

УДК 882:378.147.34

**ПОРТРЕТ КАК ЗНАК В ТВОРЧЕСКОМ И ЭПИСТОЛЯРНОМ
НАСЛЕДИИ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА**

Александр Исаакович Саркисов

доцент

Сергей Серафимович Кудрявкин

кандидат филологических наук, доцент

Мичуринский государственный аграрный университет

г. Мичуринск, РФ.

Аннотация. Статья представляет собой ряд наблюдений над спецификой функционирования в творческом и эпистолярном наследии М.Ю. Лермонтова такого идеографического знака как портрет.

Ключевые слова: десигнат, идеографический знак, информационный контент, Лермонтов, знак-копия, закононоситель, портрет, реципиент, сакральность, семиология, семиотика.

Настоящая статья продолжает ряд публикаций [2], посвященных анализу художественного творчества сквозь семиотическую призму.

Отдав должную дань академической традиции и упомянув отца-основателя отечественной семиологии Ю.М. Лотмана и тартуско-московскую семиотическую школу в целом [4-5], позволим себе перейти к рассмотрению особенностей бытования такого знака как портрет в художественном мире произведений М.Ю. Лермонтова и его письмах.

Имена и надписи; кресты, надгробия и могилы; мелодии, песни и различные звуки; знамена и памятники; перстни, ожерелья и браслеты; и многое, многое другое выступает в наследии Лермонтова как знаки тех или иных событий, людей, переживаний. Присутствует среди них и портрет – явление безусловно знаковой природы. Зная о бесспорном таланте Лермонтова как разнопланового художника (и пейзажиста, и баталиста, и, главное для нас в данном случае, портретиста), можно было бы предположить о важности места, занимаемого портретом в знаковом мире лермонтовских прозы, поэзии, писем. Но это не так. Напротив, портрет как знак представлен в наследии Лермонтова весьма скромно. Почему? Поискам ответа на этот вопрос и посвящена данная работа.

Живописный портрет, по своей природе, безусловно, эталонный идеографический знак. И, пожалуй, в зону наиболее «плотного» внимания автора и главных героев этот знак попадает в «Испанцах» (1830), первой самостоятельной драме юного Лермонтова.

В покоях дон Алвареца, испанского дворянина, развешаны фамильные портреты. Их-то и пытаются "привлечь" на свою сторону враждующие дон Алварец, отец Эмилии, и Фернандо, его бедный безродный воспитанник, в Эмилию влюбленный.

Так, Фернандо, исполненный лермонтовского скепсиса, завидя своего благодетеля, входящего с таким гордым видом, "будто в нем соединились все души предков", к этим самым предкам, запечатленным на портретах, и обращается:

«О вы! вы, образы людей великих
Своею мудростью и силой,
Скажите мне, ужель гниющие,
Немых гробов бесчувственные жертвы
Отнимут у меня мою Эмилию?...» [3, Т.3, С.15]

К этим же портретам апеллирует и дон Алварец, доказывая безродному Фернандо бессмысленность его намерений жениться на Эмилии. Портреты предков, в том числе и двухсотлетней давности, выступают для испанского гранда прежде всего знаками древности их с дочерью рода:

«Вот этот, здесь, мой первый предок, жил
При Карле первом, при дворе, в благоволеньи
У короля – второй при инквизиции
Священной, был не в малых людях...» [3, Т.3, С.18]

Отношение героев к портретам полярно. Юный Фернандо, как видно из цитаты, не верит в возможность мертвых повлиять на дела живых. Очевидно и вытекающее из этого бессилие портретов как знаков "бесчувственных жертв", их неспособность как-то ему, Фернандо, помешать. Дон Алварец же не просто уважителен к знакам своих предков, он явно сакрализует их и использует в своих заклинаниях-проклятьях в адрес "найденыша":

«Но если ж ты замыслишь потихоньку
Видаться с нею, то клянусь Мадритом,
Клянусь портретами отцов моих,
Заплотишь кровью мне...» [3, Т.3, С.20]

