

*Анатолій Жаборюк***ПОРТРЕТ ЖИВОПИСНИЙ І ПОРТРЕТ  
ЛІТЕРАТУРНИЙ**

Живопис і література – різні, глибоко специфічні мистецтва, які різняться між собою як природою художнього образу, так і притаманною кожному з них сферою зображення реальної дійсності. Різна в них і зображальна мова: література для досягнення своєї мети користується словом, а живопис творить свої образи на полотні з допомогою лінії, світлотіні і кольору.

Разом з тим, між літературою і живописом є багато спільного. Не випадково ще в античні часи з'явилося визначення живопису як “німої поезії”, а літератури – як “живопису, що говорить”. Наявність спільних рис між обома мистецтвами відзначали, кожен у свій час, Леонардо да Вінчі, Мікеланджело Буонаротті, Лесінг, Дені Дідро, Гегель та інші видатні митці і теоретики мистецтва.

Якщо шукати точок дотику між літературою і живописом, то їх швидше за все можна знайти в сфері зображальності. Саме тому дослідники даної проблеми основну увагу зосереджують на тих аспектах обох мистецтв, які стосуються їх зображальних можливостей. Одним з таких аспектів є проблема зображення зовнішнього вигляду людини, тобто те, що прийнято називати портретом. Зіставлення живописного портрета з портретом літературним, як і зіставлення пейзажу живописного з пейзажем літературним, є тим найбільш плідним шляхом, який відкриває широкі можливості для всебічного осягнення специфіки і живопису, і літератури.

Як відомо, живописний портрет виник значно раніше, ніж портрет літературний. Перші художньо довершені зразки його – так звані фаюмські портрети – дійшли до нас ще від I-III століть, тоді як літературний портрет був започаткований, фактично, лише в добу Відродження, а тому зіставлення обох портретів цілком природним буде розпочати з характеристики портрета живописного.

Живописний портрет – складний жанр. Як самі митці, так і теоретики мистецтва неодноразово відзначали трудність портретного жанру. “Портрети важкі для виконання, оскільки вони вимагають великого розуму”, – відзначав Мольєр [11, 340]. Подібне твердження знаходимо і в Гегеля, який вважав, що “прогрес живопису, починаючи з його незавершених спроб, полягав у тому, щоб допрацюватися до портрета” [4, 74].

Оскільки живописний портрет є зображенням конкретної і, до того ж, реально існуючої людини (зображення вигаданої людини може вважатися портретом лише умовно), то важливою його якістю є схожість портретного зображення з оригіналом. Однак передати зовнішню схожість – це ще далеко не все, що вимагається від портретиста. Більш важливим його завданням є відтворення внутрішньої схожості портретованого, передача найсуттєвіших рис його характеру. Якщо цього в портреті немає, то, незважаючи на всю зовнішню схожість, портрет буде “мертвим”. Про “присутність душі” портретованого в його портретному зображенні образно сказано в одному з віршів М. Заболоцького:

Любите живопись, поэты,  
Ведь ей единственной дано  
Души изменчивой приметы  
Переносить на полотно [8, 17].

Мистецтво – це мислення в образах, і портрет у цьому плані не є винятком. Не вигадуючи свого героя – перед ним жива, конкретна людина, портретист, однак, не просто знімає з неї копію, а творить образ.

Робота портретиста над портретом – складний творчий процес. По-перше, йому необхідно знайти і обдумати ідею портрета, тобто вирішити, що саме він збирається засобами свого мистецтва розповісти про модель, які важливі загальнолюдські риси, притаманні характерові портретованого, увіковічити в його образі. Адже саме ідея є тим фактором, якою визначається характер всієї роботи над портретом. Відомий китайський теоретик мистецтва Дін Гао справедливо зауважив, що “у вправі портрета слід знати, що ідея передре пензлеві, а дух слідує за нею” [9, 17].

По-друге, художник повинен “вловити” той момент, говорячи словами Достоевського, коли портретований “найбільше схожий

сам на себе” [7, 219]. Далі необхідно обдумати композицію портрета: підібрати позу, жест, розмір зображення (поясне, погрудне, по колінне, на весь зріст), вирішити питання про те, яким повинно бути тло (нейтральне, пейзажне чи інтер’єрне), як бути з аксесуарами, вводити їх в зображення чи не вводити і т. д. Все це портретист повинен з’ясувати, перш, ніж починати писати портрет.

