

## ПОВЕСТЬ ЛЕРМОНТОВА “ШТОСС”: ИДЕЙНАЯ СТРУКТУРА И СЮЖЕТ

© 2013 г. О. Б. Заславский

Предложена реконструкция ряда сюжетных элементов “Штосса” и его идейной структуры, лишь намеченных в известном тексте. Во многом она оказывается возможной благодаря тому, что в “Штоссе” как бы трансформирован сюжет баллады Гете “Лесной царь”, упоминаемой в начале произведения. Показано, что известный вариант “Штосса” может быть отнесен к категории псевдооборванных текстов. Причем в гипотетически полном варианте противопоставление длительности действия и его внезапного обрыва должно было реализоваться как конфликт между конечностью человеческой жизни и бессмертием (вечностью), в котором поведение человека и художника оказываются трагически неадекватными.

The article proposes a reconstruction of basic plot elements of Lermontov’s ‘Shtoss’ and of its conceptual framework – all of which have to be fleshed out in the well-known text. In our reconstruction we proceed from the fact that Goethe’s ‘Der Erlkönig’ (mentioned by Lermontov in the opening) presumably provides the important model for ‘Shtoss’. We show that the standard text of ‘Shtoss’ might be classified as a quasi-unfinished tale, a quasi-fragment. Hence, the sudden termination of a continuous narrative in the story might be interpreted as a clash between the transient and the immortal – a clash, which works itself out in the text and renders both human and artistic strive for completeness tragically inadequate.

*Ключевые слова:* псевдооборванный текст, мотивная структура, реконструкция сюжета.

*Key words:* quasi-fragment (pseudobroken) text, motif structure, plot reconstruction.

### Две реальности

Повесть “Штосс” остается во многом загадочной. Прежде всего, это касается вопроса о том, закончена она или нет. И если нет, то какое продолжение предполагалось Лермонтовым. Первый вопрос недавно был рассмотрен в предыдущей нашей работе [1]. В ней были критически рассмотрены имевшиеся на этот счет гипотезы и выдвинуты аргументы в пользу того, что здесь следует различать три разных полноценных художественных текста. Первый – это моноспектакль с чтением “Штосса”, устроенный Лермонтовым, о котором вспоминала Ростопчина [2]. Были приведены аргументы, почему такое выступление следует считать не просто средством познакомить аудиторию с новым произведением, а самостоятельным художественным текстом (Ш 1 для краткости). К этому следует добавить известный литературный текст (Ш 2) и гипотетический полный вариант Ш 3. Необходимость различения Ш 2 и Ш 3 связана с тем, что Ш 2 является замкнутым, полностью законченным литературным произведением. Если бы продолжение “Штосса” состоялось, то, по-видимому, Ш 2 не просто вошел бы в Ш 3 как его часть, но и претерпел бы при этом изменения (небольшие по объему, но существенные по смыслу) в тех фразах, которые для Ш 2 являются завершающими.

В статье [1] речь в основном шла о Ш 1 и Ш 2, тогда как данная работа главным образом посвящена Ш 3 и связанной с этим реконструкции сюжета, то есть, второму из поставленных вопросов<sup>1</sup>.

### Почему возможна частичная реконструкция сюжета Ш 3?

Сделанные в предшествующей статье [1] выводы структурного характера были получены путем анализа известного текста “Штосса” и способа его представления аудитории. При этом никаких предположений о дальнейшем разворачивании сюжета за пределами известного текста нами не высказывалось. Что же касается реконструкции сюжета, то она представляет собой следующий шаг и требует рассматривать также элементы с неизбежностью гипотетические. Опасность произвола при проведении такой операции вполне реальна, и в общем случае сколько-нибудь до-

<sup>1</sup> Настоящая работа продолжает цикл наших исследований о “Штоссе”, появление которого вызвано большой сложностью проблемы. Она не просто существенно расширяет предыдущие наблюдения, но и (что особенно важно) позволяет теперь, на пересечении результатов двух предыдущих работ [1] и [3], провести реконструкцию сюжета с опорой на свойства псевдооборванного текста.

стоверная реконструкция сюжета неоконченного произведения является невозможной. Почему же постановка такой задачи в данном случае представляется все же корректной?

Это происходит в силу лейтмотивного характера произведения с настойчивым варьированием одних и тех же элементов инвариантного мотивного комплекса. (Здесь представляется уместным сравнение ситуации с реконструкцией фольклорных текстов, основанной как раз на выявлении структурных инвариантов [4].) Именно наличие структурного инварианта ограничивает исследовательский произвол и подсказывает общие свойства сюжета (хотя большинство конкретных деталей восстановить, разумеется, невозможно). При этом, как мы увидим, в ходе реконструкции проясняется и становится более содержательной сама мотивировка обрыва сюжета в Ш 1 и Ш 2, о которой подробно говорилось в предшествующей работе [1].

Такой лейтмотивный характер в значительной мере связан с ролью баллады “Лесной царь”, исполняемой на музыкальном вечере у графа В. Она не только является “знаком неоднородности” [5, с. 594] художественного мира повести, но и служит для нее своеобразным сюжетным генератором, представляя собой общую схему последующих событий. Причем персонажу (жертве) открывается существование мира, о котором окружающие и не подозревают, и само стремление отмахнуться от свидетельств о таком мире заканчивается трагически. На эти обстоятельства было впервые указано в нашей работе [3] и в дальнейшем оно использовано в статье [1] для прояснения статуса “Штосса”<sup>2</sup>. Таким образом, свойство двоимирия как проявление фантастического характера повести теснейшим образом переплетается с ее сюжетом и проблемой его реконструкции.

Кроме того, в “Штоссе” присутствует целый ряд других структурных соответствий между его элементами. Их анализ позволяет выявить скрытую логику произведения и предположительно предсказать направление, в котором могло развиваться действие.

### Роль “Лесного царя”

Уже говорилось (см. [1], [3]), что основные сюжетные перипетии повести можно представить как многократное воспроизведение и трансфор-

мацию сюжетной ситуации “Лесного царя”. Предлагаемая классификация состоит в выделении основных субъектов и объектов действия (как для повести, так и для стихотворения Гёте) и группировке их в три класса: податель А некоторого средства, его получатель С, искомое средство В.

	Ситуация	А	В	С
1	События “Лесного царя”	ездок	его ребенок	Лесной царь
2	Музыкальный вечер у графа В.	первые артисты столицы	их искусство	аристократическое общество
3	Разговор Лугина с Минской	Минская	Лугин	фантастические силы в квартире № 27
4	Предыстория событий	игрок	его дочь	победитель в игре
5	Предыстория событий	игрок	дочь – воздушная красавица	старик
6	Игра Лугина	старик	воздушная красавица	Лугин

В строке 3 учтено то обстоятельство, что Минская своими советами Лугину пойти проверить адрес, который ему твердит внутренний голос, фактически отдает его во власть находящихся там фантастических сил. В строках 4 и 5 представлены разные аспекты предыстории. С одной стороны, проиграв дочь, игрок (который тогда еще не был стариком) отдал ее во власть победителя. С другой, дочь, став теперь воздушной красавицей, попала во власть старика, который тем самым соответствует здесь Лесному царю. Распределение “ролей” относительно баллады Гете оказывается отнюдь не однозначным, так что один и тот же персонаж оказывается в клетках таблицы, которые могут соответствовать разным классам.

