

Andrea POSTA

**ХАОС ФРАГМЕНТОВ, ФРАГМЕНТЫ ХАОСА  
ПОСЛЕДНЕЕ ПРОЗАИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «ШТОСС»**

**The chaos of fragments, the fragments of chaos:  
The last prosaic work of M. Yu. Lermontov, Shtoss**

**Abstract**

M. Yu. Lermontov's unfinished short story, Shtoss, received little attention from critics, despite the fact that it is actually the last prosaic text written by him. It has become somewhat forgotten because it was interpreted as nothing more than a literary joke the young poet played on his friends in St. Petersburg a few months before his tragic death. This paper is a narratological analysis of this short story based on the terminology used by Gerard Genette and Boris Uspensky. It also aims to interpret the possible function of fragmentation, absence and uncertainty in the short story.

**Keywords:** *Lermontov, Shtoss, fragment, absence, the unspoken, narratology*

Лермонтов намеревался писать прозу еще до публикации произведения «Герой нашего времени», о чем свидетельствуют такие исторические романы, как «Вадим» и «Княгиня Лиговская». Они характеризуются *незавершенностью концовки текста*. Также *незавершенной* осталась и повесть «Штосс». Под таким названием ее знает современный читатель, хотя сам текст изначально не имел названия. Несмотря на то, что эта повесть считается последним прозаическим произведением Лермонтова, ей было уделено мало внимания. С. И. Родзевич проанализировал этот текст в сборнике «Лермонтов как романтик» [РОДЗЕВИЧ 1914], а в том же году Л. П. Семенов в монографии «Лермонтов и Лев Толстой» упоминает о том, какие отношения были у главных героев с карточными играми [СЕМЕНОВ 1914]. В. Э. Вацуро в эссе «Последняя повесть Лермонтова» писал о том, что даже если у Лермонтова были планы на продолжение повести, он сознательно оставил текст *незаконченным* [ВАЦУРО 1979]. Э. Э. Найдич также попытался найти этому странному тексту место в творчестве Лермонтова («Еще раз о Штоссе») [НАЙДИЧ 1985]. В литературном журнале «Русская литература» публиковалась статья И. С. Чистовой «Прозаический отрывок М. Ю. Лермонтова «Штосс» и «натуральная» повесть 1840-х годов», в которой Чистова искала в тексте Лермонтова повествовательные традиции натуральной школы [ЧИСТОВА 1978]. Обязательно следует выделить исчерпывающую монографию Б. Т. Удодова о Лермонтове, возможно, наиболее упоминаемой в этой связи. В последней главе данного тома он сосредоточился на «Штоссе» с разных точек зрения. Удодов представляет наиболее полный обзор литературы о рассказе и отмечает, что этот текст представляет собой



«синтез „антимиров” реализма и романтизма, образующий единую динамическую художественную систему, позволивший писателю удивительно гибко и глубоко отразить противоречия русской действительности на грани 30-х и 40-х годов столетия.» [УДОДОВ 1973: 653] Американские слависты также писали о «Штоссе», например, Элизабет Череш Аллен и Джон Мерсеро. Внимание Аллен направлено на «последние слова» Лермонтова в восьмой главе монографии «A Fallen Idol is Still a God: Lermontov and the Quandaries of Cultural Transition» («Падший идол все еще бог: Лермонтов и трудности культурного перехода»), в которой она предполагает, что существует некая логическая – или психологическая – связь между «Штоссом» и «Героем нашего времени», потому что набросок последнего прозаического произведения был написан с другой стороны тетради, в которой Лермонтов начинал свое основное прозаическое произведение. [АЛЛЕН 2007: 207] В поисках этой связи Аллен приходит к выводу, что в своем последнем прозаическом произведении Лермонтов не шел намеренно в сторону реализма или какого-то нового направления. Вместо этого он вернулся к романтическим идеям и изображениям для художественного вдохновения, поскольку он, хотя и невольно, искал «лекарство» от своей ранней «болезни». [АЛЛЕН 2007: 209–210] А в своем эссе «Lermontov’s Shtoss: Noah or Literary Credo?» («Штосс Лермонтова: мистификация или литературное кредо?») Мерсеро ищет ответ на вопрос, можно ли воспринимать это произведение всерьез. Ведь помимо его литературно-шутливого характера повести, общей темой сочинений о «Штоссе» является *незавершенность концовки текста*, явная русская и мировая литературная интертекстуальная насыщенность текста и сложное отношение творчества Лермонтова к романтизму, к анти-романтизму и реализму.

