Виктор Сиротин. США.

Перья Серафимов.

/Лермонтов в искусстве его времени/

Когда художник касается бумаги - что-то рождается в мире! Если же одаренный художник еще и великий поэт, то мир этот являет собой особые свойства, не вмещающиеся ни в поэзию, ни в «чистую» графику или живопись. Есть здесь и обратная связь, ибо гений наполняет собой все, чего бы ни касался, и перо рисующее следует тому же позыву, что и перо пишущего.

Движение души Лермонтова, явленное в Слове, ритмах рисунков и красочных холстов, притягивает к себе особое внимание. Вникая в живые образы и «нездешний» колорит его живописи, ты становишься свидетелем и даже соучастником некого загадочного действа. И, как это ни трудно, - миссия исследователя состоит в том, чтобы разгадать «почерк» легкокрылых вестников лермонтовской музы, «опредметив» их незримое присутствие в священном действе. Хотя, истинное прикосновение к творчеству гения, пожалуй, возможно только, если сам филолог может пользоватся перьями, «выдернутыми» из крыла вдохновения наиболее дерзкими из поэтов.

Значит ли это, что, все, изображенное выдающимися писателями, является произведением искусства? Безусловно, нет! В то же время мы знаем, что, мир творчества, нераздельный в своей сущности, «делится» лишь в формах отображения внутреннего и окружающего нас мира.

Но как определить «разницу» этих форм?

В отношении изобразительного наследия Лермонтова, видимо, следует исходить из ясного, с тем, чтобы, выявляя неочевидное, прояснять и «целое». 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 россыпи поэтических жемчугов, ярко блистающих в мировой поэзии.

Но для того, чтобы субъективные впечатления от изобразительного творчества поэта были наиболее убедительными, необходимо всю имеющуюся информацию подчинить стройной системе критериев и оценок. Так же необходимо, по возможности, охранить себя от чрезмерной привязанности к предмету исследования /что в отношении Лермонтова весьма трудно, если вообще возможно!/. Впрочем, на тернистом пути открытий еще более желательно избегать заключений «холодного ума» и «логарифмической линейки» анализа, ибо они, не имея контактов с миром образов, не приведут к полезным открытиям и в науке. Одним словом, только при уходе от крайностей можно получить верное представление о наследии Лермонтова-художника. Причем, последнюю ипостась желательно рассматривать в живой связи со всем творчеством поэта, видя изобразительный мир органичной частью единого целого, каковым он и является. Ибо, все, что затронуло внимание поэта, заявляет о себе в той степени, в какой необходимо было выразить явь его разносторонне одаренной натуры.

Казалось бы, ясно: рожденный поэтом - что бы ни делал - всегда остается поэтом, а, значит, так или иначе, всегда реализует свою «словесную программу». Но это не во всем верно. Неверно думать, будто мир образов в поэтическом действе опредмечивает себя лишь в «слове», ибо реальное пространство Слова много емче. 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 «навязчивости» стремится «отметиться отдельно». Отсюда появление «вспомогательных» рисунков на полях рукописей.

И что любопытно: муза поэта, в этом случае как бы подстегивает воображение художника, помогая ему реализовать смежный мир образов, и, что еще более интересно, - реализует самую себя! Но здесь же связь поэтики с изобразительным творчеством определяет и разницу их. Ибо, одно, все 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. Эта древняя память особенно часто заявляла о себе именно в те времена, когда орудия письма немногим отличались от рисовальных принадлежностей. Оттого текст, слова и самые буквы в старых рукописях /не только Руси, но и всех стран, приобщивших себя к грамоте/ легко соорганизовывались с рисуночным, подчас весьма роскошным, орнаментом. Потому таящая загадку «линия» письма, в развитом сознании легко переходя в рисующую линию, еще легче обращала невидимые образы в видимые. Таким образом линейно обозначенный ряд «абстрактных» ассоциаций - в существе своем играя вспомогательную роль - помогал баловню муз «увидеть» невидимое и в мире поэзии, обращая дотоле неясное в четкие 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 самодавлеющим, тогда с полной уверенностью можно говорить о самостоятельной «грани» 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? Как оценивать это творчество и можно ли вообще считать таковым? Под каким «углом» следует рассматривать визуальное отображение внутреннего мира гениев Слова, и как выявить доминацию /буде они окажутся/ тех или иных пластических достоинств?

Для решения этих вопросов, полагаю, необходимо сделать следущее:

1/ обозначить этико-художественное направление и характер русского искусства рассматриваемой эпохи;

2/ рассмотреть и определить художественный уровень творчества русских писателей того же времени.

3/ на этом фоне провести сравнительный анализ визуального наследия писателя, и, если оно укажет в его пользу:

4/ сопоставить с творчеством известных русских художников, и, если сравнение будет выдержано, то, «замыкая круг»:

5/ сравнить искусство писателя, в данном случае М. Лермонтова, с творчеством европейских художников, исповедовавших аналогичные системы духовных и пластических ценностей.

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

Далее: в пределах анализа «отдельным пунктом» необходимо уточнить некоторые специфические слова и понятия, принятые в сфере изобразительного искусства. Ибо, применяемые не аккуратно или вследствие слабого представления о художественном процессе, - «слова» эти способны сбить с толку тех, кто имеет еще 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, рожденного еще и художником.

Конечно, можно рассматривать «забавы» писателей и «сами по себе», как своеобразный рефлекс «словесных» образов, - то есть вне всякого сравнения, как и вне критериев визуательного искусства. Но это, думается мне, возможно лишь в качестве иницативы, не претендующей ни на исследование изобразительного наследия писателя, ни на исследование, как таковое. Ибо анализ этот, при всех самых добрых намерениях автора, займет место в длинном ряду любительских размышлений, не затрагивающих сути предмета. Отсюда получается, что невинность подобных «рассуждений на тему» весьма относительна, ибо схожа со стараниями поводыря, предлающего «прогуляться» в джунглях, в которых сам плохо ориентируется. Одним словом, все, неспособное приблизить к миру писателя и художника, должно вызывать, мягко говоря, настороженное к себе отношение.

