

Алла Владимировна Злочевская

«Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова и «Степной волк» Г. Гессе (опыт построения типологической параллели)

Статья посвящена сравнительно-типологическому анализу жанровых и композиционно-нарративных структур романов М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» и Г. Гессе «Степной волк». Типологическая корреляция проявляется себя на основных уровнях поэтики романов: композиционно-нарративная модель, принципы сотворения образа Автора и выражения его позиции в тексте, признаки жанра метаромана.
Ключевые слова: М. Ю. Лермонтов; «Герой нашего времени»; Г. Гессе; «Степной волк»; жанр; композиция; повествование; метароман

M. Yu. Lermontov's novel "Hero of Our Time" and H. Hesse's "Steppe Wolf" (Experience of the Construction of the Typological Correlation)

The article is dedicated to the comparative typological analysis of the genre and compositional-narrative structure of M. Yu. Lermontov's novel "Hero of Our Time" and H. Hesse's "Steppe Wolf". The typological correlation manifests itself at the basic levels of the novels' poetics: the compositional-narrative model; the principles of the creation of the Author image and expression of his position in the text; the signs of the metanovel.

Key words: M. Lermontov; H. Hesse; "Hero of Our Time"; "Steppe Wolf"; genre; composition; narration; metafiction

Поистине «Бывают странные сближенья...» — «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова и «Степной волк» Г. Гессе! Эта параллель может показаться надуманной. Надеюсь, однако, что проделанный в статье сравнительно-типологический анализ покажет ее оправданность.

«Герой нашего времени» — одно из уникальных по «смелости изобретения» (выражение Н. В. Гоголя) произведений не только русской, но и европейской литературы. Поэтика романа «выламывается» из эстетики XIX в. и содержит в латентном состоянии художественные решения изящной словесности XX в.

Оригинальность мышления Лермонтова-художника проявилась более всего в композиционно-нарративной организации его романа. Еще В. Г. Белинский обратил внимание на построения «Героя нашего времени»: роман

«представляет собою несколько рамок, вложенных в одну большую раму, которая состоит в названии романа и единстве героя»¹. В дальнейшем сюжетно-композиционную модель романа называли по-разному: «двойной», поскольку хронология повествования не совпадает с хронологией биографии героя²; «перевернутой», имея в виду, что повествование ведется в последовательности «обратной» по сравнению с хронологической³. В. Набоков назвал эту модель «спиральной», увязав с принципом повествования от лица нескольких рассказчиков: «фокус подобной композиции состоит в том, чтобы раз за разом приближать к нам Печорина, пока наконец он сам не заговорит с нами, но к тому времени его уже не будет в живых»⁴.

Впрочем, «фокус» многомерной повествовательной модели «Героя нашего времени» не исчерпывается одним лишь «оптическим» приближением к нам главного героя: благодаря взаимоналожению и пересечению различных точек зрения и временных ракурсов, здесь возникают весьма разнообразные эффекты, как нравственно-психологические, так и чисто художественные.

Сравним нарративную цепочку, которую мы имеем в романе («Бэла» → «Максим Максимыч» → «Тамань» → «Княжна Мэри» → «Фаталист»), и «реальную» последовательность происходящего («Тамань» → «Княжна Мэри» → «Бэла» = «Фаталист» → «Максим Максимыч»). События, о которых повествуют центральные части — «Бэла» и «Фаталист», одновременны, а крайние — «Максим Максимыч» и «Тамань», по времени максимально удалены друг от друга. Цепочку хронологическую как бы разорвали посредине, а половинки, перевернув, соединили, причем в обратном порядке: в «Тамани» рассказывается о первом приключении Печорина на Кавказе, а в «Максиме Максимыче» — о последнем из известных читателю. В результате получается нечто подобное ленте Мёбиуса, но еще хитроумнее.

