

DOI 10.15393/j9.art.2014.729

Владимир Николаевич Захаров

доктор филологических наук,
профессор кафедры русской литературы и журналистики,
Петрозаводский государственный университет
(Петрозаводск, Российская Федерация)
vnz01@yandex.ru

«СМЕЛОСТЬ ИЗОБРЕТЕНИЯ»
В РОМАНЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА
«ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»*

Аннотация. В истории русской и мировой литературы роман Лермонтова «Герой нашего времени» был оригинальным развитием жанровых открытий Пушкина, который в традиционное содержание романа («вымышленные любовные приключения» и частную жизнь) ввел новый интеграл — историческую эпоху. В концепции «Героя нашего времени» есть, говоря словами Пушкина, «высшая смелость: смелость изобретения», что отличает гениальное произведение от заурядного. В результате оригинальных композиционных решений, совмещения разных точек зрения, неоднозначных суждений и поступков героев автор создает своего рода «систему зеркал», обращенных друг на друга: каждая повесть и каждый рассказ, предисловия к журналу Печорина и ко второму изданию романа отражаются друг в друге, возникает бесконечная смысловая перспектива: герой неисчерпаем, личность безмерна, познание автора и узнавание читателя бесконечно. Можно обличать героя, но сам он судит себя строже, чем кто-либо другой. В романе Лермонтова слова имеют не только прямой, но и иной, скрытый, план высказывания. Они не исчерпывают сказанное, значат не только, а иногда не совсем то, что говорят. Герой больше слов, выше чужих мнений, он — загадка, разгадываемая и неразгаданная одновременно.

Концепция жанра, которую открыл Лермонтов, развивает художественные открытия Пушкина, теоретические идеи А. И. Галича, Н. И. Надеждина, В. Г. Белинского, предвосхищает романы Достоевского и Толстого.

Предлагая оригинальную концепцию жанра, Бахтин не описывал, каким *был роман*, а раскрывал, каким *роман может быть*, раскрыл его неограниченный художественный потенциал. «Герой нашего времени» — одно из немногих исключений, которые оправдывают гипотезу Бахтина о романе нового времени как новом жанре мировой литературы.

Ключевые слова: русская литература, Лермонтов, Пушкин, Белинский, Бахтин, русский роман, сюжет, композиция

В истории русского романа Лермонтов по праву занимает достойное место. Его заслуги признаны. Казалось бы, ис-

черпывающе изучены роман «Герой нашего времени» и проза поэта и вместе с тем очевидна недооценка его вклада в развитие жанра романа не только в русской, но и в мировой литературе.

Лев Толстой в набросках предисловия к «Войне и миру» писал:

Мы, русские, вообще не умеем писать романов в том смысле, в котором понимают этот род сочинений в Европе, и предлагаемое сочинение не есть повесть, в нем не проводится никакой одной мысли, ничто не доказывается, не описывается какое-нибудь одно событие; еще менее оно может быть названо романом, с завязкой, постоянно усложняющимся интересом и счастливой или несчастливой развязкой, с которой уничтожается интерес повествования¹.

Писатель исходил из своего опыта, объясняя, почему написанное им не подходило ни под какие жанровые стереотипы:

Что такое Война и Мир? Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. Война и Мир есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось².

Автор защищал жанр своего произведения, обращаясь к традициям русской литературы:

История русской литературы со времени Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного. Начиная от Мертвых Душ Гоголя и до Мертвого Дома Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне бы укладывалось в форму романа, поэмы или повести³.

В русской литературе роман — новый жанр, который появился в ее жанровой системе в XVIII веке. Эту мысль следует уточнить: в отличие от романа повесть в русской литературе была всегда. Наличие повести во многом определило эволюцию эпических жанров русской литературы, их национальное своеобразие.

Когда в Новое время русскому читателю стали доступны романы, сначала переводные, потом и отечественные, не так легко было различить повесть и роман, возникла конкуренция двух жанров, была типична их синонимия.

Открытие нового жанра, который известен как *русский роман*, произошло благодаря тому, что в русской литературе первой трети XIX века пути романа и повести разошлись: возник русский роман, повесть осталась повестью.

