

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti

***Восприятие Лермонтова в хорватском
литературоведении с 1950 по 2015 год***

Diplomski rad

Student: Jure Ivanković

Mentor: Josip Užarević, dr.sc.

Zagreb, 16.rujna. 2016.

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti

***Critical reception of Lermontov in Croatian literary science
from 1950 to 2015***

Diplomski rad

Student: Jure Ivanković

Mentor: Josip Užarević, dr. sc.

Zagreb, 16. rujna 2016.

Содержание

Введение	1
Обзор переводов и критики Лермонтова в Хорватии в 19 веке и первой половине 20 века	1
Упоминание Лермонтова во второй половине 20 века	4
50-е гг. 20 века	4
60-е гг. 20 века	6
70-е гг. 20 века	10
80-е гг. 20 века	11
90-е гг. 20 века	14
Исследование Лермонтова в хорватском литературоведении 21-го века	18
Об обзорах	27
Заключение	30
Литература	32
Резюме	34
Биография	35

Введение

Цель этой дипломной работы - сделать обзор хорватских литературоведческих работ, посвященных творчеству Лермонтова и показать в какой степени литературное творчество М. Ю. Лермонтова было воспринято в течение последних ста восьмидесяти лет в хорватском литературоведении. С такою целью мы рассмотрим в первую очередь хронологическую историю занятия хорватских критиков произведениями Лермонтова, а потом займемся и некоторыми более важными периодами, касающимися литературоведческой обработки его произведений в Хорватии. Сначала мы представим краткий обзор вхождения Лермонтова в хорватское литературное сознание в 19 веке, включая способ и степень изучения его творчества в Хорватии, вплоть до 1950-х годов. Затем мы сделаем очерк определенных исследовательских попыток, касающихся Лермонтова во второй половине 20 века. Мы сравним степень и методичность исследования Лермонтова с признаками занятия Лермонтовым в хорватской критике от 19 века до конца первой половины 20 века. И, наконец, мы рассмотрим подход хорватских литературоведов к творчеству Лермонтова в 21 веке – в контексте постмодернизма.

1. Обзор переводов и критики Лермонтова в Хорватии в 19 веке и в первой половине 20 века

Первый контакт хорватской литературы с произведениями Лермонтова произошел в сороковых годах 19 века. В своей статье *М. Ю. Лермонтов у хорватов* в книге *Русские писатели в Югославии* известный хорватский русист Йосип Бадалич говорит, что Лермонтова в Хорватии первым заметил Станко Враз, который и упомянул его в статье в журнале *Даница Илирска* в 1841 г. Критика в статье *Обзор русской изящной словесности за 1840 год* была весьма позитивной, поскольку Враз восхвалял поэтическую смелость Лермонтова. В той же статье Враз упоминает и роман Лермонтова *Герой нашего времени*, который произвел впечатление на него как поэтическое и, вообще, совершенством отмеченное произведение. В первой половине 19 века Станко Враз сообщал литературные новости о русской литературе через личные и литературные связи с русскими, польскими

и чешскими славистами. Таким способом он и получил первые произведения и, вообще, первые информации о Лермонтове. Позднее Враз и переводил стихотворения Лермонтова («Пророк», «Казачья колыбельная песня», «Ангел», «Договор») и по этой причине Бадалич считает, что именно Враз ввел Лермонтова в хорватскую литературу. После эры Вряза, во второй половине 19 века в Хорватии Лермонтова все чаще начинают переводить разные переводчики. В 1869 г. в журнале «Виенац» Трнский публикует перевод стихотворения «Узник», а потом и «Тамару».

Затем являются и Лавослав Вукелич с переводом «Казачьей колыбельной песни» в 1872 г. в «Виенаце», и Владислав Вежич с переводом «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». Переводы Лермонтова стали популярными, и в течение 70-х годов 19 века были опубликованы дополнительные переводы в «Виенаце», такие как, например, «Дума» и «Пророк» в переводе Трнского или «Желание» в переводе Шрепеля. В 1875 г. Томо Маретич делает переводы «Боярин Орша», «Ребенку» и «Завещание». Кроме «Виенаца» переводы поэзии Лермонтова публикует и журнал «Хорватская Лира». В 80-е гг. 19-го века в «Виенаце» мы найдем только два перевода поэзии Лермонтова, а именно перевод Брлековича «Ангел смерти» и «Смерть поэта».

Бадалич говорит, что в 1890-е годы переводы произведений Лермонтова появляются не только в «Виенаце», но и в других журналах, как, например, в «Просвете» и в задарских журналах «Искра», «Смотра Далматинска» и «Народни лист». Таким образом в «Просвете» возможно найти переводы М. Црквенца («Желание»), Ст. Шпанича («Кинжал»), М.Сабича («Чаша жизни») и Б. Крчмарича («Хаджи-Абрек»). В задарских журналах опубликованы также переводы К.Чурковича («Стансы»), Б. Крчмарича («Воля»). Переводы Чурковича «И скучно и грустно», «Дума», напечатаны в «Народном листе», а перевод поэмы «Хаджи-Абрек» опубликован в «Смотре далматинской». В то же время, в 90-е годы, Матица хорватская издала сборник «Из поэзии братьев славян» в котором находятся и переводы И. Трнского: «Казачья колыбельная песня», «Тамара» и «Дары Терека».

До сих пор речь шла о переводах поэзии Лермонтова в Хорватии в 19 в. Что касается прозаических работ Лермонтова, Бадалич объясняет, что у наших критиков и читателей самый большой интерес вызвал, конечно, роман «Герой нашего времени», который

переведен И. Грубером в 1883 г. и опубликован в «Народных новинах». За год до этого в «Виенаце» опубликован перевод «Фаталиста», осуществленный Джуро Галацом, а позднее, по словам Бадалича, опубликована «Бэла» в «Мировой библиотеке» из Копривницы.

В 20 веке, популярность лирики Лермонтова в Хорватии, с точки зрения Бадалича (который об этом писал в 60-е годы 20 в.), достигла апогея два раза. Первый подъем был в 1939 г. – в антологии «Русская лирика от Пушкина до нашего времени», где можно найти пять переведенных лермонтовских стихотворений («Казачья колыбельная песня», «Дума», «Молитва», «Тучи» и «Расстались гордо мы»). Затем в 1944 г. опубликован и первый том «Избранных произведений» Лермонтова. Бадалич утверждает, что и после Второй мировой войны у хорватских переводчиков не потерялся интерес к Лермонтову, потому что переводы его лирики печатались в загребском «Виеснике» («Родина»), и в журнале «Извор» («Смерть Поэта»). Затем Григор Витез публикует свои переводы стихотворений Лермонтова: «Родина», «Узник», «Молитва», «Казачья колыбельная песня», а также сказку «Ашик Кериб». Более того, в течение 1950-х гг. кроме переводов, в Хорватии было написано и немало работ о творчестве Лермонтова.

Сделав такой обзор введения и восприятия лирики и прозы Лермонтова в хорватскую литературу и литературную критику, Бадалич пришел к выводу, что в течение ста лет, т.е. с 1840 г. по 1950-е годы, произведения Лермонтова не переводились систематически, а стихийно. Поэтому, считает Бадалич, не только качество переводов, но и выбор менее ценных произведений Лермонтова, привели к тому, что лирика Лермонтова почти что не влияла на творчество хорватских лириков.

Надо сказать, что обзор Бадалича написан в 60-е годы 20 века, но его работа, посвященная исследованию творчества Лермонтова в Хорватии, является единственным примером систематического изложения отношения хорватской литературной критики к творчеству Лермонтова.

2. Упоминание Лермонтова во второй половине 20 века

Упоминание Лермонтова во второй половине 20 века в нашей литературной критике чаще всего можно найти только в литературных сборниках как часть общего обзора литературы. Также можно найти и переводы критических статей о Лермонтове, написанных русскими литературоведами. Но надо сказать, что все анализы и комментарии поэзии и прозы Лермонтова, написанные разными критиками, в большей или меньшей степени занимаются одним и тем же предметом – расщеплением личности Лермонтова и его литературных героев, которое обнаруживается в композиции произведений и в рефлексии лирического (или прозаического) «я». Кроме того, популярным понятием, связанным с психикой Лермонтова и его героев, является и противоположность и непримиримость главного героя по отношению к обществу. В определенной степени это, может быть, является доказательством вывода Бадалича об отсутствии систематического изучения Лермонтова нашими литературоведами в 20 веке, причем идея психологического расщепления легче и точнее всего передает образ Печорина и других героев Лермонтова, а также и самого поэта.