Справжній портретист завжди прагне якомога ширше і повніше досягнути модель, іноді тривалий час спостерігаючи потенціального портретованого в різних обставинах: за роботою, в родинному колі, під час відпочинку тощо. Відомі факти, коли художники, працюючи над портретом, певний час жили з моделлю під одним дахом. Так, І. Крамської і Ю. Рєпін, портретуючи Л. Толстого, гостювали у нього в Ясній Полянї, а М. Нестеров, працюючи над портретом академіка І. П. Павлова, жив у Костунах, де знаходилася лабораторія вченого. Без такого тривалого і пильного вивчення моделі марно сподіватися на успіх, а тим більше – на створення мистецького шедевр. Більше того, митець повинен не лише зацікавитися моделлю, а захопитися, надихнутися нею. М. Нестеров з цього приводу говорив: “Я у всякому разі, вглядаючись у людину, кожного разу захоплююся нею; але не самим обличчям, яке нерідко буває банальним, а тою характеристикою, яку з нього можна зробити на полотні” [1, 256].

Внутрішній світ людини складний і багатограний. Розкрити і виразити всі грані характеру людини в одному портреті практично неможливо – таке завдання посильне лише літературі. Для досягнення внутрішньої схожості з оригіналом портретистові досить передати лише деякі характерні на його погляд риси оригіналу або навіть і одну – найсуттєвішу. Хоч історія світового портретного мистецтва знає приклади, коли портретований постає на полотні у всій складності і суперечності свого характеру. Одним з таких унікальних прикладів є зокрема портрет папи Інокентія X пензля геніального іспанського живописця Дієго Веласкеса, який своєю внутрішньою правдивістю шокував навіть самого портретованого.

Трагування образу портретованого залежить від того, яка саме риса його характеру видається художникові найсуттєвішою. Одного портретиста вразить, скажімо, глибина інтелекту, розум портретованого, іншого – сила його волі, твердість характеру, ще інший вловить у погляді моделі схильність до егоїзму а то й жорстокості.

І виявляється, що з однієї і тієї ж людини практично не можливо намалювати навіть два однакових портрети. Відомий філософ-естетик Бродер Християнсен у своїй монографії “Філософія мистецтва” дотепно зауважив: “Якби якесь чудо могло оживити кілька портретів однієї і тієї ж людини, створених різними митцями, то це були б різні люди, і жоден з них не співпадав би з оригіналом” [13, 61].

Як і кожен інший митець, портретист не може не зазнавати впливу того часу, в який він живе і творить свої образи. Так, вглядаючись у портрети, що їх створили, скажімо, Леонардо да Вінчі, Рафаель чи Альбрехт Дюрер, ми неминуче відчуємо могутній гуманістичний вплив доби Відродження. І це зрозуміло, адже творчість названих митців і передусім їхні портрети – це “справжній гімн людині, її тілу й духу, силі і глибині їх інтелекту” [3, 387]. Подібний висновок можна зробити і стосовно митців, творчість яких протікала в інші історичні епохи. Хіба не є типовими, тобто такими, що гідно репрезентують свою добу, портрети Веласкеса, Гойї, Гейнсборо, Енгра, Крамського, Репіна, портрети і автопортрети Т. Шевченка при всій індивідуальній неповторності створених у них образів? Звідси висновок: індивідуальне і типове перебувають в портреті в органічній єдності і являють собою, як прийнято в таких випадках говорити, дві сторони однієї і тієї ж медалі.

У світовому мистецтві можна знайти немало творів портретного жанру, на яких зображено далеко не красенів чи красунь, однак такі портрети нерідко вважаються справжніми шедеврами. Цей факт є ще одним переконливим свідченням того, що краса в мистецтві не адекватна красі реального життя. Як слушно відзначив один з дослідників портретного мистецтва, “у портрета є своя краса. Це – краса форми” [12, 127].

Отже, і для портретного мистецтва важливим є принцип єдності змісту і форми. Це означає, що для того, щоб правильно оцінити художню якість конкретного портрета, необхідно мати на увазі не лише зображену на ньому людину, характерність створеного художником образу, а й увесь образний лад твору загалом, включаючи й такі формальні елементи, як пластична переконливість образу, досконалість композиції твору та колористичне і технічне його вирішення. Всі ці елементи, разом взяті, і становлять зміст того, що слід розуміти під поняттям “портретний образ”.

Схарактеризувавши в найзагальніших рисах живописний портрет, спробуємо зіставити його з портретом літературним.

Як уже було відзначено, поняття “портрет” перейшло в літературу з образотворчого мистецтва і теж означає не що інше, як “зображення зовнішнього вигляду людини (рис обличчя, постаті, пози, жести, іноді – одягу)” [10, 894].

Однак живописний портрет і літературний портрет – поняття нерівнозначні. Своєрідною аналогією до живописного портрета є скоріше образ персонажу в цілому, а не тільки його зовнішній вигляд. Адже живописний портрет – це, як уже було відзначено, не зводиться лише до зображення зовнішності портретованого, а й передбачає розкриття його внутрішньої суті. А раз так, то стає зрозуміло, що портрет у літературному творі, на відміну від портрета живописного, не має самостійного значення.

