

А. В. Корнилова

Художественное наследие М. Ю. Лермонтова

Художественное наследие М. Ю. Лермонтова составляет более 400 произведений живописи и графики. Сюжеты картин и рисунков прямо перекликаются со стихотворными строками, а наброски в альбомах красноречиво повествуют о событиях жизни поэта. Галерея портретов современников: московских и петербургских знакомых, воспитанников Школы юнкеров и гвардейских подпрапорщиков, товарищей по Нижегородскому драгунскому полку, пейзажи Кавказа, батальные сцены и бытовые зарисовки не только связаны с эпизодами жизни Лермонтова, но передают атмосферу, дух и характер эпохи.

Ключевые слова: М. Ю. Лермонтов-художник, живопись, акварели, рисунки

Anna V. Kornilova

The artistic heritage of Mikhail Jurievich Lermontov

Lermontov's artistic heritage consists of more than 400 paintings and drawings. The subjects of paintings and drawings correlate directly with poetic lines and sketches in the albums, which tell us of the events of the poet's life. Gallery of portraits of his contemporaries: Moscow and Saint-Petersburg acquaintances, pupils of the Cadets and guards ensigns school, fellows of the Nizhny Novgorod Dragoon regiment, landscapes of the Caucasus, battle scenes and everyday sketches associated not only with episodes of Lermontov's life, but the atmosphere, the spirit and character of the era.

Keywords: Mikhail Jurievich Lermontov as artist, paintings, watercolors, drawings

Художественное наследие М. Ю. Лермонтова известно гораздо меньше, чем его литературное творчество. Однако живопись и рисунки поэта – это «прежде всего своеобразный графический комментарий к литературным замыслам... Они дышат тем же неукротимым жизненным темпераментом, экспансивностью и эмоциональной напряженностью, что и его стихи. Но этим не ограничивается их художественное значение», – писал Н. Беляевский¹. Они интересны как явление массовой художественной культуры первой половины XIX века, эпохи, когда искусство органично входило в жизнь и быт общества. Лермонтов жил в то время, когда умение рисовать не считалось чем-то из ряда вон выходящим, ему учили с детства, и им владели многие.

Рисовать Лермонтов начал гораздо раньше, чем писать. Существует портрет неизвестного живописца, на котором поэт изображен ребенком, лет трех: в руках он держит мелок, а из воспоминаний С. А. Раевского известно, что пол в детской поэта, в Тарханах, был затянута сукном и мальчик с увлечением чертил по нему мелом². Позже его увлекла лепка из воска, которая тоже была тогда распространена среди любителей. «Когда впервые встретился я с Мишей Лермонтовым, его занимала лепка из красного воска: он вылепил, например, охотника с собакой и сцены сражений», – вспоминал М. Е. Меликов³. В этом также не было ничего необычного. Известно, что в создании портретов из желтого и розового воска достиг совершенства граф Ф. П. Толстой, начи-

навший как дилетант, а позже ставший известным художником и вице-президентом Академии художеств. Сам поэт, будучи 13 лет от роду, в письме к тетушке М. А. Шан-Гирей сообщил: «...мы сами делаем театр, который довольно хорошо выходит, и будут восковые фигуры играть (сделайте милость, пришлите мои воски)»⁴.

Впрочем, в этом не было ничего удивительного. М. Ю. Лермонтов жил в то время, когда умение рисовать считалось делом обычным. Домашнее воспитание в дворянских семьях предполагало обязательные занятия рисунком и живописью. Им учили также как французскому языку, умению играть на фортепьяно, верховой езде и другим предметам, без которых молодой человек или барышня просто не могли войти в светское общество. Причем учителями рисования часто были выпускники Академии художеств, и в их уроках отражалась вся академическая система образования. Она подразумевала поэтапное обучение: вначале перерисовывали «контуры», затем от «контуров» переходили к копированию гравюр с произведений известных художников. Таким образом учился и Лермонтов. О прорисовке контуров упоминает он в письме 1827 г., обращенном к М. А. Шан-Гирей: «Милая тетенька... Заставьте, пожалуйста, Ефима (Аким Павлович Шан-Гирей. – А. К.) рисовать контуры; мой учитель говорит, что я еще буду рисовать их с полгода»⁵.

Сохранились ученические программные копии Лермонтова с картины А. П. Лосенко «Святой

Андрей Первозванный»⁶, «Ребенок, тянущийся к матери» (1829) и «Мадонна» (1831). От копирования переходили к следующему этапу: рисованию с гипсовых слепков античных «бюстов», скульптур. «Скоро я начну рисовать с (buste) бюстов... Какое удовольствие!.. К тому же Александр Степанович (Солоницкий. – А. К.) мне показывает как должно рисовать пейзажи», – писал Лермонтов М. А. Шан-Гирей в декабре 1828 г.⁷ Очевидно, что учитель поэта, бывший воспитанник Академии художеств, преподавал ему тем же методом, которым и сам обучался⁸.

Наиболее ранние акварели поэта, выполненные им совершенно самостоятельно, без помощи учителя, относятся ко времени путешествия на Кавказ, куда его возила бабушка Елизавета Алексеевна Арсеньева. Она надеялась поправить здоровье внука целебными водами и чистым горным воздухом Горячеводска, где было имение их близких родственников. Горы Кавказа, его природа и люди произвели на одиннадцатилетнего мальчика неизгладимое впечатление, которое отразилось и в поэзии, и в акварельных зарисовках.

Хотя я судьбой на заре моих дней,
О южные горы, отторгнут от вас,
Чтоб вечно их помнить, там надо быть раз:
Как сладкую песню Отчизны моей,
Люблю я Кавказ.

Кавказ. 1830⁹

Одна из ранних акварелей – «На Горячих водах» (второе название «Пейзаж с озером», 1825) – изображает «пейзаж с озером и горами» на горизонте. Этот набросок, выполненный на желтоватой тонированной бумаге в золотисто-голубой цветовой гамме, еще по-детски наивен, но и в нем уже чувствуется умение автора передать свежесть новых впечатлений¹⁰. К раннему периоду относится также пейзаж «Морской вид с парусной лодкой»¹¹. Этот мотив позднее прозвучит и в поэтическом творчестве Лермонтова, в том числе в широко известном стихотворении «Белеет парус одинокой». Романтическим мировосприятием отмечен и «Пейзаж с двумя березами»¹², выполненный, очевидно, в Тарханах. Позднее «чета белеющих берез» будет упомянута в стихотворении «Родина».

Люблю дымок спаленной жнивы,
В степи ночующий обоз
И на холме средь желтой нивы
Чету белеющих берез.

Родина. 1841¹³

Эти ранние рисунки Лермонтова выдают руку начинающего, но способного рисовальщика, в чем опять-таки не было ничего необычного: в то время

многие так начинали. Как вспоминал Н. А. Бестужев, «я с юности назначен был для живописи, учился с пламенной душой, искал разгадки для тайн искусства и чем более приобретал понятий, тем более они приводили меня к отчаянию. Наконец я устал, подобно Сизифу, катать на гору камень. В душе моей заговорило новое чувство, я вступил на военную службу и бросил художество. С тех пор оно стало для меня лишь отдохновением от забот повседневности»¹⁴. В отличие от Бестужева, Лермонтов рисования не бросил, хотя тоже поступил на военную службу.

«Домашнее рисование» обычно имело продолжение в любом учебном заведении. У Бестужева это был Морской кадетский корпус, у Лермонтова – вначале Московский университетский пансион, где рисование входило в число обязательных предметов, а затем Школа гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. Если обязательное обучение рисованию в учебных заведениях и не давало достаточно профессионального уровня, то во всяком случае у воспитанников появлялось умение с легкостью делать беглые наброски, что называется, «набить руку». Именно этим отличаются рисунки Лермонтова в так называемых «Юнкерских тетрадах», относящихся к раннему петербургскому периоду, когда он поступил в Школу гвардейских подпрапорщиков.

Скучая на занятиях, которые были ему малоинтересны, он в рассеянности набрасывал пером или карандашом то портреты товарищей, то сценки из жизни юнкеров. Так на одной из страниц тетради «Лекции Закона Божьего» изображен гусар на скачущем коне¹⁵, в тетради № 22 – «Атака конных улан на пешех гренадеров»¹⁶, в других – портреты воспитанников (юнкеров Хомутова, Шаховского и других), сцены военных учений. Подобные наброски были интересны окружающим, в них они легко узнавали себя и товарищей по полку. На одном из рисунков представлен урок верховой езды в манеже. На первом плане спиной к зрителю изображен военный с хлыстом в руке, и хотя он виден со спины, современники узнавали в нем эскадронного командира А. С. Стунеева; в юнкере, гарцующем на коне у окна манежа, видели приятеля Лермонтова В. А. Вонлярлярского, а возле барьера – Н. И. Поливанова и унтер-офицера Жолмира. Обучение верховой езде в Школе юнкеров было одним из важнейших занятий.

В военной среде всегда высоко ценилось умение правильно сидеть в седле: плечо, колено и носок всадника должны были располагаться на одной прямой линии. Эта так называемая «русская посадка» давалась не сразу и далеко не всем. Недаром Лермонтов иронизировал над своим дядей и другом А. Столыпиным, с которым они служили в лейб-гвардии Гусарском полку:

Имел он гадкую посадку,
Неловко гнулса наперед
И не тянул ноги он в пятку,
Как должен каждый патриот...

Подобные рисунки обычно обсуждали в дружеских компаниях, шутя обыгрывали их сюжеты, легко узнавали себя и своих товарищей. В таком случае и сам рисовальщик становился душой общества, обретал особую популярность. Вечерами, когда заканчивался день, наполненный муштрой и окриками эскадронного командира Алексея Степановича Стунеева, – о нем Лермонтов писал в «Юнкерской молитве»:

Пускай в манеже
Алехин глас
Как можно реже
Тревожит нас

– юнкера собирались в дортуаре или спальне, вели непринужденные беседы, шутили или углублялись в чтение. На одном из рисунков изображена подобная сценка, где юнкер Л. Н. Хомутов погружен в чтение, а И. Шаховской с огромным носом, за который его прозвали «Курок», уютно устроился на своей постели¹⁷.

Это далеко не единственный рисунок из жизни воспитанников Школы юнкеров. Особенно выразителен набросок в 22-й тетради, изображающий молодого человека, смотрящего в окно¹⁸. Его юношеский профиль, вписанный в прямоугольник оконного стекла, лаконично очерченный силуэт фигуры в наброшенной на плечи юнкерской шинели, – все пронизано ощущением томительного одиночества. Воспитанники, почти подростки, в стенах Школы вспоминали о родном доме, о друзьях и близких, оставленных за ее стенами. Однако особенно предаваться подобной рефлексии не было ни времени, ни условий. Постоянные учения, занятия в манеже, маневры заполняли все дни напролет. Отголосок этого находим в рисунке сепией «Маневры в Красном Селе», где на дощатом мостике, перекинутом через проток, гарцуют на конях офицеры, в одном из которых узнавали генерала К. А. Шлиппенбаха¹⁹.

Не только в юнкерских тетрадях рисовал Лермонтов своих полковых товарищей, но и на отдельных листах, и в альбомах. В акварели «Бивуак лейб-гвардейского полка под Красным Селом» он изобразил группу офицеров, расположившихся среди невысоких деревьев и кустарников. Все представленные здесь лица хорошо известны благодаря надписи на раме, в которую была позднее заключена акварель: здесь и корнет князь Н. С. Вяземский, и ротмистры Г. Витт, и А. Г. Ломоносов и др.²⁰

Эта акварель представляет собой не только ценный документ лермонтовской биографии и эпохи в целом, но также свидетельствует о художественных предпочтениях поэта этого периода. Удачная композиция с продуманной постановкой отдельных групп офицеров; их лица, имеющие черты портретного сходства, цвет мундиров, свидетельствующий о принадлежности к лейб-гвардии гусарскому полку, умелое изображение лошадей в движении и сильном ракурсе, – все это требовало определенных навыков.