Внутри этой композиционно-нарративной модели следует отдельно отметить композицию новеллы «Фаталист»⁵. Ее организуют два эпизода, зеркально отражающиеся один в другом: Печорин повторит эксперимент Вулича, видимо желая еще раз доказать власть предопределения над судьбой человека, на самом же деле доказывая себе, что над ним рок не властен. Эта система двух зеркал, в свою очередь, соотносится (по принципу припоминания

¹ BELINSKIJ, V. G.: *M. Ju. Lermontov. Stat'ji i recenzii*. Leningrad, 1941. S. 121.

² EJCENBAUM, B. M.: *O proze. Sbornik statej*. Leningrad, 1969. S. 130–131.

³ VINOGRADOV, I. I.: *Duchovnyje iskanija ruskoj literatury*. Moskva, 2005. S. 25.

⁴ NABOKOV, V. V.: *Sobranije sočinenij amerikanskogo perioda: V 5 t.* Sankt-Peterburg. 1997–1999. T. 1. S. 526.

⁵ См.: ТОЈБИН, I. M.: *K problematike novelly Lermontova «Fatalist»*. V: Učenyje zapiski Kurskogo ped. in-ta. 1959. Vyp. 9. S. 19–56; LOTMAN, Ju. M.: *Problema Vostoka i Zapada v tvorčestve pozdnego Lermontova*. V: Lermontovskij sbornik. Leningrad, 1985. S. 5–22; MEJER, G. A.: *Fatalist. V: Fatalist. Zaružnaja Rossija i Lermontov*. Moskva, 1999. S. 224–245.

предыдущего) со сценой встречи рассказчика с Печориным: повествователь увидел такую же «печать смерти» в облике героя, как и Печорин — на лице Вулича. Выстраивается зеркальная анфилада.

Два, как кажется, «зеркальных» эксперимента с судьбой (Вулича и Печорина) имеют для героев разный смысл. Вулич испытывает судьбу, доказывая себе и окружающим всеисилье рока. Печорин, видимо испытывая судьбу, на самом деле вступает с ней в смертельную схватку и тем доказывает себе, что власть судьбы на него не распространяется⁶. Однако читателю, который, в отличие от Печорина, уже знает о его смерти, а потому соотнесет «печать смерти», увиденную Печориным на лице Вулича, с увиденной повествователем в фигуре героя («Максим Максимыч»), — невольно приходит на ум, что Печорин не погиб в схватке с казаком (как и Вулич, когда стрелял себе в висок) лишь потому, что ему суждено было умереть позднее — по дороге из Персии.

«Зеркальность» композиции «Фаталиста» мнима, ибо два опыта, поставленные Вуличем и Печориным, лишь по видимости подтвердили идею фатализма, по своему же внутреннему смыслу подвергли сомнению концепцию рокового предопределения. Результат эксперимента оказался двойственным. Однако на уровне макротекста романа (в соотношении новелл «Максим Максимыч» — «Фаталист») идея предопределения вновь получает свое подтверждение.

Гибкий, пружинистый структурный каркас романа, система скрытых композиционных напряжений-отталкиваний организуют его внутреннее единство. Причем такая композиция рассчитана не на «линейное» прочтение — «первоочтение», а на «перечитывание» или, скорее, чтение с припоминанием.

Композицию усложняет наррация от лица нескольких рассказчиков — оригинальная система разнокалиберных зеркал, каждое из которых со своим углом и способом отражения.

В «Герое нашего времени» система рассказчиков решает задачу рассмотрения в разных ракурсах темы *болезни*, которая была задана в «Предисловии».

Впервые (в повести «Бэла») читатель видит Печорина глазами Максима Максимыча — человека простого и в *болезни* несведущего. В Печорине он замечает лишь множество необъяснимых «странностей». А вот повествователь — путешествующий офицер, сочиняющий «путевые записки», на дилетантские недоумения Максима Максимыча отвечает с профессиональным знанием дела, и читателю ясно, что он специалист и сведущ в *болезни* гораздо более своего собеседника. Он даже набрасывает нечто вроде классификации больных «разочарованием в жизни».

И наконец, «Журнал» Печорина, предваряемый известием о его смерти. Это *история болезни*, написанная самим больным, своего рода «Записки покойника».

