

УДК 82

**ФУНКЦИЯ ФОНОВЫХ ДЕТАЛЕЙ В СИТУАЦИЯХ ОБЩЕНИЯ
В «КНЯГИНЕ ЛИГОВСКОЙ» М.Ю. ЛЕРМОНТОВА**

© 2008 г.

И.С. Юхнова

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

yuhnova@yandex.ru

Поступила в редакцию 18.07.2008

Показано, как в «Княгине Лиговской» переосмыслена функция фоновых деталей при передаче процесса общения. Особое внимание уделено ситуации застольной беседы, восходящей к симпозиону, пиру. Рассмотрен также музыкальный фон.

Ключевые слова: Лермонтов, застольная беседа, общение, интерьер, музыкальная цитата.

В прозаических произведениях Лермонтова диалог включен в естественный жизненный поток, не изолирован от него, напротив, он следствие внешней жизни, так же как и органичное продолжение мыслей героя, его поступков, действий, скрытых желаний. Этот принцип отчетливо проступает уже в «Княгине Лиговской». В этом романе писатель реализует пушкинский принцип – создать роман, адекватный самой жизни (или, как сформулировал И. Серман, «написать исторический роман из современной жизни» [1, с. 197]), воспроизвести становящуюся, формирующуюся реальность (этим обусловлен, например, прием следования повествователя за героями), поэтому сторонняя по отношению к героям жизнь проступает в самых неожиданных формах, вторгается в художественную реальность. По этой причине в сценах общения существенную роль начинают играть «фоновые» моменты (М. Бахтин называет их «внесловесным контекстом действительности», под которым подразумевает ситуацию, обстановку, предысторию коммуникативного контакта [2, с. 266]). Так, сопутствующий фон появляется в сценах званого обеда в доме Печориных (это разного рода гастрономические, интерьерные моменты) и объяснения Печорина с Красинским в театре (музыка).

Очень точное замечание о функции гастрономических деталей в сцене званого обеда сделала М.А. Белкина. Позволим себе привести обширную цитату: «То здесь, то там за столом вспыхивают ничтожные и пустые споры.

В самые острые моменты «принципиальных» споров врывается проза обеда, и от этого усиливается комический элемент во всей этой светской церемонии. <...>

Упоминание о спарже, которой чуть-чуть не подавилась старушка, о куске рябчика, который

старательно жевала дама в малиновом берете, о соусе, «унизанном трюфелями», который «уписывал» рыжий господин, – все эти обыденные подробности вносятся автором в великосветский разговор, чтобы подчеркнуть пустоту его и ничтожность, чтобы снизить своих героев, сорвать с них тот ореол великолепия, которым окружали их светские писатели» [3, с. 539–540].

При всей справедливости замечаний, при безусловном присутствии элемента иронического снижения, сразу стоит оговориться, что «высокий разговор» дезавуируется и другими средствами. Ведь нет спора как такового, так как нет обязательного в случае спора взаимодействия его участников, объединяющей всех мысли, из-за которой собственно и ведется полемика. В данной сцене очевидны раздробленность, разъединенность собеседников, невключенность их в общий разговор. Человек присутствует на званом обеде, но интеллектуально не взаимодействует с другими. А если и есть нечто объединяющее всех в некий круг, то это еда, процедура обеда. Так обнаруживается, что в общении утрачен духовный смысл, нет объединяющей обществу мысли, а разговор перестает быть выражением идей. Если же учесть природу застольного диалога, который восходит к симпозиону, пиру [4, 5, 6], то в данном случае речь идет о глобальном процессе утраты духовной, интеллектуальной составляющей в общении, которое перестает быть пиршеством духа. Разрушается даже идея круга (круглого пиршественного стола). В сцене общения появляются группы, «зоны», на которые «дробится» общество. Реальное число собравшихся больше, чем участвует в разговоре. Но повествователь обрисовывает только тех, кто находится в зоне видимости, попадает в поле зрения Печорина. Тем центром, к которому устремляется взгляд

героя (а с ним и взгляд повествователя), является Вера.

Движение разговора осуществляется как бы по эстафете: дипломат адресует реплики Вере; Вера отвечает, слова дипломата «старая сплетница» приводят в движение «разряженную старушку», дипломат привлекает к разговору Печорина...