Карикатуры в юнкерских тетрадях того периода составили Лермонтову известность в среде товарищей. Однако далеко не все они были безобидны. Страницы альбомов 1830-х гг. заполнены шаржированными зарисовками не только военных, но и представителей светского общества. Это бытовые сценки и профили резко портретного характера, граничащие с карикатурой, и батальные сюжеты. Набросаны ли они в свете бала или в гостиной, во время дружеской беседы или в театральном фойе, каждая из них связана с конкретной ситуацией, за каждой стояли реальные персонажи, известные в обществе, и реальные ситуации, характеризующие их отнюдь не лестно. Часто Лермонтов сопровождал рисунки надписями, имитирующими реплики и даже диалоги изображенных. Среди них и штаб-офицер, затянутый в мундир, и барышня, в бальном декольтированном платье, присевшая отдохнуть после быстрого танца, и кавалер, склонившийся перед ней в почтительном поклоне, и сановный чиновник в длинном плаще²¹. Порой сатирическая окраска этих беглых зарисовок становилась весьма саркастической и так же, как крамольные стихи, грозила Лермонтову серьезными неприятностями. Недаром позднее бабушка поэта Е. А. Арсеньева «просила внука не писать стихов, живя в постоянных опасениях за него. Внук обещал, чтобы успокоить горячо любимую бабушку, но стал рисовать карикатуры, которые были так похожи и удачны, что наделали много шума в высшем петербургском обществе и больших неприятностей для Лермонтова. Тогда бабушка стала уговаривать его не заниматься более и карикатурами. „Что же мне делать с собой, когда я не могу жить так, как живут все светские люди? Бабушка просит меня не писать стихотворений и не брать в руки карандаша – не могу, не могу“, – говорил он с пылающими глазами», – вспоминала Каролина Мишель, которая часто видела поэта в домашней обстановке²².

Как в это время выглядел Лермонтов в кругу светского общества, можно представить себе по акварели Г. Г. Гагарина «Бал у княгини Барятинской»²³. В просторном зале на блестящем паркете, возле беломраморных колонн кружатся танцующие пары: молодые офицеры, затянутые в мундиры и фраки, барышни в пышных кисейных платьях.

Все лица портретны и легко узнаваемы. Среди них князь А. И. Барятинский (будущий фельдмаршал), князь А. Прозоровский-Голицын, фрейлины Н. Л. Соллогуб и Дубенская, княгиня Долгорукая, сам рисовальщик, Г. Г. Гагарин и другие. В одном из офицеров, изображенном в центре композиции, черноволосям и темноглазом, с характерными усами исследователи склонны видеть самого Лермонтова²⁴.

Не только на балах и маскарадах, но и в гостиных московских и петербургских особняков барышни и молодые люди имели обыкновение раскладывать на столах свои памятные книжки, переплетенные в красный сафьян и украшенные серебряными накладками и застежкой в виде кленового листа или сердца, пронзенного стрелой. Между листами таких альбомов, во множестве хранящихся в музейных и архивных фондах, до сих пор можно найти засушенные цветы, травинки и даже локоны, срезанные некогда «на память». «Альбом был развернут и от каждого требовали добровольного остроумия, и никто не имел грубости отказать в нем... Вполовину вымышленными, вполовину похищенными рифмами скропал я в полчаса экспромт. Слава моя от того умножилась, но покой потерпел убыток», – вспоминал П. Л. Яковлев²⁵. Однако важным было то, кто именно писал или рисовал в альбомы, из какой среды, литературной, художественной, светской они вышли, какой круг знакомых владельца отразился на их страницах. Открытость «карманной книжки» порой позволяла наряду со стихами подлинных поэтов появляться на своих страницах и опусам обычного светского рифмоплета. Тем не менее в них оставляли свои автографы Г. Р. Державин, В. А. Жуковский, А. С. Пушкин. Благодаря стихотворениям и рисункам Лермонтова стали известны и приобрели особую ценность альбомы А. М. Верещагиной²⁶.

Один из них, переплетенный в красный сафьян и украшенный золотым тиснением, хранит стихи и рисунки поэта начала 1830–1834 гг.²⁷ Хозяйка этого альбома Александра Михайловна – Сашенька Верещагина – была приятельницей и другом юности поэта. Они вместе проводили лето 1829 г. в имении Середниково и постоянно виделись в Москве. «Верещагина была старше Лермонтова четырьмя годами. И он относился к ней с шутивным почтением и доверчивой дружбой. Верещагина, по свидетельству родственника Лермонтова А. Шан-Гирея, принимала в нем большое участие, отлично умела пользоваться немного саркастическим направлением ума своего и иронией, чтобы овладеть этой беспокойной натурой и направлять ее (шутя и смеясь) к прекрасному благородному. Она поощряла его занятия поэзией, берегла его стихи, написанные на лоскутках бумаги. Он охотно вписывал в ее

альбомы лучшие свои строфы и украшал страницы рисунками и карикатурами»²⁸.

Среди них изображение молодого офицера в вицмундире с кавалерийской саблей и шляпой с плюмажем (со спины). В нем исследователи склонны видеть автошарж Лермонтова, который «острил не только над другими; он трунил подчас и над своими недостатками», а как раз особенности фигуры и подчеркнуты рисовальщиком²⁹. Легким шаржированием отмечен также рисунок, изображающий молодого человека во фраке. Маленького роста с вьющимися волосами и вздернутым носом, в котором усматривают сходство с композитором А. С. Даргомыжским³⁰.

Лермонтов-художник гораздо более ярко представлен в другом альбоме А. М. Верещагиной, который известен тем, что помимо других рисунков поэта, содержит акварель, изображающую Вареньку Лопухину³¹.

Они были знакомы с юности, по Москве, когда окна дома бабушки Лермонтова на Молчановке смотрели на окна дома Лопухиных на противоположной стороне улицы. Поэт был дружен с ее братом, знаком со всем ближайшим окружением, вместе проводили они лето в имении Середниково. Увлечение Варенькой относится к последним годам учебы в Московском университете. «Полюбил он ее незадолго до своего переезда в Петербург. Через три года до нее дошел слух, что он увлечен другой. И она, ничего ему не сказав, вышла замуж за нелюбимого... Разрушилось счастье, которое, казалось Лермонтову, было возможно и ускользнуло», – писал И. Л. Андроников³².

Акварель относится к концу декабря 1835 г., когда на пути в Тарханы Лермонтов остановился в Москве, где вновь встретил Вареньку, только теперь она уже была замужем за Н. Ф. Бахметьевым, человеком почти на двадцать лет старше ее. В акварели изображена изящная молодая женщина в синем атласном капоте и блондовом чепце (с золотым обручем). Завернувшись в шаль и подперев голову рукой, она уютно устроилась в глубоком кресле. Лицо ее с правильными чертами и огромными темными глазами несет печать грустных раздумий.

Эта встреча и тот образ, который глубоко поразила поэта, описан им в «Княгине Лиговской», где она стала прототипом образа Веры Дмитриевны. «Медленными шагами прошел Печорин через зал, взор его затуманился, кровь прилила к сердцу. Он чувствовал, что побледнел, когда перешел через порог гостиной. Молодая женщина в утреннем атласном капоте и блондовом чепце сидела небрежно на диване. Княгиня Вера Дмитриевна была женщиной двадцати двух лет, среднего женского роста, блондинка с черными глазами, что придавало лицу ее какую-то оригинальную прелесть и таким об-

разом резко отличая ее от других женщин... Она была не красавица, хотя черты ее были довольно правильны, овал лица совершенно аттический и прозрачность кожи необыкновенна. Бесперывная изменчивость ее физиономии, по-видимому не сообразная с чертами несколько резкими, мешала ей нравиться всем и нравиться во всякое время, но зато человек, привыкший следить эти мгновенные перемены, мог бы открыть в них редкую пылкость души». Это описание почти полностью совпадает с образом в акварели Лермонтова, которую он подарил Вареньке³³

Поэту принадлежит и другой погрудный портрет Варвары Александровны. Это акварель на тонированной желтоватой бумаге³⁴. Мы видим то же лицо с огромными черными глазами, матовая бледность которого подчеркнута темным цветом густых, стянутых на затылке волос. Правильные черты в сочетании с аттической прической придают образу выражение внутренней сдержанности и глубокого раздумья.

Она не гордой красотою
Прельщает юношей живых,
Она не водит за собою
Толпу вздыхателей немых.
И стан ее – не стан богини,
И грудь волною не встает,
И в ней никто своей святыни,
Припав к земле, не признает.
Однако все ее движенья,
Улыбки, речи и черты
Так полны жизни, вдохновенья,
Так полны чудной простоты.
Но голос в душу проникает
Как воспоминанье лучших дней
И сердце любит и страдает,
Почти стыдась любви своей³⁵.

Кроме этого существует и еще один портрет Вареньки Лопухиной в образе испанской монахини, выполненный поэтом. Это один из самых обаятельных и тонких женских образов в художественном наследии поэта. Его создание относится ко времени работы над драмой «Испанцы» и соответствует ремарке третьего действия пьесы: «Эмилия входит бледная в черном платье, в черном покрывале и с крестиком на груди своей». Печальному лицу молодой женщины Лермонтов сообщил черты Вареньки Лопухиной³⁶. Потупленный взор больших черных глаз, скорбное выражение и матовая бледность придают образу особое драматическое звучание.

На примере портретов В. А. Лопухиной очевидно как факты биографии поэта органически становились источником его творчества. Недаром Е. А. Сушкова в своих воспоминаниях отмечала стремление Лермонтова «из всякого

слова, изо всякого движения извлечь сюжет для описания»³⁷.

Судьба распорядилась таким образом, что кроме родных и близких, кроме Москвы и Петербурга большую роль в жизни поэта сыграл Кавказ. Отправлялся ли он туда ребенком, вместе с бабушкой, или, много позже, будучи молодым опальным офицером, должен был не по своей воле уехать в ссылку, Кавказ всегда производил на него неизгладимое впечатление, а тема кавказской войны и вовсе прошла через все творчество Лермонтова. Началось это с детских лет, когда бабушка впервые вывезла его в Горячеводск. Еще тогда он был покорен природой и самобытностью этого неведомого ему края. Целебные минеральные источники близ Пятигорска, силуэты горных вершин на горизонте, бурные потоки, бегущие по склонам, и, главное, воинственная Чечня, которая была совсем рядом. На улицах города постоянно встречались раненые русские офицеры и солдаты, лечившиеся на целебных водах, стройные молодые казаки в высоких меховых папахах гарцевали на лихих скакунах, а сторожевые башни на окраине города создавали тревожное ощущение близости военных действий. Все эти яркие впечатления отразились в стихах и рисунках юного поэта.

На одном из них – «Нападение» 1829 г. – изображен коварный черкес, останавливающий на скаку конного русского солдата и вонзающий ему в грудь кинжал³⁸. Акварель, выполненная четырнадцатилетним Лермонтовым, несмотря на явно дилетантский характер и наивный романтизм, удачно передает стремительность движений горца и создает впечатление внезапности нападения. Тема войны прозвучала и в рисунках начала 1830-х гг., и в иллюстрациях к повести А. А. Бестужева-Марлинского «Аммалат-Бек», которой тогда все зачитывались, и в иллюстрации к «Кавказскому пленнику», отмеченных экспрессией и яркой образной выразительностью³⁹.

Позднее, во время первой кавказской ссылки, куда Лермонтов был отправлен в 1837 г. за стихотворение «Смерть Поэта», написанное после гибели А. С. Пушкина, эта тема получила дальнейшее развитие и отразилась в серии рисунков и живописных картин, передающих удивительную природу неведомого «дикого края». Путь, которым поэт следовал на Кавказ, шел по Ставропольскому тракту. Когда-то по нему под конвоем проследовали ссыльные декабристы. Кавказ был тем местом, откуда обычно не возвращались: неугодных властям наступала либо черкесская пуля, либо смертельная рана в бою, либо дуэль. Лермонтов был одним из них. Однако первая кавказская ссылка еще не сулила ему трагического конца. Как и все ссыльные, следовавшие Ставропольским трактом, он проехал всю Россию с ее почтовыми станциями и постоянными дворами,

миновал те же военные посты кавказской линии, те же казацкие станицы. По пути зарисовывал «Сцены из Ставропольской жизни», изображавшие характерные типы военных и местных чиновников⁴⁰.

Одним из удачных рисунков была «Волобуева мельница»⁴¹. Несколькими динамичными мазками кисти намечен общий фон, на котором изображена старая мельница, стоящая на холме над стремительным водным потоком. Сочетание коричневато-охристых тонов туши с желтоватым цветом тонированной бумаги, их контрастное сопоставление передают романтическое ощущение южной ночи, которое сопровождается надписью под рисунком, сделанной рукой Лермонтова: «21 Мая после прогулки на мельницу Волобуева».

