

ЗАКОНЧЕН ЛИ “ШТОСС”?

© 2012 г. О. Б. Заславский

Вопрос о законченности повести Лермонтова “Штосс” обсуждается на основе анализа его внутренней структуры. В тексте содержится ключевой для смысла произведения лейтмотив, схематически повторяющий сюжет “Лесного царя” (отдача или утрата творения, попадающего во власть чуждых сил). Одной из реализаций данного лейтмотива оказывается утрата текста, что приводит к семантизации его обрыва. Этот же эффект проявил себя, причем даже с большей полнотой, в театрализованном чтении “Штосса” Лермонтовым, о котором остались воспоминания Е.П. Ростопчиной. В результате естественным образом выделяются три варианта “Штосса” – Ш 1 (театрализованный вариант как самостоятельный текст), Ш 2 (известный литературный текст) и Ш 3 (гипотетический полный вариант, так и не осуществленный автором). Законченными (причем “псевдооборванными”) являются Ш 1 и Ш 2, тогда как Ш 3 остался неоконченным. Высказана гипотеза, что в полном варианте известное окончание “Штосса” изменилось бы, и свойство псевдооборванности перешло бы с Ш 2 к Ш 3.

The question under discussion here is whether Lermontov's “Stoss” has been completed. Our approach is based on the analysis of the inner structure of the text. Its key leitmotif almost mirrors the plot of “Der Erlkönig”: a strayed or lost creature yields to the power of alien forces. Note worthy is the fading of the text and its consequent, and meaningful breaking-off. According to memoirs of E.P. Rastopchina, that very effect was clearly observed when Lermontov was reading aloud his “Stoss”. Thus, we can single out three different versions of “Stoss”: S 1 (a version read by Lermontov as a full-fledged the atrical text), S 2 (a well-known literary version), and S 3 (a hypothetical full version, which was never realized by the author). S 1 and S 2 are made complete (and at the same time “quasi-broken”), while S 3 was never finished. We suggest that in the hypothetical full version Lermontov would have canceled the signs of completeness noticeable in S 2, and S 3 would have acquired features of a quasi-broken text.

Ключевые слова: псевдооборванный текст, мотивная структура, текст в тексте.

Key words: quasi-broken text, motif structure, text with in text.

Проблема законченности “Штосса” как парадокс

Последняя повесть Лермонтова, печатаемая под условным названием “Штосс” (1841), до сих пор остается загадочной, несмотря на немалое число посвященных ей работ. Прежде всего, до сих пор не был решен вопрос – закончен “Штосс” или нет. Традиционно повесть считается незаконченной, и именно так она характеризуется почти во всех собраниях сочинений. Эта точка зрения хорошо согласуется с творческой историей произведения. Напомним, что Лермонтов в Петербурге прочитал “Штосс” в кружке Е.П. Ростопчиной (по-видимому, это произошло в конце марта – начале апреля [1]), и уже *после* этого вписал план продолжения в записную книжку, которую ему подарил В.Ф. Одоевский в день отъезда, 14 апреля. Кроме того, целый ряд сюжетных линий “Штосса” с очевидностью не получил напрашивающегося развития в известном тексте. Какова роль портрета? Почему на нем было написано “середа”? Что это за привидения (старик с дочерью), и почему старик

должен играть в карты с Лугиным? Список можно продолжить. Можно думать, что все это должно было найти свое художественное воплощение в так и не написанной Лермонтовым части “Штосса”.

С другой стороны, в последние десятилетия стали появляться работы, в которых ставится вопрос, который ранее не ставился вообще – действительно ли “Штосс” остался незаконченным? Высказывается мысль о том, что, возможно, незаконченность “Штосса” – кажущаяся и симитирована автором намеренно. Действительно, простая читательская интуиция указывает на то, что две заключительные фразы имеющегося текста повести “Надо было на что-нибудь решиться. Он решился” придают произведению характер завершенности. И хотя это является не более чем эвристическим предположением, оно делает сомнения в незаконченности “Штосса” вполне обоснованными.

Такое положение вещей приводит к острому противоречию, так как в пользу каждой из двух противоположных точек зрения есть серьезные аргументы. К сожалению, суждения авторов боль-

шинства известных нам работ, высказывающих гипотезы о законченности “Штосса”, не вносят в этот вопрос ясности. Основную часть этих работ можно разделить на три группы: одни из них игнорируют противоречие, другие просто констатируют его наличие без попыток объяснения, третьи сами дают внутренне противоречивую трактовку. Приведем несколько характерных примеров.