К сожалению, грех «простоты неведения», оставаясь таковым, за широкой распространенностью своей давно перестал почитаться грехом. Иные «простецы», плотно прилипая к наследию великих и тем самым способствуя порче общественного вкуса, лишь подкладывают свою сырую «вязанку» в дымный чад образованщины. Но, поскольку речь сейчас не об этом, не буду задерживать внимание на степенных поводырях, как и на поводырях со степенями. Напомню только, что невольными «кормильцами» их являются как титаны прошлого, так и липовые гении настоящего, за которыми теперь, в отличии от прежних времен, в зацивилизованном мире гоняются просчитавшие все наперед биографы. Семеня за «новыми калифами» и ловко кормясь с рук, они с тем большим смыслом описывают каждый шаг их и каждый чих, чем больше перепадает им с барского стола. И, на фоне общего развала наблюдая «книжные развалы» китча и конъюнктурных сочинений, приходишь к мысли, что, все, не имеющее отношения к творчеству, по-возможности не должно иметь к нему никакого отношения. Сочинения, не выдерживающие сопоставления с предметом исследования, а потому не оправдывающие ни внимания читателя, ни времени потраченного на него самими авторами - не могут считаться таковыми. Вред от них столь велик, что заслуживает более, нежели ироническое к себе отношение. Вернемся, однако, к теме.

Чем определялся характер «эпохи Лермонтова», и каковы были особенности русского искусства этого времени?

Русское дворянство, как известно, отличалось высокой и разносторонней образованностью, о чем лучше всего свидетельствуют достижения в области Слова. И не случайно мадам де Сталь удивлялась литературе, которую создали «несколько человек», относившиеся к высшему сословию России. О нереализованных 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 еще только выходило на собственную «дорогу». И если мастера пластики /М. Козловский, И. Мартос и др./, «выучив» в Европе все, дали миру великие образцы скульптуры, то это не во всем 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 еще историческую живопись, то увидим, что гигантские полотна Карла Брюллова /1799-1852/ в стилевом отношении являли собой хороший «европейский театр», на сцене которого разыгрывались сюжеты, почти всегда далекие от русской истории. Великий Александр Иванов /1806-1858/ в то время мучительно режиссировал трагедию своего творчества, затянувшуюся на четверть века! Создавая первокласное произведение, но все более теряя ощущение времени, он в стилевом отношении расстается с шедеврами своей юности и застревает в межвременье европейской живописи. Законодательница мод, Франция, в первой трети века обуреваемая революционным романтизмом, в период Реставрации Бурбонов «из князей» окунулась в тяжелый натурализм второй его трети, с тем, чтобы через несколько лет окончательно «покончить с собой», как с империей. Лихорадило и всю остальную Европу, о чем Лермонтов был не только в курсе, но и на что тотчас реагировал. Даже и потерявшие свой след в истории события находили свое бессмертие в его вдохновенных стихах.

Не особенно спокойно было и в России, в которой после провала декабрьского восстания наступило некоторое затишье. В культурной жизни империи в то время безраздельно царил авторитет В. Жуковского и скоро «победившего его» А. Пушкина, а в живописи сияли «звезды» в лице О. Кипренского /1782-1836/ и Брюллова, не баловавшего, однако, русское общество частым пребыванием на родине. Оба они исповедывали европейскую школу живописи, потому как отечественной /по давнем уже захирении иконописи/ в то время в России не было, а после недавней бироновщины и не могло быть. Между тем Кипренский был одним из лучших рисовальщиков своего времени, ничуть не уступая в этом признанным мастерам Европы. «Карл Великий», как называли его друзья, был равным ему рисовальщиком, что особенно заметно на фоне его картинно-театральной живописи. И то, что «Помпея» произвела сильнейшее впечатление на литературные круги Европы и России, не было случайностью, ибо кисть Брюллова все более становилась «словесно-описательной». Потому, Вальтер Скотт, устроившись в кресле, подолгу размышлял перед ней, а Пушкин исходил восторгом: «И был «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 чутье 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 серьезного влияния на традиционно «прозападно настроенных» русских художников. Толком не оцененное до сих пор, творчество великого живописца вобрало в себя все 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 венециановская 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 рассматриваему эпоху не имела самостоятельного значения. Великолепные а подчас гениальные рисунки русских художников в то время были лишь подспорьем к их живописным прозведениям. Впрочем, такое же положение на протяжении веков занимала графика и в Европе, начав активно улучшать свои позции лишь с конца ХУ111 века. В России же академические штудии покак еще играли роль строительного канона, на который должен был опираться всяк, осмелившийся заняться изящными искусствами. Отсюда некоторая закрепощенность даже и «набросочной графики» русских мастеров.

И тем не менее, в общем и целом русские живописцы первой половины Х1Х века говорили на равных с европейскими художниками, впрочем, общаясь с ними не на своем 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 отличии от них А. Федотов, создав ряд жанровых шедевров, бился в тесной клети узко-бытовых сцен. Никем не поддержанный ни в обществе, ни в живописном цеху, - он так и не смог реализовать свои громадные потенции.

Одним словом, живопись России, в незапамятные времена вместе с иконой потеряв пластическую самобытность, - в первой половине Х1Х века еще только обретала свое лицо. Длинный ряд шедевров этого времени больше говорит о потенциях русского гения, нежели о великих результатах его дерзаний. Саврасовские «Грачи» /1871/ принесли с собой весну в русскую живопись, но потребовалось еще время, чтобы отечественное искусство от «равного языка» могли говорить с мастерами Европы на своем 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 истощенности. Замечу здесь, что все это, предостерегая 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 еще 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 Х1Х века, «баловавшихся» искусством, удивляешься их вкусу, пониманию смысла и принципов изобразительности, долженствующей выявить характер предмета, затронувшего внимание.

