – “Кавалерийская схватка казаков с горцами” – вихрь жаркой сечи сбивает наземь и всадников и лошадей! Здесь художник с большим линейным и живописным мастерством распределяет “участки” композиции, наделяя жизнь – на грани смерти – каждый из них. Так, драматическая разорванность движения всадника и его лошади справа подчёркивается неспешной собранностью прибывающих новых участников битвы. И эта “неспешность”, давая иной отсчёт динамике сечи, создаёт весьма важные для батальных сцен своего рода ритмико-временные “паузы”, поскольку именно эти “остановленные мгновения” подчёркивают крутящийся смерч завязавшейся битвы. Само же пространство недвижной степи в листе уподобляется вселенскому органу, на котором чьей-то невидимой рукой сильными прикосновениями разыгрываются мелодии – редко и лишь ненадолго замолкавших человеческих трагедий!..

Непреходящая ценность этих батальных сцен состоит в том, что, будучи великим поэтом, исключительно одарённым художником и бесстрашным воином, – **Лермонтов триипостасно участвовал в своих творениях!** Наделённые большой художественной силой, эти композиции могли быть началом создания больших живописных полотен. С динамикой лермонтовских – удивительных по внутренней раскрепощённости, точности и характерности – рисунков может соперничать лишь беспечность их автора, легко дарившего или терявшего свои работы и вряд ли когда вспоминавшего о них. Хотя и достоинства рисунков, и щедрость автора меркнут рядом со слепотой маститых искусствоведов – даже и за полтора столетия не сумевших разглядеть отечественное и историко-художественное значение творчества Лермонтова! И в этой высокой оценке нет никакого преувеличения; есть изумление: почему рисунки Лермонтова, могущие украсить самые престижные альбомы европейской графики, до сих пор не принадлежат русскому искусству?!

Что же представляла собой графика того времени?

Говоря коротко, в России маститые рисовальщики и во второй четверти XIX века не отстранились ещё от европейской школы, не приобретя присущего им впоследствии пластического своеобразия. Лермонтов, не имея академической базы, а потому много уступая им в технике, всё же заметно превосходил свою эпоху в свободе и раскрепощённости штриха. Потому аналоги лермонтовским “росчеркам” легче найти среди рисунков европейских мастеров, причём предшествующего времени. Ибо в первой половине XIX века и графика в Европе “разболтана” была революциями, что заметно у великих Т. Жерико и Ж. Гро.

И в самом деле, при сравнении лучших рисунков Лермонтова с графикой Гро, несколькими росчерками пера умевшего закружить в вихре “Всадника, покоряющего коня”, и брызжущими неукротимой энергией рисунками Жерико: “Испугавшаяся лошадь”, “Конь и всадник”, “Укрошение коней”, – бросается в глаза великолепная до навязчивости... манерность линий и чрезмерная живописность их (в особенности у Гро), растворяющаяся в “революционной” нарочитости. Тогда как у Лермонтова живую линию отличает простота, строгость и тектоническая ясность. Стремительная рука поэта, подчиняя мысль образу, выражает его сильными графическими средствами. Потому дышащие ясностью рисунки поэта в своём художественном “вихре” отнюдь не уступают “извергающим огонь” буйным лошадям Гро и Жерико. Ибо “мысль” у Лермонтова – это яркий художественный образ, **подчиняющий себе и раскрывающий изобразительные средства выражения.** Осенённая вдохновением мысль-идея у Лермонтова есть самый **зов творчества**, в “пределах” которого выковывается художественная форма. Но ведь в этом и есть смысл творчества! Не “главный”, а – **весь смысл.** Поскольку творит художник не в силу собственного желания, а в силу зависимости от нечто большего, нежели его воля, и что ему лишь доверено выразить **даром Божьим.**

