

Василий

Мукин

ЛЕРМОНТОВ И ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ (ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ ПОВЕСТИ «ШТОСС»)

Благодаря трудам В.Н. Топорова, по праву считающимися классическими, Петербургский текст русской литературы (далее ПТ) принято рассматривать как «некий синтетический сверхтекст, с которым связываются высшие смыслы и цели» (Топоров 2003: 23). Его составляющие – не просто отдельные художественные произведения, включающие описания северной столицы: их авторы описывают ее вполне определенным образом. Они употребляют при этом сходную лексику и фразеологию, используют подобные тропы и стилистические формулы, совершая такой «прорыв в сферу символического и провиденциального» (Топоров 2003: 23), который актуализирует старый миф об искусственном, богопротивном и бесчеловечном городе-призраке, находящемся во власти нечистой силы и обреченном на неминуемую гибель. Этот эсхатологический антимиф возник тогда же, когда и противоположный ему «креативный» миф о «юном граде, полночных стран красе и диве» (Пушкин 1949–1951: IV, 378) – в первые годы после основания города и переезда туда царского двора. Но лишь позднеромантическая историософская рефлексия, не любившая полутонов и склонная создавать «черные» мифы и легенды, в сочетании с воображением, характерным для поэзии мировой скорби (*Weltschmerzpoesie*), способна была вдохнуть новую жизнь в старый миф и претворить его в привлекательный литературный канон, который лег в основу ПТ. Напомню, что согласно В.Н. Топорову начало этому сверхтексту было положено такими произведениями Пушкина, как «Уединенный домик на Васильевском» (1829), «Пиковая дама» (1833) и «Медный всадник» (1833), а самые поздние входящие в него тексты – допустим, «Поэма без героя» А.А. Ахматовой или «Беспредметная юность» А.Н. Егунова – были написаны в 20-х и 30-х годах XX века¹. «Вершинными» авторами ПТ были Гоголь, Аполлон Григорьев, Всеволод Крестовский, Достоевский, Надсон, Апухтин, а в XX веке Блок, Андрей Белый, Ремизов, Вагинов, Ахматова, Мандельштам и многие другие (Топоров 2003: 23–24).

¹ По мнению многих исследователей, ПТ на этом не завершается. В конце XX – начале XXI века его пополняют всё новые и новые произведения. Назову таких авторов, как Михаил Кураев, Александр Битов, Татьяна Толстая, а также молодежь – Елену Михайлову, Александра Юргенсона, Елену Шульгину. Особо отмечу фантастическую прозу Дарьи Симоновой. См. также: Шубина 2003.



ПТ представляет собою благодарнейший материал для интертекстуального анализа.

Первое, что бросается в глаза при анализе конкретных текстов, образующих ПТ <...>, – удивительная *близость* друг другу разных описаний Петербурга как у одного и того же, так и у различных (но – и это особенно важно – далеко не у всех) авторов, – вплоть до совпадений, которые в другом случае (но никак не в этом) могли бы быть заподозрены в плагиате, а в данном, напротив, подчеркиваются их источники не только не скрываются, но становятся именно тем элементом, который прежде всего и включается в игру. Создается впечатление, что Петербург имплицитно свои собственные описания с несравненно большей настоятельностью и обязательностью, чем другие сопоставимые с ним объекты описания (например, Москва) (Топоров 2003: 25–26. Курсив В.Н. Топорова. – В.Щ.).

До сих пор историки литературы обращали внимание главным образом на текстуальные совпадения и скрытые цитаты *внутри* по-топоровски понятого ПТ, то есть развернутого комплексного нарратива, повествующего о фантазмагорическом городе-призраке, построенном на финском болоте с его промозгло-морозным воздухом вопреки природе и истории, а также о бесчеловечной столице могущественного государства-монстра, городе казарм, парадов, придворных балов, сумасбродно-лихорадочных идей и бездны человеческого горя. При этом основное внимание уделялось тому, как, например, писатели «натуральной школы» или Достоевский обыгрывают художественные открытия Пушкина и Гоголя, как Андрей Белый или Алексей Ремизов включают в свои текстовые игры образы и мотивы, почерпнутые из Гоголя, Лермонтова или Достоевского, и как авторы середины и конца XX века делают то же самое и с русской классикой XIX века, и с литературой века Серебряного. Наиболее проницательные исследователи шли еще дальше, указывая на западноевропейские источники ПТ – Гофмана, Диккенса, Бальзака или Ежена Сю (см., напр.: Елистратова 1972: 75–85, 165–166; Манн 1973: 219–258; Манн 1996: 391–401; Кривонос 2006: 242–258). Однако никто, на мой взгляд, до сих пор не обратил внимание на то, что внутри ПТ скрещиваются по крайней мере три семантических поля, принадлежащих к трем сверткстам – к *собственно ПТ* («город-призрак», «гнилой и склизлый город», «бесчеловечный город на болоте» и т.п.), к *азартно-игровому тексту* («Что наша жизнь? – Игра! <...> Ловите миг удачи! Пусть неудачник плачет!...»²) и к обширному, но более аморфному *инфернально-демоническому тексту*, одну из главных позиций в котором по праву занимают произведения Лермонтова («И гордый демон не отстанет, пока живу я, от меня и ум мой озарять он станет лучом чудесного огня...»³).

Недоконченная предсмертная повесть Лермонтова «Штосс» в равной мере сосредоточивает в себе все три упомянутые семантические поля. Таким образом, во внутренней семантической структуре ПТ она занимает совершенно уникальное центральное место, так как ее сюжет строится с использованием скрещения трех образно-тематических потоков (или «силовых линий»), метафорически связанных с культурно-историческим феноменом «петербургскости» – призрачности, инфернальности и с испытанием судьбы посредством постановки ее на карту.

² Чайковский М.И. 1956: 91.

³ Лермонтов 1961–1962: I, 331.

Напомню: неведомая сила направляет главного героя – художника-романтика, обладающего рядом демонических черт, в «нехорошую», говоря словами Михаила Булгакова, квартиру в подозрительном доме гоподина Штосса, где он по ночам играет с хозяином в карты⁴ на тело и душу его красавицы-дочери и всё время проигрывает.

Если связь ПТ с семантикой и символикой инфернально-демонического подчеркивается часто и постоянно, то на игровое начало по принципу штосса или «русской рулетки» как на специфическое явление именно петербургского периода русской истории до сих пор обратил внимание лишь Ю.М. Лотман в статье о «Пиковой даме» Пушкина (Лотман 1992: 389–415).

Эта работа была опубликована в 1975 году (Лотман 1975), за девять лет до появления термина и понятия «ПТ» (Топоров 1984), и потому ее автор никак не соотносит картежный азарт с романтической мифологией северной столицы. Попытка показать эту связь – моя задача, а моим «союзником» в этом деле станет не только создатель «Пиковой дамы», но и продолжатель его дела, задумавший написать «Штосс» и, если последовать далее по непрерывной интертекстуальной цепочке, сильно повлиявший на Достоевского, благодаря которому петербургский миф стал достоянием всего образованного человечества.