50-е гг. 20 века

В 1950 г. в литературном журнале *Република* упоминается М. Ю. Лермонтов в отделе *Napomene uz Rukovet strane lirike*, где о нем сказано, что он является одним из самых великих русских писателей и поэтов, вместе с Пушкиным. Более того, в этом очерке сказано, что он главный представитель «мировой боли» в русской литературе, и его творчество характеризует вдохновение и чувство слова и ритма (Anonimno 1950: 613). В 1950 году в хорватской литературной критике появился сборник переведенных критических текстов *Eseji o Puškinu i Ljermontovu* в редакции Йосипа Бадалича. В статье *Стиль прозы Лермонтова* Виктор Виноградов занимается, конечно, самым известным героем Лермонтова – Печориным и признаками стиля в *Герое нашего времени*. Общие черты романтизма и настроения его героев, как, например, душевная холодность, и утраченная молодость, подвергнуты психологическому анализу у Лермонтова. С точки

зрения Виноградова, у героев Лермонтова чувства развиваются парадоксально, объединяясь в противоречивое смешивание (Vinogradov 1950: 223). Представление чувств станет парадоксально двусторонним, из-за того, что во всяком чувстве можно найти следы других (Vinogradov 1950: 224). Виноградов приходит к выводу, что Лермонтов, предполагая, что человеческая душа, лишенная страсти и переполненная внутренними силами, требует сильные раздражители, чтобы вызвать какую-то возбуждающую реакцию. Самым лучшим раздражителем является атмосфера борьбы, в которой душе можно показать свою мощь и превосходство над другими.

Такие 'демонизмы' Печорина, считает Виноградов, садизм и манипулирование другими людьми, открыли дверь Достоевскому и его реалистическому психоанализу. К тому же, диссекцию душевного состояния Печорина, считает Виноградов, делает сам Печорин в своем признании, что он живет рационально, не пользуясь никогда чувствами. Печорин открывает, что он анализирует свои собственные чувства, но делает это издалека, без сочувствия. Печорин сам говорит, что внутри него находятся два человека, первый, который полноценно живет и второй, который анализирует и судит первого (Vinogradov 1950: 225). Такая фрагментация человеческого бытия у героев Лермонтова станет предметом интереса у определенных хорватских литературоведов 21 века – в рамках преобладающей мысли постмодернизма. В конце Виноградов пришел к выводу, что Лермонтов с успехом приблизил к своей прозе общеупотребительный язык, который уже стал распространенным в поэзии романтизма (Vinogradov 1950: 241).

В издании 1959 года *Izabrane pripovijetke A.S. Puškina i Junak našeg doba M. J. Ljermontova* литературовед Малик Мулич комментирует в послесловии связи творчества Лермонтова с поэзией Пушкина и отмечает разницу между Печориным и Онегиным. Разница состоит в том, что Печорин безумно ведет жизнь, ищет жизненные ответы, впоследствии чего делает ошибки. Мулич тоже отмечает, что стиль в *Герое нашего времени* отличается от раннего творчества Лермонтова, потому что влияние Пушкина видно в языке и композиции романа (Mulić 1959: 492). Хотя пушкинские признаки видны, продолжает Мулич, Лермонтов сохранил свою оригинальность употреблением своеобразной иронии и философских размышлений (Мулич 1959: 492). Это послесловие, конечно, является только кратким комментарием к творчеству Лермонтова.

60-е гг. 20 века

В 1963 году, культурно-художественный журнал (*15 дней*) упоминает Лермонтова в статье Степко Тежака, в которой Тежак говорит о значении моря в литературе, особенно в лирике. Считая море зеркалом человеческой мысли и сердца, и двигателем человеческой мечты и любопытства, и, более того, источником безграничной любви и жизни, Тежак перечисляет стихотворения, которые занимают мотивом моря. Кроме стихотворений Бодлера, Назора, Крлежи и Матоша, Тежак упоминает и *Парус* Лермонтова, белеющий в голубом тумане, как символ человека, который жаждет борьбы и свободы (Težak 1963: 48).

Густав Крклец перевел драму Лермонтова *Маскарад* в 1964 г. и этот перевод опубликован в литературном журнале *Форум* вместе с короткой статьей Крклеца под названием *Bilješke uz prijevod Maskerate u povodu 150-e godišnjice rođenja Ljermontova*. В статье Крклец дает общие сведения о жизни Лермонтова, и замечает, что лирическое развитие Лермонтова подобно развитию Пушкина в том смысле, что его творчество движется от лирики к художественной прозе (Krklec 1964: 607). С 1833 г. по 1835 г. Лермонтов сосредоточивается на романе и драме, что видно на примерах незаконченного романа *Вадим*, первого психологического романа в русской литературе, потом романа *Герой нашего времени* и драмы *Маскарад*. *Маскарад*, считает Крклец, выражает общественный мятеж и атаку на дворян – чувства, происшедшие в период, когда в России власть царя Николая не допускала выражение свободной мысли (Krklec 1964: 607). Сначала, попытки Лермонтова опубликовать драму явились безуспешными. Государственная цензура показала несогласие с первым текстом драмы, которая состояла из трех актов. Поэтому Лермонтов написал и вторую версию, где он добавил и четвертый акт, но и этот текст отклонили. То же самое случилось и в третий раз. *Маскарад*, написанный в 1835 году, частично поставлен на сцену только в 1852 году, а полностью в 1862 г. Премьера *Маскарада* состоялась в 1917 г. в Александринском театре (Крклец 1964: 608).

В 1965 г. в литературном журнале *Искусство слова* опубликована статья Йована Йаничиевича под названием *Очерк о 'Парусе' Лермонтова*, в которой Йаничиевич сосредоточивается на стихотворении *Парус*. По словам Йаничиевича, хотя Лермонтов не уделял внимания этому стихотворению, *Парус*, однако, обозначает конец его юношеской

фазы творчества (Janićijević 1965: 283). Более того, оно представляет мучительное выражение настроения Лермонтова и в определенной степени объясняет одно из ключевых событий в его жизни, именно перемещение из Москвы в Петербург, и психические последствия этого события (Janićijević 1965: 283). Йаничиевич отмечает и сходство между произведениями и темами свободы Пушкина и Лермонтова. У Пушкина есть некоторые признаки, которые Лермонтов будет включать в свое стихотворение, в том числе обращение к морю, и удрученность моря (Janićijević 1965: 286). Все эти темы и характеристики пришли из стихотворения Пушкина *Морю*. Первые стихотворения Лермонтова, написанные в августе 1832 г. в Петербурге, Йаничиевич считает основой, на которой Лермонтов создал свой *Парус*. Поэтому *Парус* является не только следствием раннего творчества Лермонтова, но и лучшим выражением его психологического состояния в то время, а также следствием ранее приобретенного опыта, отношений и прямых впечатлений (Janićijević 1965: 292). Йаничиевич говорит, что, на первый взгляд, в *Парусе* видно его одиночество на открытом море, и с этого надо начать анализ произведения. Снова частная жизнь поэта объясняет его стихотворения, в том числе и *Парус*. Его желание дружбы и любви, продолжает Йаничиевич, не было ни принято, ни понято обществом, и по этой причине он становился все более замкнутым (Janićijević 1965: 292). Такие чувства отчуждения и одиночества стали темой в его творчестве. Выражение такого душевного состояния Йаничиевич находит не только в *Парусе*, но и в других стихотворениях, где эти чувства выражены даже более прямым способом, напр., в стихотворении *Одиночество*; желание свободы в стихотворении *Желание*, и желание любви в стихотворении *Пусть я кого-нибудь люблю*. Тема бесцельного блуждания в поиске жизненного смысла появляется также в произведении *Дай руку мне, склонись к груди поэта*, которая, по словам Йаничиевича, является очень важной для понимания *Паруса*.