Иначе обстояли дела в “революционной романтике”, где идея подчинена “линии”, а потому, “путаясь” в изысках графики, – нередко доходит до нас в “раздрызганной”, нарочитой и часто искусственной форме. Всё это, вообще говоря, является родимым пятном (а когда и болезнью) профессионалов всех времён, ибо “стиль времени”, трансформируясь в стиль творчества, понуждает художников к закланию их духовных сокровений на жертвенниках сменяющихся эпох. Именно в соответствии с “нуждами” и “веяниями времени” мастера вынуждены жить **не в конкретной идее, а “в стиле”**. Выбрав для себя наиболее яркую “хоругвь” эпохи, профессионалы машут ею и там, где пристало что-нибудь менее эффектное. Где лучше бы успокоиться и призадуматься, ибо тогда, по внутреннему размышлению, становится ближе ощущение не временного, а вечного... Именно это и находим мы в творчестве Лермонтова.

Как письма Ван Гога являются откровением живописца, так рисунки Лермонтова, никогда не позирующие перед зрителем, – есть великое откровение души поэта. Художественные достоинства лучших из них столь велики, что под ними мог бы поставить свою подпись Жерико, “передав перо” для подписи Делакруа, а ряду лермонтовских шедевров нашёл бы место в своей великолепной коллекции великий Рубенс! Они же вполне могли привести в восхищение честнейшего Рембрандта и, вне сомнения, не оставили бы равнодушными современников поэта – Кипренского, Брюллова и Орловского, с которыми Лермонтова, судьба, увы, так и не свела...

Сейчас, из дальнего далека, можно лишь сожалеть, что юный Лермонтов столь неосмотрительно предпочёл эффектный мундир гвардейца скромному сюртуку студента Петербургской Академии художеств. Можно печалиться о том, что рядом не оказалось никого, кто способен был изменить мальчишески-честолюбивые светские планы поэта и затянуть его в роскошные аудитории Академии, которую в то время возглавлял выдающийся рисовальщик – профессор исторической живописи В. Шебуев. Именно там – в просторных классах российского храма искусств юный талант и мог сойтись со знаковыми фигурами русской живописи. Увы, – не в первый и не в последний раз судьба поэта распорядилась по-своему, уведя его в сторону от искренних пристратий, идя наперекор чувствам поэта, эмоциям и здравым рассуждениям.

Впоследствии “проштрафившись” и став кавказским офицером, поэт, по видимому, реже прибегал к перу и карандашу, предпочтя им вдохновенную кисть. Рисунки же, с приобретением опыта, становятся более ёмкими. И если авторские иллюстрации к “Тамани” и “Княжне Мери” выполнены в классическом духе, то изображение солдат у плетня (в альбоме 1840–1841 гг.) на удивление напоминает скупые по изобразительным средствам рисунки позднего Ван Гога. И там и здесь штрих очень конкретен, находится на месте и, существуя в ансамбле графических средств, вовсе не претендует на “самостоятельное звучание”, как то было у французских романтиков. Относительно живописи замечу, что, несмотря на явную одарённость, – творческие достижения Лермонтова-живописца всё же уступают Лермонтову-рисовальщику. Почему?

Для выяснения этого сосредоточим внимание на особенностях письма красками и разнице изобразительных средств, конечно же, оперируя ценностными категориями “лермонтовской” эпохи.

Масляная живопись, в отличие, скажем, от “легковесной и капризной” акварели, не говоря уже о быстрых рисунках, – предполагает более длительный процесс, для чего “краска” эта, собственно, и была в своё время изобретена в Италии. Но живописные средства становятся активными помощниками в художественном действе лишь при искусном владении ремесленными навыками, для чего необходима длительная практика под руководством опытных наставников. Помимо “школьных” знаний здесь необходимо ещё *ощущение взаимообусловленности “законов природы”,* проявляющих себя в “неупорядоченности” цветовых гамм, колористических оттенков и контрастов тона, но единных в своей субстанциональной целостности. Также важно знать и *сознательно использовать* цветовые гаммы, соотношение “веса” цвета и тона в связи с линейными ритмами, которые, в виде “вертикалей”, “горизонталей” и прочее – связаны с “движением” масс и динамикой форм. Так же и “лепка” цветом видимого или воображаемого мира может быть убедительной только при усердном постижении всех этих “законов” и “правил”. Но при этом полезно помнить, что если без живописного ремесла творчество малопродуктивно, то без стремления к творчеству приобретение навыков теряет всякий смысл.