⁶ См.: LEVIN, V.: «Fatalist». *Ėpilog ili priloženije?* V: Iskusstvo slova. Moskva, 1973. S. 161–170.

Множественность субъектов повествования при создании образа Печорина возникает благодаря приему «переменной фокализации»⁷.

Аналогично — в системе «переменной фокализации», творит Гессе и образ своего Гарри Галлера. Нарративная структура «Степного волка», как и «Героя нашего времени», трехчастна: «Предисловие издателя» — «Трактат о Степном волке» — «Записки Гарри Галлера».

У Лермонтова в «Предисловии» произнесена фраза, долженствующая по видимости обозначить проблему всего произведения: «Герой Нашего Времени [...] точно, портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии»⁸. У Гессе в «Предисловии Издателя» произнесена глубокомысленная сентенция, поразительно похожая на ту, что прозвучала в «Герое нашего времени»: перед нами отнюдь не «патологические фантазии какого-то одиночки, несчастного душевнобольного. Но я вижу в них нечто большее, документ эпохи, ибо душевная болезнь Галлера [...] не выверты какого-то одиночки, а болезнь самой эпохи, невроз того поколения, к которому принадлежит Галлер, и похоже, что неврозом этим охвачены не только слабые и неполноценные индивидуумы, отнюдь нет, а как раз сильные, наиболее умные и одаренные»⁹.

Объединяет эти два рассуждения не только их содержание, но и еще одно — скрытая ирония.

Лермонтовскую фразу о «портретности» образа Печорина обычно цитируют вполне серьезно — как откровение автора нового типа, писателя-реалиста, создающего образы уже не исключительных личностей, а типические характеры. Ничего серьезного, однако, здесь нет, а есть насмешка над «серьезными» читателями, которые ждут от автора глубокомысленных умозаключений. В самом деле, как может «портрет» столь исключительной индивидуальности, как Печорин, быть типическим? Негодяев-эгоистов много, не меньше и страдающих от своей нереализованности и от бессмысленности жизни, немало даже и «страдающих эгоистов», но личность Печорина к каким-либо обобщающим формулам несводима. Ведь образ Печорина соткан из парадоксов и трагических антиномий, а это удел единиц.

Герой Лермонтова борется за право жить — не прозябать или существовать. Те возможности, которые предоставляет ему жизнь материальная, земная,

⁷ См.: ŽENETT, Ž.: *Prust i «neprijatelj» jazyk*. V: ŽENETT, Ž.: *Figury*. V 2 tt. Moskva, 1998. T. 1. S. 412–469. См. также: BAJRAMKULOVA, L.: *Avtor i Geroj: dvojnaja optika v romane M. Ju. Lermontova «Geroj našego vremena»*. V: *Tekst: ontologija i tehnika*. Načik, 2003. S. 71–79; ZLOČEVSKAJA, A. V.: *Zagađki i paradoksy liričeskoga «ja» v poezii M. Ju. Lermontova*. V: *Literatura*. 2008, № 9. S. 42–46.

⁸ LERMONTOV, M. Ju.: *Sočinenija: V 6 t*. Moskva; Leningrad, 1954–1957. T. 6. 1957. S. 203. Роман цитируется по этому изданию с пометой *Л*.

⁹ GESSE, G.: *Sobranije sočinenij. V 4 tomach*. Sankt-Peterburg., 1994. T. 2. S. 208–209. Роман цитируется по этому изданию с пометой *Г*.

его не удовлетворяют, ибо он один из тех, кто, как герой Гессе, ищет «вместо удовольствия — радости, вместо баловства — настоящей страсти» (Г.; 333). Да, конечно, спасаясь от скуки, Печорин сеет зло везде, где появляется, — и это, разумеется, очень дурно. Однако все, что он делает и переживает: увлекается, влюбляется, страдает и ищет идеала, обвиняет себя, — искренне и страстно. Проблема в том, что герой не находит в мире материальном всей полноты чувств и привязанностей, каких жаждет его душа.