### Мотив времени

В приведенной схеме важно, что в колонке В объект, попадающий в чужие руки, так или иначе обладает свойствами ребенка (творения). Формальное исключение – строка 3, однако и здесь соотношение между Минской и Лугиным напоминает в данном контексте отношение между взрослым и ребенком. Лугин спрашивает у нее: “Научите, как мне избавиться?” [9, с. 355], и та дает ему

<sup>2</sup> Сопоставление двоимирия в “Лесном царе” и “Штоссе” обсуждалось последние годы также в ряде других работ [6–8], однако в них не было попытки описать структурное соответствие между обоими произведениями в целом.

четкую инструкцию, что следует сделать; он ее выполняет (идет на поиски таинственного дома). Тот факт, что общий мотив утраты творения неоднократно реализуется в произведении через потерю именно ребенка (сюжет “Лесного царя”, упоминание Кокушкина моста, отсылающее к кукушке как птице, оставляющей детей, запись “старик проиграл дочь” [9, с. 623] в наброске), – не только делает значимым соотношение между разными поколениями, но и вводит в структуру произведения мотив времени как таковой. Так, человек на портрете выглядит намного моложе, чем он же в облике старика-привидения. На поиски загадочного дома Лугина направляет Минская, о которой сказано: “одна молодая женщина” [9, с. 352]. Само по себе это представляло бы достаточно общую характеристику. Однако чуть далее, благодаря слову “еще”, стертость этого словосочетания разрушается – молодость упоминается как временное состояние: “черные, длинные, чудесные волосы оттеняли ее еще молодое <...> лицо” [9, с. 352]. Минская предполагает, что по адресу, который слышит Лугин, живет сапожник или часовой мастер. Вторая профессия связана со временем непосредственно, но и первая в таком контексте оказывается связанной с ней косвенным образом: сапожник починяет средства, используемые при ходьбе, так что в сочетании обеих профессий получаем метафору “ход времени”.

О Лугине сказано, “... а сам себя он ежедневно обманывал с простодушием ребенка”. То есть, здесь явлено сочетание двух возрастов, причем во внутреннем конфликте между ними, ибо воображаемый возраст Лугина меньше реального. Но есть и противоположный пример: “...больные и редкие волосы на висках, неровный цвет лица, признаки постоянного и тайного недуга, делали его на вид старее, чем он был в самом деле”.

Значимость мотива времени проявляет себя и в том, что в сюжете выделен определенный момент. В игре Лугина в карты с привидением есть такой день – “среда” (по-видимому, именно в этот день состоялось преступление старика, и именно в этот день он может проиграть дочь Лугину [10]). Тем же словом подписан портрет, где изображен тот же персонаж, что и старик-привидение, но в другой жизненной фазе – среднем возрасте. Но “среда” – как раз середина временного отрезка, и в этом смысле она является гранью между прошлым и будущим.

Обратим еще внимание, что Лугин появляется в доме Штосса в ноябре (“Сырое ноябрьское утро лежало над Петербургом” [9, с. 355]), а игра с привидением длится примерно месяц

(“Всякую ночь в продолжение месяца эта сцена повторялась: всякую ночь Лугин проигрывал” [9, с. 366]). Но это значит, что в имеющейся части текста события обрываются в декабре. В свою очередь, отсюда следует, что наступает предновогоднее время, момент смены старого года Новым, т.е. как раз указанная выше грань между прошлым и будущим.

Об обстановке номера 27, где поселился Лугин, сказано: “...комнаты имели какую-то странную несовременную наружность” [9, с. 359]. То есть, время в них как бы остановилось. Та же функциональная остановка времени проявляет себя и в карточной игре: она повторяется вновь и вновь – очевидно, что Лугину (пока он пытается играть в нее по обычным правилам карточной игры) выиграть невозможно. С другой стороны, во втором наброске плана имеется запись: “– Банк – Скоропостижная –” [9, с. 623]. Здесь сама смерть (к которой, очевидно, относится слово “скоропостижная”) дана в терминах ускорения времени.

### Предыстория

Как хорошо известно, “Штосс” содержит целый ряд переключек с “Портретом” Гоголя, известным Лермонтову в редакции “Арабесок” (далее под “Портретом” подразумевается именно эта редакция). В гоголевском произведении ростовщик Петромихали умоляет художника дорисовать свой портрет: “Я узнал, что половина жизни моей перейдет в мой портрет, если только он будет сделан искусным живописцем. Ты видишь, что уже в глазах осталась часть жизни; она будет и во всех чертах, когда ты закончишь. И хотя тело мое сгибнет, но половина жизни моей останется на земле и я убегу надолго еще от мук” [11, с. 436].

Все сказанное позволяет предположительно реконструировать предысторию событий и прояснить загадочную запись в первом наброске плана произведения [9, с. 623]: “Шулер: старик проиграл дочь, чтобы <?>”<sup>3</sup>. Старый шулер захотел остановить ход времени, продлить себе жизнь, для чего попытался изобразить на портрете самого себя. Причем в портрете выделялись две компоненты: второстепенная – одежда, аксессуары, написанные “несмелой ученической кистью” [9, с. 359], и главная – лицо,местилище индивидуальности. При этом “в линии рта был какой-то неуловимый изгиб, недоступный искусству” [9, с. 359], а в

<sup>3</sup> Мнение В. Э. Вацура, согласно которому эта запись указывает на предысторию [10, с. 247], представляется нам вполне убедительным.

лице “дышало именно то *неизъяснимое*, возможное только гению или случаю” [9, с. 360]. Судя по всему, такая сверхчеловеческая фиксация индивидуальных черт оригинала и обеспечивала портрету дрящущую жизнь и, тем самым, (квази) бессмертие. Однако самостоятельно, “несмелой ученической кистью”, шулер добиться этого не мог, и поэтому он обратился к надчеловеческим силам.

Потому-то и понадобилась ему противоестественная сделка: в обмен на фиксацию жизни в художественном произведении персонаж должен был отдать во власть времени свое творение – собственную дочь, превратившуюся в бесплотный облик. В этом смысле шулер объединил в себе самом художника и представителя сил зла, Черткова и Петромахили из гоголевского “Портрета”<sup>4</sup>.

Но и результат сделки оказался непредвиденным: шулер не смог умереть, но и не смог продлить человеческую жизнь, став привидением. Непредсказуемость результата, его отличие от того, что ожидалось, – обычная вещь в историях о сделке со сверхъестественными силами. (Так, например, в новелле В.Ф. Одоевского “Импровизатор” герой получает от Сегелиеля запрошенный им дар в точном соответствии с оговоренными условиями, однако смысл этих условий раскрывается только после того, как сделка совершена, и что-то менять поздно.)