Недостаточное внимание к данному произведению в специальной литературе о творчестве Лермонтова, вероятно, лучше всего объясняется обстоятельствами создания повести. Эти обстоятельства справедливо вызывают вопрос о том, можно ли интерпретировать текст как нечто большее, чем просто авторскую игру, придуманную Лермонтовым для развлечения его друзей. Из воспоминаний современников известно, что впервые это повесть была прочитана публике за несколько месяцев до смерти Лермонтова в 1841 году, когда он ненадолго приехал в Петербург с Кавказского фронта. Событие записала одна из близких подруг Лермонтова, активная участница петербургского литературного сообщества, графиня Е.П. Ростопчина. Из ее мемуаров мы узнаем, что поэт созвал своих друзей на торжественное чтение своего нового «романа» «Штосс», которое, по расчетам автора, должно продлиться не менее четырех часов. Создавая нужную атмосферу для мероприятия, Лермонтов также потребовал от своих друзей собраться рано вечером, закрыть двери и принести в салон лампу. В конце концов он явился с огромной тетрадью, но чтение заняло лишь четверть часа. Графиня Ростопчина явно истолковала этот эпизод как мистификацию, назвав рассказ страшным. Лермонтов начал писать его накануне вечером и позже так и не закончил [ЛЕРМОНТОВ 1981: 468–469]. Исходя из этого, нет никаких сомнений в том, что место произведения в творчестве писателя

было ограничено этим моментом и потом было сочтено потомками литературной шуткой, а затем почти забыто. С другой стороны, специальная литература ставит под сомнение то утверждение графини Ростопчиной, что произведение создано было в ночь перед чтением 9 марта. По мнению Удодова, Лермонтов работал над повестью не в одну ночь, а в конце февраля – начале марта 1841 года. [УДОДОВ 1973: 635] Тем не менее ясно, что автор торопился с его написанием; при этом Мерсеро утверждает, что это не просто результат синоминутного вдохновения. [МЕРСЕРО 1960: 281] Он основывает это утверждение на том факте, что в заметках Лермонтова 1840–1841 годов содержится очерк произведения с основными элементами сюжета, а также присутствует еще одна заметка о направлениях возможного переписывания, которое должно было появиться после того злосчастливого вечера чтения<sup>1</sup> [ЛЕРМОНТОВ 1981: 468–469].

Текст кажется знакомым и одновременно таинственным: несмотря на его краткость, он содержит ряд меж- и автотекстовых ссылок, а также является микромонтажом русской и мировой литературы XIX века и прекрасно вписывается в ряд других петербургских текстов. В этой короткой повести появляется западный романтизм: помимо Э. Т. А. Гофмана, который был очень популярен в России в то время, мы также можем увидеть влияние великого образца для подражания Лермонтова, лорда Байрона<sup>2</sup>. В образе главного героя, Лугина, мы узнаем известные черты лермонтовских характеров: путешественник, как Печорин в романе «Герой нашего времени»; игрок, как Арбенин в пьесе «Маскарад», и одиночка, как центральная фигура в поэме «Демон». В то же время мотивы карточной игры и безумия связывают произведение и с повестью Пушкина «Пиковая дама», а мотив живописи позволяет также провести параллели с гоголевскими произведениями «Портрет»<sup>3</sup> и «Невский проспект». Реминисценции можно найти как на уровне текста, так и в сюжете. Более того, ощущение неизвестности проистекает из того факта, что используемые «заимствованные» элементы несколько отличаются от текстов, упомянутых выше – точно так же, как открытое завершение повести значительно и в удивительной степени отличается от завершения цитируемых текстов.

Повесть также можно интерпретировать как попытку выразить *неопределенность* существования в хаотичном мире, который можно представить только в форме *фрагментов*. Целью настоящей статьи является нарратологический анализ явлений *фрагментарности*, *отсутствия* и *неопределенности*, и исследование их возможной функции в последнем прозаическом произ-

<sup>1</sup> «Сюжет. У дамы: лица желтые. Адрес. Дом: старик с дочерью, предлагает ему метать. Дочь: в отчаянии, когда старик выигрывает. Шулер: старик проиграл дочь, чтобы <?> Доктор: окошко» Тетрадь с наброском был подарен Лермонтову В. Ф. Одоевским на прощание 13 апреля 1841 г., примерно за день до его возвращения на Кавказ.

<sup>2</sup> Анализ Родзевича сосредоточен на гофмановской и гоголевской природе повествования, а Удодов и Мерсеро исследуют возможные интертекстуальные связи произведения как внутри, так и вне творчества Лермонтова.

<sup>3</sup> Сам Лермонтов знал только первый вариант «Портрета», опубликованной в 1835 году, где главного героя еще зовут «Чертков».

ведении Лермонтова с опорой в первую очередь на взгляды и терминологию Жерара Женетта и Бориса Успенского.

