

СЮЖЕТ «ШТОССА» И ЕГО ПРЕТЕКСТЫ

Олег Борисович Заславский

доктор физико-математических наук, независимый исследователь (Вроцлав, Польша)

e-mail: zaslav@ukr.net

ORCID: 0000-0002-2825-2731

Аннотация. В статье выявлены новые вероятные претексты «Штосса», а также проанализированы структурные сходства их сюжета со «Штоссом». Сюда относятся произведения Гоголя «Страшная месть» и «Вий». Также мы проводим сопоставление сюжетов «Двенадцати спящих дев» (вольный перевод из Шписа, сделанный Жуковским) и «Штосса». В указанных произведениях реализуется мотив отца, пытающегося погубить собственную дочь или по крайней мере способствующего ее гибели. Такой мотив можно рассматривать как трансформацию лейтмотива утраты творения, развертывание которого начинается с исполнения «Лесного царя» – произведения, в конце которого гибнет ребенок. Эти обстоятельства позволяют интерпретировать фразу из наброска плана «старик проиграл дочь, чтобы...» в духе характерного для Лермонтова так называемого аномального сюжета: чтобы добиться главной цели, персонаж должен сначала нечто проиграть; либо (другой вариант) он добивается поставленной цели, но результат оказывается для него катастрофическим. При сопоставлении с «Вием» выявлено сходство иного рода: в обоих случаях речь идет об исполнении героем неясной миссии, к которой он призван фантастическими силами. Представлены аргументы в пользу гипотезы, что освобождение дочери старика из-под власти фантастических сил могло бы произойти лишь в виде переселения неясного образа в неоконченный портрет женской головки, над которым работал Лугин. Выявлена возможная роль французского языка как подтекста. На трагический характер предполагавшегося завершения указывает то обстоятельство, что глагол «решиться», которым оканчивается известный текст, звучит на французском как «умереть». Также мы предлагаем интерпретацию «окошка», упомянутого в наброске плана повести, и увязываем ее с музыкальной темой и окончанием сюжета произведения в целом: через окошко доктор, который зафиксировал бы смерть Лугина, услышал бы звуки «Лесного царя», в результате чего конец сюжета совпал бы с его началом. Несмотря на гипотетический характер ряда наших утверждений, они являются не произвольными допущениями, а представляют собой выводы, сделанные при помощи структурного анализа.

Ключевые слова: претекст, язык как подтекст, фаустовский сюжет, «Штосс» М.Ю. Лермонтова

Введение

Последнее прозаическое произведение Лермонтова, печатаемое под условным названием «Штосс», во многом осталось загадочным. Здесь существует ряд вопросов принципиального характера. Прежде всего, это вопрос о том, закончено произведение или нет, и если нет, то можно ли реконструировать (хотя бы в общих чертах) сюжет? Оказывается, сложность здесь состоит не только в поиске ответов на эти вопросы, но и в правильной постановке самих вопросов, где выявляются неожиданные нюансы. Так, в предыдущих работах мы привели аргументы в пользу того, что здесь следует говорить не об одном, а о трех текстах, для краткости обозначенных нами как Ш1, Ш2 и Ш3 [Заславский 2022: 116–131]. Здесь Ш1 – театрализованное чтение Лермонтовым текста в салоне Ростопчиной, Ш2 – известный зафиксированный на бумаге текст «Штосса», Ш3 – предполагавшееся, но так и не завершенное полное произведение. В результате «Штосс» парадоксальным образом выглядит одновременно законченным и незаконченным; парадокс снимается, если конкретизировать, о каком именно из трех текстов идет речь. При этом тексты Ш1 и Ш2 являются законченными; главная неясность заключается в развитии сюжета в Ш3.

В данной работе мы расширяем предыдущие наблюдения и совершаем следующие шаги в реконструкции замысла Ш3. Здесь,

безусловно, присутствует опасность произвола и домысливания звеньев, которые на самом деле не имеют отношения к произведению. В данном исследовании (в отличие от предыдущих наших работ) мы не стремимся изложить связный сюжет Ш3 целиком. Вместо этого, мы пытаемся свести гипотетические построения до неизбежного минимума и концентрируемся на таких деталях, которые в минимальной мере связаны с произволом исследователя и материализованы в самом тексте, хотя и могут находиться в «скрытом» состоянии. Последнее относится к роли межъязыковых каламбуров и / или анаграмм, которые (как мы увидим) проливают некоторый свет на развитие сюжета. Кроме того, мы обращаем внимание на ряд литературных параллелей. Некоторые из них были лишь бегло указаны в литературе, некоторые по-видимому остались не замеченными вовсе. Между тем, сопоставление соответствующих претекстов со «Штоссом» не только указывает на внешние сходства (любопытные, впрочем, и сами по себе), но и подсказывает общее направление сюжета благодаря глубоким структурным сходствам.

Прежде чем переходить к собственно анализу текста, напомним некоторые основные положения, выявленные в наших предыдущих работах [Заславский 1993; Заславский 2022: 132–173], к которым и отсылаем читателя за обоснованием и подробностями. В произведении действует структурный инвари-

ант, связанный с утратой собственного творения. Он вводится уже с первых строк, где упоминается поэма Гете «Лесной царь», в которой реализуется сюжет об утрате ребенка. Далее, трансформируясь, этот инвариант лейтмотивом проходит через все произведение. Но при этом появляется мотив, который отсутствовал в «Лесном царе». А именно – попытка со стороны старого шулера остановить ход времени, обмануть его и продлить молодость. Нами также сделано предположение о том, что Лугин, чтобы получить воздушную красавицу, сделал бы ставкой в игре портрет женской головки, так и не дорисовав его [Заславский 2022: 144–146].

