

# ПОЭТИКА

DOI 10.37386/2305-4077-2025-4-6-20

О. Б. Заславский<sup>1</sup>

*Независимый исследователь (Польша)*

## ПОВЕСТЬ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «ШТОСС» И СЮЖЕТ О ПИГМАЛИОНЕ И ГАЛАТЕЕ

Работа посвящена частичной реконструкции сюжета «Штосса». Обсуждается предыстория явленных в повести событий и, на основании параллелей с гоголевским «Портретом», делается предположение о смысле и характере появления портрета в квартире, где поселился Лугин. Мы также рассматриваем предположительный сценарий продолжения (ранее предложенный, но не проанализированный Щеблыкиным), в котором Лугин в карточном поединке поставил бы на карту свою душу. Согласно нашему предположению, в этом случае произошло бы квазиоживление неясного образа, который старик (противник Лугина) использует в качестве ставки. Однако такое «оживление» произошло бы не буквально, а в качестве появления этого образа на портрете, над которым работал Лугин. Это в данном контексте оказалось бы трансформацией мифа о Пигмалионе и Галатее. Мы также указываем на вероятную параллель между разговором Лугина и старики, как он представлен в записной книжке Лермонтова, и эпизодом с одноглазым циклопом Полифемом из «Одиссеи».

**Ключевые слова:** структура художественного текста, реконструкция сюжета, изображение в литературном тексте

О. В. Zaslavskii

*Independent researcher (Poland)*

## LERMONTOV'S TALE "SHTOSS" AND THE PLOT ABOUT PYGMALION AND GALATEA

The work is devoted to a partial reconstruction of the plot of "Shtoss". We discuss the background of the events revealed in the story and, on the basis of parallels with Gogol's "Portrait", make an assumption about the meaning and nature of the portrait's appearance in the apartment where Lugin settled. We also consider a hypothetical continuation scenario (previously proposed but not analyzed by Shcheblykin), in which Lugin would stake his soul in a card duel. According to our assumption, in this case there would be a quasi-reanimation

<sup>1</sup> Олег Борисович Заславский – доктор физ.-мат. наук, независимый исследователь (Польша).

of the vague image that the old man – Lugin’s opponent – uses as a stake. However, this “revitalization” would not take place literally, but as the appearance of this image on the portrait on which Lugin had been working. Which in this context would be a transformation of the myth of Pygmalion and Galatea. We also point out a probable parallel between the conversation between Lugin and the old man, as presented in Lermontov’s notebook, and the episode with the one-eyed Cyclop Polyphemus from “Odyssey”.

**Key words:** structure of artistic text, reconstruction of plot, image in literature text

## Введение

Произведение Лермонтова «Штосс» продолжает оставаться загадочным. И если говорить о сюжете, то тут есть два наиболее неясных вопроса – какова была предыстория изложенных в известном тексте событий, и каким было бы продолжение? Чтобы попробовать ответить (хотя бы частично) на эти вопросы, необходимо прояснить смысл того, что происходит в известной части текста, и учесть основные коллизии, присутствующие в произведении. В серии предыдущих работ [Заславский, 1993; 2022, с. 138–142] мы проанализировали мотивную структуру «Штосса» и привели аргументы в пользу того, что одним из главных ее элементов является мотив времени. По нашему мнению, старый карточный шулер (портрет которого в среднем возрасте висит в квартире 27) хотел добиться омоложения магическим путем при помощи живописи, что и объясняет присутствие там портрета.

Наше предположение было основано на весьма разветвленной системе аргументов. Однако сейчас мы хотим, в дополнение, указать, что есть еще один простой аргумент, основанный непосредственно на известном тексте, который без излишних гипотез и реконструкций свидетельствует в пользу нашего предположения. В тексте сказано: «в выражении лица, особенно губ, дышала такая страшная жизнь (...)» [Лермонтов, 2014, с. 276]<sup>2</sup>. Сопоставим это с тем обстоятельством, что мужчина на портрете существенно моложе, чем старичок-шулер, играющий с Лугиным. Уже одно лишь сочетание «страшной жизни» и мотива молодости приводит к предположению, что появление портрета – это был шаг к омоложению. И, видимо, магическому оживанию портрета.

Также, мы предположили [Заславский, 2024], что неясный образ, представляющий дочь старика, в конце концов оказался бы на портрете, над которым перед этим работал Лугин.

<sup>2</sup> Произведение Лермонтова цитируется по изданию: [Лермонтов, 2014]. Номера страниц указываются в круглых скобках после цитаты.

Цель данной работы – найти связи между предысторией событий и их предполагаемым завершением, в частности – прояснить возможный итог карточного поединка между стариком и Лугиным. Соответственно, мы реконструируем сюжет произведения и предлагаем ряд новых конкретных наблюдений по поводу интертекстуальных параллелей.