В дороге поэт заболел и после лечения в ставропольском госпитале его направили в Пятигорск. В этом не было ничего необычного. Заболевшие и раненые офицеры большей частью отправлялись к пятигорским целебным источникам и ваннам. «Всякий туда норовил, – вспоминал Н. П. Раевский. – Бывало, комендант вышлет к месту служения: крутишься, крутишься дельце сварганишь – ан, и опять в Пятигорск. В таких делах нам много доктор Ребров помогал. Бывало, подластиться к нему, он даст свидетельство о болезни. Отправит в госпиталь на два дня, а после и домой, за неимением в госпитале места. К таким уловкам и Михаил Юрьевич не раз прибегал»⁴². Пятигорск в это время был заполнен военными. В гостинице, ресторации, у серных источников, на бульваре, – всюду можно было встретить только что приехавших из отрядов офицеров с перевязанными ранами. Много было и выздоравливающих, прогуливающих по аллеям или сидящих в ресторации. Из окон доносились звуки музыки, говор, стук бильярдных шаров.

Лермонтов поселился в небольшом мазанковом домике. «У меня здесь славная квартира, – писал он М. А. Лопухиной 31 мая 1837 г., – каждое утро из окна я смотрю на цепь снежных гор и Эльбрус; я то и дело останавливаюсь, чтобы взглянуть на этих великанов, так они прекрасны и величественны»⁴³.

С подножия горы Машук открывался прекрасный вид на город. Именно отсюда и зарисовал его Лермонтов, сделав вначале небольшой набросок с натуры, а позднее написав большую живописную картину, на которой представлена панорама Пятигорска⁴⁴. На первом плане, справа, изображена извилистая тропинка, ведущая вверх по склону Машука, пропущенному невысоким кустарником. По ней, не торопясь, взбирается одинокий путник, направляющийся к скалистому гроту: местной достопримечательности, которую позднее станут называть гротом Лермонтова. Большой придорожный камень у правого нижнего края картины играет роль кулисы. Слева на первом плане раскидистый

зеленый кустарник также выполняет роль симметричной кулисы. Они словно приоткрывают вид на каменистую площадку, за которой на пологих склонах горы раскинулся город с его небольшими выбеленными домиками и зеленым бульваром. Вдали видна долина реки Подкумок, горы Юца и Джуца, а на горизонте снежные вершины Эльбруса. Продуманное построение живописной композиции согласно строгим академическим правилам; четкое деление ее на пространственные планы; верное цветовое решение, – все говорит о профессиональном подходе к изображению. В нем сказались и уроки художника П. Е. Зболотского, и знание основ создания пейзажных композиций. Это уже не дилетантские упражнения, а подлинно профессиональное произведение, которое могло бы сделать честь любому выпускнику Академии художеств.

Скорее всего, картина была написана позже, чем сделан карандашный набросок с натуры, когда у Лермонтова появилась возможность спокойно предаться занятиям живописью. Передвигаясь на перекладных по почтовому тракту, не имея ни времени, ни условий для работы масляными красками, что требовало хотя бы некоторой оседлости и свободного времени, он вынужден был довольствоваться лишь беглыми зарисовками небольшого формата. И. Л. Андроников считал, что «Вид Пятигорска», как и другие живописные полотна, были написаны Лермонтовым по его возвращении из ссылки в Петербург, где он такую возможность имел. «В рисунке и картине важно также другое. В обоих случаях изображен вид, который открывается с Елизаветинской галереи, где Печорин в первый раз увидел княжну Мери. Направо в горе грот, где встретились Печорин и Вера, и их застала гроза. Лермонтов-живописец воспроизводит на холсте те же места, какие описывает прозаик Лермонтов»⁴⁵.

Именно с описанием Пятигорска связаны строки из «Героя нашего времени». «Вчера я приехал в Пятигорск, – записал Печорин в журнале, – нанял квартиру на краю города, на самом высоком месте, у подошвы Машука... Вид с трех сторон у меня чудесный. На запад пятиглавый Бешту синее, как „последняя туча рассеянной бури“; на север подымается Машук, как мохнатая персидская шапка, и закрывает всю эту часть небосклона; на восток смотреть веселее: внизу передо мною пестреет чистенький, новенький городок, шумят целебные ключи, шумит разноязычная толпа, – а там, дальше, амфитеатром громоздятся горы все синее и туманнее, а на краю горизонта тянется серебряная цепь снеговых вершин, начинаясь Казбеком и оканчиваясь двуглавым Эльбрусом»⁴⁶.

Недалеко от Пятигорска находился Железноводск, также славившийся своими целебными

источниками. Никто из «водяного общества» не миновал его, в том числе, и Лермонтов. Здесь принимал он целебные ванны, здесь же побывал и в день роковой дуэли. Неслучайно появилась и его карандашная зарисовка «Бештау близ Железноводска»⁴⁷. В то время это был маленький городок у подножия горы Железной, больше напоминающий селение. Немногочисленные беленые домики под камышовыми крышами, выстроившиеся вдоль извилистой улицы, сады, скрывающиеся за плетнями и заборами, и надо всем – вершины Бештау, Железной и Медной гор, окружающих городок со всех сторон. Полуденную тишину здесь лишь изредка нарушал окрик возницы или цоканье копыт всадника. На рисунке Лермонтова изображены два конных офицера, скачущие вдоль улицы в сторону подножия Бештау. И вновь, в разработке пространственных планов, в серебристой дымке, покрывающей вершины гор и тонко переданной легкой карандашной штриховкой, чувствуется своеобразный почерк художника.

Но далеко не все наброски этого периода отмечены поэзией обыденного. Тревожным настроением проникнут рисунок «Тамань. Домик над обрывом»⁴⁸. Историю его создания описал в своих воспоминаниях М. И. Цейдлер, который, едучи тем же почтовым трактом, что и Лермонтов, видел этот маленький домик и его обитателей, а девушкой, редкой красоты, не на шутку увлекся: «Когда я... рассказывал в кругу товарищей о моем увлечении, то Лермонтов пером начертил на клочке бумаги скалистый берег и домик, о котором я вел речь»⁴⁹. Беленая мазанка над крутым обрывом, парусник и лодки на море, горы на горизонте, – все в рисунке поэта непосредственно перекликается с текстом повести «Тамань». Разница лишь в том, что рисунок сделан при дневном свете: «Мы подъехали к небольшой хате на самом берегу моря. Полный месяц светил на камышовую крышу и белые стены моего нового жилища; на дворе, обведенном оградой из булыжника, стояла, избочась, другая лачужка, менее и древнее прежней. Берег обрывом спускался к морю почти у самых стен ее, и внизу с беспрерывным ропотом плескались темно-синие волны. Луна тихо смотрела на беспокойную, но покорную ей стихию, и я мог различить далеко при свете ее, далеко от берега два корабля, которых черные снасти, подобно паутине, неподвижно рисовались на бледной черте небосклона»⁵⁰.

Направляясь к месту ссылки в Нижегородский драгунский полк, квартировавший в Кахетии, Лермонтов пересек весь Кавказ. Пейзажные зарисовки, которые он делал по пути, составили целую серию. «Я снял на скорую руку виды всех тех мест, которые посещал», – писал он С. А. Раевскому⁵¹. Одним из них был вид на Дарьяльское ущелье⁵². Этих знаменитых «Врат Кавказа» не миновал никто из

следовавших по Военно-Грузинской дороге. На рисунке изображены две высокие отвесные скалы, нависшие над ущельем, по которому извилистой лентой течет Терек.

И скалы тесною толпой,
Таинственной дремоты полны,
Над ним склонялись головой,
Следя мелькающие волны.

Демон. 1838⁵³

И вновь Лермонтов использует характерный для академического пейзажа прием «кулис», обрамляющих общий вид, где по дороге, идущей вдоль русла реки, медленно движется арба, которую тянет пара волов. Совсем иной Терек, бурный и пенный, изображен поэтом в другом рисунке «Дарьяльское ущелье и замок царицы Тамары»⁵⁴. Это вид на то же ущелье, но с другой точки зрения. Стиснутый отвесными скалами пенный поток, через который перекинут шаткий мостик, извилистая тропа, спускающаяся с гор, и высоко, на вершине неприступного утеса, старинный замок царицы Тамары.

В глубокой теснине Дарьяля,
Где роется Терек во мгле,
Старинная башня стояла,
Чернея на черной скале.
В той башне высокой и тесной
Царица Тамара жила:
Прекрасна, как ангел небесный,
Как демон коварна и зла.

Тамара. 1841⁵⁵

Не менее величественный горный пейзаж – «Вид Крестовой горы»⁵⁶. Снежная вершина, увенчанная поклонным крестом, поднимается над глубоким мрачным ущельем, по дну которого стремительно несется бурный поток между отвесных скал. У подножия горы, по узкой тропе, идущей по краю пропасти, едет кибитка, запряженная парой лошадей. Соседство белоснежных вершин и ясного голубого неба, коричневатые-серые отроги скал, пенный водный поток, – все пронизано тонкими цветовыми рефлексам и окутано световоздушной дымкой, передающей ощущение необъятного пространства. И вновь невольно напрашивается сравнение изображения с текстом лермонтовской «Бэлы».

Переезд через Крестовую гору (или, как называет ее ученый Гамба, Le Mont St.-Christophe) достоин вашего любопытства. И так, мы спускались с Гуд – горы в Чертову долину... вот романтическое название! Вы уже видите гнездо злого духа между неприступными утесами, – не тут-то было: название чертовой долины происходит

от слова «черта», а не «черт», ибо здесь когда-то была граница Грузии. Эта долина была завалена снеговыми сугробами, напоминавшими довольно живо Саратов, Тамбов и прочие милые места нашего отечества.

– Вот и Крестовая! – сказал мне штабс-капитан, когда мы съехали в Чертову долину, указывая на холм, покрытый пеленою снега; на его вершине чернелся каменный крест, и мимо его едва-едва заметная дорога, по которой проезжают только тогда, когда боковая завалена снегом: наши извозчики объявили, что обвалов еще не было, и, сберегая лошадей, повезли нас кругом. При повороте встретили мы человек пять осетин; они предложили нам свои услуги и, уцепясь за колеса, с криком принялись тащить и поддерживать наши тележки. И точно, дорога опасная: направо висели над нашими головами груды снега, готовые, кажется, при первом порыве ветра оборваться в ущелье; узкая дорога частью была покрыта снегом, который в иных местах проваливался под ногами, в других превращался в лед от действия солнечных лучей и ночных морозов, так что с трудом мы сами пробирались; лошади падали; налево зияла глубокая расселина, где катился поток, то скрываясь под ледяной корою, то с пеною прыгая по черным камням. За два часа едва смогли мы обогнуть Крестовую гору – две версты в два часа!⁵⁷

Крестовую гору Лермонтов рисовал не один раз. «Вид Крестовой горы из ущелья близ Коби» – написал он на автолитографии, которую сделал со второй картины, вернувшись в Петербург⁵⁸. На крутом утесе, отроги которого почти отвесно спускаются к Тереку, возвышаются древняя башня, храм Сиони и небольшое селение. Старые сторожевые башни в неприступных горах Грузии издавна служили людям, предупреждая их об опасности. Они ставились на самых высоких местах, а при приближении врагов на них зажигали сигнальные огни, которые были видны издалека. От башни к башне, от селения к селению шла тревожная весть, передаваемая этой «огненной эстафетой».

И башни замков на скалах
Смотрели грозно сквозь туманы –
У врат Кавказа на часах
Сторожевые великаны⁵⁹.

И. Л. Андроников, занимаясь творчеством Лермонтова и проехав всю Грузию, в поисках тех мест, которые изображал поэт, писал: «Среди кавказских видов Лермонтова есть один, с которого он сделал автолитографию и сам на ней надписал: „Вид Крестовой горы из ущелья близ Оби“. Долго этого места найти не удавалось, пока не выяснилось, что

это Крестовая гора, а гора Кабарджина, вопреки мнению Лермонтова, который считал, что перед ним обратный склон Крестовой (близ селения Оби). Вдобавок ко всему изображение перевернуто. Приехав в Петербург, Лермонтов сам перевел свою зарисовку на литографский камень, забыв, что при этом изображение следует перевернуть. Поэтому перевернутым получилось изображение на литографском оттиске. Пришлось немало поехать вокруг селения Сиони, куда не пришла догадка – поглядеть на литографию в зеркало. И сразу зарисованное место нашлось»⁶⁰. Два из таких оттисков раскрашены акварелью. Очевидно, поэт дарил их друзьям и близким.

