

**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК М. Ю. ЛЕРМОНТОВА  
ПЯТИГОРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ**



**М. Ю. Лермонтов:  
межкультурный диалог  
на Евразийском пространстве**

**Материалы  
Международной научной конференции,  
посвящённой 200-летию со дня рождения поэта**

**12-14 мая 2014 г.**

**Пятигорск  
2015**

**Фантастическое в повести М.Ю. Лермонтова «Штосс»**

Незаконченная повесть М. Ю. Лермонтова «Штосс» – одна из самых загадочных и противоречивых во всем творческом наследии писателя. Появлению ее способствовали общественные настроения в Петербурге 1830-х годов вообще и в близком Лермонтову «кружке шестнадцати» в частности. Повышенный интерес к сверхъестественному и таинственному культивировал в устной литературе петербургского салона жанр «страшного рассказа» с непрямым городским колоритом. Именно как устный рассказ, мистификация воспринималось вначале лермонтовское произведение первыми слушателями у Карамзиных, о чем вспоминала Е. П. Ростопчина: «Однажды он объявил, что прочитает нам новый роман под заглавием «Штосс» ... Он потребовал, чтобы собрались вечером рано, и чтобы двери были закрыты для посторонних. Все его желания были исполнены, и избранники сошлись числом около тридцати; наконец Лермонтов входит с огромной тетрадь 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... Роман на этом остановился и никогда не был окончен» [10, С. 277].

По-видимому, Лермонтову очень хотелось отметить игру слов: каламбур, определивший название повести, действительно звучит насмешливым вопросом, обращенным непосредственно к читателю по поводу всей повести. Однако авторский подход к своему произведению нам видится гораздо глубже и серьезнее, о чем свидетельствуют наброски плана в «Альбоме Лермонтова 1840-1841 гг.» и в записной книжке, подаренной В. Ф. Одоевским.

Лермонтов строит свою повесть на приеме двойной мотивировки, где, по мнению В. Э. Вацура, «естественный и сверхъестественный ряд объяснений как бы уравнивались в правах и читателю подсказывался выбор – обычно в пользу второго» – прием, характерный для готических романов [1, С. 237]. История главного героя повести – художника Лукина – никак не укладывается в естественное восприятие. Он повинуетя некоему голосу, постоянно повторяющему какой-то городской адрес, снимает названную квартиру, где в полночь к нему является привидение и предлагает сыграть в штосс. Игра по ночам продолжается в течение месяца, в безуспешном стремлении выиграть у призрака его залог, Лу-

ин окончательно проигрывается и, наконец, решается что-то предпринять.

Эта поистине фантастическая история происходит на фоне петербургской действительности, в одном из доходных домов городской окраины, описание которой выдержано в духе типичных «физиологий» будущей натуральной школы. Сырое ноябрьское утро, в которое Лугин отправляется на поиски загадочного адреса, вполне соответствует специфике петербургского климата, когда на фоне хмурого бессолнечного дня дома кажутся грязными и темными, лица прохожих – зелеными, а постоянный петербургский туман «придает отдаленным предметам какой-то серо-лиловый цвет» [5, С. 597].

Лермонтовская повесть настолько пронизана мифологическими символами и ассоциациями, что даже при своей незавершенности создает целостную картину резкой неоднородности окружающей действительности, проявляющейся в виде реакции персонажа на вторжение странного и неестественного. Так, Лугин сообщает своей знакомой Минской о загадочном голосе после того, как они прослушали балладу Ф. Шуберта на слова И. В. Гете «Лесной царь». Пересечение мира баллады с кругозором современной повести кажется нам не случайным. Как известно, своей фантастичностью баллада восходит к христианской мифологии, строящейся на абсолютной раздвоенности природы и духа и вытекающем отсюда понятии чуда, которым персонаж «захвачен», но не удивлен, ибо его мироощущение настроено на ожидание чуда.

Ощущение сверхъестественного дополняется обращением автора к мифопоэтической символике чисел. Два месяца или шестьдесят дней, как Лугин вернулся в Петербург, символизируют собой рок. А месяц – тридцать дней – или, точнее сказать, ночей карточной игры с призраком являют собой символ насильственной смерти, где «понятие числа – рука разжимающая, а картина тарота – жертва» [7, С. 166]. Между этими числами стоит еще одно – двадцать семь: именно такой номер квартиры в доме титулярного советника Штосса. По мнению И. Поливки, число двадцать семь истолковывается как три раза по девять, тридевять или, точнее, тридевятиое царство [8, С. 219] – мир волшебный и противоположный тому, где живет герой, то есть «царство смерти», маркером которого выступает золотая окраска и золото вообще [9, С. 47, 264]. Постижение мифопоэтической концепции чисел позволяет уяснить стройную и тщательно продуманную систему лермонтовского замысла, увертюрой которого выступает баллада «Лесной царь». Сопоставление ключевых моментов развития сюжета в обоих произведениях представляется нам интересным.