Итак, для достижения мастерского уровня необходим долгий опыт постижения живописного многообразия **ещё и вселенских форм**. При этом органичное сочетание “внешнего” и “внутреннего мира” является важнейшим подспорьем для вдохновенного творчества художника, ибо мир “неустановленных” форм состоит из тех “объёмов” и “красок”, которые наполняют его душу. Из чего следует, что природный материал, как и сама техника исполнения произведения во всех сферах творчества, является лишь изобразительным средством для выражения таинственного причастия великой души невидимому, а для известного большинства ещё и неведомому миру.

Любопытно, однако, что любая, даже и самая значительная, идея, являясь вспышкой сознания, — технически способна быть выражена “быстрым” способом... А всё потому, что непосредственность живого спонтанного впечатления уже несёт в себе “идею”, могущую быть выраженной “спонтанными” же средствами, которые, собственно, и определяют изображение, как “быстрый” рисунок. И в самом деле, если яркий, но “необработанный” талант обнаруживает свою уязвимость в академических студиях и многочасовых прописях, то это вовсе не обязательно проявляется в “скором рисунке”, нередко переходящем в композицию. Как мы в том, смею надеяться, убедились, эта форма рисунка — *по замысловатости линейных ритмов наиболее близкая к “рукописной поэзии”* — “не требует” наличия академических навыков. Таким образом, лёгкое перо одарённого, но малоопытного в ремесле художника хоть и “случайно”, но способно всё же на мгновения коснуться звёзд изобразительного Олимпа. Тогда как “тяжёлая” кисть неизменно тянет незадачливого “Икара” вниз, как, впрочем, и, вовсе не лёгкий “долгий карандаш”. Ибо долгая работа потому и долгая, что озабочена трудным превращением плоскости в **мир** уточнённых, выверенных и самостоятельно ценных **художественных форм**. Одним словом, при “быстром творчестве”, а это и есть “набросок” или “зарисовка”, вдохновенный дар, проявляющий себя спонтанно — иной раз способен реализовать на высоком художественном уровне то, о чём даже и опытный любитель живописи, просиживая долгие часы за непослушной палитрой, не смеет и мечтать.

Безусловно — и мы о том уже говорили — в творчестве нельзя преуменьшать значение ремесла, способствующего свободному выражению идей. И какой бы великой ни была одарённость, она нуждается в приобретении серьёзных “прозаических” навыков владения материалом. Потому в “длительном” по времени творческом процессе — будь то скульптура, живопись или рисунок — отсутствие необходимого опыта сказывается наиболее заметно. Тогда как “скорые” средства иной раз позволяют “напрямую” (ибо реагируют спонтанно) выразить ту или иную идею, а то и способны раскрыть в одарённой личности резервы, неизвестные и ей самой. Эти противоречия легко видеть в замечательном по своим живописным качествам акварельном автопортрете Лермонтова, не справившегося, однако, с организацией формы ввиду недостаточных знаний её конструктивных особенностей. Потому правая рука поэта, что называется — “не нарисована”, также как и левая кисть, держащая саблю (положение которых *рисующий* поэт, понятное дело, видеть не мог). При отсутствии рисовальной школы подобные задачи (отнюдь не простые и для профессионала) могут быть решены лишь “глазом” или творческой удачей. Но все эти недостатки с лихвой компенсируются весьма талантливо и живо написанным лицом поэта.

