



АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

А.Т. ГРЯЗНОВА
Москва

Лингвистические средства создания фантастики в повести М.Ю. Лермонтова «Штосс»

Автор анализирует языковые средства создания фантастики в повести М.Ю. Лермонтова «Штосс». Важнейшими среди них являются фоновые семы слов и фразеологизмов, формирующих условно-реалистическую картину мира, и элементы романтико-фантастической картины мира, построенной по лексикоцентрическому принципу.

Ключевые слова: *условно-реалистическая картина мира; фантастико-романтическая картина мира; повторы; интертекстуальный; урбанонимы; фоновые семы.*

Неоконченная повесть М.Ю. Лермонтова «Штосс» (1841) до сих пор еще не получила полного и многоаспектного осмысления. Причина этого кроется в формальной незавершенности произведения, мешающей сделать однозначный вывод о творческих намерениях автора, а также в литературной репутации повести. По словам В.Э. Вацуро, современники воспринимали ее как розыгрыш, эксцентричную выходку писателя, литературную мистификацию [Вацуро 2002]. В советский период было принято считать, что творческая манера М.Ю. Лермонтова развивалась от романтизма к более прогрессивному реализму, а появление фантастической повести вслед за романом «Герой нашего времени» (1840) разрушало стройные представления о динамике идиостиля писателя. Объяснить написание романтического произведения, содержание которого несет на себе печать мистики и опровергает сложившийся стереотип, казалось возможным только посредством ссылки на мистификацию и розыгрыш или акцентуации внима-

ния на реалистической составляющей повести [Найдич 1985].

На наш взгляд, произведение является романтической повестью, жанр которой был чрезвычайно популярен в 20–40-е годы XIX в., существовал в ряде разновидностей, в частности фантастической. Характерные признаки фантастической повести здесь обнаруживаются в полной мере. Для достижения фантастического эффекта Лермонтов использует романтическую иронию, опирающуюся на совмещение условно-реалистической, даже натуралистической, и романтико-фантастической картин мира.

Условно-реалистическая ирония служит не только для воспроизведения Петербургской действительности в жизнеподобных формах, но и для подготовки почвы, на которой развиваются фантастические события. В романтико-фантастической картине мира ирреальные события изображаются посредством «двойной мотивировки», где фантастическое и реальное как бы уравнивалось в правах» [Найдич 1994: 213], в то время как в собственно фантастических произведениях существование параллельных миров не подвергается сомнению.

Грязнова Анна Тихоновна, кандидат филол. наук, доцент МПГУ. E-mail: anchen2003@mail.ru

Обратимся к анализу лингвистических средств, формирующих обе картины мира.

Условно-реалистическая картина мира повести организована с помощью лексико-семантического поля «Петербург», причем имя поля называет едва ли не центральный художественный образ текста, приобретая в нем статус важнейшего эстетического концепта. Выбор места действия не случаен: имя города, возведенного Петром I в болотистой местности по европейскому образцу, окружено в сознании носителей русского языка фантастическим ореолом, формирующим основание для реализации принципа двоемирия. В повести «Штосс» лексико-семантическое поле «Петербург» представлено текстовыми тематическими группами «Пространство», «Время», «Общественное устройство», «Мироустройство», «Мода», «Декор жилища», «Немецкая культура», «Музыка», «Живопись», «Игра», «Числа», «Цвет», «Болезнь», «Сон», выбор которых отчасти обусловлен экстралингвистическими факторами. Лексические и фразеологические элементы этих групп используются писателем не только для создания образов героев, хронотопа, культурно-исторической обстановки, на фоне которой разворачивается сюжет повести, но и для логического обоснования фантастических событий.

Так, например, образ Лугина, главного героя повести, раскрывается посредством элементов текстовых тематических групп «Живопись» и «Болезнь», тесно взаимодействующих друг с другом. Автор подчеркивает нездоровье Лугина, которое определяет его цветовосприятие: по словам героя, у него *сплин*, люди ему кажутся *желтыми*; писатель отмечает такие черты внешности героя, как «больные и редкие волосы на висках, *неровный цвет* лица, признаки постоянного и тайного недуга». По мере развития сюжета автор описывает ухудшение состояния Лугина («кровь *стучала* в голову *молотком*»; «с *лихорадочным* нетерпением дожидался вечера»; «*болезненно жималось сердце* — отчаянием и бешенством»). Болезнью, казалось бы, можно объяснить его видения, возникшие в воспаленном воображении художника. Однако автор повести отвергает одно-

значность подобного вывода: состояние Лугина ухудшается после того, как он узнает, что дом Штосса в Столярном переулке реально существует.