Ни в одном из позднее написанных Лермонтовым произведений портрету как идеографическому знаку не будет оказано столько «уважения». Так в поэме 1839-1841 гг. «Сказка для детей» читаем:

«Тот век прошел, и люди те прошли.
Сменили их другие; род старинный
Перевелся; в готической пыли
Портреты гордых бар, краса гостиной,

Забытые, тускнели...» [3, Т.2, С.498]

Функциональная обязанность этих портретов "означать" людей прошлого в частности и само прошлое вообще. И, "означая", напоминать сменяющимся поколениям. Но, как следует из «Сказки», знаки не справились со своей задачей, они – "забытые". Единственно, на что они были и остаются способны, выполнять функцию эстетическую (не-знаковую) – украшать гостиную.

Возвращаясь к «Испанцам», отметим еще один пример активности портрета как знака. Фернандо, отвергая любовные притязания Ноэми, показывает ей портрет Эмилии. Ноэми *"отворачивается, взглянув, и закрывает лицо"*, что истолковывается Фернандо следующим образом:

«Вот женщина! она не может видеть

Лица, которое не уступает

Ей в красоте...» [3, Т.3, С. 93]

Необходимо указать принципиальную особенность восприятия героями-реципиентами всех перечисленных портретов как в ранних «Испанцах», так и в поздней «Сказке...». Идеографически знаковые по своей природе портреты, в сущности, в конкретных примерах выполняют функции не идеографических знаков. Наиболее очевидно это в последнем примере с Ноэми. Она не знала и никогда не видела любимую Фернандо. Для нее портрет Эмилии выступает знаком-символом красоты вообще и знаком безнадежности ее собственной любви к Фернандо.

Но и для Фернандо фамильная галерея дона Алвареца не собрание индивидуальных идеографических знаков тех или иных личностей, а совокупный знак знатности и «породистости» своего воспитателя, знак его предков. Тем же являются они, портреты, и для самого дона Алвареца. Это во-первых. А во-вторых, в контексте сюжета портреты выступают для испанского дворянина знаком-подтверждением его причастности к истории страны, самой вечности, что и позволяет ему использовать их в упомянутых ритуалах.

Очевидно, что на информационный контент идеографического знака (портрета) негативное разрушительное воздействие оказывает прежде всего

текущее время. Время даже способно «разлучить» законодатель (знак-портрет) с десигнатом (означаемым, т.е. тем, кто изображен на портрете). Поясняющий пример – в стихотворении «1831-го июня 11 дня»:

«Так любим мы глядеть на свой портрет,
Хоть с нами в нем уж сходства больше нет,
Хоть на холсте хранится блеск очей
Погаснувших от время и страстей...» [3, Т.1, С. 189]

Лирический герой, рассматривающий свое изображение прошлых лет, может воспринимать этот портрет лишь как знак себя в прошлом, утративший живую связь со своим оригиналом.

Эпитет *живая (связь)* выбран нами не красоты ради. Уместность именно его станет видна из дальнейшего хода наблюдений. Обратимся ещё к одному стихотворению – элегии «Силуэт» 1831 г. Нетрудно понять, что идеографическим знаком в ней выступает силуэт возлюбленной лирического героя. Силуэт, как известно, является специфичной формой изображения. Он может создаваться способом заливки контура черной тушью на светлом фоне, белилами на черном, или вырезаться из бумаги. Силуэт в лермонтовской элегии выполнен, очевидно, черным цветом, получившим в стихотворении эмоциональное определение – *"печальный"*. Минорное звучание элегии придают и эпитет *"мрачный"* (таков опять же цвет силуэта, мрачно и сердце героя), а также отсутствие *"в глазах"* силуэта *"жизни и огня"*. Силуэт (разновидность портрета как идеографического знака) лишен жизни. Что и позволяет лирическому герою «квалифицировать» силуэт как тень любимой женщины:

«Он тень твоя, но я люблю,
Как тень блаженства, тень твою...» [3, Т.1, С. 260]

Определение силуэта как тени насколько метафорично (в контексте данной элегии в частности), настолько же и буквально (в рамках специфики техники исполнения вообще). Восприятие портрета как призрака (тени) в другой, более поздней элегии («Расстались мы; но твой портрет...», 1837),

свидетельствует о неслучайности и характерности указанного уподобления для поэта.