Попробуем восстановить логику рассуждений Лотмана.

Отправным пунктом его рассуждений является констатация того факта, что в азартных играх «понирующийся вынужден принимать решения, фактически не имея никакой (или почти никакой) информации» (Лотман 1992: 395). Исход игры определяется случаем, и потому «игрок играет не с другим человеком, а со Случаем», а сама игра представляет собою «модель борьбы человека с Неизвестными Факторами» (Ibid., 395–396). И, продолжает ученый, хотя мысли о счастливой или несчастливой случайности и о связи с ними личной судьбы и активности человека неоднократно звучали в мировой литературе, начиная с античных времен,

<...> в обострении проблемы могли быть не только исторические, но и национальные причины. Нельзя не заметить, что весь так называемый петербургский, императорский период русской истории отмечен размышлениями над ролью случая <...>, фатумом, противоречием между железными законами внешнего мира и жадной личной успеха, самоутверждения, игрой личности с обстоятельствами, историей, Целым, законы которых остаются для нее Неизвестными Факторами. И почти на всем протяжении этого периода более общие сюжет-

⁴ Разумеется, штосс – разновидность фараона. Эта азартная игра появилась во Франции в конце XVII века. В России в нее стали играть в середине XVIII века, а в двадцатые и тридцатые годы она переживала пик популярности (Шевцов 2006: 9). Правила игры просты. Игроку два человека – понтер и банкомет, каждый со своей колодой карт. Понтер выбирает из своей колоды карту, кладет ее на стол рубашкой вверх и объявляет ставку (куш). Затем, продолжая держать карту закрытой, он «подрезает» ею колоду банкомета, после чего банкомет переворачивает свою колоду лицевой стороной вверх и сдвигает верхнюю карту на полкарты вправо таким образом, чтобы понтер мог видеть первую и вторую карты. Эти карты называются лоб и соник. Только после этого понтер открывает свою карту. Цель игры для понтера – выбрать парную по достоинству карту со второй картой банкомета – соником; масть не имеет значения. Если совпадает лоб, то выигрывает банкомет. Карты редко совпадают с первого раза, и потому банкомет выбрасывает несовпавшие карты на стол до тех пор, пока не откроется хотя бы одна совпадающая. При совпадении и лба, и соника выигрывает банкомет (http://www.durbetsel.ru/2_stos.htm; доступ 12. 09. 2014). Штосс во все времена был популярен среди шулеров, так как в процессе игры можно легко использовать многие способы обмана (Ibid., доступ 12. 09. 2014).

ные коллизии конкретизируются – наряду с некоторыми другими ключевыми темами-образами – через тему банка, фараона, штосса, рулетки – азартных игр (Лотман 1992: 396).

Резкое увеличение роли случайности в историческом развитии послепетровской России было, по мнению Лотмана, связано с тем, что хотя интеллектуальное развитие русского образованного общества шло в русле и в темпе общеевропейского движения, социально-политическая основа жизни страны изменялась медленно и, что важно, в соответствии с более древними обычаями и структурными принципами, которые устояли пред натиском петровских преобразований. Так, например, не только в теории, но и на практике жизнь русского дворянина регламентировалась рационально построенной Табелью о рангах, а принципы натурального права и свободного гражданского служения были официально признаны верными и непоколебимыми. Однако жизнь на каждом шагу доказывала, что даже в вопросах продвижения по службе рационально-бюрократические правила вовсе не являются единственно действующими, потому как в расчет принимались семейные и родственные связи, личные знакомства с властью имущими, желания и капризы последних и просто внезапные, непредвиденные стечения обстоятельств, которые могли превратить никому не известного казанского офицера в губернатора (случай Державина), а императорского любимца в вятского ссыльного (случай архитектора Александра Витберга, описанный Герценом в «Былом и думах»). Существовали, таким образом, две противоречившие друг другу системы функционирования общества: «по закону» и «по случаю»; за последним нередко скрывался произвол, прихоть власть имущего или всемогущее русское «так надо».

Взаимное вторжение явлений этих рядов, – замечает Ю.М. Лотман, – привело к той скачкообразности, кажущейся необусловленности событий, которая заставляла современников целые аспекты русской жизни объявлять «неорганичными», призрачными, несуществующими <...> Такие понятия, как «счастье», «удача», и действие, дарующее их – «милость», – мыслились не как реализация непреложных законов, а как эксцесс – непредсказуемое нарушение правил. Игра различных, взаимно не связанных упорядоченностей превращала неожиданность в постоянно действующий механизм (Лотман 1992: 397).

Характерно, что подобный ход рассуждений приводит автора статьи к лермонтовскому «Маскараду» (Лотман 1992: 400):

Что ни толкуй Вольтер – или Декарт,
Мир для меня – колода карт,
Жизнь – банк: рок мечет, я играю.
И правила игры я к людям применяю
(Лермонтов 1961–1962: III, 418).

Заметим, что эта формула Казарина двуедина: с одной стороны, «разум правит миром» (вернее, должен править миром), а с другой – полная бессмысленность и непредсказуемость. Игра в данном случае – не шахматы, не умная комбинаторика, а прихоть слепого фатума, воплощенная в случайно открытой

карте из перетасованной колоды. Замечу, что в формулировке «рок мечет», являющейся олицетворением излюбленной темы Лермонтова – темы фатума, слово «рок» с легкостью можно заменить такими словами, как «сатана», «черт» или «дьявол», придавая лотмановским Неизвестным Факторам инфернальный и/или эсхатологический характер. При литературном воплощении подобной ситуации в подобном истолковании в ход очень часто идет фантастика, причем, как верно указывает Лотман, она выступает не как свидетельство веры автора в реальность сверхъестественных сил, а как знак, значением которого «может оказаться любая сила: историческая, экономическая, психологическая или мистическая – иррациональная с точки зрения «расчета, умеренности и трудолюбия»⁵ как программы поведения отдельной личности» (Лотман 1992: 407).

Итак, в сознании русских писателей XVIII и XIX веков окружающая их динамика действительности напоминала игру в штосс: жизнь тасует колоды и мечет банк, а живому человеку предоставляется один шанс из тринадцати, чтобы загадать счастливую карту⁶. Однако статья Лотмана заканчивается не этим, и в последнем выводе ему вторично сопутствует Лермонтов – на этот раз как автор повести «Фаталист». Тартуский ученый справедливо утверждает, что «антитеза случайного и закономерного получает в этой повести философскую интерпретацию как противопоставления концепции недетерминированной свободы воли человека, с одной стороны, и полной подчиненности его фатальной цепи причин и следствий, предопределенного хода событий, с другой» (Лотман 1992: 413). При этом он ссылается на работу Ксении Кумпан, которая полагала, что первая, волонтаристско-активистская концепция была связана с идеей человека западной цивилизации – «с гипертрофированно развитой личностью, индивидуализмом, жаждой счастья и утратой внеличных стимулов», а вторая, пассивно-фаталистическая – «с человеком Востока, неотделимым от традиции чуждым и раздвоенности, и личной ответственности за свои деяния» (Лотман 1992: 413; Кумпан 1973: 28–30). По замыслу Лермонтова, носителем первой концепции является петербурженец Печорин, а носителем второй – серб Вулич, человек широко понятого Востока.