Карты и время

Можно предположить, что в действительности ситуация с мотивом времени была еще радикальнее, чем указано выше. В наброске плана сказано: «старик проиграл дочь» (528)¹. Таким образом, на момент соответствующей игры этот персонаж уже был стар. Однако на портрете изображен человек лет сорока. Причем это портрет одного и того же человека. В результате мы приходим к предположению о том, что шулер не просто хотел остановить ход времени: он хотел его обра-

тить. Тем самым в произведении, по-нашему мнению, реализуется радикальный вариант фаустовского сюжета². Если, действительно, противником шулера является Время, то выигрыш у него и означал бы победу над временем – омоложение.

И здесь ключевую роль играло магическое действие, связанное с фиксацией жизни: «в выражении лица, особенно губ, дышала такая страшная жизнь, что нельзя было глаз оторвать: в линии рта был какой-то неуловимый изгиб, недоступный искусству, и конечно начертанный бессознательно, придававший лицу выражение насмешливое, грустное, злое и ласковое попеременно» (359).

Слово «Среда» (эквивалент имени живописца) указывает на день недели. Но в году – 52 недели, столько же, сколько карт в колоде. Соответственно, попытка обмануть время (добиться омоложения) и попытка обмануть в карточной игре становятся параллельными. Шулер захотел сплутовать уже не в карточной игре, а обмануть законы природы. И здесь он потерпел поражение: вместо мужчины цветущего возраста в произведении действует старик, наполовину ушедший в мир смерти.

В таком контексте представляется неслучайной и такая деталь. Вечером в первый

¹ Здесь и далее мы приводим цитаты по изданию [Лермонтов 2014] с указанием страницы в круглых скобках.

² В общем виде догадка о наличии параллели с «Фаустом» была вкратце высказана нами ранее [Заславский 2022: 159].

день после того, как Лугин устраивается на новом месте, он слышит звуки шарманки: «вдруг на дворе заиграла шарманка: она играл<a> какой-то старинный немецкий вальс» (278). Шарманка воспроизводит мелодию из их фиксированного набора и, таким образом, возвращается через некоторое время в исходное состояние. Здесь можно увидеть структурную аналогию с возвращением в прошлое, столь значимом (согласно нашей интерпретации) в «Штоссе». Вскоре после эпизода с шарманкой сообщается, что Лугину «представилось всё его прошедшее» (279)¹.

Попытка омоложения и аномальный сюжет

Мотив омоложения, возможно, проливает свет на загадочную запись в черновом наброске плана: «старик проиграл дочь, чтобы...». В таком виде она приведена, например, в собрании сочинений 1935–1937 гг. [Лермонтов 1937: 496] и 1954–1957 гг. [Лермонтов 1957: 670]. Здесь содержится явная аномалия, которая, как ни странно, до сих пор не привлекла внимания исследователей. В соответствии с этой записью, старик проиграл дочь не потому, что ему не повезло, а потому, что сделал это специально!

Согласно В.Э. Вацуру, этот пункт плана относится не к продолжению, а к предыстории. «Преступление, совершенное при жизни, повлекло за собою посмертное заклятие, наказание. Лермонтовский старик, по-видимому, совершил свое преступление в среду, – и каждую среду он вынужден заново проигрывать свою дочь в опустевшем доме» (166–167).

Удивительно, но В.Э. Вацуру здесь допускает неточность. Ведь в этом пункте плана сказано о проигрыше. Но теперь тот же старик не заново проигрывает дочь, а постоянно ее выигрывает. Чем приводит дочь в отчаяние. А судя по тому, что старик вынужден раз за разом повторять свои действия, это следует рассматривать как неудачу и для него самого.

Здесь необходимо сделать оговорку. Запись, сделанная рукой Лермонтова, не имеет надежной расшифровки. Неясно, стоит там точка или запятая, и начинается ли слово «чтобы» с маленькой или большой буквы. (То есть оно относится к предыдущей части фразы или к чему-то другому?)² В современном издании запись приведена в ином виде: «старик проиграл дочь. Чтобы <?>» (526). Если принять этот вариант, то аномальность

¹ Кроме того, в использовании шарманки проявляет себя наглядно развертывание инварианта, реализующего себя в вариантах [Заславский 1993: 120].

² Выражаю благодарность Н.Г. Охотину и А.С. Бодровой за информацию, касающуюся рукописных заметок Лермонтова, связанных с «Штоссом».

снимается. Однако, не зная правильной расшифровки наверняка, мы полагаем необходимым не отбрасывать аномальный вариант, а рассмотреть возможные следствия из него.

Более того, к прямолинейной и наиболее простой интерпретации (в соответствии с традиционной расшифровкой записи) следует отнестись со всей серьезностью – несмотря на ее парадоксальность, а точнее, именно благодаря ей (проиграл с какой-то целью). Дело в том, что в поэтике Лермонтова существует общее явление, которое было нами ранее определено как «аномальный сюжет»: чтобы добиться главной цели, персонаж должен сначала нечто проиграть. Либо (другой вариант) он добивается поставленной цели, но результат для него оказывается катастрофическим. Данное явление встречается в таких произведениях, как «Герой нашего времени», «Демон», «Три пальмы» и целом ряде других [Заславский 2022: 58–60]. Есть основания полагать – и это особенно важно, – что это присутствует в «Тамбовской казначейше», с которой с основанием сравнивают «Штосс» (поскольку в одном случае происходит проигрыш жены, в другом – проигрыш дочери). Причем, как аргументировано нами ранее [Там же: 91–93], казначей проиграл жену намеренно. Тем самым аномальный сюжет вполне мог проявить себя и в «Штоссе».