### **Характер первого поединка**

В черновом наброске плана повести сказано, что старик проиграл дочь (с. 526). Как и кому он мог ее проиграть? Эту ситуацию принято сравнивать с «Тамбовской казначейшей». Но такое сопоставление выявляет различия между ними. В «Штоссе» с дочерью старика произошли трансформации, невозможные в реальном мире и обязанные участию фантастических сил (здесь и далее ФС для краткости), способных воздействовать на возраст и вообще на природу персонажа: дочь старика из человека превратилась в неясный образ и «застряла» во времени. Ясно, что проигрыш сопернику за карточным столом не смог бы привести к этим последствиям. Также, было бы неестественно считать, что такой поединок мог состояться на глазах у публики (как это было в «Тамбовской казначейше») – тем более, что никакой публики в «Штоссе» нет. Кроме того, участие в такой карточной игре потребовало бы присутствия в качестве соперника еще одного действующего лица, в «Штоссе» отсутствующего.

Эти несообразности снимаются, если учесть, что потенциальный участник такого поединка – само Время (см. выше). И тогда обычную карточную игру следует безусловно отбросить. Время не может сесть за карточный стол. Мы полагаем, что поединок имел совсем другую природу: было состязание в искусстве живописи. В пользу этого предположения говорят параллели с гоголевским «Портретом», что рассмотрено ниже.

### **Портрет двух авторов?**

То обстоятельство, что одним из претекстов «Штосса» является «Портрет» Гоголя, давно известно, и это упоминается во многих исследованиях, начиная с работы Н. Котляревского [Котляревский, 1915, с. 225]. Однако при этом от внимания исследователей ускользнули, насколько нам известно, некоторые важные моменты. Именно на них мы сейчас хотим обратить внимание и сделать напрашивающиеся выводы. Это, прежде всего, **двойная** структура портрета и **двойная** же история его создания

в обоих произведениях (в «Портрете» это давно явно, в «Штоссе» мы это реконструируем)<sup>3</sup>.

У Гоголя создание полного портрета ростовщика было прервано после того, как художник увидел «живые глядящие на него глаза» [Гоголь, 2009, с. 72]. Деятельность живописца приводит к тому, что, «казалось, в них неизъяснимо странною силою удержаны были часть жизни» [Гоголь, 2009, с. 73]. Однако ростовщику было нужно, чтобы художник дорисовал и все остальное. «”Ты видишь, что уже в глазах осталась часть жизни; она будет и во всех чертах, когда ты докончишь. И хотя тело мое сгибнет, но половина жизни моей останется на земле и я убегу надолго еще от мук. Дорисуй! дорисуй! дорисуй!..” – кричало раздирающим и умирающим голосом это странное существо» [Гоголь, 2009, с. 73]. Таким образом, весь процесс (включая ту часть, которая так и не состоялась) оказался разбит на две стадии. 1-я состоит в рисовании глаз, которые, как оказалось, обладают магическим свойством удержания жизни. 2-я завершающая стадия могла бы состоять в дорисовывании всего оставшегося. Эта стадия срывается, портрет остается неоконченным. Но часть жизни все же остается в глазах.

У Лермонтова портрет шулера окончен. Однако он является существенно неоднородным по живописной силе изображения: «Казалось, этот портрет писан несмелой ученической кистью, платье, волосы, рука, перстни, всё было очень плохо сделано; зато в выражении лица, особенно губ, дышала такая страшная жизнь, что нельзя было глаз оторвать (...) В лице портрета дышало именно то неизъяснимое, возможное только гению или слухаю» (с. 276–277). В этом отношении портрет распадается естественным образом на две части. 1-я – это черты лица, в которых жизнь удерживается сверхъестественным образом, что дает непосредственную аналогию с гоголевским «Портретом». 2-я – это плохое (бездарное) исполнение всего остального. Таким образом, в обоих случаях («Портрете» и «Штоссе») 1) есть элемент, в котором концентрируется жизнь, 2) этот элемент связан с глазами или чертами лица – т.е. тем, что идентифицирует личность, 3) остальная часть портрета дефектна, недоработана или вовсе отсутствует.

В «Портрете» пункт 3) препятствует полному успеху для заказчика, изображаемого на портрете, и полноценному удержанию его жизни. Способность к экзистенциальному скачку (удержанию жизни) и художественная полноценность оказываются в «Портрете» связанными. Учитывая параллели между «Штоссом»

<sup>3</sup> Выделение и курсив здесь и далее наши. – О.З.