В работе В.Н. Измайлова сказано: «Ее незавершенность и та обстановка, в которой, по рассказу Е.П. Ростопчиной, Лермонтов прочитал написанную часть, давали и дают возможность рассматривать “Штосс” как нарочито оборванную шутку, даже мистификацию, которую автор и не собирался кончать. Но этому противоречат сохранившиеся наброски плана...» [2, с. 163]. В работе Т.Т. Уразаевой [3, с. 8] в соседних абзацах находим: «“Штосс” – это не отрывок из начатого романа или повести <...>, “Штосс” как художественное явление отличается удивительной целостностью <...>», «“Штосс” – произведение явно не законченное». П.В. Высекков напоминает, что “судя по записным книжкам, Лермонтов предполагал продолжить новеллу до гибели героя”, однако в том же (!) абзаце заявляет, что поддерживает точку зрения на “Штосс” как законченное произведение, никак не комментируя противоречие [4]. В работе И.П. Щерблыкина утверждается: “...с учетом объективной, условно-художественной логики сюжета, повесть *окончена*. Она не окончена лишь по признакам внешнего оформления”. И далее: “Самого автора это, по-видимому, мало беспокоило: основное он сказал” [5, с. 123] То есть, исследователь полагает, что такой важнейший признак как законченность – незаконченность, является лишь “внешним оформлением”. О том, что существует план продолжения, И.П. Щерблыкин даже не упоминает. Также странным выглядит приписанное Лермонтову безразличие к качеству собственного произведения, якобы позволяющее пренебрегать всем тем, что является “неосновным”. Мнение о законченности “Штосса” было недавно поддержано А. Глассэ в работе [6], где также не упомянуто о наличии плана продолжения¹.

Чтение литературного текста: формальный прием или содержательный?

Вместе с тем хотя бы частичное решение парадокса законченности – незаконченности “Штос-

са” уже известно. Его можно найти в статье В.Э. Вацуро, которую цитирует большинство авторов работ на эту тему, удивительным образом проходя мимо смысла объяснений, им предложенных². В.Э. Вацуро пишет по поводу повести Лермонтова: «Как бы ни решался вопрос о дальнейшем ее продолжении, в момент чтения она мыслилась как законченная, ибо самая ее незаконченность оказывалась сознательным художественным приемом. Мы вправе думать, что она была дописана таким образом накануне устного чтения и в расчете на него и в процессе этого чтения получила дополнительные акценты, выдвинувшие на передний план иронически-мистифицирующее начало. Мы сталкиваемся, таким образом, с явлением, которое могли бы обозначить как “конвенциональная”, “дополнительная” поэтика, зависящая от особых условий литературного бытования, – в данном случае, устного произнесения текста». Далее В.Э. Вацуро ссылается на прием “задержки сюжета”, которым широко пользовались журналисты, печатавшие “страшные” повести: “Повесть рассекалась на отрывки с тем расчетом, чтобы конец каждого из них заинтриговывал читателя; продолжение было обещано в следующей книжке”. Причем «именно при публикации в журналах он приобретал особую автономность: вынужденные паузы предопределяли темп читательского восприятия, нередко меняли акцентировки, вызывали или, напротив, приглушали дополнительные ассоциации и пр. Прагматическая, утилитарная, “конвенциональная” поэтика как бы надстраивалась над авторским замыслом или вторгалась в него; при отдельном издании романа она исчезала, так как восстанавливались авторское членение текста и нормальный, т.е. предусмотренный заранее, темп его восприятия» [1, с. 251–252].

Ключевой момент здесь состоит в установлении двойного статуса текста – на момент чтения и в составе полного произведения, *будь оно дописано*. Сама эта идея представляется в общем виде правильной и очень плодотворной. В частности, она изящно вписала лермонтовское чтение в историко-литературный контекст. В то же время, эти объяснения В.Э. Вацуро слишком оторваны от текста лермонтовской повести. Попытка прояснить ее статус исходя лишь из аналогии со сложившейся историко-литературной традицией приводит к ряду слабых моментов и непоследовательностей: 1) весь эффект связывается лишь с психологией восприятия при слушании читаемо-

¹ Утверждение А. Глассэ: «Только один исследователь указал на то, что в повести “Штосс” есть конец», – со ссылкой на И.П. Щерблыкина противоречит истории вопроса.