В существовании фантастического мира автор убеждает читателя, используя суггестивные возможности языка повести. Фантастико-суггестивный подтекст создается за счет актуализации неявных (фоновых) компонентов семантики слов и фразеологизмов тематических групп, формирующих условно-реалистическую картину мира, в первую очередь «Пространство».

Ассоциативный ореол имени «Петербург» актуализируется посредством полных лексических повторов топонима, который размещается в сильных позициях текста: в начале одного из абзацев первой главы, в первом предложении второй главы:

Лугин уже два месяца как вернулся в *Петербург*; Сырое ноябрьское утро лежало над *Петербургом*.

В обоих случаях топоним входит в состав ремы, хотя, по логике вещей, должен соотноситься с темой. Таким образом Лермонтов подчеркивает, что в повести изображается «другой», незнакомый Петербург. Его образ конкретизируется с помощью урбанонимов, используемых для указания адреса загадочной квартиры, о которой твердит Лугину «голос»: «в *Столярном переулке*, у *Кокучкина моста*, дом титулярного советника Штосса, квартира номер двадцать семь». На следующий день по пути к дому Штосса Лугин проходит по *Малой Мещанской улице* (ныне Казначейская). В отличие от ее названия два первых урбанонима не только реалистичны, но и абсолютно реальны — они существуют и в современном Петербурге. Однако важно не это, а та фоновая информация, которая им сопутствует: в этом переулке, в доходном доме богатого купца И.Д. Зверкова, жил в 1829–1831 гг. приехавший в Петербург молодой и еще мало кому известный писатель Н.В. Гоголь. В этом доме он написал не чуждую фантастике «Сорочинскую ярмарку», сделал первые наброски «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Этот дом Гоголь упоминал в «Записках сумасшедшего», здесь состоялось его знакомство с В.А. Жуковским, переведшим «Лес-

ного царя» И.В. Гете, балладу, упомянутую в первой главе «Штосса»¹. Таким образом, фоновая семантика урбанистических включает в себя компоненты смысла «литература», «романтизм», «фантастика», «альтернативный хронотоп», которые усиливаются и развиваются Лермонтовым в процессе последующего повествования². Недоговоренность, сопровождающая урбанистические зарисовки, убеждает читателя, что происходящие события имеют мистическую природу.

В «альтернативной» условно-реалистической картины мира активно участвуют элементы тематических групп «Время» и «Числа», которые не только служат средствами передачи временных и количественных отношений, но и отражают их причинно-следственные связи. Хронология событий до встречи Лугина с призрак описана Лермонтовым чрезвычайно точно: их начало совпадает с *музыкальным вечером*, продолжается *ноябрьским утром*, завершается *в полночь со вторника на среду*. На первый взгляд, ничего загадочного и фантастического в этих номинациях нет. Однако в русской и европейской культурах обозначения отрезков времени обладают устойчивым комплексом символических значений, на которые опирается Лермонтов. К их числу можно отнести такие неявные смыслы:

осень — расцвет/угасание, время завершения цикла развития, время истончения границ между реальным и ирреальным мирами, светом и тьмой, старость, смерть;

вечер — старость, усталость, приближение конца, закат жизни;

утро — рождение, детство, радость, надежда.

¹ «Стоит отметить, что замысел “Штосса” возник после приезда Жуковского в Петербург 9 марта 1841 года. Лермонтов в это время часто встречался с Жуковским: в день приезда у Карамзиных, 17 марта у Смирновой, 18 марта у Ростопчиной, 4 апреля снова у Смирновой, 12 апреля он принимал Лермонтова на своей квартире. Литературные разговоры и споры, разумеется, занимали значительное место на этих встречах, на одной из них и был, вероятно, прочитан “Штосс”» [Найдич 1994].