Верность мысли Лотмана подтверждает и тот факт, что сверстник и однокурсник Лермонтова – И.А. Гончаров написал гениальный роман-раздумье – «Обломов», в котором внутренне цельному и чистому душой герою-фаталисту, великорусско-му пришельцу с пограничья Европы и Азии, противопоставлен культуртрегер и активист западного типа, полунемец из соседней с Обломовым деревни, который чувствует себя в Петербурге как рыба в воде и который обязан этому городу своим счастьем и личным успехом, в то время как Обломов в Петербурге лишь утверждает в своем фатализме. По всей видимости, поздний Лермонтов, подобно Белинскому, высказывавшему подобные мысли в том же самом 1841 году (Белинский 1956: 580), усматривал в пресловутой «душе Петербурга» не одну лишь призрачность и инфернальность, а возможность двоякого хода: или безжалостный, суетный, жаждущий наживы город-левиафан с железной необходимостью превратит человека в «ветошку» (по Достоевскому), или же заставит его обрести собственное достоинство и стать личностью. На «Востоке» вторая возможность исключается.

⁵ Слова Германна из повести А.С. Пушкина «Пиковая дама»: «Расчет, умеренность и трудолюбие – вот мои три верные карты» (Пушкин 1949–1951, VI: 331).

⁶ Колода состоит из 52 карт четырех мастей. Масти в игре не учитываются – нужно угадать карту по ее достоинству. Таким образом, понтер должен угадать одну из 13 возможных комбинаций.

* * *

Незаконченная повесть Лермонтова, фигурирующая в истории литературы под заглавием «Штосс», была впервые опубликована в 1845 году в первой книге литературного сборника «Вчера и сегодня». В то время направление, за которым с легкой руки Ф.В. Булгарина закрепилось наименование «натуральная школа», которому суждено было вдохнуть новую жизнь в ПТ, переживало творческий подъем. Читатели уже были знакомы с альманахом «Физиология Петербурга», но «Бедные люди» Достоевского еще дописывались, чтобы появиться в печати в «Петербургском сборнике» 12 января следующего 1846 года. Количество и качество произведений, всё время пополнявших ПТ, постоянно росло, и это обстоятельство говорит о том, что горизонт читательских ожиданий, соответствующим образом подготовленный «Пиковой дамой», «Медным всадником», петербургскими повестями Гоголя и физиологическими очерками Д.В. Григоровича, В.И. Даля и Е.П. Гребёнки, был настроен на благосклонное восприятие чего-то нового о Петербурге – страшного, загадочного, фантастического, но в то же время верно отражающего повседневную жизнь и вызывающего слезу жалости и сочувствия к несчастным героям. Запутанные приключенческие сюжеты после «Парижских тайн» Эжена Сю также воспринимались с большим воодушевлением. «Штосс» появился как нельзя вовремя, в тот самый исторический момент, когда западники и славянофилы ломали копыя в салонных и журнальных спорах о путях развития России и русском характере и когда весь, казалось бы, неразрешимый клубок противоречий – между железной обреченностью и непредсказуемостью, индивидуалистическим бунтом и фаталистической покорностью, игрою случая и сознательным деянием, просвещенностью и преданием воочую дал о себе знать в ледяном петербургском тумане, под грозной дланью Петра, указующей путь то ли к гибели, то ли к славе...

Предсмертная повесть Лермонтова стала одним из самых ярких произведений ПТ. Трудно судить, совпадало ли это с замыслом самого автора, быть может, мечтавшего о том, чтобы стать непосредственным продолжателем линии, обозначенной такими шедеврами, как «Пиковая дама» или «Невский проспект». Ясно одно: повесть была задумана как интертекстуальный акт, полемический по отношению к успевшей стать модной петербургской гофманиаде, которая наиболее ярко проявилась в фантастических повестях В.Ф. Одоевского, с которым Лермонтов был близок в последние годы жизни. В 1837 году вышла из печати повесть последнего «Сильфида», в которой с большой симпатией был изображен затворник-романтик, влюбившийся в эфемерную душу воздуха – сильфиду и погружившийся в чудесный мир сверхъестественных явлений, полностью порвав с реальным миром, оказавшимся под властью медиократии, скуки, лжи и пошлейшего прагматизма. Замысел Лермонтова сводился к тому, чтобы на первых страницах новой повести обмануть читателя, создав впечатление, что главный герой-романтик установит таинственную связь с потусторонним миром – в отличие от Одоевского не идиллическим, а inferнальным, чтобы дотронуться до его тайн и благодаря тому стать выше тривиальной повседневности, а в финале привести героя к катастрофе и тем самым дискредитировать романтическую иллюзию. Точно так поступил Лермонтов в «Герое нашего времени», композиция которого предусматривала мнимое утверждение фатализма с его дискредитацией в завершающей части романа.

О полемичности «Штосса» свидетельствуют два обстоятельства. Во-первых, первому публичному чтению повести в присутствии двух важнейших апологетов потустороннего мира – Жуковского и Одоевского сопутствовала забавная мистификация. Екатерина Сушкова-Хвостова вспоминает со слов Евдокии Ростопчиной, присутствовавшей при этом чтении в последний приезд Лермонтова в Петербург (в период с февраля по апрель 1841 года), будто бы последний однажды объявил, что прочитает свой новый роман под заглавием «Штосс», что чтение продлится не менее четырех часов, а потому он требует, чтобы гости собрались как можно раньше и чтобы двери были заперты для посторонних.

Лермонтов входит с огромной тетрадью под мышкой, – продолжает Е.А. Сушкова, – принесли лампу, двери заперли, и затем начинается чтение; спустя четверть часа оно было окончено. Неисправимый шутник заманил нас первой главой какой-то ужасной истории, начатой им только накануне; написано было около двадцати страниц, а остальное в тетради – была белая бумага (Сушкова-Хвостова 1928: 351–352).

Таким образом, Лермонтов «заманил» своих читателей неким подобием готической чертовщины, созвучной творениям Жуковского и Одоевского, что сидели в запертой гостиной. Комментатор «Штосса» Э.Э. Найдич справедливо заметил, что автор повести «с глубокой иронией» относится к ее герою художнику Лугину, а его «фантастическую любовь к воздушному идеалу» он называет «самой невинной и вместе с тем самой вредной для человека с воображением» (Лермонтов 1961–1962: IV, 493; Найдич 1962: 659). От себя замечу, что «фантастическая любовь к *воздушному идеалу*» – прямая реминисценция из «Сильфиды».

