



УДК 821.161.1.09"18"
ББК 83.3(2=411.2)52-444

**ФРАГМЕНТАРНАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ.
РОМАН «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» М.Ю. ЛЕРМОНТОВА**

Золтан Хайнади

Доктор филологических наук, профессор кафедры славистики,
Дебреценский университет (Венгрия)
hajnagy.zoltan@chello.hu
H-4032 Debrecen, Egyetem Tér, 1

Аннотация. Большинство исследователей сходятся во мнении, что главы романа следует анализировать с точки зрения произведения в целом, а не отдельных его частей. Автор исходит из аксиологической гипотезы о том, что каждая часть отражает целое. Тотальность его герменевтической интерпретации прослеживается от второстепенных составляющих к целому и, наоборот, от целого к деталям. Роман и разворачивание сюжета не следует читать линейно: следует сосредоточиться на циклическом характере структуры «Героя нашего времени», что позволяет изохронно рассмотреть историю в целом. Если применить субверсивную технику чтения дискурсивной поэтики, то мелкие детали сойдутся в некую тотальность, и под поверхностным впечатлением откроется более глубокий смысл.

Ключевые слова: фрагментарность, целостность, Лермонтов, циклическая архитектура, линейная архитектура.

In omnibus partibus relucet totum.
Nicolaus Cusanus

Во всех частях отражается целое.
Николай Кузанский

1

Для лермонтоведов один из ключевых вопросов заключается в том, что является сюжетным ядром (основным принципом внутренней организации текста романа) – одна мысль, выраженная в одном лице (В. Белин-

ский), циклизация малых форм как путь создания новых жанровых структур (Б. Эйхенбаум), конструирование нарративных масок (М. Дрозда) или все это вместе взятое. Большинство исследователей сходятся в том, что отдельные главы романа следует разбирать не по самостоятельному статусу, но их нужно рассматривать в качестве неотъемлемых частей единого целого. Для романа Лермонтова трудно найти место в традиционной жанровой иерархии, невозможно подвести его ни под один из существующих жанров. Феномен

«Героя нашего времени» следует рассматривать как пограничное явление, существующее на грани жанров. Это не поэма в прозе, не цикл повестей, не роман в новеллах, а своеобразный роман, написанный поэтом в прозе, требующий не только особого аналитического, но и теоретического рассмотрения.

Роман «Герой нашего времени» Лермонтова включает в себе отказ от старых сюжетных условностей. Автором не соблюдаются ни принципы хронологической последовательности в изложении событий, ни композиционной завершенности, ранее считавшиеся основополагающими по определению для прозаического романа. «Все чужое от него отскакивает. <...> Он никакого движения не продолжает собою и не развивает, ни от кого не исходит, никому ничем в существе дела не обязан, ничего не завершает, а только *начинает*» [3, с. 827]. Это утверждение нуждается в уточнении. Разумеется, как всякий большой художник, Лермонтов – это человек, укорененный в традиции преодоления традиций. Он с одинаковой убежденностью выражал одновременную необходимость сохранения и разрушения старых норм и канонов. Игнорирование композиционных норм и канонов сочетается у него со смелым новаторством в области жанра.

Наш анализ исходит из аксиологической точки зрения, вынесенной нами в эпиграф, в соответствии с которой во всех частях произведения отражается целое. Полное герменевтическое понимание достигается путем движения от частей к целому и от целого к частям на основе принципа «часть вместо целого» (*pars pro toto*) и «целое вместо части» (*totum pro parte*). Для того, чтобы перейти от части к целому, необходимо совершить акт проецирования смысла целого. Критерием правильности понимания, и, соответственно, интерпретации, выступает взаимосогласие отдельного и целого. Микросюжет отражает не только признак макросюжета, это верно и наоборот, характер микросюжета определяется макросюжетом, организующим эти части в архитектурную целостность. Целое следует понимать не как непосредственную множественность фрагментов, а как субстанциональное единство частей, обладающих семантической связностью (когезией), не дающей целому распасться на части. Категорию в данном слу-

чае следует понимать в качестве целого, не обязательно цельного. В настоящей статье нам хочется рассмотреть проблематику «фрагментарной целостности» в этом ракурсе.

2

В 1831 году Лермонтов делает любопытное примечание к четвертой редакции поэмы «Демон»: «Я хотел писать эту поэму в стихах: но нет. – В прозе лучше» [12]. В этом утверждении сказывается тяготение поэта к макрожанровым, синкретическим структурам, «перестроить свои лиры и запеть на другой лад» [2, с. 95]. В переходе от одного жанра к другому трансцендентная сфера перемещается в сферу эмпирической реальности. В образе «печального Демона, духа изгнания» Лермонтов поднял сатаническое сопротивление гордого своеволия против Бога до уровня метафизического обобщения в поэме. Мрачный горбун Вадим и мятежные Печорины – романские метаморфозы Демона, ставящие свои титанические самости на место трансцендентного персонажа. В отличие от метафизического бунта Демона, имманентный бунт Печорина против самовластной детерминации ведет не только к непокорству и возмущению, но и к необходимой индивидуализации, без которой самоосуществление немислимо.