Недуг Печорина — это болезнь экзистенциальная, «болезнь духа», а вовсе не обстоятельство, общественных или социальных. Экзистенциальный аспект *болезни* описал и исследовал В. Мильдон: лермонтовский герой страстно хочет верить в бессмертие, а в то же время точно знает, что «нет вечности, а в таком случае что ни сделай, все бессмысленно, лучше не делать, но тогда скука страшная, и вот Печорин ищет необыкновенного — чтобы не скучать»¹⁰. Тайна и одновременно трагедия Печорина «в том, что он знает, что хочет того, чего нельзя получить, но чем более он в этом убеждается, тем сильнее хочет»¹¹.

Но, согласитесь, такими *болезнями* страдают единицы, а отнюдь не категории людей. А потому и образ Печорина — это «портрет» отнюдь не всего поколения, но единственной в своем роде духовной индивидуальности.

Проблема Печорина — это и трагедия самого Лермонтова, достаточно вспомнить стихотворения «Ангел», «И скучно и грустно». Но если так, то... согласитесь, трудно представить себе мир, в котором бы Лермонтовы сотнями разгуливали по улицам!

Так что уводит Автор «доверчивых» читателей от истины в своем «Предисловии». А к мистификациям Лермонтов, как известно, был весьма склонен: «неисправимый шутник», — так называли поэта в дружеском кружке¹².

У Гессе фигура Издателя, казалось бы, к иронии не располагает. И однако... Ведь Издатель принадлежит миру обывателей, которые при всем желании мало что могут понять в жизни души героя-одиночки. Неудивительно, что из уст Издателя звучит исполненная филистерской самоуверенности фраза: «в общем-то уже сказал самое существенное о Галлере» (Г.; 197). И это тогда, когда впереди еще вся история души героя!

Личностные характеристики персонажа — психология и мораль обывателя — подвергают сомнению компетентность высказываний, и в особенности рассуждений о «типичности» Степного волка для «нашей большой» эпохи.

¹⁰ MIL'DON, V.: *Lermontov i Kirkegor: fenomen Pečorina. Ob odnoj rusko-datskoj paralleli*. V: Oktjabr', 2002. № 4. S. 183.

¹¹ Там же, с. 180.

¹² См.: ROSTOPČINA, Je. P.: *Iz pis'ma k Aleksandru Djuma*. V: M. Ju. Lermontov v vospominanijach sovremennikov. Moskva, 1989. S. 363.

Корреляция фигуры Издателя с Автором «Предисловия» необычна: это не близость характеров, но высказываний, в подтексте которых лежит ирония Автора — у Лермонтова над читателем, у Гессе над персонажем.

А вот что касается содержания характера, то здесь от Издателя протягивается нить типологического сродства к Максиму Максимычу: оба принадлежат к типу обычного, «простого» человека, и оба к герою-одиночке относятся с удивлением (в обоих случаях мелькает слово «странный»), а вместе с тем с непровольной симпатией. В милом Максиме Максимыче, разумеется, нет той обывательской самоуверенности, которая столь неприятна, а в то же время комична в персонаже Гессе. После «Записок Издателя», у Гессе следует «Трактат о Степном волке»¹³. Это типологический очерк-классификация личности протагониста, «контур его внутренней биографии» (Г.; 242) написан от лица некоего внетекстового автора, вполне понимающего героя, а в то же время относящегося к нему холодно-остраненно — как и лермонтовский рассказчик к Печорину.

В «Записках Гарри Галлера» раскрывается тайна жизни души героя. И так же, как в «Герое нашего времени», эти «Записки» — не что иное, как «Записки покойника», поскольку их предваряет известие об исчезновении героя из реальности мира физического — возможно, о самоубийстве.

Парадокс обеих нарративных моделей — в контрасте эмоционального отношения к протагонисту нарраторов: холодность сочинителя «Трактата о Степном волке» и путешествующего офицера в «Герое нашего времени», «представителей» Автора¹⁴, — которые хорошо понимают героя, и симпатия далеких от него «простых» повествователей.

Из глубинной перспективы разнокалиберных нарративных «зеркал» рождаются образы Печорина и Гарри Галлера.

Композиционные модели обоих романов фрагментарно-осколочные. Целостность им придает мотивная структура.