Структура произведения явно проще, чем у основного прозаического текста Лермонтова «Герой нашего времени», потому что события следуют одно за другим в хронологическом порядке, линейно. С другой стороны «Штосс» не является визуально непрерывным текстом, а состоит из трех отдельных, более или менее равных частей, которые идентичны повествовательным единицам произведения. Связующим элементом между тремя частями является главный герой, художник Лугин. В первой части главный герой, вернувшись высшие круги Санкт-Петербурга после длительного путешествия в Италии, признается знакомой даме на музыкальном вечере, что он страдает сплином и чувствует себя почти сумасшедшим. Он все время слышит голос, в котором упоминается адрес дома некоего Штосса рядом с Кокушинским мостом. Минская советует ему пойти по этому адресу и, возможно, избавиться от своеобразной навязчивой идеи. Первая часть заканчивается образом Минской, которая с удивлением следит за уходящим Лугиным.

Между музыкальным вечером и поиском загадочного адреса во второй части мы обнаруживаем разлом во времени и пространстве. Неизвестно, сколько именно времени прошло, можно только предположить, что Лугин, следуя совету Минской, отправится на поиск загадочного адреса наутро после музыкального вечера. В конце концов он находит дом, и кажется, что именно Штосс купил его недавно, но еще не въехал, а 27-я квартира уже давно пустует. Главный герой осматривает на указанную квартиру и решает немедленно въехать в неё. В тот момент, когда он принимает это решение, он замечает на стене плохо нарисованный портрет мужчины средних лет. Однако его поражает жизненная сила лица, особенно в линии рта. На месте подписи создателя можно разобрать слово «среда».

Во второй и третьей частях более отчетливо прослеживается течение времени. Третья часть фактически продолжается с того места, где закончилась вторая, начинаясь с описания неоконченных картин Лугина, что тесно связано с последним предложением предыдущей части. Ночью после того, как Лугин переехал, появляется старик, начинающий карточную игру штосс с главным героем. Они играют, Лугин все ставит на расплывчатую белую фигуру, которую старик предлагает в качестве ставки. Художник проигрывает, но требует возобновления игры следующей ночью. После того, как старик уходит, Лугин понимает, что тот очень напоминает портрет. На следующую ночь старик придет по предварительной записи. Лугин пытается узнать имя своего соперника, которое он понял как Штосс. В начале игры Лугин видит яркую фигуру, которая превращается в красивую девушку. Художник решает, что он будет играть, пока не выиграет. Игра продолжается месяц, Лугин неизменно проигрывает, и, наконец, когда ему уже нечего поставить на карту, он принимает некое решение. Решение Лугина не раскрывается читателю, потому что здесь произведение заканчивается.

Если допустить, что Лугин снял квартиру на следующий день после музыкального вечера, то сюжет охватывает четыре дня (день музыкального вечера,

понедельник, вторник и среду), которые связаны абстрактными повествованиями, что, в свою очередь, может путать читателя. В первой части относительно мало комментариев, указывающих на течение времени: мы встречаем только немые сцены длиной в несколько минут. Позже, во второй и третьей частях, рассказчик сначала дает более длинное, а затем краткое изображение дня Лугина с описательными паузами перед тем, как вечером обратиться к рассказу об игре:

В этот день, который был вторник, ничего особенного с Лугиным не случилось: он до вечера просидел дома, хотя ему нужно было куда-то ехать. Непостижимая лень овладела всеми чувствами его; хотел рисовать – кисти выпадали из рук; пробовал читать – взоры его скользили над строками и читали совсем не то, что было написано; его бросало в жар и в холод; голова болела; звенело в ушах. [ЛЕРМОНТОВ 1981: 328]

На другой день поутру никому о случившемся не говорил, просидел целый день дома и с лихорадочным нетерпением дожидался вечера. [ЛЕРМОНТОВ 1981: 330]

Вначале более длинные описательные паузы показывают читателю, как протекает время обескураженного Лугина, ожидающего наступления вечера, а с другой стороны, они прекращают непрерывность и задерживают сюжет. Однако по мере продвижения сюжета эти паузы будут укорачиваться, а время ускоряться все больше и больше. Уже в последнем абзаце рассказчик извлекает для читателя только события, а дни превращаются в месяцы:

Всю ночь в продолжение месяца эта сцена повторялась: всю ночь Лугин проигрывал; но ему не было жаль денег, он был уверен, что наконец хоть одна карта будет дана, и потому всё удваивал куши: он был в сильном проигрыше, но зато каждую ночь на минуту встречал взгляд и улыбку – за которые он готов был отдать всё на свете. [ЛЕРМОНТОВ 1981: 332]

Такой вид изображения времени способствует сильной фрагментарности структуры текста, потому что события, которые происходят в сюжете, значительные повороты действия происходят неожиданно, без какой-либо подготовки, после описательных пауз. Из-за неопределенности в повествовательной компетентности и непредсказуемости элементов сюжета динамика повествовательной структуры фактически отражает ход карточной игры<sup>4</sup>: сначала больше неопределенности, поэтому больше диалогов, поскольку мы пытаемся понять суть игры. Затем, продвигаясь вперед, мы попадаем в кульминацию, участники пытаются сосредоточиться на игре, а также на призах, что приводит к ускорению времени. А само завершение вызывает у нас недовольство, поскольку мы еще не определились, кто является победителем игры.