Вообще интересно отметить разницу видения человека “из себя” — при автопортрете, и “со стороны” — когда в процессе участвует кто-то другой. Так, на портретах Лермонтова, выполненных А. Клюндером и К. Горбуновым в том же 1837 году, поэт не просто выглядит иначе, — а **принципиально иначе**. И дело здесь не только в разнице мастерства художников, а в том, что всяк позирующий (тем более Лермонтов) по прошествии времени “уходит в себя”. Погружаясь в думы — *безлично* отстраняет себя от всего находящегося “по ту сторону”, в то же время подсознательно выстраивая “защиту” от художника, “атакующего” его существо. И только истинным мастерам, имеющим большой опыт и наделённым пронизательным умом, удаётся, “преодолев сопротивление” модели, проникнуть в тайники её души. И это тем труднее сделать, чем сложнее личность (в данном случае сущность) человека. Хотя проблема не только в том, что “испытываемый” замыкается в себе, но и в том, что он как бы находится в другом мире — **со стороны неведомом**. Одним словом — “помощи” от портретируемого нет во всех случаях.

Совершенно иначе обстоят дела при автопортрете.

Вглядываясь в себя в зеркале, художник **смотрит на себя “изнутри”**, а значит — непосредственно и безобманно, тем самым прокладывая “дорожку” для понимания его и всякому случайному зрителю. Исполняя автопортрет, художник при всём желании не может “спрятать” себя от зрителя, да, собственно, и не пытается это делать, ибо в задачу как раз и входит изображение самости своей. Разумеется, всё это относится к искренним и нелицеприятным художникам, каковым, к примеру, был великий Рембрандт, оставивший после себя множество отнюдь не лестных автопортретов, или Ван Гог, также писавший себя не для украшения гостиных. В большинстве же случаев автор изображает себя таким, каким хотел бы себя видеть или каким хотел, чтоб его видели другие, преследуя цель понравиться всем и не в последнюю очередь самому себе. Все эти “подозрения” покажутся ещё более убедительными, если принять во внимание, что физические недостатки, которые вы за собой знаете, доставляют иному наблюдателю тем большее удовольствие, чем значительнее вы кажетесь в его глазах, — не говоря уже о том, что имеющиеся достоинства и вовсе кажутся ему незаслуженными. . .

Представляется вероятным, что оба художника, изображая Лермонтова, были “далеки” от него. Потому и видим мы у Горбунова сильную личность — воина, каковым Лермонтов, несомненно, и был, но был он не только воином. Глубокая и тонко чувствующая организация Лермонтова истинно полна была вселенских противоречий. Очевидно поэтому “огонь” чёрных глаз поэта не был в состоянии уловить никто из художников, даже и где-то видевший его Брюллов. По этой причине, наверное, не стал рисовать поэта и его друг — талантливый художник-любитель князь Г. Гагарин.

Итак, ясно, что ни одно из имеющихся “сторонних” изображений не отражает внутренний мир поэта. Лермонтову, в отличие от Пушкина, фатально не везло на истинных художников. Исключение, пожалуй, составляет профильный набросок, сделанный усталой рукой барона Д. Палена. Но и он не ставит под сомнение наши рассуждения, ибо рисунок был сделан после долгого и кровопролитного сражения при реке Валерик (в котором, Лермонтов, напоминая, проявил себя геройски). Ясное дело, после окончания баталии было не до “психологических защит”. Да и от кого? — от тех, кто, часом раньше рискуя жизнью, не только выполнял боевую задачу, но и выручал, а то и спасал от смерти друг друга?! Видимо, Лермонтов, измождённый после боя, а потому “открытый” для понимания, и привлёк этим внимание наблюдательного товарища. Нам остаётся лишь быть признательными Палену, “поймавшему” Лермонтова, возможно, в те мгновения, когда в уме поэта рождались строки, обращённые к “человеку”: “Я думал: жалкий человек. Чего он хочет!.. небо ясно, / Под небом места много всем, / Но беспрестанно и напрасно / Один враждует он — зачем?”.