Возвращение к изжитой жанровой форме вальтер-скоттовского типа романа «в исторических декорациях», оказалось для Лермонтова неприемлемым потому, что в историческом романе личность как бы устраняется и действует только масса. Человек не ощущает себя субъектом действия, но всегда лишь его объектом. Повышенный акцент на экстерьере приводил к тому, что история превалировала над личностью (характеры атрофировались), тогда как в романе с рефлектирующим героем акцент переместится на интерьер, с выдвижением на первый план истории становления субъектности. Рефлексивность есть возвращение ко внутреннему существованию, к субъективности, к личности, к внутренней свободе. «Рефлексия есть *видимость сущности внутренней самой себя*» [6, с. 29].

Старые жанровые формы уже не годились для выявления нового содержания. Произошел поэтический поворот от нерелеф-

рующего человека к рефлектирующему, более сознательному и критическому индивиду, который является не только наблюдателем жизни, но и мыслителем о жизни. Объектом мышления становится субъект, который самого себя и свою жизненную судьбу делает предметом философского познания. «Жажда самопознания – отпечаток эпохи на облике целого поколения 30-х гг. XIX века» [13, с. 349]. Вечно мыслящего, рефлектирующего героя-интеллектуала по праву можно назвать эпохальным. И. Серман, один из наиболее восприимчивых современных истолкователей, утверждает: «Прозаический роман Лермонтова объяснил русскому обществу, что именно в прозе, в жанре романа может быть художественно воспроизведен процесс индивидуального самопознания, “рефлектирования” – по терминологии эпохи. Ни в лирике Пушкина и его друзей, ни в “Евгении Онегине” еще рефлексия не показана как определяющая черта самосознания персонажей» [17, с. 252]. В потребности понять себя, осмыслить свою судьбу выражается стремление Печорина не только к самопониманию, но и пониманию бытия, одним из способов достижения которого является постижение абсолютного в имманентном. Только в этом высшем состоянии самопознания человек может обрести полноту бытия.

Лермонтов осознал всю меру трудностей, перед ним возникающих, создать роман в прозе. Ему становилось ясно, что одну из основных жанровых особенностей эпика составляет относительная самостоятельность ее составных частей (в пределах целого), соединенных в своеобразном, высшем единстве. Целое не должно подавлять частных элементов, а раскрывать себя в них. Архитектоника романа требует, чтобы единство целого осуществлялось во взаимодействии элементов, подчиненных целому. В связи с этим возникает, однако, вопрос, как сочетаются отдельные элементы в сюжетно-композиционной системе целостности и единства произведения? Для выяснения этого вопроса творческий интерес Лермонтова к шиллеровской драматургии имел для него лабораторное значение. Ему была известна переписка Шиллера и Гете, в которой обсуждались жанровые различия между эпикой и драмой. Участники дискуссии пришли к выводу о том, что

драматический поэт «подчинен категории причинности, а эпический поэт – категории субстанциальности; там нечто может и должно быть причиной чего-то другого, здесь все должно быть значимо само по себе» [7, с. 344].

Применительно к нашей теме весьма уместно и актуально напомнить теорию романа Герога Лукача, согласно которой в романе (в отличие от эпоса) конституируется не тотальность жизни. Фрагментарность романа является художественным отображением мозаичности бытия и неустроенности распавшегося мира. На основе этого положения он пришел к заключению, что составные части романа, «несмотря на связь с целым, никогда не теряют свою жестко-абстрактную независимость, а их отношение к тотальности, хотя и приближаясь, насколько это возможно, к органичности, тем не менее представляют собой концептуальное, непрестанно отменяемое отношение, а не настоящую исконную органику» [15, с. 33].

В работе молодого Г. Лукача достаточно отчетливо представлена проблема соотношения целого и частей. Однако, не соглашаясь с односторонностью его вывода, следует поставить под сомнение слова критика, сказанные им о «не настоящей исконной органике» и «жестко-абстрактной независимости» частей романа, ибо интегрирующая сила жанра по своей природе лишает в своем высшем единстве самостоятельный характер соединенных в нем элементов. После тщательной композиционной перестановки эпизоды уже не живут автономной жизнью, а по законам жанра вписываются в поэтико-семантический комплекс романа. Все это утверждает примат целого над своими частями. Части занимают место, выделяемое целым, их функция детерминируется целым. Каждый элемент романа отвечает за целое и несет смысл всего целого. Автономность частей отдается в жертву всеобъемлемости целого. Целостность воспринимается как согласованное единство, сложное, неделимое, неотделяемое, состоящее из частей, как результат этих частей, как нечто устойчивое и разумно организованное.