² Критическое замечание в предыдущей нашей работе о “Штоссе” [7] по поводу основной идеи Вацуро основано на недоразумении.

го текста, 2) это неявным образом предполагает, что устное исполнение выполняет только утилитарную роль (заинтриговать слушателей) и само по себе носителем художественного смысла не является, 3) хотя речь идет об устном исполнении и его восприятии, объяснение В.Э. Вацуро опирается на традицию публикаций письменных текстов, 4) смазывается разница между явлениями массовой культуры и лермонтовским шедевром, 5) традиция, на которую ссылается В.Э. Вацуро, предполагает, что есть единый уже готовый текст, который лишь искусно рассекается на части автором или публикатором, 6) в рамках этой традиции каждая часть, полученная в результате рассечения единого текста, равна самой же себе в составе единого целого (могут лишь слегка меняться акценты при восприятии), 7) в публикаторской традиции, описанной В. Э. Вацуро, действовало две стороны – автор и публикатор, что исключало творческие задачи со стороны последнего и, более того, могло приводить к деформациям замысла; однако при чтении “Штосса” обе стороны совпали в одном лице.

Ограниченность пунктов 1), 3), 4), 5), 7) не нуждается в дополнительных обоснованиях. Ниже мы увидим, что и пункты 2), 6) упускают существенные особенности “Штосса”.

В комментариях И.С. Чистовой идея В.Э. Вацуро получила дальнейшее развитие: «...в какой-то момент (не с самого начала) Лермонтов стал писать свою повесть исключительно для устного исполнения, видя в ней лишь дружескую шутку, литературную мистификацию. В таком варианте, обрываясь на фразе “Он решился” (эта оборванность была сознательным художественным приемом), повесть представлялась Лермонтову законченной» [8, с. 643]. Соображение, что установка на устное исполнение могла повлиять на сам литературный текст (а не только способ представления его аудитории), представляется нам совершенно правильным (см. об этом ниже). Однако дальнейший анализ в комментарии И.С. Чистовой отсутствует, и утверждение, что “оборванность была сознательным художественным приемом”, осталось без серьезного обоснования. Следует подчеркнуть, что ссылка на окончание текста фразой “Он решился” здесь сама по себе еще недостаточна. Такая фраза может возникать, например, в любом детективе для повышения занимательности при печатании по частям – т.е. в ситуации, полностью описываемой в рамках подхода В.Э. Вацуро. Однако, чтобы удостоверить художественную законченность лермонтовского шедевра, требуется нечто большее – доказательство, что в сохранившемся тексте “Штосса”

реализована его идея, так что он действительно является цельным художественным произведением. Кроме того, утверждение, что “Штосс” представлял “лишь дружескую шутку”, “литературную мистификацию” представляет собой шаг назад по сравнению с трактовкой В.Э. Вацуро, который проницательно отметил, что «повесть Лермонтова в окончательном виде должна была предстать читателю как произведение “серьезной” литературы, а не простая дружеская шутка» [1, с. 252].

Цель нашей работы состоит в том, чтобы дать анализ ситуации со статусом “Штосса”, основываясь целиком на структурных соображениях. Таким образом, в данной работе мы выделяем лишь одну, но зато ключевую задачу, разрешение которой необходимо для адекватного понимания этого столь необычного произведения. При этом мы рассматриваем как письменный текст, так и обстоятельства его прочтения Лермонтовым. Отличительные черты этого прочтения, запомнившиеся Ростопчиной, оказываются не просто средством иронии и мистификации (о чем писал В.Э. Вацуро) – как мы увидим, они *содержательным* образом воплощают в себе ключевую проблематику “Штосса” (что само по себе было далеко не очевидно и в общем случае отнюдь не свойственно типичной “страшной”, детективной или любой другой повести при публикации ее по частям или чтении автором). Поэтому такое прочтение следует считать самоценным художественным произведением, а не вспомогательным эффектным средством донести до слушателей и зрителей готовый литературный текст. Соответственно, к “серьезному” искусству следует отнести не только повесть в окончательном виде, как это предположил В.Э. Вацуро, но и то, что Лермонтов прочитал на вечере, где была Е.П. Ростопчина. Точнее, здесь сочетаются разные аспекты: литературная мистификация и шутка не отменяют “серьезного” смысла.