<sup>4</sup> О значении карточной игры как концепции, мифологизированной в русской литературе XIX века пишет в известной статье Лотман [ЛОТМАН 1995: 786–814].

Задержка, автоматизация и повторение – общие элементы диалогов, с которыми мы сталкиваемся в самом начале текста. Выступлению главного героя предшествует задержка и долгое молчание. Войдя в комнату, Минская приветствует Лугина и начинает разговор, ясно показывая, что она ожидает активности собеседника: «Я устала... скажите что-нибудь!» [ЛЕРМОНТОВ 1981: 319] Однако Лугин совершенно не реагирует, и его молчание описывается повествователем как холодное молчание. С очередным вздохом Минская делает новую попытку наладить диалог, но здесь разговор снова заходит в тупик, так как следующий вопрос Минской уже не услышан Лугиным. В этот момент он сам, кажется, все еще отвергает монотонность, порожденную этическими нормами, и становится зависимым от автоматизма только в связи с карточной игрой в конце повествования. Во второй части механически ведет себя не Лугин, а окружающий его мир: диалоги неоднократно повторяются с незначительными измерениями, задерживая нахождение загадочного адреса:

- **Чей** это дом?
- Продан! – отвечал грубо дворник.
- Да **чей** он **был**.
- **Чей?** – **Кифейкина**, купца.
- Не может быть, верно **Штосса!** – вскрикнул невольно Лугин.
- Нет, **был Кифейкина** – а теперь так **Штосса!** – отвечал дворник, не подымая головы. [ЛЕРМОНТОВ 1981: 324, курсив мой]
  
- Ты уж **давно** здесь дворником?
- **Давно**.
- А **есть** в этом доме жильцы?
- **Есть**. [ЛЕРМОНТОВ 1981: 324, курсив мой]
  
- Скажи, пожалуйста, – сказал Лугин после некоторого молчания, сунув дворнику целковый, – кто живет **в 27 номере?**  
Дворник поставил метлу к воротам, взял целковый и пристально посмотрел на Лугина.
- **В 27 номере?..** да кому там жить! – он уж **бог знает** сколько лет пустой.
- Разве его **не нанимали?**
- **Как не нанимать**, сударь, – **нанимали**.
- Как же ты говоришь, что в нем **не живут!**
- А **бог их знает!** так-таки **не живут**. Наймут на год – да и не переезжают. [ЛЕРМОНТОВ 1981: 325, курсив мой]

Здесь, в основном, Лугин задает вопросы, которые остаются без ответа: кучер уезжает без ответа, а дворник постоянно переспрашивает или просто повторяет услышанное, не добавляя новой информации. Постоянное повторение элементов кажется *отражением*, это может быть проекция сознания Лугина,

но отношение этих характеров также предполагает нерешительность и / или безразличие, что заставляет читателя сомневаться в правдивости ответа.

Автоматизм и повторение проявляются и в живописи Лугина. Элизабет Череш Аллен отмечает, что Лугин как художник не может выразить оригинальную идею. Один из незаконченных портретов, над которым он работает (например, изображает «ту же головку» [ЛЕРМОНТОВ 1981: 327]), Лугин перерисовывал несколько раз с разных сторон, потому что был им недоволен. Он тщетно пытался запечатлеть свой идеал на холсте, не имея достаточного вдохновения, чтобы изобразить фигуру полностью. Даже его законченные работы связаны с «каким-то неясным, но тяжелым чувством» [ЛЕРМОНТОВ 1981: 321] которое, по словам Аллен, происходит из его бледного и неуверенного воображения. [АЛЛЕН 2007: 212] Искусство Лугина также подтверждает, что мир неуловим, слишком хаотичен, чтобы его можно было изобразить как единое целое, его можно выразить только в форме фрагмента.