Художественную ткань «Степного волка» прочерчивают мотивы *сумасшествия, самоубийства, музыки, Гете, Моцарта, бессмертия, юмора-смеха* и др.

Аналогичен принцип организации структурной целостности и в «Герое нашего времени»: внутри композиционно-нарративной ленты Мёбиуса здесь возникали переклички, образующие скручивающие «перетяжки». Так мотив *лошади* связывает новеллы «Княжна Мери» — «Максим Максимыч» — «Бэла», опять-таки в порядке как бы «отступательном»: подчеркнуто язвитель-

¹³ «Трактат» следует не сразу после «Записок издателя», а вкраплен в текст «Записок Гарри Галлера». Так возникает асимметрия в трехчастной нарративной схеме, чего не было в лермонтовском романе.

¹⁴ См.: NABOKOV, V. V.: *Lekcii po zarubežnoj literature*. Moskva, 1998. S. 145. Ili, po terminologii F. K. Stenzela, «uslovnyj posrednik», «mediator». См.: STANZEL, F. K.: *A Theory of Narrative*. Cambridge University Press, 1982. P. 4.

ный, с «лошадиным» оттенком, отзыв Печорина о княжне Мери (Л.; 258), напоминает читателю о том, как говорил о самом Печорине рассказчик (Л.; 236), а эта коррелирующая пара характеристик, отсылает читателя к лошади Казбича, та, в свою очередь, предвосхищает плач Печорина над его погибшей *лошадью* и над ускользящей надеждой на встречу с любимой женщиной — это уже в «Княжне Мери». Так образы Печорина — женщины — лошади оказываются связанными¹⁵. Возникают семантические переключки, иронично-мстительно подсвечивающие образ героя: сравнение повествователем Печорина с породистой лошадью заранее мстит герою за пренебрежительный отзыв о Мери, а гибель его лошади — за Казбича.

Другой мотив — «печать смерти», как мы уже видели, соединяет рассказы «Максим Максимыч» и «Фаталист».

Из сложного взаимодействия элементов композиционно-нарративных структур двух романов возникает образ Автора. И в обоих случаях, как у Лермонтова, так и у Гессе, загадка Автора — одна из главных в текстах.

У Лермонтова, как и у Гессе, авторская позиция сознательно строится как внутренне расколотая, а в то же время соединяет все три нарративные маски: Автора — повествователя — героя. В обоих случаях образ Автора строится по принципу «пазла»: он должен сложиться в воображении читателя из нескольких «представителей» Автора в тексте.

В «Степном волке» присутствие Автора тайно и в то же время всеопределяюще. Сперва он дважды появляется под личиной загадочного случайного прохожего со странным плакатом, который призывает в «Магический театр», и вручает герою «Трактат о Степном волке». Чуть позже он же подсказывает путь к Гермине. А затем, на маскараде, в обличье *чертенка* подает герою бумажку с очередным приглашением в «Магический театр». На последних страницах романа многоликий образ Автора обогащается еще несколькими личинами: Моцарта, джазиста Пабло и того, кто обучал героя в одной из комнат «Магического театра» составлять из шахматных фигур партию его жизни.

Благодаря этим таинственным появлениям повествование переключается в план мистико-метафигуральный¹⁶. Наиболее отчетливо лик Автора проступает в «Трактате о Степном воле», прихотливо сплетаясь с образом *бес-смертных*. Отличительная особенность авторской интонации в романе — отчужденно-ироничное отношение к герою, к его проблемам и страданиям, при глубоком понимании их трагической сути.

¹⁵ См.: GERŠTEJN, Ě. G.: «*Geroj našego vremena*» M. Ju. Lermontova. Moskva, 1976. С. 72–77; HANSEN-LÖVE, A.: *Pečorin als Frau und Pferd und Anderes aus Lermontovs "Geroj našego vremena"*. B: Russian Literature. 1992. Vol. 31. N 4. S. 491–544.