В рисунках поэта и мыслителя В. А. Жуковского бросается в глаза то, что называется «чувство листа». Весьма точная линия, порой дотошно прослеживая силуэты местности, характер человека и живописные складки его одежд, несет в себе еще и этнографическую ценность. И если рисунок «Маман» /1840/ интересен «поэтическим» абрисом изящной дамы, то швейцарские рисунки Острова Борроме /1838/ и, в особенности, Лаго ди Коми, поражают деликатностью отображения прохладной чистоты пространств. Парусные лодки, застыв в необъятной глади озера, «плывут» в шелестящем своей горной чистотой воздухе местности. Очевидное владение перпективой и законами композиции заметно в рисунках виллы З. Волконской, в одном из которых хозяйка, увлекшись беседой, оказалась «на галерке» композиции заслоненная чьей-то фигурой. Княгини и вовсе не было бы видно, если б Н. Гоголь не «уступил» ее глазам зрителя, почтительно отшагнув в сторону. Среди рисунков Жуковского, смешивавшего технику пера и карандаша, привлекает Гоголь, сидящий вразвалинах местечка Аква Паулина. То ли пишущий заметки, то ли рисующий писатель, право, имел для этого все основания, ибо обломки антики с чудом уцелевшими вазами необычайно живописны! «Этнографическая» линия Жуковского настаивает на себе в изображении погрузившихся в вековые земли и неровно толпящихся остатков древнего кладбища в Виндзоре /1839. Англия/.

Карандашные наброски поэта К. Батюшкова более живописны, но, имея ряд несомненных ходожественных достоинств, все 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 легкая рука Батюшкова создает весьма живописный образы занятых каким-то чтением /сидящей на громадных часах/ С. Д. Пономаревой 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 ХХ века! Колористическое единство, легкое 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 недочеты: колонна, поставленная точно в центре и по вертикали совпадающая почти с вечерней луной; дерево, ровно надвое делящее пространство между колонной и краем композиции, а так же чрезмерная стилизованность лошади на переднем плане. Что касается «Коня», то здесь отсутствие художественной школы сыграло поэту услугу, ибо конь, ввиду этого, приобретает «стильную» живописность, «открытую», как я уже отметил, не ранее рубежа Х1Х-ХХ вв. Очевидную одаренность Батюшкова-рсовальщика подтверждает «Бык» /1830?/. Выполненый в смешанной технике он изображен в сложной для рисунка перспективе.

Из множества легкокрылых рисунков А. Пушкина, выполненных большей частью пером, следует отметить очень красивый и живой рисунок пером Каролины Собаньской, четкие контуры «обоих Татьян» - стоящей и удивительно живой сидящей, а так же портрет Д. Веневетинова, профиль 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 легкость, 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. Баратынского и А. Бестужева-Марлинского не выделяются по своим качествам из культурной плеяды людей, в обязательное образование которых входило еще и умение рисовать. То же, пожалуй, можно было бы сказать и о графике В. Одоевского, если б не рисунок собаки, способный озадачить любого профессинала... И в самом деле, его «Собачка», великолепно расположенная в листе и весьма талантливо написанная акварелью и здесь переносит наше внимание к более поздним временам, напоминая лучшие рисунки выдающихся русских художников А. Лебедева и А. Дейнеки!

На рисунки Н. 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 еще 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 уместны, ибо, «на фоне» очень верно расставленных черт лица и фантастически смело разложенных тонов, - придают образу не известной тогда еще и самому Гоголю факт «гоголевской» реальности. Будучи поданым с рисунками художников рубежа Х1Х-ХХ века - он мог привлечь внимание любого, даже и самого взыскательного художника. Помимо очень не дурных итальянских пейзажей, выполненных карандашем /1830/, обращают на себя внимание иллюстрации к комедии «Ревизор». Остается только пожалеть, что, поскромничав, Гоголь не решился довести дело до конца. Тогда, наряду с хорошими, но суховатыми гравюпами 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 таланте. 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 одаренность 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 живой набросок углем /Речной пейзах. 1854/ 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 все же, по отсутствию художнического образования, в «видах» поэта явно ощущается отмеченная нами «доверчивость», присущая русской пейзажной живописи первой половины Х1Х века. У Полонского это проявляется в чрезмерной «зелености» пейзажей. Тем не менее кисть поэта достаточно крепка, чтобы вызывать ассоциации близкие русской живописи 70-х годов.

На примере творчеств Полонского, имея ввиду поздние его опыты, мы различаем четкую 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 подведем 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, подстегнутых 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 лишенную вдохновения старательность любителей.

Очевидно, капризная «дама» попросту не могла более-менее протяженно находиться в чуждой для себя ипостаси. Ибо рисунки поэтов на полях рукописи всегда были следствием напряженной работы, ведущейся в «поле» прежде всего литературного сознания. Вот и пушкинское перо отрывается от текста лишь для того, чтобы черкнуть чей-то пофиль или набросать «вид», но с тем лишь, чтобы в следущее мгновение полностью отрешиться в поэзии, ненадолго им оставленной. Потому и «техника» рисунков Пушкина не многим отличается от письма его рукописей. Это родство «техник» особенно заявляет о себе в виньетке 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 нет почти «самостоятельных» рисунков, где он стремился бы выразить тему специально и исключительно изобразительными средствами. Будучи поэтом до мозга костей, он прибегал к изображениям лишь по мере «склонности» к ним своей 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 искушенные 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 свое внимание от ревнивой Музы, поэты в свою очередь были оставляемы ею?! Ведь то же происходило и тогда, когда, поэзия, 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 отсчета, - не могли найти себя в том, что им не принадлежало. Впрочем - и это следует отметить особо - все это происходило в том случае, когда талант художника 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 серьезном анализе. Необходимо, потому что определяет стилевое направление изображения, а важно, потому что художественные и технические средства напрямую связаны с исходным посылом или стимулом творчества.