Лейтмотив: отдача творения во власть “Лесного царя”

Обратимся же к тексту произведения. Можно заметить, что он пронизан лейтмотивом “Некто лишается своего творения, которое попадает в руки чуждых сил (или сам платит своим творением как средством)”³. Ездок лишается ребенка, по-

³ Более подробно этот лейтмотив прослежен в предыдущей нашей работе [7], где он был использован для гипотетической реконструкции продолжения. Статус “Штосса” в целом там не обсуждался.

хищаемого Лесным царем, “первые артисты столицы” платят своим искусством за право попасть в аристократические салоны, старик проигрывает дочь. Дом Штосса находится неподалеку от Кукушкина моста, название которого напоминает, что “кукушка – беззаботная мать, покидающая детей” [9, с. 218]. В дальнейшем для краткости будем обозначать этот лейтмотив как ЛЦ – по первым буквам названия баллады Гете.

Иконическое воплощение лейтмотива: театр персонажей

Среди отмеченных выше случаев реализации ЛЦ исполнение артистами примечательно в ряде отношений. Оно встречается уже во 2-м предложении – сразу после очень краткой экспозиции, содержащейся в 1-м предложении, т.е. оно запускает сюжет всего произведения в целом. Что же касается самого этого сюжета, то исполняя балладу Гете – Шуберта, “новоприезжая певица” участвует в общем действе “первых артистов столицы”, которые “платили своим искусством за честь аристократического приема”. Тем самым баллада об утрате своего творения (ребенка) сопровождается реальной “платой своим искусством” за внеположные искусству цели. Таким образом, получается соответствие между семантикой текста и его прагматикой, приводящее к структурному удвоению указанного выше лейтмотива. Такое удвоение само по себе показывает, насколько важными являются для “Штосса” тема творения и неадекватного с ним обращения, параллелизм между ребенком и художественным произведением и вопрос об ответственности художника. Оно также оказывается одним из ключей к адекватному описанию структуры произведения.

Иконическое воплощение лейтмотива: театр автора

Обсуждаемый лейтмотив и его двойное воплощение проявляют себя не только в тексте литературного произведения, но и, как мы сейчас увидим, в обстоятельствах его прочтения. Как свидетельствует Е.П. Ростопчина: «Однажды он (Лермонтов. – О.З.) объявил, что прочитает нам новый роман под заглавием “Штосс”, причем он рассчитал, что ему понадобится, по крайней мере, четыре часа для его прочтения. Он потребовал, чтобы собрались вечером рано и чтобы двери были заперты для посторонних. Все его желания были исполнены, и избранники сошлись числом около тридцати: наконец Лермонтов входит с огромной тетрадью под мышкой, принесли лампу,

двери заперли, и затем начинается чтение; спустя четверть часа оно было окончено. Неисправимый шутник заманил нас первой главой какой-то ужасной истории, начатой им только накануне; написано было около двадцати страниц, а остальное в тетради была белая бумага. Роман на этом остановился и никогда не был окончен» [10, с. 363].

Здесь мы обращаем внимание на следующие важнейшие моменты. 1) Фактическое время чтения оказалось намного меньше объявленного Лермонтовым заранее, 2) перед началом чтения аудитория увидела огромную тетрадь – это подразумевало, что она заполнена исключительно текстом данного произведения, причем практически целиком, 3) текст в тетради занял объем, намного меньший объема тетради, 4) предыдущее обстоятельство стало известным аудитории. Если посмотреть на эти обстоятельства не только как на проявление иронии и мистификации, как это вслед за Ростопчиной обычно делали все исследователи, а с точки зрения структуры текста, то приходим к несколько неожиданной, однако логически неизбежной интерпретации. Получается, что произошла аномалия, нарушение первоначальных условий, в результате чего *текст как бы исчез из тетради*.

Прежде всего, такая интерпретация делает содержательным условие 1). Иначе пришлось бы считать, что Лермонтов пошел на столь примитивную шутку как прямой обман аудитории (пообещал одно, а сделал другое). Что касается связанных друг с другом условий 2), 3) и 4), то проведем мысленный эксперимент – предположим, что эти условия не выполнялись бы. Попробуем “отменить” по очереди каждое из них. Предположим для начала, что вместо условия 2) оказалось бы, что текст написан в небольшой тетради или большой, но заполненной посторонними по отношению к данному произведению записями. Ясно, что эффект “исчезновения” текста из тетради разрушился бы полностью. Он бы вообще не возник, если бы не было условия 3), или если бы автор не позаботился, чтобы ситуация с текстом стала бы известна аудитории (условие 4). Таким образом, именно совокупность всех этих условий оказалась необходимой и вместе с тем достаточной для создания нужного эффекта. Эффекта, который, однако, остался непонятым не только аудиторией кружка Ростопчиной, но и многими поколениями исследователей, цитировавших Ростопчину⁴.