Во-вторых, в записной книжке, подаренной Лермонтову Одоевским, находится заметка, сделанная поэтом после отъезда из Петербурга: «Да кто же ты, ради Бога? – Что-с? – отвечал старичок, примаргивая одним глазом. – Штос! – повторил в ужасе Лугин. Шулер имеет разум в пальцах. – Банк – Скоропостижная» (цит. по: Найдич 1962: 659). Видимо, по замыслу автора, Лугин, чтобы выиграть, решил было обратиться к шулеру, но повесть всё равно должна была окончиться не торжеством «фантастической любви к воздушному идеалу», а смертью героя.

Полемическое звучание «Штосса» было направлено против «позитивного демонизма» модных гофманиад, но не против тематики, символики и поэтики ПТ в целом. Напротив, в ходе глубокого прочтения и анализа повести обнаруживаются многочисленные интертекстуальные соотношения как с предыдущими, так и с последующими звеньями этого сверхтекстового образования. Впрочем, не только с ними: осмелюсь утверждать, что весь текст этого произведения соткан из скрытых цитат и намеков на произведения предшественников.

Во-первых, это фамилия главного героя – Лугин, намекающая на вереницу «героев нашего времени», Онегина и Печорина. Онега и Печора – большие северные реки, а названные герои родились «на берегах Невы». Они петербурженцы не только по рождению, но и по духу: это жертвы «холодной» и циничной расщепленности, пораженные болезнью навязчивой рефлексии. Луга – тоже северная, а точнее северо-западная, «петербургская» река: она впадает в Финский залив в 120 километрах к западу от столицы; но она далеко не столь величественная, как Онега и особенно Печора. Следовательно, Лугин – бледный, более слабый вариант демонического типа; вряд ли он прямая его пародия, но без сомнения эпигон.

При чтении повести создается впечатление, что в своей попытке погрузиться в демонизм Лугин не дотягивает ни до Арбенина, ни до Печорина, ни тем более до самого лермонтовского Демона. Этот герой, сам не обладая подлинно демоническими чертами, становится втянутым в поле действия инфернальных сил, которым полюбился Петербург и в особенности вполне определенный квартал, примыкающий с северной стороны (*nota bene*: раз Петербург, то север) к Сенной площади и ограниченный Екатерининским каналом, именуемым в народе Канавой⁷, Вознесенским проспектом и Средней Мещанской улицей⁸. На плане города этот квартал представляет собой перевернутый равнобедренный треугольник, напоминающий лицо (или морду?) с острым подбородком (бородой?), направленным в сторону Сенной⁹, и двумя «рогами», один из которых указывает в сторону Васильевского острова, где когда-то шалил пушкинский черт Варфоломей¹⁰, а другой в сторону Зимнего дворца и далее – Петропавловской крепости. Осью «дьявольского» квартала и в то же время высотой, гипотенузой и медианой треугольника является Столярный переулок, в котором разыгрываются основные события повести. Если мысленно продолжить эту ось дальше на север, мы упремся прямо в памятник Петру I – «Медный всадник». Не следует, наверное, полагать, что Лермонтов сознательно разыскал на плане города некое подобие дьявольского лица, но топографическая точность, превосходящая Достоевского, позволяет судить о том, что поэт недаром выбрал этот подозрительный, «нечистый» локус под боком у Сенной, за которой закрепилась репутация профанного «чрева» Петербурга (ср. Щукин 2007: 496–509). Впрочем, на Лугина впервые повеяло дьявольщиной тогда, когда «заезжая певица пела балладу Шуберта на слова Гёте: „Лесной царь”» (Лермонтов 1961–1962: IV, 483–484): кому же из тогдашних читателей не было ясно, что «ольховый король» (нем. *der Erbkönig*) из этой баллады не кто иной, как языческая бестия, дьявол? Сразу после этого герой признается г-же Минской¹¹, что вот уже несколько дней слышит голос, который с утра до вечера твердит оказавшийся роковым адрес: «в Столярном переулке, у Кокушкина моста, дом титулярного сове<тника> Штосса, квартира номер 27» (Лермонтов 1961–1962, IV, 484), и Минская недолго думая советует ему туда пойти, чтобы убедиться, что ничего замечательного там нет, и наконец успокоиться.

Современный читатель, интересующийся Достоевским, сразу угадает в этом адресе «локус Раскольниковова»: почти тот же адрес, только не такой точный, назван в первом предложении «Преступления и наказания» – «В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С-м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К-ну мосту» (Достоевский 1973: 5). Н.П. Анциферов, не обративший внимания на топографию «Штосса», без труда расшифровал сокращения: это Столярный переулок и Кокушкин мост – путь от дома Раскольниковова (на углу Столярного и Средней Мещанской) к Сенной

⁷ Ныне канал Грибоедова.

⁸ Ныне Гражданская улица.

⁹ «Подбородок» образован острым поворотом Екатерининского канала.

¹⁰ Из устного рассказа Пушкина «Уединенный домик на Васильевском» (1829), известном в записи В.П. Титова. Этот рассказ считается хронологически первым произведением ПТ.

¹¹ Существует мнение, что в облике Минской Лермонтов запечатлел черты Анны Осиповны Смирновой-Россет (Найдич 1962: 660).

площади (Анциферов 1923: 92–93). Нет никаких сомнений в том, что Достоевский, трудившийся над в 1845 году «Бедными людьми», внимательно прочитал сборник «Вчера и сегодня» и что лермонтовский адрес ему пришелся по душе, надолго врезался в память – отсюда прямое заимствование, повлиявшее на всю топографию «Преступления и наказания». А место было в самом деле примечательное – плебейское, нечистое, «гнилое»: грязный, смрадный рынок на Сенной, распивочные, дешевые трактиры, Прачечный мост, где прачки стирали грязное белье, страшный ночлежный приют – так называемая «Вяземская лавра» и, наконец, кривой Таиров переулок с его многочисленными притонами¹².