Начнем с того, что каждый вид графического изображения имеет свои особенности и решает специфические задачи. Оттого, при спутывании наименований в формах изображения, сбиваются критерии рисунка, и, что еще хуже, - не воспринимаются в своей истинности художественные задачи. Как архитектура состоит из изобразительных форм преследующих определенную функцию, так и графическое произведение имеет свои функциональные особенности, опирающиеся на «контрофорсы» архитектоники и средств изображения, ибо каждая изобразительная форма, имея свою структуру, выполняет присущую только ей задачу. Как эскиз архитектуры еще не есть здание, так и эскиз к композиции еще не является конечной реализацией идеи. Ибо эскиз говорит об общих чертах идеи, тогда как графическая композиция предполагает разрешение ее. И если композицию иной раз называют «рисунком», набросок «композицией», а эскиз - «наброском», то это говорит либо о невежестве сочинителя, либо о неясности или отсутствии формы 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 малоискушенных в нем и пудрить мозги всем остальным, как оно, нередко, и происходит. Неуместная эксплуатация специальных слов приводит к отрыву от исходных значений, сутью которых они являются. В этом плетении 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» 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 - 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 предполагающий графическое раскрытие идеи. Сложность или глубина идеи, приводя к расширению задачи, заявляют о следущей форме графики - эскизе, предваряющему высшее ее 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 легкую или сочную линию, передающую тему в главных ее 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. Все это подразумевает техническую усложненость графических средств, включающих элементы тона и богатства светотени, заявляя уже о постановке определенной задачи и развитие темы. На практике это означает «переход» рисунка с полей рукописи на отдельные листы, что автоматически относит его ко «второму типу» изображений.

Рисунок, предполагая определенную грамоту, есть нечто большее, нежели «развитая» зарисовка. К нему автор приступает по уяснению общей задачи, реализуя ее при ясном представлении особенностей конкретной темы, что включает видение художественных и технических средств ее решения. К средствам решения задач прежде всего относится умелое распределение полей или «пространств» листа, умело соотнося 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 можно определить как динамическую «зарисовку», нацеленную на выражении темы или идеи средствами графики. В эскизе линия и тон, в отличии 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 ее. Эскиз редко имеет самостоятельное значение, ибо, являясь «творческой кухней» художника, призван уточнить способы достижения максимальной выразительности темы.

«Завязка» темы, через эскиз вдущий к «конечному» ее решению, заявляет о себе в композиции, отчего изображение следует называть «композиционным рисунком». Значимость последнего проявляется в том еще, что он может быть подспорьем или даже «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» рисунок, 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 определенных художественных и технических средств, не вмещающихся в «рамки» зарисовки или эскиза. Имея самостоятельное значение, графическая композиция являет собой форму творчества, могущую представлять значительную художественную ценность. Уместно добавить, что, набросок или подготовительный рисунок, бывает, по своим художественным достоинствам много превосходит «законченный рисунок» или композицию, но это, во первых, как повезет, во вторых - выходит за пределы рассматриваемой нами 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 изобразительного, так и понятийного языка. В соответсвии с чем, к первому типу прежде всего относятся «рисунки на полях», к которым, в соответствии с предложенной мной классификацией, целиком относятся зарисовки А. Пушкина.

Специфика оных, как мы уже отметили, состоит в плотной привязанности изображения к плоскости листа. Завсегда 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 все еще находится на листе. Отчего, перо, следуя «инерции» мысли, имеющейся или «отсутствующей» ассоциации, - «слепо» наносит штрихи. Ибо, поэт, «застревая» в поэтических образах, - истинно живет 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 объем, но не по неумению Пушкина передать его /обо всем 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, - «лег» на бумагу той же вязью, какую мы легко узнаем 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 чем и говорит нам его Муза: «Среди бессвязного маранья /Мелькали мысли, очертанья, /Портреты, буквы, имена...».

Слова поэта, драгоценным бисером рассыпаясь по плоскости бумаги, послушны перу не менее, чем зарисовки, им наносимые. Потому вдохновенная «скоропись» поэта, разбрызгивая чернила, органично переходила в «хаос» пушкинского «мельканья». Все это вместе взятое и определяет ни в чем неповторимый почерк Пушкина! Здесь творчество как бы «распадается» на составляющие, реализуя себя в формах, порой неведомых сознанию самого автора. Подобный стиль рисунка, целиком относясь 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 определенного 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 /повидимому «случайно» состоявшиеся/1 рисунки «дамы» Гоголя с «Собачкой» Одоевского, компанию которых нарушают толпы опростоволосившихся героев комедии «Ревизор», изображенные рукой самого Гоголя.

Здесь, однако, придется заметить, что способность ставить большие задачи еще не означает решать их. Потому рисунки «наполовину-художников» Жуковского и Гоголя, единственно из выше расмотренных могущие быть отнесеными к композиционным рисункам, вряд ли можно расценивать более, нежели хорошую графику, что само по себе достаточно хорошо. Но на фоне этой графики - как «достаточно хорошей», так и талантливой - выделяется яркое художественное наследие Михаила Лермонтова. Решительно покинув ряды писателей, оно 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... Все это - в который раз, и, увы, безрезультатно! - напоминает нам о немилосердной и скоро все забывающей памяти современников, традиционно нераспознающих своих гениев, равно как и потомков их - не ценивших ни прошлого своего, ни настоящего, скоро становящегося прошлым. Так, оставляя без лучшего каждое свое «настоящее», мы плодим поколения Иванов не помнящих родства, тем самым лишая и Отечество, и общество столь необходимой во всякое время духовной силы, в результате чего в «ивановом народе» рождаются не сыны Отечества, а пасынки его. Эти законнорожденные дети беспамятства, сызмальства отягощенные неверием в самих себя и создают прямую и обратную связь, порождая лишь себе подобных...

Итак, среди произведений поэта мы видим картины написанные маслом, акварелью, а также множество чрезвычайно живых рисунков и зарисовок. И становится ясно, что поэт родился еще 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: в какой зависимости от поэзии была страсть поэта к искусству? Насколько соотносимы в нем гений поэта с одаренностью художника? Какими критериями следует оценивать творения Лермонтова-художника? Корректно ли сопоставление изобразительного мира поэта с мастерами его времени, и, если да, то - в чем, и - в каком материале?