и «Портретом», естественно ожидать и в «Штоссе» чего-то аналогичного. С оговоркой, что, согласно нашим предыдущим построениям, как о том было сказано выше, здесь, в отличие от «Портрета», целью было не удержание жизни как таковое, а омоложение.

Получается, что в «Штоссе» именно наиболее сложная для рисования часть (лицо) выполнена замечательным образом, тогда как второстепенная и более простая часть – неудачно: «волосы, рука, перстни, всё было очень плохо сделано» (с. 276). В тексте не указано, кто автор «гениальной» части. Но важно, что «рука человека никогда с намерением не произведет этих линий» (с. 277).

Мы приходим к естественному предположению, что в «Штоссе» портрет в целом – результат действия *двух* авторов. Чтобы помолодеть, шулер должен был нарисовать собственный портрет в соответствующем возрасте. Часть, идентифицирующую личность, рисует надчеловеческая сила. Поскольку портрет начинается с лица, именно Время делает это. И оставляет надпись «Середа» (то есть слово, которое характеризует время) в качестве автора. Шулеру остается лишь дорисовать остальное. Но он не может нормально справиться с этим вследствие отсутствия таланта.

### Ставка на душу

В «Штоссе» есть два фрагмента, где непосредственно упоминается ставка на душу. «– я вас предваряю, что душу свою на карту не поставлю!» (с. 280), «Он на мгновенье <оберну>л голову и тотчас опять устремил взор на карты: <но э>того минутного взгляда было бы довольно, чтоб заставить <его пр>оиграть душу» (с. 281). Это довольно естественным образом приводит к предположению, что Лугин должен был поставить на карту душу [Щеблыкин, 2004, с. 124– 125]. Это предположение было подвергнуто нами критике как слишком буквальное. Основные наши возражения сводились к тому, что проигрыш души предполагает договор с чертом, но в «Штоссе» нет ни такого договора, ни характерной для него отсрочки [Заславский, 2022, с. 160; 2024, с. 130–131]. Кроме того, это предположение выглядело оторванным от темы художника / соотношения автора и творения, являющимися основными в «Штоссе».

Однако сейчас мы полагаем, что наша критика была чересчур поспешной. Что касается изменений, происходящих с душой, то в произведении, как нам представляется, есть связь с другой архетипической схемой, помимо договора с чертом. А также прямая связь с проблематикой, упомянутой выше, –

соотношением автора и его творчества. Это делает сценарий с проигрышем души [Щеблыкин, 2004, с. 124–125] заслуживающим внимания<sup>4</sup>. Можно предположить, что ФС стремились реализовать следующий сценарий.

- 1) После целой серии проигрышней Лугин ставит на кон душу и опять проигрывает.
- 2) Душа его уходит в тот мир, где пребывают в качестве призраков старик и его дочь.
- 3) Творческая мощь художника, заключенная в его душе, оживляет дочь.

Предлагаемый сценарий означал бы трансформацию мифа о Пигмалионе и Галатее<sup>5</sup>: художник влюбился в женский образ и захотел вызвать его к жизни. Только в данном случае есть ряд отличий по сравнению с греческим мифом. Этот образ не был созданием рук художника, а уже присутствовал в иной реальности, пребывая между жизнью и смертью. Жизнь в него вдохнула бы не богиня, а душа самого художника. В результате оживление состоялось бы как реализация выражения «вложить душу в творение».

Главными причинами, вызвавшими интерес ФС к Лугину, естественно считать его художественную мощь, а также «фантастическую любовь к воздушному идеалу» (с. 278). Предполагаемый акт творчества, указанный выше, и оказался бы реализацией этих обстоятельств.

Приведем все случаи появления сочетания *души* известном тексте «Штосса». «Следы *душевной* усталости виднелись на его измятом лице, в глазах горело тайное беспокойство» (с. 274), «сам себя он ежедневно обманывал с *простодушием* ребенка» (с. 276), «люди, знавшие его ум, талант и добро*душие*, находили даже выражение лица его довольно приятным» (с. 276), «подобное расположение *души* извиняет достаточно фантастическую любовь к *воздушному* идеалу» (276), «*душу* свою на карту не поставлю! (...) не думаю, чтоб водились в вашем *воздушном* банке» (с. 280), «странные чувства волновало и грызло его *душу*» (с. 280), «того минутного взгляда было бы довольно, чтоб заставить

<sup>4</sup> Вообще, в отсутствии ясной версии продолжения имеет смысл сравнить разные версии и вывести следствия каждой из них с максимально возможной полнотой.

<sup>5</sup> Ранее, мы бегло упоминали этот миф в контексте «Штосса», но к сожалению соответствующее краткое замечание носило слишком общий характер и не было привязано к реконструкции сюжета [Заславский, 1993, с. 124]. Сейчас мы полагаем, что этот миф был связан со «Штоссом» не только идеально, но и мог быть буквально (в трансформированном виде) реализован в тексте.