Позволю себе также обратить внимание на дом, в который переезжает Лугин и в котором разыгрывается его трагедия. Понятно, что фамилия нового его владельца – Штосс – совпадает по звучанию с названием карточной игры, которая, в свою очередь, называется так потому, что в ней приходится иметь дело с колодами, а *der Stoß* означает в переводе с немецкого кипу или стопу. Однако второе значение этого слова гораздо «агрессивнее»: оно означает также удар или толчок, а производное от него прилагательное – *stoßig* переводится как «бодливый» или «сварливый». Небезынтересен также номер квартиры, в которую переезжает Лугин, – 27. Число это является дважды знаковым. Во-первых, с точки зрения составляющих его цифр: это излюбленная романтиками двойка (двойственность мира, дневная и ночная сторона бытия и т. п.) и мифологическая семерка – 3 + 4, например, три уровня мироздания плюс четыре стороны света или четыре психические функции по К.Г. Юнгу – интеллект, страсть, интуиция и восприятие. Любопытно, что понтируя первый раз, Лугин загадывает семерку – вторую карту пушкинской старухи-графини. Во-вторых, 27 – это тройка в третьей степени, в кубе; в данном случае Лермонтов «зашифровывает» первую карту графини – тройку, дважды «умножая» ее на три – быть может, на пушкинские три карты?

Так или иначе, но во второй главе повести Лугин отправляется в Столярный переулок.

«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 полпивной 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 1961–1962: IV, 485).

Полноте, да Лермонтов ли это? Так это же точь-в-точь «Физиология Петербурга», некрасовский альманах 1845 года – Даль, Григорович, Некрасов, Гребёнка... Это типичнейший «унылый» пейзаж ПТ, так замечательно разобранный В.Н. Топоровым в его работе о «Петербургских шарманщиках» (Топоров 1997: 114–116), – та же лексика, тот же синтаксис (сплошные бессоюзные сложные, усиливающие эффект монотонности), та же поэтика... И всё-таки это Лермон-

¹²О причинах возникновения «чрева Петербурга» именно на этом месте см. Щукин 2007: 504–506.

тов, только «другой» – Лермонтов третьей после юнкерских и романтических поэм манеры, автор «Княгини Лиговской», «Максима Максимыча», «Кавказца». Оказывается, что не одному Гоголю подражали авторы «натуральной школы», которые едва ли не списывали из «Штосса» отдельные детали: Григорович заимствовал глухой переулочек (Физиология Петербурга 1991: 70), Некрасов – пьяного молодца из подземной лавочки (Ibid., 102), Достоевский – мокрый снег и лиловый туман. Впрочем, быть может, и не заимствовали, а просто благодаря и Пушкину и Гоголю, и Лермонтову эти образы просто стали общими местами ПТ.

Лугин идет через Кокушкин мост; Столярный переулочек прямо перед ним. Но далее читатель натывается на топографическую мистификацию, «шутку-путанку»: герой спрашивает у мальчика, где Столярный, и каждый, кто знает Петербург, понимает, что этот мальчик вводит Лугина в заблуждение: «<...> а вот идите прямо по Малой Мещанской, и тотчас направо, – первый переулочек и будет Столярный» (Лермонтов 1961–1962: IV, 486). Но впереди не Малая Мещанская, а именно Столярный, зачем же прямо и направо? Прямо по Малой Мещанской можно пойти не от Кокушкина, а от Вознесенского моста, и тогда действительно нужно поворачивать в первый переулочек направо; только зачем идти по каналу влево до Вознесенского проспекта и делать такой крюк? Отвечу словами Пушкина: «В поле бес нас водит, видно, да кружит по сторонам» (Пушкин 1949–1951: III, 177), а это бесовское поле – не что иное, как Петербург. ПТ очень любит путаницу, творимую чертом: сначала лесной царь, потом магия чисел и, наконец, мальчик с полуштофом, пославший героя «кружить по сторонам». Да и дворник, у которого Лугин спросил, живет ли Штосс в своем доме, отвечает в унисон: «А черт его знает» (Лермонтов 1961–1962: IV, 488).

Однако такое объяснение лермонтовской мистификации является неполным. «Идите прямо по Малой Мещанской...» – не что иное, как скрытая цитата из гоголевских «Записок сумасшедшего». В самом начале повести Поприщин идет за Фиделем – собачонкой, принадлежащей двум незнакомым дамам и обнюхивавшейся с Меджи – собачкой директорской дочери, в которую безнадежно влюблен наш герой. Фидель идет за своими хозяйками, и куда же? «Перешли в Гороховую, поворотили в Мещанскую, оттуда в Столярную, наконец, к Кокушкину мосту и остановились перед большим домом» (Гоголь 1949: 168). Вот, оказывается, откуда взялся мнимый маршрут Лугина. Именно мнимый, путанный, потому что дамы, Фидель и Поприщин, идя по Мещанской от Гороховой, чтобы попасть к Кокушкину мосту, должны были повернуть не направо, а налево, а Лугин-таки идет вокруг, от Вознесенского проспекта.

Гоголевский сумасшедший попадает в дом Зверкова и поднимается с дамами на пятый этаж. Известно, что на пятом этаже дома купца И.Д. Зверкова, что стоит на стыке Столярного переулочка и Екатерининского канала, справа от Кокушкина моста, если смотреть на север, жил Гоголь¹³. Здесь находилась его первая петербургская квартира, в которой он жил с конца 1829 по май 1831 года. И Лермонтов, по всей вероятности, знал об этом. Знал об этом и Достоевский. Следовательно, локус, который был избран автором Штосса, не только inferнальный, но и «сумасшедший», безумный, а Лугин временами очень напоминает Поприщина. Последний, рассуждая о собаках, говорящих по-человечески, замечает: «Признаюсь, с недавнего времени я начинаю иногда слышать и видеть

¹³ Дом № 69 по набережной канала Грибоедова или № 18 по Столярному переулочку.

такие вещи, которых никто еще не видывал и не слыхивал» (Ibid.). То же самое говорит Лугин г-же Минской, рассказывая о таинственном голосе, зовущем его... в гости к Гоголю или на прогулку по поприщинским местам Петербурга¹⁴.

Возникает еще один любопытный вопрос: не тут ли, в лермонтовской неразберихе вокруг Столярного переулка, кроется хотя бы один из источников знаменитой топографической «ошибки» Раскольниковова, который, возвращаясь накануне убийства Алены Ивановны с островов после сна о замученной лошадке, пошел не прямо домой, а через Сенную, зачем-то сделав крюк и *случайно* подслушав на базаре разговор Лизаветы Ивановны с некоей бабой и мещанином? А ведь эта *случайность* – как промах Печорина, стрелявшего в Казбича, или удар сабли, убивший Вулича, – решила судьбу процентщицы и ее убийцы? Напомню: Кокушкин мост и Столярный переулок Достоевский явно заимствовал у Лермонтова.

Дойдя, подобно герою сказки о Синей Бороде, до *последней* роковой комнаты квартиры № 27, Лугин видит там

«<...> поясной портрет, изображавший человека лет сорока в бухарском халате, с правильными чертами, большими серыми глазами; в правой руке он держал золотую табакерку необыкновенной величины. На пальцах красовалось множество разных перстней. 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<...>» (Лермонтов 1961–1962: IV, 489–490).