Башня, которая изображена на автолитографии, предстает и в другой его картине – «Башня в Сиони»⁶¹. В этом пейзаже Лермонтов словно обобщил свои впечатления от картины и литографии, убрав храм и оставив только старую караульную башню, суровый облик которой соответствовал лаконизму горного пейзажа. Каменистые отроги, на которые падает последний луч заходящего солнца, нагромождение мрачных, с зеленоватым оттенком скал, снежные вершины на горизонте и серебристо-серая туча, словно зацепившаяся за вершину утеса и отдыхающая в его глубокой расщелине, – все создает впечатление подлинно романтического пейзажа.

Ночевала тучка золотая
На груди утеса-великана;
Утром в путь она умчалась рано,
По лазури весело играя;
Но остался влажный след в морщине
Старого утеса. Одиноко
Он стоит, задумался глубоко,
И тихонько плачет он в пустыне.

Утес. 1841⁶²

Не менее романтическим пейзажем представляется и карандашный рисунок «Развалины на берегу Арагвы в Грузии», изображающий старую крепость с зубчатыми стенами и башней, стоящей на краю неприступного утеса, под которым стремительно проносится бурный поток. На противоположном берегу – небольшое селение и высокая сторожевая башня⁶³.

В этих местах бытовало предание о злом духе Гуде, полюбившим юную грузинку, жених которой был убит в день свадьбы. Мотивы этой легенды и отразились в поэме Лермонтова «Демон». Он побывал в Койшаурской долине, посетил некогда неприступную, а теперь заброшенную крепость и увидел в ней прототип замка Гудала.

На склоне каменной горы
Над Койшаурскою долиной

А. В. Корнилова

Еще стоят до сей поры
Зубцы развалины старинной
.....
Все дико; нет нигде следов
Минувших лет: рука веков
Прилежно долго их сметала,
И не напомним ничего
О славном имени Гудала,
О милой дочери его!

Демон. 1838⁶⁴

Яркие впечатления от живописных пейзажей Кавказа, поэтические легенды, непосредственно связанные с местами, которые посещал Лермонтов, одинаково отразились в его живописном и литературном творчестве.

Таков и вид Военно-Грузинской дороги близ Мцхеты, древней столицы Грузии⁶⁵. На картине изображен древний храм Джвари-сакдари («Крест»), построенный в VII в. и стоящий на самой вершине горы. С ним связано предание о молодом монахе, послужившее основой замысла «Мцыри» (по-грузински «послушник»).

Там, где сливаясь, шумят,
Обнявшись, будто две сестры,
Струи Арагвы и Куры,
Был монастырь. Из-за горы
И нынче видит пешеход
Столбы обрушенных ворот,
И башни, и церковный свод;
Но не курится уж под ним
Кадильниц благовонный дым,
Не слышно пенье в поздний час
Молящих иноков за нас.

Мцыри. 1839⁶⁶

Ниже по течению, на горном плато высятся другой храм – патриарший собор и усыпальница грузинских царей – Свэтицховели («Животворящий столб», XI в.). Лермонтов, побывав здесь, очевидно сделал натурные карандашные наброски, которые легли в основу живописной картины⁶⁷. И. Л. Андроников придерживался иного мнения: «В 1830-х годах писать пейзажи маслом с натуры еще не было принято: даже профессиональные художники писали их на основании своих зарисовок – кроки... Вряд ли можно допустить, что Лермонтов нарисовал пейзаж и принял за ту же маслом писать картину. Предположение, что картина и рисунок сделаны с натуры, обосновать было бы трудно»⁶⁸.

В ней он сумел передать глубокую пространственную перспективу горной гряды, уходящей к горизонту и замыкающейся вершиной Казбека. Многоплановость композиции усиливалась богатым разнообразием цветового решения: тем-

но-зеленый кустарник первого плана сменялся желтовато-коричневым каменистым плато, над которым поднимались поросшие зеленеющим лесом горные склоны; золотистые лучи заходящего солнца освещали стены башни и древнего храма, а сиреневая световоздушная дымка окутывала серые далекие горы.

Вершины цепи снеговой
Светло-лиловую стеной
На чистом небе рисовались
И в час заката одевались
Они румяной пеленой;
И между них, прорезав тучи,
Стоял всех выше головой,
Казбек, Кавказа царь могучий,
В чалме и ризе парчевой.

Демон. 1838⁶⁹

Ценность, как живописных картин, так и рисунков Лермонтова, заключается не только в их документальности. Стремление к точности воспроизведения пейзажа не заслоняет в них образное начало. Это отнюдь не бесстрастная топографическая фиксация той или иной местности, а подлинно исторические пейзажи. В них отразилась и история Грузии, и ее архитектурные памятники, и редкой красоты природа, и самобытность населяющих ее людей. Кроме того, их отличает та достоверность и непосредственность в передаче природы, которые свойственны лишь неравнодушному очевидцу, умеющему творчески переосмыслить увиденное. Недаром, позднее Н. К. Рерих скажет о таких местах: «Везде что-то было». Внутренним взором Лермонтов умел не только увидеть, но творчески переосмыслить и передать это ощущение как в своих живописных, так и в литературных произведениях.

Порой он вносил в пейзаж элемент бытового жанра, и тогда тот воспринимался как живая сюжетная композиция, повествующая о тревожных буднях кавказцев. Такова картина «Нападение (Сцена из кавказской жизни)»⁷⁰. Это уже не горный пейзаж, а долины, которыми богата Кахетия. Проезжая дорога петляет между песчаными склонами, поросшими густым кустарником. В его зарослях, как в засаде, притаились два конных чеченца, вооруженные ружьями. Не замечая их, по дороге, спускаясь к мелководной речке, движется арба, запряженная волами. Возница, поглощенный беседой с молодой грузинкой, сидящей на арбе, не замечает опасности. И. Андроников полагал, «что кроки местности Лермонтов сделал с натуры карандашом. А „действие“ – фигуры, кони, волы вписаны в пейзаж потом, в процессе создания картины, скорее всего в Петербурге, в 1838 г. по возвращении из ссылки»⁷¹. Несмотря на то, что картина не подписана, все выдает живописную

манеру Лермонтова. Передача световоздушной среды, сиреневато-голубые горы на горизонте, серебристые облака, окутавшие их вершины, вода в реке, деревья и кустарник, – во всем видна рука Лермонтова.

Жанровая сцена включена и в другой пейзаж «Развалины близ селения Караагач в Кахетии»⁷². На отвесной скале, спускающейся в долину, высятся замок царицы Тамары (не тот, который Лермонтов писал в «Дарьяльском ущелье», а другой). Снежные вершины на горизонте, низкие тучи, зеленые склоны долины представляют эпический исторический пейзаж. Именно здесь была стоянка Нижегородского драгунского полка, в котором служил Лермонтов. Здесь же, по Алазанской долине, проходил и торговый путь из Шемахи, Нухи и других мест в Царские Колодцы и далее на Тифлис. По нему обычно двигались караваны. Подобную жанровую сцену и вводит Лермонтов в свой пейзаж, изображая нагруженных товаром верблюдов, медленно движущихся вдоль каменистой дороги. Сопровождающие их горцы в высоких папахах, чохах и бурках, – все напоминает строки из «Демона» с описанием каравана жениха Тамары.

По этой же дороге проезжали и офицеры Нижегородского драгунского полка, когда направлялись в Тифлис, где кипела светская жизнь и где их охотно принимали в салонах и гостиных лучших представителей национальной грузинской культуры: Чавчавадзе, Эристави, Орбелиани, Дадиани и других. Существуют акварельные зарисовки П. И. Челищева, изобразившего себя и других русских офицеров в доме Чавчавадзе.

Лермонтов посещал Тбилиси в октябре-декабре 1837 г. Жил он в доме родственника Е. Ахвердова на Садовой улице, но часто навещал знакомых в офицерских казармах и на частных квартирах, которые находились в предместье Тифлиса – Авлабаре, расположенном на высоком крутом берегу Куры. Его поразила открывавшаяся оттуда панорама города, которую он и изобразил в картине «Тифлис»⁷³. На первом плане зеленеют кроны деревьев знаменитых Орточальских садов и низкий берег реки, несущей свои зеленовато-голубые воды. На противоположном, скалистом берегу – Метехский замок и церковь святой Шушаны. Напротив – древняя крепость Нарикал – «твердыня старая» – и надо всем царит знаменитая гора Мтацминда.

Уж за горой дремучею
Погас вечерний луч,
Едва струей гремучею
Сверкает жаркий ключ;

Сады благоуханием
Наполнились живым,
Тифлис объят молчанием,
В ущелье мгла и дым...⁷⁴

Это панорамное изображение построено по принципам академического пейзажа, с тщательной разработкой перспективно-пространственных планов и передачей световоздушной среды. Она обладает всеми достоинствами профессиональной пейзажной живописи. Дилетантский период Лермонтова-художника остался позади,

Не менее интересна и натурная карандашная зарисовка «Тифлис. Майдан. Замок Метехи»⁷⁵, отличающаяся непосредственностью и живостью в передаче жанровой сценки. Несмотря на то, что в центре композиции знакомый вид древнего города: одна из главных его достопримечательностей – древний Метехский замок и церковь святой Шушаны, которые высятся на отвесной скале, старый Авлабарский мост через Куру и небольшие домики, взбирающиеся по крутому склону к стенам Нарикала, первый план занят изображением Майдана (рынка). Караван верблюдов, нагруженных мешками с товаром, уличная собачонка, всадник в бурке и высокой папахе, солдаты, идущие по дороге, – вся эта разнородная толпа органически вписана в городской пейзаж и вносит в изображение живую жанровую ноту.

Такой же простотой и жизненной правдой проникнута зарисовка грузинского танца на крыше – «Лезгинка»⁷⁶. Вечерний отдых на плоских кровлях домов, когда спадал дневной зной и ночная прохлада опускалась на Тифлис, когда женщины и дети, закончив дневную суету, собирались на крышах, откуда была видна панорама Тифлиса, не обходился без танца под звуки тамбурина. Молодые стройные грузинки с длинными косами, танцующие лезгинку, хлопающие в такт им женщины и дети, атмосфера беззаботного веселья, – все это послужило сюжетом рисунка Лермонтова. Но не только он один был пленен этой изящной и идиллической картиной, столь характерной для вечернего Тифлиса. Известны акварели Г. Г. Гагарина, неоднократно изображавшего тот же мотив танца на кровлях. И вновь возникают знакомые строки поэта.

В ладони мерно ударяя,
Они поют – и бубен свой
Берет невеста молодая,
И вот она, одной рукой
Кружа его над головой,
То вдруг помчится, легче птицы,
То остановится, глядит, –
И влажный взор ее блестит
Из-под завистливой ресницы...

Демон. 1838⁷⁷

А. В. Корнилова

К этому периоду относится и акварельный автопортрет поэта, где он изобразил себя на фоне Кавказских гор в мундире Нижегородского Драгунского полка с красным воротником, короткой бурке и газырями (патронами) на груди⁷⁸. Дополняет этот экзотический костюм черкесская шашка на кабардинском ремне. Несмотря на столь воинственные атрибуты, выражение лица поэта проникнуто глубокой печалью, а взгляд больших карих глаз, устремленный в пространство, задумчив и грустен.

Он хочет жить ценою муки,
Ценой томительных забот.
Он покупает неба звуки,
Он даром славы не берет.

1832⁷⁹

Овальная форма портрета, манера накладывать кистью небольшие мазки краски, сама техника, – все тяготеет к традиции русского акварельного портрета 1830-х гг. Этот автопортрет, пожалуй, был одним из лучших и самым верным из всех портретов Лермонтова. В нем приоткрылась «душа» поэта, и недаром подарил он его Вареньке Лопухиной (Бахметьевой), глубокое чувство к которой пронес через всю жизнь.

11 октября 1837 г. Лермонтова перевели из Нижегородского драгунского полка в Гродненский лейб-гвардии гусарский полк, стоящий близ Новгорода. Поэт жил в военном городке, в доме холостых офицеров, но и здесь не забывал он далекий Кавказ. Свидетельством этого стала картина «Воспоминание о Кавказе»⁸⁰, где изображены два конных черкеса, едущие по каменистой тропе. Последние лучи заходящего солнца освещают дорогу и горные вершины на горизонте. Тонко переданные светотеневые и цветовые рефлексы перекликаются со стихотворными строками поэта.