Наконец, сильным аргументом в пользу именно аномального варианта сюжета о проигрыше дочери в прошлом является тот

факт, что такого рода сюжет уже присутствует в произведении, где он дан непосредственно. Ведь очевидно, что и старик, и его дочь «не хотят» очередного выигрыша у Лугина, но этот выигрыш неизменно получается. Но если выигрыш персонажа противоречит его намерению, то он, по самому своему смыслу, носит аномальный характер. Естественно поэтому экстраполировать соответствующую интерпретацию и в прошлое и предположить, что аномальный выигрыш / проигрыш совершился также и в предыстории; но теперь старик расплачивается за это повторением сходного сюжета. Разница лишь в том, что аномальный проигрыш тогда сменился аномальным выигрышем теперь: безуспешные попытки старика проиграть дочь и оказываются воздаянием за то, что когда-то он ее уже проиграл.

Почему же старик (если принять такой вариант реконструкции) действовал в прошлом столь аномально? Потому, что главной его целью было совершить еще одно аномальное явление – вернуть себе молодость. Но тогда игра старика в расчете на омоложение предполагает отсутствие дочери (и вообще детей), которая не успела еще к тому времени (в котором хочет оказаться шулер) появиться на свет и поэтому не может сосуществовать с помолодевшим персонажем (по крайней мере, в ее естественном возрасте).

Шулер привык обманывать партнера. Но в рассматриваемом сюжете соперником ока-

залось само время, в соответствии с именем на портрете. Произошла попытка «обмануть время», и оказалось, что вот его обмануть невозможно. В результате вместо обращения времени получилась его остановка: старик и его дочь «застряли» в безвременье.

Язык как подтекст и реконструкция сюжета

Существует еще один аспект, вероятно, проливающий свет на сюжет «Штосса», хотя сам по себе он принадлежит совсем другому уровню структуры текста. Напомним слова, которыми заканчивается известная часть повести: «Надо было на что-нибудь решиться. Он решился». Но по-французски (*se*)*decider* (решиться) звучит практически так же, как *decéder* – умереть. Тем самым предположение, что Лугин совершит самоубийственный шаг и закончит трагически (разделяемое практически всеми исследователями «Штосса»), получает подтверждение на языковом уровне.

Выбор именно французского языка по-видимому не имеет специального обоснования в сюжете повести, поскольку французская тема как таковая в ней отсутствует¹. Но это отнюдь не означает, что ссылка на фран-

цузский язык является произвольной. Дело в том, что именно этот язык играл роль второго в дворянской культуре того времени, что может быть сопоставлено с важнейшим структурным свойством повести, относящимся к ее смысловому ядру – двоемирием (наш мир vs фантастический мир).²

В «Штоссе», надо полагать, присутствует еще один пример двуязычного каламбура, также связанного с французским языком. В повести встречается желтый цвет: это цвет, в котором Лугин видит окружающих: «мне иногда кажется, что у людей вместо голов лимоны» (271). Но дело в том, что по-французски (т. е. на языке, принятом в тогдашнем дворянском обществе) «желтый» – *jaune* – звучит почти как «молодой» – *jeune*.

Это имеет важное следствие. Выявленный ранее нами из совсем других соображений мотив противоестественного омоложения получает существенное подтверждение, основанное на словесной игре. Причем в данном случае здесь, благодаря упоминанию голов, присутствует как раз связь с портретной живописью. Но голова – это часть тела, идентифицирующая человека и метонимически его представляющая. Мы вновь приходим (теперь с другой стороны) к ранее сделанным

¹ Точнее, упоминание французского содержалось в раннем варианте, где у мужчины на портрете был не бухарский халат, а «французский кафтан» [Лермонтов 1957: 618].

² Другие примеры смысловой интерференции у Лермонтова при игре на двух языках в паре *русский – французский*, приведены в нашей книге [Заславский 2022: 315–318].

выводам о значимости указанного выше мотива омоложения. А то обстоятельство, что персонаж на портрете в комнате 27 выглядит как омолодившийся вариант старика, является одним из проявлений этого мотива.

Кроме того, в самом начале повести (во 2-й ее фразе) встречается слово «артисты»: «Первые артисты столицы платили своим искусством (...)» (271). Но слово *artiste* на французском может означать не только исполнителя, но и художника. Между тем, по нашему предположению, Лугин должен был в конце сделать ставкой в карточной игре недописанный портрет (т. е. собственное творение), что реализовало бы лейтмотив «отдача творения во власть «Лесного царя»» [Заславский 1993; Заславский 2022: 121–122, 135, 144–145].

Обнаруженные выше примеры дополняют явные случаи с языковой игрой в тексте. Как хорошо известно, в нем присутствует тройной каламбур, о котором упоминают практически все, пишущие о «Штоссе»: Штосс (фамилия хозяина дома), штосс (название карточной игры) и «что-с?» (вопрос старика)¹. В результате получается одно означающее для более чем одного означаемого: языковая игра является свидетельством того, что действитель-

ность оказывается неопределенной. Причем сама эта игра включает иностранный (в данном случае немецкий) язык. Теперь мы видим, что языковое «двоемирие» имеет в повести достаточно общий характер. Оно, в том числе, включает сопоставление русского и иностранного, причем относится не только к немецкому, но и к французскому языку.