² Эта деталь повести М.Ю. Лермонтова участвует в становлении Петербургского мифа, повествовавшего о таинственных местах Северной столицы. Литературную историю Столярного переулка продолжил Ф.М. Достоевский в романе «Преступление и наказание».

Фоновая семантика лексем указывает на то, что в судьбе главного героя настало время перемен, характер которых слабо предсказуем, поскольку в его судьбу вмешались ирреальные силы.

К подобному выводу приводит анализ фоновой семантики названий дней недели, обусловленной особенностями внутренней формы. Точно обозначены день и час переезда Лугина в Столярный переулок: *9 часов понедельника* — и время завязки событий: *вторник*. Этимология этого слова (от *второй*, т.е. другой) указывает на возможность иного, чем подсказывает логика, завершения события, связанного с существованием ирреальной действительности. К слову сказать, семантика числительного *два* постоянно повторяется в повести разными способами: *вдвоем* оказываются Лугин и Минская во время музыкального вечера, комната **27** находится на *втором* этаже дома, *дважды* задает Лугин вопрос дворнику о жильцах дома и получает *два* схожих по содержанию и противоположных по смыслу ответа. Интересно, что Штоссом, Лугин спрашивает:

— Новый хозяин здесь живет?

И получает ответ:

— А *черт* его знает.

На вопрос о жильцах дворник замечает:

— В двадцать седьмом номере?.. да кому там жить! он уж *Бог* знает сколько лет пустой.

Значение обоих фразеологизмов одинаково — ‘не знаю, неизвестно’, однако семантика и связанная с ней коннотация опорных слов *черт* и *Бог* — диаметрально противоположны. Так с помощью метафоры, преобразующей словесный комплекс-прототип, устанавливается связь между именем хозяина дома — *Штосса* (судя по фамилии, немца) — и нечистой силой, с одной стороны, и обитателями снятой Лугиным квартиры (в первую очередь, воздушной красавицы) с высшими силами — с другой. Этим способом подчеркивается идея борьбы добра и зла, в центре которой оказывается герой произведения. К слову сказать, второй фразеологизм прототипируется трижды, что позволяет строить предположения о разрешении фантастической коллизии.

С исходом противостояния косвенно связана надпись на загадочном портрете, висящем в последней комнате 27-го номера: не то фамилия, не то прозвище автора — *Середа*. В полночь, т.е. фактически *в среду*, происходит первая встреча Лугина с «призрачным» стариком. Лексема *среда* (*среда*) обладает разнообразной, также противоречивой, фоновой семантикой. Во-первых, она включает компонент смысла 'неясность' (события достигли середины, и еще рано судить об их результате). Во-вторых, обнаруживает родство со словами *сердце*, *сердцевина*, что подчеркивает эмоциональный порыв Лугина, согласившегося играть в штосс, поддавшись чувствам. В-третьих, по религиозным правилам среда — день, требующий от верующего особой строгости поведения (*что Бог ни даст, а в среду не пряхть!*; *Гость дорогой, а день середной*, т.е. постный — угостить нечем); следовательно, Лугин, поддавшись влиянию призрачного старика, нарушает нормы религиозного поведения. Наконец, *среда* имеет латинское соответствие (*medium* — 'средина, посредство'), которое в Словаре В.И. Даля определяется как «посредник, сообщитель; ныне названные людей, будто бы способных к духовным сообщениям». Таким образом, художник, написавший картину,вольно или невольно стал посредником между реальным и фантастическим мирами. Другой художник, Лугин, призван разгадать страшную тайну картины.

В том, что герою предстоит пройти тяжелые испытания, читателя убеждает символический потенциал языковых средств, участвующих в изображении городского пейзажа, внутреннего убранства помещений, подробностей одежды и аксессуаров персонажей. Эти элементы текста описаны чрезвычайно подробно, причем детализация обнаруживается не только в речи повествователя, но и в высказываниях главного героя. Значения лексем и фразеологизмов осложняются историко-культурной информацией, которая лежит в основе фоновых приращений фантастического смысла, возникающих под влиянием ряда факторов, в первую очередь цветовой символики.

В этом смысле весьма показательное описание одежды Минской:

На ней было *черное* платье, кажется по случаю придворного *траура*. На плече, припильенный к *голубому* банту, сверкал бриллиантовый вензель...