Реминисценция из гоголевского «Портрета» (1835), входящего в цикл так называемых петербургских повестей, а следовательно, и в ПТ, здесь совершенно очевидна: тут бухарский халат, там «широкий азиатский костюм», тут совершенно живые губы, там глаза, глядевшие «странною живостью» (Гоголь 1949: 71); обоим портретам сопутствует атрибутика, связанная с богатством: у Лермонтова золотая табакерка и перстни, у Гоголя золоченая рама и сверток с золотыми червонцами, погубивший художника Чарткова. Но самое главное то, что гоголевский ростовщик, изображенный на портрете, был дьяволом. Предлагаю аналогичную интерпретацию портрета, Лермонтов приглашает героя и читателя вплотную соприкоснуться с нечистой силой. Однако обыгрывание гоголевского мотива в данном случае совершается с заметной иронической подсветкой. Дьявол в повести «Штосс» обнаруживает себя с известной долей пошлой прямолинейности, как в дурном готическом романе, напр.: «„Странно что я заметил этот портрет только в ту минуту, как сказал, что беру квартиру!“ – подумал Лугин» (Лермонтов 1961–1962: IV, 490). Новое, вносимое Лермонтовым содержание, заключается в особо подчеркнутых мотивах неизъяснимости и непредсказуемости, о которых писал Ю.М. Лотман в статье о «Пиковой даме» и которая у Гоголя отступает на задний план: «В лице портрета дышало именно то *неизъяснимое*, возможное только гению или случаю» (Ibid.; курсив Лермонтова. – В.Щ.).

Описанный таким образом портрет Штосса, разумеется, тотчас же оживает, представ перед героем в образе нового хозяина дома – банкомета, обладающего

¹⁴На скрытые лермонтовские цитаты из *Записок сумасшедшего* обратил мое внимание Владимир Дмитриевич Денисов, за что я глубоко ему признателен.

сверхъестественными способностями inferнального свойства. Но оживает не только этот портрет. Оживает также недоконченный художником «эскиз женской головки», поражавший «неприятно чем-то неопределенным в выражении глаз и улыбки» (Ibid., 492). У Лугина этот эскиз никак не получался, а тем временем, ожив и превратившись в очаровательную девушку-ангела, по всей вероятности, в дочь Штосса, которую он, играя с Лугиным, использовал в качестве заклада вместо денег или драгоценностей. Лермонтов композиционно сопрягает два важных интертекстуальных мотивных компонента, каждый из которых обладает развитой структурой и немалым «послужным списком» в предшествующей литературной традиции: это «пигмалионовский» мотив оживающего шедевра (скульптуры или картины) и расхожий романтический мотив женщины-ангела, ставшей жертвой демона или прочих inferнальных сил. В качестве примеров достаточно вспомнить, с одной стороны, оживающего Медного Всадника, а с другой – гоголевскую эфемерную блондинку, за которой устремился художник Пискарев из «Невского проспекта». Оба эти компонента самым тесным образом связаны с ПТ.

Сперва обратимся к мотивному комплексу оживающего шедевра, который известен как скульптурный миф, благодаря эффектному, но не совсем точному номинативу Романа Якобсона (R. Jakobson 1975). Проницательный ученый верно заметил, что образ ожившей статуи в фольклоре и в литературе «вызывает в сознании противоположный образ *омертвевших* людей» (Якобсон 1987: 150; курсив Р.О. Якобсона). Омертвление же ассоциируется у Пушкина с чудовищами с чертом и чертовщиной. А то и другое – с Петербургом. Именно Якобсон первым заметил, что черт Варфоломей из открывающего ПТ рассказа «Уединенный домик на Васильевском» «входит в дом к герою <...>, „с таким же мраморным спокойствием, с каким статуя Командора приходит на ужин к Дон Жуану”» (Ibid., 152–153)¹⁵. «Противопоставление *безжизненной, неподвижной массы*, из которой вылеплена статуя, и *подвижного, одушевленного существа*, которое статуя изображает» – таково важнейшее противопоставление, заключенное в структуре «скульптурного мифа» (Ibid., 166–167; курсив Р.О. Якобсона), который уже у самого Пушкина органически связывается с петербургским мифом. В самом деле, Петербург в высшей степени скульптурен: это заметит каждый, кто туда приедет. А кроме этого, как это показал хотя бы Достоевский в «Белых ночах» или «Преступлении и наказании», он по-своему живописен. Это по преимуществу каменный город, мокрый камень и мертвящий холодный ветер – его главные стихии (Гачев 1973: 116–117). Но он же город необузданной энергии и бешеной романтической страсти, которую всё время пытаются утихомирить и подчинить своей воле могучие силы – государство и историческая необходимость, понимаемая как производная сурового *raison d'État*. Это прекрасный город-демон, проникнутый *живым* духом свободы и сомнения, но заключенный в каменную тюрьму, чтобы он скорее превратился в истукана, а еще лучше в послушную машину, в автомат. Построенная таким образом общеромантическая антиномия мертвой материи и одушевленного существа, предполагавшая амбивалентный из одного в другое, хорошо известная всей Европе и Америке, идеально подхо-

¹⁵Р.О. Якобсон также указывает на то, что «православная традиция, которая сурово осуждала искусство скульптуры <...> внушила Пушкину прочную ассоциацию статуй с идолопоклонством, с сатанинскими силами, с колдовством» (Якобсон 1987: 173).

дила для изображения Петербурга и его растерзанной противоречиями «души». Ведь согласно петербургскому мифу, город на Неве искусственный и холодный, а значит мертвый, но он прекрасен и может ожить чудесным образом, благодаря дьявольскому или небесному вмешательству.

Ю.М. Лотман усматривал связь антитезы мертвого и живого с антитезой предсказуемого и непредсказуемого (Лотман 1992: 408). Петербург был задуман как в высшей степени предсказуемый город, противостоявший «дикой», неосвоенной природе и цивилизационному хаосу, которого в России испокон веков было предостаточно. Так обстояло дело в теории, но социальная и политическая практика была совсем иной – волюнтаристской, не подчиненной никаким законам, непредсказуемой. Спустя сто тридцать лет после основания города рациональную заданность и гармоническую стройность северной столицы светлые умы посмотрели с другой стороны, и тогда за кажущейся, официально декларируемой предсказуемостью стала проглядывать игра иррациональных, губительных сил. Они могли оживить статую кумира или портрет дьявола, но они же могли на смерть замучить живого человека, как замучили пушкинского Евгения, героев «петербургских повестей» Гоголя или лермонтовского Лугина. Однако в отличие от предшествовавших ему трагических героев ПТ Лугин скрыто пародиен. Это обстоятельство отличает позицию активиста Лермонтова от амбивалентной позиции Пушкина, занятой им в «Пиковой даме», во многом совпадает с позицией повествователя «Капитанской дочки» и предвосхищает диалогический индетерминизм Достоевского, у которого случай может легко превратиться в чудо.

