

В. А. Доманский

доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой филологического образования и междисциплинарной интеграции Ленинградского областного института развития образования

**ПОРТРЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ
ЛЕРМОНТОВА-ПРОЗАИКА***

Copyright © 2013, В. А. Доманский

Литература и живопись — две стороны художественного дарования Лермонтова — дополняли друг друга: зрительные образы, картины природы, читательские впечатления воплощались в живописные картины, а выработанные изобразительные приемы, художественное мастерство, в свою очередь, помогали отлить в чеканные формы литературные пейзажи и портреты, выразить отдельные мотивы и образы в художественном произведении. В отличие от Пушкина, который буквально пересыпал свои черновики зарисовками, Лермонтов рисовал на полях очень мало. Его рисунки, как правило, находятся вне черновиков, являясь самостоятельными произведениями.

Если проследить историю этого вопроса, то можно убедиться, что современники не придавали особой ценности живописи Лермонтова, а первый исследователь этой темы Н. Н. Врангель не только не связывал ее с творчеством поэта, но и считал художественные увлечения поэта забавой, «образцами культурного баловства его времени», вместе с тем отмечая, что за «неуклюжими и неловкими чертами» видна «романтическая душа поэта»¹. Сейчас, когда художественное наследие поэта в определенной мере изучено, становится понятным, как поверхностно и несправедливо оценивал Н. Н. Врангель художественное дарование Лермонтова.

Впервые в статье Н. Ф. Белявского «Лермонтов-художник» вопрос о живописном наследии поэта был наконец поставлен как научная проблема. Сопоставив несколько литературных и изобразительных сюжетов, он убедился, что наблюдается определенная связь между ними, хотя графические и литературные образы сближаются «не столько по сюжету, сколько общностью тематики»². Конечно, не только в этом эстетическое значение живописного наследия Лермонтова. Оно является и ключом к разгадке его биографии и литературного творчества, и самоиллюстрацией к его произведениям, и отражением его художественных вкусов. Вместе с тем многие живописные произведения Лермонтова имеют собственную ценность. Недостаток выработанной техники устраняется их выразительностью, способностью автора при помощи нескольких штрихов, деталей передать драматизм ситуации, создать зрительный образ, о чем говорят карандашные зарисовки, рисунки

и наброски на полях или обложке, как, например, на обложке черновой рукописи неоконченной повести «Вадим».

Наиболее значительной работой, посвященной теме «Лермонтов-художник», является обширная статья Н. П. Пахомова «Живописное наследие Лермонтова», в которой собраны богатые факты биографии поэта, дано подробное описание его картин и рисунков, установлена их датировка, уточнено авторство, рассмотрена история их создания. Исследователь впервые дает классификацию всего изобразительного наследия поэта, выделяя в нем пять групп: живописные произведения на военную тему, пейзажи, портреты, иллюстрации и автоиллюстрации, а также карикатуры, наброски, фрагменты невоплощенной композиции, рисунки безотносительно к натуре³.

Если обратиться к литературным текстам Лермонтова, то нетрудно заметить, что в ряде случаев их можно соотнести с той или иной группой изобразительного наследия поэта. Любопытным в этом отношении является его незавершенный роман «Княгиня Лиговская», который изобилует портретной живописью. В нем без труда можно увидеть некоторые переключки описываемых в романе литературных портретов с собственными живописными произведениями поэта.

В «Княгине Лиговской» портретная живопись представлена прежде всего экфрасисами, то есть описаниями произведений изобразительного искусства в тексте романа. Преимущественно это прямые экфрасисы, представляющие собой непосредственное описание картин в доме главного героя романа — Печорина. Полный экфрасис представляет собой загадочный портрет мужчины, подробно описанный автором романа: «...одна-единственная картина привлекала взоры, она висела над дверьми, ведущими в спальню; она изображала неизвестное мужское лицо, писанное неизвестным русским художником, человеком, не знавшим своего гения, и которому никто об нем не позаботился намекнуть. Картина эта была фантазия, глубокая, мрачная. Лицо это было написано прямо без всякого искусственного наклонения или оборота, свет падал сверху, платье было набросано грубо, темно и безотчетливо, — казалось, вся мысль художника сосредоточилась в глазах и улыбке...

* Статья подготовлена в рамках проекта РГНФ № 12-34-10210 «Личность и идейно-художественное наследие М. Ю. Лермонтова в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей».