Расположение частей в композиции романа «Герой нашего времени» представляет жанровую уникальность. Эффект воздействия романа кроется в комбинации его составных частей. Все так называемые эпизоды явля-

ются неотъемлемой частью целого, и пришиты к нему не механически. Лермонтов группировал свои рассказы в нечто структурное целое. Он напрасно опасался, что его произведение будет просто серией очерков, получившийся роман стал больше, чем механическая аддитивность новелл. В целостности романа содержится смысл, не исчерпывающийся констелляцией фрагментов. Это не пестрый конгломерат частей, а их иерархическая соподчиненность. В комплексной системе романа фрагменты сущностно связаны с целостностью. Свойства частей целиком определяются качеством целого. Целое больше слагаемых частей, характеризуется новыми качествами, несвойственными отдельным частям. Однако целостность романа не исключает, а, напротив, предполагает релятивную самостоятельность частей и их функций, внутри которой каждый рассказ является условием другого и обусловлен им. И этим он отличается от мозаики, в которой фрагменты в сущности лишены собственного значения, самоопределяясь только в соотнесенности с другими. «В конечном счете все решает целостное впечатление, в случае же с Лермонтовым это общее впечатление возникает благодаря чудесной гармонии всех частей и частностей в романе» [16, с. 435].

Существенная разница между драмой и романом сказывается в том, что в драме нет повествователя, в ней одновременно сосуществуют пространственно-временные отношения. В романе глубоко значимо присутствие повествователя, так как он является соединительным звеном между разными хронологическими плоскостями. Для того, чтобы «цепь длинных повестей» обратилась в роман, Лермонтову необходимо было выработать новые принципы нарративного построения произведения (персональное повествование, от первого лица, «взгляд со стороны»). В «Герое нашего времени» повествование ведется от первого лица, но это не автор, а рассказчик – персонаж вымышленный. Авторский голос тщательно замаскирован. Нельзя ставить знак равенства между эмпирическим автором текста и фиктивным автором в тексте. Автор нарочито дистанцируется от героя и от других рассказчиков. Нарратор располагает не более обширными сведениями о рассказываемой истории, нежели чи-

татель. В сложной иерархии переплетающихся рассказов читателем руководит не omnipotentный автор, а рассказчики, круг компетенций которых ограничен. В романе действуют три рассказчика, на которых держится весь повествовательный стержень: офицер, разъезжающий по делам казны, являющийся издателем дневника Печорина, Максим Максимыч и сам Печорин, который позиционирован не только как путешествующий герой, но и как создатель текста. Он предстает сразу в двух ипостасях, как «рассказывающий» и «рассказываемый», вследствие которого персонаж текста становится нарратором вторичного нарративного текста. Три точки зрения не столько дополняют, сколько опровергают (дискредитируют) друг друга. Вследствие присутствия в романе разных точек зрения, как мировоззренческих, так и поэтических, повествовательное слово претерпевает существенное преобразование, порождающее новую модель наррации, названную впоследствии М. Бахтиным авторской «внеаходимостью», отмеченной тенденцией объективности.

3

Когда в 1839 году Лермонтов приступил к созданию своего романа, он столкнулся со сложностями сюжетосложения большого нарратива: как вырваться из замкнутых пространств малого жанра и как перейти к целостным, внутренне неразделенным, синкретическим структурам. Эти трудности заключались в последовательном и обоснованном развитии действия от главы к главе вплоть до кульминации. Лермонтов, создавая роман, пытался «воткнуть» одно в другое, то, что не органично выросло одно из другого. Он заботился о том, чтобы подчиняться закону единства и закону развивающегося действия. «Автор был озабочен прежде всего тем, как двигать сюжет, а не тем, как разнообразить и шлифовать его» [16, с. 428]. Принцип конструкции «Героя нашего времени» основан на своеобразном сочетании частей. Новизна структуры романа сказывается не в технических особенностях монтирования и упорядочения различных рассказов. Следы подобных оценок можно обнаружить даже у таких выдающихся исследователей, как Б. Эйхенбаум («“Тамань” <...> не имеет ни-

какого отношения к Печорину» [21, с. 295]) и Б. Томашевский. Это объясняется тем, что в тот период, когда у них сложилось такое мнение, они придавали слишком большое значение искусству как совокупности приемов, механистичности соединения и «сделанности» («Не “делание”, а творчество» [1, с. 530], – писал М. Бахтин в пылу спора с формалистами и структуралистами) произведения. Эйхенбаум поэтому считает, что глава «Тамань» органически не входит в роман, и Лермонтов только позже «вмонтировал» ее в повествование. А по мнению Б. Томашевского, «“Тамань” и “Фаталист” – эпизоды, не связанные с основной линией романа» [19, с. 508].