Можно также думать, что в произведении язык оказывается связанным с еще одним явлением, в котором слово представлено неявно. Оно заключается в присутствии анаграммы. В «Портрете» Гоголя, на который, как известно, ориентирован «Штосс» [Котляревский: 225], главный герой носит имя Чертков, очевидным образом связанное с чертом². Можно заметить, что в «Штоссе» дело обстоит прямо противоположным образом. В имени главного героя просвечивает анаграмма, в которой участвуют все согласные: ЛуГиН – аНГеЛ, причем это перекликается с главным намерением героя: «он старался осуществить на холсте свой идеал – женщину-ангела» (278). В контексте повести само по себе анаграммирование семантизуется, будучи связанным с двоемирием, так как в результате у персонажа как бы оказывается два имени – настоящее и скрытое.

¹ Существует также еще одно, четвертое значение: *Stoß* – толчок, удар. О нем исследователи пишут редко. Нам известны лишь упоминания в работах [Глассэ: 31, 34; Грязнова: 53]. Смысл и сюжетная функция этого значения в «Штоссе» заслуживают дальнейшего обсуждения, которое выходит за рамки нашей работы.

² Во второй редакции, чтобы приглушить слишком явные ассоциации, Гоголь заменил его на Чартков.

Музыка и сюжет

В том, что касается вероятной гибели Лугина, упомянутой выше, можно добавить еще одно гипотетическое обоснование такого исхода. Одновременно, оно является предположением о том, как завершилось бы произведение. В черновом наброске плана есть запись «Доктор: окошко» (526). Попытки (встречавшиеся в некоторых работах) видеть здесь указание на самоубийство путем выбрасывания из окна представляются безосновательными, в том числе и из практических соображений¹. Однако при структурном подходе такое окошко, как сейчас увидим, может рассматриваться как предвестие гибели.

Окно упоминается в тексте явно: Лугин в первый вечер на новом месте сел около окна, и «вдруг на дворе заиграла шарманка: она играл<a> какой-то старинный немецкий вальс». Начинается же повесть с упоминания музыкального выступления. Далее сообщается, что певица исполняет балладу Шуберта «Лесной царь». Как мы не раз уже подчеркивали, «Лесной царь» оказывается по отношению к «Штоссу» лейтмотивом. Но заканчивается эта баллада на стихи Гёте смертью ребенка. Можно предположить, что доктор (пришедший в Столярный переулок и фиксирующий смерть Лугина) услышал

бы из окошка именно эту балладу. В пользу этого можно высказать сразу несколько аргументов. 1) Шарманка представляет собой музыкальный механизм, циклическим образом повторяющий мелодии. 2) Но тогда совпадение начала и конца «Штосса» (причем двойное – не просто исполнение музыкального произведения, а исполнение того же самого произведения) дало бы циклическое завершение сюжета. Получилось бы соответствие между сюжетом и работой шарманки. 3) Получилось бы также структурное соответствие между окончанием сюжета «Штосса» и «Лесного царя»: в обоих случаях умирает жертва посягательств со стороны фантастических сил. 4) Зациклилась бы также часть сюжета, связанная со вселением Лугина в квартиру, где действуют фантастические силы: мелодия доносится из окошка при вселении туда Лугина и вскоре после его смерти. 5) Дополнительный аргумент: указание на то, что произведение, исполняемое во дворе, было немецким, можно рассматривать как отголосок исполнения «Лесного царя» в начале произведения и одновременно предвестие его исполнения в конце.

Данные соображения, если они верны, означают, существенную роль музыкальных элементов в самом построении сюжета.

¹ Как заметил Я.Э. Голосовкер, второй этаж и окно, выходящее во двор (по всей вероятности, немощеный), делают такой вариант самоубийства маловероятным [Голосовкер: 58].

Отец и дочь

Некоторый свет на сюжет «Штосса», включая предысторию явленных в тексте событий, может также пролить изучение не только 1) его внутренней структуры текста, но и 2) его претекстов. Нас это будет интересовать не с историко-литературной точки зрения, а с точки зрения структурных сходств, относящихся к элементам сюжета. Ниже речь пойдет о ситуациях, в которых отец наносит ущерб своей дочери. Если, в то же время, общность между 1) и 2) может быть установлена из других соображений, то это может рассматриваться как независимое подтверждение актуальности соответствующей структурной схемы для сюжета.

«Двенадцать спящих дев» Жуковского

В данном контексте оказывается важным произведение «Двенадцать спящих дев» (вольный перевод из Шписа, сделанный Жуковским). Насколько нам известно, на роль этого произведения в связи со «Штоссом» указал только В.Э Вацура [Вацура: 247]. Он отметил значимость сюжета о блужданиях духа, которые в конце концов должны найти разрешение. Между тем, в этом произведении присутствует еще один важный мотив, о котором у Вацура сказано не было. Герой баллады Шписа (Громобой) заключает договор с Асмодеем, которому продает свою душу, и расписывается кровью. Через

десять лет, когда заканчивается срок договора, Асмодей приходит за душой. Но при этом он предлагает отсрочку [Жуковский: 90]:

Предай мне души дочерей
За временну свободу,
И дам, по милости своей,
На каждую по году.» –

Под угрозой быть низвергнутым в ад, Громобой соглашается [Там же: 901]:

Он будит чад...
Он пишет их рукою...