Но каждая попытка «завязать» разговор приводит к словесному тупику, неудаче: дипломат не может по-настоящему «разговорить» Веру, Печорин уходит от прямого ответа, «молчаливая добродетель» оскорблена замечанием Печорина. Постоянно возникают курьезы, конфузы. Разговор превращается в словесную пикировку, потому что герои слышат не то, что имеет в виду говорящий, они «прочитывают» в реплике колкость, насмешку, оскорбление, – таким образом, утрачивается изначальный смысл высказывания. В результате сам собеседник «перенастраивает» разговор, делает себя мишенью иронических нападок. Именно так развивается диалог Печорина с «молчаливой добродетелью».

Все это приводит к тому, что обычная сцена становится многослойной: в ней есть прямой предмет изображения – званый обед, сопровождаемый застольным беседой, но есть и скрытые планы, которые неочевидны для всех участников эпизода, но задают его «нерв». В результате по-особому прочитываются и многие другие «фоновые» детали. Одна из них – картины, как висящие на стенах в доме Печорина, так и упоминаемые, например «Последний день Помпеи» К. Брюллова.

На обеде сюжет одной из картин привлекает внимание Веры. Раскрывая ее содержание, Печорин бросает княгине скрытый упрек, по сути, говорит ей о собственных переживаниях, чувствах, о своем отношении к ее замужеству.

Шедевр Брюллова также не только реальная историческая деталь, позволяющая передать атмосферу эпохи (известно, какой резонанс вызвало его представление русской публике), – важна идея, которую вложил художник в свое полотно. «Последний день Помпеи» показывает человека как высшее творение природы: он и в момент гибели сохраняет чувство и разум. На картине человек, оказавшийся во власти стихии, проживающий свои последние мгновения, сохраняет благородство. Даже охваченный ужасом, он остается ЧЕЛОВЕКОМ: вот мать, падая, спасает младенца; вот юноша бережно подхватывает бесчувственное тело возлюбленной... Человек стремится защитить другого – и в этом поступке он прекрасен. Чтобы выразить эту

мысль отчетливее, Брюллов соотносит поведение человека и животного. Животными управляет инстинкт, лошадь не поддается управлению человеком, поэтому сама становится опасной. Художник помещает на картине свой автопортрет, тем самым «проживает» с человечеством апокалиптический ужас. Но именно художник (в широком смысле) и формирует гуманизм, помогает человеку осознать свое истинное предназначение. Картина наполнена динамизмом, жизнью. Все иначе в светской гостиной, на званом обеде, где ждут появления этого полотна, и живописная аллюзия как раз и выявляет ложность происходящего, ущербность современного человека.

Значимость живописной детали подчеркивается еще и тем, что другая картина в кабинете Печорина, изображающая «неизвестное мужское лицо», становится его неммым собеседником. «Портрет Лары» отличается одной особенностью: «...всякий раз, когда Жорж смотрел на эту голову, он видел в ней новое выражение». Таким образом, живописное изображение неизвестного человека оказывается внутренне изменчивым, наделенным жизнью, в то время как люди, составляющие свет, утрачивают эти качества, а значит, и душу.

Через живописные детали и описание одежды («В одеждах их встречались глубочайшая древность с самой последней выдумкой парижской модистки, греческие прически <...>, готические серьги, еврейские тюрбаны, далее волосы, вздернутые кверху a la chinoise...») задается историческая перспектива. Здесь сошлись разные эпохи, культуры, цивилизации, соединилось прошлое и настоящее. И, по сути, этот исторический контекст противопоставлен настоящему как иллюзорному, выморочному, на чем и делает акцент повествователь: «...их [картин. – И.Ю.] темная и старинная живопись находилась в резкой противоположности с украшениями комнаты»; «Брошенные на этот холст рукою художника в самые блестящие минуты их мифологической или феодальной жизни [здесь и далее выделено мной. – И.Ю.], казалось, строго смотрели на действующих лиц этой комнаты, озаренных сотнею свеч, не помышляющих о будущем, еще менее о прошедшем...». Прошлое противопоставлено настоящему как идеальное время, когда творилась история, создавалась легенда, когда человек противостоял стихии, когда в его существовании был духовный смысл. Эта мысль подчеркивается и еще одной значимой для пира, застольного общения деталью: все участники сцены