Архитектоника романа удивила и современных критиков, нашедших существенные «недостатки», из коих главным они считали несвязность частей между собою. Для критиков и читателей относительная самостоятельность повестей и их иерархия не всегда и не сразу была ясной, ввиду того что прием сшивания романа из отдельных новелл скрыт. Формально Лермонтов действительно без издавна привычной мотивированности сопрягает воедино отдельные рассказы, вследствие чего внешняя связь местами кажется прерванной, но они связаны между собой внутренним единством. Глава «Максим Максимыч» изначально была задумана автором как часть более крупного целого, обеспечивающая сюжетное единство романа. Этот рассказ имеет важное значение для романа в целом, выполняющий функцию сюжетного скрепа, и не просто дополнительный к «Бэле» очерк. После добавления нового элемента, весь существующий ряд должен быть изменен и упорядочен. Оттого по-новому выстраиваются соотношения, пропорции, значимость произведения в его связях с целым. У нас есть все основания полагать, что романная обработка приходит в движение именно за счет включения этого рассказа. Тем не менее нам хочется избегать логической ошибки, чтобы из последовательности событий вывести их причинно-следственную зависимость, исходя из принципа «после этого – значит по причине этого» (*post hoc ergo propter hoc*).

Во время обработки романа автору было необходимо сохранить непрерывность сюжета при переходе от главы к главе, что приводит к включению в текст сцепляющих главков.

В оформлении отдельных повестей в единый роман ключевым моментом можно считать «тетрадки» Печорина, переданные офицеру, ведущему путевые записки, поскольку именно благодаря этому рассказчик понимает связующую роль Печорина в композиции романа. Проезжий офицер лишь после этого решает оформить историю Печорина в роман: «И я, для развлечения, вздумал записывать рассказ Максима Максимыча о Бэле, не воображая, что он будет первым звеном длинной цепи повестей; видите, как иногда маловажный случай имеет жестокие последствия!..» [11, с. 33]. Комментируя метатекстуальное объяснение рассказчика, освещающее процесс осмысления текста, М. Дрозда замечает: «Таким образом, он понял романную роль своего героя лишь задним числом, когда уже кончился эпизод встречи Печорина с Максимом Максимычем, а вместе с ним кончилась и роль сентиментального филантропа» [8, с. 344].

Цикличность оказывает глубокое влияние на семантику текста, она является проявлением стремления автора к преодолению фрагментарности. Благодаря переструктурированию повестей цикл превращается в роман, в котором отдельные эпизоды следуют друг за другом не в запутанном беспорядке, а являются членами целостной системы. Рассказы в своих взаимосвязях представляют собой поэтическое целое, более неразрывное, чем цикл. Лермонтов из фрагментов создает органичную целостность, в которой проявляется суммарный порядок романа. Явное выражение циклизации мы находим в приеме сюжетного повторения в конце произведения одного элемента из его начала. Последний эпизод романа кончается там, где начинался первый – в крепости. Таким образом, начала и концы сходятся, пространственно-временные расстояния замыкаются в круг. Лермонтов, чтобы крепче связать «Фаталиста» с предыдущими частями романа, органичнее ввести ранее самостоятельную новеллу в его состав, сделал два изменения: «Он ввел упоминание фамилии Печорина (которая первоначально в рукописи «Фаталиста» отсутствовала) и приписал концовку, не связанную с новеллой сюжетно, но зато возвращавшую Печорина в крепость и вновь ставившую рядом с ним фигуру Максима Максимыча (что еще раз подтверждает более позднее включение новеллы в роман). <...> Фабульно

герой покидает крепость навсегда. Но сюжетно Печорин возвращается в нее же под начало того же штабс-капитана» [20, с. 30, 150].