Таким образом, герой баллады Громобой сам отдал дочерей во власть высшей силы, чтобы продлить свою собственную жизнь. Мы полагаем это еще одним аргументом (в данном случае интертекстуального характера) в пользу аномального сюжета «Штосса», как он описан нами выше. А главное, это подтверждает ключевую роль сюжетного хода «Штосса», который состоит в том, что собственное творение отдается во власть сил зла. Напомним, что это оказывается развертыванием сюжетного инварианта, проходящего через все произведение и повторяющего (с трансформациями) схему «Лесного царя» (произведения, которое исполняет певица в начале произведения) [Заславский 1993; Заславский 2022: 135–136].

Поскольку значимость «Двенадцати дев» для «Штосса» была ранее установлена В.Э. Вацура из других соображений, то воспроизведение структурной схемы о действиях отца по отношению к дочери (дочерям) может рассматриваться как независимое подкрепление актуальности такой схемы для «Штосса».

«Штосс» и «Страшная месть»

Еще одним вероятным претекстом является «Страшная месть» Гоголя¹. В ней, как и в «Штоссе», речь идет о власти страшного отца над душой дочери, представленной призрачным образом. В «Страшной мести» отец губит дочь и ее маленького ребенка – т. е. проявляет себя тема отказа от своего «творения», ставшая центральной для «Штосса».

Есть и аналогии в конкретных деталях. Внешность отца-колдуна меняется:

«Когда же есаул поднял иконы, вдруг всё лицо его переменялось: нос вырос и наклонился на сторону, вместо карых, запрыгали зеленые очи, губы засинели, подбородок задрожал и заострился, как копьё, изо рта выбежал клык, из-за голо-

вы поднялся горб, и стал козак – старик» [Гоголь 1940: 245].

В «Штоссе» внешность персонажа также меняется: «Старичок зашевелился на стуле; вся его фигура изменялась ежеминутно, он делался то выше, то толще, то почти совсем съезживался; наконец принял прежний вид» (278).

«Штосс» и «Вий»

По-видимому, в ряд соответствующих гоголевских претекстов следует включить и «Вий», причем речь идет не об отдельных внешних сходствах, а о глубоких аналогиях в самой структуре сюжета. Действительно, в обоих случаях речь идет о герое, призванном к выполнению необычной задачи, причем непонятно, почему выбран именно он. Герой «Штосса» Лугин оказывается под воздействием неких фантастических сил. Лугина в нужное место приводит таинственный голос. Далее он включается в процесс игры, где, очевидно, от него «ждут» какого-то результата, который состоит отнюдь не в опустошении кошелька.

¹ Если говорить о гоголевских претекстах «Штосса», то, прежде всего, здесь нужно отметить «Портрет», о чем в литературе о «Штоссе» не раз упоминалось, начиная по-видимому с работы Котляревского [Котляревский: 225]. Также в литературе о повести указывали на другие произведения Гоголя – «Записки сумасшедшего» [Лермонтов 2014: 531] и «Невский проспект» [Найдич: 211].

Так или иначе, эта задача связана с оживлением умерших и контактом с потусторонними силами. В обоих случаях (в «Штоссе» – предположительно) дело заканчивается трагически.

Дополнительно, можно указать здесь и на внешнее сходство непосредственно в одной конкретной детали. «Вий»: «Философ перевернул один лист, потом перевернул другой и заметил, что он читает совсем не то, что писано в книге» [Гоголь 1937: 216]. «Штосс»: «пробовал читать – взоры его скользили над строками и читали совсем не то, что было написано» (278).

Таким образом, во всех трех указанных выше случаях гоголевских претекстов в той или иной форме значимы отношения отца и дочери. В первых двух случаях («Двенадцать дев» и «Страшная месть») отец пытается спасти ценой жизни дочери или непосредственно губит ее. В третьем случае («Вий») ситуация выглядит существенно иначе (сотник, отец панночки, принуждает Хому Брута к отчитыванию умершей), но ее все же можно рассматривать как модификацию указанного выше: отец является невольным пособником враждебных и смертельно опасных для героя сил, связанных с дочерью.

Миссия и ее исполнение

В тексте напрямую ничего не говорится о том, зачем Лугин понадобился фантасти-

ческим силам. Однако ясно, что соответствующие задачи, возложенные на Лугина, могли быть связаны только с теми персонажами, которые там появляются. Это – старичок и его дочь.

Напомним, что Лугина в нужное место приводит таинственный голос. И здесь остановимся на детали, на которую кажется не было обращено должное внимание в литературе о «Штоссе». Голос, который запускает сюжет с приходом Лугина в таинственный дом и последующей карточной игрой, – это «голос звонкий, резкий, дишкант» (273). «Дишкант» означает высокий голос; а в сочетании со звонкостью здесь следует видеть указание на детский голос. Но на протяжении всего произведения, как мы неоднократно это отмечали, разворачивается ключевой лейтмотив, который связан с «Лесным царем» Гете, где погибает ребенок. [Заславский 1993; Заславский 2022]. Соответственно, можно думать, что здесь предполагалась некая «операция спасения», которая позволила бы вернуть дочь старика к жизни.

Лугин оказался единственным, кому удалось поселиться в 27-м номере. Чем же он выделяется среди других несостоявшихся жильцов этого номера 27? Он – художник. Соответственно, естественно полагать, что фантастическим силам нужна именно эта его функция. В пользу этого свидетельствует и тот факт, что появление

похожего на привидение старичка произошло только после того, как Лугин сделал его карандашный портрет.