В 1940 году Бахтин предложил оригинальную концепцию жанра, в которой роман противопоставлен эпосу. В эпосе существует абсолютное прошлое, роман меняет систему временных координат, разрушает эпическую дистанцию, живет становящимся настоящим и неготовой современностью. В романе возникает стихия романного слова, которое не только изображает, но и само становится предметом изображения. Романное слово диалогично, событийно, стилистически пародийно и многомерно [1, 392–427; ср.: 353–391].

С одной стороны, концепция Бахтина принята и признана. С другой — можно возразить, что большинство романов не удовлетворяет его критериям жанра: в мировой литературе преобладают романы, в которых сохраняется эпическая дистанция и абсолютное прошлое, отсутствует «романное слово», в русских переводах их зачастую называют повестями.

Здесь следует особо подчеркнуть: Бахтин писал не о том, каким был роман в мировой литературе, а о том, каким он может быть; ученый описал европейский и русский роман в его высших проявлениях, раскрыл неограниченный художественный потенциал жанра.

Идея и концепция русского романа принадлежат Пушкину, это его открытие в истории жанра. Как и любое открытие, оно находило оправдание в его недавней истории. Сам Пушкин связывал свое понимание романа с творчеством Вальтера Скотта и его последователя М. Н. Загоскина, автора романа «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году». Именно в связи с их произведениями Пушкин дал свое определение жанра в 1830 году:

В наше время под словом *роман* разумею историческую эпоху, развитую на вымышленном повествовании⁴.

Эта концепция жанра была реализована им в романе «Евгений Онегин» (1823–1830). Этому опыту он следовал, создавая «Капитанскую дочку» (1836).

В известное определение романа аббатом Юэ (*вымышленные любовные приключения*)⁵ и расширение его жанрового содержания в английских и немецких романах (*частная жизнь*) Пушкин ввел новый интеграл (*историческая эпоха*). Собственно, таким и предстал русский роман в его мировом значении.

Оригинальность концепции романа Лермонтова была отмечена современниками.

Напомню всем хорошо известные слова Белинского, который писал:

...это не собрание повестей и рассказов — это роман, в котором один герой и одна основная идея, художнически развитая⁶.

По мнению критика, роман создает единство мысли, повествования и сюжета:

Роман г. Лермонтова проникнут единством мысли, и потому, несмотря на его эпизодическую отрывочность, его нельзя читать не в том порядке, в каком расположил его сам автор: иначе вы прочтете две превосходные повести и несколько превосходных рассказов, но романа не будете знать⁷.

Критик перечисляет художественные достоинства романа:

Глубокое чувство действительности, верный инстинкт истины, простота, художественная обрисовка характеров, богатство содержания, неотразимая прелесть изложения, поэтический язык, глубокое знание человеческого сердца и современного общества, широкость и смелость кисти, сила и могущество духа, роскошная фантазия, неисчерпаемое обилие эстетической жизни, самобытность и оригинальность — вот качества этого произведения, представляющего собою совершенно новый мир искусства⁸.

Уже одно их перечисление свидетельствует о незаурядности сочинения Лермонтова.

В концепции «Героя нашего времени» есть, говоря словами Пушкина, «высшая смелость: смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческою

мыслию — такова смелость Шекспира, Dante, Milton'a, Гете в Фаусте, Молиера в Тартюфе»⁹.

Возможно, это было спонтанным художественным открытием, в котором задуманный цикл «кавказских» повестей и рассказов приобрел в творческом осмыслении автора замечательное художественное единство и жанровую целостность романа: общих героев, сюжет, фабулу, систему лейтмотивов, оригинальную композицию, пространственно-временную и жанровую структуру, бесконечное усложнение смыслов.

Они почти исчерпывающе описаны в критической литературе.

Можно спорить, что в жанровой структуре «Героя нашего времени» повесть или рассказ; отмечу лишь их неопределенность и двусмысленность, по крайней мере. Говорят о двух «больших» повестях («Бэла» и «Княжна Мери»), рассказах или повестях «Тамань» или «Фаталист», о путевом очерке или рассказе «Максим Максимыч». Исключаю новеллу как жанр, который Лермонтов не «ощущал» (напомню императив Ю. Н. Тынянова: «Каждый жанр важен тогда, когда ощущается» [3; 150, 151]). К этим жанровым дефинициям можно прибавить цикл, записки, очерк, дневник, сцена, но и они не исчерпают жанровую многозначность романа. В композиции целого «Тамань», «Фаталист», «Максим Максимыч» выглядят как главы романа. В русской литературе нет большого различия между романом и романической повестью. Такова романическая повесть «Княжна Мери», которую можно считать не только повестью, но и романом, в конце концов — романом в романе.