Использование разных точек зрения, своего рода неуверенность также сильно характеризуют знакомство читателя с главным героем повествования. В первой сцене первой части читатель почти следует за Минской, идущей в соседнюю комнату, которую рассказчик считает пустой: «одна молодая женщина зевнула, встала и вышла в соседнюю комнату, на это время опустевшую». [ЛЕРМОНТОВ 1981: 319] В начале их диалога читателю еще не ясно, находится ли в комнате тот человек, о котором рассказчик позже упоминает: «сказала Минская кому-то; тот, к кому она обращалась, сел против нее». [ЛЕРМОНТОВ 1981: 319] Эта сцена, наверное, описывается не с точки зрения Минской, потому что она и Лугин близкие знакомые. Затем в нарраторском комментарии прозвучит фамилия главного героя, а не его имя, что выражает некую дистанцию между рассказчиком и его героем: «В комнате их было только двое, и холодное молчание Лугина показывало ясно, что он не принадлежал к числу ее обожателей.» [ЛЕРМОНТОВ 1981: 319] То же самое повторяется и в начале второй части, с той разницей, что там повествователь дает портрет персонажа в полный рост, называя его только «человеком», а затем называя его по имени в конце описания:

Через этот мост шел человек среднего роста, ни худой, ни толстый, не стройный, но с широкими плечами, в пальто, и вообще одетый со вкусом; жалко было видеть его лакированные сапоги, вымоченные снегом и грязью; но он, казалось, об этом нимало не заботился; засунув руки в карманы, повесив голову, он шел неровными шагами, как будто боялся достигнуть цель своего путешествия или не имел ее вовсе. На мосту он остановился, поднял голову и осмотрелся. То был Лугин. [ЛЕРМОНТОВ 1981: 322]

Чтобы описать внешность Лугина, рассказчик несколько раз возвращается к уже сообщенной информации, как бы пытаясь загладить свою неуверенность. В первой части рассказчик как бы подтверждает самоохарактеристику Лугина. Во второй части мы находим описание полной фигуры героя. Затем,

в третьей части, просматривая картины и рисунки Лугина, рассказчик снова, в третий раз, подчеркивает внешнее уродство героя. В первой части, после его уже упомянутой саморефлексии, мы встречаем в одном абзаце сходные грамматические конструкции, описывающие внешность Лугина: «Наружность Лугина была в самом деле **ничуть не привлекательна**. [...] вы бы не встретили во всем его существе **ни одного из тех условий, которые делают человека приятным <в> обществе**» [ЛЕРМОНТОВ 1981: 321, курсив мой] Тот факт, что повествователь повторяет, что Лугину не хватало внешних качеств, которые принято называть прекрасными, делает описание чрезвычайно необычным. Кроме этого, внешний вид и свойства Лугина как бы визуально передают некую фрагментарность и неполноценность: «он был неловко и грубо сложен; говорил резко и **отрывисто**; большие и **редкие волосы** на висках, **неровный цвет лица**, признаки постоянного и тайного недуга, делали его на вид старее, чем он был в самом деле». [ЛЕРМОНТОВ 1981: 319, курсив мой]

Если оставить в стороне детальные, живописные описательные паузы<sup>5</sup>, время от времени у читателя создается такое ощущение, что сам рассказчик не может точно сформулировать или разграничить то, что он видит, поэтому часто ищет правильные слова: «человек среднего роста, ни худой, ни толстый, не стройный» [ЛЕРМОНТОВ 1981: 322] Грамматическая структура «ни такой, ни такой», используемая в предыдущих предложениях, демонстрирует ограниченность, неопределенность, предполагая, что в рассказе есть что-то невыразимое, что-то, что трудно выразить словами, и эта неуверенность также может означать, что рассказчик дистанцируется от конкретизации.

В русском литературном тексте «ничтожество» внешнего вида главного героя, его неуловимость явно предполагает и демонический характер, что еще более усиливается появлением мотива карточной игры и определением места действия: Санкт-Петербург<sup>6</sup>. Описание наружности Лугина в нескольких местах явно вызывает ассоциации с героем гоголевской поэмы «Мертвые души». Описание Лугина звучит так: «ни худой, ни толстый, не стройный» // он был далеко не красавец» а о наружности Чичикова пишется следующие «... господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок» [ГОГОЛЬ 1967: 5] Йожеф Горетить указывает, что, опираясь на русские литературные традиции XIX века, Мережковский считал, что главная характеристика чёрта – это пошлость, а черт является представителем посредственности

<sup>5</sup> Например в начале второй части, описание улицы в Санкт-Петербурге характеризуется сильной визуальностью. Рассказчик смотрит на пейзаж, цвета подчеркнуты, движения мало: «Сырое ноябрьское утро лежало над Петербургом. Мокрый снег падал хлопьями, дома казались грязны и темны, лица прохожих были зелены; извозчики на биржах дремали под рыжими полостями своих саней; мокрая длинная шерсть их бедных кляч завивалась барашком; туман придавал отдаленным предметам какой-то серо-лиловый цвет. По тротуарам лишь изредка хлопали калоши чиновника, — да иногда раздавался шум и хохот в подземной полливной лавочке, когда оттуда выталкивали пьяного молодца в зеленой фризовой шинели и клеенчатой фуражке. Разумеется, эти картины встретили бы вы только в глухих частях города, как например... у Кокушкина моста.» [ЛЕРМОНТОВ 1981: 319, курсив мой].