⁴ Крайний вариант этого находим в работе [11, с. 56], где сказано: «Повторяющийся во всех комментариях к “Штоссу” рассказ Е.П. Ростопчиной о чтении Лермонтовым фрагмента из незавершенной повести <...> практически ничего не проясняет в творческой истории произведения».

Таким образом, Лермонтовым была осуществлена театрализованная имитация исчезновения текста. Но поскольку Лермонтов читал свое собственное произведение, то получилось, что им здесь симитирован его ключевой мотив, воспроизводящий схему “Лесного царя” – неконтролируемое исчезновение своего творения. Это делает выступление Лермонтова целостным самостоятельным театрализованным представлением (а не просто чтением готового литературного текста).

Подчеркнем еще раз, что неожиданный обрыв текста (как в собственно литературном произведении, так и его театрализованном варианте) с неизбежностью вел к обрыву целого ряда сюжетных линий. С одной стороны, это приводило к обеднению смыслового объема произведения, в котором были намечены, но никак не реализованы важные коллизии, – и неслучайно Лермонтов обдумывал продолжение, судя по наброскам в записной книжке, которую ему подарил В.Ф. Одоевский. Но с другой, именно художественная неполнота имеющегося варианта, как это ни парадоксально, превращала его в результате прочтения в замкнутый текст. Действительно, эта неполнота делала его незрелым творением автора, аналогом ребенка из “Лесного царя” – вынося его в таком виде на суд публики, автор отдавал свое творение в руки соответствующих “сил”, повторяя основную коллизию произведения!

Три “Штосса”

Теперь мы имеем все основания выделить в “Штоссе” не один и даже не два, а *три* типа текстов – один театральный (обозначим его для краткости Ш 1) и два литературных – Ш 2 (то, что печатается в собраниях сочинений) и Ш 3 – полный вариант, который Лермонтов не успел довести до конца. При этом Ш 1 представляет собой единое целое, куда входят как собственно литературный текст, так и приемы, использованные Лермонтовым при его прочтении.

Что касается соотношения между Ш 1 и Ш 2, то подчеркнем еще раз: далеко не каждое исполнение автором своего произведения заслуживает статус отдельного текста. Но в данном случае, как мы видели, такое выделение не просто правомерно – театрализованный вариант Ш 1 оказался даже богаче смыслом, чем его литературная основа Ш 2. Действительно, Ш 1 воплощен при помощи театрализованных средств, невозможных в Ш 2, причем эти средства играли ключевую роль в воплощении замысла. Заодно, такое соотношение лишний раз показывает, что Ш 2 не мог считаться

его автором полноценным текстом, и неслучайно Лермонтов продолжил работу над “Штоссом”.

Что же касается соотношения между Ш 2 и Ш 3, то если бы Ш 3 был написан, то, очевидно, известная нам часть “Штосса” выглядела бы несколько иначе (а не просто изменились бы акценты по сравнению с прочтением, как об этом писал В.Э. Вацуро). А именно, можно думать, что присутствующие в Ш 2 последние фразы, сигнализирующие о завершении, – “Надо было на что-нибудь решиться. Он решился”, – в Ш 3 отсутствовали бы, чтобы не создавать впечатления законченности, где это не требуется⁵.

Указанное выше выделение трех текстов переводит гипотезу В.Э. Вацуро на другой уровень абстракции и полностью разрешает противоречия между завершенностью и незавершенностью произведения. При этом становится ясным, что устное исполнение было не только средством заинтриговать слушателей, но и объяснялось чисто содержательными причинами.

В предложенных выше терминах удобно сформулировать, в чем, по нашему мнению, состояли ошибки большинства исследователей, рассматривающих проблему законченности “Штосса”. Те, кто считал, что “Штосс” закончен, полагали, что Ш 2 – это и есть Ш 3. Их оппоненты, настаивавшие на незаконченности произведения, неправильно считали Ш 2 в том виде, как он есть, частью Ш 3 и не учитывали того, что при включении известной части в объемлющее целое изменения были бы неизбежными. Кроме того, подавляющее большинство исследователей “Штосса” считало Ш 1 чем-то внешним по отношению к смыслу и структуре произведения, не заметив, что это – полноценный художественный текст.