Прекрасен ты, суровый край свободы,
И вы, престолы вечные природы,
Когда, как дым синяя, облака
Под вечер к нам летят издалека...

Измаил-Бей. 1832⁸¹

Другая картина на кавказскую тему, выполненная в Гродненском гусарском полку, – «Черкес»⁸². Это типологический портрет, который, скорее всего, не имел конкретного прототипа, но верно передавал характерный образ горца: смуглое лицо, обрамленное черными бакенбардами, темно-карие глаза под густыми бровями, смотрящие из-под круглой барашковой шапки, черкеска с газырями на груди, мохнатая бурка, обычная национальная одежда кавказских горцев. Фон изображения – горы на горизонте. Однако восточная экзотика была здесь не самоцелью. Выразительный печальный взгляд,

устремленный в пространство, и скорбные складки рта говорят о нерадостных думах, вновь напоминая строки поэта.

Как я любил, Кавказ мой величавый,
Твоих сынов воинственные нравы,
Твоих небес прозрачную лазурь
И чудный вой мгновенных, громких бурь...
.....
Там поразить врага – не преступленье;
Верна там дружба, но вернее мщенье;
Там за добро – добро, и кровь – за кровь,
И ненависть безмерна, как любовь.

Измаил-Бей. 1832⁸³

Вернувшись после первой ссылки в Петербург, Лермонтов продолжал служить в лейб-гвардии Гусарском полку. Круг его знакомств в это время был достаточно широк. Он посещал салоны Карамзиных и Виельгорских, бывал у А. О. Смирновой-Россет и своего друга В. Ф. Одоевского, постоянно общался с издателем «Отечественных записок» А. А. Краевским, публиковавшим его произведения.

Возвратившись в столицу, он вновь встретил здесь большинство своих старых друзей, многие из которых входили в так называемый «Кружок шестнадцати». По выражению М. Лобанова-Ростовского, это было общество «молодых людей из самых лучших семейств России, недовольных нынешним положением вещей»⁸⁴. В него входили: Иван Гагарин, братья Сергей и Александр Долгорукие, Андрей Шувалов, Борис Голицын, Ксаверий Браницкий, Александр Васильчиков – будущий секунданта на дуэли Лермонтова, Александр Столыпин (Монго) – двоюродный дядя и друг Лермонтова, Сергей Трубецкой, Михаил Лобанов-Ростовский. К ним примкнул и Лермонтов, который оказался центром притяжения всего содружества.

Существует рисунок Г. Г. Гагарина, который изобразил группу участников этого содружества, непринужденно беседующих во время одного из своих собраний⁸⁵. «Каждую ночь, возвращаясь из театра или бала, они собирались то у одного, то у другого. Там, после скромного ужина, куря свои сигары, они рассказывали друг другу о событиях дня, болтали обо всем и все обсуждали с полнейшей непринужденностью и свободой, как будто бы III Отделения собственной его Императорского Величества канцелярии вовсе не существовало, до того они были уверены в скромности всех членов общества», – писал К. Браницкий⁸⁶.

Существование «Кружка» хотя и держалось в тайне, было известно достаточно широкому кругу современников. Вскоре он был раскрыт. Одним из его членов прямо было предложено покинуть Петербург, другие отправились вослед им по своей воле. В 1840 г. большинство из «шестнадцати» вы-

нуждено было уехать на Кавказ. Удаление их из столицы предпринималось не без участия III Отделения императорской канцелярии.

Неслучайно совпало оно и с отъездом на Кавказ Лермонтова, высланного из Петербурга в первых числах мая 1840 г. за дуэль с Э. Барантом. «...Я видел, как через Москву проследовала вся группа „шестнадцати“, направлявшаяся на юг, – писал литератор-славянофил Ю. Ф. Самарин в письме к И. С. Гагарину. – Я часто видел Лермонтова»⁸⁷. Это были «птенцы одного гнезда» с сильно развитым чувством товарищества, чем отчасти объяснялось то, что большинство из «шестнадцати» почти одновременно с поэтом оставило Петербург, а через два года, в феврале 1841-го, вновь съехались во время отпуска Лермонтова.

Маркиз де Кюстин, посетивший Северную столицу, писал, что он видел в России людей, «краснеющих при мысли о гнете сурового режима, под которыми они принуждены жить, не смея жаловаться... Эти люди, – продолжал он, – чувствуют себя свободными только перед лицом неприятеля. Они едут на войну в глубине Кавказа, чтобы отдохнуть от ига, тяготеющего на их родине. Эта печальная жизнь накладывает преждевременно на их чело печать меланхолии, контрастирующую с военными привычками и беззаботностью их возраста: морщины юности обличают глубокие скорби и вызывают живейшее сострадание; эти молодые люди заимствовали у Востока его серьезность, у воображения северных народов – туманность и мечтательность, они очень несчастны и очень привлекательны: ни один обитатель других стран не походит на них»⁸⁸.

Всех вместе зарисовал их Г. Г. Гагарин в Кисловодске в августе 1840 г. Под рисунком надпись: «А. Васильчиков (будущий секундонт Лермонтова. – А. К.), К. Ламберт, С. Долгорукий, А. Долгорукий, Н. Жерве, Ю. Арсеньев, А. Столыпин...»⁸⁹.

Молодые люди изображены в просторной комнате вокруг стола, за которым идет карточная игра. Непринужденность поз и свободная одежда, далекая от строгой регламентации, напоминает о том, что действие происходит вдали от Петербурга, от привычных условностей света. И хотя все молодые офицеры сравнительно недавно приехали на Кавказ, большинство из них уже побывало в «деле». Именно они были участниками опасной летней экспедиции 1840 г. в Малую Чечню, где в сражении при реке Валерик стояли бок о бок с Лермонтовым.

Известно, что сражение было жестоким и кровопролитным, потребовавшим крайнего напряжения сил: на рисунке Гагарина многие выглядят болезненными и усталыми. Опущенные плечи и склоненная голова Николая Жерве придают ему вид столь меланхолический, что, по выражению К. Браницкого, кажется, «будто он погибнет в пер-

вом же деле»⁹⁰. А тем не менее Жерве храбро стоял рядом с Монго-Столыпином на передовой позиции у реки Валерик. Оба, не считаясь с опасностью, «увлекли за собой» солдат «правой штурмовой колонны» к завалам противника⁹¹. Рядом с Жерве Гагарин изобразил Александра Долгорукого. Сосредоточенный и усталый, в своей неизменной шапочке-ермолке, с которой почти никогда не расставался, сидит он у стола. Ближе к двери расположился Карл Ламберт, уже успевший отпустить себе густые бакенбарды и обривший голову на «чеченский манер». В сражении оба находились в той самой штурмовой колонне, которую возглавлял Лермонтов, и «с первыми рядами храбрейших воевали на вражеские завалы».

Сергей Трубецкой, сидящий возле стола и с отсутствующим видом наблюдающий за происходящим, выглядит более болезненным и грустным, нежели другие. Это легко объяснимо. Во время сражения Трубецкой находился в левой штурмовой колонне. «Одушевляя окружающих солдат примером неустрашимости», он первым бросился вперед на неприятеля и был ранен в шею. Однако подвиг его остался неоценен. Имя Трубецкого было вычеркнуто Николаем I из наградного списка вместе с именем Лермонтова. Император неприязненно относился к обоим, и никакие чудеса храбрости не могли облегчить их участь. Боевые товарищи, в основном все те же члены «Кружка шестнадцати», в письмах своих в Москву и Петербург родственникам и знакомым много писали о ранении Трубецкого. Позднее Лермонтов в беседе с Ю. Ф. Самариным называл сражение при речке Валерик «делом с горцами, где был ранен Трубецкой»⁹².

В «кисловодской группе» помимо участников военной экспедиции, Гагарин изобразил и сотрудников «Закавказской комиссии сенатора П. В. Гана по введению новых административных порядков». Это молодые юристы, бывшие университетские товарищи Юрий Арсеньев, Александр Васильчиков и Сергей Долгорукий; двух последних художник рисовал еще раньше в петербургской группе «шестнадцати».

Эти люди, привыкшие к утонченной светской жизни столицы, на Кавказе попали в такие условия, которые прежде представились бы им несовместимыми с их положением в обществе. Здесь же, в Кисловодске, как это явствует из рисунка Гагарина, они оказались в совсем непритязательной обстановке; пристанищем им служила просторная, но почти пустая комната, где, за исключением стола и нескольких стульев, никакой мебели; голые стены оклеены полосатыми обоями, грязноватые и местами надорванные, они хранят следы пребывания многочисленных и часто меняющихся постояльцев. Очевидно, кто-то из них оставил на дверях памятную надпись: «Здесь я проигрался.

Славянин». В полуоткрытую дверь из темноты коридора проникает легкий ветерок. Изнурительная дневная жара сменилась прохладой и тишиной ночи. В комнате царит полумрак. Только колеблющийся свет от свечей, горящих на столе, освещает сосредоточенные лица играющих и сгущающиеся физиономии наблюдающих за ними зрителей. Большие тени их плеч и голов ползут по стене. Играют, видимо, уже давно. По полу разбросаны карты использованной колоды.

В рисунке передана томительная атмосфера армейских будней с их щемящей тоской и тем обостренным мироощущением, которое создается из неясных предчувствий и неуверенности в завтрашнем дне. Тогда, в августе 1840 года было неизвестно, что сулит судьба каждому из присутствующих: кому из них суждена гибель от чеченской пули, кому смерть от азиатской лихорадки, кому – вновь вернуться в Россию, встретить близких и родных.

Мотив карточной игры как сюжет литературного или художественного произведения был в то время чрезвычайно распространен (например, у П. А. Федотова). Причем согласно фабуле, на карту часто ставилось не только состояние, но и сама жизнь, судьба человека. Таковы «Тамбовская казначейша», «Фаталист» и некоторые сцены последней повести Лермонтова «Штосс». И хотя рисунок Гагарина возник на той же историко-бытовой канве, что и «Фаталист» (невольно вспоминаются строки: «... офицеры собирались друг у друга поочередно, по вечерам играли в карты»⁹³, в нем нет ни мистической, ни романтической окраски события, только глубокая жизненная правда.

В рисунке воссоздана конкретная обстановка, а общий минорный тон был не только результатом трудностей и лишений, но имел и более глубокую причину. Удалившись от пустоты и суетности столичной жизни, молодые люди попали отнюдь не в романтический и героический мир Кавказа, каким он рисовался им по повестям А. А. Бестужева-Марлинского, а в кровавую бойню, что не могло не вызывать у них чувство горечи и разочарования. «Как ужасна эта кавказская война, с которой офицеры возвращаются всегда больными и постаревшими на десять лет, исполненными отвращения к резне, особенно прискорбной потому, что она бесцельна и безрезультатна», – писала С. Н. Карамзина⁹⁴.

Среди рисунков Гагарина присутствуют изображения тех же мест, тех же почтовых станций, селений и домов, в которых останавливался Лермонтов. Такова станция Ларс на Военно-Грузинской дороге⁹⁵. Открытая деревянная галерея примыкает к белой стене небольшого одноэтажного домика, лошадь у крыльца, пустынная улица, вдоль которой ютятся мазанковые строения, высокая башня крепости, горы на горизонте составляют фон изображения. На крыльце под деревянным

навесом сидит Сергей Долгорукий, раскуривающий неизменный длинный чубук. И вновь невольно вспоминаются строки Лермонтова из «Максима Максимыча»: «Я живо проскакал Терекское и Дарьяльское ущелья, завтракал в Казбеке, чай пил в Ларсе...»⁹⁶. На Кавказе Лермонтова с кружком «Шестнадцати» объединяли и художественные интересы. Не только сам поэт, но и многие из ближайшего его окружения любили и умели рисовать. Хорошо известны альбомные наброски Александра Долгорукого и Сергея Трубецкого, Дмитрия Палена, Николая Поливанова.

«Летучие листки» – несколько карандашных штрихов и два-три мазка акварели, брошенные на альбомную страницу, не претендовали на звание художественного произведения. Их роль была более простой и утилитарной. Они ценились как память о бывших встречах и минувших событиях. Их рисовали везде: на почтовых станциях в ожидании лошадей, в полотняных палатках, при свете бивуачного костра, у походного котелка с дымящейся кашей.