<его пр>оиграть *души*» (с. 281), «Никогда жизнь не производила ничего столь *воздушно* неземного» (с. 281), «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» (с. 281).

Эти употребления рассматриваемого сочетания можно рассматривать как намек на готовность Лугина утратить душу, а также средство между такими объектами как воздушный банк старика и душа Лугина. В списке, приведенном выше, последний пример явно намекает на ее творческую мощь – эта душа реализовала бы себя в квазиоживлении образа воздушной красавицы.

В предыдущей работе мы уже указывали на возможные параллели между «Штоссом» и гоголевским «Вилем» [Заславский, 2024]; теперь к ним можно добавить и утрату души. Напомним, что говорится о завершении миссии Хомы Брута: «Бездыханный грянулся он на землю, и тут же вылетел дух из него от страха» [Гоголь, 1937, с. 217].

### Неясный образ на холсте

Ранее мы выделили три самостоятельных варианта «Штосса» [Заславский, 2022, с. 124–126]. Это – известный текст (Ш 1), его чтение в салоне Ростопчиной (Ш 2) и предполагавшийся завершенный полный текст (Ш 3). При этом Ш 1 остался чрезвычайно загадочным; возможные сюжетные ходы в нем не реализованы. В то же время Ш 3 должен был бы продемонстрировать хотя бы часть этих ходов, по крайней мере наиболее эффектную. В частности, это позволило бы слушателям Ш 2 сравнить свои ожидания с Ш 3 и оценить степень неожиданности перипетий Ш 3. В применении к рассматриваемой сейчас трансформации мифа о Пигмалионе и Галатее это означает, что квазиоживление образа красавицы не могло остаться лишь потенциальным ходом, оно должно было реализоваться. Более того, результат этого вероятно стал бы доступен наблюдению. Это следует из упоминания доктора в черновом наброске (с. 526); по-видимому, доктор (и, вероятно, слуга Лугина, также возможно и дворник) должны были бы оказаться в номере 27 после смерти Лугина и увидеть результат того, что там произошло.

Могло ли оживание состояться буквально? На это, по-видимому, следует дать отрицательный ответ – такое оживание оказалось бы чересчур прямолинейным ходом. Оно нарушило бы общую атмосферу загадочности и гармонии между реальным и фантастическим мирами, характерную для этой повести [Манн, 1981, с. 593–595]. Оно также не имеет никакой опоры в тексте. С другой

стороны, текст сам подсказывает вероятный результат обсуждаемого сюжетного хода. В описании портрета «то не было существа земное – то были краски и свет вместо форм и тела» (с. 281) содержится упоминание элементов живописи. Также в тексте упоминается неоконченный портрет, над которым работал Лугин: «он старался осуществить на холсте свой идеал – женщину-ангела» (с. 278). Надо полагать, что «оживление» состояло бы в том, что *неясный образ, который был в банке у старика, занял бы свое место на холсте*; тем самым это завершило бы работу Лугина над портретом. В результате получилась бы реализация той характеристики, которая в тексте дана неясному образу воздушной красавицы: «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» (с. 281). Душа художника и создала бы на холсте такую «природу». В описании неоконченной картины Лугина упоминалась неопределенность: «она поражала неприятно чем-то неопределенным в выражении глаз и улыбки» (с. 278). В данном контексте можно видеть здесь намек на неустойчивость: вместо одного образа на портрете появился бы другой.

Подчеркнем, что поскольку между Лугиным и стариком шла карточная игра, изображение дочери старика оказалось бы на портрете не в результате того, что Лугин бы ее нарисовал (т.е. проявил свое призвание художника), а в результате сделанной им ставки.

### Попытка оживления и ее результат

Если принять предложенную реконструкцию, то возникает вопрос о том, насколько результат соответствовал «цели» ФС. Можно предположить, что эта цель состояла в оживлении неясного образа дочери. Если так, то эта цель не удалась – вместо оживления получилась, наоборот, фиксация в неживом образе. Также не удалось осуществить цель и Лугину – по тем же причинам.