Во всяком случае, глядя на этот профиль, веришь, что в тот момент никаким другим, иначе как на этом рисунке, поэт быть не мог. Вот и мы, не ударив лицом в грязь перед товарищем Лермонтова, попытаемся вникнуть — только теперь уже в “душу” живописи великого поэта.

Лермонтовские искания, находясь в пределах русской изобразительной культуры и опосредованно связанные с традициями европейского искусства, чем-то сродни “федотовской” неприкаянности и, отталковываясь от “брюлловского театра”, — переключаются с тёплыми “венециановскими” настроениями.

Лермонтов понимал известную вторичность русской живописи, всё ещё мытарствующей “по европам”. А потому не могла она удовлетворить, как всегда, значительные личные требования художника. Идя своим путём, поэт никогда не мог и не хотел быть “вторым”. Хотя здесь уместно будет упомянуть о борющихся друг с другом честолюбии и скромности Лермонтова — едва ли не накануне гибели говорившего своим друзьям, что чувствует в себе талант поэта. . . Так же знаем мы, что, боготворя Александра Пушкина, в юные годы он не осмеливался публиковать свои стихи, не желая ни “спорить” со своим кумиром, ни находиться в тени его вдохновенного творчества. Но знаем мы и то, как ошибался на свой счёт Лермонтов! Хотя правильнее говорить здесь о величии благородства, присущего высшей породе человека, ибо не многие в нынешнем мире имеют к себе столь высокую требовательность, блистательно отличавшую поэта.

Вернёмся, однако, к живописи Лермонтова.

Изгнанный туда, “где все свободны, как орлы”, “осмеянный пророк” Лермонтов, помимо поэтических, открывает в поднебесье Кавказа **несказанные формы**. Воплощая их в живописи, находит свои — чисто “лермонтовские” гармонии цвета, “опредмечивая” ими тот мир, в котором тайно от всех и истинно жил. Только на этом фоне могут стать различимыми **все** творческие искания поэта, в данном случае облечённые в загадочные гармонии цвета. Понятно, что в этом же ключе следует рассматривать иные “неясности” живописи Лермонтова, находящие своё объяснение не только в недостаточном опыте работы “маслом”. Помимо колористического дара обращает на себя внимание светоносность письма, пространственность и, как это ни покажется странным, — скульптурность произведений Лермонтова. Именно так! Лермонтов обладал трёхмерным видением мира и естественной — в такой степени присущей только ему — тягой к необъятному пространству. Как и в поэзии, любая изображаемая им форма дана в нескольких измерениях. Потому в своих “подлунных” пейзажах Лермонтов лепит её, как часть невидимой или, ещё точнее — **неизведанной ещё** формы. Оттого для ощущения всего спектра цвета, в который “одета” видимость, художник порой “списывал” таинственные цвета из своего сокрытого от всех мира.

Помимо колористического своеобразия Лермонтова-живописца изумляет редкий композиционный дар и изящное чувство плана, выражающие себя в расстановке на холсте масс. Вообще говоря: **“композиционное чутье” художника поясняется наличием идеи, которая сама себя “не видит”, а потому и не существует вне изобразительных форм её разрешения**. Иными словами — композиция есть средство воплощения идеи изобразительными (и всеми возможными “техническими”) способами. Это лермонтовское “чутьё” и объясняет то, что планы и ритмы, как и “вертикали” масс, “горизонтали” и прочее — в его произведениях не “сталкиваются” друг с другом, но образуют некое пластическое единство. И если немногие огрехи в его композициях “тихо” говорят о недостаточности специальной подготовки, то живописные достоинства громко заявляют о своей уникальности. Несмотря на то, что в отрочестве Лермонтов брал уроки рисования у весьма опытных художников, особенности его композиций говорят о наличии собственных “установок”, объяснимых лишь ярким своеобразием и образностью его мировосприятия. Композиционные “центры” в полотнах, акварелях и рисунках Лермонтова свидетельствуют о необыкновенном умении “завязать” композицию, невозможном вне понимания динамики пластических масс, чему научить очень не просто.