Важно еще и то, что слово “середа”, указывающее на категорию времени, было написано на картине “вместо имени живописца”: в этом смысле автором такого необычного портрета оказалось само время. Можно думать, что именно оно и было непосредственным противником шулера, и

<sup>4</sup> Любопытно, что между персонажами обоих произведений есть прямое соответствие в деталях: персонаж “Штосса” одет в бухарский халат, тогда как Петромахили – в азиатское платье. Экзотические одежды или привычки как проявление принадлежности “не нашему” миру являются стандартным для литературы романтизма приемом описания обладателя или искателя сверхъестественных (магических) способностей. У Гоголя можно указать, например, колдуна из “Страшной мести”. Зачастую такая экзотика в явном виде связывается с Востоком – как, скажем, в новелле В.Ф. Одоевского “Импровизатор”, где доктор Сегелиель приобретает свои странные способности после путешествия в Индию.

В контексте “Штосса”, где, согласно нашей реконструкции, существенна тема аномального творчества и аномального же поведения художника, деталь с бухарским халатом, возможно, несет дополнительную смысловую нагрузку. Упоминание Бухары метонимически может отсылать к исламу [3], в котором, как известно, существует запрет на изображение человека: считается, что, создавая портрет, художник посягает на прерогативы Творца.

именно его он безуспешно попытался обыграть, неестественным образом продлив жизнь за счет жертвы своим ребенком, – т.е. естественным человеческим “бессмертием”. Так в произведении реализовалась структурная схема “Лесного царя” (см. раздел «Роль “Лесного царя”»). При этом в 4-й строке приведенной выше таблицы победителем в игре следует считать само Время.

С учетом сказанного, насилие над ходом времени (в данном случае невольное) можно видеть и в попытках самого Лугина обыграть своего соперника. Вопреки ясному указанию “в середу” (когда, очевидно, только и есть шанс изменить ситуацию), Лугин настаивает на игре каждый день (что заведомо бесполезно) и к тому же радуется, что “переупрямил” привидение.

Из сказанного следует, что “Штосс” естественно включается в круг произведений позднего Лермонтова, связанных с темой времени и его преодоления. Сюда можно отнести неоконченное стихотворение Лермонтова “Это случилось в последние годы могучего Рима...”, где по-видимому, значимым были мотивы воскрешения и омоложения [12], а также “Пленного рыцаря” [13].

### Граница во времени и псевдооборванный текст

Косвенным образом мотив времени проявляет себя и в завершающей части Ш 2 – в поединке Лугина с привидением. Ясно, что пока будет идти карточная игра, привидение будет выигрывать сколь угодно долго. Лугин же сколь угодно долго играть не сможет, так как его ресурсы заканчиваются. По существу, это – модель состязания между жизнью с ее конечными возможностями и бесконечностью (вечностью). И выиграть ее напрямую невозможно. В конце текста Ш 2 сказано: “...он видел, что невдалеке та минута, когда ему нечего будет поставить на карту. Надо было на что-нибудь решиться. Он решился” [9, с. 366]. Обратим внимание, что и здесь, в завершающих строках возникает мотив времени – упоминается приближение “минуты”.

Однако здесь же возникает резкий слом: ясно, что речь идет о каком-то неожиданном решении Лугина, нарушающим дурную бесконечность процесса. А поскольку описывающая его фраза обрывает течение текста, то возникает иконическое соотношение между темой и способом ее воплощения, причем связанное именно с обрывом текста. Это означает, что Ш 2 относится к

категории так называемых псевдооборванных текстов [14].

К этой же категории относится и Ш 1, так как в нем автор имитировал исчезновение текста самым способом подачи произведения аудитории (см. [1]). Причем и здесь важно учитывать мотив времени. Согласно воспоминаниям Ростопчиной, Лермонтов “рассчитал, что ему понадобится, по крайней мере, четыре часа для его прочтения”, однако “спустя четверть часа оно было окончено” [2]. Это несоответствие дублировало ключевое в идейной структуре повести соотношение между вечностью и краткосрочным течением жизни, причем жизни в целом здесь соответствовал текст. Таким образом, иконическое соотношение между мотивом времени и структурой текста проявило себя и в Ш 1 и в Ш 2.

Суть псевдооборванных текстов заключается в том, что они заканчиваются не подлинным обрывом (как это имеет место в незавершенных произведениях), а его имитацией. И если бы Ш 2 был расширен до Ш 3, строки о решимости героя сдвинулись бы с границы текста вовнутрь, что нарушило бы их смысл и функцию. Поэтому представляется вероятным, что Лермонтов бы их убрал. Возможно он сделал бы Ш 3 также псевдооборванным, но уже какими-то другими средствами. Принадлежность текста к этой категории предполагает, что обрыв ощущается на фоне несостоявшегося продолжения, которое в принципе было возможным, но этим обрывом отсечено. Если бы повесть действительно была доведена до смерти Лугина, псевдооборванность могла стать излишней. Однако ситуация меняется, если Лугин не просто умирает, а целиком переходит в другой, фантастический мир, неявным образом продолжающий его существование. (Такая возможность обсуждается далее.) Тогда противопоставление конечного и бесконечного, завершенного и длящегося по-прежнему имеет смысл, косвенным образом свидетельствуя в пользу псевдооборванности Ш 3<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> В недавней работе М. Вайскопфа утверждается, что “Лермонтов поставил перед собой заведомо неразрешимую задачу с неполными исходными данными” [15, с. 590]. Соответственно, обрыв в известном тексте – “только элегантный способ уйти от метафизической проблемы, заведомо не имеющей логического решения” [15, с. 589]. По сути, это означает утверждение о художественной неудаче Лермонтова, причем двойной – как в замысле, так и его воплощении. В противоположность этому, мы считаем этот обрыв источником глубокого художественного смысла [1]. В том числе, он позволяет продвинуться и в реконструкции незавершенного замысла за пределами известного текста.

### Мотив обмена участью: ставка на портрет

Содержание предыдущих разделов позволяет предположительно прояснить, почему старик фактически отдал дочь во власть времени. Однако отдельный вопрос заключается в том, почему он играет на нее теперь? Для ответа следует обратиться к еще одному известному подтексту “Штосса” – роману Метьюрена “Мельмот Скиталец”. О связях между этими произведениями писалось неоднократно, но обычно дело сводилось или к внешним аналогиям или к мотиву (квази) оживающего портрета. Между тем, в “Мельмоте” есть еще один важный мотив, без которого смысл таких переключек объяснить невозможно. Это – мотив обмена участью. Над Мельмотом тяготеет заклятие (с намеками, что дьявольские силы имеют над ним власть), но его можно снять, если кто-нибудь согласится обменяться с ним участью. Однако в самых критических ситуациях (опасность для жизни, тюрьма и т.д.) все, к кому он обращается, от этого отказываются. Согласие означало бы готовность взять на себя тот грех, из-за которого Мельмот и подпал под власть inferнальных сил. Применительно к “Штоссу” мотив обмена участью означает, что Лугин должен повторить грех старика и проиграть свое творение, что “освободило” бы старика. Рассмотрим это предположение подробнее.