Более того, можно сделать еще один (более гипотетический) шаг. В поэтике Лермонтова значим так называемый аномальный сюжет [Заславский, 2022, с. 58–60]. Согласно ему, герой может добиться успеха, но с катастрофическими для себя результатами. О том, что результат карточной игры может оказаться ужасным, исследователи писали и ранее: «Что же должен был означать намеченный в плане выигрыш Лугина? Очевидно, реализацию идеала. И эта реализация должна была оказаться ужасной» [Найдич, 1985, с. 213]. Сама по себе ситуация, когда вместо живого человека в «Штоссе» появляется его портрет, является трагедией, но эпитет «ужасный» здесь не подходит. Однако, учитывая также

важность мотива времени, можно предположить действительно ужасную ситуацию – если бы на портрете оказалось не лицо молодой девушки, а ее постаревшее лицо. Буквальное извлечение из сетей времени привело бы к тому, что остановившееся ранее время как бы высвободилось и прошло именно сейчас. Напомним, что ряд намеков на старость содержится в известном тексте: «признаки постоянного и тайного недуга, делали его на вид старее, чем он был в самом деле» (с. 272), о Минской было сказано: «чудесные волосы оттеняли ее еще молодое правильное, но бледное лицо» (с. 270).

### Два неадекватных живописца

Если суммировать предыдущие наблюдения и учесть предлагаемую реконструкцию, то получается, что в цепи событий произведения (включая как предысторию, так и продолжение) трижды совершается акт животворящего рисования (или делается его неудачная попытка), что сюжетно реализовало бы ключевое слово «живопись». В прошлом шулер пытался воспользоваться удачным сочетанием обстоятельств, дорисовать портрет и оживить его, победив Время и вновь став молодым. Лугин делает карандашный набросок, и сразу появляется тот, кого он нарисовал. Утратя душу, Лугин бы воплотил дочь шулера на портрете и тем самым столь необычным образом «нарисовал» бы ее.

На такую трансформацию можно посмотреть иначе. В тексте упоминается незавершенный портрет женской головки. Но требование сюжетной завершенности означает, что с этим портретом должно было что-то произойти. С другой стороны, промежуточное состояние другого неопределенного женского образа – того, что было ставкой старика, – так или иначе должно было как-то разрешиться<sup>6</sup>. Причем предполагавшееся появление наблюдателя в самом конце (согласно упоминанию «доктора» в наброске) требовало наличия наблюдаемых следствий в комнате, где жил Лугин<sup>7</sup>. Реконструируемый ход с фиксацией неясного образа на этом портрете как раз и реализовал бы сюжетный потенциал,

<sup>6</sup> Что касается его промежуточной природы между мирами смерти и жизни, то упомянем радикальное предположение, согласно которому «такое существо никогда не жило и никогда не умирало» [Юдакова, 2008, с. 135]. Однако это не согласуется с записью Лермонтова «Старик проиграл дочь» (с. 526). Согласно этой записи, дочь все-таки была.

<sup>7</sup> Поэтому, в частности, предположение Вацуро, что «проигрыш старика разрушил бы заколдованный круг и освободил бы ее или их обоих,— вероятнее всего, для могилы» [Вацуро, 1979, с. 248] представляется нам недостаточным для описания результата игры. Кроме того, в сценарии с проигрышем души игра закончилась бы не проигрышем старика, а окончательным проигрышем Лугина.

содержащийся в сопоставлении неясного образа, который Лугин видел при карточной игре, и неопределенного образа на портрете, над которым он работал: *две неопределенных образа слились бы в один*.

Оба персонажа (старик и Лугин) могут быть сопоставлены в том, что нарушен естественный процесс создания нового живописного произведения. Согласно нашей реконструкции, шулер попытался сделать живопись средством для внеположной искусству цели, портрет вообще не является его индивидуальным произведением, а попытка его создания приводит к беде (из которой, по-видимому, при помощи Лугина пришлось выбираться). Лугин же (в рамках этой же версии реконструкции) оказывается невольным «автором» портрета, который он не рисовал, и который вероятно приводит к катастрофическому результату для него (невозможность заполучить дочь старика, возможно страшный характер изображения на портрете и смерть самого Лугина).

### Два поединка: карты и живопись

Согласно нашей реконструкции, в прошлом состоялся поединок старика и Времени. В случае выигрыша старик получал бы молодость. В случае проигрыша – терял дочь. И, разумеется, он проиграл, в результате чего дочь и он сам оказались во власти Времени<sup>8</sup>.

Необычным свойством «Штосса», отличающим его как от предшественников, так и другого произведения самого Лермонтова («Тамбовская казначейша»), является сочетание *двух* факторов. Это – карточная игра плюс живопись. Карты и живопись объединены тем, что в обоих случаях присутствуют образы (картинки). В действиях обоих персонажей (Лугина и старика) происходит обмен между этими видами объектов. Профессиональный игрок в карты попробовал состязаться в живописи – дело закончилось поражением. Художник (Лугин) участвует в карточном поединке, и тоже терпит поражение (по крайней мере, проигрыши продолжаются вплоть до самого конца). Такая симметрия является дополнительным (хотя, разумеется, косвенным) аргументом в пользу того, что в прошлом старик проиграл дочь не в карты, а в результате неудачной попытки выступить в качестве живописца.