Идя своим путём, лишь “прикрытым” романтическим антуражем времени, Лермонтов постоянно ставил в живописи сложнейшие колористические и цвето-световые задачи, которые, однако, не были для него самоцелью. Художнику чужды были отвлечённые, интересные лишь сами по себе, поиски световых “магических” эффектов (А. Куинджи), как неприемлемы были “мистические”, переходящие в учение цветовой гаммы (достаточно вспомнить Н. Рериха). “Снимая виды” и тяготея в этом к *высотам* Кавказа, Лермонтов как бы прикасался к небесам, пространство которых чувствовал как никто другой. Всё, что находилось на земле, он видел как бы с “небес”. Именно там — в голубых высях — таился от людей внутренний мир поэта, там же находили пристанище его мысли и вдохновение живописца. Отсюда некоторая “отрешённость” колористических гамм и цветовых сочетаний полотен Лермонтова, роднящая его палитру с лучезарной и золотоносной “мифологией цвета” его старшего современника английского живописца Уильяма Тернера (1775—1851). С той лишь разницей, что “мифология” Лермонтова обусловлена была внутренним ощущением “царства дивного”. Его фантастически золотоносная акварель “На горах Кавказа” задолго до поэтических исканий (1825) обозначила этот мир в живописи! Надо полагать, немного не хватило Лермонтову, чтобы его, вслед за Тернером, называли живописцем “великолепных и прекрасных, хоть и не существующих субстанций”.

И в самом деле, в своих “потусторонних” живописных поисках храбрый англичанин порой совмещал на полотне в одном случае — солнце и луну, а в другом — писал радугу, отражённую в тихой воде, чего быть не может, поскольку она не занимает определённого места в пространстве. Впрочем, эти невольные “чужачества” живописца явно уступали вольной манере “знатоков”

искусства рассматривать холсты через золотистого цвета фильтр, в обиходе чопорных англичан называющийся “стекло Клода Лоррена”. Вставляя его в глаз вместо монокля, просвещённые жители викторианской эпохи предпочитали видеть мир искусства в желаемом для них цвете, — а это и были “благородные” золотисто-коричневатые тона старины. Впрочем, в отношении цветов природы Лермонтов, пожалуй, был более реален, нежели его английский коллега, опять совпадая с непризнанным при жизни гением в трагичности мироощущения. Последнее во все времена как ничто другое ясно определяло эпическое величие творцов, нёсших на себе особую печать — калёное клеймо всей человеческой истории. И если Тернер для максимально полного ощущения катастрофы просил матросов привязывать себя во время бури к мачте, то у Лермонтова в том не было необходимости. Лучше всех это сделал государь-император, намертво “привязав” поэта — как Прометея — к скалам Кавказа. . .

Как бы то ни было, и русский художник, и его великий собрат полны были ощущения прошлых катастроф, видения настоящих и предчувствия грозящих миру новых общественных столкновений и катаклизмов. Так, Тернер, живя в Лондоне, наблюдал рождение и развитие монстра материалистического мира. Лермонтов в российских столицах видел нечто другое. . . Лондон, бывший деревней, когда в цирюльне Тернера-старшего раздался крик младенца, оповестивший Англию о рождении гения, — на закате жизни художника стал крупнейшим индустриальным центром Европы. Тогда как в социально и политически застывших “центрах” России Лермонтов видел не усиление Отчизны, а падение её! Сначала внутреннее, а потом и внешнее, до которого поэт не дожил, как не дожил и сам Тернер до позорного участия в этом “деле” горячо любимой им Англии. . . И никакого значения не имеет то, что произведений Тернера Лермонтов, может, и не знал, как не видел и работ его идейного противника — сына деревенского мельника Д. Констебля. Не зная обоих, Лермонтов “перемолол” в своей палитре мистическую фантастику духовного аристократа Тернера с суровым демократизмом плебея Констебля.