### Ставка Лугина

В повести присутствует два сходных описания неясного женского образа. Это – “эскиз женской головки”, над которым Лугин работал до переезда в таинственный дом (“он старался осуществить на холсте свой идеал — женщину-ангела”), и образ воздушной красавицы, – очевидно, дочери старика, на которую тот играл с Лугиным (“то была одна из тех чудных красавиц, которых рисует нам молодое воображение”). Такой параллелизм заставляет думать, что Лугин сделал бы то же самое по отношению к своей картине, что и старик – по отношению к своей дочери. А именно – он сделал бы собственную живопись средством в игре и поставил бы “эскиз женской головки” на кон. Так мы вновь приходим к мотиву утраты (проигрыша) своего творения. Причем потеря ребенка-творения может рассматриваться как негативный вариант связи между молодостью и творческим воображением из приведенной выше цитаты. Здесь еще важно, что объект, на который согласно нашему предположению должен был играть Лугин, является не просто творением автора, но творением неоконченным, т.е. незре-

лым, и тем самым является в данном контексте особенно близким аналогом ребенка – в полном соответствии с разобранными выше другими проявлениями соответствующего мотива. Согласно нашей реконструкции, оба противника по карточной игре могут быть сопоставлены друг с другом в том, что один из них (шулер) – неадекватный отец, тогда как другой (Лугин) – неадекватный творец.

Сказанное, возможно, проливает свет на запись во втором черновом автографе “Банк – Скоропостижная” [9, с. 623]. Слово “банк” здесь, вообще говоря, может относиться и к собственно карточной игре, и к ставке. Напомним, что Лугин выражает сомнение: “я поставлю клонгер; не думаю, чтоб водились в вашем воздушном банке” [9, с. 363]. На что старик отвечает: “У меня в банке вот это!” [9, с. 363]. В имеющемся тексте в описании самой игры упоминается не банк, а штосс:

“– Не угодно ли, я вам промечу штосс? – сказал старичок” [9, с. 363]. Эта игра продолжалась в течение месяца и ни к какой скоропостижной смерти Лугина не привела. По совокупности всех этих обстоятельств нам представляется, что “банк” в обсуждаемой записи относится именно к ставке: как только Лугин сделал бы неадекватную ставку, поставив на кон свое творение, это окончилось бы для него трагически.

В пользу значимости слова “банк” и его содержимого говорит и такая, казалось бы, малозначащая подробность. Перед тем, как Лугин снимает квартиру, он слышит про нее от дворника: “– Нанимал купец для какой-то своей... гм! – да обанкрутился” [9, с. 358]. Купец, как и Лугин, утратил содержимое своего “банка” и потерпел неудачу, связанную с любовной историей.

Можно думать, что у Лугина за неудачей из-за финансового опустошения его “банка” последовала бы катастрофа, связанная именно с его неадекватной попыткой восполнить “банк” иначе.

### “Легенда о Рафаэле” Ваккенродера в контексте “Штосса”

Отметим еще одно важное обстоятельство. По мнению В.Э. Вацура, «эскиз женской головки, многократно перерисованный и все не удававшийся до конца, есть предвосхищение “воздушной красавицы”, явившейся ему <Лугину> в виде призрака – дочери старика. “Легенда о Рафаэле” Ваккенродера, известная Лермонтову еще в Благородном пансионе, повторена в своих существенных чертах, но получает не эстетико-религиозное, а скорее психологическое обоснование.

Очень возможно, что эта сюжетная линия при продолжении повести должна была получить завершение, но всякие предположения здесь гадательны» [9, с. 248].

Рискнем утверждать, что гадательными являются все же отнюдь не все предположения. Напомним: в этом произведении Ваккенродера говорится, что друг Рафаэля попросил его объяснить источник вдохновения, который привел его к таким прекрасным изображениям мадонн и святого семейства [16, с. 30]. Ключевой момент состоит здесь в том, что Рафаэль объясняет своему другу источник вдохновения, которое *уже привело* к шедеврам живописи. Поэтому воспроизведение в основных чертах этой истории Лермонтовым неизбежно заостряет вопрос между импульсом художника и его результатом. То есть, либо воплощение на полотне, либо отсутствие такого воплощения должно было оказаться в “Штоссе” значимым (а отнюдь не нейтральным) фактором. Простая читательская интуиция (разделяемая практически всеми исследователями) явно указывает, что дело должно было окончиться трагически. Но тогда это означает, что в повести реализовался бы второй вариант. Поскольку же мотив портрета уже сюжетно запущен в повести, он должен был получить завершение. Так как последний месяц художник был занят не живописью, а карточной игрой и, стало быть, не собирался доводить портрет до естественного завершения, вновь приходим к выводу, что Лугин должен был сделать недописанный портрет ставкой в игре<sup>6</sup>.

### Редуцирование имени

Обсуждаемые особенности сюжета находят в тексте еще одну довольно неожиданную структурную аналогию. Она выявляется путем сопоставления ряда деталей (казалось бы, имеющих между собой мало общего), в которых так или иначе происходит урезание имени. В первом же предложении повести “У графа В... был музыкальный вечер...” встречается неполное обозначение персонажа. В вариантах автографа значилось “17 сентября был музыкальный вечер у С...в.”,

<sup>6</sup> “Легенда о Рафаэле” в контексте “Штосса” затрагивается также в работе [17, с. 180]. В ней отмечено, что в “Штоссе” “нет главного события – акта творчества по божественному наитию, нет воплощения идеала на полотне”, и что “живопись оказывается только средством вхождения в инфернальный мир” (второе утверждение осталось в указанной работе без необходимых пояснений). Однако на этой констатации фактов исследовательница останавливается, не делая шаг, напрашивающийся из сопоставления этих двух обстоятельств.

“17 сентября 1839 года был музыкальный вечер у С...” [9, с. 615]. Комментаторы разъясняют обычно, что здесь имеется в виду граф Виельгорский, а первоначально подразумевался граф Соллогуб. Между тем это обстоятельство – что от имени персонажа осталась только буква (в крайнем случае две – первая и последняя) – является содержательным художественным элементом и потому гораздо более важно с точки зрения поэтики. Другой пример того же рода – упоминание вензеля в описании внешности Минской: “На плече, припиленный к голубому банту, сверкал бриллиантовый вензель”. Это означает, что на ее плече сверкало не что иное, как буква “М” – существенно урезанный вариант имени. Еще более редуцированный вариант имени (которое по сути заменено частицей “бишь”) встречаем далее, когда Минская упоминает об итальянской знакомой Лугина: “А эта, как бишь ее, итальянская графиня, которая последовала за вами из Неаполя в Милан?..” [9, с. 353].

Предельный случай в этом смысле – доска без надписи на воротах искомого дома: “Он подбежал к этим воротам – и сколько ни рассматривал, не заметил ничего похожего даже на следы стертой временем надписи; доска была совершенно новая” [9, с. 357]. Обратим внимание, что здесь отсутствие имени переплетается с мотивом времени, но в отрицательном варианте: имя стирается не из-за давности, а по какой-то другой причине. Доска здесь метонимически представляет хозяина дома подобно тому, как буква представляет имя. А поскольку Лугин ищет не дом с определенным номером, а именно дом Штосса (в соответствии с инструкцией, полученной от неведомого голоса), то получается, что имени лишен как раз Штосс. В таком контексте и тройной каламбур (“Штосс” как игра, фамилия и вопрос “что-с?”) может рассматриваться как проявление того же свойства – отсутствие подлинного определенного имени, которое “растворяется” в тройном каламбуре. Стирание имени, связанное со Штоссом, ощущается тем сильнее, что голос сообщает Лугину про дом “титюлярного сове<тника>” [9, с. 355]. Обозначение ранга советника содержит внутри себя слово “титул”, т.е. понятие, связанное с наименованием.