Явным свидетельством задуманной композиции может служить и тот факт, что роман продолжается после смерти Печорина, так как со смертью героя не истощается воплощенная в нем проблема. Путешествие окончено, но открыт путь к себе, самопознанию. «После смерти Печорин продолжает свою жизнь в другом мире, созданном им самим: дневнике» [18, с. 62]. Он станет герменевтом самого себя, основываясь на дельфийском нравственном принципе «познай самого себя». Дневник следует понимать как персоналистский проект осмысления героем смысла своего существования, посредством обретения личного слова. Парадоксально, что искреннее самораскрытие героя осуществляется в дневнике фактического покойника. Однако в парадоксальном открывается закономерное: без самораскрытия нет самопознания. Обращение внимания субъекта на самого себя и на свои поступки приводит его к переосмыслению и переоценке прежних воззрений (в частности о любви). Он познает себя через свой дневник, прочитывает свое «я» в творческом акте письма. «Печорин перечитывает последнюю страницу уже написанного своего дневника, чем и подчеркивается идея ретроспективного толкования прошлого проспективного взгляда» [10, с. 102]. Симультанное написание и чтение текста меняет понятие контекста и сам процесс создания смысла. В этом творческом акте происходит самосозидание личности. Исходя из этого, можно утверждать, что ядром романа является дневник Печорина. У книги, даже фрагментарной, каковой является роман Лермонтова, есть некое средоточие, к которому она устремлена, однако это ядро постоянно смещается под действием построения архитектоники романа. Скрытая цель издателя «Журнала» заключается в том, чтобы помочь читателю читать в себе самих; увидеть за частным общее, обнаружить за портретом одного человека портрет целого поколения.

Лермонтов упорядочивает отдельные части в семантическое целое, исходя из принципов более глубокой причинности частей друг к другу и к целому. Единство структуры основано не на фабуле или на знакомстве действующих

лиц (они или не знакомы, или не имеют связи друг с другом), а на поэтико-философской концепции, в соответствии с которой отбирается материал. Лермонтов располагает отдельные эпизоды не в хронологическом порядке, а исходя из своеобразной композиционной логики. Поэтому он разрушает линейность биографического времени и повсеместно меняет точки зрения рассказчика. Этим он отделяет внешнюю жизнь героя от его внутренней сути, и тем самым личность Печорина становится «странный», загадочной. Фабульная цепь событий в «Герое нашего времени» игнорируется, «доминирует именно иерархический принцип, последовательность пути Печорина и темпоральная последовательность событий почти безразличны: на первое место выдвигается именно последовательность, заданная текстом. Сам же текст распадается на ряд относительно самостоятельных рассказов – их связь на лингвистическом уровне разрушена. Можно даже сказать, что хронологический принцип явно препятствовал бы замыслу Лермонтова» [23, с. 155].

Структурное деление и построение событий в «Герое нашего времени» не линейное, а спиральное. «Из-за такой спиральной композиции временная последовательность оказывается как бы размытой» [16, с. 426]. Двойная хронология – это следствие противостояния сюжета и фабулы. Фабула – «это внетекстуальный мир, предшествующий тексту и образующий семантическое поле текста» [24, с. 21]. Сюжет уже поэтически структурированная и упорядоченная действительность. Хронологические факты жизни Печорина, составляющие опору сюжета, и самый этот становящийся под пером автора сюжет, переплетаются нерасторжимо между собой и осмысляются Лермонтовым в новом единстве. В дискурсе между фабулой и сюжетом скрыта тайна композиции романа. Если поставить в параллель ход событий и ход повествования, то становятся видны семантические сдвиги диспозиции и композиции романа.

Фабула	Сюжет
Тамань	Бэла
Княжна Мери	Максим Максимыч
Бэла	Предисловие к Журналу Печорина
Фаталист	Тамань
Максим Максимыч	Княжна Мери
Предисловие к Журналу Печорина	Фаталист

«Фаталист» – это часть журнала Печорина, в котором он одновременно является героем и рассказчиком. Объяснить сложность и противоречивость азартного характера и поведения Печорина одной лишь психологией нельзя. Включение в роман философской парадигмы о предопределении дает автору возможность освещать внутренние стимулы и мотивы его поступков сразу в двух планах: психологическом и философском. Кроме того, размышления о предназначении человека придают поступку Печорина глубокий смысл и большой вес. В заключительной сцене Лермонтов старается поставить своего героя на подмости, с которых он может обозреть свой экзистенциальный путь от восприятия к осознанности. Именно поэтому глава «Фаталист» попадает в конец романа, хотя по хронологии она должна была бы находиться за главой «Бэла». «Фаталист» не просто финальный эпизод, но ключ ко всему произведению: «Заключает роман как своего рода “замковый камень”, который держит весь свод и придает единство и полноту целому» [4, с. 217].