Вторая кавказская ссылка стала для Лермонтова-художника временем создания новых живописных и графических работ. При отъезде из Петербурга, он получил в подарок от В. Ф. Одоевского «записную книжку» с напутственными словами: «Поэту Лермонтову дается сия моя старая и любимая книга с тем, чтобы он возвратил мне ее сам, и всю испишанную. К. В. Одоевский. 1841. Апреля 13-е. СПбург». Эта книга-альбом в потертом кожаном переплете. Позднее в ней появятся стихотворные строки и рисунки поэта: характерный мужской профиль, выписки из Евангелия, записи чернилами и карандашом⁹⁷.

Известен и другой альбом Лермонтова 1840–1841 гг., сопровождавший поэта во время экспедиции в Чечню⁹⁸. Заключение в потертый красный переплет с пуговицей для застежки, он многое повидал, сопутствуя своему хозяину в военном походе. Страницы заполнялись в передышках между боями, в походных палатках, при свете бивуачных костров. Кавказ в то время был ареной боевых действий. Горные дороги обстреливались отрядами Шамиля, на лесных полянах солдаты разжигали костры, у подошв гор разбивали полотняные палатки, а через глубокие ущелья перекидывали висячие мосты. Эти обыденные эпизоды Кавказской войны и стали сюжетами зарисовок Лермонтова. Запечатлены они и в альбоме Нарышкиных: «Схватка кавалеристов»⁹⁹, «Взятие крепости», зарисовка лагеря¹⁰⁰. Неподдельным интересом к жизни кавказцев отмечен и рисунок «Горское селение»¹⁰¹.

Среди рисунков Лермонтова этого периода есть работы, выполненные совместно с Г. Г. Гагариным. Такова акварель «Сражение при речке Валерик», имеющая надпись: «Episode du com-

bat de Valerik (Tchechnia)... 11 juillet 1840... dessin de Lermontoff, aquarelle par moi pendant ma convalescence a Kisslovodsk» (Lermontoff delineaivit, Gagarin pinxit). («Сцена боя при Валерике (Чечня)... 11 июля 1840... рисунок Лермонтова, акварель сделана мною (Г. Г. Гагариным. – А. К.) во время моего выздоровления в Кисловодске» (рисовал Лермонтов, расцвечивал Гагарин)¹⁰².

В этой зарисовке изображена схватка с горцами у края горного оврага, на дне которого протекает быстрый холодный поток, носящий название «Река смерти». С убедительностью, на которую способен лишь рисовальщик, непосредственно участвовавший в битве, переданы ряды идущих в штыковую атаку солдат и группа обороняющихся чеченцев, укрепившихся на бревнах завала.

Вдруг залп... глядим: лежат рядами,
Что нужды? здешние полки
Народ испытанный... В штыки,
Дружнее! раздалось за нами.
Кровь загорелась в груди
Все офицеры впереди...
Верхом помчался на завалы,
Кто не успел спрыгнуть с коня...
Ура! – и смолкло. – Вон кинжалы,
В приклады! – И пошла резня... –

писал Лермонтов в стихотворении, посвященном сражению¹⁰³.

Эпизод, послуживший сюжетом для рисунка, широко обсуждался тогда между «кавказцами». «Да, это было славное дело 11 июля, – вспоминал Э. Штакельберг. – Вся Чечня поджидала нас у ручья Валерик... под предводительством самых грозных вождей этой страны. Это был хороший момент, когда мы бросились в атаку. – Куринцы под звуки музыки бросились в середину под градом пуль, взяли приступом завалы, где произошла настоящая бойня. У нас вышло из строя 23 офицера и 345 солдат, чеченцы потеряли 600 своих, и прошла неделя, пока мы собрали наших. Это самое красивое дело, которое я видел на Кавказе, и я счастлив, что в те несколько дней, которые я провел на левом фланге, мне удалось быть его свидетелем»¹⁰⁴. Позднее Лермонтов рассказывал об этом эпизоде в Москве. «Мы долго разговаривали. Он показывал мне свои рисунки», – вспоминал Ю. Ф. Самарин¹⁰⁵.

Только что вернувшийся из экспедиции и полный живых впечатлений, поэт стремился поделиться ими с товарищами, которые не были участниками этих событий. Очевидно, он на лету делал легкие карандашные наброски, благодаря чему слушатели могли лучше представить себе схватку с горцами. Среди тех, кому не довелось видеть битву при «Реке смерти», был и Г. Г. Гагарин, уже тогда признанный отличным рисовальщиком.

Скорее всего, Лермонтову в карандашном наброске не доставало более яркого образно-выразительного решения. Акварельная проработка была необходима. Присутствующий при этом Гагарин понял и довершил замысел поэта. Сдержанное цветовое решение, основанное на гармоничном сочетании голубоватых, желтоватых и коричневых тонов, придает изображению большую зрительную достоверность, строгость и изящество. пейзаж, выдержанный в розовато-серой и голубовато-зеленой гамме, величавым спокойствием контрастирует с динамикой и экспрессией первого плана.

Окрестный лес, как бы в тумане,
Синел в дыму пороховом.
А там вдали грядой нестройной,
Но вечно гордой и спокойной,
Тянулись горы – и Казбек
Сверкал главой остроколючной.
И с грустью тайной и сердечной
Я думал: жалкий человек,
Чего он хочет!.. Небо ясно,
Под небом место много всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он – зачем?

Валерик. 1840¹⁰⁶

Рисовальщик сделал акцент на центральной группе композиции: горцы, уносящие с поля боя своего убитого товарища. Этот древний обычай: не оставлять убитых, очевидно, был акцентирован неслучайно. Подтверждением служит набросок карандашом в альбоме однополчанина Лермонтова, князя П. А. Урусова, повторяющий эту группу. Позднее Гагарин использует тот же мотив, воспроизведя его в картине «Сражение при Ахатли в 1841 г.». Эту же группу мы находим и на рисунке «Passage du Soulak a Akhate», вошедшем гагаринский альбом литографий «Le Caucase pittoresque»¹⁰⁷.

Основу произведения Лермонтова и Гагарина составляла глубокая жизненная правда, отсюда и отсутствие ложно романтических эффектов и нетрадиционное, по сравнению с официальной батальной живописью, отношение к войне. Здесь они были единомышленниками.

«Эпизод сражения при реке Валерик» – не единственный опыт их совместной работы. Существует и другая акварель – «Схватка», историю создания которой описывал Д. А. Столыпин в 1882 г., передавая ее в Лермонтовский музей: «Прилагаю еще акварель, нарисованную Лермонтовым и красками кн. Гагариным. Расскажу в кратких словах сюжет: в одной рекогносцировке число войск наших было мало, когда появились толпы лезгин; начальник отряда дал приказание казакам зажечь степь. Лермонтов, возвращаясь после данного ему поручения к начальнику, который виден стоящим

со свитою на кургане, увидел изображенную сцену. Один лезгин проскочил сквозь пламя и, напав на двух наших казаков (полагаю, пластунов), дал выстрел и, после промаха, наскочив на одного из казаков, хотел ударить его прикладом. Казак ловко отвернул голову от удара и кинжалом поразил лезгина»¹⁰⁸. Рисунок отличает яркая образная выразительность и экспрессия.

Существуют еще несколько карандашных набросков, принадлежавших Лермонтову и Гагарину. Это «Джигитовка», «Бой между всадниками» и другие¹⁰⁹. Характер линий, контуры, намечающие рисунки, общая их композиция настолько цельны и гармоничны, что трудно определить степень участия в них того или другого автора. Исследователи неоднократно задавались вопросом: какие именно детали принадлежат руке Лермонтова, а какие – Гагарину. Однако точного ответа так и не последовало¹¹⁰. И неудивительно. Практика совместной работы над рисунками была довольно распространенной среди лермонтовского окружения. Достаточно вспомнить, что многие из членов «Кружка шестнадцати» в своей среде слыли художниками-любителями. Известны альбомы Александра Долгорукого, заполненные набросками, которые он делал во время экспедиции в Малую Чечню: его рисунок, изображавший Лермонтова среди товарищей на привале в Темир-Хан-Шуре, и его зарисовки лагеря крепости Грозный¹¹¹.

Все они «ходили» среди друзей и однополчан, обсуждались ими с точки зрения точности передачи события или удачно схваченного портретного сходства. Если рисунок нравился или был интересен, он многократно перерисовывался. В таких случаях непосредственный автор мог помогать «копирующему», уточняя детали, акцентируя внимание на тех или иных моментах изображения. Очевидно, так в альбомах Гагарина появились наброски, сделанные не только совместно Лермонтовым, но и с Долгоруким, о чем сообщают надписи под изображениями. Точно так же «сотрудничал» он и с Сергеем Трубецким. Сюжетами зарисовок чаще всего были сцены военной походной жизни, солдаты у плетня, горцы у костра, черкесские сакли. Возможно, не участвуя непосредственно в дальних и опасных походах, художник «накапливал материал» о них с помощью очевидцев и тут же под рисунком писал имя сообщившего ему эту «графическую информацию».

Представляется естественным, что, проявляя пристальный интерес к непосредственному окружению поэта, Гагарин должен был бы создать и портрет самого Лермонтова. Тем более, что близость художника и поэта подтверждается не только фактами их совместной работы и неоднократными

встречами в Пятигорске, но и более тесными контактами. Одно время «Лермонтов жил в одной палатке с братом А. А. Столыпина и князем кн. Гр. Гагариным», – сообщал в 1882 г. Д. А. Столыпин¹¹². Однако портрета поэта работы Гагарина до сих пор не обнаружено. Несмотря на это в графическом наследии художника как в «магическом кристалле» преломляются образы, составляющие основу творчества Лермонтова, – лермонтовский Кавказ.

Образ жизни, проходившей в походах и экспедициях, не располагал к созданию больших живописных произведений. Тем не менее Гагарин, как и Лермонтов, возвратившись в Петербург, выполнил несколько картин на сюжеты, близкие к лермонтовским. Его картина «Летний лагерь Нижегородского драгунского полка под Карагачем»¹¹³ изображает то же место стоянки полка, что и картина Лермонтова «Развалины близ селения Карагач в Кахетии». Ценности этих произведений – в их документальности, но точность воспроизведения у Гагарина подчас заслоняет общее образное решение, необходимое для крупного произведения, в пейзажах и рисунках Лермонтова целостное видение всегда присутствует.

Однако симптоматично, что соавторство касалось лишь сюжетных набросков, портретные изображения выполнялись всегда самостоятельно. Таков портрет слуги Лермонтова Христофора Саникидзе, выполненный Гагариным акварелью на тонированной бумаге¹¹⁴. Молодой стройный грузин с правильными чертами лица и стриженными в скобку густыми волосами изображен сидящим в спокойной позе. Создается впечатление, что художник стремился зафиксировать это лицо и фигуру вне активного действия, вне сюжета, а лишь как память о человеке, находившемся в непосредственной близости к поэту. Фрагментарная акварельная проработка – прорисована и намечена лишь часть фигуры – подтверждает это.

Своеобразная «кадровость» свойственна и другому портрету «Сестер Верзилиных»¹¹⁵. В доме их отца 13 июля 1841 г. произошла ссора Лермонтова с Мартыновым, приведшая к роковой дуэли. Сестры Надежда и Аграфена Петровны изображены на одном листе, но как бы в разных плоскостях, изолированно друг от друга. Они не связаны ни позой, ни жестом, ни общим внутренним состоянием. Напряженно-сосредоточенное выражение некрасивого, тонкого лица Аграфены Петровны, обрамленного гладко зачесанными волосами, а внимательный взгляд ее младшей сестры, детскую округлость лица которой подчеркивают длинные шелковистые локоны, напоминает историю создания известного экспромта поэта.

Однажды сестра просила его написать что-нибудь ей в альбом. Как ни отговаривался

Лермонтов, его не слушали. Окружили всей толпой, положили перед ним альбом, дали перо в руки и говорят: «Пишите!». И написал он шутку-экспромт:

Надежда Петровна,
Зачем так неровно
Разобран ваш ряд,
И локон небрежно
Над шейкою нежной
На поясе нож,
C est un vers qui cloche.

(Вот стих, который хромает – франц.). Зато после нарисовал ей в альбом акварель курда,

– писала в своих воспоминаниях Э. А. Шан-Гирей¹¹⁶.

