

В. А. Доманский

ПОРТРЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ В РОМАНЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «КНЯГИНЯ ЛИГОВСКАЯ»*

М. Ю. Лермонтов был разносторонне одаренным человеком. Это и врожденные его качества, и результат воспитания, и своеобразие культуры романтизма, которая культивировала универсальность человеческой личности и стремилась к синтезу искусств. Главной страстью людей этого времени, кроме поэзии, являлось изобразительное искусство — живопись и графика, которые были также одним из дарований Лермонтова. По рассказам и воспоминаниям друзей и близких (С. А. Раевского, Е. П. Ростопчиной, А. П. Шан-Гирей, М. А. Шан-Гирей,) художественные способности проявились у него с раннего детства, даже раньше, чем поэтические, которые он постоянно развивал. Первым его учителем рисования был А. С. Солоницкий, готовивший юного Лермонтова для поступления в пансион при Московском университете. Сначала, судя по его письму к тетюшке М. А. Шан-Гирей (осень, 1827 г.), будущий поэт учился копировать, точнее «рисовать контуры» картин других художников¹. Из другого письма (декабрь, 1828 г.) к тому же адресату мы узнаем, что Солоницкий учит своего ученика рисовать бюсты и пейзажи, что вызывает у 14-летнего юноши восторг: «Скоро я начну рисовать с (buste) бюстов ... какое удовольствие! К тому же Александр Степанович мне показывает также, как должно рисовать пейзажи» (534).

Из этого же письма становится очевидным, что домашний учитель рисования приобщает своего ученика к высокому искусству, знакомит его с великими художниками, одним из которых был Рафаэль Санти, имя которого появляется в стихотворении «Поэт». Именно это стихотворение приложил Михаил Лермонтов к письму тетюшке (для ее альбома)² с обещанием, что «картинку» к нему нарисует позже (535). Так, впервые

* Печатается при финансовой поддержке РГНФ грант №12-34-10210 «Личность и идейно-художественное наследие М. Ю. Лермонтова в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей».

¹ Лермонтов М. Ю. Собр. соч. в 4 т. — Т. 4. — М; Л., 1962. — С. 533. Далее ссылки на это изд. в тексте с указанием страницы.

² Следует заметить, что стихи в дамских альбомах в те времена, начиная с эпохи сентиментализма, часто сопровождалась графическими экспромтами и акварелями, что становилось принадлежностью повседневной культуры.

в раннем творчестве Лермонтова встретятся две музы — живописи и поэзии, — которые будут неразлучны на протяжении всего его жизненного пути.

В 1830-е годы, уже достигнув значительного мастерства в своем художественном развитии, М. Лермонтов берет уроки рисования и живописи у художника П. Е. Заболотского³, автора, пожалуй, самого известного портрета поэта. Уроки профессионального художника способствовали росту таланта Лермонтова-портретиста, расширению его художественных исканий, связанных с искусством старинных мастеров — художников-фламандцев, а также русских художников — К. Брюллова, О. Кипренского А. Орловского, А. Венецианова.

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. Несмотря на то, что многое из его живописного наследия утрачено, оно удивляет своим богатством: более десятка картин, написанных маслом, свыше пятидесяти акварелей, свыше трехсот рисунков карандашом. Вместе с тем пока очень мало работ, посвященных живописи Лермонтова, рассматривающих композицию и колористику его рисунков и картин, своеобразию художественной техники. Отсутствует монографическое исследование, в котором эта проблема была бы рассмотрена полно и комплексно. Большинство имеющихся статей посвящены исследованию частных вопросов: уточнению датировки рисунка, его описанию, систематизации художественного наследия поэта, реже — установлению связи того или иного лермонтовского произведения с его рисунками.

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»⁴. Сейчас, когда художественное наследие поэта в определенной мере изучено, становится понятным, как поверхностно и несправедливо оценивал Н. Н. Врангель художественное дарование Лермонтова.