“Штосс” как псевдооборванный текст

Таким образом, исчезновение (обрыв) текста оказался настолько важным содержательным фактором, что Лермонтов реализовал его вдвойне – на бумаге и в его театрализованном воплощении в кружке Е.П. Ростопчиной. Причем, хотя Ш 1 и Ш 2 имитируют обрыв, в действительности они являются законченными, а сам обрыв семантизирован в силу мотива исчезающего тек-

⁵ В этой связи напомним, что известная часть рукописи обрывается раньше – словами “...сжималось сердце – отчаянием”. “Остальные четыре строки печатаются по первому изданию, редактору которого В.А. Соллогубу, вероятно, был известен еще один, ныне утраченный лист автографа” [12, с. 669].

ста (в Ш 1 этот мотив выражен ярче, чем в Ш 2). Произведение такого типа относится к категории “псевдооборванных текстов” [13]. Тот факт, что “Штоссу”, как мы видели, свойственна реализация единого структурного принципа на разных уровнях, позволяет думать, что вероятно и полный вариант Ш 3 оказался бы также псевдооборванным. По-видимому, сняв последние фразы Ш 2, создающие эффект псевдооборванного текста, Лермонтов повторил бы в Ш 3 этот эффект другими средствами. В этом смысле реализация псевдооборванности в Ш 1 и Ш 2 оказалась бы “репетицией” аналогичного приема в Ш 3.

Необходимо сделать оговорку. Псевдооборванный текст характеризуется тем, что произведение выглядит как неоконченное, а такой мнимый обрыв тематизирован (т.е. в произведении значима тема обрыва, прерывания). В литературоведении встречается также явление, описываемое термином “открытый финал”. Оба типа окончаний связаны с установкой на неокончателность, незавершенность текста и вполне могут сочетаться. Однако это все же разные вещи. Открытый финал может встречаться в тексте, законченность которого подчеркивается автором в явном виде, – например, если автор дает понять читателю, что дальнейшая судьба героев за пределами написанного им текста ему неизвестна, или же он хочет подчеркнуть многообразие ее возможных последующих вариантов (пример – “Евгений Онегин”). С другой стороны, псевдооборванный текст может быть вообще никак не связан с многообразием возможных вариантов сюжета (см. целый ряд примеров в [13]).

Выявленные выше свойства псевдооборванности Ш 1 и Ш 2 имеют любопытное следствие: они позволяют проконтролировать правомерность некоторых совсем других подходов к анализу лермонтовского произведения. В работе А.Глассэ утверждалось, что ритм окончания “Штосса” повторяет ритм окончания баллады: Лермонтов “калькирует рисунок обрывающегося конца баллады” [6]. А поскольку баллада Гете-Шуберта, очевидно, окончена, то согласно такому сопоставлению окончен и “Штосс”. Существование музыкально-литературных параллелей между этими двумя произведениями – интересный и еще не вполне проясненный вопрос. Однако применительно к окончаниям сопоставление между ними [6] не учитывает одного важного различия. Баллада полностью закончена в обычном, традиционном смысле. “Штосс” же (Ш 2 в наших терминах) является произведением псевдооборванным. Его окончание демонстративно ориентировано на сам факт обрыва, неполноту наличного сюжета и

неизвестность, оставшуюся за его рамками в силу “исчезновения” текста⁶.

Несмотря на то, что “Штосс” в его ипостасях Ш 1 и Ш 2 действительно окончен, этот тип окончания отличается от того, что есть в балладе. Такое принципиальное различие подрывает логику прямолинейного сопоставления произведений на основе одного лишь ритмического рисунка в отрыве от структуры как целого⁷.