Упомянутая «акварель курда» – это портрет близкого друга и родственника поэта А. Столыпина в высокой барашковой шапке и восточном цветном халате, накинутом на одно плечо, что и позволило называть его «курдом»¹¹⁷. Правильные черты лица, обрамленного небольшой бородкой и бакенбардами, щегольские усы и открытый взгляд больших глаз говорят о чувстве внутреннего достоинства и благородстве. «Это был совершеннейший красавец: красота его, мужественная и вместе с тем отличающаяся какою-то нежностью, была бы названа у французов „proverbiale“. Он был одинаково хорош и в лихом гусарском ментике, и под барашковым кивером нижегородского драгуна, и, наконец, в одеянии современного льва, которым был вполне, но в самом лучшем значении этого слова. Изумительная по красоте внешняя оболочка была достойна его души и сердца. Назвать „Монго-Столыпина“ значит для людей нашего времени то же, что выразить понятие о воплощенной чести, образце благородства, безграничной доброте, великодушии и беззаветной готовности на услугу словом и делом», – писал М. Лонгинов¹¹⁸.

В этом одном из лучших акварельных портретов, созданных Лермонтовым, помимо внутреннего мира Столыпина–Монго, как его называли друзья, отразилось и теплое дружеское чувство к нему поэта. Оно объяснялось не только родственными, но и тесными товарищескими отношениями. Оба были воспитанниками Школы юнкеров, а позже однополчанами, чьи судьбы постоянно переплетались. Они жили вместе, то в одной походной палатке, то в Пятигорске. Столыпин был рядом с Лермонтовым и во время роковой дуэли. Недаром поэт оставил несколько его портретных зарисовок. Кроме акварели известны наброски карандашом и пером¹¹⁹. Известны также портреты Столыпина, выполненные Г. Г. Гагариним. Один из них – акварель,

изображающая Монго, сидящего на ковре перед полотняной палаткой и в банях Тифлиса¹²⁰.

Летом 1841 г. Лермонтов и Столыпин были в Пятигорск. Город был полон военными, отдыхающими на целебных водах и проводивших время за ломберными столами. «Раз или два в неделю собирались мы в залу ресторации Найтаки и плясали до упаду часов до двенадцати ночи... Помню приезжающих из экспедиций гвардейских офицеров...», – вспоминал А. И. Арнольди¹²¹.

Лермонтов встретил среди них старых своих знакомых Льва Сергеевича Пушкина, которого полшутя называли «le frère d'un grand poete» («брат великого поэта»), Ксаверия Браницкого, из числа членов «Кружка шестнадцати», который вдали от Петербурга, с его казарменной дисциплиной, позволял себе ходить здесь наголо обритым с усами и бакенбардами, что делало его похожим на горца, и потому заслужившим прозвище «Cruel tchetchen» («жестокий чеченец»), и многих других, также успевших перенять восточную моду.

Известно, что подражание восточным обычаям было характерной чертой «кавказца», столь ярко описанной Лермонтовым в его одноименном очерке. Длительная война и постоянное общение с горцами приводили к тому, что русские заимствовали их привычки. Брить голову, отпускать непомерно длинные усы, носить бурку, украшать черкеску блестящими газырями с серебряной насечкой стало модой. Как всякое чрезмерное увлечение модой вызывает ироническое отношение окружающих, так и стремление русских «кавказцев» стать «восточнее» самих чеченцев вызывало усмешки товарищей. «Кавказец есть существо полурусское, полуазиатское, – писал Лермонтов. – Страсть его ко всему черкесскому доходит до невероятия... Он легонько маракает по-татарски; у него завелась шашка, настоящая гурда, кинжал – старый базалай, пистолет закубанской отделки, отличная крымская винтовка, которую он сам смазывает, лошадь – чистый Шаллох, и весь костюм черкесский...»¹²²

Пристрастие к восточной моде отличало и Мартынова. Прозвище «montagnard au grand pignonard» («горец с большим кинжалом») и многочисленные карикатуры, рисованные на него Лермонтовым, бытовали среди военной молодежи Пятигорска. А. И. Васильчиков вспоминал, что Лермонтов «довел этот тип до такой простоты. Что просто рисовал характерную кривую линию да длинный кинжал, и каждый тотчас узнавал, кого он изображает»¹²³. Карикатуры поэта на Мартынова не сохранились, но существует описание одной из его альбомных зарисовок: «Так как Лермонтов с легкостью рисовал, то он часто и много делал вкладов в альбом, который со-

ставлялся молодежи. В него вписывали или рисовали разные события и случайности из жизни „водяного общества“, во время прогулок, пикников, танцев; хранился же он у Глебова. В лермонтовских карикатурных набросках Мартынов играл главную роль... Поэт изобразил также самого себя маленьким, сутуловатым, как кошка вцепившимся в огромного коня, длинного Монго-Столыпина, серьезно сидевшего на лошади, а впереди всех красовавшегося Мартынова, в черкеске с длинным кинжалом»¹²⁴.

Известно, что Мартынова был сильно уязвлен и карикатурами, и ядовитыми шутками поэта, «особенно при дамах». «Это было 14 июля на вечеринке у генеральши Верзилиной. Лермонтов нарисовал карикатуру на ломберном столике и показал ее Надежде Петровне (дочери Верзилиных. – А. К.), а когда зорко следивший за ними Мартынов подошел к ним, он поспешно стер рисунок. Однако Мартынов догадался, что это была какая-то злая острота на его счет, и по окончании вечера подошел к Лермонтову»¹²⁵. Современники вспоминали, что тогда, по выходе из дома Верзилиных, в разговоре поэта с Мартыновым впервые прозвучало слово «дуэль». Уже после рокового ее исхода Быховец писала: «Лермонтов совсем не хотел его обидеть, а так, посмеяться хотел»¹²⁶. Но именно карикатура, способность увидеть и передать в рисунке самое характерное в человеке, заострив образ, послужила поводом ссоры, завершившейся гибелью поэта. Причины были, безусловно, серьезнее и глубже.

Художественное наследие поэта далеко не исчерпывалось рассмотренными произведениями живописи и графики. Искусство органично входило в его жизнь. Как и в литературе, где факты биографии становились сюжетами произведений, так и в изобразительном творчестве раскрывались самые разнообразные грани таланта Лермонтова.

Примечания

¹ Белявский Н. Лермонтов-художник // Искусство. 1939. № 5. С. 18.

² Неизвестный художник. Портрет М. Ю. Лермонтова. 1817–1818 гг. Холст, масло. ГЛМ.

³ Власов И. Лермонтов в семье П. И. Петрова // Литературный сборник: тр. Костром. науч. о-ва по изучению мест. края. Кострома, 1928. Вып. 62. С. 3–10.

⁴ Лермонтов М. Ю. Собр. соч. / Акад. наук. СПб., 1913. Т. 5. С. 216–217.

⁵ Там же. С. 303.

⁶ Андрей Первозванный. 1828. Холст, масло. Копия с картины А. П. Лосенко. ГЛМЗ «Тарханы».

⁷ Лермонтов М. Ю. Собр. соч. / Акад. наук. СПб., 1913. Т. 5. С. 303.

⁸ А. С. Солоницкий в 1839 г. получил звание «некласс-

ного» художника за акварель «Родители, учащие детей своих благочестию». См.: Кондаков С. Н. Список русских художников, выпущенных Академией Художеств... СПб., 1914. Н. Пахомов писал, что эта акварель «дает нам достаточное представление о его живописных способностях; при первом взгляде на нее можно заключить, что едва ли он мог привить Лермонтову прочные технические навыки, тем более – повлиять на его художественное развитие» (Пахомов Н. Живописное наследство Лермонтова // Литературное наследство. М., 1948. Т. 46. С. 69).

⁹ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 4 т. Л., 1979. Т. 1. С. 70.

¹⁰ Пейзаж с озером. 1825. Акварель. Находится в альбоме, который вначале считался «Альбомом М. М. Лермонтовой», матери поэта, а затем был переатрибутирован как альбом М. А. Шан-Гирей. См.: ОР РНБ. Ф. 429. Ед. хр. 41; Михайлова А. Н. Рукописи Лермонтова: описание // Тр. / Гос. Публ. б-ка им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Л., 1941. Т. 2. С. 34–37; Пахомов Н. Указ. соч. С. 98; Сандомирская В. Б. Альбом с рисунками М. Ю. Лермонтова: Лермонтов и М. А. Шан-Гирей // М. Ю. Лермонтов: исслед. и материалы. Л., 1979. С. 123.

¹¹ Морской вид с парусной лодкой. 1829–1831. Акварель. ОР РНБ.

¹² Две березы. 1828–1831. Акварель. РНБ. И. Л. Андроников полагал, что «пейзаж выполнен во время пребывания в Тарханах летом 1828 г.» (Андроников И. Л. Картины, акварели, рисунки. М., 1980. С. 233).

¹³ Лермонтов М. Ю. Указ. соч. Л., 1979. Т. 1. С. 460.

¹⁴ Зильберштейн И. С. Н. А. Бестужев и его живописное наследие // Литературное наследство. М., 1956. Т. 60, ч. 2. С. 24.

¹⁵ Гусар на скачущем коне. 1832–1834. Рис., карандаш. Тетрадь «Лекции Закона Божьего». Л. 68. ИРЛИ РАН.

¹⁶ Атака конных улан на пешех гренадеров. Рис., карандаш. 22-я тетр. Л. 74.

¹⁷ В дортуаре. 1832–1834. Рис., карандаш. Лист из «Юнкерской тетради». ИРЛИ РАН. См. также: Андроников И. Л. Указ. соч. С. 48.

¹⁸ Молодой офицер в шинели у окна. 1832–1834. Рис., карандаш. ИРЛИ РАН.

¹⁹ Маневры в Красном Селе. 1833–1834. Рис., сепия.

²⁰ «Бивуак лейб-гвардии гусарского полка под Красным Селом». 1835. Акварель. Надпись на дощечке, прикрепленной к раме: «1. Корнет Николай Сергеевич Вяземский лежит. 2. Ротмистр Григор. Витт с вахмистром Докучаевым вдали. 3. Штаб-ротмистр Алекс. Григорьевич Ломоносов сидит на ковре. 4. Ротмистр Ив. Ив. Ершов стоит слева, руки позади. 5. Посланник в Бразилии Сергей Григорьевич Ломоносов. 6. Поручик Яковлев, сложа руки на груди. 7. Флигель-адъютант ротмистр Иракий Абрамович Баратынский. 8. Корнет князь Витгенштейн, с трубкой в руке. 9. Корнет князь Александр Егорович Вяземский, рассказывающий полковнику князю Дмитрию Алексеевичу Щербатову, который сидит на складном стуле, о похищении из Императорского Театрального училища воспитанницы, танцовщицы, девицы Кох». ГРБ. См.: Пахомов Н. Указ. соч. С. 146; Андроников И. Л. Указ. соч. С. 120. См. также рисун-