В послереволюционные годы А. Эфрос рассматривал живопись Лермонтова в связи с изучением рисунков Пушкина и, не представляя в целом, что собой являло живописное наследие поэта, тоже дал ему весьма необъективную оценку: «Сколько часов отдал Лермонтов своему живописному прилежанию, — этим маслам, акварелям,

³ Заболотский Петр Ефимович [1803–1866], русский живописец. Родился в г. Тихвине. Учился в петербургской Академии художеств (1826–31), с 1857 академик. В 1836–37 обучал рисованию М. Ю. Лермонтова. В 1842–1848 преподавал в Рисовальной школе общества поощрения художеств. В своих портретах, жанровых сценах и видах интерьеров был близок венециановской школе См.: Савинов А. Н. П. Е. Золотский // Русское искусство. Первая половина 19 в. — М., 1954.

⁴ 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.

туши, — «Воспоминанию о Кавказе» <...> «Валерику», «Штурму Варшавы», «Красному Селу» и так далее! Он очень старался, он выписывал листочки на деревьях, пуговицы на мундирах, он лощил картины, как заправский эпигон академической школы, — но его трагическая муза должна была в эти часы тяжело смыкать веки, чтоб не видеть, что делал у ее ног маленький армейский поручик Лермонтов»⁵.

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». «Его рисунки, — отмечал исследователь, — дышат тем же неукротимым жизненным темпераментом, экспрессивностью и эмоциональной напряженностью, что и его стихи. Они всегда значимы как своеобразный спутник творчества, как параллельный ассоциативный ряд, раскрывающий художественные устремления поэта»⁶.

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». По мысли Е. А. Ковалевской, «рисунки поэта всегда экспрессивны, остры, полны живых и непосредственных впечатлений, поражают меткостью наблюдений, точностью зрительной памяти <...>. Руку Лермонтова почти безошибочно можно определить, у него есть свой почерк, а недостаточность технического мастерства возмещается то оригинальностью замысла, то подлинным драматизмом сюжета или тонкостью колорита»⁷.

Канадский исследователь творчества Лермонтова Э. Гейер видит в рисунках поэта наглядный пример использования принципов «физиогномических» систем Франца Иозефа Галля (1758—1828) и швейцарского поэта и теолога Иоганна Каспара Лафатера (1741—1801). Он рассматривает рисунки Лермонтова как «физиогномические наброски», отмечая их общность по принципу изображения с литературными портретными характеристиками лермонтовских романов, где, по мнению исследователя, автор ищет и находит известное соответствие между внешним обликом героя и его внутренней сущностью⁸.

Наиболее значительной работой, посвященной теме «Лермонтов-художник», является обширная статья Н. П. Пахомова «Живописное наследство Лермонтова», в которой собраны богатые факты биографии поэта, дано подробное описание его картин и рисунков, установлена их датировка, уточнено авторство, рассмотрена исто-

⁵ Эфрос А. Рисунки поэта. — М.; Л., 1933. — С. 15–16.

⁶ Белявский Н. Ф. Лермонтов-художник // Искусство. — 1939. — № 5. — С. 5–6.

⁷ Ковалевская Е. А. М. Ю. Лермонтов. Картины и рисунки поэта. Иллюстрации к его произведениям. — М.; Л., 1964. — С. 9.

⁸ Heier E. Lavater's System of Physiognomy as a Mode of Characterization in Lermontov's Prose. — Bd. 6. H. 3. — Arcadia, 1971. — P. 267–283.

рия 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 невоплощённой композиции, рисунки безотносительно к натуре⁹.

Если обратиться к литературным текстам Лермонтова, то нетрудно заметить, что в ряде случаев их можно соотносить 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. Вместе с тем мир живописи романа значительно шире. Она определяется особенностью изобразительного мастерства Лермонтова как художника слова, который, запечатлевая зрительные ощущения, создает иконописные образы, опираясь при этом на свои ассоциации, опыт восприятия произведений искусства, художественный контекст. При этом он стремится вызвать в воображении читателя зримые представления о предметах, прежде всего о персонажах, которые он изображает при помощи красок, линий, тонов, света и цвета. Это опосредованно-визуальное свойство литературы, которое так характерно для творческой манеры Лермонтова-прозаика, называют пластикой. Микеланджело высказал в свое время очень интересную мысль о сходстве поэзии и живописи, называя живопись немой поэзией, а литературу — говорящей живописью. Текст «Княгини Лиговской» убедительно подтверждает эту мысль великого художника эпохи Возрождения.

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... 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,

⁹ Пахомов Н. Живописное наследство Лермонтова // Литературное наследство. — Т. 45–46. — М., 1948. — С. 55–222.