Итак: **«Родимый, лесной царь в глаза мне сверкнул: он в темной короне, с густой бородой»** (Здесь и далее выделено мной. – Т.Т.) [2, С. 110].

Рок, символизирующий число дней, как Лугин поселился в городе, наложил свою печать на лермонтовского героя, нарушив зрительное восприятие: «Вот уже две недели, как все люди мне кажутся желтыми, – и одни только люди!.. все остальное как и прежде; одни лица изменились...» [5, С. 595]. Желтая окраска иного мира «сверкнула в глаза» Лугину, обозначив возможный источник его гибели: человек – лицо – портрет. Апелляция В. Э. Вацура к письмам В. Ф. Одоевского к Е. П. Ростопчиной, в которых писатель рассуждает о зрительных галлюцинациях, вызванных болезненным состоянием внутренних органов, является здесь малоубедительной и не вписывающейся в мифопоэтическую систему лермонтовской повести [1, С. 238]. Вершителем роковой избранности выступает сам Петербург, хмурый, мрачный, с густой сетью незнакомых переулков. Указанный адрес – в Столярном переулке – напоминает еще об одной жертве Петербурга – гоголевском Поприщине, по пути которого Лугин идет как в буквальном, так и в метафорическом смысле – к безумию. Предчувствие подсказывает Лугину искомый дом, который действительно отличается от других: на нем нет надписи, то есть он наделен отрицательным признаком, атрибутом отсутствия, как и его хозяин. На вопрос Лугина, где живет хозяин дома, дворник отвечает: «А черт его знает!», а жильцы не живут в двадцать седьмом номере «Бог их знает» почему, и «он уже Бог знает сколько лет пустой» [5, С. 599]. То есть, дворник подсознательно определил инфермальную сущность хозяина: он в ведомстве черта, а жильцы, вступающие на порог двадцать седьмой квартиры, – границы потустороннего царства – оказываются «Бог знает где».

**«Родимый, лесной царь со мной говорит: он золото, перлы и радость сулит»** [2, С. 110].

Вслед за дворником Лугин входит в двадцать седьмую квартиру: «старая пыльная мебель, некогда позолоченная», стены обтянуты обоями, «на которых изображены были на зеленом грунте красные попугаи и золотые лиры», «в простенках висели овальные зеркала с рамками рококо» и, наконец, на стене поясной портрет человека, держащего «золотую табакерку необыкновенной величины» пальцами, униженными «множеством разных перстней» [5, С. 600]. Портрет этот, по мнению В. Н. Турбина, является «пародией на образ: человек лет сорока (!) держит в деснице золотую табакерку... жестом святого, благословляющего народ. Герой портрета благословляет мир огромной золотой табакеркой» [11,

С. 209]. Атмосфера комнаты – сырость, запущенность, «странная несовременная наружность» вполне соответствует интерьеру «дома с привидениями», столь знакомому читающей публике. Ощущение «странности», не покидающее Лугина с самого начала своих поисков дома, довершается последним замечанием: «Странно, что я заметил этот портрет только в ту минуту, как сказал, что беру квартиру!» [5, С. 601].

Добровольно повинувшись ходу событий, герой все более отдаляется от людей, что символизирует вступление в контакт с инфернальным. Все его существование сосредоточивается на портрете: «Казалось, этот портрет писан несмелой ученической кистью, – платье, волосы, рука, перстни – все было очень плохо сделано; зато в выражении лица, особенно губ, дышала такая страшная жизнь, что нельзя было глаза оторвать: в линии рта был какой-то неувидимый изгиб, недоступный искусству и, конечно, начертанный бессознательно, придававший лицу выражение насмешливое, грустное, злое и ласковое попеременно... В лице портрета дышало именно то *неизъяснимое* (курсив автора), возможное только гению или случаю» [5, С. 600-601].