Психологический анализ *Паруса* Йаничиевича приводит к выводу, что обыкновенный лейтмотив одиночества (обыкновенный, потому что это является одним из признаков романтической поэзии) является не только причиной душевного заболевания, но и источником движущей силы сопротивления враждебным силам, окружающим его (Janićijević 1965: 294). Более того, Йаничиевич считает, что состояние покоя и счастья у Лермонтова не соответствует мнениям его соотечественников. Он был убежден в то, что

покой уничтожает человека, потому что устраняет страсти и душист воображение и чувства. Поэтому, продолжает Йаничиевич, в *Парусе* Лермонтов сопоставляет понятия покоя и ветра. Кстати, говорит Йаничиевич, Лермонтов создал это стихотворение на противопоставлении покоя, которое приводит к уничтожению человека, и беспокойства, в котором он видит единственный способ жизни (Janićijević 1965: 296).

В 1965 году более подробный хорватский обзор Лермонтова и его творчества дает Александр Флакер в сборнике *Ruski klasici XIX stoljeća*. Флакер описывает психологию не только Лермонтова-автора, но и его лирического двойника, признаками которой являются беспорядок, одиночество и печаль. Флакер объясняет, что Лермонтов своим одиночеством указывает и на проблему общественной роли поэзии, чувствуя определенную близость с крестьянским народом, одновременно отдаляясь от русского дворянства. Лермонтов как человек и автор, считает Флакер, эволюционирует из байронического романтика, который выражал в первую очередь собственную печаль и пессимизм, в поэта-критика, который атакует общественную безнадежность. Такое творческое движение приблизило его к писателям русского реализма. Более того, Флакер отмечает, что Лермонтов пользовался историческими работами Карамзина и собственным опытом для описания Кавказской войны и кавказской географии. Одно из его произведений, которое изображает исторических персонажей и реальные места, есть *Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова*, где Лермонтов, считает Флакер, создает историческую атмосферу и эпическую поэтику устной традиции. Идеал свободы обнаруживается в поэмах *Исповедь* и *Беглец*, а тема бунтаря ангела выражена в его поэме *Демон*, где противоположность любви и познания приводит к фрагментации его личности.

Но, как и в других произведениях Лермонтова, продолжает Флакер, эта поэма отличается и точными описаниями мест и событий (Flaker 1965: 32). Более того, связь Лермонтова с реализмом видна в предисловии *Героя* из 1841 года, где Лермонтов выражает желание показать читателю болезнь, но не и излечение. По мнению Флакера, это указывает на желание Лермонтова отойти от своего главного героя, и Флакер замечает, что Лермонтов использует рассказчика, который узнает об отношениях Печорина и Бэлы. Более того, Флакэр тоже отмечает и разницу в способах устной речи рассказчика и Печорина, что обычно является признаком литературного реализма. Кроме того, экзотичность

кавказских традиций и пейзажа подчеркнуты у Лермонтова в меньшей степени, чем у других русских романтиков (Flaker 1965: 35). Во втором рассказе снова повествует один и тот же рассказчик, и читатель знакомится с внешностью Печорина, которая указывает на некоторые психологические характеристики Печорина. Потом помещен рассказ *Журнал Печорина*, а в конце рассказ *Фаталист*.

Состояние психики Печорина, считает Флакер, отражается лучше всего в его отношении к женщинам, в основном к княжне Мери и к Вере. Флакер объясняет, что связью между частями романа является психологический анализ, и роман, уникальный в русской литературе, создан на пересечении романтизма и декомпозиции закрытого целого, которая приводит к психологически мотивированному характеру как основе реалистического романа (Flaker, 1965: 37). Кроме известного Печорина, и герои Лермонтова в его драмах отличаются странностью и свободой духа, и тоже противопоставлением к окружающей среде. Чаще всего они лично несчастны и одиноки (Flaker, 1965: 37). В драме *Евгений Арбенин* тоже обнаруживаются знакомые признаки, т.е. искупительная любовь, приводящая к трагедии, и безумие самого героя, за что ответственность несет общество, но, отмечает Флакер, и драматические произведения Лермонтова отличаются признаками реализма, которые характеризуют его прозу. Таким образом, Лермонтов показывает и сцены из дворянской жизни, разговорный язык и общественную жизнь. Но в конце Флакер делает вывод, что Лермонтов, с точки зрения поэтики реализма, был более успешным в романе. Его драматургические произведения не повлияли на развитие реализма в русском театре, и в этом смысле Гоголь оказался более влиятельным фактором (Flaker, 1965: 38).

В культурной газете *Телеграм* в 1966 году вышла статья Звонимира Голоба под названием *Drama ljubomora*, в которой идет речь о драме *Маскарад*. Голоб утверждает, что *Маскарад*, важнейшая драма Лермонтова, существовала в девяти версиях, из которых сохранились три: вторая, шестая и восьмая. Вторая версия, состоящая из четырех актов, считается окончательным вариантом и ее можно найти в антологиях. Также, говорит Голоб, драма была поставлена на сцену около двадцати лет после смерти Лермонтова. Драма содержит элементы патетики, реализма, романтизма и мятежа, поскольку в ней выражен конфликт героя с его окружающей средой. Арбенин, главный герой в драме, является умным, решительным и чувствительным человеком, который одновременно и

разочарован. Это произведение отличается большой художественной силой, поскольку речь идет о критике петербургского дворянства и их способа жизни. К тому же, станет ясно, почему цензоры не допускали печатание этой драмы, в которой можно найти много жестких слов, направленных против того времени и тогдашних дворян. Голоб считает, что перевод Густава Крклеца сохраняет поэзию источника, в том числе ритм строфы, а русский десятисложный ямб с ударением на последнем слоге Крклец заменил с одиннадцатисложным хореем (Golob, 1966: 4).

В 1968 году опубликован *Književni leksikon – strani pisci*, где находится краткий обзор жизни М. Ю. Лермонтова и его творчества. Флакер, который написал статью, оценил его поэзию пессимистической: Лермонтов жалуется на апатию и инертность своих современников. Доминирующими мотивами поэзии Лермонтова Флакер считает одиночество, замкнутость и лишность; это признаки, позволяющие поэту изобразить более подробную и более точную картину человеческого состояния. Хотя Лермонтов считается романтиком, объясняет Флакер, его роман *Герой нашего времени* является одним из первых произведений русской реалистической прозы (Flaker, 1968: 446).

70-е гг. 20 века

1970-е годы являются интересным периодом, что касается отношения критики к творчеству Лермонтова, может быть, потому что признаки поэзии Лермонтова, именно мятеж и поиск индивидуальной свободы, привлекли к себе внимание интеллектуалов, живущих во время Хорватской весны.

В 1972 г. в сборнике *100 najvećih djela svjetske književnosti* Антуна Шоляна можно найти некоторые произведения Лермонтова, напр., *Парус*, *Тучи* и *Пророк*, вместе с очерком о поэте и о его творчестве. Шолян объясняет, что в его эпическо-лирических стихотворениях имеются великолепные описания кавказской природы, в языковом и формальном отношении совершенных стихах (Šoljan, 1972: 442). К тому же Шолян делает замечание, что самым близким 'нам' стихотворением является *Выхожу один я на дорогу...*,

в котором поэт ощущает предстоящую смерть, и в то же самое время выражает пантеистическую связь с природой (Šoljan, 1972: 442).

В том же 1972 г. в литературном журнале *Форум* вышла статья Джуро Новалича под названием *Plemstvo u književnosti (od 1700. do 1900. godine)*. В тексте Новалич утверждает, что в европейской литературе вместе с укреплением гражданского самосознания произошли и противодворянские чувства в виде критики общественного феодального строя. Таких классовых трений не было до 18 века, и Новалич делает обзор этого явления в литературах Франции, Испании, Англии и Италии, чтобы получить представление об изображении дворянства в литературе. В данном контексте он упоминает и русскую литературу, говоря, что она занимает особое место в европейской противодворянской литературе (Novalić, 1972: 286). Он утверждает, что традиция русского романтизма и реализма оказалась полезной для развития лишнего человека как литературного типа. Здесь Новалич упоминает и литературного героя Лермонтова – Печорина, считая, что он представляет критику русского дворянина в лице умного и способного офицера, но лишённого души (Novalić, 1972: 287). Поэтому Новалич считает Печорина братом Евгения Онегина и Обломова, потому что они являются неработающими, неторопливыми и крайне пассивными людьми (Novalić, 1972: 286). Другими словами, их жизнь не имеет смысла, и они тонут глубоко в свое одиночество и душевную скудость.