в результате чего возникает понятийная расшифровка образа»¹⁰ 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»¹¹. 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 этом¹². 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. Среди множества произведений подобного рода следовало бы выделить «Портрет Доменикоса Теотокопулоса» Эль Греко, «Автопортрет» Франса Халса, «Портрет Дьюка» Пауля Рубенса. Свою картину Лермонтов ставит в центре описания всего кабинета Печорина, она в определенной степени дорисовывает портрет самого хозяина.

Описанный Лермонтовым на страницах романа «Княгиня Лиговская» мужской портрет относится к так называемому диалогическому экфрасису¹³. 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;

¹⁰ Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...» Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы литературы. — 2011. — № 11. — С. 48.

¹¹ Пахомов Н. Живописное наследство Лермонтова. — С. 73.

¹² «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. Комментарии // Сочинения Лермонтова / Под редакцией П. А. Висковатова. Изд. В. Рихтера. В 6 т. — Т. 6. — М., 1889–1891. — С. 56–57).

¹³ Брагинская Н. В. «Картины» Филострата Старшего: Генезис и структура диалога перед изображением // Одиссей. Человек в истории. Картина мира в народном и ученом сознании. — М., 1994. — С. 277.

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 повествования он предстает перед читателем опустошенным и усталым, равнодушным к славе и мирской суете, гордым и язвительным, а вместе с тем странным и страдающим:

Легли морщины меж его бровей;
То — знак страстей, но лишь былых страстей.
Он так же горд, но пылкости той нет;
Бесстрашен вид, презрителен привет;
Важна осанка, верен зоркий взгляд,
Чужую мысль ловящий вперехват:
Сарказмом едим напоен язык
(То жало духа, что и сам постиг
Яд мира и, как бы шутя, язвит, —
И много скрытых ран кровоточит).
Но, сверх того, был чем-то странен он,
Что выражал порою взор и тон.
Любовь и слава, почесть и успех,
Что нужны всем, доступны ж не для всех,
Его души, как видно, не мутят,
Хоть жили в ней немного дней назад.
Но чувств глубоких непонятный строй
В лице бескровном возникал порой¹⁴.

Совсем другим показан герой в юности, которая была наполнена страстями, безумствами, крайностями:

Не странно ли? Он в молодости был
Весь — жажда счастья, жизнь, движенье, пыл;
Бой, бури, женщины — все, что манит
Восторгами иль гибелью грозит, —
Всем овладел он, все изведал он,
То счастьем, то страданьем награжден,
Не зная граней. В бешенстве страстей
Забвенья он искал душе своей.
Средь ураганов сердца презирал
Борьбу стихий он, схватку волн и скал;
Средь иступлений сердца он порой
И господа дерзал равнять с собой;
Раб всех безумств, у крайностей в цепях,
Как явь обрел он в этих диких снах, —
Скрыл он, но проклял сердце, что могло
Не разорваться, хоть и отцвело (VIII).

По утверждению Н. Я. Дьяконовой, «контрасты во внешнем и внутреннем облике Лары — гордого аристократа и заступника за всех обиженных, надменного и в то же

¹⁴ Байрон Д. Г. Лара. Строфа V / Пер. Г. Шенгели // URL: <http://www.georgebyron.ru/llb-al-kniga-3205/> Далее ссылки в тексте с указанием строфы.

время сострадательного человека, улыбка которого “освещала уста, но не глаза”, — это контрасты были неотъемлемыми для самого автора лирической повести»¹⁵. Вместе с тем в художественном пространстве романа образ Лары является своеобразным литературным зеркалом его главного героя, который также соткан из этих противоречий:

Он — враг людей? Но всякий знал о том,
Что он веселым был с весельчаком;
А глянуть ближе, говорят одни,
Улыбка та — насмешке злой сродни:
Смех губы лишь кривил — и застывал,
И никогда во взоре не сиял.
Все ж этот взор и мягким был порой, —
Не с черствой, значит, он рожден душой;
Но тут же он хладел, как бы стыдясь
Той слабости, что в гордость пролилась, —
Не снисходя сомненья разогнать
В тех, кто его боялся уважать.
Он сам терзал то сердце, что в былом
От нежности изнемогало в нем;
На страже скорби, он в душе растил
Лишь ненависть — за то, что так любил (XVII).