То, что мотив портрета в «Штоссе» введен под непосредственным влиянием повести Гоголя «Портрет», заметили еще первые исследователи творчества Лермонтова. Действительно, в обеих повестях фантастическое переплетается с реальным бытом, создавая неповторимый колорит петербургской действительности, на фоне которой происходит драма главных героев. Оба они художники, у обоих есть слуга по имени Никита, обоих влечет к портрету вначале профессиональный интерес, переходящий затем в завороченность от исходящей с полотна сверхъестественной силы, выраженной в гоголевской повести в глазах, а в лермонтовской – в линии губ. Однако на этом сходство заканчивается. Портрет, обладающий некоей магической силой, которая передана изображению от некогда жившего оригинала, давно волновал воображение Лермонтова. Еще до появления гоголевской повести в 1831 году он пытался изложить свои мысли в одноименном стихотворении. Мужской портрет, глаза которого «блистали тем страшным блеском, которым иногда блещут живые глаза сквозь прорези черной маски» висит на стене в комнате героя романа «Княгиня Лиговская», и написан он под несомненным впечатлением гоголевского «Портрета» [4, С. 385].

Но ни у Н.В. Гоголя, ни у Э.Т.А. Гофмана, ни у Ч. Метьюрина, как возможных предшественников Лермонтова, не встречается такой неожиданный поворот в трактовке этой темы, как в «Штоссе»: здесь в контакт с человеком вступает не оживший портрет, а постаревший его оригинал, некогда умерший и превратившийся в призрак. Привидение

появляется в среду, как и было написано на портрете. Лермонтов представляет его по всем правилам: ровно в полночь «обе половинки двери тихо, беззвучно стали отворяться; холодное дыхание повесело в комнате... в той комнате было темно, как в погребке», лицо появившегося седого старичка «бледное и длинное, было неподвижно; губы сжаты; серые, мутные глаза, обведенные красною каймою, смотрели прямо без цели» [5, С. 604]. Более неожиданным является его предложение «прометать штосс», поставив в банк странный залог.

**«Родимый, лесной царь созвал дочерей: Мне, вижу, кивают из темных ветвей»** [2, С. 111].

Лугин не сразу понял, что именно держит в банке старик-призрак: «слева от него...колыхалось что-то белое, неясное и прозрачное» [5, С. 604]. Когда же он вгляделся в следующую ночь в черты «чудного и божественного видения», то решился играть до тех пор, пока не выиграет. «Прекрасное видение» – это дочь старика, которую, как справедливо считает В.Э. Вацуро, тот некогда преступно поставил на карту в среду и теперь «каждую среду он вынужден заново проигрывать свою дочь в опустевшем доме» [1, С. 247].

Однако чувствуется некая предызбранность Лугина, его подсознательная связь с таинственными обитателями двадцать седьмой квартиры. Как известно, Лугин – художник. Неоконченный эскиз женской головки, встречающийся у него на разных полотнах, был стремлением «осуществить на холсте свой идеал – женщину-ангела» [5, С. 602], который ему и явился в виде призрака дочери старика. Символично, что она появляется у Лугина с левой стороны, что в ранних мифологиях и системе обрядов соотносится с женским началом. Роковая обреченность Лугина очевидна: он – избранник призрака, к которому невольно давно стремился. А накануне первого появления призрака-отца он рисует голову старика: «Он поднял глаза на портрет, висевший против него, – сходство было разительное» и в ту же минуту услышал шорох приближающегося привидения [5, С. 603]. В.Э. Вацуро пишет: «Он рисует, испытав перед этим род нервного пароксизма и бессознательно воспроизводит портрет старика, висевший против него» [1, С. 243]. Следует уточнить: на портрете изображен «человек лет сорока», а Лугин, нарисовав портрет старика, произвольно изобразил черты привидения, «седого, сторбленного старичка», и таким образом вызвав к себе [5, С. 604].

**«Уж вот он: мне душно, мне тяжело дышать»** [2, С. 111].

Внутреннее состояние призрака и Лугина удивительно связаны и могут передаваться друг другу: «Под халатом вдохнуло. – Это неснос-

но! – сказал Лугин задышающимся голосом. Его мысли мешались. Старичок зашевелился на стуле: вся его фигура изменялась ежеминутно, он делался то выше, то толще, то почти совсем съеживался; наконец, принял прежний вид. – «Хорошо, – подумал Лугин, – если это привидение, то я ему не поддамся» (подчеркнуто мной. – Т.Т.) [5, С. 604]. Однако каждая игра заканчивалась проигрышем Лугина, который, наконец, на что-то решился.