Голова была больше натуральной величины, волосы гладко упали по обеим сторонам лба, который кругло и сильно выдавался и, казалось, имел в устройстве своем что-то необыкновенное; глаза, устремленные вперед, блистали тем страшным блеском, которым иногда блещут живые глаза сквозь прорези черной маски; испытующий и укоризненный луч их, казалось, следовал за вами во все углы комнаты, и улыбка, растягивая узкие и сжатые губы, была более презрительная, чем насмешливая...» (172).

По классификации Е. В. Яценко, это неатрибутированный имплицитный экфрасис, не содержащий открытого указания на автора или картину. Он в тексте романа задает читателю установку на восприятие. «Сначала в сознании воспринимающего выстраиваются “изобразительные” характеристики образа, затем, посредством работы культурной памяти, происходит поиск его художественно-исторических аналогий, в результате чего возникает понятийная расшифровка образа»⁴. Н. Н. Пахомов без всяких сомнений связывал данный экфрасис с живописью Лермонтова: «Это не что иное, — отмечал исследователь, — как точнейшее описание картины поэта «Предок Лерма»⁵. Действительно, такая аналогия напрашивается сама собой, потому что лермонтовская картина несмотря на пока еще слабую живописную технику в общих контурах перекликается с рассматриваемым экфрасисом. Сам юный Лермонтов, пытаясь создать себе романтическую биографию, придавал особое значение своей первой картине в красках — «Портрет герцога Лермы» (1832–1833). Изображенному на картине легендарному предку юный художник придал канонические романтические черты: напряженная скорбь в глазах персонажа картины, потаенная страсть, которую подчеркивают плотно сомкнутые губы. Сама история создания «Портрета герцога Лермы», переданная П. А. Висковатовым со слов Е. Д. Лопухиной, тоже красноречиво говорит об этом⁶. Вместе с тем этот неатрибутированный лермонтовский экфрасис можно соотнести и с наброском испанца, который был изображен автором на полях первой главы «Княгини Лиговской». В этом мужчине с длинными волосами и усами, в рубаше с белым воротником, гордо взирающем на мир, можно усмотреть не только один из вариантов легендарного Лерма, но и явное увлечение Лермонтова загадочными, сильными, умными и ироничными натурами, которыми изобилует мужской портрет XVI–XVII вв. в испанской и голландской живописных школах. Свою картину Лермонтов ставит в центре описания всего кабинета Печорина, она в определенной степени дорисовывает портрет самого хозяина. Вместе с тем очевидно некоторое сходство с портретом герцога Лермы Питера Паульса Рубенса. Описанный Лермонтовым на страницах романа «Княгиня Лиговская» мужской портрет относится к так называемому диалогическому экфрасису. Лермонтов следует определенной схеме создания данного экфрасиса, смысл которого раскрывается в диалоге персонажей или во внутреннем диалоге героя, а также посредством авторских аллюзий.

В романе сначала описывается таинственный, загадочный персонаж картины, а затем диалог о картине ведет с самим собой его главный герой — Печорин; его товарищи лишь дают ей общую оценку, называя ее «порядочной картиной» (172). Определенная разгадка смысла картины содержится в авторском указании на то, что Печорин «назвал ее портретом Лары» (172). Герой одноименной лирической повести Байрона является одним из самых загадочных байронических героев, образ которого весь соткан из контрастов и противоположностей. Вначале байроновской поэмы он предстает перед читателем опустошенным и усталым, равнодушным к славе и мирской суете, гордым и язвительным, а вместе с тем странным и страдающим. Совсем другим показан герой в юности, которая была наполнена страстями, безумствами, крайностями.

Таким образом, в романе Лермонтов, кроме социально-типологического способа характеристики своего «странного героя», использует культурно-типологическое сопоставление. Если в первом случае Печорин предстает как социальный тип, то во втором — он тип культурный. Прием двойного зеркала — литературного и живописного, — который использует автор романа, позволяет ему не только более масштабно представить своего «странного героя», но и познакомить читателя с его художественной генеалогией. Он так же, как и его прототипы, предстает перед читателем в единстве противоположностей: может быть добрым и злым, надменным и благородным, способным глубоко любить, но и быть коварным, мстительным; он гордый аристократ, но его сердце способно к состраданию и раскаянию. Этот двойной способ создания образа с использованием социальной и культурно-исторической характеристики в полной мере Лермонтов разовьет в своем главном произведении — романе «Герой нашего времени».