«Расстались мы; но твой портрет
Я на груди моей храню:
Как бледный призрак лучших лет,
Он душу радует мою...» [3, Т.1, С. 423]

Портрет как знак ещё силен. Лирический герой, даже переживая *"новые страсти"*, продолжает испытывать мощное влияние знака (именно знака, а не закононосителя). Отдавая должное чудодейственной силе портрета, герой, в сущности, возводит его на уровень сакральности: *"Так храм оставленный – всё храм, // Кумир поверженный – всё Бог!"*

Анализируя отношение Лермонтова к образам искусства, один из исследователей приходит к симптоматичному для нас выводу: «Будучи воспроизведением не случайных черт наличной действительности, но черт существенных, образы искусства в этом смысле не только представляют нечто срединное между наличным бытием, постигаемым мыслью, но даже обладают – как запечатление существенного – как бы высшей реальностью» [1, С. 35]. В качестве иллюстрации тезиса приводится стихотворение 1831 г. «Портрет»:

«Взгляни на этот лик; искусством он
Небрежно на холсте изображен,
Как отголосок мысли неземной,
Не вовсе мертвый, не совсем живой...» [3, Т.1, С.250]

Отметим принципиальный момент: с нашей точки зрения подлинного «равновесия» – *"не вовсе мертвый, не совсем живой"* – в отношении Лермонтова и его героев к портрету как знаку нет. Стрелка весов всё же явно склоняется в сторону мертвенности→призрачности→потусторонности знака. Что и подтверждается всей системой лермонтовских взглядов на портрет.

Любопытным аргументом, хотя и косвенным, в пользу данного тезиса может служить письмо юного Лермонтова к тетке М.А. Шан-Гирей от февраля 1830 года, где уже выражена точка зрения на портрет как знак, остававшаяся

характерной для всего дальнейшего творческого и жизненного пути поэта. Рассуждая о причинах негативного отношения тетки к драматургии Шекспира, в частности к «Гамлету», Лермонтов пытается объяснить их ущербностью перевода. *"Верно нет той сцены, когда Гамлет говорит с своей матерью и она показывает на портрет его умершего отца; в этот миг с другой стороны, видимая одному Гамлету, является тень короля, одетая, как на портрете; и принц, глядя уже на тень, отвечает матери – какой живой контраст, как глубоко!"* [3, Т.4, С. 538]. Защитник Шекспира как бы подчеркивает внешнюю тождественность портрета как копии отца Гамлета и его же, отца-короля, тени-призрака. Но по внутренней сути – между ними важное различие: уже обозначенная нами пропасть между мертвым портретом и более живой (как ни парадоксально) тенью. Общение с нею для Гамлета, естественно, предпочтительнее, чем с плоским портретом.

На первый взгляд, близкая ситуация получает воплощение в неоконченном «<Штоссе>» (1841). У героя повести Лугина вдруг появляется таинственный ночной партнер по штоссу, мистически напоминающий изображение на загадочном портрете в одной из комнат снятой Лугиным квартиры. Собственно лермонтовское повествование ведется таким образом, что читатель воспринимает этого старого игрока именно как сошедшего с портрета. Очевидно, что в романтической повести он должен принести ее герою мало хорошего: и так уже *"невдалеке та минута"*, когда Лугину *"нечего будет поставить на карту"*.