Совмещение в композиции романа разных хронотопов (а в некоторых из них преобладает абсолютное прошлое) разрушает эпическую дистанцию.

В романе возникает эффект, описанный Борисом Пастернаком в стихотворении «Волны»:

...как образ входит в образ
И как предмет сечет предмет.

Сюжет деформирует фабулу: действие начинается с середины, завершается известием о смерти героя, затем замыкает начало и середину. Композиционное деление асимметрично разрывает «Журнал Печорина» на две части, вдобавок к тому из трех фрагментов текста первой части два стоят под первым номером и лишь один («Максим Максимыч») под вторым номером; в свою очередь вторая часть продолжает нумерацию «Журнала Печорина». Своя композиция «Журнала Печорина», свой смысл в соотношении «Журнала» и романа в целом.

В композиции романа все составные элементы обращены друг на друга и образуют некий центр, к которому стянуты все сюжетные мотивы романа.

В контексте европейской прозы герой зауряден. То, о чем писал Лермонтов, было знакомо русскому читателю из французских и немецких романов. Печорин — родня не только Онегину, но и Вертеру Гете, Адольфу Констана, Максим Максимыч — Белкину и Савеличу Пушкина. В романе узнаваемы общие места поэтики романтического романа: сюжетные ситуации, фабула, романические коллизии, типичен конфликт героя и общества.

Незаурядна концепция личности героя времени.

В результате оригинальных композиционных решений, совмещения разных точек зрения, неоднозначных суждений и поступков героев автор достигает стереоскопического эффекта: герой неисчерпаем, личность «героя времени» предстает в постоянно усложняющейся «системе взаимоотражений» (термин П. В. Палиевского [2, 80]), познание автора и узнавание читателя бесконечно. Можно обличать героя, но сам он судит себя строже, чем кто-либо другой. Герой больше слов, которые говорит, выше чужих мнений, он неисчерпаем, он — загадка, разгадываемая и неразгаданная одновременно.

Как это происходит?

Роман завершает философский рассказ «Фаталист».

Как-то в офицерском собрании заспорили о «мусульманском поверье», согласно которому «судьба человека написана на небесах»¹⁰. Раздались разные мнения, есть предопределение

или нет его, зачем человеку даны воля и рассудок. Вулич предложил пари, проверить, есть ли предопределение, узнать, вправе ли человек сам распоряжаться своей жизнью или каждому заранее назначен срок жизни. Печорин принял вызов. Вулич берет пистолет, подносит «ко лбу», нажимает на курок, выстрела не последовало. Подумали — пистолет не заряжен, тот прицеливается в фуражку на стене, нажимает на курок — комната заволочлась дымом, фуражка пробита, из стены выковыряли пулю.

Герой выиграл пари, доказал всем, что предопределение есть, что он не волен распоряжаться собственной жизнью.

В развитии фабулы постоянно возникают осложнения: пророчество Печорина, что Вуличу «нынче умереть»; толки, почему в первый раз случилась осечка; ироничное препирательство героев после пари.

— Вы счастливы в игре! — сказал я Вуличу...

— В первый раз отроду, — отвечал он, самодовольно улыбаясь: — это лучше банка и штосса.

— Зато немножко опаснее.

— А что? вы начали верить предопределению?

— Верю; только не понимаю теперь, отчего мне казалось, будто вы непременно должны нынче умереть...

Этот же человек, который так недавно метил себе преспокойно в лоб, теперь вдруг вспыхнул и смутился.

— Однако ж довольно! — сказал он, вставая: — пари наше кончилось, и теперь ваши замечания, мне кажется, неуместны.... — Он взял шапку и ушел. Это мне показалось странным, — и недаром» (316).

Пари закончилось, начинался другой эксперимент. Вулич всем доказал, что есть предопределение, — всем, кроме себя. Он снова испытывает судьбу, ибо зачем ему было останавливать пьяного казака, который шел навстречу с окровавленной шашкой, которой тот только что зарубил свинью, зачем задавать неуместный вопрос: «Кого ты, братец, ищешь?» Пьяный казак недоуменно посмотрел на Вулича и ответил первое, что пришло в голову: «Тебя!» — размахнулся шашкой и зарубил его. Боевой офицер мог бы увернуться, обезоружить пьяного в конце концов. Он этого не делает.