Другими словами, на героя возложена некая миссия, выполнение «трудной задачи»¹, которая включает в себя спасение дочери старичка. ФС выбирают героя, приводят в нужное место, где он должен нечто совершить, связанное с его функцией художника. Но у художника одна задача – рисовать, создавать картины. В данном случае, это портреты. Их в номере 27 – два. Один – это поясной портрет мужчины в бухарском халате, где на месте имени автора стоит «Середа». Другой – портрет женской головки, сделанный самим Лугиным. (Дополнительно, есть еще карандашный набросок того же персонажа в старости, который делает Лугин уже в номере.). Соответственно, постановка или решение задач, возложенных на Лугина со стороны фантастических сил, могли бы быть связаны только с этими двумя портретами. (В данной работе мы в основном рассматриваем те аспекты, которые связаны со вторым портретом.)

По контексту ясно, что старик «хочет», чтобы сам он проиграл, а Лугин выиграл.

Такой выигрыш представляется вероятным уже из одних лишь композиционных соображений: длинная цепь проигрышей должна была наконец закончиться выигрышем. Но это означает, что в результате ставка старика должна перейти к Лугину. Эта ставка представляет собой его дочь, находящуюся в странно-неопределенном состоянии. Как же может она достаться Лугину? Оживание и превращение в обычного человека представляются нам неестественными, а соответствующий вариант – чересчур прямолинейным. Это бы грубо нарушило общую атмосферу загадочности произведения и законы его жанра, в котором фантастика и реальность сосуществуют в равновесии [Манн: 593–594].

Но текст подсказывает иной сюжетный ход, связанный именно с функцией Лугина как художника. О дочери, напоминающей призрак, говорится: «то не было существо земное – то были краски и свет вместо форм и тела, теплое дыхание вместо крови, мысль вместо чувства; то не был также пустой и ложный призрак... потому что в неясных чертах дышала страсть бурная и жадная, желание, грусть, любовь, страх, надежда, – то

¹ Что касается роли Лугина для судьбы привидения – старичка, мы не будем рассматривать здесь этот вопрос, поскольку, по-видимому, это требует существенно более гипотетических предположений и заслуживает отдельного рассмотрения. Часть таких предположений уже была нами высказана нами ранее [Заславский 1993; Заславский 2022: 144–155], однако вопрос остается открытым.

была одна из тех чудных красавиц, которых рисует нам молодое воображение, перед которыми в волнении пламенных грез стоим на коленях и плачем, и молим, и радуемся Бог знает чему – 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» (281).

Упоминание красок и света, а также способ создания образа («рисует») явно указывают на то, что это существо является потенциальным изображением на портрете. Лугин долго и безуспешно работал над женским портретом («головкой»). «То не был портрет; может быть, подобно молодым поэтам, вздыхающим по небывалой красавице, он старался осуществить на холсте свой идеал – женщину-ангела» (278). Можно думать, что дочь старика как раз и должна была занять место на этом портрете, в пользу чего говорит соответствие описаний призрака и неоконченной картины. Они бы в итоге слились, и смутный объект, бывший ранее содержанием «банка» старичка, т. е. ставкой в игре, оказался бы на холсте и в этом смысле реализовал бы замысел художника.

Однако остается неясным, предполагалась ли в ШЗ реализация описанного выше сюжетного хода, или же он был бы сорван из-за того, что Лугин решил бы на не подобающий художнику ход – сделал бы портрет ставкой в игре [Заславский 1993; Заславский 2022: 144–146].

Ставка на душу – буквальная или условная?

Высказанные выше догадки позволяют разрешить один парадокс, связанный с характером ставки. Есть точка зрения, что Лугин должен был сделать ставкой свою собственную душу [Щеблыкин]. На первый взгляд, основания для такого предположения есть. Это – слова «Он на мгновенье <обернул> голову и тотчас опять устремил взор на карты: «я вас предваряю, что душу свою на карту не поставлю! (он думал этим озадачить привидение)...» (280), «<но э>того минутного взгляда было бы довольно, чтоб заставить <его пр>оиграть душу» (281)).

Закладывать душу – ситуация, характерная для договора с чертом (дьяволом). При этом заклад осуществляет только один из участников договора. Однако в «Штоссе» нет подобного договора – идет карточная игра, в которой ставку предъявляет каждый из противников. Старичок показывает Лугину, что у него (старичка) находится в банке. А как бы Лугин предъявил ему в качестве ставки свою душу? Он мог бы предложить ее черту, но в «Штоссе» черта нет: старичок, очевидно, им не является. Кроме того, закладывание души предполагает отсрочку: герой, ее заложивший, наслаждается жизнью, расплата приходит потом. Но это имеет мало общего с ситуацией «Штосса». Буквальная интерпретация слов о душе вызывает серьезные сомнения.

Мы полагаем, что наиболее естественный (фактически единственный) вариант должен был быть связан с ролью Лугина как художника – так, как это высказано нами выше. С другой стороны, предвестие, заключающееся в намеках на столь фундаментальное событие, как проигрыш души, не могло остаться без последствий. Но теперь, с учетом функции Лугина как художника, можно и без буквальной ставки на душу примирить предвестие и его реализацию: сделав свое незрелое творение – неоконченный портрет – ставкой в игре, Лугин утратил бы душу в условном смысле – творческую душу художника.