Нынешний читатель воспринимает лишь буквальные значения лексем, в то время как современник Лермонтова легко расшифровывал культурную информацию: банты голубого цвета были знаком фрейлин императрицы, своеобразной «небесной гвардии», алмазы вензеля указывали на то, что траур был нестрогим (строгий траур исключал алмазные украшения)³. Цветовую символику писатель использует для подготовки читателя к последующим фантастическим событиям: черный ассоциируется с тайной, вмешательством в жизнь человека темных сил, трагическим, возможно смертельным, исходом событий. Голубой цвет в этом отношении более многозначен: в религиозной картине мира — это цвет Богородицы, величия и красоты; в обыденной картине мира он символизирует мечту, часто недостижимую (ср. *голубая мечта*), это значение сформировалось под влиянием немецкой мифологической картины мира, где *голубой/синий* цвет указывает на волшебство, колдовство. Важно то, что перечисленные мотивы автор не вербализует, тем самым сгущая атмосферу тайны.

Большинство цветочных прилагательных используется проспективно. Лермонтов привлекает внимание читателя к цветочной символике посредством повторов, как, например, во фрагменте:

Мокрый снег падал хлопьями, дома казались грязны и темны, лица прохожих были *зелены*; извозчики на биржах дремали под *рыжими* полстями своих саней; мокрая длинная шерсть их бедных кляч завивалась барашком; туман придавал отдаленным предметам какой-то *серо-лиловый* цвет. По тротуарам лишь изредка хлопала калоши чиновника, да иногда раздавался шум и хохот в подземной полливной лавочке, когда оттуда выталкивали пьяного молодца в *зеленой* фриз-

³ Современники узнавали в графе В. покровителя искусств М.Ю. Виельгорского, музыкальный салон которого посещали В.А. Жуковский, В.Ф. Одоевский и М.Ю. Лермонтов.

вой шинели и клеенчатой фуражке. Разумеется, эти картины встретили бы вы только в глухих частях города, как, например... у Кокушкина моста.

Здесь важен семантический повтор: всем цветообозначениям в отрывке присущи фоновые семы 'грусть, тоска, угнетенное состояние духа', появление которых обусловлено особенностями русской языковой картины мира XIX в., где все они имели неявные смыслы. Это описание чрезвычайно напоминает зарисовку из романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», сделанные двадцатью годами позже, с той лишь разницей, что у Лермонтова цветовая гамма служит доминантой сложного синтаксического целого, в то время как у Достоевского на первый план выдвигается эмоционально окрашенная лексика.

Цветовая лексика в повести Лермонтова значима сама по себе, что подчеркивается появлением окказиональных синонимических рядов и антонимических пар, актуализирующих необходимые автору фантастические образы. Так, *серо-лиловый* цвет ассоциировался с нестрогим трауром (ср. символику черного цвета в костюме Минской). *Рыжий* цвет вызывал устойчивые негативные эмоции (ср.: *С рыжим дружбы не води, с черным в лес не ходи; Рыжий да красный — человек опасный; Рыжих и во святых нет*), позволяющие выделить у цветового прилагательного такие второстепенные компоненты смысла, как 'опасность, грех' (ср. мотив карточной игры). В Словаре М. Фасмера этимология слова связывается с лексемами *рудá, рдеть, ржавчина*, которые обнаруживают такие компоненты смысла, как 'распад, тление', имеющие прямой и переносный смыслы.

В прямом и переносном значении использовано и прилагательное *зеленый*, которое повторяется во фрагменте дважды. Характерно, что в приведенном ранее отрывке экспрессивно-характеризирующее значение (*лица зеленые*) использовано первым, а номинативное — вторым (*зеленая шинель*, какие носили мелкие чиновники). Фоновая семантика этого цветообозначения многообразна: это и злоупотребление спиртным (ср. *зеленый змий*), и

яд (многие краски зеленого цвета были ядовитыми, и существовал запрет на их использование в обойном производстве), и болезнь — следствие промозглого климата, и порок — увлечение карточной игрой (цвет сукна на ломберных столах, используемых для карточной игры, был зеленым).