Вопрос о детерминизме или индетерминизме мира становится в «Фаталисте» узловой проблемой. В начале рассказа офицеры рассуждают о том, будто судьба человека уже заранее предрешена. На вопрос: «Может ли человек своевольно располагать своею жизнью, или каждому из нас заранее назначена роковая минута», Печорин отвечает определенно: «Утверждаю, что нет предопределения» [11, с. 111]. По-своему, это логично, ведь предопределение означало бы, что нет альтернативы, может быть только одна возможность, исключающая свободный выбор. «И если точно есть предопределение, то зачем же нам дана воля, рассудок? Почему мы должны давать отчеты в наших поступках?..» [11, с. 110]. Следует различить рок от судьбы. В мусульманском поверье человек не в силах противостоять року: все решено за него. У Лермонтова иная трактовка судьбы, поскольку для христианина она означает праведный выбор между добром и злом.

Далее следует философский эксперимент, проверка на практике идеи фатализма. Эту позицию в романе представляет Вулич,

на бледном лице которого Печорин замечает печать смерти. Страстный игрок, поручик Вулич, испытывая судьбу в русской рулетке, играет со смертью, со случаем (отметим, что в частотном словаре языка Лермонтова 97 раз употребляется слово «случай» (в стихах 6, в драмах 37, в прозе 48) [13, с. 747]). В противовес ему дается Печорин, для которого важен свободный выбор. Даймон (*daimon*) внушает Печорину мысль о примирении с судьбой, над которой он не властен, но тот же внутренний голос побуждает его выходить за границы детерминации. Лермонтов остро чувствовал парадоксальный характер свободы, так как она порождает зло, как и добро. Если бы человек мог предвидеть последствия своих поступков, он бы в этом случае поступал рационально. Однако человек, будучи свободным в своих действиях, не свободен в их последствиях. Человек – двойственное существо, живущий как в мире свободы, так и в мире необходимости. В любой ситуации он может найти ту узкую нишу свободы, где он способен что-либо совершить. От него, как свободно избирающего, зависит выбор. Человек живет не для того, чтобы смириться с роком, а для того, чтобы смело действовать. Жизнь не является лишь цепью случайностей. Печорин, воюя с роком, совершает подвиг, ловит убийцу Вулича. Этот опыт освобождает его от эгоцентризма, сосредоточенности на себе, и пробуждает в нем чувство ответственности за других. Гордыня эгоизма оказывается сломлена, однако дилемма свободы и необходимости остается неразрешимой, что подтверждается предчувствием близкой смерти Печорина: «Авось, где-нибудь умру на дороге» [11, с. 28]. Это его пророческое предчувствие сбывается буквально.

Амбивалентность свободы и необходимости, являющаяся одним из источников трагического в искусстве, рассматривается в романе в глубоком культурно-историческом контексте дихотомии Запада-Востока. На это уже указывалось в специальной литературе – причина драмы самопознания Печорина заключается в том, что он мечется между восточным фатализмом и верой в свободную волю западного человека. «Это определяет противоречивость его характера и, в частности, его восприимчивость, способность в оп-

ределенные моменты быть “человеком Востока”, совмещать в себе несовместимые культурные модели» [14, с. 17]. В этом конфликте необходимость составляет объективную, а свобода воли – субъективную сторону. И несомненно, что такое диалектическое понимание каузальности есть высшее достижение искусства Лермонтова, свидетельствующее о его философской одаренности.

5

В статье В. Белинского, посвященной рецепции романа Лермонтова, рассмотрена проблема смыслового чтения. «“Герой нашего времени” отнюдь не есть собрание нескольких повестей, изданных в двух книжках и связанных только одним общим названием; нет, это не собрание повестей и рассказов – это роман, в котором один герой и одна основная идея, художнически развитая. <...> Несмотря на его эпизодическую отрывочность, его нельзя читать не в том порядке, в каком расположил сам автор: иначе вы прочтете две превосходные повести и несколько превосходных рассказов, но романа не будете знать» [2, с. 146–147]. В этих и подобных утверждениях В. Белинский очень близко подходит к той точке, откуда может начаться подлинная герменевтика романа.

Позиция Лермонтова весьма близка к аргументам, сформулированным Белинским. Называя наивного читателя «провинциалом», автор-повествователь предупреждает его: «Но, может быть, вы хотите знать окончание истории Бэлы? – Во-первых, я пишу не повесть, а путевые записки; следовательно, не могу заставить штабс-капитана рассказывать прежде, нежели он начал рассказывать в самом деле. Итак, погодите, или, если хотите, переверните несколько страниц, только я вам этого не советую» [11, с. 23]. По совету автора, роман следует читать не спеша, поддаваясь влиянию увлекательной фабулы. Использование автором задержки развития действия может разрушать удобочитаемость, однако художественный прием поступательно-отступательного сюжетного развития имеет свою функцию: вызывает у читателей ощущение напряженного ожидания. Лермонтов предупреждает читателя и от другой ошибки: вос-

принимать все буквально. «Эта книга испытала на себе еще недавно несчастную доверчивость некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов» [11, с. 5]. Подобные стратегии чтения являются неэффективными и ведут к непониманию текста. Настоятельные требования и комментарии автора, связанные с проблемой интерпретации романа, игнорировать нельзя. Они указывают читателю на новые аспекты, в которых книга должна быть прочитана. Лермонтов особое внимание уделяет воспитанию читателя, чей условный образ постоянно присутствует в сознании автора в качестве реципиента. От утомительной работы расшифровки поэтико-философского подтекста, требующего максимальной внимательности, освободить читателя нельзя: необходимо до конца пройти путь, проторенный автором.