80-е гг. 20 века

В хорватской литературной критике иногда косвенно занимаются Лермонтовым, благодаря произведениям других авторов. Влияние Лермонтова как поэта и значение его творчества обнаруживается в хорватской литературной критике также в виде сравнения других писателей и поэтов с его художественным наследством.

Так в главе *Как функционирует текст авангарда или Об этом*, в сборнике *Ruska avangarda*, 1984 г., Александар Флакер на примере поэмы Маяковского *Об этом* исследует общественные обстоятельства, в которых произведения литературы создаются. Флакер говорит, что поэма создана в период между 1922 и 1923 гг., когда подчеркивалась эстетическая функция литературы как способ переоценки этической, моральной и

социальной системы. Такой способ переоценки развивали самые выдающиеся представители авангарда. Эти авангардисты также действовали в службе революции, приобщая литературе утилитарную функцию (Flaker, 1984: 306). Коллективный лирический субъект заменил индивидуальное выражение, и такие писатели, как Мандельштам и Пастернак, стали маргинальными.

В таких условиях Маяковский создал поэму *Об этом* – как попытку возвращения экспрессивной функции поэзии. Поэма отличается признаками авангарда, именно подразумеваемые метатекстуальные выражения. Флакер утверждает, что Маяковский связывает лирический субъект с трагичной биографической судьбой русских романтиков – Пушкина и Лермонтова. Лирический субъект Маяковского подчеркивает экспрессивную функцию лирической поэзии и собственную эмоцию как часть ее. Но Лермонтова, мотивы которого Маяковский употребил в некоторых своих произведениях, не восстанавливает, а пользуется моделями романтизма, который в то время обозначал предпрошедшую традицию (Flaker, 1984: 308). Флакер, более того, замечает, что Маяковский в своих метатекстуальных высказываниях не восстанавливает романтическую патетику личной экспрессии, и вообще пользуется приемами романтизма только, чтобы выразить автоиронию поэта, которому невозможно достигнуть баланс на вершине Кремля-Кавказа, пока Кавказ кипит от Пинкертона, что видно в распознавании смерти гусара Лермонтова в кавказской дуэли (Flaker, 1984: 309). Маяковский расширяет свое психическое пространство перемещением, между прочим, и переливанием московского Кремля в Кавказ Лермонтова (Flaker, 1984: 311).

В шестом томе сборника критики *Pojmovnik ruske avangarde* вышла статья Нирмана Мораньяк-Бамбурач под названием *Fakt i fikcija/Pilnjak*. Мораньяк-Бамбурач на примере творчества Пильняка, точнее, его романа *Штосс в жизнь*, показывает процесс эстетизации литературы (Moranjak-Vamburać, 1989: 235). Романы Пильняка часто сделаны из отрывков из отчетов о путешествиях и очерках, опубликованных им в журналах после многочисленных путешествий по Советскому Союзу и иностранству (Moranjak-Vamburać, 1989: 235). На творчество Пильняка влияли и установка на очерки, и литература вместе с литературной традицией. В период его творчества – 1920-е и 1930-е годы – биографическая проза является лучшим представителем эстетизации и периодизации материала быта, т.е. эстетизации факта (Moranjak-Vamburać, 1989: 237).

С одной стороны, такое 'улучшение' биографии становилось жанром беллетристики, а с другой – сложной игрой между реальностью и фикцией. Значит, интерес к литературной истории и к нехудожественной литературе привел к движению литературной системы, т.е. факты бытовой жизни стали литературными фактами (Moranĵak-Vamburać, 1989: 237). Таким образом, Пильняк определил поэта Лермонтова как своего главного героя в своем романе, и Моранĵак-Бамбурач хочет показать, что именно этот момент стилизации биографии начал распространение разных художественных биографических рассказов и повестей о Лермонтове (Moranĵak-Vamburać, 1989: 239). Биографию Лермонтова, продолжает Моранĵак-Бамбурач, Пильняк употребил, чтобы реализовать особенный литературный процесс, который привел к дебате о фетишизации «литературы факта» (Moranĵak-Vamburać, 1989: 239). В его романе произошел конфликт между литературой с одной стороны и бытовыми фактами с другой. Более того, выбор Лермонтова как главного героя в этом периоде (в 20-е годы) является интересным, частично потому, что Лермонтов является литературным героем и в творчестве других авторов этого времени (Moranĵak-Vamburać, 1989: 240).

Многие такие художественные биографии можно отнести к секретной любви Лермонтова к французской поэтессе Адель Оммер де Гель. Моранĵак-Бамбурач утверждает, что Лермонтов, вместе с Пушкиным, является интересным биографическим выбором по нескольким причинам: во-первых, речь идет о «переоценке всех моральных ценностей», когда современной литературе пришлось определить свое отношение к классике после отклонения от Пушкина; во-вторых, биографии обоих поэтов передавались устно, и таким способом можно было 'улучшить' их жизни. Кроме того, Моранĵак-Бамбурач считает, что большую роль играет и отношение символизма к Лермонтову и вообще к русской литературе 19 века, потому что и символистический текст по отношению к авангарду часто оказывается текстом-посредником (Moranĵak-Vamburać, 1989: 240). Сам роман, *Штосс в жизнь* представляет амальгаму биографии и путешественного репортажа с автобиографическими элементами. Роман состоит из двух частей. Первая часть содержит эстетизированные факты из биографии Лермонтова, а во второй находится автобиографический очерк о путешествии Пильняка по кавказским курортам (Moranĵak-Vamburać, 1989: 241). В первой части романа Пильняк вместе с читателем реконструирует личность Лермонтова с помощью документов, писем и военных протоколов, и читателю

все кажется нормальным. Но во второй части романа окажется, что эта глава предшествует первой, потому что в ней показан очерк из путешествия Пильняка по Кавказу в поиске фактов о жизни Лермонтова.

И его поиск, делает вывод Мораньяк-Бамбурач, является безуспешным в том смысле, что он нашел только свидетелей того времени, которые были знакомы с Лермонтовым, а единственные настоящие документы о Лермонтове – его литературные произведения, которые Пильняк буквально цитирует в своем романе (Moranjak-Bamburać, 1989: 244). В конце, Мораньяк-Бамбурач приходит к выводу, что факт и фикция поменялись местами, в том смысле, что документы оказались подделкой, в то время как фикцию поддерживают письменные слова.

90-е годы 20 века

Одно из произведений Лермонтова, которое хорватские переводчики постоянно переводили, - это роман *Герой нашего времени*. В третьем издании, 1992 года, роман содержит и предисловие под названием *Skeptični sanjar*. В этом предисловии Златко Црнкович дает сюжет короткой жизни поэта и подчеркивает его сходство с Пушкиным и, вообще, с его героями и в прозе и в поэзии. К тому же Црнкович считает характер Печорина – умного человека и сильную личность в безуспешном поиске любви – воплощением самого Лермонтова.

Сравнивая Печорина с Онегиным Пушкина, Црнкович приходит к выводу, что Печорин является более сложным характером, аргументируя, что в романе Печорин не мог спать в ночь перед дуэлью, в то время как Онегин не потерял сон из-за своей дуэли. Црнкович также пользуется этим примером, чтобы показать дистанцирование Лермонтова от романтического понимания реальности и его повышенную близость с реализмом. Это видно, продолжает Црнкович, и в способе описания кавказских горцев и их традиции, описаний, которые отличаются меньшей степенью экзотичности.