Цветообозначение *желтый* также встречается в повести. В первый раз оно фигурирует в речи Лугина, который жалуется Минской на преследующую его оптическую иллюзию:

— Вообразите, какое со мной несчастье: что может быть хуже для человека, который, как я, посвятил себя живописи! — 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*. Так нет! всё остальное как и прежде; одни лица изменились; мне иногда кажется, что у людей вместо голов *лимоны*.

В приведенном фрагменте сема 'желтый' повторяется трижды, причем ее смысловая нагрузка различна. В первом случае — это указание на возможный симптом душевной болезни героя. Упоминание испанской живописи также не случайно: желто-коричневый колорит — характерная особенность испанской живописи XVI–XVII вв. Желтый цвет в испанской живописи обладал амбивалентной семантикой: «Желтый (золотой) — символ солнца и зерна; цвет силы, славы, вдохновения, предчувствий и прозрений; знак великодушия и чести, страсти и гордости. В церковной символике — цвет адского пламени и потому цвет отчаяния, зависти, ревности, измены, предательства» [Малиновская 2007]. Для понимания высказывания Лугина важна положительная составляющая этого ряда. Художника вполне устроило бы, если бы мир виделся ему в едином цвете — отсутствие гармонии его расстраивает. Сравнение лиц людей с лимонами лишь подчеркивает эти ощущения, поскольку в XIX в. цвет лимона воспринимался как желто-зеленый — цвет болезни, распада, тления. Таким образом, в ряде значений прилагательное *желтый* синонимично цветоименованию *зеленый*.

В то же время цветовые прилагательные, используемые в комплексе с наименованиями предметов, способны

обозначать более сложные смыслы. Так, при описании обоев нанятой Лугиным квартиры автор, помимо определения *зеленый*, использует эпитеты *красный* и *золотой*:

Старая пыльная мебель, некогда *позолоченная*, была правильно расставлена кругом стен, обтянутых обоями, на которых изображены были на *зеленом* грунте *красные* попугаи и *золотые* лиры...

Цветовая символика этого фрагмента усиливается в результате взаимодействия с графической: в христианской живописи золотой цвет используется для выражения божественного откровения. Лира символизирует гармонию, творчество, солнце (поскольку является эмблемой Аполлона), безграничную власть (в древнегреческих мифах звуки лиры могли двигать горы и возводить стены). Таким образом, символическое прочтение образа указывает на всевластное чувство героя, которое способно победить смерть.

Символика прилагательного *красный* амбивалентна, но преобладают в ней элементы с положительной оценочностью: любовь, жизнь, радость, милосердие, божественная любовь. Образ попугая толкуется в симвонологии иначе, чем в обыденной картине мира: это не бездумный копист и подражатель, а посредник между человеческим и потусторонним миром, пророк. Таким образом, этот образ, как и предыдущий, внушает читателю надежду на благополучное разрешение фантастической коллизии, связанное с вмешательством высших сил.

Изображая детали интерьера, Лермонтов, как и в предыдущих случаях, абсолютно точен в деталях: описанный им стиль обоев действительно существовал в конце XVIII в.; он назывался *гротеск* и объединял изображения причудливых растений, греческих и римских богов и их атрибутов. Это значение возникло в результате метафорического переноса от первичного значения слова (франц. *grotesque*, букв. 'причудливый; комичный'): 'орнамент, в котором причудливо сочетаются декоративные и изобразительные мотивы (растения, животные, человеческие формы, маски)'. В тексте повести слово *гротеск* не упоминается, но описание, приведенное выше, во времена Лермон-

това вызывало у читателей совершенно конкретный образ вкупе с обозначением, неявно указывая на художественные средства произведения.

Гротеск активно использовался и писателями-романтиками, которые целенаправленно изучали его эстетический потенциал. Среди средств создания гротеска присутствует «ряд словесных эффектов, рассчитанных на контрастное воздействие: звуковые нагромождения, стремление к звукоподражательности, игра словами, синонимами, неожиданные словопроизводства, употребление метафорических выражений в прямом значении, гиперболические сравнения, нарушение серьезного тона рассуждения алогизмом вывода, несоответствие тона повествования содержанию» [Аполлон 1997: 28–37].