І все ж портрет відіграє в літературному творі важливу роль. По-перше, зображуючи зовнішній вигляд того чи іншого персонажа, письменник переслідує мету викликати у читача ілюзію його “фізичної реальності”, без чого образ персонажу втратить значну долю своєї переконливості – людині взагалі властивий інтерес до зовнішнього вигляду інших людей, які її оточують. Відомо, що М. Горький високо цінував російських письменників-класиків за те, що вони уміли майстерно “малювати словом” і що “слова у них, ніби глина, з якої вони ліпили фігури, живі до обману...” [5, 324].

По-друге, портрет у літературному творі є хоч і не основним, але все ж важливим засобом психологічної і соціальної характеристики персонажів, чим, власне, і вичерпується його функція.

Живописний і літературний портрети не можуть бути адекватними поняттями, вони глибоко різняться між собою природою художнього образу. Літературний образ – образ словесний, тоді як живописний образ являє собою зриму подобу зображених предметів чи живих істот. Слово, як відомо, не матеріальне, воно є лише знаком предметів і явищ, а тому відтворити зриму подобу матеріальних предметів засобами слова неможливо. Намальовані засобами слова предмети ми не стільки “бачимо”, скільки переживаємо враження від них. Зримий словесний образ не відзначається чіткістю і ясністю, а тому не може бути сприйнятий однозначно, він обов’язково буде відкорегований читачем у відповідності з його власними

життєвими спостереженнями і асоціаціями. Те, що уявляв собі письменник, описуючи зовнішність свого героя, доповниться тим, що уявить собі читач. У цьому відношенні цікавим є свідчення художників-ілюстраторів. Так Орест Верейський розповідав, що зовнішній вигляд героїв шолоховського “Тихого Дону” Григорія і Пантелея Мелехових він домислив, “пізнавши” їх у людях, з якими не раз зустрічався в житті, а опис письменником зовнішності Михайла Кошового викликав у нього асоціацію з зовнішністю молодого Олександра Твардовського.

Отже, літературний портрет, на відміну від портрета живописного, не відзначається чіткістю, як і будь-яке інше словесне зображення не може бути сприйнятим читачами однозначно.

Вирішуючи проблему зображення зовнішнього вигляду людини, література вступає в сферу дії образотворчого мистецтва, що вимагає від письменника врахування специфіки останнього. Тривалий час ця важлива вимога майстрами слова не враховувалась. Вдаючись до зображення предметів і речей матеріального світу, в тому числі і до зображення зовнішнього вигляду людини, вони, фактично, копіювали живопис, намагаючись не залишити поза своєю увагою жодної портретної деталі. У творах Діккенса, Теккерея, Бальзака, Тургенєва, Нечуя-Левицького, як і багатьох інших письменників першої половини і середини XIX ст., знайдемо чимало описів зовнішності персонажів, які займають іноді цілі сторінки тексту. Ось як, наприклад, описує зовнішність одного з своїх персонажів Бальзак: “Пан Гійом носив широкі короткі штани з чорного оксамиту, ажурні панчохи й тупоносі черевики із срібними пряжками. Зеленавий сукняний сюртук з квадратними полами і квадратним коміром, прикрашений великими гудзиками з білого металу, що поруділи від тривалого носіння, висів мішком на його злегка згорбленому тулубі. Ріденьке сиве волосся було так акуратно зачесане й прилизане, що його жовтий череп скидався на покрите борознами поле. Маленькі зелені очиці, схожі на дірочки, пробуравлені свердликом, палахкотіли під двома червонястими дугами, що замінювали брови. Турботи змережили чоло поперечними зморшками, яких було не менше, ніж складок на сюртуці. Вираз мертвотно-блідого обличчя свідчив про терплячість, про гедлярську розважливість і ту особливу хитру жадібність, якої вимагає ремесло купця” [2, 353].

Наведений опис свідчить про високу майстерність і неабияку спостережливість Бальзака, кожна деталь тут гостро підмічена, відзначається реалістичною характерністю і підпорядкована основній меті – характеристиці образу. Якби хтось з художників спробував намалювати портрет цього персонажа, то йому не треба було б щось домислювати, настільки він деталізований самим письменником.

І все ж, незважаючи на високу майстерність подібних літературних портретів, неповна відповідність їх специфіці словесного зображення очевидна.