Но сходство призрачного старика-игрока из «<Штосса>» и тени отца Гамлета из письма Шан-Гирей (в указанном выше ситуационном смысле) мнимое. В письме о Шекспире «наличествуют» и портрет, и призрак. В повести – портрет как бы является местом и способом существования метафизического картежника. П.Г. Богатырев, один из семиотиков, в связи с аналогичным поводом («Портрет» Н.В. Гоголя) отмечал: «Если произведение искусства воспринимается как нечто живое или реальное, а не как система знаков, его составляющих, оно вызывает либо ощущение комизма, либо тяжелое чувство и

даже чувство ужаса...» [Цит. по: 5, С.620]. Игрок в «<Штоссе>» вызывает именно "тяжелое чувство" как у героя, так и у читателя.

И всё же «<Штосс>» не нарушает четкую линию лермонтовской (на уровне автора и героев) оценки портрета. Активные отношения в повести складываются между героем и призраком, а не героем и портретом. Призраки (по сути, потусторонние феномены, эманации смерти и ее знаки в не меньшей, а, быть может, и в большей степени, чем знаки покойников) в художественном мире Лермонтова и его собственном мировоззрении оказываются (как ни парадоксально) более живыми, чем знаки-копии.

Завершить наблюдения над спецификой функционирования портрета как знака в творческом и эпистолярном наследии Лермонтова хотелось бы следующей весьма и весьма показательной цитатой из письма М.А. Лопухиной от 23 декабря 1834 года: *"О! как я хотел бы вас снова увидеть, говорить с вами: мне был бы благодворен самый звук вашей речи; право, следовало бы в письмах ставить ноты над словами; ведь теперь читать письмо то же, что глядеть на портрет: ни жизни, ни движения; выражение застывшей мысли, что-то отзывающееся смертью!.."* [3, Т.4, С. 576]. Делясь с адресатом желанием общаться с ним, Лермонтов, выстраивает четкую иерархию возможных способов этого общения. На первое место поставлено живое и непосредственное общение с самой Лопухиной (закононосителем). На второе место (а в знаковой иерархии, в сущности, на первое) – поставлен голос/звук как знак адресата; далее – неозвученное письмо, буквы как знаки; и лишь на последнем месте – портрет, характеризующийся писателем как знак без жизни, без движения, знак застывшей мысли, отзывающийся смертью.

Список литературы:

1. Асмус, В.Ф. Избр. философские труды / В.Ф. Асмус. – М.: МГУ, 1969. – Т.1. – 412 с.

2. Саркисов А.И., Кудрявкин С.С. Звуковой мир творческого наследия М.Ю. Лермонтова в семиологическом освещении / // Наука и Образование. 2021. Т.4. № 2.
3. Саркисов А.И., Кудрявкин С.С. Портрет как знак в творческом наследии Ф.И. Тютчева // Наука и Образование. 2021. Т.4. № 1.
4. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. / М.Ю. Лермонтов. – М.-Л.: АН СССР, 1959.
5. Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПБ, 2001. – 704 с.; Почепцов Г.Г. Семиотика. – М.:«Рефл-бук», К.: «Ваклер», 2002. – 432 с.; Семиотика: Антология / Сост. Ю.С. Степанов. – М.: Академ.проект, 2001. – 702 с.; Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – 443 с.
6. Почепцов Г.Г. Русская семиотика. М.: «Рефл-бук», К.: «Ваклер», 2001. – 768 с.

UDC 882: 378.147.34

**PORTRAIT AS A SIGN IN THE CREATIVE AND EPISTOLAR
HERITAGE OF M.Yu. LERMONTOV**

Alexander I. Sarkisov

associate Professor

Sergei S. Kudryavkin

candidate of philological Sciences, associate Professor

Michurinsk State Agrarian University

Michurinsk, Russia

Abstract. The article is a series of observations on the specifics of functioning in the creative and epistolary heritage of M.Yu. Lermontov of such an ideographic sign as a portrait.

Key words: designatum, ideographic sign, information content, Lermontov, copy sign, sign carrier, portrait, recipient, sacredness, semiology, semiotics.

Статья поступила в редакцию 10.11.2021; одобрена после рецензирования 01.12.2021; принята к публикации 15.12.2021.

The article was submitted 10.11.2021; approved after reviewing 01.12.2021; accepted for publication 15.12.2021.