Как видим - вопросы затрагивают сразу все «пункты сравнения», второй из которых, за ясностью ответа, отпадает сразу, а с остальными мы разберемся по ходу дела. Заявляют о себе и вопросы другого плана: какую роль в судьбе сыграло более мощное, нежели у кого-либо из его современников, сознание и мысль поэта? Может, могучий ум и сильный характер Лермонтова в состоянии были подчинить себе раскрытие его уникального дара?!

Раскрыть - да, подчинить - нет.

Итак - творчество Лермонтова.

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 штудиях самого ученика. Судя по тому, что линия в рисунках Лермонтова с самого начала отличались удивительной живостью /чему не научишь!/, то можно предположить, что своенравный ученик, отнюдь, не отличался педантичностью в класных штудиях. Не колебавшийся в своих решениях, поэт, потому, видимо, предпочел перо карандашу, что оно четче и яснее выражало озарение «здесь и сейчас», с легкостью позволяя набросывать 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 тетради «случайными» зарисовками. Предпочитая сосредоточенное рисование - он имел для этого специальные альбомы. Полностью погруженный в то, что делал сей час, поэт, видимо, не желал смешивать между собой поэзию и искусство, пластическим ценностям которого отводил самостоятельное значение. Чуть не с самого начала «иной мир» Лермонтова не вмещался в «рамки» слова, как бы широки они не 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 четкостью 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 лету» 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 истинные шедевры - говорят нам о /никем, увы, незамеченном/ рождении уникального явления в искусстве! И хотя «затерянный мир» Лермонтова еще 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 лошадью», а так же одно из самых «солнечных» произведений в русской графике «Штаб-ротмистр В. И. Кноринг», выполненный Лермонтовым в 1830/!/ году. Здесь архитектура усадьбы романтически переплетается с архитектоникой природы, на «стыке» которых мы видим даму, спустившуюся по ступеням к только что подъехавшему всаднику. Лишь несколькими штрихами наметив полутень навеса, Лермонтов удивительно легко передает необыкновенно трудную в графике светоносность пространства, родня этот рисунок с рембрандтовскими открытиями в передаче света и цвета.

Несколько особняком стоит великолепная иллюстрация 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 позволив Лермонтову полностью раскрыть композиционный дар, несколько ограничивает самостоятельное значение этого шедевра. И если «лермонтовские» иллюстрации М. Врубеля обладают большой изобразительной свободой, то потому только, что великому художнику было очень просторно в небесном великолепии Слова Лермонтова, в данном случае мучавшегося в «тесноте» поэмы Марлинского.

Но в чем 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 нем «движущихся» пространств. В другом графическом шедевре «Горцы у реки» стремительность всадников с гениальной простотой и художественной убедительностью подчеркивает камыш, замерший в тиши речной заводи. И не смотря на редкие огрехи /как то - в живописном «рембрандтовском» рисунке пером «Коногренадер», Лермонтов не во всем 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 раскрепощенности, легкости «движущихся» линий и композиционной найденности рисунок «Схватка конных егерей с французскими кирасирами». Здесь только что - лоб-в-лоб - сшиблись всадники, в жесткой сече образовавшие мертвый узел. Кажется, сами линии участвуют в смертном действе! Их «удары» ярко передают лязг сабель и хрипы опрокидываемых лошадей. Слева в самую гущу локальной стычки словно на крыльях влетает всадник, а справа к схватке присоединяются 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, вечно зеленым острием своим, словно в молитве, устремленная к небу. Художественную выразительность этого шедевра трудно переоценить! Чего стоит одна только линия в «начале» композиции! Ею Лермонтов мастерски оправдывает все занятое схваткой пространство, и, удерживая «вес» всей композиции, - активно включает в жаркую сечу внимание восторженного зрителя.

В одном из самых ярких шедевров русской графики - «Кавалерийская схватка казаков с горцами» - вихрь сечи сбивает на земь и всадников и лошадей! Здесь художник с большим линейным и живописным мастерством распределеяет «участки» композиции, наделяя жизнью - на грани смерти - каждый из них. Так, драматическая разорванность движения всадника и его лошади справа подчеркивается неспешной собранностью прибывающих новых участников битвы. Само пространство степи в листе уподобляется вселенскому органу, на котором мощно разыгрываются трагические мелодии!

Непреходящая ценность этих батальных сцен состоит в том, что, будучи великим поэтом, художником и бесстрашным воином, - Лермонтов триипостасно участвовал в своих творениях! Наделенные большой художественной силой эти композиции могли быть началом создания больших живописных полотен. С динамикой лермонтовских - удивительных по внутренней раскрепощенности, 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?!

Но что же представляла из себя графика того времени?

Говоря коротко, в России маститые рисовальщики и во второй четверти Х1Х века не остранились еще от европейской школы, не приобретя присущего им впоследствии пластического своеобразия. Лермонтов, не имея академической базы, а потому много уступая им в технике, заметно превосходил свое время в свободе и раскрепощенности штриха. Потому аналоги лермонтовским «росчеркам» легче найти среди рисунков европейских мастеров, причем, предшествующих времен. Ибо в первой половине Х1Х века и графика в Европе «разболтана» была революциями, что заметно даже у великих Ж. Гро и Т. Жерико.

И в самом деле, сравнивая лучшие рисунки 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», «Укрощение 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 ясность, строгость, и, я бы сказал - архитектурность. Стремительная рука поэта, подчиняя мысль образу, выражает его сильными графическими средствами. Потому дышащие ясностью рисунки поэта в своем 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. Осененная вдохновением мысль-идея у Лермонтова есть самый зов творчества, в «пределах» которого выковывается художественная форма. В этом, вообще говоря, 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 графике, - нередко доходит до нас в «раздрызганной», нарочитой и часто искусственной форме. Все это, вообще говоря, является родимым пятном /а когда и болезнью/ профессионалов всех времен, ибо «стиль времени», трансформируясь в стиль творчества, понуждает художников к закланию их духовных сокровений на жервенниках 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 не задумываясь поставил бы свою подпись Жерико, «передав перо» для подписи Делакруа, а ряду лермонтовских шедевров нашел бы место в своей коллекции великий Рубенс! Они же вполне могли привести в восхищение честнейшего Рембрандта, и, вне сомнения, не оставили бы равнодушными и 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, неосторожно подчинившись своему волевому решению, «сменил» сюртук Академии Художеств на шинель гвардейских прапорщиков. Можно печалиться о том, что рядом не оказалось никого, кто способен был изменить мальчишески-честолюбивые светские планы поэта и затянуть его в класы Акадении, которую в то время возглавлял выдающийся рисовальщик профессор исторической живописи В. Шебуев. Именно там - в роскошных классах российского храма искусств юный талант и мог сойтись со знаковыми фигурами русской живописи. Но, увы, - не в первый и не в последний раз железная воля поэта возобладала над его чувствами, эмоциями, и, порой, здравыми рассуждениями.