Другим видом живописного экфрасиса в «Княгине Лиговской» является «портретный карнавал», который представлен многообразием различных картин, украшавших столовую в доме Печорина. Лермонтов указывает на эти картины, но не описывает их подробно, выделяя лишь характерные детали одежды и портрета, при этом не называя ни художников, ни названий картин. Обратимся к описанию этого портретного карнавала: «Столовая была роскошно убранная комната, увешанная картинами в огромных золотых рамах: их темная и старинная живопись находилась в резкой противоположности с украшениями комнаты, легкими, как все, что в новейшем вкусе. Действующие лица этих картин, одни полунагие, другие живописно завернутые в греческие мантии или одетые в испанские костюмы — в широкополых шляпах с перьями, с прорезными рукавами, пышными манжетами. Брошенные на этот холст рукою художника в самые блестящие минуты их мифологической или феодальной жизни, казалось, строго смотрели на действующих лиц этой комнаты, озаренных сотнею свеч...» (210)

Посредством этого «портретного карнавала» Лермонтов создает некий собирательный образ прошедших культурных эпох. Здесь нет ни конкретных лиц, ни характеров, есть только фигуры и маски. В эти художественные зеркала смотрятся действующие лица реального карнавала — гости, присутствующие на обеде в доме Печорина и его матери.

Изображая людей высшего света как средоточие фальши и лжи, ярмарку тщеславия, где каждый кичится своим богатством и происхождением, Лермонтов в своем описании гостей Печорина так же использует этот прием маскарада, карнавала, подчеркивая их претенциозность в одеждах и стилистике внешнего облика. Люди света здесь предстают, как «образы бездушные людей, приличьем стянутые маски» («Первое января», 1838).

Характерным изобразительным приемом у Лермонтова является метонимическая изобразительность, посредством которой он дает язвительные характеристики светскому обществу, насыщает изображение иронией и сарказмом, подменяя при этом реальные описания лиц деталями одежды или внешности. Этот же прием изобразительности, или так называемой внутритекстовой наглядности, он будет неоднократно использовать для обрисовки собирательного портрета разных слоев петербургского общества, как, например, в описании зрителей Александринского театра и прежде всего их женской половины: «Дамы высокого тона составляли особую группу на нижних ступенях парадной лестницы, смеялись, говорили громко и навели золотые лорнетки на дам без тона, обыкновенных русских дворянок, — и одни другим тайно завидовали: необыкновенные — красоте обыкновенных, обыкновенные — увы! гордости и блеску необыкновенных.

У тех и у других были свои кавалеры; у первых почтительные и важные, у вторых услужливые и порой неловкие! ...в середине же теснился кружок людей не светских, не знакомых ни с теми, ни с другими, — кружок зрителей. Купцы и простой народ проходили другими дверями. Это была миньютюрная картина всего петербургского общества» (185).

С любовной интригой романа — темой любви и мести Печорина — связано также толкование главного символического смысла картины в тексте художественного произведения. Поэтому здесь важна не столько сама изображенная словесно картина, а ее истолкование и образ интерпретатора. В тексте романа таким экфрасисом является «старинная картина», висевшая в столовой дома Печорина. «На ней были изображены три фигуры: старый и седой мужчина, сидя на бархатных креслах, обнимал одною рукою молодую женщину, в другой держал бокал с вином. Он приближал свои румяные губы к нежной щеке этой женщины и проливал вино ей на платье. Она, как бы нехотя повинувшись его грубым ласкам, перегнувшись через ручку кресел и облокотясь на его плечо, отворачивалась в сторону, прижимая палец к устам и устремив глаза на полуотворенную дверь, из-за которой во мраке сверкали два яркие глаза и кинжал» (222–223).

Печорин интерпретирует эту аллегорическую картину в присутствии своей бывшей возлюбленной. Сюжет произведения неоднократно встречается у художников эпохи барокко как наглядное изображение коварства и расчета молодой женщины, предающей свою любовь ради денег. Печоринская интерпретация — это явная месть Вере, которая, как ему кажется, по расчету вышла за старого князя Лиговского, обманув его чувства и разрушив веру в женскую любовь. Но, увидев, как страдает Вера, и понимая, что она продолжает его любить, Печорин раскаивается, вместе с тем не может дать себе «подробного отчета», зачем ему «это мелочное мщение» (223). Таким образом, посредством этого экфрасиса и следующей за его истолкованием сценой Лермонтов объясняет одну из причин противоречивой натуры героя, наделенного байроническими чертами.