Языковой единицей, объединяющей средства создания гротеска, является заимствованное из немецкого языка существительное *штосс*. В повести *Штосс* – это фамилия владельца дома, которую называет призрак голос и затем неоднократно повторяет Лугин. Однако, по наблюдениям В.Э. Вацура, этот антропоним содержит аллюзию, послужившую Лермонтову источником каламбура: в 1839 г. был популярен анекдот о том, как «бедная девица Штосс выиграла в лотерею 40 000 рублей; об этом говорил весь город, и Вяземский тогда же писал родным, каламбурно обыгрывая фамилию: “А я-то что-с? – спрашиваю я у судьбы, что я тебе в дураки, что ли, достался?”» [Вацура 2002: 730]. У Лермонтова фонетический каламбур возникает как результат коммуникативных помех, при которых уточняющий вопрос загадочного старика истолковывается Лугиным как утверждение:

– Хорошо... я с вами буду играть, я принимаю вызов, я не боюсь, только с условием: я должен знать, с кем играю! как ваша фамилия?

Старичок улыбнулся...

– *Что-с?* – проговорил неизвестный, насмешливо улыбаясь.

– *Штос?* кто? – У Лугина руки опустились: он испугался.

Можно предположить, что каламбур, возникший на русской почве, стал развитием омонимических связей, имеющих у лексемы *Stoß* в немецком языке.

Лермонтов использовал омонимию иноязычных лексем, каждая из которых является многозначной, для организации романтико-фантастической картины мира. Пересекаясь и сталкиваясь друг с другом, значения омонимичных лексем отражают тот хаос, который царит в сознании Лугина. В то же время использование отражает продуманность повествовательной стратегии автора.

На первый взгляд, актуализация варваризма в русском тексте кажется невозможной, однако при замедленном чтении текста становится понятным, что упоминания о явлениях немецкой культуры в повести весьма частотны и появляются они иногда вне связи с описываемыми событиями. В их число входят упоминания о *немецкой балладе*, о *немецком бароне*, прежде жившем в 27-м номере, о старинном *немецком вальсе*. Столь последовательное использование полного лексического повтора не случайно: как и лексема *штосс*, прилагательное *немецкий* активно участвует в организации фантастической картины мира.

Дело в том, что немецкая культура устойчиво ассоциировалась в сознании читателя XIX в. с фантастикой. «Первые шаги русской фантастической повести, безусловно, не смогли бы состояться, не имея отечественная поэзия к тому времени за плечами богатейший опыт романтической баллады. Именно в ней была разработана эстетика “чуждесного” и композиционно-стилевые формы ее выражения, которые и “позаимствовала” фантастическая повесть А. Погорельского и В. Одоевского» [История... 2005]. Едва ли не самым известным в России произведением немецкого романтизма была баллада Гете «Лесной царь». Вполне возможно, что ее фонетическая организация оказала влияние на формирование фантастической картины мира повести «Штосс». В немецком тексте используется фонетический повтор звукового комплекса *au*, который обнаруживается в слове *grau* («серый»), паронимичном ему существительному *Grauen* («ужас, жуть») (именно это состояние переживает Лугин, столкнувшись с призраком), *brauchen* («использовать») (загадочные силы используют героя, вовлекая его в опасную игру).

Мотив игры передан в балладе тавтологическим сочетанием *Spiele spiel* (букв. ‘играть в игры’). Для понимания фантастической картины мира повести «Штосс» важно то, что немецкая лексема *Spiel*, как и ее русский эквивалент, используется для обозначения игры в разных ее проявлениях: детской, азартной/коммерческой, музыкальной.

В повести Лермонтова мотив игры на музыкальных инструментах актуализируется посредством упоминания *немецкого вальса*, исполняемого *шарманкой*. Скорее всего, речь идет о вальсе из оперы К.М. фон Вебера «Фрейшютц» («Вольный стрелок», 1821), в которой души людей становятся полем битвы светлых и темных сил.

Эта фоновая семантика усиливается под влиянием упоминания национальности одного из жильцов 27-го номера, о котором, со слов дворника, известно, что он (жилец) был *из немецких баронов*. Все эти мотивы объединяются в рамках фантастической картины мира парой омонимичных лексем *Stoß*.