Став кавказским офицером, поэт, по-видимому, реже прибегал к перу и карандашу, предпочтя им вдохновенную кисть. Рисунки же, с приобретением опыта, становятся более емкими. И, если авторские иллюстрации к «Тамани» и «Княжне Мэри» сделаны в классическом духе, то изображение трех солдат у плетня /в альбоме 1840-1841/ 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, вовсе не претендует на «самостоятельное звучание», как то было у французских романтиков. Относительно живописи, замечу, что, не смотря на явную одаренность, - творческие достижения Лермонтова-живописца, все же, уступают Лермонтову-рисовальшику. Почему?

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

Маслянная живопись, в отличии, скажем, от «легковесной и капризной» акварели, не говоря уже о быстрых рисунках, - предполагает более длительный процес, для чего «краска» эта, собственно, и была в свое время изобретена в Италии. Но живописные средства становятся активными помошниками в художественном действе лишь при искусном владении ремесленными навыками, для чего необходима длительная практика под руководством опытных наставников. Помимо «школьных» знаний здесь необходимо еще ощущение взаимообусловленности «законов природы», проявляющих себя в «неупорядоченности» цветовых гамм, колористических оттенков и контрастов тона, но единых в 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. 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 еще 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 «объемов» 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 еще и неведомому миру.

Любопытно, однако, что, любая, даже и самая значительная идея, являясь вспышкой сознания, - технически способна быть выражена «быстрым» способом... А все потому, что непосредственность живого спонтанного впечатления уже несет в себе «идею», могущую быть выраженной «спонтанными» же средствами, которые, собственно, и определяют рисунок, как «быстрый». Если яркий, но «необработанный» талант обнаруживает свою уязвимость в академических штудиях и многочасовых прописях, то это вовсе необязательно проявляется в «скором рисунке», нередко переходящим 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 легкое перо одаренного, но малоопытного в ремесле художника, хоть и «случайно», но способно все же на мгновения коснуться звезд изобразительного Олимпа. Тогда как «тяжелая» кисть неизменно тянет незадачливого «Икара» вниз, как, впрочем, и, вовсе не легкий, «долгий карандаш». Ибо долгая работа потому и долгая, что озабочена трудным превращением плоскости в мир уточненных, 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 чем 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 одаренность, она нуждается в приобретении серьезных «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 одаренной 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 ее конструктивных особенностей. Потому правая рука поэта, что называется - «не нарисована», также, как и левая кисть, держащая саблю. 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 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 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 остраняет себя от всего, находящегося «по ту сторону», в то же время, подсознательно выстраивая «защиту» от художника, «атакующего» его существо. И только истинным мастерам, наделенным талантом и проницательным умом, удается, «преодолев сопротивление» модели, проникнуть в тайники ее души. И это тем труднее сделать, чем сложнее личность /в данном случае сущность/ человека. Хотя, проблема не только в том, что «испытуемый» 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 абстоят 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 всем 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, все это относится к искренним и нелицеприятным художникам, каковым, к примеру, был великий Рембрандт, оставивший после себя множество, вовсе не лестных автопортретов, или Ван-Гог, так же писавший себя не для украшения салонов. 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.

 Представляется вероятным, что, оба художника, изображая Лермонтова, были «далеки» от него. Потому мы и видим у Горбунова сильную личность - воина, каковым Лермонтов, конечно же, и был, но был не только воином, иначе не был бы великим поэтом. Глубокая и тонко чувствующая организация Лермонтова истинно полна была вселенских противоречий. Очевидно поэтому «огонь» черных 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 «сторонних» изображений не отражает внутренний мир поэта. Лермонтову, в отличии от Пушкина, фатально не везло на истинных художников. Исключение, пожалуй, составляет профильный набросок, сделанный усталой рукой барона Д. Палена. Но и оно не ставит под сомнение наши рассуждения, ибо рисунок был сделан после долгого и кровопролитного сражения при реке Валерик /в котором, Лермонтов, напомню, проявил себя геройски/. Ясное дело, после окончания баталии было не до «психологических защит». Да и от кого? - от тех ли, кто, часом раньше, рискуя жизнью, не только выполнял боевую задачу, но и выручал, а то и спасал от смерти друг друга?! Видимо, Лермонтов, изможденный после боя, а потому «открытый» для понимания, и привлек этим внимание наблюдательного товарища. Нам остается лишь быть признательными Палену «поймавшему» Лермонтова, возможно, в те мгновения, когда в уме поэта рождались строки, обращенные 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 опосредственно связанные с традициями европейского искусства, чем-то сродни «федотовской» неприкаянности, и, отталкиваясь от «брюлловского театра», - перекликаются с теплыми «венециановскими» настроениями.

 Дневники поэта /включая «дневник Печорина»/ ничего не говорят нам о переживании им «культурного конфликта» России и Европы. Да это и не особенно нужно. То, что нельзя прочесть, можно увидеть в его колористических исканиях. Лермонтов понимал известную вторичность русской живописи, давно уже мытарствующую «по Европам». А потому не могла она удовлетворить как всегда значительные его личные требования. Идя своим путем, 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 настоящий 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 Лермонтов на свой счет! Хотя, правильнее говорить здесь о величии, присущем высшей породе человека, ибо не многие в нынешнем мире имеет к себе столь высокую требовательность, блистательно отличавшую поэта.