Таким образом, во всех упомянутых выше случаях ослабляется или расшатывается уникальность имени – оно упрощается, редуцируется или вовсе исчезает. Эти особенности соотносятся с ключевым мотивом произведения. Ведь фамилия и заменяющая ее буква указывают на преемственность, тему ребенка и связь поколений. И то обстоятельство, что от фамилии остается одна

буква или вообще ничего, – знак утраты: в таком мире ребенок уходит “туда”, в тот мир, к Лесному царю. Причем это относится и к фантастическому миру (дому Штосса и его необычному хозяину), и к миру реальному – Петербургу с его аристократическими салонами. В этом отношении представляется значимым и то, что на Минской “было черное платье, кажется по случаю придворного траура” [9, с. 355]. Это актуализует тему семьи: умер кто-то, причастный к царствующей семье, причем имя умершего в тексте не сообщается – оно как бы стерто.

### **Редуцирование, деформация и неустойчивость образа**

Обсуждаемое явление имеет и зрительный аналог. Редуцированию в произведении подвергается изображение головы или даже ее восприятие. Вот как говорится о портрете, над которым работал Лугин: “В числе недоконченных картин, большею частью маленьких, была одна размера довольно значительного; посреди холста, исчерченного углем, мелом и загрунтованного зелено-коричневой краской, эскиз женской головки остановил бы внимание знатока; но, несмотря на прелесть рисунка и на живость колорита, она поражала неприятно чем-то неопределенным в выражении глаз и улыбки; видно было, что Лугин перерисовывал ее в других видах и не мог остаться довольным, потому что в разных углах холста являлась та же головка, замаранная коричневой краской” [9, с. 361]. Здесь упоминается “головка”, причем ее миниатюрность подчеркнута контрастом с тем, что картина была “размера довольно значительного”. Этот контраст удвоен тем, что большой размер картины необычен – картины были “большею частью” маленькими. В том же ряду и фрагмент из черного варианта, где про табакерку сказано, что она была “с миньютюрным портретом молодой женщины” [9, с. 619].

Изображение и восприятие головы человека подвергается в “Штоссе” не только редуцированию, но и деформации. Лугин жалуется на изменение своего зрения: “Вообразите, какое со мной несчастье: что может быть хуже для человека, который, как я, посвятил себя живописи! – вот уже две недели, как все люди мне кажутся желтыми, – и одни только люди! добро бы все предметы; тогда была бы гармония в общем колорите; я бы думал, что гуляю в галерее испанской школы. Так нет! все остальное как и прежде; одни лица изменились; мне иногда кажется, что у людей вместо голов лимоны” [9, с. 355]. Голова – воплощение индивидуальности человека (аналог соотношения

имени и заглавной буквы) является, естественно, важнейшим элементом портрета. Помимо геометрической деформации, с живописным изображением происходят и другие преобразования. Голова старика, которую рисует Лугин перед появлением привидения, напоминает портрет мужчины среднего возраста, висящий в той же комнате, и может рассматриваться как его возрастная деформация.

### Судьба Лугина

Дальнейший анализ явления редуцирования и деформации, связанного с изображением головы, позволяет предположительно реконструировать важнейший сюжетный ход произведения. Во фрагменте, где упоминается об изменении зрения Лугина, содержится ссылка на испанскую школу, что в таком контексте можно понимать как метонимическую ссылку на принадлежность к сфере живописи вообще. Тогда то обстоятельство, что в эту сферу (маркируемую в данном случае желтым цветом) попадают только головы, можно трактовать как условное превращение голов реальных людей в портретные изображения. Это согласуется с видением Чертова из гоголевского «Портрета»: «Все люди, окружавшие его постель, казались ему ужасными портретами» [11, с. 425]. О живописи Лугина говорится: «В его картинах дышало всегда какое-то неясное, но тяжелое чувство: на них была печать той горькой поэзии, которую наш бедный век выжимал иногда из сердца ее первых проповедников» [9, с. 354]. Выжимание горечи отсылает к мотиву лимона, связанного таким образом с искусством не только цветом (как в примере с «превращением» голов), но и вкусом<sup>7</sup>. По сути, здесь речь идет о теме искусства и его горьких плодов, что, в свою очередь, переплетается с темой творения.

А слово «дышало» в цитированном описании свойств живописи Лугина непосредственно указывает на совмещение свойств портрета и живого существа. В конце о Лугине говорится, что «он похудел и пожелтел ужасно» [9, с. 366], т.е. приобрел цвет, характерный в данном контексте для портрета.

Все это заставляет предположить: Лугин должен был превратиться в свой собственный портрет, осуществив трансформацию, обратную по отношению к тому, что было в «Портрете» Гоголя – одним из общепризнанных источников

<sup>7</sup> В конце опять возникает образ сердца, которое, как и лимон в приведенной выше цитате, сжимается: «И всякий вечер, когда они расставались, у Лугина болезненно сжималось сердце – отчаянием и бешенством» [9, с. 366].

«Штосса». За готовность отдать свое творение наступила бы расплата: ему пришлось бы стать творением самому – в результате творца-отступника забрало бы к себе искусство подобно тому, как ребенка забрал Лесной царь. Поскольку в комнате Лугина был только один портрет, то Лугин, согласно нашей реконструкции, должен был занять в нем место старого изображения.

В приведенной выше цитате, где содержатся намеки на трансформацию, связанную с портретной живописью, есть также и намеки на роль времени. Именно «век» выжимает горькую поэзию из сердца ее «первых проповедников» [9, с. 354]. Более того, как известно, источником этого фрагмента является «Исповедь сына века» Мюссе («La confession d'un enfant du siècle») – произведение, в названии которого присутствуют не только век, но и ребенок.

Дополнительным аргументом в пользу превращения Лугина в портрет служит то обстоятельство, что герой, слышащий таинственный голос и подпадающий под власть фантастических сил, оказывается в положении ребенка из «Лесного царя» и должен поэтому в конце концов к нему «уйти», полностью переселившись в фантастический (но объективно существующий) мир. Это соответствует строчке 3 в представленной выше таблице структурных соответствий. Данная строчка была помещена в нее без опоры на данный реконструируемый элемент сюжета, и поэтому ее обоснование (см. обсуждение после таблицы) никак не было связано с данной гипотетической реконструкцией. Теперь же можно предположительно уточнить и усилить смысл этой строчки: логика развития и завершения сюжета, построенного по типу «Лесного царя», указывает на то, что дело должно было не ограничиться встречей Лугина с фантастическими персонажами в квартире 27, а закончиться полным «переселением туда».