Далее Печорину настала очередь выяснить, есть предопределение или рассудок и воля определяют судьбу человека. Он обезоружил запершегося в хате пьяного казака, рассчитав всё таким образом, что если бы задержался хоть на мгновение дольше в окне, то пуля бы не сорвала с плеча эполет, а ударила бы в грудь.

Печорин убедился в том, что рассудок и воля определяют жизнь человека, и в эйфории от этой разгадки одной из тайн бытия он возвращается в горную крепость, где реализует осознанную философскую идею в любовном эксперименте с Бэлой.

Еще одна особенность поэтики Лермонтова — неоднозначность мотивировок поступков и суждений героев.

Читателю остается гадать, чем вызвано пророчество Печорина, разглядевшего «печать смерти» на лице Вулича перед пари: что это — психологическая проницательность Печорина? обреченность игрока, готового к смертельному риску, или проявление фатализма в судьбах героев?

Умирающий Вулич успел сказать «только два слова»:

...«он прав!» — Я один понимал темное значение этих слов: они относились ко мне; я предсказал невольно бедному его судьбу; мой инстинкт не обманул меня: я точно прочел на его изменившемся лице печать близкой кончины» (319).

Так думал Печорин, но в рассказе слова Вулича могут иметь и другой смысл. Печорин прав вдвойне: и в том, что предрек судьбу Вулича, и в том, что не проиграл пари.

В поэтике Лермонтова слова значат не только, а иногда не совсем то, что говорят, имеют не только прямой, но и иной, скрытый смысл высказывания.

Принимая поздравления после задержания убийцы, Печорин иронично замечает:

После всего этого как бы, кажется, не сделаться фаталистом? Но кто знает наверное, убежден ли он в чем, или нет?.. И как часто мы принимаем за убеждение обман чувств или промах рассудка!.. (320).

Кто этот «он»? Очевидно, Вулич, «фаталист». Кроме обмана чувств и промаха рассудка, в суждении присутствует еще один скрытый смысл.

После пари Печорин категорически отверг предположения, почему не выстрелил пистолет Вулича в первый раз:

...иные утверждали, что вероятно полка была засорена, другие говорили шопотом, что прежде порох был сырой, и что после Вулич присыпал свежего; но я утверждал, что последнее предположение несправедливо, потому что я во всё время не спускал глаз с пистолета (316).

Однако те объяснения причин осечки, которые дал Максим Максимыч, оставлены без возражения:

Впрочем, эти азиатские курки часто осекаются, если дурно смазаны, или недовольно крепко прижмешь пальцем (321).

Очевидно, игрок Вулич знал эту особенность «азиатских курков» и «некрепко» прижимал курок пистолета пальцем, а оружие, висевшее на стене почти декоративным украшением, вряд ли регулярно смазывали.

Свой взгляд на «фатализм» у Печорина:

Я люблю сомневаться во всем: это расположение не мешает решительности характера; напротив, что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает. Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь! (320)

Другой — у Максима Максимыча:

Да, жаль беднягу... Чорт же его дернул ночью с пьяным разговаривать!.. Впрочем, видно, уж так у него на роду было написано!..

Больше я от него ничего не мог добиться: он вообще не любит метафизических прений (321).

Эти завершающие роман слова объясняют характер штабс-капитана, но мало что объясняют в метафизических прениях героев.

Слова не исчерпывают сказанное. Эта модель речи задана в тексте романа, раскрыта в двух предисловиях: к журналу Печорина и ко второму изданию романа. Ирония придает двусмысленную неоднозначность тексту. Смерть героя «обрадовала» автора. Он высмеивает жанр предисловий, посме-

ивается над простодушием публики, над «несчастной доверчивостью некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов» и проч.

В таком контексте звучат ключевые положения предисловий. В предисловии к журналу Печорина:

Перечитывая эти записки, я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки. 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. Исповедь Руссо имеет уже тот недостаток, что он читал ее своим друзьям (229).

В предисловии ко второму изданию, иронизируя по поводу заблуждений некоторых читателей и критиков, что в романе поставлен «в пример такой безнравственный человек, как Герой Нашего Времени», или выставлены портрет сочинителя и портреты его знакомых, автор уточняет:

Герой Нашего Времени, милостивые государи мои, точно, портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии (186).