Но с Тернером, слава Богу, историки искусства давно разобрались, найдя ему достойное место в мировой живописи. Что знаем мы о несостоявшемся чародее русской живописи? Где зрела таинственно мерцающая палитра, и как рождались цветовые гармонии Лермонтова?

О внутреннем действе мы можем только догадываться, а о “внешнем” их проявлении нам в восторженном заблуждении сообщает сослуживец и поклонник таланта Лермонтова Арнольди: “Он писал картины гораздо быстрее, чем стихи, нередко он брался за палитру, сам ещё не зная, что явится на полотне, и потом, пустив густой клуб табачного дыма, принимался за кисть”.

Надо полагать, Ю. Арнольди несколько погорячился, приписав Лермонтову столь “скоростное” письмо. Интересно другое. Наблюдательный товарищ поэта (сам любивший живопись и недурно рисовавший) верно подметил некую “запредельность” дум поэта. И в самом деле, Лермонтов не только достоверно “снимал виды” окрестностей, но активно и художественно убедительно участвовал в “сотворении” их. Сознание поэта было многомерно, а потому красочные и весьма разнообразные виды Кавказа служили ему поводом, неким трамплином, с помощью которого воображение Лермонтова взмывало в места нездешние. . . Потому многие пейзажи художника, хоть и привязанные к конкретной местности (вплоть до узнаваемости их и сейчас), в буквальном смысле “выше” природы. И даже там, где композиции приближаются к жанру, — и там мы ощущаем персонажи их неким игрищем “в руках” одинаково могучей и красочной природы, певцом которой был дивный живописный дар Лермонтова!

О художнике нужно судить не по промахам, а по удачам; не по тому, чем он не владеет, а по тому, что умеет делать — по достоинствам его. Таким должно быть отношение и к невольным прегрешениям Лермонтова-художника. В сфере творчества забав для гениев не бывает, а уж об удовольствии и говорить не приходится, что доходчиво поясняет выражение — “муки творчества”. Потому всё, что привлекает внимание Сущности или увлекает её воображение — есть проявление творящего начала, свойственного истинно избранному. Забавлялись же “олимпийцы” во все времена так же, как и простые смертные — верховой ездой, весёлым застольем, прогулкой в горах, на воде и т. д.

Что касается попыток выяснить мерил истинного таланта и “мерки” внутреннего устройства лучших из них, то они тщетны, ибо всё это есть тайна за



семью печатями. Ясно одно: всегда бывшие вольными странниками, пророки и поэты не покупали земную славу у неверных “оценщиков” её — неизменно корыстных, часто невежественных и всегда неблагоприятных. Ясно и то, что истинное величие недоступно рассматривающим его в упор — в этом случае легко стать смешным, как А. Эфрос, или потерять остроту зрения, как Н. Пахомов.

Так, в рисунках отдавая предпочтение профилям Пушкина и явно любясь своим, Эфрос научает нас: “Усердный дилетантизм живописца Лермонтова столь же самоудовлетворён, как педантичное линчевание рисовальщика Жуковского”... Далее, линчуй безнадежных “неумех”, “гвардии публицист” отводит душу на чем-то особенно не приглянувшемся ему Лермонтове. В эти мгновения, тяжело сомкнув веки — дабы, не дай Бог, не увидеть очевидный талант живописца Лермонтова, — приподнявшись на каблуках и возвысившись на их толщину — Эфрос, подобный древнему языческому божеству, как бы “сверху” разит поэта раскалёнными молниями своей критики: “Он очень старался, он выписывал листочки на деревьях, пуговицы на мундирах, он лощил картины, как заправский эпигон академической школы, но его трагическая Муза должна была (хочется Эфросу. — **Авт.**) в эти часы тяжело смыкать веки, чтобы не видеть, что делал у её ног маленький армейский поручик Лермонтов”.