Взаимодействие карт и живописи в произведении является примером семиотического процесса, в котором участвуют два разных вида элементов. Еще

<sup>8</sup> Если это принять, то обсуждавшийся нами ранее [Заславский, 2024] вариант с аномальным сюжетом, в котором старик специально проиграл дочь, следует отбросить.

одним примером такого рода служит исполнение «Лесного царя», где присутствуют одновременно музыка, пение и поэзия. Мы не раз отмечали роль «Лесного царя» как структурного генератора сюжета в «Штоссе» [Заславский, 1993; 2022]. К соответствующим структурным наблюдениям можно добавить предположение. Можно думать, что в последнем (смертельном) туре поединка Лугина с привидением появилась бы карта короля (König) – в соответствии с названием ключевого структурно значимого произведения «Лесной царь» (Erlkönig). Развертывание лейтмотива, связанного с этим произведением, которое началось в самом начале, тогда бы завершило сюжет о художнике.

### Работа над текстом и проблема персональности

В записной книжке Лермонтова имеется запись «”Да кто же ты, ради Бога? – Что-с? отвечал старичок, примаргивая одним глазом, – Штос! – повторил в ужасе Лугин» (с. 527). Эта запись представляет собой новый вариант фрагмента, уже присутствовавшего в известном тексте «Штосса»: «Как ваша фамилия? Старичок улыбнулся. – Я иначе не играю, – проговорил Лугин, – и меж тем дрожащая рука его вытаскивала из колоды очередную карту. – Что-с? – проговорил неизвестный, насмешливо улыбаясь. – Штос? – кто? – У Лугина руки опустились: он испугался» (с. 281).

Сам факт повторного обращения Лермонтова к, казалось бы, найденному решению ясно говорит о том, что первоначальный вариант его не удовлетворял. Теперь в новом варианте по сравнению со старым усилен акцент на мотиве идентификации, точнее – невозможности однозначной идентификации. При этом в обоих вариантах происходит путаница между двумя сходно звучащими словами, принадлежащими к разным грамматическим категориям; одно из них – имя собственное, а другое – вопросительное местоимение. Ситуация напоминает разговор Одиссея с циклопом Полифемом, когда Одиссей в качестве своего имени назвал «Никто», и затем Полифем на вопросы товарищей, кто его ослепил, отвечал «Никто». Сходство с «Одиссеей» усилено тем, что в данном фрагменте введен мотив одноглазия, который ранее в тексте «Штосса» отсутствовал.

Помимо размывания имени персонажа, в повести происходит и размывание названия его дома. По сведениям от дворника, дом принадлежал купцу Кифейкину и лишь сравнительно недавно был продан Штоссу. Кроме того, ремарка дворника по поводу местонахождения Штосса «А черт его знает» (с. 275) вообще размывает местонахождение персонажа, намекая на

причастность «тому» свету. Видимый образ старика также колеблется и меняет форму. Об этом же говорит и словесная путаница – каламбур, а также раздвоение на старица и его портрет, причем разница возрастов вносит еще один элемент неоднозначности. В целом, и здесь проявляет себя общее свойство дентификации (включающее в том числе исчезновение надписи с доски над воротами дома<sup>9</sup>).

Подрыв идентичности захватывает как шулера, так и Лугина. Реконструируемая утрата души – событие катастрофическое. Но ему в тексте предшествовала череда других, которые могут служить его предвестиями, указывая на неустойчивость, свойственную душе Лугина. В него «вселяется» внешний голос, он поддается привидению вопреки собственным же словам о том, что не будет играть, пока партнер не назовет себя: «Однако ж я не поддался ему! – говорил он, стараясь себя утешить: – переупрямил» (с. 280). «Старичок улыбнулся. – Я иначе не играю, – проговорил Лугин, – и меж тем дрожащая рука его вытаскивала из колоды очередную карту. – Что-с? – проговорил неизвестный, насмешливо» (с. 281). И само событие – ставка на душу – оказалось бы противоречащим его заявлению «– я вас предваряю, что душу свою на карту не поставлю!» (280). В итоге оказалось бы, что он все же уступил бы.

### Три изображения

В произведении присутствует три портрета. Это – портрет мужчины в бухарском халате, карандашный рисунок головы старика, который делает Лугин, и неоконченный портрет женской головки, над которым Лугин работал. Находясь в номере 27, Лугин рисует голову старика, и этот старик появляется. Это можно рассматривать как «вызов духа» [Вацуро, 1979, с. 243], но не только<sup>10</sup>. Функционально, это эквивалентно оживанию рисунка.