Есть еще и другой аргумент против ставки на душу. Ранее нами было предположено из совсем других соображений [Заславский 1993; Заславский 2022: 154–155], что Лугин в конечном счете утратил бы индивидуальность – произошел бы обмен душами между шулером и Лугиным, напоминающий сюжет «Саламандры» В.Ф. Одоевского. То есть и без ставки на душу произошла бы ее утрата.

Заключение

Нами представлены новые обоснования значимости мотива времени, причем в радикальном варианте, в духе фаустовского сюжета. Нами также выявлен ряд новых вероятных претекстов повести. В них в той или иной форме идет речь о том, что отец либо губит дочь, либо способствует ее гибели – в том числе, чтобы продлить собственную жизнь.

Это образом говорит в пользу аномального характера игры в прошлом и служит косвенным аргументом в пользу традиционного прочтения записи в наброске плана «старик проиграл дочь, чтобы...».

Сопоставление двух разных обстоятельств позволило нам чисто логическим путем прийти к (пусть гипотетическому, но, по нашему мнению, весьма вероятному) предположению о характере выигрыша Лугина в финале. С одной стороны, в силу предполагаемого выигрыша у шулера Лугину должна была достаться его дочь. С другой – с учетом того, что Лугин был художник и работал над портретом женской головки, освобождение дочери могло бы по-видимому состояться лишь в появлении ее изображения на портрете. Подчеркнем, что, согласно нашим предположениям, такой сюжетный ход с трансформацией призрака-дочери в портрет, по-видимому, был бы сорван.

Сложность реконструкции не только сюжета «Штосса», но и отдельных его звеньев состоит в том, что ряд сюжетных возможностей остался бы в «виртуальном» состоянии. Они не появились бы в тексте даже в том случае, если бы Лермонтов завершил произведение: схема действий Лугина, ожидаемых со стороны фантастических сил, по-видимому была бы нарушена.

В любом случае, соображения, получаемые в результате структурного подхода, заслуживают внимания даже в случае их неизбежной гипотетичности.

Литература

Вацууро, В.Э. Последняя повесть Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1979. С. 223–252.

Глассэ, А.Б. Баллада Гёте – Шуберта «Лесной царь» в контексте повести М.Ю. Лермонтова «Штосс» // Московский Лермонтовский сборник / отв. редактор С. Ю. Ахметдинова. М., 2008. Вып. 1. «Из пламя и света рождённое слово». С. 21–38.

Гоголь, Н.В. Полн. собр. соч. В 14 тт. Т. 2. М.: Издательство АН СССР, 1937.

Гоголь, Н.В. Полн. собр. соч. В 14 тт. Т. 1. М.: Издательство АН СССР, 1940.

Голосовкер, Я.Э. Секрет автора. «Штосс» М.Ю. Лермонтова // Русская литература. 1991. № 4. С. 45–71.

Грязнова, А.Т. Лингвистические средства создания фантастики в повести М.Ю. Лермонтова «Штосс» // Русский язык в школе. 2015. № 1. С. 46–54.

Жуковский, В.А. Полное собрание сочинений и писем. В 20 тт. Т. 3. М.: Языки славянских культур, 2008.

Заславский, О.Б. О художественной структуре неоконченной повести Лермонтова // Russian Literature. 1993. Т. 34 (3). С. 109–133.

Заславский, О.Б. Поэтика Лермонтова. Опыт структурного анализа. М.: Флинта, 2022.

Котляревский, Н.М. Ю. Лермонтов. Изд-е 5-е. Петроград: Типография М.М. Стасюлевича, 1915.

Лермонтов, М.Ю. Проза и письма: Комментарий и варианты / Комментарий Б.М. Эйхенбаума, В.А. Мануйлова // Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч. В 5 тт. М.; Л.: Academia, 1935–1937. Т. 5. Проза и письма. 1937.

Лермонтов, М.Ю. Сочинения. В 6 тт. Т. 6. М. – Л.: Издательство АН СССР, 1957.

Лермонтов, М.Ю. Собр. соч. В 4 тт. Т. 4. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014.

Манн, Ю.В. Фантастическое в творчестве Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. Мануйлов В. А. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 593–594.

Найдич, Э. Штосс // Найдич Э. Этюды о Лермонтове. СПб.: Худож. лит., 1994. С. 208–228.

Щеблыкин, И.П. К трактовке аллегорий символично-философской повести Лермонтова «Штосс» // Русская литература. 2004. № 3. С. 120–127.

References

Glasse, A.B. (2008). Ballada Gjote — Shuberta “Lesnoj tsar” v kontekste povesti M.Yu. Lermontova “Stoß” [Goethe–Schubert’s ballad “Forest King” in the context of M.Yu. Lermontov’s “Stoss”]. In S. Yu. Akhmetdinova (Ed.), *Moskovskij Lermontovskij sbornik* [Moscow Lermontov collection] (Vol. 1). Moscow, 21–38.

Gogol’, N.V. (1937). *Polnoe sobranie sochinenij* [Complete collection of works] (Vol. 2). Moscow: USSR Academy of Sciences Publ.

Gogol', N.V. (1940). *Polnoe sobranie sochinenij* [Complete collection of works] (Vol. 1). Moscow: USSR Academy of Sciences Publ.

Golosovker, Ya.E. (1991). Sekret avtora. "Stoß" M.Yu. Lermontova [Author's secret. Lermontov's "Stoss"]. *Russkaya Literatura* [Russian Literature], 4, 45–71.

Gryaznova, A.T. (2015). Lingvisticheskie sredstva sozdaniya fantastiki v povesti M.Yu. Lermontova "Stoß" [Linguistic meanings for creation of fiction in M.Yu. Lermontov's story "Stoss"]. *Russkij Jazyk v Shkole* [Russian Language at School], 1, 46–54.