<sup>6</sup> В аспекте петербургского текста анализирует повесть Василий Шукин [ШУКИН 2015: 317–344].



[ГОРЕТИТЬ 1995: 35]. По словам Мережковского, помимо торговли мертвыми душами, Чичиков является особенно дьявольским из-за его обыкновенности. «Гоголь был первым, кто понял и первым, кто увидел черта без маски, увидел подлинное лицо его, страшное не своей необычностью, а обыкновенностью, пошлостью; первый понял, что лицо чёрта есть не далекое, чуждое, странное, фантастическое, а самое близкое, знакомое, вообще реальное „человеческое, слишком человеческое” лицо, лицо толпы, лицо „как у всех”, почти наше собственное лицо в те минуты, когда мы не смеем быть сами собою и соглашаемся быть „как все”». [МЕРЕЖКОВСКИЙ 1906]

Однако, помимо ничтожности, серости его внешности, в образе Лугина проявляется еще одна характерная романтическая демоническая черта – не что иное, как сильные чувства одиночества, замкнутости и непонимания. Уже в начале повести мы видим Лугина в одиночестве, отдельно от других участников музыкального вечера. Он находится один в комнате до того, когда к нему присоединяется Минская. Затем в их разговоре твердо объясняет, что любить его невозможно никому: «ни одна женщина не может меня любить». Позже он повторяет это утверждение и связывает его со своими внешними свойствами:

Это ясно: артистическое чувство развито в женщинах сильнее, чем в нас, они чаще и долее нас покорны первому впечатлению; если я умел подогреть в некоторых то, что называют капризом, то это стоило мне невероятных трудов и жертв – но так как я знал поддельность чувства, внушенного мною, и благодарил за него только себя, то и сам не мог забыть до полной, безотчетной любви; к моей страсти примешивалось всегда немного злости – всё это грустно – а правда!.. [ЛЕРМОНТОВ 1981: 320].

По наблюдениям рассказчика, Минская также согласилась с только что процитированным заявлением Лугина, и в первой части произведения неоднократно подчеркивается, что между ними нет романтических отношений. Своеобразная отстраненность, неприязнь и недоверие к женскому полу напоминает нам о двух часто сравниваемых друг с другом персонажах Лермонтова: о главных героях поэмы «Демон» и драмы «Маскарад». На параллель между двумя персонажами указал и Борис Эйхенбаум, который считает, что слова Арбенина часто повторяют слова центральной фигуры поэмы «Демон» [ЭЙХЕНБАУМ 1974: 280]. Как и Лугин, Арбенин и Демон жаждут невинного женского идеала, но ни один из них не чувствует себя достойным любви, они не находят своего места в обществе, где они живут и вынуждены испытывать боль одиночества.

Лугин и как и художник страдает от одиночества и непонимания окружающего мира. Непонимание связывается и с проблемой невыразимости. В некоторых моментах повести, в комментариях рассказчика и в речи Лугина, становится очевидным, что определенное содержание не может быть выражено словами, потому что языка оказывается недостаточно для передачи чувств художника. Разрешение невыразимости и выражение воспринимаемой нехватки будет возможно только в процессе смены «средства», то есть при привлечении других видов искусства, живописи или музыки. Выразительная

сила визуальности появляется сразу в первой части произведения, когда Лугин впервые начинает говорить о своей проблеме: «вот уже две недели, как все люди мне кажутся желтыми, – и одни только люди! добро бы все предметы; тогда была бы гармония в общем колорите; я бы думал, что гуляю в галерее испанской школы». [ЛЕРМОНТОВ 1981: 320] Как художнику ему легче выразить свои чувства с помощью лексики живописи.

Но искусство – не только средство передачи проблемы, но и своего рода лекарство. Лугин поехал в Италию чтобы выздороветь, и хотя пребывание в больнице не принесло ему полного выздоровления, но он «нашел себя» в сфере искусства, вернувшись художником, найдя,

по крайней мере средство развлекаться с пользой он пристрастился к живописи; природный талант, сжатый обязанностями службы, развился в нем широко и свободно под животворным небом юга, при чудных памятниках древних учителей. Он вернулся истинным художником. [ЛЕРМОНТОВ 1981: 321]

Стать настоящим художником из-за болезни – это соответствует романтическому представлению о том, что ценную, значительную работу, вневременной шедевр можно создать только ценой страданий, таким образом катализатором творчества является боль.