¹⁶ См.: ZLOČEVSKAJA, A. V.: *Ot modernizma k metaproze XX v.: mistiko-metafikcional'naja proza G. Gesse, V. Nabokova i M. Bulgakova (na materiale romanov «Stepnoj volk», «Dar» i «Master i Margarita»)*. V: Nová rusistika. Brno. 2014, N 1. S. 5–18.

Разгадка Автора зашифрована в одной из ключевых сцен «Записок Гарри Галлера»: пытаюсь отгадать имя своей новой подруги, герой замечает, что перед ним «мальчишеское лицо», как две капли воды похожее на лицо друга из его отрочества, которого звали *Герман*. Так он угадывает, что девушку зовут *Гермина*. Но ведь и Гессе звали *Герман*. А *Гермина* — двуполое создание, что усиленно подчеркивается в романе. Всепонимающая *Гермина*, проникающая в сокровенные глубины сознания героя, — не кто иной, как alter ego автора. Но в равной мере — и героя. Гарри смотрится в свою роковую подругу, как в зеркало: убивает ее по ее приказу, о котором она сказала ему при первой же их встрече и который он угадал тогда сам. Он знал этот приказ до того, как она о нем сказала! Почему? Да потому, что герой встречает ее тогда, когда уже готов к самоубийству. Она отводит его руку с ножом от его горла, направив на себя. Но ведь это убийство произойдет в зеркальном «Магическом театре», а следовательно, *нож* будет направлен на самого героя — так свершится «ритуальное» самоубийство, с предощущения которого начался роман и мотив которого неизменно присутствовал в его подтексте.

За образом *Гермины* просматривается лик *Германа* Гессе, а «Степной волк» воссоздает, в форме многоликого театрального действия, бытие творящего сознания Автора. Сквозь персонажей просвечивает лик автора — являясь в облике то странного прохожего, то Пабло или Моцарта, то *Гермины* — *Германа* — *Гарри Галлера*. Иронично-насмешливая и всепонимающая интонация, а также инициалы *Г. Г.* — сигнальный знак Автора. В сущности, кукловод и кукла у Гессе одно лицо.

У Лермонтова способы воплощения образа Автора не менее экстравагантны, чем у Гессе.

Несколько слов об истории создания оригинального художественного целого лермонтовского романа. Поначалу Лермонтов просто опубликовал в «Отечественных записках» серию новелл из жизни своего героя — «Бэла», «Тамань», «Фаталист» (1838–1839 гг.). В окончательном тексте проступают атавистические следы такого неструктурированного, линейно-фрагментарного повествования. Так явно запрограммирован на продолжение implicit «Бэлы»: «Вся поклажа моей тележки состояла из одного небольшого чемодана, который до половины был набит путевыми записками о Грузии. Большая часть из них, к счастью для вас, потеряна, а чемодан, с остальными вещами, к счастью для меня, остался цел» (*Л.*; 197). А «Тамань» и «Фаталист», в окончательном варианте вошедшие вместе с повестью «Княжна Мэри» в «Журнал Печорина», явно не соответствуют субъективно-исповедальной манере дневниковых записей — скорее она ориентирована на рассказ в компании собеседников. Достаточно обратиться к начальным строкам рассказов: «Тамань — самый скверный городишка из всех приморских городов России. Я там чуть-

чуть не умер с голоду, да еще вдобавок меня хотели утопить [...] Мне как-то раз случилось прожить две недели в казачьей станице на левом фланге...» (Л.; 242, 326).

Но затем произошло нечто поистине уникальное: Лермонтов вклинил между ранее написанными новеллами рассказ «Максим Максимыч», а также повесть «Княжна Мэри» и в 1840 г. издал все как роман, а в 1841 г. добавил «Предисловие».

В результате всё изменилось радикально: цикл новелл преобразовался в роман, а главное, возникли весьма неоднозначные отношения между ипостасями *автора — повествователя — героя*.