В отличие от тех читателей, кто считал, что «человек не может быть так дурен» или что «автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков», он полагает, что нравственность только выиграет, если болезнь лечить «горькими лекарствами, едкими истинами», но эта мысль высказана в почти диалогической форме:

Вы скажете, что нравственность от этого не выигрывает? Извините. Довольно людей кормили сластями; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины. Но не думайте однако после этого, чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. Боже его избави от такого невежества! Ему просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает и, к его и вашему несчастью, слишком часто встречал. Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж Бог знает! (186).

Разность точек зрения не приведена к общему знаменателю, многозначность является авторской установкой в создании художественной текста.

Иронично, подчас профанно, без метафизики звучат в речах героев поговорки: «написано на небесах» (318) и «на роду написано» (192, 321).

Печорин как-то отмечает в «дневнике»: «...я люблю врагов, хотя не по-христиански» (280). «Не по-христиански» (без милосердия, мстительно, без прощения) предполагает и другой элемент оппозиции: *по-христиански*. «Не по-христиански» и «по-христиански» — два полюса сюжетного напряжения в романе.

В той логике идей, которые реализует Печорин, финал рассказа «Фаталист» — его апофеоз, в логике судьбы — поражение героя: не только рассудок и воля, но и *время* определяют судьбу Печорина, он — «Герой Нашего Времени»:

Может-быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина? — Мой ответ — заглавие этой книги. — «Да это злая ирония!» скажут они. — Не знаю (229).

И снова отрицание определенности, снова неопределенность.

Антропологические принципы Лермонтова не так уж и новы: их раньше выразил Пушкин в поэтике «романа в стихах» «Евгений Онегин», в поэтике тайн и концепции героев в «Повестях покойного Ивана Петровича Белкина», в «Капитанской дочке» и «Дубровском», в «Борисе Годунове» и «Маленьких трагедиях».

Их идеи развил Достоевский: сознание как болезнь, слово как ложь, речь как отрицание отрицания, испытание личности как эксперимент, исповедь как самообличение и др.

Конечно, не только Лермонтов представил относительность слов и мнений в суждениях героев и их автора. Резче других эту идею выразил Тютчев: «Мысль изреченная есть ложь». Еще радикальнее Гамлетово высказывание «Слова, слова, слова» перефразировал подпольный парадоксалист Достоевского: «Ложь, ложь и ложь»¹¹. Герой другого его романа, Разумихин, полагал:

...хоть мы и врем, потому ведь и я тоже вру, да до времса же наконец и до правды, потому что на благородной дороге стоим¹².

Он искренен в этом своем убеждении:

Я люблю когда врут! Вранье есть единственная человеческая привилегия перед всеми организмами. Соврешь — до правды дойдешь! Потому я и человек что вру. Ни до одной правды не добирались не соврав наперед раз четырнадцать, а может и сто четырнадцать, а это почетно в своем роде; ну, а мы и соврать-то своим умом не умеем! Ты мне ври, да ври по-своему, и я тебя тогда поцелую. Соврать по-своему ведь это почти лучше чем правда по одному по-чужому; в первом случае ты человек, а во втором ты только что птица!¹³

У Лермонтова то же самое, но редуцировано; тот же принцип выражен не столь экспрессивно.

В историко-литературной перспективе концепция жанра, которую открыл Лермонтов, развивала художественные открытия Пушкина, предвосхищала поэтику поздних романов Достоевского и Толстого.

Лев Толстой следовал урокам Лермонтова в поэзии прозы, в поэтике повествования, в создании неоднозначных сюжетных ситуаций и принципиальной неисчерпанности героя.

Достоевский выразил родственную лермонтовской концепцию героя в «Записках из подполья», в экспериментальной поэтике поздних романов 1860–1870-х годов, в концепции характера и личности Ставрогина в «Бесах».

В истории русского романа многое из того, что сейчас связывают с идеями Бахтина, когда-то было сказано Белинским, другими критиками. Бахтин лишь выразил одну из идей русского романа. Напомню: Пушкин назвал свой роман «Евгений Онегин» «свободным»¹⁴, Белинский утверждал, что «роман есть самая свободная форма, в которой она <жизнь. — В. З.> выражается»¹⁵, Лев Толстой, считая свои романы нероманами, тем не менее полагал: «Роман — та свободная форма, в которой есть место и свобода для выражения всего, что только переживает внутри и во вне человек...»¹⁶.