А превращение своеобразного опыта и иррациональности в слова происходит с помощью музыки. Разговор между Лугиным и Минской замирает, когда они оба очарованы пением: Заезжая певица пела балладу Шуберта на слова Гёте: «Лесной царь». [ЛЕРМОНТОВ 1981: 319] Сверхъестественный голос также играет центральную роль в поэме Гёте: больной маленький мальчик интерпретирует звуки природы как призывные слова внеземных существ, которые, в свою очередь, непонятны его отцу. Звук, который слышит Лугин, тоже кажется непонятным для внешнего мира. Музыка Франца Шуберта прекрасно воспроизводит напряженную атмосферу отчаянного ночного ездока, которая явно влияет на Лугина, поскольку помогает сформулировать переживания, которые до сих пор казались невыразимыми. И в тексте Гёте, и в повести Лермонтова мотив путешествия в неизвестное место, съезда с главной дороги ассоциируются с кризисом неопределенности. В то время как отчаявшийся отец куда-то убегает, Лугин, хотя знает о своем предназначении, все же сомневается в существовании таинственного адреса. Баллада по жанру отличается фрагментарностью, визуально кажется сильно раздробленной, а недостающие элементы отмечены тремя точками в нескольких местах. Хотя конец текста можно считать завершенным, читатель по-прежнему ощущает нехватку, не уверен, кто такие эти мужчина и ребенок, откуда они взялись. Также мы мало знаем о главном герое повести: его полное имя, прошлое и судьба остались скрытыми для читателя.

В последнем прозаическом тексте Лермонтова вместо исчерпывающего, полного заключения мы находим нечто расплывчатое, загадочное и трудно поддающееся определению, что вызывает лишь дальнейшие вопросы, а не ответы.

Из-за особых обстоятельств создания произведения с самого начала возникли сомнения, которые во многом способствовали определению его значения в дальнейшем. Хотя, в отличие от романа «Герой нашего времени», «Штосс», кажется, следует более единообразному, прямому хронологическому порядку и не меняется в личности рассказчика, неопределенность все еще присутствует в произведении на нескольких уровнях. Изучение нарратологического уровня текста делает очевидным то, что сильное чувство отсутствия у читателя вызвано не только неполнотой текста. Фрагментация становится фундаментальным элементом, который характеризует и другие отношения в повествовании. Существует сильное восприятие феномена нерешительности и невыразимости в повествовательной компетентности: часто рассказчик дистанцируется от событий, неопределенно их трактует, а затем возвращается к ранее рассказанной детали, как бы пытаясь прояснить и исправить ее. Главный герой, Лугин, пытается разрешить невозможность и трудность словесного выражения, обращаясь к другим отраслям искусства, но безуспешно, потому что его живопись также полностью пронизана проблемой невыразимости и фрагментарности. Временная перспектива повести, повторы, тот факт, что основные события действия, которые повествуются с иногда более длинными или с более короткими описательными перерывами, в большинстве случаев происходят непредсказуемо, неожиданно. Динамизм карточной игры пронизывает всю структуру текста. Все эти особенности повествовательной техники способствуют осуществлению идей фрагментарности и неопределенности и в конце текста. Основываясь на вышеизложенных деталях, мы ближе к тому представлению, что незаконченность текста является сознательным авторским решением.

### Библиография

- ВАЦУРО, В.Э. [VACURO, V.Ě.] 1979: Последняя Повесть Лермонтова. // М.Ю. Исследования и Материалы, (ред. кол.: М.П. Алексеев, отв. ред.: А. Глассе, В.Э. Вацуро). Ленинград, Наука [The Last Story of Lermontov. // M. Ū. // Research and Materials, (editorial board: M.P. Alekseev, editor-in-chief: A. Glasse, V.Ě. Vacuro). Leningrad, Nauka], 223–252 // [http://russianway.rhga.ru/upload/main/46\\_vazur.pdf](http://russianway.rhga.ru/upload/main/46_vazur.pdf) (дата обращения: 23.01.2018).
- ГОГОЛЬ, Н.В. [GOGOL', N.V.] 1969: Мёртвые души, Москва, Издательство «Художественная литература» [Dead Souls, Moscow, Publishing House "Hudožestvennaâ Literatura"].
- ЛЕРМОНТОВ, М.Ю. [LERMONTOV, M. Ū.] 1981: <Штосс> Собрание сочинения в четырех томах, IV, Ленинград [<Štoss> Collected works in four volumes, IV, Leningrad].
- ЛОТМАН, Ю.М. [LOTMAN, Ū.M.] 1995: Пиковая дама и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю.М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; Евгений Онегин: Комментарий. – Санкт-Петербург: Искусство–СПБ [The Queen of Spades and the Theme of Cards and Card Games in Russian Literature of the Beginning of the 19th Century // Lotman Ū. M. Pushkin: Biography of a Writer; Articles and Notes, 1960–1990; Eugene Onegin: Commentary. – St. Petersburg: Iskustvo-SPB], 786–814 // <http://feb-web.ru/feb/pushkin/critics/lot/lot-786-.htm?cmd=p> (дата обращения: 10.04.2018).



- МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д.С. [MEREŽKOVSIJ, D.S.] 1906: Гоголь и черт [Gogol' and the Devil] // [http://az.lib.ru/m/merezhkowskij\\_d\\_s/text\\_1906\\_gogol\\_i\\_chert.shtml](http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_1906_gogol_i_chert.shtml) (дата обращения: 16.03.2021).
- НАЙДИЧ, Э.Э. [NAJDICĚ, È.È.] 1985: Еще Раз о «Штоссе». // Лермонтовский Сборник, Ленинград, Наука. 194–212 [Once again about "Štoss". // Lermontov Collection, Leningrad, Nauka. 194–212.] // <http://lermontov-lit.ru/lermontov/kritika/najdich-shtoss.htm> (дата обращения: 23.01.2018).
- РОДЗЕВИЧ, С.И. [RODZEVIČ, S.I.] 1914: Лермонтов как романтик. Киев [Lermontov as a romantic, Kiev].
- СЕМЕНОВ, Л.П. [SEMENOV, L.P.] 1914: Лермонтов и Лев Толстой, Москва [Lermontov and Lev Tolstoy, Moscow] // <http://lermontov-lit.ru/lermontov/kritika/semenov-lermontov-i-levtolstoj> (дата обращения: 20.02.2021).
- УДОДОВ, Б.Т. [UDODOV, V.T.]: Незаконченная повесть «Штосс». // М.Ю. Художественная Индивидуальность и Творческие Процессы, Воронеж, Издательство Воронежского Университета, 633–653 [The Unfinished Tale of Štoss. // M. Ū. Artistic Personality and Creative Processes, Voronež, Voronež University Publishing House, 633–653] // [https://imwerden.de/pdf/udodov\\_lermontov\\_1973\\_text.pdf](https://imwerden.de/pdf/udodov_lermontov_1973_text.pdf) (дата обращения: 27.06.2020).
- ЧИСТОВА, И.С. [ČISTOVA, I.S.] 1978: Прозаический отрывок М.Ю. Лермонтова «Штосс» и «натуральная» повесть 1840-х годов // Русская литература, № 1. 116–121 [Prose excerpt by M.Ū. Lermontov "Štoss" and "natural" story of the 1840s // Russian Literature, No. 1. 116–121.] // <http://lib.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=brD3zNwp1Z0%3d&tabid=10540> (дата обращения: 04.02.2021).
- ЦУКИН, В. [ŠUKIN, V.] 2015: Лермонтов и петербургский текст (Интертекстуальные связи повести «Штосс») // Лермонтов в литературной уритике XXI Века, (Ред. кол.: Katalin Kroó, Tünde Szabó, Mária Gyöngyösi) Eötvös Loránd University [Lermontov and the Petersburg Text (Intertextual Connections of the Story "Štoss")] // Lermontov in Literary Criticism of the XXI Century, (Editors: Katalin Kroó, Tünde Szabó, Mária Gyöngyösi) Eötvös Loránd University], 317–344.
- ЭЙХЕНБАУМ, Б.М. [EIHENBAUM, B.M.] 1974: Lermontov művészi problematikája [Lermontov's artistic problematics], Budapest, Gondolat, 266–298.
- ALLEN, E. 2007: A Fallen Idol Is Still a God: Lermontov and the Quandaries of Cultural Transition, Stanford University Press.
- GENETTE, G. 1996: Az elbeszélő diszkurzus // Az irodalom elméletei I. (szerk.: Thomka Beáta). Pécs, Jelenkor, 61–98.
- GORETTY, J. 1995: Idézet, paródia és mítosz Fjodor Szologub két regényében. Debrecen, Kosuth Lajos Tudományegyetem Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézet.
- MERSEREAU, J. 1962: Lermontov's Shtoss: Hoax or Literary Credo? // Slavic Review, Vol. 21, No. 2, 280–295.

Andrea POSTA [Андреа ПОШТА]  
Дебреценский университет  
Докторская школа литературоведения и культурологии  
Дебрецен, Венгрия  
[posta.andrea@arts.unideb.hu](mailto:posta.andrea@arts.unideb.hu)