Принято считать, что «множественность субъектов повествования придает образу Печорина объемность, рождает своего рода стереоскопический эффект»¹⁷. Но очевидно и другое: «множественность» дробит образ Автора и затемняет его позицию. Главные претенденты на роль выразителя авторской позиции — рассказчик и Печорин. Рассказчик если и не alter ego автора, то во всяком случае его «представитель». Однако холодный взгляд рассказчика читателя явно не удовлетворяет. Позиция самого героя выглядит более авторитетно — ведь человек знает о себе больше, чем окружающие, а «история души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно когда она — следствие наблюдений ума зрелого над самим собою и когда она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление» (Л.; 249). Наконец, «простой» Максим Максимыч добавляет еще одну грань эмоционального восприятия героя читателем и одновременно выражает одну из граней авторского отношения к протагонисту — симпатию и сочувствие.

Позиция Автора сознательно строится как внутренне расколотая, точнее, тройственная.

Это точки зрения

- «представителя» Автора в тексте — путешествующего офицера,
- героя;
- и, наконец, высшая позиция самого Автора, который организует эстетическое целое романа и через композиционные переключки между частями выражает свою позицию.

И словно для того, чтобы подчеркнуть раздвоенность авторской позиции, Лермонтов пишет сцену встречи рассказчика с Печориным. Перед нами эпизод уникальный для словесности XIX в. — встреча Автора со своим героем! Такая встреча — одна из отличительных характеристик жанра *метаромана*.

¹⁷ UDODOV, B. T.: «*Geroj našego vremena*». V: Lermontovskaja ènciklopedija. Moskva, 1981. S. 107.

Нарушение хронологического принципа повествования, о котором мы уже говорили, — другая «опознавательная» черта жанра.

Так, превратив банальную серию новелл о Печорине в экстравагантную композиционно-нарративную конструкцию, Лермонтов сделал шаг к сотворению *метаромана*.

Игровое лукавство метаповествования, когда Автор сознательно организует колебания «между реальностью и иллюзией, правдой и вымыслом»¹⁸, не раз проблескивает в тексте лермонтовского романа (см.: *Л*; 218, 241 и др.). Повествователь играет в достоверность-вымышленность, на миг приподымая маску *рассказчика* о событиях, «на самом деле» бывших, и приоткрывая истинное лицо *создателя* «второй реальности» художественного текста.

Как видим, «Герой нашего времени» заключает в латентной форме черты метаромана.

О метафигиональной природе повествования в «Степном волке» говорит его финальная фраза, которая переориентирует текст с жанровой модели мистико-психологического романа на метапрозу: «Когда-нибудь я сыграю в эту игру лучше» (*Г*.; 398). Значит, предшествующее повествование было не чем иным, как постижением-сотворением в форме креативной игры «я» Автора — сквозь призму образа героя автобиографического типа.

Типологическая параллель *Гессе — Лермонтов* проявляет себя в сфере поэтики:

- композиционно-нарративная модель: трехчастная структура, «зеркальный» принцип в нарративной системе, осколочно-фрагментарная композиция;
- мотивная структура: мотивы *лошади*, «печати смерти» — в «Герое нашего времени»; *сумасшествие*, *самоубийство*, *бессмертие*, *юмор-смех* и др. — в «Степном волке»;
- принцип сотворения образа Автора — принцип «паззла»;
- жанровые признаки метаромана: сцена встречи автора со своим героем, игра в реальность — вымышленность, нарушение хронологии в «Герое нашего времени»; жизнь как игра в «Степном волке».

Типологическая корреляция нарративно-композиционных и жанровых моделей романов М. Ю. Лермонтова и Г. Гессе возникла в точке пересечения двух противоположно направленных векторов: новаторская поэтика «Героя нашего времени» предвосхищала экспериментальные художественные решения литературы XX в., а мистико-метафигиональная проза Г. Гессе развивала традиции романтизма. Таким образом, в подтексте типологической

¹⁸ ZUSEVA-OZKAN, V. B.: *Istoričeskaja poëtika metaromana*. Moskva, 2014. S. 171.

близости художественных структур «Героя нашего времени» и «Степного волка» лежит логика движения европейского романтизма.

Alla Vladimirovna Zlochevskaya

Department of Philology, Moscow State University of M. V. Lomonosov,
Moscow, Russian Federation
zlochevskaya@mail.ru