В 1999 году в книге *Studia Slavica Savariensia* опубликована статья Сони Лудвиг под названием *U potrazi za izgubljenim rajem (M. J. Ljermontov „Demon“)*. В этой статье

Лудвиг говорит о том, как русский романтизм начал более интенсивно заниматься темой демонизма в 1830-е годы под влиянием поэмы Мильтона *Потерянный рай*. Признаком такого интереса явилось сосредоточение на христианской символике Бога и Сатаны, земли и неба, рая и ада (Ludvig, 1999: 1). На рубеже 18-19 вв. появляется установка на модернизацию образа Сатаны в европейской литературе таким образом, что он становится благородным нарушителем, который одновременно и прекрасный и пугающий бунтарь (Ludvig, 1999: 2). Лудвиг утверждает, что сам Лермонтов стал одержимым темой демонизма, когда ему было пятнадцать лет и когда он познакомился с *Потерянным раем* Мильтона. Поэтому можно смотреть на большую часть его творчества как литературное воплощение потенциала идеи демонизма (Ludvig, 1999: 1). Эта одержимость видна в его произведениях *Мой Демон*, в драме *Маскарад* и, наконец, в поэме *Демон*.

К тому же, кроме Мильтона, Гете и Байрона и их демонизма, на русских романтиков повлиял и фольклорный славянский демонизм. Лудвиг утверждает, что у романтиков было мнение, что есть разница между двумя корпусами демонизма, а эта разница обнаруживается в различной терминологии: фольклорные явления назывались бесами, в то время как демоны имели корни в высокой литературе (напр., Байрон, Милтон, и т. п.) (Ludvig, 1999: 2). Для творчества Лермонтова характерно употребление сложного, противоречивого демонического героя из высокой литературы, а фольклорный подход в виде бесов доминировал в творчестве Гоголя (Ludvig, 1999: 2). Различие между традициями видно и в том, что фольклорные бесы Гоголя являются неопасными, и их легко победить хитростью, пока демоны Лермонтова – серьезные и мрачные явления (1999: 2). Лудвиг анализирует героя *Демона* говоря, что он является психический фрагментированным человеком, который эмоционально ближе Добру, хотя его личность имеет свои корни во Зле (1999: 3). Более того, по мнению Лудвиг, романтический миф о демоне часто принимал и античные элементы сражения титанов с богами, в первую очередь Прометея, который, вместе с Сатаной, характеризуется бунтом против божественного авторитета и порядка, проклятием и изгнанием (Ludvig, 1999: 3). Но различие между Прометеем и Сатаной в том, что первый стал бунтарем, потому что ему хотелось помогать людям, а Сатана стал бунтарем из-за эгоизма (1999: 3). Эти различия позволили романтикам давать демонам позитивные качества Прометея, чтобы создать характеры с «демоническим комплексом», которые функционируют как альтер эго самого

писателя, представляющего спасителя человечества (Ludvig, 1999: 3). Лудвиг также замечает и связь стихотворения Лермонтова с язычеством: сущности поэмы принадлежит тема любви между демоном, как сверхъестественным бессмертным существом, и женщиной – как телесным, земным и смертным существом (1999: 4). Кроме того, и в христианстве допускались любовные отношения между демонами и людьми. Демоны отмечались асексуальностью и поэтому они могли появляться и в женской и в мужской форме, т.е. как суккуб и инкуб (1999: 4). Но, с другой стороны, считает Лудвиг, демон Лермонтова кажется более моральным по сравнению со своими предшественниками из Средневековья и поэтому соращение женщины он понимает как настоящую любовь и склонность к моральному превращению (1999: 5). Но, говорит Лудвиг, потенциальное соединение является невозможным из-за того, что, с точки зрения романтиков, Демон – это воплощение отчужденности и смерти, качествами, совпадающими со смертью и злом, в то время как Тамара характеризуется детской невинностью, символизирует единство природы, и таким образом является полной противоположностью демону (1999: 5). Идея соединения, считает Лудвиг, появляется только как требование самореализации демона, а не как результат настоящей любви. С этой точки зрения видно, что Демона мотивирует эгоизм, а не любовь (1999: 6). Лудвиг утверждает, что демон Лермонтова переживает воспоминания о прошлом, т.е. является отчужденным от настоящего, которое ему кажется странным и неинтересным. И такой признак совпадает с характеристиками пост-мильтоновской литературной традиции минимизирования физического страдания Сатаны, чтобы подчеркнуть его внутреннюю психологическую боль (Ludvig, 1999: 6). Более того, Лудвиг считает, что демон со своим душевным кризисом на самом деле выражает человеческое желание примирения с Богом. Но, в конце, демоническая гордость главного героя, как и его похоть, привели уже падшего ангела к новому падению (1999: 7). Пользование демоном как героем понималось романтиками как воплощение своего собственного духа и как бунт против церковных догм. Но, как говорит Лудвиг, романтики не считали демона вполне положительной фигурой, поэтому что его характеризовали и отрицательные черты личности, как, например, отчуждение, эгоизм и отсутствие любви (1999: 8). В основном это значит, что им не хотелось серьезно исследовать природу зла, только пользоваться демоном как представителем своего чувства мировой боли (1999: 8). Среди них находится и демон

Лермонтова, в котором обнаруживаются и признаки лучших идеалов романтиков, таких, например, как героизм, страдание и поиск за потерянной честью (Ludvig, 1999: 9).

В литературном журнале *Република* опубликована статья Йосипа Ужаревича в 1999 году под названием *Взаимосновидение*, в которой Ужаревич исследует понятие сна в стихотворении Лермонтова *Сон*. Сначала, Ужаревич объясняет концепцию взаимосновидения, определяя это явление как относительно редкий случай литературного сна, когда сон одного сознания или субъекта включает, отражает или формирует реальность другого сознания, и наоборот (Užarević, 1999: 112). Проще сказано, сон первого субъекта является реальностью другого субъекта. Из стихотворений, пользующихся таким сложным приемом, отличается стихотворение Лермонтова под названием *Сон*.

Ужаревич не согласен с мнением Владимира Соловьева, который описал данное стихотворение как «сновидение в кубе», потому что с точки зрения самого стихотворения первые две строфы изображает реальность (долина Дагестана, полуденный зной и смертельно раненый лирический субъект). Третья и четвертая строфы передают сон умирающего лирического субъекта, как видно в изображении вечернего праздника в родном крае, разговора женщин и печального сна одной из них. Пятая строфа показывает сон молодой женщины, который содержит реальность, показанную в первой и второй строфе, т.е. она имеет сны об умирающем и возможно уже мертвом человеке (Užarević, 1999: 113). Ужаревич отмечает изменение перспективы в стихотворении, оно видно в том, что в первых двух строф лирические события обнаруживаются с точки зрения «я», а в пятой строфе речь идет об «он» вместо «я». Другими словами, «она» не мечтала о лирическом «я», а об «он». Ужаревич указывает на то, что в мировой литературе уже существовали примеры взаимосновидения, напр., в древней китайской литературе и в средневековой арабской литературе (Užarević, 1999: 115). Более того, Ужаревич отмечает, что, если Лермонтов знал соответствующую арабскую сказку из знаменитой «Книги тысячи и одной ночи», то, может быть, что она вдохновила его. Примеры из мировой литературы указывают на определенную проблему «жанра» взаимосновидения – это проблема Третьего (Užarević, 1999: 115). В лермонтовском «Сне» роль Третьего играет лирическое «Сверх-Я», которое и позволяет изменение семантико-пространственной перспективы от «я» к «она» и «он» (Užarević, 1999: 115).

3. Исследование Лермонтова в хорватском литературоведении 21-го века

По мнению русиста Йосипа Ужаревича, которое он высказывает в предисловии сборника *Romantizam i pitanja modernog subjekta*, суть 21 века состоит, между прочим, и в необходимости нового определения ключевых событий прошлого. Поэтому, Ужаревич считает, что исследование романтизма в начале 21 века приведет к попытке переоценки европейской индивидуальности. К тому же Ужаревич говорит, что исследование романтизма в контексте 21 века раскрывает значительные связи между романтизмом и самыми важными признаками постмодернизма, такими, например, как проблема личности, отношение между национальным и глобальным, место и роль искусства в общественном строе, и отношение между виртуальностью и реальностью.

До сих пор можно в хорватском литературоведении найти работы о творчестве Лермонтова, так что и в 21 веке обнаружались новые толкования известных произведений Лермонтова. Но чаще всего, как и в 20 веке, упоминание о Лермонтове и его творчестве можно найти в литературных лексиконах, которые дают общий обзор мировой или национальной литературы.