Вернемся, однако, к живописи Лермонтова.

Изгнанный из «страны рабов, страны господ» в места, «где все свободны, как орлы» - «осмеянный пророк», 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 облеченные в загадочные гармонии цвета. Понятно, что в этом же ключе следует рассматривать иные «неясности» живописи Лермонтова, находящие свое 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 трехмерным 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 ее, как часть невидимой, или, еще точнее - неизведанной еще 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 самая себя «не видит», а потому и не существует вне изобразительных форм ее разрешения. Иными словами - композиция есть средство воплощения идеи изобразительными /«техническими»/ способами. Это лермонтовское «чутье» и объясняет то, что планы и ритмы, как и «вертикали» масс, «горизонтали», и прочее - в его произведениях не «сталкиваются» друг с другом, но образовывают некое пластическое единство. И если немногие огрехи в его полотнах «тихо» говорят о недостаточной специальной подготовке, то живописные достоинства громко заявляют о своей уникальности. Несмотря на то, что в отрочестве Лермонтов брал уроки рисования у достаточно 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, не возможном вне понимания динамики пластических масс, чему научить не просто.

 Идя своим путем, лишь «прикрытым» романтическим антуражем его времени, Лермонтов постоянно ставил в живописи сложнейшие колористические, цветовые и световые задачи, которые не были для него самоцелью. Художнику чужды были отвлеченные, интересные лишь сами по себе, поиски цвето-световых «магических» эффектов /А. Куинджи/, как неприемлемы были «мистические», переходящие в учение, цветовые гаммы Н. Рериха. «Снимая виды» и тяготея в этом к высотам Кавказа, Лермонтов как бы прикасался к небесам, пространство которых чувствовал как никто другой. Все, 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 «отрешенность» 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 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 одном полотне, в одном случае - солнце и луну, а в другом - писал радугу, отраженную в тихой воде, чего быть не может, поскольку она не занимает определенного места в пространстве. Впрочем, эти невольные «чудачества» живописца явно уступали манере «знатоков» искусства рассматривать холсты через золотистого цвета фильтр, в обиходе чопорных англичан называющийся «стекло Клода Лоррена». Вставляя его в глаз вместо монокля, просвещенные 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 был более реален, нежели его английский коллега, опять совпадая с непризнанным при жизни гением в трагичности мироощущения. Последнее во все времена как ничто ясно определяло эпическое величие творцов, несших на себе особую печать - каленое клеймо всей человеческой истории! И если Тернер для 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, навечно «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, бывши 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 ее! Сначала внутренне, 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 Ю. Арнольди: «Он писал картины гораздо быстрее, чем стихи, нередко он брался за палитру, сам еще не зная, что явится на полотне, и потом, пустив густой клуб табачного дыма, принимался за кисть».

Надо полагать, Арнольди несколько погорячился, приписав Лермонтову «скоростное» письмо. Интересно другое. Наблюдательный товарищ поэта 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» натуры. И даже там, где композиции приближаются к жанру, - и там мы ощущаем персонажи их неким игралищем «в руках» одинаково могучей и красочной природы, певцом которой был дивный живописный дар Лермонтова!

И все же упоение от истинного таланта не должно застилать глаза на огрехи, в данном случае обусловленные его достоинствами. Под ними я понимаю преимущества глубокого миросозерцания поэта, которое, увы, не всегда помогало ему проникать в конструкцию форм, способную быть раскрытой и в цвете. В живописи Лермонтов подобен был гениально одаренному музыканту, который, создавая свою нотную грамоту, смело берется писать грандиозные оперы, впрочем, вполне посильные в случае получения всех необходимых для того знаний и опыта. В то же время, не зная «катехизиса живописца», Лермонтов ясно ощущал внутреннее единство форм при их внешней разности.

И все же, обращая внимание на недостаточное знакомство Лермонтова-художника с некоторыми принципами изобразительного искусства, следует принимать во внимание, что многие из них были свойственны и куда более опытным мастерам его времени /о чем, имея ввиду рисунок, речь уже шла/. И русские и европейские живописцы - даже и самые выдающиеся – совершали сходные ошибки, конечно же, извинительные для них куда в меньшей степени, чем для Лермонтова. И если я упоминаю его просчеты, то потому только, что талант Лермонтова не нуждается в поблажках, допустимых в отношении посредственностей. Добавлю еще, что добрая «половина» огрехов художников принадлежит их эпохе. Потому, с пользой для дела, отвлечемся на «просчеты времени» и вневременные ошибки мастеров.

 Театрально-романтическая приподнятость искусства второй четверти Х1Х века, сменившая предшествующую героику опереточного классицизма, - во всем старалась соответствовать реквизитам французских революций. Как классицизм не очень уверенно играл роль возрождения древней классики, так и революционный романтизм, не в состоянии исследовать форму, отдавал предпочтение ее поверхности. И если роль форм играли одетые человеческие фигуры, то «занавешены» они были так, что конструкцию объемов, растущих изнутри, разглядеть было почти невозможно. Не лучше обстояли дела, когда мифологические персонажи лихо освобождались от теснивших их римских туник. Тогда даже и самые знаменитые из живописцев попадали впросак, впрочем, никем, как правило, не замечаемый, ибо никакая эпоха не в состоянии видеть самую себя со стороны. Потому в одном из самых известных своих живописных полотен «Сидящий юноша», Энгр «гнет» /чтобы не сказать - жестоко ломает!/ бедному юноше поясницу там, где она попросту гнуться не может, ибо не принадлежит подвижной части грудной клетки. Таких огрехов, не объяснимых ни «идеей», ни живописной, ни какой-либо другой задачей, можно найти во множестве не только среди мастеров классики и романтики, или предшествующих им эпохам Рококо и Барокко, но и, страшно вымолвить, - среди титанов Ренессанса, давших образцы высочайшего понимания строения форм.