Первичное значение одного из омонимов — ‘кипа, стопа, пачка; штабель; поленица’, от которого образован лексико-семантический вариант ‘колода карт’. Он-то и послужил основой для названия азартной игры, с которой связана главная сюжетная линия повести Лермонтова. Не вдаваясь в подробности игры, скажем лишь, что призрачный старик выступает в роли *банкомета*, а Лугин выступает в роли *понтера* (от фр. *ponter* — ‘понтировать’, т.е. ‘делать ставку в игре’; ср. *поставить на карту* — буквально ‘положить деньги поверх карты’). От понтера исход игры в штоссе не зависел, выигрыш определялся либо ловкостью рук банкмета, который мог оказаться шулером, либо волей случая, что трактовалось игроками как вмешательство в судьбу человека потусторонних сил. Как следствие, у слова *штосс* развиваются фоновые смы ‘рок, фатум, неопределенность, борьба с судьбой, игра судьбы, двойственность’.

Ряд иных неявных компонентов смысла лексемы подчеркивается другими наименованиями этой игры, которые представляют собой однословные и фразеологизированные обозначения: *фараон*, *любишь-не любишь*, *вершишь-не вершишь*, *направо-налево*. Современ-

никам автора эти названия, безусловно, были известны, что помогало им лучше понять сюжетные линии повести. Так, первый из синонимов был использован А.С. Пушкиным в повести «Пиковая дама» (1834). Следовательно, пушкинский Германн и Лермонтовский Лугин играют в одну и ту же азартную игру, и лексема *штосс* служит отсылкой к претексту.

Но, в отличие от пушкинского Германна, Лугин искренне влюблен в «воздушную красавицу» (синонимическое обозначение *любишь-не любишь* актуализирует любовную линию повести), хотя при первом взгляде на нее герой ощущает неприязнь. Позже любовь сменяется страстью, и герой решается на некий решительный шаг.

На этом повествование обрывается, однако для организации фантастической картины мира важно то, что семантика ‘решение’ обнаруживается у второго из омонимов немецкой лексемы *Stoß*. Ср.: *seinen Herzen einen Stoß geben* — ‘сделать над собой усилие’, ‘решиться на что-л.’ (букв. ‘дать своему сердцу импульс’). Таким образом, в повести Лермонтова фантастическая картина мира организуется посредством устранения омонимии иноязычных лексем, поскольку вербализуется и становится ее центром лишь один из омонимов, называющий игру, а значения второго развертываются на композиционно-образном уровне в виде сюжетных ходов.

Так, синонимичное наименование штосса *вершишь-не вершишь* характеризует восприятие игры главным героем повести: Лугин, чувствующий недомогание, в какой-то момент начинает сомневаться, что адрес, который ему указывает таинственный голос, реально существует. На потенциальную иллюзорность происходящего указывает и лексема *сон*, у которой в повести появляется окказиональный пароним *они-ка*, или *соника* (так называется вторая карта, которую открывает банкOMET; см.: [Романов 2005]). Иными словами, странный случай с Лугиным в свете романтического двоемирия может быть понят как следствие вмешательства в жизнь героя ирреальных сил, но может быть истолкован и как кошмарное сновидение. В пользу логического объясне-

ния свидетельствует лексико-семантический вариант второго омонима *Stoß* — ‘толчок, удар; порыв (ветра)’, что также актуализируется в описаниях появления таинственного старика и воздушной красавицы:

В эту минуту обе половинки двери тихо, беззвучно стали отворяться; *холодное дыхание повеяло* в комнату; дверь отворилась сама; в той комнате было темно, как в погребке; В эту минуту он почувствовал возле себя что-то свежее *ароматическое дыхание*; и слабый *шорох*, и *вдох невольный*, и легкое огненное прикосновение.

И в том и в другом случае автор подчеркивает движение воздуха, которое в конечном счете и могло послужить источником иллюзии.

Третье из синонимичных обозначений игры *штосс* — *направо-налево* — основывается на характеристике действий банкOMETA: карта, сдвинутая *направо*, свидетельствует о его проигрыше (или выигрыше) карта, сдвинутая *налево*, указывает на выигрыш (или проигрыш) понтера. Метафорически этот синоним характеризует ситуацию, в которой оказался Лугин: ему постоянно приходится делать выбор: следовать ли указаниям загадочного голоса или отказаться от поиска таинственного дома; нанять ли «нехорошую» квартиру или отказаться от сомнительного предприятия; согласиться ли сыграть с призраком в штосс или отвергнуть предложение. Противоречивое состояние героя подчеркивается с помощью антонимов, объединенных общим контекстом:

...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; Он начал ходить по комнате; небывалое беспокойство им овладело; ему хотелось плакать, хотелось смеяться...