Чтение никогда не есть пассивная деятельность, оно требует творческой активности читателя. Рекурсивное чтение позволяет избежать наивной модели чтения, то есть или чересчур углубляться в истории или, наоборот, поверхностно скользить по ним, и тем самым придавать особое значение отдельным мотивам или топосам, а другие оставлять без внимания. В связи с этим стоит напомнить противоположное мнение двух венгерских искусствоведов об открытости и закрытости художественного произведения, тесно связанное с теорией рецептивной эстетики. Лео Поппер считал произведение искусства «незаконченным в готовности» (*in der Unfertigkeit fertig*), а Георг Лукач, напротив, утверждал «готовность в незаконченности» (*in der Fertigkeitunfertig*) [22, с. 65]. По мнению Поппера, произведение искусства открыто для реципиента к диалогичности эстетической коммуникации, предлагая или даже навязывая ему бесчисленную череду истолкований, отвергая возможность однозначного понимания. В противовес ему, Лукач оставляет реципиенту лишь роль пассивного созерцательного понимания закрытого, самодостаточного в себе произведения искусства. К этим словам хочется лишь добавить: заверщенное произведение не обязательно является совершенным, тогда как незавершенное может быть, напротив, совершенным. Смысл произведения создается в процессе диалогического понима-

ния художественного текста. Сообщение не только то, что вкладывает в него автор, но и то, что придает ему потенциальный читатель. Весь процесс творения происходит одновременно внутри и вне текста, поскольку «имплицитный читатель» [24] (а одновременность проспективного и ретроспективного чтения текста – основной аспект постмодернистской критики читательского восприятия (*reader-response criticism*)) всегда вовлекается в текст, рассказчик вступает с ним в доверительный диалог. Посредством дискурсивного чтения за явным, эмпирическим значением первого сюжета открывается неявный, метафорический подтекст второго сюжета. Симультанное возвращение от целого к частям и от частей к целому меняет, дополняет и углубляет смысл текста. В акте *респонзивного* чтения замыкается «герменевтический круг» [5, с. 163] понимания текста в самом читателе, обладающем способностью воссоздать смысловой потенциал произведения заново.

В заключение отметим, что «Герой нашего времени» занимает особое место, не имея себе равных ни в предыдущей, ни в последующей истории русского романа. Лермонтов переинтерпретирует старый опыт романа, существовавший в Европе и России. Хронологическая непоследовательность и архитектурная несвязность между разными частями романа (анаколуф) продиктованы сознательной авторской стратегией: одновременным нарушением целостности и созданием ее. Именно этим объясняется пристальное внимание Лермонтова к идее дискретности и отсюда же разрушение классической архитектурной повествовательности в прозе. То, что раньше считалось недостатком писателя, оказывается преимуществом поэтики лермонтовского текста. Новый тип романа складывается на глазах читателя как «роман из нероманских <...> жанров» [8, с. 12]. Целостность нового типа не задается произведению изначально, а воспроизводится в процессе его саморазвития. В контексте романа части приобретают вторичные конститутивные свойства. Разнородные фрагменты обогащаются в сборном бассейне романа кумулятивным поэтическим значением. На роман Лермонтова следует смотреть не только как на новый фе-