Перехожу к рассмотрению другого ожившего портрета – эскиза женской головки, представшей в образе предполагаемой дочери Штосса.

Непорочная женщина-ангел, ставшая невинной жертвой иррациональных стихий большого города (в том числе игры случая) или, наоборот, ложно-рациональных установок, – совершенно необходимый персонаж разного рода «петербургиад», а также аналогичных городских текстов – лондонского, парижского или берлинского. Впрочем, подобных «ангелов» до Лермонтова в русской литературе в отличие от западных было совсем немного, зато после «Штосса» будут и женщины-жертвы Буткова и Григоровича, и «падшие души» Некрасова, и, конечно, плеяда «несчастных» героинь Достоевского, Гаршина или Ремизова, эмблемой-мифологемой которой станет «вечная Сонечка» – девушка, жившая в доме портного Капернаумова, на углу Екатерининского канала и Малой Мещанской, в двух шагах от дома Штосса. На мой взгляд, самым близким к Лермонтову воспроизведением сюжетной ситуации страданий жертвы inferнального старца (точнее, отца или мужчины, старше ее на целое поколение) является Катерина из повести Достоевского «Хозяйка», которая мечтает о том, чтобы Ордынов «освободил ее от ига несносного старика» (Ibid., 499), подобно той, что стоит за спиной у понтирующего Лугина. И Лермонтов, и Достоевский используют сюжетный шаблон, распространенный в литературе немецкого романтизма и, видимо, заимствованный из народных сказок, – колдун и невинная девушка. Хорошо известной русским читателям реализацией этого шаблона была фантастическая повесть Гофмана «Золотой горшок» (*Der goldne Topf: Ein Märchen aus der neuen Zeit*, 1814).

В то же время в описании очаровательной жертвы Лермонтов далек от описанного шаблона. Традиционные социальные детерминанты этого образа полностью отсутствуют. Подчеркивается иная черта этого типа, которую активно разрабаты-

вал также Гоголь, а именно эфемерность, расплывчатость и даже сомнительная реальность этого существа, которое более напоминает не живую девушку, а оживший или, вернее, материализовавшийся дух. Когда Штосс показывает Лугину, что у него находится в банке, то возле героя начинается колыхаться «что-то белое, неясное и *прозрачное*» (Ibid., 495; курсив мой. – В.Щ.). Более определенный портрет этого существа появляется тогда, когда Лугин узнает, что с ним играет сам Штосс – хозяин дома, о котором твердил ему таинственный голос:

«В эту минуту он почувствовал возле себя чье-то свежее ароматическое *дыхание*; и слабый шорох, и *вдох* невольный, и легкое огненное прикосновенье. Станный, сладкий и вместе <болез>ненный трепет пробежал по его жилам. Он на мгновенье <обернул>л голову и тотчас опять устремил взор на карты: <но э>того минутного взгляда было бы довольно, чтоб заставить <его пр>оиграть душу. То было чудное и божественное виденье: склонясь над его плечом, сияла женская головка; ее уста умоляли, в ее глазах была тоска невыразимая... она отделялась на темных стенах комнаты, как утренняя звезда на туманном востоке. Никогда жизнь не производила ничего столь *воздушно неземного*, никогда смерть не уносила из мира ничего, полного пламенной жизни: *то не было существо земное* – то были краски и свет вместо форм и тела, теплое *дыхание вместо крови*, мысль вместо чувства; то не был также пустой и ложный призрак... потому что в неясных чертах дышала страсть бурная и жадная, желание, грусть, любовь, страх, надежда, – то была одна из тех чудных красавиц, которых рисует нам молодое воображение, перед которыми в волнении пламенных грез стоим на коленях и плачем, и молим, и радуемся Бог знает чему – одно из тех божественных созданий молодой души, когда она в избытке сил творит для себя новую природу, лучше и полнее той, к которой она прикована» (Ibid., 498–499; курсив мой. – В.Щ.).

В приведенном фрагменте звучит сложное, трехголосое слово повествователя. Во-первых, мы слышим голос-позицию Лугина – ближе к концу отрывка, когда он убеждает нас, что женская головка принадлежала не призраку, а страстной молодой женщине (но кто знает, правда ли это?). Во-вторых, начиная со слов «то была одна из тех чудных красавиц», мы слышим голос повествователя, в образе которого преобладает тонкая ирония и критическая рефлексия человека опытного, для которого несколько наивный юношеский романтизм Лугина – пройденный этап. В-третьих же, в начальных предложениях звучит скрытая пародия на романтический шаблон гофманского покроя, а непосредственно на «Сильфиду» В.Ф. Одоевского, которая Лермонтову явно не понравилась. Если голос Лугина уверяет, что женская головка не призрак, то пародируемый повествователем голос твердит совсем иное, повторяя ряд однокоренных слов, обозначающих дыхание – дуновение – воздух – душу – дух (они выделены курсивом). К тому же тот же голос утверждает: «То не было существо земное» – тем самым отсылая нас к «Золотому горшку» Гофмана, «Лалле Рук» Жуковского и, конечно, всё к той же «Сильфиде». В результате слияния голосов в сознании читателя складывается идеальная романтическая героиня-гибрид: она и неземная, и бесплотная, и страстная, и одухотворенная. А может быть, это развернутая «женская» метафора Петербурга – города с репутацией неземного, застывшего в бесплотности, но обладающего болезненно-страстной душой и титаническим духом – отцом созидательной или

безумной мысли? Недаром женская головка дышит и мыслит: «теплое дыхание вместо крови, *мысль вместо чувства*». Она или оживает, как прекрасная дочь сотника, она же ведьма из гоголевского «Вия», или умирает телом, превращаясь в чистую страсть, в бесплотную душу воздуха, подобную сильфиде у Одоевского или женщине-вампиру Эллис из «Призраков» Тургенева, призрачный образ которой обрастает плотью и наполняется кровью по мере того, как потерявший выпитую кровь главный герой слабеет и чахнет. Впрочем, слабеет и чахнет и Лугин, который целый месяц каждую ночь проигрывал Штоссу в штосс. Пленный очаровательной женской головкой, этим не существом земным, но и не призраком, он «похудел и пожелтел ужасно», как Платон Михайлович, герой «Сильфиды», но в то же время как Петрусь, герой «Вечера накануне Ивана Купала» Гоголя. Последнего тоже погубила и любовь к очаровательной Пидорке, и силы ада, с которыми он связался ради любви, и азарт, явившийся следствием первого и второго.

Подведу некоторые итоги.