Отдельного разговора заслуживает изобразительное мастерство Лермонтова в создании литературных портретов героев романа — Печорина, Красинского, Веры. Портрет последней Н. Пахомов связывает с лермонтовским акварельным портретом В. А. Лопухиной-Бахметьевой (оригинал утрачен, сохранилась акварельная копия, выполненная художником Я. Шульцем, 1882 г.)⁷. На картине Лермонтова его возлюбленная Варя Лопухина изображена сидящей на диване и подпирающей голову правой рукой. Черные глаза грустные, задумчивые, над левой бровью заметна родинка. На голове ее находится блондовый чепец, а на плечах — платок с пестрой каймой. В ней угадывается женщина с сильным характером и убеждениями.

Конечно, явного сходства с лермонтовским акварельным портретом Вари Лопухиной литературный портрет не имеет. В нем больше подробностей и психологизма, но отдаленное сходство все же можно отыскать. Обратимся к тексту романа: «Княгиня Вера Дмитриевна была женщина 22 лет, среднего женского роста, блондинка с черными глазами, что придавало лицу ее какую-то оригинальную прелесть и, таким образом, резко отличая ее от других женщин, уничтожало сравнения, которые, может быть, были бы не в ее пользу. Она была не красавица, хотя черты ее были довольно правильны. Овал лица совершенно аттический и прозрачность кожи необыкновенная. Бесперывная изменчивость ее физиономии, по-видимому, несообразная с чертами несколько резкими, мешала ей нравиться всем и нравиться во всякое время...» (203).

Сходство героини литературного портрета и живописного заключается в их миловидном внешнем облике, выразительных черных глазах, но, самое главное, в их сильном характере. Именно это отмечает Лермонтов в портрете Вари: «... это женщина с характером твердым, решительным, холодным, верующая в собственное убеждение, готовая принести счастье в жертву правилам, но не молве» (203–204).

Портретная живопись в романе М. Ю. Лермонтова «Княгиня Лиговская» — явление оригинальное, выполняющее множество функций для воссоздания авторской картины мира и характеров героев. Трудно найти в русской литературе XIX века другое такое произведение, в котором одновременно было представлено столько живописных экфракисов. Но самое главное — в этом романе Лермонтов-художник и Лермонтов-писатель взаимодополняют друг друга, добиваясь особой силы изобразительности и выразительности в обрисовке среды и портретов героев, раскрытии главных конфликтов.

В романе «Герой нашего времени» мы уже не встречаем художественных экфракисов. Они уступают место литературным портретам, техникой создания которых искусно владеет автор.

Примечания

- ¹ Врангель Н. Лермонтов-художник. Обзор художественных работ Лермонтова. Иллюстрированные издания Лермонтова. Оттиск с 5 т. Полн. собр. соч. Лермонтова М. Ю.: В 5 т. / Под ред. Д. И. Абрамовича. СПб., 1913. С. 1–2.
- ² Белявский Н. Ф. Лермонтов-художник. // Искусство. 1939. № 5. С. 5–6.

- ³ Пахомов Н. Живописное наследство Лермонтова // Литературное наследство. М., 1948. Т. 45–46. С. 55–222.
- ⁴ Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...» Экфракисы как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы литературы. 2011. № 11. С. 48.
- ⁵ Пахомов Н. Живописное наследство Лермонтова. С. 73.
- ⁶ «Существовало предание о том, что фамилия Лермонтовых происходила от испанского владетельного герцога Лермы, который во время борьбы с маврами должен был бежать из Испании в Шотландию. Это предание было известно и Михаилу Юрьевичу... В 1830 или 1831 г. Лермонтов в доме Лопухиных, на углу Поварской и Молчановки, начертил на стене углем голову (поясной портрет), вероятно, воображаемого предка. Он был изображен в средневековом испанском костюме, с испанскою бородкой, широким кружевным воротником и с цепью ордена Золотого Руна вокруг шеи. В глазах и, пожалуй, во всей верхней части лица нетрудно заметить фамильное сходство с самим нашим поэтом. Голова эта, нарисованная *al fresco*, была затерта при поправке штукатурки, и приятель поэта, Алексей Александрович Лопухин, был этим очень опечален, потому что с рисунком связывалось много воспоминаний о дружеских беседах и мечтаниях. Тогда Лермонтов нарисовал такую же голову на холсте и выслал ее Лопухину из Петербурга». (См.: Висковатов П. А. // Сочинения Лермонтова / Под редакцией П. А. Висковатова. Изд. В. Рихтера: В 6 т. М., 1889–1891. Т. 6. С. 56–57.)
- ⁷ Пахомов Н. Живописное наследство Лермонтова. С. 102–105.