“Штосс” как текст в тексте

Среди всех случаев значимости в “Штоссе” обсуждаемого лейтмотива выделяется случай структурного удвоения, приводящий к конструкции типа “текст в тексте”. Так, “Лесного царя”, но в ином, музыкальном, варианте (драматизм которого не столь очевиден) исполняют первые артисты столицы, которые “за честь аристократического приема” платят своим искусством. В свою очередь, Лермонтов исполнил свое произведение таким образом, что как бы заплатил за этот акт частью своего искусства (“исчезновением” текста). В результате получилось удвоение удвоения. С общесемиотической точки зрения, мы имеем здесь дело с интересным наложением двух типов структурной организации. С одной стороны, это ситуация типа той, что встречается в “Гамлете” (сцена мышеловки как “Гамлет” в “Гамлете”): “включение в текст участка, закодированного тем же самым, но удвоенным кодом, что и все остальное пространство произведения” [14, с. 13]. Но, с другой стороны, в “Штоссе” второе удвоение выходит за рамки собственно литературного текста, затрагивая реального автора – исполнителя (т.е. Лермонтова).

Ввиду важности этого обстоятельства остановимся на нем подробнее. В том, что касается исполнения автором своего произведения, можно выделить два разных предельных случая. 1) Автор может выступить в роли обычного чтеца своего

⁶ В работе А.Глассэ все же содержится попытка учесть специфику окончания “Штосса”. Она ссылается на “the inconclusive ending” – неразрешенное окончание в повести Лермонтова, однако это замечание не учитывает различия между открытым финалом и псевдооборванным текстом, о котором нами сказано выше. Но даже если пренебречь этим различием, в “Лесном царе” нет никакого “the inconclusive ending” – ни в литературном, ни в музыкальном отношении.

⁷ Ряд интересных (хотя и отрывочных) наблюдений о параллелизме между текстом “Штосса” и ритмикой музыкальных произведений содержится также в работе [4]. “Музыкальные” свойства “Штосса” нуждаются в дальнейшем изучении.

произведения. 2) Он может объединить в себе автора и артиста, создав поэтический моноспектакль по собственному произведению. В первом случае мы имеем дело с литературным произведением, а чтение не вносит новых смыслов – оно лишь реализует смыслы, заложенные в литературном тексте. При этом аудитория помнит, что перед ней – автор как реальное лицо. Искусность чтения не выводит читаемый текст за пределы собственно литературы, а автор как бы остается целиком снаружи своего текста, не изменяя своим присутствием его художественную структуру. Во втором случае произведение искусства относится к сфере театра, причем сам исполнитель (как и любой актер) целиком включен в сценическое пространство и в этом отношении оказывается внутри художественного текста (автором которого в данном случае сам же и является – и в литературном отношении, и в театральном). Однако Лермонтов реализовал редкий, промежуточный (третий) тип чтения. В нем одновременно значим и реальный автор, находящийся вне своего текста, и (как это объяснено выше) автор, повторяющий способом своего чтения коллизию собственного произведения. Соответственно, он находится одновременно и вне, и внутри своего художественного текста, который обладает одновременно свойствами литературного и театрального произведения.

В этом отношении ситуация аналогична случаю, когда рамка картины становится ее полноправным художественным элементом (целый ряд примеров такой ситуации в изобразительном искусстве обсуждается в [14]).

Инвариант и трансформации: от текста к метатексту

Одно из ключевых свойств “Штосса” – его лейтмотивность, повторение устойчивого комплекса в разных вариантах. Прежде всего, это касается прослеженного выше лейтмотива ЛЦ, который, будучи реализован в самых разных ситуациях, по существу оказался генератором сюжета. С рассматриваемой точки зрения приобретает особое значение эпизод с игрой шарманки, поскольку этот инструмент воспроизводит одну и ту же мелодию (или заданный набор мелодий). Причем здесь происходит двойное обнажение приема, связанного с ролью “Лесного царя” в “Штоссе”, – и в том, что касается повторения одного и того же мотива, и в том, что это повторение реализовано при помощи музыки.

Но и помимо такого сюжетно-мотивного комплекса, произведению свойственна значимость соотношения между инвариантом и его вариантами. Как хорошо известно и много раз обсуждалось в самых разных работах, важную роль в произведении играет ключевой каламбур “штос” (фамилия – вопрос – название карточной игры). Таким образом, одному означаемому соответствует три разных означаемых⁸, которые в таком контексте могут рассматриваться как различные варианты единого звучания. Другой пример – три изображения таинственного персонажа, которые могут рассматриваться как трансформации одного и того же образа: портрет в комнате Лугина, рисуемый Лугиным карандашный портрет и приходящий к нему старик-привидение. Причем видимый образ последнего, в свою очередь, подвергается трансформациям⁹.