Такое предположение полностью вписывается в общий ряд, куда также относятся «исчезновение» текста при чтении [1], утрата своего творения и редуцирование имени. (Напомним, что и в гоголевском «Портрете» само портретное изображение в конце концов исчезло.)

Реконструируемый переход вписывается в общую картину неустойчивости, присущей в «Штоссе» ирреальному миру и живописи, обычному миру противопоставленной. О привидении говорится: «...вся его фигура изменялась ежеминутно, он делался то выше, то толще, то почти совсем съезжился; наконец принял прежний вид» [9, с. 363]. Привидение объявляет, что у него в банке «вот это»: «Возле него колыхалось что-то

белое, неясное и прозрачное” [9, с. 363]. А далее речь идет о промежуточном существовании этого образа – на грани жизни и смерти. В описании портрета, над которым работал Лугин, упоминается замарывание краской и переход к новой попытке – но это не что иное, как уничтожение изображения в прошлом облике и возрождение его в новом.

Общая “неустойчивость” в том, что касается изображения, идентифицирующего человека, согласуется с предложенной выше реконструкцией, в соответствии с которой Лугин должен быть потерять собственную индивидуальность и вытеснить изображение из портрета в своей комнате.

Есть еще одно обстоятельство. Если вдуматься, в “Штоссе” присутствует скрытое противоречие. Действительно, параллели с гоголевским “Портретом” и “Мельмотом Скитальцем” Метьюрина актуализуют мотив оживающего портрета. Но, если у Метьюрина и Гоголя “портрет действительно оживает, то у Лермонтова он не оживает; более того, он не может ожить, так как не тождествен оригиналу в нынешнем его состоянии” [9, с. 246]. Но столь значимый мотив, будучи актуализованным в произведении, не может исчезнуть, превратиться в ничто. Наша гипотеза снимает такое несоответствие: превращение человека в портрет можно рассматривать как обратную (аномальную) реализацию того же самого мотива.

#### **Мотив обмена участю и превращение: “Саламандра” В.Ф. Одоевского**

Согласно предложенной реконструкции, мотив обмена участю должен был реализоваться вдвойне – не только в характере ставки Лугина (аналога сделанной давно ставки шулера), но и в ее результате: Лугин занял бы на портрете место, которое до того занимал шулер. Для шулера и его дочери это могло привести к “освобождению для могилы”, о котором писал В.Э. Вацуру [9, с. 248].

В том, что касается обмена участю, то, помимо “Мельмота”, здесь представляет интерес еще один вероятный претекст – повесть В.Ф. Одоевского “Саламандра” (опубликована в 1841 г.). Как отметил В.Э. Вацуру, обе части повести Одоевского «неизбежно должны были попасть в руки Лермонтова тотчас по приезде; он был близок с автором и участвовал в “Отечественных записках” и альманахах Владиславлева» [9, с. 234]. Само по себе наличие параллелей между “Саламандрой” и “Штоссом” известно, но по другим поводам: «Близкая по типу метаморфоза проис-

ходит в повести В.Ф. Одоевского “Саламандра”, где призрачный образ “беспреданно изменялся”, “нечто невыразимое, похожее на человеческую фигуру, которое, казалось, рвалось и билось, беспреданно меняя свою форму”» [18, с. 193], [19, с. 193]. Это представляет собой очевидный аналог старика из “Штосса”. Мы же хотим обратить внимание на то, что герой “Саламандры” превращается в другого человека: “Когда Якко пришел в себя, старика уже не было, атанар лежал в дребезгах. Якко ощупал на себе бархатное платье, узнал тот самый кафтан, который всегда носил старый граф, в смущении подошел к небольшому круглому зеркалу, висевшему в лаборатории, и в нем, вместо себя, увидел изрытое морщинами лицо, седые волосы, – словом, старого графа” [18, с. 216]. Подчеркнем: здесь превращение сочетается с мотивом времени и старости, что служит дополнительным аргументом в пользу обсуждаемой параллели между обоими произведениями.

Тем самым реконструируемый нами мотив окзывается трансформацией соответствующих элементов обоих претекстов. Если в “Мельмоте” все герои отказались от обмена участю, то в “Штоссе”, согласно нашему предположению, этот мотив должен был реализоваться. Однако, в отличие от “Саламандры”, превращение произошло бы не с двумя разными людьми, а с человеком и изображением. В обоих претекстах мотив обмена участю сочетается с мотивом неестественного преобразования фактора времени (сверхъестественное долголетие Мельмота, мгновенное превращение молодого Якко в старика)<sup>8</sup>.

#### **Фрагменты набросков и общий замысел**

Проделанный анализ позволяет несколько прояснить еще две детали набросков к произведению, не нашедшие реализации в известном тексте.

#### **“Доктор: окошко”**

Известен черновой набросок плана повести из альбома Лермонтова 1840–1841 гг. “Сюжет. У дамы: лица желтые. Адрес. Дом: старик с дочерью, предлагает ему метать. Дочь: в отчаянии когда старик выигрывает. – Шулер: старик проиграл дочь, чтобы <?> Доктор: окошко” [9,

<sup>8</sup> Попытка сопоставить судьбу Лугина и изображение на портрете была предпринята в работе [20]. Однако ее автор ограничилась невнятными утверждениями о двойничестве персонажей, не приведя никаких обоснований, связанных с текстом “Штосса”.

с. 623]. Здесь мы хотим попытаться прояснить смысл загадочной записи “Доктор: окошко”. Не беремся целиком восстанавливать первоначальный замысел этого фрагмента и его сюжетную роль. Все же можно предположительно указать на ее место в общей смысловой структуре повести. В имеющемся тексте “окошко” упоминается косвенно: “Не случилось ли вам на замороженном стекле или в зубчатой тени, случайно брошенной на стену каким-нибудь предметом, различать профиль человеческого лица, профиль, иногда невообразимой красоты, иногда непостижимо отвратительный?” [9, с. 359]. Здесь окошко, как и портрет, – плоская граница между двумя мирами, на которой проступают контуры объектов из “того”, фантастического мира. Доктор же – носитель рационального начала, дающий медицинское объяснение странным явлениям как аномалиям “этого” мира. Поэтому сочетание “доктора” и “окошка”, по-видимому, так или иначе указывает на попытку рационального объяснения, игнорирующую саму суть фантастического мира, который не укладывается в рамки обыденности.

Что касается предложенной в общих чертах интерпретации “окошка”, то здесь стоит обратить внимание на еще одну (хотя и косвенную деталь). Напомним, Лугин попадает в дом Штосса в ноябре, а игра с привидением длится примерно месяц. Таким образом, наступила зимняя пора – самое время для появления профиля на замороженном стекле.

Но даже если и не увязывать “окошко” из наброска с “замороженным стеклом” из основного текста непосредственно, все же представляется, что так или иначе оно указывает на связь между мирами – тем самым, можно думать, здесь актуализуется мифопоэтический смысл этого объекта. Как известно, окно – “важный мифопоэтический символ, реализующий такие семантические оппозиции, как внешний – внутренний и видимый – невидимый” [21, с. 250]. Кроме того, “окошко” может быть зрительно сопоставлено с портретом, который, согласно предлагаемой реконструкции, и сам по себе связан с темой двоемирия<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Попытки интерпретировать “окошко” как указание на самоубийство Лугина, выбросившегося из окна, представляются нам безосновательными. В наброске говорится именно об окошке, а не самоубийстве. Во втором черновом автографе смерть связывается с “банком”, а не с окошком. Версия о прыжке из окна была также подвергнута критике из практических соображений: как заметил Я. Голосовкер, второй этаж и окно, выходящее во двор (по всей вероятности, небогатый), делают такой вариант самоубийства маловероятным [22, с. 429].