номен повествовательного модуса, но и как на особую форму самоосмысления и самовыражения посредством созданного им текста. Лермонтов очерчивает силовые линии тогда еще не существовавшего современного аналитического романа, давая мощный толчок его дальнейшему развитию. «В прозе, – по словам А.А. Ахматовой, – он опередил сам себя на целое столетие» [9, с. 210].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бахтин, М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1986. – 543 с.
2. Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. / В. Г. Белинский. – М. : Изд-во АН СССР, 1955. – Т. 8: Статьи и рецензии, 1843–1845. – 728 с.
3. Бицилли, П. М. Место Лермонтова в истории русской поэзии / П. М. Бицилли // М. Ю. Лермонтов: pro et contra. – СПб. : Изд-во РХГИ, 2002. – С. 825–840.
4. Виноградов, И. И. Философский роман Лермонтова / И. И. Виноградов // Новый мир. – 1964. – № 10. – С. 210–231.
5. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод: основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер. – М. : Прогресс, 1988. – 704 с.
6. Гегель, Г. В. Ф. Наука логики: в 3 т. / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Мысль, 1971. – Т. 2. – 248 с.
7. Гете, И.-В. Переписка : в 2 т. / И.-В. Гете, Ф. Шиллер. – М. : Искусство, 1988. – Т. 1. – 540 с.
8. Дрозда, М. Нарративные маски русской художественной прозы (от Пушкина до Белого) / М. Дрозда // Russian Literature. – 1994. – Vol. 35. – № 3/4. – С. 291–547.
9. Зернова, Р. На море и обратно / Р. Зернова. – Иерусалим : URA Publishers, 1998. – 264 с.
10. Кроо, К. Семантическая модель чтения литературного персонажа и текста в романе Лермонтова «Герой нашего времени» / К. Кроо // «Мы почти всегда извиняем то, что понимаем» : сборник научных трудов, посвященных 200-летию юбилею М.Ю. Лермонтова / Западно-Венгерский университет. – Сомбатхей. Szombathely, 2014. – С. 98–107.
11. Лермонтов, М. Ю. Герой нашего времени / М. Ю. Лермонтов. – М. : Наука, 1962. – 228 с.
12. Лермонтов, М. Ю. Заметки на рукописях / М. Ю. Лермонтов. – Электрон. текстовые дан. – Режим доступа: <http://lermontov-lit.ru/lermontov/documents/zametki-na-rukopisyah.htm>.
13. Лермонтовская энциклопедия. – М. : Сов. энцикл., 1981. – 746 с.

14. Лотман, Ю. М. Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. / Ю. М. Лотман. – Таллин : Александра, 1993. – Т. 3. – С. 9–24.
15. Лукач, Г. Теория романа (Опыт историко-философского исследования форм большой эпики) / Г. Лукач // Новое литературное обозрение. – 1994. – № 9 – С. 19–78.
16. Набоков, В. Предисловие к «Герою нашего времени» / В. Набоков // Набоков В. Лекции по русской литературе / В. Набоков. – М. : Независимая газета, 1999. – С. 424–438.
17. Серман, И. З. Михаил Лермонтов. Жизнь в литературе, 1836–1841 / И. З. Серман. – М. : РГГУ, 2003. – 290 с.
18. Силади, Ж. Тайны Печорина (Семантическая структура образа героя в романе М.Ю. Лермонтова) / Ж. Силади // Slavica Tergestina 3. Studia russica. – Trieste, 1995. – С. 55–71.
19. Томашевский, Б. В. Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция / Б. В. Томашевский // Литературное наследство. Т. 43–44. – М. : Издательство Академии наук СССР : Наука, 1941. – С. 469–516.
20. Удодов, Б. Т. М.Ю.Лермонтов. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» : Книга для учителя / Б. Т. Удодов. – М. : Просвещение, 1989. – 191 с.
21. Эйхенбаум, Б. М. «Геройнашего времени» / Б. М. Эйхенбаум // История русского романа. – М. ; Л. : Издательство Академии наук СССР, 1962. – С. 277–324.
22. Dialog über Kunst. Dialóg a művészetről. Popper Leó írásai Popper Leó és Lukács György levelezése. – Budapest : MTA Lukács Archivum, T-Twins Kiadó. T-Twins Kiadó, Budapest, 1993. – 256 p.
23. Faryno, J. Введение в литературоведение : в 3 ч. – Katowice : Uniwersytet Slaski, 1978. – Ч. I. – 338 с.
24. Iser, W. Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett / W. Iser. – München : Wilhelm Fink Verlag, 1972. – 421 p.

FRAGMENTARY INTEGRITY.

“A HERO OF OUR TIME” BY M.YU. LERMONTOV

Zoltán Hajnády

Doctor of Sciences (Philology), Professor, Department of Slavic Studies,
University of Debrecen (Hungary)
hajnady.zoltan@chello.hu
4032, Debrecen, University Sq., 1

Abstract. Most researchers agree that the chapters of the novel should be analyzed in terms of the work as a whole rather than of its separate units. The present study starts from the axiological hypothesis that each part reflects the whole. The totality of its hermeneutic interpretation can be traced from minor constituents to the whole and, conversely, from the whole to details. The novel and the plot unfolding should not be read in a linear way: one should focus on the cyclic nature of the novel structure, which allows an isochronic overview of the story as a whole. If the subversive reading technique of discursive poetics is applied, minor details will converge into a kind of totality and a deeper sense will be revealed below the superficial impression.

Key words: fragmentation, integrity, Lermontov, cyclic architectonics, linear architectonics.