пьют вино; на картине, содержание которой комментирует Печорин, есть такой акцент: «старый и седой мужчина, сидя на бархатных креслах, обнимал одною рукою молодую женщину, в другой держал он бокал с вином, он приближал свои румяные губы к нежной щеке этой женщины и проливал вино ей на платье». Вера, в противовес всем остальным, держит в руках стакан с водой¹. Деталь также явно знаковая. Как замечает О.Н. Солянкина, «христианство переосмыслило древний образ пира как знака смерти и нового рождения, и возлияния вина стали символом духовной гибели» [8, с. 40], а в свете сюжета картины пролитое вино – пролитая кровь, преступление, грех. Вода же – символ жизни, очищения, вечности. И антитезой «вино – вода» Вера выводится за пределы того круга, в котором принуждена вращаться.

Таким образом, все фоновые детали «работают» на идею оскудения духовной, интеллектуальной основы, цементирующей общество. Застольная беседа показывает, что есть лишь иллюзия общения, что утрачены те основы, которые могли бы сделать общение истинным, полноценным.

Другой пример значимости сопутствующего фона – разговор Печорина с Красинским в театре. Его огласовка – музыка. Столкновение героев происходит в театре во время представления «Фенеллы». Известно отношение Лермонтова к этому музыкальному произведению: он «увертюру этой оперы знал на память и постоянно играл ее на фортепиано еще до постановки оперы в России» [9, с. 352]. И упоминание этого музыкального произведения (более того, Лермонтов даже указывает фрагмент, который аккомпанирует разговору соперников) не случайно: сюжеты оперы и романа соотносятся как антитетичные. На сцене происходит героическое действие, показана борьба за независимость, в действительности реализуется другой тип отношений: мелкие стычки, борьба самолюбий². Читатель в данном случае включен в культурное поле и повествователя, и героев, а апелляция к его музыкальному опыту: «...вы все видели сто раз Фенеллу, вы все с громом вызвали Новицкую и Голланду» – должна актуализиро-

вать его. Такой акцент «воскрешает» в сознании читателя и содержание оперы, и атмосферу театра, а значит, объяснение героев погружает и в конкретный жизненный, и во вполне определенный смысловой контекст.

Эти примеры показывают, насколько усложняются функции фоновых и на первый взгляд случайных деталей, когда Лермонтов изображает процесс коммуникации. Это была безусловная новация, которая позволяла воссоздать реальный жизненный поток, а также обозначить круг идей, которые волновали общество, но по разным причинам вслух не высказывались.

Примечания

1. На эту деталь указала в частной беседе М.А. Александрова.
2. Подробнее об этом см.: Лермонтовская энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 346.

Список литературы

1. Серман И. Михаил Лермонтов: Жизнь в литературе: 1836–1841. М.: РГГУ, 2003. 278 с.
2. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Автор и Герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука. 2000. С. 249–298.
3. Белкина М.А. «Светская повесть» 30-х годов и «Княгиня Лиговская» // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова: Исследования и материалы: Сборник первый. М.: ОГИЗ; Гос. изд-во худож. лит., 1941. С. 516–551.
4. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. С. 11–193.
5. Рабинович Е.Г. «Пир» Платона и «Пир во время чумы» Пушкина // Античность и современность. М., 1972. С. 457–470.
6. Абдуллаев Е. «На пиру Платона во время чумы...» Об одном платоновском сюжете в русской литературе 1830–1930-х годов // Вопросы литературы. 2007. № 2. С. 189–209.
7. Солянкина О.Н. Жанровая традиция застольного диалога в «Пире во время чумы» А.С. Пушкина // Античность и христианство в литературах России и Запада. Владимир: ВГГУ, 2008. С. 37–42.
8. Там же. С. 40.
9. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4-х т. Т. 4. М.: ХЛ, 1984. 568 с.

THE FUNCTION OF BACKGROUND DETAILS IN COMMUNICATION SITUATIONS IN LERMONTOV'S «THE PRINCESS LIGOVSKAYA»

I.S. Yukhnova

It is demonstrated how the function of background details is reconceived when describing the process of communication. Special attention is given to the situation of table talk that remounts to symposium, or feast. The musical background is also considered.