### “Шулер имеет разум в пальцах”

В записной книжке, подаренной Лермонтову В.Ф. Одоевским, есть запись “Шулер имеет разум в пальцах. – Банк – Скоропостижная –” [9, с. 623]. Смысл фрагмента загадочной записи о разуме в пальцах несколько проясняется, если учесть наличие параллелизма между Лугиным и привидением (шулером). Шулер имеет доступ к невидимой, скрытой стороне вещей – снаружи есть лишь рубашка карты, тогда как подлинный ее “облик” спрятан внутри, и требуются особый дар и умение (“разум в пальцах”), чтобы войти с ним в контакт. Художник же создает портрет, который представляет собой окно в иной мир, к потустороннему. Тем самым оба осуществляют контакт с “тем”, запредельным миром, причем делают это оба своими руками: шулер – непосредственно пальцами, рука же художника вооружена кистью, именно там сконцентрирован его “разум”.

Но тогда такой параллелизм указывает на то, что и Лугин, делая произведение искусства (причем своего же собственного) ставкой в игре, оказывается таким же нарушителем законов естества, как и его партнер (пошедший, согласно нашей реконструкции, на противоестественную сделку, чтобы победить Время) – оба они пытаются обмануть природу и ее законы, подобно тому, как обычный шулер нарушает законы карточной игры.

Есть еще один аспект, связанный с “разумом в пальцах”. Поскольку вместилищем разума является голова, то “перемещение” ее в пальцы означает ее миниатюризацию – здесь можно видеть пример того явления, о котором говорилось в разделах “Редуцирование имени” и “Редуцирование, деформация и неустойчивость образа”.

### Утрата души

В игре Лугина с привидением возникает еще один мотив – утрата души. Лугин заявляет в начале игры: “...я вас предваряю, что душу свою на карту не поставлю!” [9, с. 363]. С появлением в повествовании воздушной красавицы мотив души усиливается: это – “одно из тех божественных созданий молодой души, когда она в избытке сил творит для себя новую природу, лучше и полнее той, к которой она прикована” [9, с. 365]. Лугин “на мгновенье <обернул> голову и тотчас опять устремил взор на карты: <но э>того минутного взгляда было бы довольно, чтоб заставить <его пр>оиграть душу” [9, с. 365].

Поскольку “душа” прямо связывается со способностью и процессом творчества, то можно предположить, что означала бы “утрата души”.

По-видимому, она реализовалась бы в произведении в том смысле, что художник отказался бы от попыток воплотить свой идеал в творчестве (неоконченный портрет “женской головки”) и попытался бы достичь идеала напрямую, сделав этот портрет (т.е. творческие способности своей души) ставкой в игре. В результате Лугин бы потерял всё – способность творить, молодость, душу и самого себя.

В сочетании с реконструированным нами ранее превращением Лугина в портрет это, вероятно, означает, что катастрофическое завершение сюжета имело бы сразу несколько проявлений. Лугин бы занял место шулера на портрете, утратив собственную индивидуальность (душу). В этом отношении получает истолкование и необычный голос, вторгшийся в сознание Лугина и приведший его в дом Штосса: его можно трактовать как вселение духа в человека, как предвестника обмена участью и утраты индивидуальности.

#### Фаустовская тема в “Штоссе”

Выше говорилось о мотивах времени и молодости в “Штоссе”, а также попытках обмануть время. В сочетании с мотивом души (причем с перспективой ее утраты) это приводит к выводу о значимости “Фауста” как одного из претекстов повести. Такое соотнесение обоих произведений отнюдь не является прямолинейным: об утрате души говорится применительно к Лугину, тогда как искусственная попытка продлить свою жизнь относится, согласно нашей реконструкции, к шулеру. Тем не менее само сочетание мотивов делает сопоставление правомерным. Таким образом, сюжет “Штосса” оказался лежащим на скрещении двух произведений Гете – “Лесного царя” и “Фауста”<sup>10</sup>. Представляется, что точка зрения, будто “для поэтического развития Лермонтова творчество Гете не имело решающего значения” [24, с. 112], нуждается в серьезных коррективах.

<sup>10</sup> Возможная роль “Фауста” в “Штоссе” уже обсуждалась П.В. Высековым [6]. Однако роль темы времени в “Штоссе” осталась там не выявленной. Исследователь упомянул и “утрату души” и “мотив мгновения”, однако никак не связал их между собой.

Об утрате души (но без увязывания с темой времени) упоминается также в работе И.П. Щелькиной: «Лугин “решился” отдать свою душу недобрым, но всемогущим (“дьявольским”) силам, чтобы выиграть, наконец, “красавицу”, иначе – достичь идеала». «Решился, как совершенно понятно, отдать душу “дьяволу”» [23, с. 124–125]. На наш взгляд, это отнюдь не является “совершенно понятным”, а соответствующая трактовка представляется чересчур прямолинейной и неполной. В частности, в ее рамках остается неясным, каким же образом Лугин (который играет с привидением) отдал бы душу дьяволу.

#### Художник и его дар

Соотношение искусства и жизни – одна из ключевых тем в литературе романтизма (см., например, [25]). В частности, важную роль она играет в гоголевском “Портрете” [26] – одном из наиболее важных претекстов “Штосса”. Конечно, лермонтовское произведение вписывается в эту проблематику. Однако смысловые акценты между искусством, долгом художника и внеположной им реальностью расставлены в нем иначе. В “Штоссе” затрагивается вопрос о том, как человек распоряжается скрытой силой, реально присущей искусству, и насколько это соответствует природе вещей. Лугин (в отличие, скажем, от Черткова) не изменяет своему дару в угоду требованиям общества; вопрос о соблазнах, подобных тем, что стояли перед Чертковым, здесь вообще не возникает, так как Лугин не является профессиональным художником. Более того, если в “Портрете” художник отказывается от творчества ради денег и преимуществ материального мира, то в “Штоссе” художник ради погони за идеалом даже жертвует своим собственным состоянием.

Все коллизии перенесены внутрь самого искусства и носят экзистенциальный характер. Лугин продолжает ту же “погоню” за идеалом, которая просматривается в начатом им портрете женской головки. При этом он сначала вообще забрасывает живопись, а потом (согласно нашей реконструкции) прибегает к ней уже как к утилитарному средству – ставке в игре.

В таком контексте можно предположить значимость для “Штосса” мифа о Пигмалионе и Галатее, однако в отрицательном варианте. Художник мог бы довоплотить в жизнь свой идеал, тем более что о видении, ему открывшемся, говорится в терминах живописи: “то были краски и свет вместо форм и тела”. Однако вместо этого художник жертвует своим творением для прямого результата, который наверняка должен был оказаться в “Штоссе” катастрофичным.

