

Zločevskaja, Alla Vladimirovna

**"Герой нашего времени" М.Ю. Лермонтова и "Степной волк" Г.  
Гессе : (опыт построения типологической параллели)**

*Opera Slavica*. 2014, vol. 24, iss. 3, pp. 5-15

ISSN 1211-7676 (print); ISSN 2336-4459 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/131965>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

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»<sup>1</sup>. В дальнейшем сюжетно-композиционную модель романа называли по-разному: «двойной», поскольку хронология повествования не совпадает с хронологией биографии героя<sup>2</sup>; «перевернутой», имея в виду, что повествование ведется в последовательности «обратной» по сравнению с хронологической<sup>3</sup>. 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»<sup>4</sup>.

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 посередине, 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»<sup>5</sup>. 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

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

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

<sup>3</sup> VINOGRADOV, I. I.: *Duchovnyje iskanija ruskoj literatury*. Moskva, 2005. S. 25.

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

<sup>5</sup> 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 распространяется<sup>6</sup>. 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».

<sup>6</sup> 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»<sup>7</sup>.

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»<sup>8</sup>. 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»<sup>9</sup>.

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,

<sup>7</sup> 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 liričeskogo «ja» v poezii M. Ju. Lermontova*. V: *Literatura*. 2008, № 9. S. 42–46.

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

<sup>9</sup> 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»<sup>10</sup>. 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»<sup>11</sup>.

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 кружке<sup>12</sup>.

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.

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

<sup>11</sup> Там же, с. 180.

<sup>12</sup> См.: ROSTOPČINA, Je. P.: *Iz pis'ma k Aleksandru Džuma*. V: M. Ju. Lermontov v vospominanijah 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»<sup>13</sup>. 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» Автора<sup>14</sup>, — 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-

<sup>13</sup> «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.

<sup>14</sup> 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 связанными<sup>15</sup>. 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-метафигуральный<sup>16</sup>. Наиболее отчетливо лик Автора присутствует 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.

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

<sup>16</sup> 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»<sup>17</sup>. 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*.

<sup>17</sup> 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»<sup>18</sup>, 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 получше» (*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

<sup>18</sup> 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*