Живописний портрет, як і пластичний образ взагалі, ми сприймаємо одночасно в сукупності всіх його елементів. Ми одночасно бачимо і постать портретованого, і його обличчя, і вираз його очей, як і жести, міміку тощо, тобто перед нами відразу постає цілісний викінчений образ. Література не дає нам такої можливості. “Малюючи” зовнішній вигляд персонажа, письменник змушений описувати його деталі по черзі, риса за рисою. І якщо цей опис значний за обсягом, то охопити його своєю уявою в сукупності всіх деталей, а тим більше запам'ятати, дуже важко, а то й не можливо. Крім того, подібні описи створюють при читанні твору певний психологічний бар'єр. Відомо, що нерідко читачі такі описи просто пропускають.

З часом визріло усвідомлення необхідності пошуку нових засобів і прийомів зображення зовнішнього вигляду людини в літературному творі. Одним з перших зумів вирішити цю непросту проблему Л. Толстой. Геніальна обдарованість Толстого підказала йому, що шляхи творення людського образу в живописі й літературі в силу специфіки цих мистецтв не можуть бути однаковими. У живописі цей шлях проходить через всебічне осягнення зовнішнього вигляду людини, адже тільки через зовнішнє у портреті може розкритися внутрішнє, лише через “фізичне” – духовне. Глибока задума, радість, сум, хитрість, лукавство – всі ці, як і інші психологічні рухи людської душі уловлюються в портреті лише завдяки умінню художника знайти відповідний їм зовнішній еквівалент. А для цього у портретиста є лише одна можливість – уважно “прочитати” портретованого, пропустити його через свою уяву, але у повній відповідності з ідеєю портрета. У літературному ж творі, навпаки, зовнішній вигляд персонажа буде тим більше реально відчутним,

чим глибше буде розкрито його внутрішній світ, – світ його думок, почуттів, переживань, чим глибше розкриється його поведінка у тих чи інших сюжетних ситуаціях.

Толстой рішуче відмовився від традиційного методу зображення зовнішнього вигляду персонажа, у відповідності з яким детально виписаний його портрет подавався компактно в одному місці тексту (найчастіше на початку твору) і в подальшому більше не повторювався. Як правило, своїх персонажів Толстой “наділяє” кількома характерними портретними рисами, які час від часу повторюються то в одному, то в другому місці тексту і здебільшого в ролі зовнішнього відповідника психічним проявам душі героя. Таким чином, Толстой започаткував і заклав основи текучого, рухливого психологічного літературного портрета, повністю підпорядкованого завданню якомога глибшого розкриття внутрішнього світу героїв твору, “творенню” засобами слова людського характеру.

Досить влучно схарактеризувала розроблені Л. Толстим принципи портретування героїв літературного твору Н. Дмитрієва. В одній з своїх праць, присвячених проблемам взаємодії мистецтва, відома дослідниця пише: “Толстой ніде детально не описує зовнішності своїх героїв, найчастіше він їх взагалі не описує. Він дає лише окремі штрихи, деталі, що промайнули в очах: косий погляд очей Катюші Маслової, завиток волосся Анни Кареніної, клаповухість її чоловіка. Головне ж – Толстой описує враження, яке один персонаж справляє на іншого і на автора. Анна Кареніна проходить перед нами, читачами, безперервно віддзеркалюючись у свідомості інших людей – то Левіна, то Кіті, то художника Михайлова, а то й у своїй власній – через внутрішній монолог. Це і надає їй образів майже стереоскопічної рельєфності” / [6, 45-46].

Метод зображення зовнішності людини засобами художнього слова, запропонований Толстим і удосконалений іншими видатними митцями, набув широкого застосування в багатьох національних літературах другої половини XIX і XX століття. В українській літературі цей метод успішно застосовували у своїй творчості В. Винниченко, А. Головка, М. Стельмах, О. Гончар та інші видатні майстри слова.

**Цитована література**

1. Андроннікова М. Об искусстве портрета. – М., 1975. – 324 с.
2. Бальзак Оноре. Людська комедія: В 10 т. – Т. 1. – К., 1989. – 824 с.
3. Всеобщая история искусств: В 6 т. – Т. 3. – М., 1962. – 466 с.
4. Гегель. Соч.: В 14 т. – Т. 14. – М., 1958. – 440 с.
5. Горький А. М. Собр. соч.: В 30 т. – Т. 23. — М., 1949. – 464 с.
6. Дмитриева Н. А. Слово и изображение // Взаимодействие и синтез искусств. – Л., 1978. – С. 45-55.
7. Достоевский об искусстве. – М., 1973. – 458 с.
8. Заболоцкий Н. Избранное. – М., 1960. – 239 с.
9. Китайские трактаты о портрете. – М., 1971. – 198 с.
10. Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. – Т. 6. – М., 1967. – 894 с.
11. Мастера искусства об искусстве. – В 7 т. – Т. 3. – М., 1967. – 503 с.
12. Сапаров М.А. Словесный образ // Литература и живопись. – Л., 1972. – С. 66-92.
13. Христиансен Б. Философия искусства. – СПб., 1911. – 328 с.