Незаконченная повесть М. Ю. Лермонтова позволяла исследователям по-разному домысливать конец. Так, предположение Э. Э. Найдича о том, что Лугин, чтобы во что бы то ни стало выиграть, решил обратиться к шулеру, звучит неубедительно, ведь старик в прошлом – сам шулер, на аксессуары его – пальцы, унизанные перстнями, и большую табакерку (непременно с двойным дном) обратил внимание В. Э. Вацура [1, С. 247]; стало быть, кто может противостоять шулеру-привидению?

**«В руках его мертвый младенец лежал»** [1, С. 111].

Исходя из лермонтовских набросков («Доктор; окошко...» [5, С. 642], очевиден трагический конец (мифологическая символика чисел и постоянные ассоциации тому способствуют). А. А. Морозов, учитывая лермонтовскую склонность к новеллистической развязке, предполагал в финале реальное объяснение событий: «только такая развязка и могла быть истинно неожиданной» [6, С. 195]. Как нам видится, несомненный трагический конец Лугина (о чем свидетельствует символика числа, обозначившего время ночной игры с призраком) скорее им был предпринят самим и причем добровольно. Возможно, что доктор, приглашенный к всерьез заболевшему герою, жил где-то поблизости и что-то знал об истории Штосса, о чем и поведал своему пациенту. Лугин выбрасывается в окно не потому, что в чем-то разочаровался, а потому, что решил лишиться себя жизни и обречь на посмертные мучения, но, став привидением, выиграть, наконец, у старика его залог и соединиться со своим идеалом.

Думается, что Лермонтов вовсе не был настроен иронически по отношению к своему герою, как это считает Э. Э. Найдич и И. Л. Андроников. Скорее всего писатель показывает трагическую обреченность художника-романтика в стремлении к осуществлению идеала. В незавершенной петербургской повести «Штосс», как и в «Невском проспекте» Н. В. Гоголя, символично-фантастическая идея развернута на конкретном жизненном материале, и столкновение мечты с действительностью приводит к краху.

Собственно, вся повесть «Штосс» развивается, как считает Я. Э. Голосовкер, в трех планах: «И в плане оккультно-спиритическом – для тех,

кто верит в живых Мельмотов и вампиров. И в плане психопатологическом – для здравомыслящих и скептиков. И в плане романтико-реалистическом: ибо все фантастические события повести действительны. И все эти три плана чудной прелестью таланта и силой, и тонкостью ума слиты в «Отрывке» в план триединый» [3, С. 64]. В том и заключается сущность лермонтовского и магинативного реализма.

### Примечания:

1. Вацуро В.Э. Последняя повесть Лермонтова / В.Э. Вацуро // М.Ю. Лермонтов. Исследования и материалы / Под ред. М. Алексеева, В. Вацуро, А. Глассе. – Л.: Наука, 1979. – С. 223-252.
2. Гете И.В. Лесной царь // И.В. Гете. Избранная лирика / Ред. А. Габричевский и С. Шервинский. – М.-Л.: Academia, 1933. – С. 110-111.
3. Голосовкер Я.Э. Секрет автора. «Штосс» М.Ю. Лермонтова / послесловие С.О. Шмидта // Русская литература. – 1991. – № 4. – С. 45-71.
4. Лермонтов М.Ю. Княгиня Лиговская // М.Ю. Лермонтов. Сочинения в двух томах. Т. 2. / Сост. и коммент. И. Чистовой. – М.: Правда, 1989. – С. 380-442.
5. Лермонтов М.Ю. Штосс // М.Ю. Лермонтов. Сочинения в двух томах. Т. 2. / Сост. и коммент. И. Чистовой. – М.: Правда, 1989. – С. 594-607.
6. Морозов А.А. Загадка лермонтовского «Штосса» // Русская литература. – 1983. – № 1. – С. 189-196.
7. Парнов Е.И. Трон Люцифера: Критические очерки магии и оккультизма / Е.И. Парнов. – М.: Политиздат, 1985. – 303 с.
8. Polivka Y. Les nombres 9 et 3x9 dans les contes des Slaves de l'Est // *Revus des études slaves*. – 1927. – Т. 7. – Р. 217-223.
9. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1946. – 340 с.
10. Ростопчина Е.П. Талисман: Избранная лирика. Драма. Документы, письма, воспоминания / Сост. В. Афанасьев / Е.П. Ростопчина. – М.: Моск. рабочий, 1987. – 319 с.
11. Турбин В.Н. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Об изучении литературных жанров / В.Н. Турбин. – М.: Просвещение, 1978. – 239 с.