В 2000 г. вышла книга под названием *Ruski bordel muza: Antologija ruske erotske, pornografske i psovačke poezije*, в которой авторы Милорад Стойевич и Ваня Швачко перевели, между прочим, и стихотворение Лермонтова *Петергофский праздник*. В своем послесловии Стойевич объясняет появление такого типа поэзии в русской литературе как протест против тоталитарной доминации двух факторов – политики, которая управляет жизнью человека, и религии, которая 'атакует' духовное пространство человека.

Символами таких сил, утверждает Стойевич, следуя Биллингтона, являются топор и икона (Stojević, 2000: 122). Более того, Стоевич считает, что такая поэзия, которую можно найти в большинстве европейских литератур, в России появилась в форме блатных песен, в которых авторы выражали все, что им было невозможно в канонических жанрах.

Стихотворения занимались разными темами, а чаще всего сексуальностью (Stojević, 2000: 123). Хотя такие стихотворения в большой степени влияют на современную музыкальную, в первую очередь рок сцену, Стоевич объясняет, что некоторые из самых известных

поэтов России 19 и 20 века оказались, на самом деле, представителями этого жанра. В том числе и Пушкин, Лермонтов, Маяковский, Есенин и Некрасов (Stojević, 2000: 124).

Лермонтов в жанре порнографической поэзии сохраняет, вместе с Пушкиным и другими, качественный уровень своего творчества, в котором преобладает поэтическая консервативность (Stojević, 2000: 129).

В своей книге *Povijest svjetske književnosti*, опубликованной в 2003 г., Миливой Солар в главе о романтизме упоминает Лермонтова, описывая вкратце жизнь поэта. Он характеризует поэзию Лермонтова как пессимистичную, наполненную недовольством, мятежом и сомнением (2003: 216). Кроме того, в его творчестве преобладают чувства вызывающей отдельности лирического субъекта, который тщетно ищет какую-то свободу, что приводит к разочарованию собой и миром. К тому же, говорит Солар, внутреннее напряжение между сильным требованием действия и убеждением в безнадежности и бесполезности всего выражено впечатляющими образами, которые указывают на конкретные внутренние дилеммы (Solar, 2003: 217). Более того, Солар утверждает, что чувство одиночества и предстоящей насильственной смерти являются obsессией поэта (Solar, 2003: 217). Очерк о Лермонтове Солар заканчивает замечанием, что литературный герой Печорин является представителем идеи 'лишнего человека', который не вписывается в окружающую среду, даже является превосходным по сравнению с другими, но все-таки блуждает бесцельно. и его существование вообще оказывается излишним (Solar, 2003: 217).

Упоминание Лермонтова можно найти в книге *Leksikon stranih pisaca*, 2001 г., где Йосип Ужаревич дает краткий обзор жизни и творчества Лермонтова. По мнению Ужаревича, Лермонтов отличается от Пушкина своей импульсивностью и недовольством, а прознаками поэтики Пушкина была невозмутимость и игривое поэтическое выражение. Стихотворение *Парус*, которым Ужаревич будет более подробно заниматься, стало моделью лирического субъекта Лермонтова в его более позднем творчестве, моделью, которая является его версией лишнего человека. Само стихотворение – это выражение эмоциональной и экзистенциальной безнадежности поэта. Такие внутренние проблемы Ужаревич распознает и во многих других стихотворениях. Вообще-то можно сказать, что принципом лермонтовского творчества является двойное понимание мира, когда речь

идет о его отношении к обществу, любви и к жизни вообще. Еще один из доминирующих признаков его творчества, продолжает Ужаревич, есть и предвидение собственной насильственной смерти, и поэтому почти все главные герои в творчестве Лермонтова умирают (Užarević, 2001: 653). В историко-литературном отношении Лермонтов является литературной связью между романтизмом и реализмом (Užarević, 2001: 653).

В книге *Leksikon svjetske književnosti – djela*, изданной в 2004 г., можно найти и короткий обзор Сони Лудвиг стихотворения *Демон*, в котором исследовательница объясняет байронический характер бунтовщика, чей поиск свободы вызван чувством мировой боли. Побуждение демона к поиску свободы, утверждает Лудвиг, - это желание вернуться к милосердию, т. е. в небо (Ludvig, 2004: 101). Главный герой, Демон, является воплощением зла и красоты одновременно: он одновременно и святой, и проклятый, а такая оппозиция зла и добра означает фундаментальное состояние мира с точки зрения романтиков. Лудвиг заканчивает обзор замечанием, что стихотворение Пушкина – Демон – повлияло на интерес русских романтиков к темам демонизма (Ludvig, 2004: 102). Лудвиг дает и основной обзор романа *Герой нашего времени*, именно его структуру и психологизацию героев. Она отмечает, что жанрово-стилистическое разнообразие романа включает все – от любовных и приключенческих рассказов до психологического анализа в форме дневника в рассказе *Княжна Мери*. Изображения лишнего человека Лермонтов достиг включением разных перспектив на главного героя, т.е. соединением внутренних мыслей Печорина с замечаниями других людей о нем. Снова главным признаком Печорина оказывается байронический бунт и демонизм его личности, который обнаруживается в его умении и готовности манипулировать другими героями. Но Печорин является и продуктом своего времени и общества, которое не позволяет развитие чрезвычайных личностей. Это видно в том, что Печорин обладает большей внутренней силой и способностями, которые потрачены впустую, на мелкие интересы. Бесплезный поиск идеала, и посредствующее разочарование и отчаяние, воплощенные в Печорине, стали особенностью романтического мировоззрения (Ludvig, 2004: 261).

Наконец, в том же самом лексиконе Йосип Ужаревич дает анализ стихотворения *Парус*, которое будет проанализировано более подробно в статье Ужаревича о лирическом «я». Ужаревич утверждает, что стихотворение *Парус*, представляющее переходный период в

творческой жизни Лермонтова, является основой развития разных проблем поэзии Лермонтова. Интерпретация одинокого паруса на море, как символ автора, открывает, что в стихотворении нет прямого выражения лирического «я»: поэтическое «я» находится на берегу моря и смотрит на море и на парус. Ужаревич объясняет основную структуру стихотворения, которое создано на основе внутренней антиномии и бесцельного движения. Парадокс обнаруживается как противоречие между родным и далеким краем, между поиском и бегством, бурей и покоем (Užarević, 2004: 253). Кульминацией антиномизма является нереальность таких оппозиций, т.е. парус ни убегает, и не ищет, а молится за бурю, в которой, оно считает, будет возможно найти покой. Ужаревич отмечает, что надежда найти покой в буре указывает на тягу к смерти. В данном плане показательно то, что многие стихотворения Лермонтова занимают смертью. В Парусе сменяются две перспективы: в каждой строфе первые два стиха занимают внешними явлениями пейзажа, а другие два указывают на переживание, желания и внутренние состояния. Стихотворение *Парус* указывает и на тему мятежа, сомнения, на стремление к переменам, но также и на темы бессмыслия и тщеславия человеческой жизни (Užarević, 2004: 254).

В конце Ужаревич делает вывод, что динамичность и драматичность лирической структуры Лермонтов достигает употреблением разных видов интонации и ритма, а также синтаксическо-композиционных приемов. Лермонтов повлиял на русский символизм 20 века и на других наиболее выдающихся поэтов 20 века (Užarević, 2004: 254).

Проблема пространства и способ описания пейзажа в творчестве Лермонтова также вызвали внимание хорватской литературной критики. Существует анализ, который занимается описанием панорамы в произведениях Лермонтова. Во втором томе книги *Ruska avangarda* Александра Флакера, опубликованном в 2009 г., есть глава под названием *Kronotop „kurorta“ – Od Kislovodska do Opatije*, в которой идет речь о значении слова курорт и об изображении его в творчестве Лермонтова, точнее, в *Герое нашего времени*. Сначала, автор статьи объясняет сатирическое значение слова «курорт», которое нормально обозначает прибежище типа Опатии или Дубровника (Flaker 2009: 291). С точки зрения русского сатирика, курортом является место встречи разных характеров внутри прибежища, в котором находятся и представители разных общественных уровней ,

не только русской, но и остальных этнических групп. Такое понимание курорта русскими сатириками является довольно частым хронотопом русской литературы. Однако хронотоп курорта надо отличать от хронотопа больницы и от описания чужого пространства с точки зрения путешественника-рассказчика (Flaker 2009: 291). Флакер говорит, что в начале повести Печорина *Княжна Мэри*, описан вид из окна в наемной квартире с точностью, типичной для путевых заметок в это время. Панорама Кавказа, с которой начинается хронотоп курорта Лермонтова, показывает колодец минеральной воды, который является центральным пунктом случайных встреч. Драматизм и театральность происхождений подчеркнуты видом на горы и внутренним монологом Печорина, когда он называет себя лицом нужным в пятом акте (Flaker 2009: 292).