 К примеру, великий Микеланджелло совершал труднообъяснимые и непростительные для него «грехи» нарушения конструкции и формы /среди которых укажу лишь на пальцы «растущие» из поверхности кисти а потому не предполагающие ее толщину у его «Давида» - недостаток, наряду с подобными ему, заметный и в ряде более поздних работ мастера/. Причем речь не идет о том, что великий мастер не редко сознательно изменял пропорции человека и, с пользой для дела, одним из первых начал «придумывать» мышцы. Некоторые огрехи, не обусловленные пластическими особенностями или «задумками» художников, можно найти и у самого искренного, истинного романтика всех времен Сандро Ботичелли /как правило, «ломавшего» формы так, что они от этого только выигрывали/, не меньшего «фантазера» - Эль Греко и целого ряда других гениев, которые, однако, потому и великие, что заявляли своим творчеством не об одних лишь ошибках.

Одним словом - 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. Мне могут возразить, что размах сравнений слишком широк, да и очень уж лестен для поэта, рисовавшего в свое удовольствие. Но это не совсем так, точнее – совсем не так. В сфере творчества забав для гениев не бывает, а уж об удовольствии и говорить не приходится, что доходчиво поясняет выражение - «муки творчества». Потому, все, что привлекает внимание Сущности или увлекает ее воображение - есть проявление творящего начала, свойственного истинно избранным. Забавлялись же «олимпийцы» во все времена так же, как и простые смертные - верховой ездой, веселым застольем, прогулкой в горах, на воде и т. д.

Что касается попыток выяснить мерила истинного таланта и «мерки» внутреннего устроения лучших из них, то они тщетны, ибо все это есть тайна за семью печатями. Ясно одно: завсегда бывшие вольными странниками, пророки и поэты не покупали земную славу у неверных «оценщиков» ее - неизменно корыстных, часто невежественных и всегда неблагодарных. Ясно и то, что истинное величие недоступно рассмотривающим его в упор. В противном случае легко стать смешным, как А. Эфрос, или потерять остроту зрения, как Н. Пахомов.

Так, отдавая предпочтение профилям Пушкина и явно любуясь своим, Эфрос, не догадываясь о девственности своих познаний в искусстве, научает нас: «Усердный дилетантизм живописца Лермонтова столь же самоудовлетворен, как педантичное линевание рисовальщика Жуковского»... Далее, линчуя неумех, «гвардии»-критик отводит душу на Лермонтове: «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/ в эти часы тяжело смыкать веки, чтобы не видеть, что делал у ее ног маленький армейский поручик Лермонтов».2

Увы, метафоры литературных менял, подобные этой, годны лишь для скупщиков земного успеха, что и явил насмешник наш, отказавший в даровании «академику» Лермонтову. Эфрос, взамен таланта наделенный острым нюхом времени, лихо оседлав «красного Пегаса», - умел храбро гарцевать и перед авангардом, и перед Скалозубами своей эпохи. Но и Пахомов, считая, что «порой Лермонтов-художник опережал Лермонтова-писателя»,3 пусть из благих намерений, но оказывал поэту медвежью услугу. Ибо рисунки Лермонтова равны его поэзии в немногих, увы, «маленьких шедеврах». И потом - уравнивать в Лермонтове поэта и художника, значит 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 еще и неведомому, миру... Говоря о форме самовыражения, можно сказать, что одаренный 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 являют образцы художественной прозы, что, полные красочных оттенков внутренней жизни, - словами обозначают «материи» выходящие за пределы, собственно, «слов». Потому, не являясь «профессиональной литературой» и никаким боком не касаясь ее, - они прямо относятся к художественному слову! И наоборот: иные произведения как поденных, так и трудолюбивых литераторов, за отсутствием всякой жизни в слабеньких и блеклых «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 свое своеобразие и творящую волю на все, 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 «комбинацией» всех указанных знаний - они являются смыслом истинного творчества, которое «само» находит себе художественную форму, протяженность 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 одаренные натуры даже и не в своем амплуа способны выразить захватившую их идею сильными художественными средствами, порой создавая новые формы творчества, «попадая» /а то и предваряя/ в творческие находки будущего. В случае с Лермонтовым невыразимой словом ипостасью стало изобразительное искусство, ибо, к счастью для культурного человечества, - гений Лермонтова не ограничился одной лишь поэтической формой. А то, что жизнь поэта вместилась в исторически краткое мгновение, лишь понуждает нас помнить предзнание Лермонтова о том, что истинное Отечество его было не здесь...

\_\_\_\_\_

1 В течении ряда лет преподавая рисунок и скульптуру в Seattle Academy of Fine Art /Академия Изящных искусств Сиэттла/, мне иногда приходилось встречать поразительные творческие и пластические находки учеников самого разного возраста. Причем, не редко, у тех из них, кто менее всего готов был к какому-либо творчеству. Не беря на себя смелость соглашаться с объяснениями, сводящими этот феномен к умению, высвободив и раскрепостив дремлющие способности, обратить внимание к сути искусства, полагаю, все дело в предрасположенности к творческому само-раскрытию. В этом случае восприятие ученика, не привязанное ни к опыту, ни к техническим навыкам или конкретным знаниям, воспроизводит образы порой имеющие художественную ценность.

К примеру, одна дама, лепя портрет «белой» натурщицы, вряд ли осознанно, в течении дней создавала образ негритянки. Наблюдая, но не вмешиваясь в процесс, в конце его я внес минимальные уточнения формы, в результате чего получилась вещь достойная бронзы! Нечто подобное явил юноша из Норвегии. Рисуя сидящего старика и при этом не справляясь ни с конструкцией, ни с формой, ни с движением, ни с характером модели, он, на протяжении часов не уклоняясь от острого и фантастически экспрессивного образа, - создал сильную графическую вещь! Некоторые уточнения /сознаюсь/ сделанные мной для выявления характера и остроты его находок, были незначительны.

2 Эфрос А. Рисунки поэта. 2-е издание. М. 1933. С. 14-15.

3 Пахомов Н. Живописное наследство Лермонтова. М.1948. С. 58.

Март-Апрель 2004.