«Герой нашего времени» — одно из немногих исключений, которые оправдывают гипотезу М. М. Бахтина о романе нового времени как новом жанре мировой литературы.

Примечания

- * Результаты исследования были получены в рамках выполнения государственного задания Минобрнауки России (ГБТ № 651-14).
- 1 Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 13. С. 54.
 - 2 Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 16. С. 7.
 - 3 Там же.
 - 4 Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 11. С. 92.
 - 5 «Mais aujourd`hui l`usage contraire a prévalu, et ce que l`on appelle proprement Romans sont des fictions d`aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l`instruction des lecteurs». — Huet P. D. Traité de l`origine des romans. – J. Mariette, 1711. P. 3.
 - 6 Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 4. С. 146.
 - 7 Там же.
 - 8 Там же. С. 146–147.
 - 9 Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. С. 61.
 - 10 Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: В 5 т. М.; Л.: Academia, 1937. Т. 5. С. 312. Далее ссылки на это издание с указанием страницы приводятся в тексте статьи в скобках.
 - 11 Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 18 т. М.: Воскресенье, 2005. Т. 6. С. 27; ср. 15.
 - 12 Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : В 18 т. Т. 7. С. 141.
 - 13 Там же. С. 140.
 - 14 Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 6. С. 190.
 - 15 Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 10. С. 375.
 - 16 Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 30. С. 359.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Литературно–критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. 546 с.
2. Палиевский П. В. Внутренняя структура образа // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. М.: Наука, 1962. С. 72–114.
3. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 576 с.

Vladimir Nicolayevich Zakharov

Doctor of Philology, Professor of Petrozavodsk State University
(Petrozavodsk, Russian Federation)

vnz01@yandex.ru

“BOLDNESS OF INVENTION” IN LERMONTOV'S A HERO OF OUR TIME

Abstract. In the history of Russian and world literature, Lermontov's novel *A Hero of Our Time* stands as an original development of Pushkin's discoveries in genre, bringing the new variable of 'historicity' into the traditional domains of the novel — “fictions of love adventures” and ‘private life’. Using the famous dictum by Pushkin, we can say that the conceptual design of *A Hero of Our Time* features the “higher boldness: the boldness of invention” — the hallmark of a work of genius which sets it apart from the commonplace. By means of unique compositional choices and a juxtaposition of contrasting viewpoints, controversial remarks and actions of his characters, Lermontov has created a “set of mirrors” facing each other. Every story and novella, the preface to Pechorin's diary and to the second edition of the novel reflects one another, setting up an endless semantic vista. The protagonist is shown to be inexhaustible, personality proved boundless, and thus the reader's recognition becomes endless. We can denounce the protagonist as much as we want, but his own judgement of himself will always remain the harshest. In Lermontov's novel, words have a second, hidden semantics. They mean more than it is actually said, or sometimes not quite what is being said. The protagonist is bigger than words and higher than others' opinions of him. He is a riddle to be solved and impenetrable at the same time.

The concept of the genre developed by Lermontov is built on the artistic discoveries of Pushkin and the theoretical ideas of A. I. Galich, N. I. Nadezhdin and V. G. Belinsky, anticipating the novels by Dostoevsky and Tolstoy.

In suggesting his unique understanding of the genre, Bakhtin did not describe the novel *as it was*, but showed it *as it might be*, revealing its limitless artistic capabilities. *A Hero of Our Time* is among the few exceptions which justify Bakhtin's hypothesis of the novel of the new time as a new genre of world literature.

Keywords: Russian literature, Mikhail Lermontov, Aleksandr Pushkin, Vissarion Belinsky, Mikhail Bakhtin, Russian novel, plot, composition

References

1. Bakhtin M. M. *Literaturno-kriticheskie stat'i* [Essays in literary criticism]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1986. 546 p.
2. Palievskiy P. V. Vnutrennyaya struktura obraza [The internal structure of an image]. *Teoriya literatury: Osnovnyye problemy v istoricheskom*

-
- osveshchenii* [*The theory of literature: Its main issues in the light of history*]. Moscow, Nauka Publ., 1962, pp. 72–1143.
4. Tynyanov Yu. N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [*Poetics. History of literature. Cinema*]. Moscow, Nauka Publ., 1977. 576 p.