Флакер утверждает, что, хотя напряженность возрастает, для кульминации нужно другое пространство. Поэтому точка зрения в Кисловодске снова сосредоточена на колодце. Более того, продолжает Флакер, персонажи приближаются горам и природе, и последний акт произойдет в горах (Flaker 2009: 292). Но панорамы в этом случае больше нет, а появляется лирическое отступление, где выражение героя собственной любви к природе подчеркивается поэтическим значением монолога. Флакер объясняет исчезновение географической панорамы появлением лирического пейзажа, содержащего символизм безнадежности и красоты. Такой пейзаж, утверждает Флакер, оказывается самостоятельным но одновременно и функциональным в рассказе *Княжна Мэри* (Flaker 2009: 292).

Некоторые из хорватских литературоведов в 21 веке начали заниматься определенными признаками мрачности Лермонтова, точнее, лежащими в основе его творчества темами, как роль болезни в изображении дворянского общества в России 19 века или шизофрения (тоже вид заболевания) литературного субъекта, созданного Лермонтовым.

Ивана Перушко, в своей статье *Pečorin i druge bolesti: M. J. Lermontov: Junak našeg doba* в сборнике *Romantizam i pitanja modernoga subjekta* исследует определенный признак творчества Лермонтова, именно болезнь, с точки зрения социальных и культурных условиях в России 19 века. Кроме того, Перушко придает большое значение влиянию романтизма на эстетику болезни – на примере романа *Герой нашего времени*. Перушко

объясняет, что болезнь, как литературная тема, совсем изменилась в романтизме, где писатели понимали боль и болезнь как часть личности, как прием, который соответствует социальной ситуации 19 века – эпохе войн, классовых расслоений и феодального кризиса. В литературе конца 19 и начала 20 века болезнь станет метафорой безуспешной интеграции отдельного человека в общество, в котором он живет и работает (Перушко, 2008: 286). Принимая во внимание, что русский литературный романтизм проистекает из двух источников – из западноевропейской литературы и литературы русского сентиментализма и классицизма 18 века – Перушко говорит, что произошло разделение среди интеллектуалов: некоторые из них были против западной идеи, а другие были убеждены, что Россия принадлежит европейской культуре (Перушко, 2008: 287). По мнению Перушко, роман *Герой нашего времени* создан на основе двух направлений, потому что, хотя Лермонтов выразил недовольство сравнениями с Байроном, он принял байронизм больше всех русских романтиков. Период творчества Лермонтова – 30-е и 40-е годы 19 века – это переходный период между сентиментализмом и романтизмом 20-х годов, и натурализмом 40-х и 50-х годов 19 века. Эта переходность обнаруживается в Печорине, который представляет банальную личность дворянина, пытающегося из-за скуки найти какое-нибудь содержание в своей жизни. Отсутствие какого-либо стремления к полноценной жизни ведет к чувству невыносимой скуки и кризису личности. Перушко указывает на то, что 'традиция' самоубийств и насильственной смерти в России является сочетанием двух факторов – мнения, что самоубийство – это акт героизма и чести, и патологической скуки, которой страдали тогашние дворяне.

Навязчивую идею болезни, дуэлей и самоубийств, которая является одним из признаков романтизма, Перушко сопоставляет с социальным состоянием России в 90-е годы 20 века. Пользуясь русскими демографическими данными, относящимися к 1995 году, Перушко указывает на высокую уровень смертности в России, в первую очередь из-за пьянства и насилия. К тому же Перушко объясняет, что такие явления начались в конце 18 и начале 19 века как симптом патологической скуки, которая распространялась среди дворянства, особенно среди молодежи. Дуэли и самоубийства – это интересно дворянам, и Перушко показывает, что все герои в романе *Герой нашего времени* умирают насильственно. К тому же, с точки зрения эстетики, Перушко показывает, что Лермонтов в романе употребляет физические недостатки героев, чтобы подчеркнуть их психологическое

состояние и моральность. Он это делает непоследовательно, из-за чего у некоторых характеров физический недостаток усиливает их психическое и моральное превосходство, а у других подчеркивает их недостаток эмоции и лживость (Peruško, 2008: 296).

Романтическая идея внешних признаков дворянского здоровья – напр., бледность – по мнению Перушко выражена лучше всего в поэзии Лермонтова, в виде бледности как естественного признака его женских характеров. (2008: 298). Внешность сельских румяных девушек в романтизме не считали приемлемым признаком, когда речь идет о внешней красоте девушек, и поэтому можно увидеть многие примеры в творчестве Лермонтова, в первую очередь в *Герое нашего времени*, где Лермонтов пользуется словом бледность, чтобы описать внешний вид женщин. К тому же главный герой в романе, Печорин, тоже описан как бледный человек с светлыми волосами, и Перушко считает, что он выполняет все требования романтической эстетики.

Еще одна вещь, которая является признаком Лермонтова как романтика, по мнению хорватского литературоведа Йосипа Ужаревича (статья *Nadživio sam svoju zvijezdu (Problem „ja“ u lirici M. J. Lermontova)* в сборнике *Romantizam i pitanja modernoga subjekta*), – это гипертрофия лирического «Я» в его творчестве (Užarević, 2008: 316). Это мощное «Я», продолжает Ужаревич, оказывается шизофреником из-за того, что оно сопротивляется обществу и вообще миру, но также является и источником разочарования в себе и невозможности понимания смысла и цели в жизни (Ужаревич, 2008: 317). Как следствие того состояния, «Я» имеет потенциал фрагментирования на две части – «Я» и «Он», характеристики которых Ужаревич рассматривает на примере стихотворения *Парус*. В этом стихотворении Лермонтов не употребляет местоимение «я», а существительное «парус» и местоимение «он» (шесть раз). Такое употребление местоимения «он» указывает на антропоморфизацию паруса, обозначающего независимую и одинокую личность, бродящую по морям в поиске смысла и цели жизни, и представляющей силу человеческой души.

Основное состояние лирического «Я» в «Парусе» - есть внутреннее разрушение субъекта из-за невозможности улаживания трех парадоксов: кинетического, пространственного и временного. Ужаревич показывает эти антиномии, в третьем и четвертом стихах, которые выражают ситуацию 'ни здесь, ни там', в которой находится субъект, сопротивлением двух

видов движения и двух местоположений. Кроме того, субъект является разорванным между прошлым и сегодняшним, что видно в использовании глаголов в перфекте и презенте.

Ужаревич использует анализ лирического «Я» Лермонтова, чтобы подчеркнуть факт, что Лермонтов принадлежит редким поэтам в русской культуре, которые умели увидеть разные уровни жизни, именно подземный мир и верхний мир. На примере других стихотворений (*Ночь, Смерть, Сон*) Ужаревич также показывает внутреннее противоречие из-за непринадлежности никому и ничему. С одной стороны, лирическое «Я» проявляется как Сверх-Я, а с другой – как парус, т.е. «Я», которое не имеет контроля над своей жизнью. Ужаревич считает фиксацию Лермонтова на лирическое «Я» признаком только юношеского этапа его творчества, и постольку сам романтизм можно понимать как фазу развития в создании современного субъекта (Užarević, 2008: 317).