- ки из альбомов А. М. Верещагиной: Пахомов Н. Указ. соч. С. 121; Ковалевская Е. А. Акварели и рисунки Лермонтова из альбомов А. М. Верещагиной // М. Ю. Лермонтов: исслед. и материалы. С. 24–79; Андроников И. Л. Указ. соч. С. 36–45, 128–130.
- ²¹ Андроников И. Л. Указ. соч. С. 36.
- ²² Тучкова-Огарева Н. А. Воспоминания. М., 1959. С. 227–228.
- ²³ Гагарин Г. Г. Бал у княгини Барятинской. 1834. Акварель. ГРМ. Р – 23117.
- ²⁴ В данном случае имеется в виду мнение Маркова, неоднократно высказываемое на заседаниях Лермонтовской группы в ИРЛИ РАН.
- ²⁵ Вишневский Н. О альбомах // Благонамеренный. 1820. № 7. С. 27.
- ²⁶ Альбом А. М. Верещагиной (1). Первая половина 1830-х гг. Библиотека Колумбийского университета. Нью-Йорк, США. См.: Пахомов Н. Указ. соч. С. 121; Ковалевская Е. А. Указ. соч. С. 24–79; Андроников И. Л. Указ. соч. С. 36–45, 128–130.
- ²⁷ Е. А. Ковалевская полагает, что датировать рисунки Лермонтова в альбоме А. М. Верещагиной (1) следует 1834 г. См. Ковалевская Е. А. Указ. соч. С. 31.
- ²⁸ Андроников И. Л. Указ. соч. С. 36.
- ²⁹ Висковатый П. А. М. Ю. Лермонтов: жизнь и творчество. М., 1891. С. 198; Ковалевская Е. А. Указ. соч. С. 32–33.
- ³⁰ Ковалевская Е. А. Указ. соч. С. 47–49.
- ³¹ Там же. С. 58–60.
- ³² Андроников И. Л. Указ. соч. С. 7.
- ³³ Ковалевская Е. А. Указ. соч. С. 59.
- ³⁴ Там же.
- ³⁵ Лермонтов М. Ю. Указ. соч. Т. 1. С. 341.
- ³⁶ В. А. Лопухина в образе испанской монахини (Эмилия). «Эмилия – героиня драмы Лермонтова „Испанцы“». 1830–1831. Рис., акварель. ГЛМ. Принадлежала В. А. Лопухиной, в 1839 г. передана ею на хранение А. М. Верещагиной-Хюгель. В 1961 г. находилась в ФРГ у профессора М. Винклера. В 1962 г. привезена в Россию И. Л. Андрониковым. См.: Андроников И. Л. Указ. соч. С. 32, 234.
- ³⁷ Сушкова Е. А. Записки, 1812–1841. Л., 1928. С. 24.
- ³⁸ Нападение. 1829. Акварель наклеена на лист альбома М. А. Шан-Гирей. ОР РНБ.
- ³⁹ Кавалерийская схватка русских с горцами (Сражение). 1830–1832. Сепия из альбома Н. А. Шан-Гирей; «Горец». 1830–1832. Акварель из того же альбома. См.: Андроников И. Л. Указ. соч. С. 241.
- ⁴⁰ Сцены из Ставропольской жизни. 1837. Рис., карандаш. Пермская государственная художественная галерея.
- ⁴¹ Волобуева мельница. 1837. Рис., тушь.
- ⁴² Раевский Н. П. Рассказ о дуэли Лермонтова / записано В. Желиховской // Нива. 1855. № 7. С. 166.
- ⁴³ Лермонтов М. Ю. Указ. соч. 1981. Т. 4. С. 401.
- ⁴⁴ Вид Пятигорска. 1837–1838. Картон, масло. ГЛМ.
- ⁴⁵ Андроников И. Л. Указ. соч. С. 13.
- ⁴⁶ Лермонтов М. Ю. Указ. соч. Т. 4. С. 236.
- ⁴⁷ Бештау близ Железноводска. 1837. Рис., карандаш. ГЛМ.
- ⁴⁸ Тамань. Домик над обрывом. 1837. Рис., карандаш. ИРЛИ РАН.
- ⁴⁹ Цейдлер М. На Кавказе в 30-х гг. Цит. по: Андроников И. Л. Указ. соч. С. 172.
- ⁵⁰ Лермонтов М. Ю. Указ. соч. Т. 4. С. 226.
- ⁵¹ Там же. С. 403.
- ⁵² Дарьяльское ущелье. 1837. Рис., итал. карандаш. ИРЛИ РАН.
- ⁵³ Лермонтов М. Ю. Указ. соч. 1980. Т. 2. С. 375.
- ⁵⁴ Дарьяльское ущелье и замок царицы Тамары. 1837. Рис., карандаш. ИРЛИ.
- ⁵⁵ Лермонтов М. Ю. Указ. соч. Т. 1. С. 482.
- ⁵⁶ Крестовая гора. 1837–1838. Картон, масло. Государственный музей-заповедник М. Ю. Лермонтова, г. Пятигорск.
- ⁵⁷ Лермонтов М. Ю. Указ. соч. Т. 4. С. 204.
- ⁵⁸ Вид Крестовой горы из ущелья близ Коби. 1837–1838. Автолитография, акварель. ИРЛИ РАН.
- ⁵⁹ Лермонтов М. Ю. Указ. соч. Т. 2. С. 375.
- ⁶⁰ Андроников И. Л. Указ. соч. С. 13–14.
- ⁶¹ Башня в Сиони (Кавказский вид близ селения Сиони). 1837–1838. Холст, масло. Государственный Лермонтовский музей-заповедник «Тарханы».
- ⁶² Лермонтов М. Ю. Указ. соч. Т. 1. С. 473.
- ⁶³ Развалины на берегу Арагвы в Грузии. 1837. Рис., карандаш. ИРЛИ РАН.
- ⁶⁴ Лермонтов М. Ю. Указ. соч. Т. 2. С. 402.
- ⁶⁵ Военно-Грузинская дорога близ Мцхеты (Кавказский вид с саблей). 1837. Картон, масло. ИРЛИ РАН.
- ⁶⁶ Лермонтов М. Ю. Указ. соч. Т. 2. С. 405.
- ⁶⁷ По этому поводу существуют разные мнения: П. А. Висковатов сообщал, что Лермонтов «часами сидел за альбомом, набрасывая поразившие его картины природы. У А. А. Краевского находится картина масляными красками, изображающая место действия „Мцыри“ на берегу Арагвы. Эта картина была снята Лермонтовым с натуры» (Висковатый П. А. Демон: поэма М. Ю. Лермонтова и ее окончательная, вновь найденная обработка // Русский вестн. 1889. № 3. С. 236). Кроме этого, существует свидетельство А. П. Шан-Гирей: «С Кавказа он (Лермонтов. – А. К.) привез несколько довольно удачных видов кавказских гор своей работы, писанных масляными красками» (Шан-Гирей А. П. М. Ю. Лермонтов: рассказ // Рус. обозрение. 1890. Т. 4, авг. С. 451).
- ⁶⁸ Андроников И. Л. Указ. соч. С. 13.
- ⁶⁹ Лермонтов М. Ю. Указ. соч. Т. 2. С. 386.
- ⁷⁰ Нападение. 1838. Картон, масло. ГЛМ.
- ⁷¹ Андроников И. Л. Указ. соч. С. 196.
- ⁷² Развалины близ селения Карагаач в Кахетии. 1837–1838. Холст, масло. ИРЛИ РАН.
- ⁷³ Тифлис. 1837. Картон, масло. ГЛМ.
- ⁷⁴ Лермонтов М. Ю. Указ. соч. Т. 1. С. 484.
- ⁷⁵ Тифлис. Майдан. Замок Метехи. 1837. Рис., карандаш. ИРЛИ РАН.
- ⁷⁶ Лезгинка. 1837. Рис., карандаш. ИРЛИ РАН.
- ⁷⁷ Лермонтов М. Ю. Указ. соч. Т. 2. С. 777.
- ⁷⁸ Автопортрет. 1837–1838. Акварель. ИРЛИ РАН.

А. В. Корнилова

- ⁷⁹ Лермонтов М. Ю. Указ. соч. Т. 1. С. 331.
- ⁸⁰ Воспоминание о Кавказе. 1839. Холст, масло. ИРЛИ РАН.
- ⁸¹ Лермонтов М. Ю. Указ. соч. Т. 2. С. 135.
- ⁸² Черкес. 1839. Холст, масло. ИРЛИ РАН.
- ⁸³ Лермонтов М. Ю. Указ. соч. Т. 2. С. 135.
- ⁸⁴ Цит. по: Герштейн Э. Г. Судьба Лермонтова. М., 1964. С. 301.
- ⁸⁵ Там же.
- ⁸⁶ ИРЛИ РАН. Литературный музей. Инв. № 49721.
- ⁸⁷ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972. С. 298.
- ⁸⁸ Кюстин де. Николаевская эпоха в воспоминаниях французского путешественника маркиза де Кюстина. М., 1910. С. 125.
- ⁸⁹ Г. Г. Гагарин. Кисловодская группа. 1840. Рисунок. ГРМ. Р – 49008.
- ⁹⁰ Герштейн Э. Г. Указ. соч. С. 369.
- ⁹¹ Там же. С. 336.
- ⁹² Там же. С. 340.
- ⁹³ Лермонтов М. Ю. Указ. соч. Т. 4. С. 305.
- ⁹⁴ Герштейн Э. Г. Указ. соч. С. 331.
- ⁹⁵ Г. Г. Гагарин. Князь С. В. Долгорукий на станции Ларс. 1840. Акварель. ГРМ. Р – 49008.
- ⁹⁶ М. Ю. Лермонтов, Указ. соч. Т. 4. С. 307.
- ⁹⁷ Мужская голова в профиль. Рис., карандаш. 1841. РНБ. При стихотворении «Они любили друг друга...». Книга-альбом в кожаном, сильно потертом переплете. На корешке этикетка с надписью «Рукописная книга Лермонтова. 1841». Кроме записей Лермонтова содержит пометы и записи кн. В. Ф. Одоевского: «В Императорскую Публичную Библиотеку от князя Одоевского. 1857. СПб.»; «Сия книга покойного Лермонтова возвращена мне Екимом Екимовичем Хастатовым – 30-го декабря 1843-го года – К. В. Од.»; Владельцы: Е. Е. Хастатов, с 1843 кн. В. Ф. Одоевский. В Императорской Публичной библиотеке (ИПБ) с 1857 г. РНБ. Ф. 429. Лермонтов М. Ю. № 12. Л. 7.
- ⁹⁸ Альбом М. Ю. Лермонтова. На внутренней стороне верхней крышки переплета надпись: «Этот альбом употреблялся Лермонтовым во время экспедиции Галафеева в Малую Чечню в 1840 г.». В потертом красном переплете, оклеенном коричневой бумагой с тисненым узором (цветочками). К верхней крышке пришта пуговица для застежки. Застежка утрачена. Владельцы: П. П. Шан-Гирей, В. Х. Хохряков. Пост. в ИПБ в 1870 г. Альбом содержит стихотворения, предисловие к «Герою нашего времени» и рисунки. [1840–1841. Кавказ. Санкт-Петербург]. ОР РНБ. Ф. 429. Лермонтов М. Ю. № 11. Л. 3.
- ⁹⁹ Схватка кавалеристов, Взятие крепости. Оба рисунка 1838–1840. Государственный Лермонтовский музей-заповедник «Тарханы».
- ¹⁰⁰ Лагерь. 1840. Рис., карандаш. Государственный Лермонтовский музей-заповедник «Тарханы».
- ¹⁰¹ Горское селение. 1840. Рисунок. Государственный Лермонтовский музей-заповедник «Тарханы».
- ¹⁰² М. Ю. Лермонтов и Г. Г. Гагарин. Эпизод сражения при речке Валерик. 1840. Акварель. ГРМ. Р – 2464. См. также: Герштейн Э. Г. Указ. соч. С. 331.
- ¹⁰³ Лермонтов М. Ю. Указ. соч. Т. 1. С. 455.
- ¹⁰⁴ Герштейн Э. Г. Указ. соч. С. 341.
- ¹⁰⁵ Там же. С. 327.
- ¹⁰⁶ Лермонтов М. Ю. Указ. соч. Т. 1. С. 456.
- ¹⁰⁷ Гагарин Г. Г. Le Caucase pittoresque. СПб., 1857. Табл. LXI. См. также: Пахомов Н. П. Указ. соч. С. 121.
- ¹⁰⁸ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972. С. 218.
- ¹⁰⁹ ИРЛИ РАН. Инв. № 2647.
- ¹¹⁰ Савинов А. Н. Лермонтов и художник Гагарин // Литературное наследство. М., 1946. Т. 45/46. С. 451.
- ¹¹¹ ГРМ. Р – 2543.
- ¹¹² Логинов М. М. Ю. Лермонтов // Рус. старина. 1873. Т. 9. С. 332.
- ¹¹³ ГРМ. Ж – 367.
- ¹¹⁴ ГРМ. Р – 2543.
- ¹¹⁵ ГРМ. Р – 2554.
- ¹¹⁶ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 335–336.
- ¹¹⁷ М. Ю. Лермонтов. Портрет «курда». 1841. Акварель. ГЛМ.
- ¹¹⁸ Логинов М. Указ. соч. С. 332.
- ¹¹⁹ Пахомов Н. Указ. соч. С. 125–126. «Юнкерский альбом», рис. № 60 и раздел «Рисунки на автографах», под № 55 и 64.
- ¹²⁰ ГРМ. Р – 19348.
- ¹²¹ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972. С. 222.
- ¹²² М. Ю. Лермонтов. Указ. соч. Т. 4. С. 316.
- ¹²³ Висковатый П. А. М. Ю. Лермонтов: жизнь и творчество. С. 404.
- ¹²⁴ Введенский А. И. Лермонтов в Пятигорске // М. Ю. Лермонтов: его жизнь и сочинения: сб. ист.-лит. ст. М., 1912. С. 54–55.
- ¹²⁵ Чуйко В. В. Возвращение в столицу и новая ссылка // Там же. С. 52.
- ¹²⁶ Введенский А. И. Указ. соч. С. 56.