Kotlyarevskiy, N.M. (1915). *M.Yu. Lermontov* [M. Yu. Lermontov] (5th ed.). Petrograd: M.M. Stasyulevich Typography.

Lermontov M.Yu. (1937). Proza i pis'ma: Kommentarii i variant, komment. B.M. Eykhenbauma, V.A. Manuylova [Prose and letters. Comments by B.M. Eichenbaum and V.A. Manuylov], In M.Yu. Lermontov, *Polnoe sobranie sochinenij. V 5 tt. 1935–1937. T. 5. Proza i pis'ma* [Complete collection of works, 5 vols. Prose and Letters] (Vol. 5). Moscow; Leningrad: Academia.

Lermontov, M.Yu. (1957). *Sochineniya. V 6 tt. T. 6* [Works, 6 vols.] (Vol. 6). Moscow – Leningrad: USSR Academy of Sciences Publisher.

Lermontov, M.Yu. (2014). *Sobranie sochinenij. V 4 tt. T. 4* [Collection of works, 4 vols.] (Vol. 4). Saint-Petersburg: Pushkinskiy Dom Publ.

Mann, Yu.V. (1981). Fantasticheskoie v tvorchestve Lermontova [Fantasy in Lermontov's works]. In V.A. Manylov (Ed.), *Lermontovskaya entsiklopedia* [Lermontov encyclopedia]. Moscow: Soviet Encyclopedia, 593–594.

Najdich, E.E. (1994). Stoß [Stoss]. In E.E. Najdich, *Etyudy o Lermontove* [Studies of Lermontov], Saint-Petersburg: Khudozhestvennaya literatura, 208–228.

Shcheblykin, I.P. (2004). K traktovke allegoriy simvoliko-filosofskoi povesti Lermontova "Stoß" [To the interpretation of allegories in Lermontov's symbolic-philosophical story "Stoss"]. *Russkaja Literatura* [Russian Literature], 3, 120–127.

Vatsuro, V.E. (1979). Poslednjaja povest' Lermontova [Last story by Lermontov]. In M.Yu. Lermontov, *Issledovaniya i materialy* [Research and materials]. Leningrad: Nauka, 223–252.

Zaslavskij, O.B. (1993). O hudozhestvennoj strukture neokonchennoj povesti Lermontova [On artistic structure of the unfinished story by Lermontov]. *Russkaja Literatura* [Russian Literature], 34 (3), 109–133.

Zaslavskij, O.B. (2022). *Pojetika Lermontova. Opyt strukturnogo analiza* [Lermontov's poetics. Structural analysis experience]. Moscow: Flinta.

Zhukovskij, V.A. (2008). *Polnoe sobranie sochinenij i pisem* [Complete collection of works] (Vol. 3). Moscow: Yazyki slavyanskoy kultury.

Для цитирования: Заславский, О.Б. Сюжет «Штосса» и его претексты // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2024. Т. 9. № 2. С. 118–135. DOI: 10.18522/2415-8852-2024-2-118-135

For citation: Zaslavskii, O.B. (2024). The plot of “Stoss” and its pretexts. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 9 (2), 118–135. DOI: 10.18522/2415-8852-2024-2-118-135

THE PLOT OF “STOSS” AND ITS PRETEXTS

Oleg B. Zaslavskii (Zaslavsky), Doctor of Physical and Mathematical Sciences, independent researcher (Wroclaw, Poland); e-mail: zaslav@ukr.net

Abstract. In this paper we identify new probable pretexts of “Stoss” and analyze the structural similarities of their plots with “Stoss”. These include Gogol’s works “A Terrible vengeance” and “Viy”. We also compare the plots of “The Twelve Sleeping Virgins” (a free translation from Spieß by Zhukovsky) and “Stoss”. In the above works the motif of a father trying to destroy his own daughter or at least contributing to her destruction is realized. Such a motif can be seen as a transformation of the leitmotif of the loss of creation, the unfolding of which begins with the performance of “Erlkönig” – a work at the end of which the child perishes. The above circumstances make it probable to interpret the phrase from the outline “the old man lost his daughter in order to...” in the spirit of the so-called anomalous plot typical of Lermontov. This phenomenon consists in the following: in order to achieve the main goal, the character must first lose something. Or (another option) he achieves the goal, but the result for him turns out to be disastrous. As for the comparison with “Viy”, there is also a similarity of a different kind: in both cases it is about the fulfillment of an obscure mission by the hero, to which he is called by fantastic forces. Arguments are presented in favor of the hypothesis that the liberation of the old man’s daughter from the power of fantastic forces could only take place in the form of the transmigration of an obscure image into the unfinished portrait of a female head on which Lugin was working. The possible role of the French language as subtext is revealed. The tragic character of the supposed completion is indicated by the fact that the verb “to decide”, which ends the famous text, sounds in French as “to die”. We also propose an interpretation of the “window” mentioned in the outline of the story and link it to the musical theme and the end of the plot of the work as a whole. According to our hypothesis, here through the window the doctor, who would have recorded Lugin’s death, would have heard the sounds of “Erlkönig”, as a result of which the end of the plot would have coincided with its beginning. Despite the hypothetical nature of a few of our statements, they are not arbitrary assumptions, but represent conclusions drawn by means of structural analysis.

Key words: pretext, language as subtext, Faust plot, M.Yu. Lermontov’s “Stoss”