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, — которые 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 всё, 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

¹⁵ Дьяконова Н. Я. Лирическая поэзия Байрона. — М.: Наука, 1975. — С. 89.

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: «В одежде этих людей, так чинно сидевших вокруг длинного стола, уставленного серебром и фарфором, так же как в их понятиях, были перемешаны все века. В одеждах их встречались глубочайшая древность с самой последней выдумкой парижской модистки, греческие прически, увитые гирляндами из поддельных цветов, готические серьги, еврейские тюрбаны, далее волосы, вздернутые вверх *à la chinoise*, букли *à la Sévigné*, пышные платья наподобие *фижм*, рукава, чрезвычайно широкие, или чрезвычайно узкие. У мужчин, прически *à la jeune France*, *à la Russe*, *à moyen âge*, *à la Titus*, гладкие подбородки, усы, испаньолки, бакенбарды и даже бороды, к стати было бы тут привести стих Пушкина: “какая смесь одежд и лиц!” Понятия же этого общества были такая путаница, которую я не берусь объяснить» (217).

Изображая людей высшего света как средоточие фальши и лжи, ярмарку тщеславия, где каждый кичится своим богатством и происхождением, Лермонтов в своем описании гостей Печорина также 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 наводили 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).

В ряде случаев, рисуя петербургское общество в социальном разрезе, с целью преодоления изобразительных штампов романтизма, Лермонтов создаваемые им словесные картины сопровождает ироническим комментарием, как в описании дам высшего света на балу у баронессы Р.: «...дамы были истинным украшением этого бала, как и всех возможных балов!.. сколько блестящих глаз и бриллиантов, сколько розовых уст и розовых лент... чудеса природы, и чудеса модной лавки... волшебные маленькие ножки и чудно узкие башмаки, беломраморные плечи и лучшие французские белилы, звучные фразы, заимствованные из модного романа, бриллианты, взятые на прокат из лавки...» (251).

С любовной интригой романа — темой любви и мести Печорина — связан еще один экфрасис, который вслед за американским исследователем Тейлором можно обозначить как *толковательный экфрасис*¹⁶. В нем, кроме изображения, дается 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.

В структуре романа «Княгиня Лиговская» рассмотренная выше картина также аллегорически объясняет и поведение Лизаветы Николаевны Негуровой, в свое время подававшей надежды на свою любовь юному Печорину, а затем оттолкнувшей его, выбрав по своему расчету другого поклонника. Печорин тоже мстит ей, но на этот раз при помощи анонимного письма. Здесь уже поступок Печерина является не просто мелочным мщением, в котором он раскаивается, как в первом случае. Теперь уже это месть в лице Негуровой всем лживым женщинам света, не способным на искренние чувства и постоянно ведущим свою коварную игру.

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.)¹⁷. 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 отгадывается 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,

¹⁶ Taylor J. C. Two visual excursions. The language of images. — Chicago, 1980. — P. 129.

¹⁷ Пахомов Н. Живописное наследие Лермонтова. — С. 102–105.

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 героинь литературного портрета и живописного заключается в их мило-видном 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 экфра-зисов. 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.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белявский Н. Ф. Лермонтов-художник // Искусство. — 1939. — № 5.
2. Брагинская Н. В. «Картины» Филострата Старшего: Генезис и структура диалога перед изображением // Одиссей. Человек в истории. Картина мира в народном и ученом сознании. — М., 1994.
3. Врангель Н. 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.
4. Дьяконова Н. Я. Лирическая поэзия Байрона. — М.: Наука, 1975.
5. Ковалевская Е. А. М. Ю. Лермонтов. Картины и рисунки поэта. Иллюстрации к его произведениям. — М.; Л., 1964.
6. Лермонтов М. Ю. Собр. соч. В 4 т. — Т. 4. — М.; Л., 1962.
7. Пахомов Н. Живописное наследие Лермонтова // Литературное наследство. — Т. 45–46. — М., 1948. — С. 55–222.
8. Савинов А. Н. П. Е. Золотский // Русское искусство. Первая половина 19 в. — М., 1954.
9. Эфрос А. Рисунки поэта. — М.; Л., 1933.
10. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...» Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы литературы. — 2011. — № 11. — С. 48.
11. Taylor J. C. Two visual excursions. The language of images. — Chicago, 1980.