Увы, крикливые метафоры литературных менял, склонявших свои колена лишь когда нагибались за чем-нибудь “более стоящим”, годятся лишь для улещения скупщиков земного успеха, что и являл насмешник наш, отказавший в даровании “академику” Лермонтову. Не бывший ни академиком, ни поэтом, ни “просто” знатоком искусства, Абрам Эфрос, взамен талантов наделённый острым нюхом времени, обладал достаточной ловкостью, чтобы, оседлав “красного Пегаса”, лихо гарцевать и перед модным в те времена авангардом, и перед Скалозубами своей эпохи.

Но и более “приземлённый” Николай Пахомов — даже и не мечтавший летать в “заоблачных высях” литературной номенклатуры, считая, что “порой Лермонтов-художник опережал Лермонтова-писателя”, — пусть и из благих намерений, но оказывал поэту медвежью услугу. Ибо лишь отдельные рисунки Лермонтова в чём-то приближаются к уровню его могучей поэзии. Если же принять во внимание, что достоинства графики Лермонтова не поняты (а значит, и не оценены, потому что не поняты!) до настоящего времени, то ситуация с изобразительным наследием поэта становится неопределённо двойственной и определённо двусмысленной... Во избежание всякого рода кривотолков и известного рода двусмысленностей, полагаю, следует отдавать себе отчёт в том, что уравнивание и даже приближение в Лермонтове *поэта и художника* равносильно тому, чтобы считать его искусство сродни выдающимся мировым гениям, что, мягко говоря, является натяжкой...

Итак, художественный материал и техника исполнения, как мы то, смею надеяться, выяснили, — является лишь изобразительным средством для выражения таинственного причастия великой души невидимому, а для известного большинства ещё и неведомому миру... Говоря о форме самовыражения, можно сказать, что одарённый человек — чего бы ни касался и каким материалом ни пользовался — **всегда заявляет о своих доминирующих качествах**. Потому “письма” и дневники Ван Гога тем ценны, а то и являю образцы художественной прозы, что, полные **красочных оттенков внутренней жизни**, — словами обозначают “материю”, выходящие за пределы, собственно, “слов”. Потому, не являясь “профессиональной литературой” и в “письменных страданиях” никаким боком не касаясь её, — они прямо относятся к **художественному слову!** И наоборот: иные произведения как подённых, так и трудолюбивых литераторов, за отсутствием всякой жизни в слабеньких и блёклых “по цвету” сочинениях, не имеют отношения к литературе. Ибо творчество всегда есть явление сокровенной души, **которой есть что сказать**, — души, достойной творчества! Поэтому, выразив себя “однажды”, дух самовыражения, не ограничиваясь одной только найденной уже формой, — переносит своё своеобразие и творящую волю на всё, чего бы ни касался. Тем более это относится к выдающимся личностям. Оттого вышнее — посредством таланта — прикосновение к струнам творчества заставляет всякий инструмент сообщать нам о вещах значительных! Воля развитого духа неизменно определяет и выбор художественных средств для выражения идей. Будучи “суммой” или “ком-

бинацией” всех указанных знаний – они являются смыслом истинного творчества, которое “само” находит себе художественную форму, **протяжённость по времени и время в истории.**

Оттого, отвечая неведомым нам “импульсам” сознания и всегда тождественная его значимости, “скорая” реакция души иной раз свободнее раскрывает потенции таланта, ибо, заявляя о себе спонтанно, – не отягощена премудростями техники. Потому одарённые натуры даже и не в своем амплуа способны выразить захватившую их идею сильными художественными средствами, порой создавая новые формы творчества, “попадая” в творческие находки будущего (а то и предваряя их). В случае с Лермонтовым невыразимой словом ипостасью стало изобразительное искусство, ибо, к счастью для культурного человечества, – гений Лермонтова не ограничился одной лишь поэтической формой.