Проведенный анализ показывает, что автор повести «Штосс» выступил в роли одного из первых создателей ПТ, который в отличие от своих великих предшественников – Пушкина и Гоголя видел в «петербургиадах» не только их смысловую глубину, своеобразную мифологическую красоту или возможности многократной реинтерпретации, но и нависшую над этими произведениями угрозу «литературщины», заезженности и пошловатой шаблонности. Эта шаблонность была связана не со спецификой петербургской тематики, а с особенностями романтического мировоззрения и творчества, которое по природе своей сильно тяготеет к авторитарному словесному выражению и монологизму, в отличие от более гибкой и не столь этикетной реалистической конвенции. А ведь именно романтизм, расцвет которого в России пришелся на мертвящую, «предсказуемо-непредсказуемую» николаевскую эпоху, породил ПТ, который так нуждался в магии мифотворчества.

Лермонтовский «Штосс» был задуман как проекция критического взгляда на ПТ. А выполнение такой задачи средствами художественной прозы или поэзии почти всегда означает или прямую, или косвенную пародию. Анализ текста показал, что вся эта повесть соткана из скрыто пародийных образов, мотивов и сюжетных ходов. Вопреки законам романтической эстетики она насквозь телеологична, рационально продумана – вплоть до имен, адресов и упоминаемых чисел, которые также пародийны.

Но с другой стороны, в этой повести о карточной игре как разновидности игры судьбы и случая Лермонтов не просто воплощает в художественный текст свои саркастические и активистские замыслы, но и сам играет – ловко манипулируя цитатами, мотивами, сюжетами, литературными шаблонами и как бы посмеиваясь над их создателями и адептами. В этом он выступает как предшественник постмодернизма, для которого интертекстуальные игры есть хлеб насущный.

Кроме того, текст повести демонстрирует огромную начитанность и изобретательность Лермонтова. Примененный мною интертекстуальный метод позволил выявить значительное количество реминисценций, иллюстрирующих и сильные, и слабые стороны поэтики ПТ. Многие из ранее использованных элементов этой поэтики были заново переосмыслены автором «Штосса», выражая его главную авторскую тенденцию – призыв вырваться из заколдованного круга фатальной непредсказуемости, демонизма и роковых страстей, ведущих в пропасть равнодушия и омертвения.

И, наконец, последнее. Анализ убеждает в том, что «Штосс» сыграл важную роль, оказав влияние на последующее развитие ПТ – на авторов «натуральной школы» и тех писателей, чей талант расцветал благодаря ей. Среди них пальма первенства по праву принадлежит Достоевскому. Можно с полной уверенностью утверждать, что «Преступление и наказание» в самых существенных своих моментах было бы иным произведением, если бы его автор не был знаком со «Штоссом». Впрочем, смертоносный Бурков двор, что у Обуховской больницы, описанный в повести А.М. Ремизова «Крестовые сестры», расположен рядом с домом чиновника Станислава Красинского из незавершенного романа Лермонтова «Княгиня Лиговская».

Литература

- Анциферов Н.П. 1923. *Петербург Достоевского*. Пб., Издательство «Брокгауз-Ефрон».
- Белинский В.Г. 1956. [Письмо к В.П. Боткину от 10–11 декабря 1840 года]. В: Белинский В.Г. *Полное собрание сочинений*. Т. XI. М., Гослитиздат, 569–583.
- Гачев Г.Д. 1973. *Космос Достоевского*. В: *Проблемы поэтики и истории литературы (Сб. статей)*. Саранск, Мордовский гос. университет им. Н.П. Огарева, 110–124.
- Гоголь Н.В. 1949. *Собр. соч.*: В 6 т. Т. 3. М., Гослитиздат.
- Елистратова А.А. 1972. *Гоголь и проблемы западноевропейского романа*. М., Наука.
- Кривоносов В.Ш. 2006. *Повести Гоголя: Пространство смысла: Монография*. Самара, Издательство СГПУ.
- Кумпан К.А. 1973. Два аспекта «лермонтовской личности». В: *Сборник студенческих работ (краткие сообщения)*. Тарту, Издательство Тартуского государственного университета, 28–30.
- Лермонтов М.Ю. 1961–1962. *Собрание сочинений*: В 4 т. М., Л., Издательство Академии наук СССР.
- Лотман Ю.М. 1975. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века. В: *Ученые записки Тартуского государственного университета*. Вып. 365. Тарту, Издательство Тартуского государственного университета, 120–142.
- Лотман Ю.М. 1992. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века. В: Лотман Ю.М. *Избранные статьи*: в 3 т. Т. II. Таллинн, Александра, 389–415.
- Манн Ю.В. 1973. Эволюция гоголевской фантастики. В: Манн Ю.В., Неупокоева И.Г., Фохт У.Р. (ред.). *К истории русского романтизма*. М., Наука, 219–258.
- Манн Ю.В. 1996. *Поэтика Гоголя. Вариации к теме*. М., Соча.
- Найдич Э.Э. 1962. [Примечания]. В: Лермонтов М.Ю. *Собрание сочинений*: в 4 т. Т. 4. М., Л., Издательство Академии наук СССР, 658–660.
- Пушкин А.С. 1949–1951. *Полное собрание сочинений*: в 10 т. М., Л., Издательство Академии наук СССР.
- Топоров В.Н. 1984. Петербург и петербургский текст русской литературы (введение в тему). В: *Ученые записки Тартуского государственного университета*. Вып. 664. Труды по знаковым системам XVIII: *Семиотика города и городской культуры*. Петербург. Тарту, Издательство Тартуского государственного университета, 4–29.
- Топоров В.Н. 1997. Проза будней и поэзия праздника («Петербургские шарманщики» Григоровича). В: *Europa Orientalis. Studi e ricerche sui paesi e le culture dell'Est Europeo*. XVII/1997:2. Salerno, Università di Salerno, 97–171.
- Топоров В.Н. 2003. *Петербургский текст русской литературы. Избранные труды*. СПб., Искусство–СПб.
- Физиология Петербурга 1991. *Физиология Петербурга*. Издание подготовил В.И. Кулешов. М., Наука.
- Чайковский М.И. 1956. «Пиковая дама» П.И. Чайковского. *Либретто*. М., Государственное музыкальное издательство.
- Шевцов В.В. 2005. *Карточная игра в России: конец XVI – начало XX в.: история игры и история общества*. Томск, Издательство Томского государственного университета.
- Шубина Е.Д. (сост.) 2003. *Мой Петербург. Антология*. Концепция книги Т. Толстая, А. Тимофеевский, С. Николаевич, М., Вагриус.
- Щукин В.Г. 2007. Петербургская Сенная площадь (к характеристике одной «профанологемы»). В: Щукин В.Г. *Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей*. М., Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 496–509.
- Якобсон Р.О. 1987. Статуя в поэтической мифологии Пушкина. В: Якобсон Р. *Работы по поэтике: Переводы*. Сост. и общ. ред. доктора филологических наук М.Л. Гаспарова. М., Прогресс, 145–180. Перевод с англ. Н.В. Перцова.
- R. Jakobson. 1975. *Puшкиn and His Sculptural Myth (De proprietatibus litterarum, Series practica 116)*, The Hague–Paris, Mouton.