<sup>9</sup> Было высказано мнение [Вайскопф, 2012, с. 586], что «в то время такая нумерация, официально введенная в Петербурге только с середины 1830-х гг., еще просто не закрепилась, и дома продолжали называть по именам их владельцев». Однако тогда непонятно, зачем Лермонтов сделал такой акцент на, казалось бы, обычной детали, подчеркнув, что на ней нет номера, причем доска – совсем новая. Кроме того, уже само по себе богатство смыслов, извлекаемых из отсутствия информации на доске, косвенным образом свидетельствует в пользу понимания такого отсутствия как аномалии. Мы полагаем, что В.Э. Вацуро совершенно правильно подчеркнул отличие дома Штосса от остальных окружающих его домов: «Дом таинственного Штосса, внешне не отличающийся от остальных, – особый дом. Он не имеет номера, т. е. не занимает места в ряду прочих домов» [Вацуро, 1979, с. 241].

<sup>10</sup> Этот старик, как и положено привидению, появляется в полночь. Это обстоятельство, само по себе стандартное, в контексте «Штосса» семантизируется, так как граница между днями (уходящим и наступающим) делает акцент на мотиве времени, столь значимом в произведении.

Если принять нашу реконструкцию, то в единый ряд выстраиваются все три изображения. В предыстории явленных событий появляется портрет, удерживающий часть жизни его автора. Согласно нашему предположению, неясный образ, представляющий дочь старика, оказался бы на портрете Лугина. Это – трансформация, противоположная оживанию портрета. Во всех трех случаях произведение живописи и живописное изображение связаны мотивом удержания жизни и/или активации изображаемого. Такой инвариант служит косвенным аргументом в пользу правильности нашей интерпретации и, возможно, позволит гипотетически прояснить судьбу первого портрета из этого ряда (однако эта задача выходит за рамки данной статьи).

### Два разных варианта сюжета

Ранее мы придерживались точки зрения, что в конце полного текста «Штосса» Лугин сделал бы ставку на неоконченный портрет женской головки, и это имело бы для него катастрофические последствия [Заславский, 1993; 2022]. Также мы привели аргументы в пользу того, что Лугин в конце концов выиграл бы в карты, а в результате неясный образ (ставка старика) оказался у него на портрете [Заславский, 2024]. В данной работе мы рассмотрели другой вариант. Лугин не выигрывает, а проигрывает. Причем проигрывает не портрет, а собственную душу. Значит ли это, что 1-й вариант следует отбросить, и правильным является именно 2-й?

Мы предполагаем, что наличие двух таких вариантов отражает, возможно, неопределенность, содержащуюся в смысловом потенциале текста. Соответственно, Лермонтов, вероятно, не сделал окончательного выбора. До появления новых аргументов мы не отбрасываем ни один из этих вариантов. Интересно, что хотя в одном случае Лугин выигрывает, а в другом – проигрывает, оба эти варианта приводят к одинаковому выводу в том, что касается судьбы неясного образа дочери старика. Согласно как предыдущей нашей работе [Заславский, 2024], так и данной, этот образ должен был бы занять место на портрете женской головки, над которым работал Лугин.

Также, в обоих вариантах сходными оказываются выводы по поводу идейной структуры произведения. В обоих случаях главный герой отказывается от своего призыва художника и пытается достичь результата напрямую – жертвуя то ли собственной живописью (1-й вариант), то ли непосредственно душой (2-й вариант). Попытка использовать искусство или душу художника для решения внеположных искусству задач приводит, при всем благородстве

устремлений, к трагедии. В обоих вариантах с художником происходит катастрофа, а чаемое оживание неясного образа так и не происходит.