В этом смысле исполнявшаяся на музыкальном вечере баллада Гете – Шуберта с совершающейся в ней утратой ребенка (лейтмотивным образом проходящей через всю повесть Лермонтова, как это прослежено выше) имела, среди прочего, смысл предостережения художнику. Однако Лугин ему не внял. В результате к “Лесному царю”, которым в данном случае оказалось искусство, согласно данной реконструкции ушел бы он сам, превратившись в свой собственный портрет.

Представление о потенциальной опасности искусства – отличительная черта русской литера-

туры; свойственна она и Лермонтову [27, с. 218]. Однако в “Штоссе” показана опасность, протекающая из прямо противоположной тенденции, – попытки использовать искусство утилитарным образом, даже если это совершается ради таких общечеловеческих ценностей, как любовь и жизнь. Согласно предложенной реконструкции, трагедия в повести происходит из-за попыток обмануть природу – как человеческую, так и творческую. В том числе к ней причастен художник, пренебрегающий собственным даром или пытающийся превратить его в средство для достижения благой цели.

### Заключение

Нами предложена (в общих чертах) реконструкция сюжета “Штосса”. Его предполагаемые звенья не конкретизованы (что невозможно), но и не произвольны, а получены как реализация стройной системы инвариантных мотивов, пронизывающих все произведение. Выявленная в предыдущей работе [1] семантизация обрыва текста позволила увязать это обстоятельство с темой времени и конечности человеческой жизни. Это существенно укрепило высказанную ранее гипотезу [3] о роли мотивов молодости и бессмертия в идейной структуре произведения, ставящего, как выясняется, вопросы о соотношении человеческой жизни, искусства и вечности. В этом смысле “Штосс” затрагивает (причем совершенно по-новому) ту проблематику, о которой С. Ломинадзе пронизательно заметил, что “сама поэтика лермонтовской лирики восстает против неуклонного и необратимого движения времени” [28, с. 16].

В целом же результаты как нашей прежней статьи [1], так и настоящей работы представляют собой конкретную реализацию глубоких соображений, высказанных в свое время о повести “Штосс” В.Э. Вацуру: «...воля автора была остановить ее посередине, придав ей временный, локальный, но объективно содержащийся в ней смысл мистификации; и силою той же воли она должна была оканчиваться иначе в своем “письменном” варианте, где были бы сведены воедино оборванные сюжетные нити и, вероятно, была бы развернута этическая, психологическая, литературная и даже общеполитическая проблематика, уже заявленная в известном нам начале» [9, с. 252].

Попутно, как представляется, окончательно опровергнута точка зрения на “Штосс” как произведение, разоблачающее оторванный от жизни романтизм и свойственную ему фантастику. Именно благодаря сопоставлению с “Лесным ца-

рем” (произведением явно фантастическим) удалось продвинуться в частичной реконструкции сюжета и в самом этом реконструируемом сюжете выявить элементы безусловно фантастические<sup>11</sup>.

\* \* \*

Учитывая глубину и масштаб противоречий, затрагиваемых в произведении, можно думать, что роль “Штосса” в творчестве Лермонтова значительно выше, чем это считалось до сих пор.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Заславский О.Б. Закончен ли “Штосс?” // Известия РАН. Серия литературы и языка. Т. 71. 2012. № 4.
2. Ростопчина Е.П. Из письма к Александру Дюма, 27 августа/10 сентября 1858 г. // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989.
3. Заславский О.Б. О художественной структуре неоконченной повести Лермонтова // Russian Literature. 1993. Vol. 34. № 3.
4. Иванов В.В., Топоров В.Н. Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах // Типологические исследования по фольклору. М., 1975.
5. Манн Ю.В. “Фантастическое” // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.
6. Высеков П.В. Функция интертекста в новелле М.Ю. Лермонтова “Штосс” (Лермонтов и Гете) // Фауст-тема в музыкальном искусстве и литературе. Новосибирск, 1997. С. 82–99.
7. Глассэ А. Баллада Гете – Шуберта “Лесной царь” в контексте повести М.Ю. Лермонтова “Штосс” // Московский Лермонтовский сборник. Вып. 1. “Из пламя и света рождённое слово”. М., 2008. С. 21–38.
8. Юхнова И.С. Поэтика диалога и проблемы общения в прозе А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова. Докторская диссертация. Нижний Новгород, 2011.
9. Лермонтов М.Ю. Сочинения. В 6 т. Т. 6. [М.; Л], 1957.
10. Вацуру В.Э. Последняя повесть Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1979.
11. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. В 14 т. Т. 3. [М.; Л.], 1951.
12. Заславский О.Б. Между Демоном и Христом (О неоконченном произведении Лермонтова “Это случилось в последние годы могучего Рима...”) // Wiener Slawistischer Almanach 1998. Bd. 42. S. 43–52.

<sup>11</sup> В этом смысле соотношение между завуалированной и явной фантастикой [5], [29, гл. 3] было смещено в пользу явной.

13. *Заславский О.Б.* “Мчись же быстрее, летучее время”. *Toronto Slavic Quarterly* 2011, No 37. С. 150–158.
14. *Заславский О.Б.* Структурные парадоксы русской литературы и поэтика псевдооборванного текста // *Sign systems studies*. 2006. Vol. 34 (1).
15. *Вайскопф М.* Влюбленный демиург. Метафизика и эротика русского романтизма. М., 2012.
16. *Ваккенродер В.-Г.* Фантазии об искусстве. М., 1977.
17. *Луткова. Е.А.* Живопись в эстетике и художественном творчестве русских романтиков. Кандидатская диссертация. Томск, 2008.
18. *Одоевский В.Ф.* Сочинения. В 2 т. Т. 2. М., 1981.
19. *Морозов А.А.* Загадка лермонтовского “Штосса” // *Русская литература*. 1983. № 1.
20. *Видяева Н.Н.* Повесть “Штосс” в контексте творчества М.Ю. Лермонтова. Кандидатская диссертация. Псков, 2005.
21. *Топоров В.Н.* Окно // *Мифы народов мира*. Т. 2. М., 1982.
22. *Голосовкер Я.Э.* Секрет Автора. “Штосс” М.Ю. Лермонтова // *Русская литература*. 1991. № 4.
23. *Щеблыкин И.П.* К трактовке аллегорий символической философской повести Лермонтова “Штосс” // *Русская литература*. 2004. № 3. С. 120–127.
24. *Данилевский Р.Ю.* Гете // *Лермонтовская энциклопедия*. М., 1981.
25. *Маркович В.М.* Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма // *Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века*. М.; Л. 1989.
26. *Манн Ю.В.* Художник и “ужасная действительность” (о двух редакциях повести “Портрет”) // *Манн Ю.В.* Творчество Гоголя. Смысл и форма. М., 2007. С. 361–371.
27. *Лотман Ю.М.* Поэтическая декларация Лермонтова (“Журналист, читатель и писатель”) // *В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь*. М., 1988.
28. *Ломинадзе С.* Поэтический мир Лермонтова. М., 1985.
29. *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя. М., 1988.