Такое состояние совпадает с тем, которое обозначается немецким фразеологизмом *das hat jemandem einin Stoß gegeben* (букв. ‘это сильно *взволновало (потрясло)* кого-либо’), где второй из омонимов использован в значении ‘удар, потрясение’.

Не менее важным для организации фантастической картины мира является производный лексико-семантический вариант второго омонима ‘стык, соеди-

нение, сочленение', который развертывается в сюжетную линию «поединок человека с потусторонними силами». Маркером этой сюжетной линии служит, например, лексема *портрет*, напоминающая об одноименной повести Гоголя. Лексема *портрет* актуализирует в сознании читателя воспоминания о сюжете, который строится по аналогичной модели. *Портрет*, как и *зеркала в рамах рококо*, — предметы, обозначающие границу реального и ирреального миров. Посредством олицетворения Лермонтов подчеркивает, что за этой гранью жизнь существует в какой-то иной, недоступной пониманию Лугина форме, о которой можно только догадываться по деталям изображения.

Остальные значения второго омонима *Stoß* также вписываются в фантастическую картину мира, поскольку называют способ разрешения романтического конфликта и свойство характера романтического героя. Значение 'последний, точный, решительный удар' согласуется с характерным для романтической фантастической повести мотивом гибели героя, «неспособного разрешить (прежде всего в себе самом) конфликт между “конечным” и “бесконечным”, “плотью” и “духом”» [История... 2005: 60]. В то же время фразеологизм *er kann einin Stoß vertragen* (букв. 'он может выдержать удар', перен. 'он человек не слабый') вполне точно описывает характер Лугина. Эти энантиосемичные значения в равной степени могли быть использованы Лермонтовым для развития и завершения фантастического сюжета⁴.

Возникает вопрос: с какой целью Лермонтов использует лексикоцентрический принцип организации фантастической картины мира? Возможно, для Лермонтова это способ изображения фантастического измерения, существующего параллельно с реальным миром по своим собственным, отличным от него законам. Если условно-реалистическая картина мира характеризует существование человека во

вполне конкретных времени и пространстве, что отражается в соответствующей системе полей, опирающихся на узуальную парадигматику, то фантастическая картина мира неоконченной повести организована вокруг имени поля *Штосс*, которое развертывается в виде системы взаимодействующих друг с другом значений: игра, болезнь (мания), любовь, поединок, Германия, смерть, любовь, выбор. В то же время ряд компонентов смысла оказывается общим для обеих картин мира — это двойственность, неясность, болезнь, гибель, игра, Германия. Именно они наиболее активно участвуют в создании фантастического эффекта повести Лермонтова.

Таким образом, «Штосс» действительно необычное произведение, своеобразная мистификация. Но литературная игра состоит вовсе не в том, в чем ее усматривали современники, ожидавшие знакомства с увлекательным романом (на это указывала толстая тетрадь, с которой пришел автор), а услышавшие еще не законченную повесть. «Штосс» — это своеобразный художественный эксперимент, важной частью которого является лингвистическая составляющая. И в этом смысле произведение М. Ю. Лермонтова предвосхищает появление такого направления фантастики, как фэнтези, в частности городской его разновидности.

ЛИТЕРАТУРА

Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь. — М., 1997.

Вацуро Э.В. Последняя повесть Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: pro et contra. — СПб., 2002.

История русской литературы XIX века: В 3 ч. / Дмитриева Е.Е. и др.; под ред. В.И. Коровина. — М., 2005.

Малиновская Н. Символика растений // Лорка Ф.Г. Цыганское Романсеро. — М., 2007.

Найдич Э.Э. Штосс // Найдич Э. Этюды о Лермонтове. — СПб., 1994.

Найдич Э.Э. Еще раз о «Штоссе» // Лермонтовский сборник. — Л., 1985.

Романов Д.А. О слове *соника* в русском языке // РЯШ. — 2005. — № 4.

⁴ Литературоведы склоняются к трагическому разрешению конфликта, ссылаясь на дневниковые записи Лермонтова.