В таком контексте полученный выше вывод о существовании “Штосса” как текста в трех ипостасях неожиданным образом выявляет описанное выше свойство на уровне произведения в целом. В результате создается своеобразный метатекст, реализующий на другом уровне абстракции то же самое свойство его поэтики – многократную реализацию единого свойства в разных вариантах.

Заключение

В истории литературы существуют произведения с неясным статусом – то ли они окончены, то ли нет. Если произведение не окончено, это ставит весьма сложный вопрос о возможности реконструкции замысла – хотя бы в общих чертах. Если оно окончено, то такой вопрос, разумеется, не возникает, однако само обоснование оконченности бывает как правило также отнюдь не простым. Так или иначе, исследователь обычно оказывается здесь перед выбором между исключающими друг друга альтернативами. Специфика “Штосса” в этом ряду состоит в том, что

⁸ Глассэ (см. [6]) выделяет еще четвертое значение слова в соответствии с немецким Stoß “толчок, удар”. Однако в тексте Ш 2 оно не реализуется.

⁹ В работе [15] Я.Э. Голосовкер писал о целом ряде “триад” в “Штоссе”. Некоторые из них искусственны, а роль числа “три” выглядит преувеличенной (например, он включает Минскую в ту же группу, где находятся эскиз Лугина и ночной фантом за его плечом). Тем не менее, общее свойство “Штосса” (значимость, в современных терминах, соотношения между инвариантом и его разными структурными реализациями) схвачено Я.Э. Голосовкером совершенно верно, хотя и нечетко сформулировано. Однако главный инвариант – сюжет об утрате творения – им обнаружен не был.

статус этого произведения оказался двойным, так что одна альтернатива не исключает другую, – соответственно, двойной оказалась и сложность задачи. Это произведение, в определенном смысле, оказалось одновременно и законченным и незаконченным. Кажущееся противоречие разрешилось здесь выделением трех разных вариантов текста, из которых два закончены и один – не закончен. В определении статуса имеющегося (законченного, но художественно несколько обедненного) варианта сыграло принципиальную роль то обстоятельство, что через все произведение проходит один и тот же ключевой мотив. Причем это касается как внутренней структуры литературного произведения, так и обстоятельств исполнения произведения автором, а также связи между тем и другим. Что же касается свойств Ш 3, то теперь – уже с учетом полученных выше результатов – имеет смысл вернуться к вопросу о реконструкции его сюжета, что представляет собой отдельную самостоятельную задачу.

Можно думать, что особенности “Штосса”, прослеженные в данной работе, являются важными для изучения поэтики Лермонтова в целом. Столь нетривиальные особенности соотношения между семантикой и прагматикой произведения представляют и общий интерес для литературоведения и семиотики.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вацууро В.Э. Последняя повесть Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1979.
2. Измайлов Н.В. Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. Л.: Изд-во АН СССР, 1973.
3. Уразаева Т.Т. К проблеме жанрового своеобразия новеллы М.Ю. Лермонтова “Штосс” // Проблемы метода и жанра. Томск, Томский ун-т. 1978. С. 3–12.
4. 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.
5. Щерблякин И.П. К трактовке аллегорий символической повести Лермонтова “Штосс” // Русская литература. 2004. № 3. С. 120–127.
6. Глассэ А. Баллада Гете – Шуберта “Лесной царь” в контексте повести М.Ю. Лермонтова “Штосс” // Московский Лермонтовский сборник. Вып. 1. “Из пламя и света рожденное слово”. М., 2008. С. 21–38.
7. Заславский О.Б. О художественной структуре неоконченной повести Лермонтова // Russian Literature. 1993. Vol. 34. № 3.
8. Лермонтов М.Ю. Сочинения. Т. 2. М., 1990.
9. Даль В. Толковый словарь великорусского языка. Т. 2. М., 1881.
10. Ростопчина Е.П. Из письма к Александру Дюма, 27 августа/10 сентября 1858 г. // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989.
11. Головкин В.М. Проза в пространстве культуры // Лермонтовский текст. Т. 2. Ставрополь, 2007.
12. Лермонтов М.Ю. Сочинения. Т. 6. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1957.
13. Заславский О.Б. Структурные парадоксы русской литературы и поэтика псевдооборванного текста // Sign systems studies. 2006. Vol. 34 (1).
14. Лотман Ю.М. Текст в тексте. Труды по знаковым системам. Вып. 14. Тарту, 1981.
15. Голосовкер Я.Э. Секрет Автора. “Штосс” М.Ю. Лермонтова // Русская литература. 1991. № 4.