Выбор любого из этих вариантов никак не сказывается на статусе шулера. Он, согласно нашей реконструкции, попытался, чтобы живопись служила не бессмертию, достигаемому искусством, а личному продлению жизни.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Вайскопф, М.** Влюбленный demiurge / М. Вайскопф. – Москва: Новое литературное обозрение, 2012. – 698 с.
2. **Вацуро, В. Э.** Последняя повесть Лермонтова / В. Э. Вацуро // М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. – Ленинград: Наука, 1979. – С. 223–252.
3. **Гоголь, Н. В.** Полное собрание сочинений и писем: в 23 т. Т. 3 / Н. В. Гоголь. – Москва: Наука, 2009. – 921 с.
4. **Гоголь, Н. В.** Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. II / Н. В. Гоголь. – Москва; Ленинград: Изд-во Академии наук СССР, 1937. – 791 с.
5. **Заславский, О. Б.** О художественной структуре неоконченной повести Лермонтова / О. Б. Заславский // Russian Literature. – 1993. – Т. 34 (3). – С. 109–133.
6. **Заславский, О. Б.** Поэтика Лермонтова. Опыт структурного анализа / О. Б. Заславский. – Москва: Флинта, 2022. – 372 с.
7. **Заславский, О. Б.** Сюжет «Штосса» и его претексты / О. Б. Заславский // Практики и интерпретации. – 2024. – № 2. – С. 118–135.
8. **Котляревский, Н. М.** М. Ю. Лермонтов. Изд-е 5-е / Н. М. Котляревский. – Петроград: Типография М. М. Стасюлевича, 1915.
9. **Лермонтов, М. Ю.** Сочинения: в 6 т. Т. 6. Проза, письма / М. Ю. Лермонтов. – Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1957. – 900 с.
10. **Лермонтов, М. Ю.** Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4 / М. Ю. Лермонтов. – Санкт-Петербург: Изд-во Пушкинского дома, 2014. – 674 с.
11. **Манин, Ю. В.** Фантастическое в творчестве Лермонтова / Ю. В. Манин // Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. Мануйлов В. А. – Москва: Советская энциклопедия, 1981. – С. 593–594.
12. **Найдич, Э. Э.** Еще раз о «Штоссе» / Э. Э. Найдич // Лермонтовский сборник. – Ленинград: Наука, 1985. – С. 194–212. – URL: <https://feb-web.ru/feb/lermont/critics/lzb/lzb-194-.htm> (15.07.2025).
13. **Щеблыкин, И. П.** К трактовке аллегорий символико-философской повести Лермонтова «Штосс» / И. П. Щеблыкин // Русская литература. – 2004. – № 3. – С. 120–127.

14. **Юдакова, Ю. В.** Женский инфернальный персонаж в повести М. Ю. Лермонтова «Штосс» / Ю. В. Юдакова // М. Ю. Лермонтов: Художественная картина мира. Сборник статей. – Томск, 2008. – С. 129–137.

## REFERENCES

1. **Gogol', N. V.** Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 23 t. T. 3 / N. V. Gogol'. – Moskva: Nauka. – 921 s.
2. **Gogol', N. V.** Polnoe sobranie sochinenij: v 14 t. T. II / N.V. Gogol'. – Moskva; Leningrad: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1937. – 791 s.
3. **Kotljarevskij, N. M.** M. M. Ju. Lermontov. Izd-e 5-e / N. M Kotljarevskij. – Petrograd: Tipografija M.M. Stasjulevicha, 1915.
4. **Lermontov, M. Yu.** Sochineniya: v 6 t. T. 6. Proza, pis'ma / M. Yu. Lermontov. – Moskva; Leningrad: Izd-vo AN SSSR, 1957. – 900 s.
5. **Lermontov, M. Yu.** Sobranie sochinenij: v 4 t. T. 4 / M. Yu. Lermontov. – Sankt-Peterburg: Izd-vo Pushkinskogo doma, 2014.
6. **Mann, Ju.V.** Fantasticheskoe v tvorchestve Lermontova / Ju.V. Mann // Lermontovskaja jenciklopedija / gl. red. Manujlov V. A. – Moskva: Sovetskaja jenciklopedija, 1981. – S. 593–594.
7. **Najdich, Je.** Je. Eshhe raz o “Shtosse” // Lermontovskij sbornik. – Leningrad: Nauka, 1985. – S. 194–212. – URL: <https://feb-web.ru/feb/lermont/critics/lsb/lsb-194-.htm> (15.07.2025).
8. **Shcheblykin, I. P.** K traktovke allegoriy simvoliko-filosofskoi povedi Lermontova “Stoß” / I.P. Shcheblykin // Russkaja Literatura. – 2004. – №. 3. – S. 120–127.
9. **Judakova, Ju.** V. Zhenskij infernal'nyj personazh v povedi M. Ju. Lermontova “Shtoss” / Ju Judakova // M. Ju. Lermontov: Hudozhestvennaja kartina mira. Sbornik statej. – Tomsk, 2008. – S. 129–137.
10. **Vajskopf, M.** Vljbublennyj demiurge / M. Vajskopf. – Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. – 698 s.
11. **Vacuro, V. Je.** Poslednjaja povest' Lermontova // M.Ju. Lermontov: Issledovaniya i materialy. – Leningrad: Nauka, 1979. – S. 223–252.
12. **Zaslavskij, O. B.** O hudozhestvennoj strukture neokonchennoj povedi Lermontova / O.B. Zaslavskij // Russian Literature. – 1993. – T. 34 (3). – S. 109–133.
13. **Zaslavskij, O. B.** Poetika Lermontova. Opyt strukturnogo analiza / O. B. Zaslavskij. – Moskva: Flinta, 2022 a. – 372 s.
14. **Zaslavskij, O. B.** Sjuzhet “Shtossa” i ego preteksty / O. B. Zaslavskij // Praktiki i interpretacii. – 2024. – № 2. – S. 118–135.