В сборнике научных работ, опубликованном в 2016 году под названием *Slavenska filologija: prilozi jubileju prof. em. Milenka Popovića*, включена и статья Антицы Менац *O prepjevima i nekim problemima su odnosa roda i spola*. Менац занимается вопросом, может ли грамматический род существительных, обозначающих неодушевленное, показать спол человека с аллегорическим значением этих существительных. По этой причине Менац ищет ответ на примере стихотворения Хайнрих Хайне *Ein Fichtenbaum Steht Einsam*, которая стала фактом немецкой культурной жизни, и, кроме того, популярным стихотворением для адаптации. В этом стихотворении речь идет о двух видах дерева, одно из которых живет на холодном севере, а второе на горячем востоке, и оба являются грустными одиночками (Менац, 2016: 273). Читатель понимает эти два дерева как живых людей с их собственными чувствами одиночества и безнадежности. Существительные, обозначающие в принципе что-то неодушевленное, в этом случае представляют живых людей, но возникает вопрос, идет ли речь о мужчине и женщине и их возможной любви в этом стихотворении.

Менац указывает на то, что в немецком источнике речь идет о любви, потому что северное дерево названо существительным мужского рода (*der Fichtenbaum*), а восточное дерево названо существительным женского рода (*die Palme*). Но дело в том, продолжает Менац, что в переводах на русский, а к ним причисляется и адаптация стихотворения,

сделанная Лермонтовым, такой подход не оказался всегда возможным. В адаптации Лермонтова, которая отличается музыкальностью, рифмой и ритмом в такой степени что даже и сама стала предметом переводов, женское дерево названо существительным женского рода, т.е. *пальма*, а мужское дерево тоже названо существительным женского рода – *сосна* (Менас 2016: 274). Кроме Лермонтова, таким же образом давали имена деревьям и Уманец, и Михайлов, в то время как другие русские поэты – Тютчев, Павлов, Гиппиус – использовали существительные женского рода. Имея в виду то, что большее число переводчиков выбрало мужские и женские имена, Менац считает, что видно как сосна и пальма на самом деле восприняты не как деревья, а как люди, точнее, как мужчина и женщина, которые влюблены и одновременно грустны из-за отдаленности и одиночества.

Таким образом, стихотворение об одиночестве превращается в любовное стихотворение, и наоборот. Кроме того, добавляет Менац, в интернете доступным является перевод лермонтовской версии на английский язык, где переводчик тоже меняет название мужского дерева в женское (Менас, 2016: 274). Менац затем сосредоточивается на стихотворении *Парус*, в котором замечает некоторые из признаков, существующих в стихотворении Хайне. Как и в первом стихотворении, и в *Парусе* лирическим субъектом является неодушевленный предмет, который обладает человеческими чувствами грусти, одиночества и жажды любви (Менас, 2016: 275). Разница в том, что в первом стихотворении мы имеем два образа, связанных и ослабленных своими позициями, в то время как в *Парусе* есть только один герой. Сходство между стихотворениями обнаруживается и в том, что грамматический род определяется по-разному в разных языках, особенно при переводе. Пример можно найти в хорватском переводе *Паруса*, где вместо существительного мужского рода употребляется существительное среднего рода, которое является не очень правильным выбором для передачи метафоры (Менас, 2016: 276).

Об обзорах

После Второй мировой войны, точнее, с 1950 года до конца 20 века, в хорватском литературоведении можно найти разные обзоры, очерки и замечания о творчестве Лермонтова, особенно о его более известных произведениях – романе *Герой нашего времени* и стихотворении *Парус*, хотя упоминаются и другие произведения, как, например, драма *Маскарад* или стихотворения *Демон*, *Сон*, и т.д. Надо сказать, что в большинстве случаев в 50-е и 60-е годы, когда и появилось достаточно много текстов о Лермонтове, критики занимаются в первую очередь психологией, как самого поэта, так и его литературных героев. Чаще всего анализ начинается с краткого очерка жизни Лермонтова, чтобы указать на контекст, в котором он осуществлял свои стихотворения и прозу. Таким способом анализируют литературный субъект, с тем, что целью является понимание общей картины его жизни и творчества.

Как видно, с 1950-х по 1970-е гг. в первую очередь было важно сопоставить творчество Лермонтова с общими нормами литературного романтизма, без сосредоточения на определенных аспектах личности его лирического героя или фона произведения, без указания на то, что субъект Лермонтова является фрагментированной личностью с внутренними противоречивыми чувствами бунта, желания любви и одиночества, которые разрушают его психику. К тому же критики достаточно часто любят подчеркивать связь Пушкина и Лермонтова в таком смысле, что творчество и смерть первого в большей степени повлияли на жизнь и творчество, а в конце на смерть второго. В 1960-е годы Флакер сосредоточивается на развитии поэтического выражения Лермонтова, в том смысле, что сначала Лермонтов в своих стихотворениях выражал в первую очередь свое внутреннее состояние, а в более поздних фазах он становится общественным критиком, который употребляет собственный жизненный опыт в описаниях общественных отношений и кавказской природы. Другими словами, Флакер характеризует Лермонтова как предшественника русского реализма. Но, на самом деле, хорватское литературоведение в 50-е и 60-е годы занималось общими чертами творчества Лермонтова в рамках русского романтизма и общественных обстоятельств первой половины 19 века.

В 70-е годы мы считаем, что вполне возможно, что хорватская критика начала смотреть на творчество Лермонтова через объектив собственных общественных проблем в тогдашней Югославии. Это утверждение основано на том, что Антун Шолян в сборнике *100 najvećih djela svjetske književnosti* или, точнее, в кратком очерке о Лермонтове упоминает, что нам ближе всего является стихотворение *Выхожу один я на дорогу...* Имея в виду, что этот комментарий написан в 1972 году, после Хорватской весны, и принимая во внимание, что стихотворение является продуктом позднего этапа его творчества, в котором он выражает свой наконец-то найденный внутренний покой и чувство единства личности (в отличие от фрагментированности и беспокойства в раннем Парусе), мы думаем, что можно прийти к выводу, что темы этого стихотворения и, может быть, Лермонтова в целом совпадали с национальными чувствами и желаниями свободы и независимости. Лермонтова упоминают в том же 1972 г. снова в контексте социальной напряженности, где надо сказать, он упомянут только как один из представителей противодворянского движения. Но все-равно надо заметить, что общественные обстоятельства в то время в Югославии привели к определенной точке зрения хорватских критиков, с которой они смотрели на значение Лермонтова и его лирических образов.

В 1980-е годы заметно не прямое занятие Лермонтовым через сравнение других писателей с признаками русского романтика. Так в анализе романа Пильняка речь идет об обмене местами фикции и факта, поскольку биографические факты о жизни Лермонтова Пильняк 'улучшил' фиктивными элементами, благодаря чему созданное произведение является художественной биографией. Такая игра с историей связана в принципах постмодернизма, в соответствии с которым прошлое является нам непостижимым без письменных следов, которые в основном написаны каким-то пристрастным свидетелем. Поэтому история в своей первобытной форме-неизвестна, мы можем только интерпретировать ее с точки зрения времени, в котором мы живем. Таким способом размываются границы между фактом и фикцией.

Описание общего контекста жизни Лермонтова присутствует и в сегодняшней критике как введение в более глубокий анализ. Это значит, что новое поколение критиков сосредоточивается на особенных аспектах личности литературных образов или темы в

произведениях Лермонтова. Это заметно в текстах таких хорватских литературоведов, как Лудвиг, Ужаревича, Перушко, даже Флакера в его анализе Лермонтовской ведуты.

Лудвиг занимается темой демонизма в романтизме, особенно в стихотворении Лермонтова *Демон*, в котором она утверждает разные факторы, повлиявшие на создание главного героя: религиозные мифы о Сатане как падшем ангеле, христианские повествования о суккубах и инкубах и античные мифы о Прометее. Лудвиг утверждает, что на Obsессию Лермонтова демонизмом больше всех повлиял английский поэт Мильтон со своей поэмой *Потерянный рай* и темой падшего ангела как трагического героя.

Свежесть в психологизации литературного образа Лудвиг дает, подчеркивая фольклорные элементы, которые появляются в виде бесов, смешанных с христианским пониманием демонов, как всерьез темных и сексуально агрессивных существ. Элемент сексуальности у русских романтиков, в том числе и у Лермонтова, получает и свой собственный очерк в 2000 г., в книге *Русский бордель муз*, где утверждено, что вульгарные, сексуально насыщенные блатные песни являются еще одним видом бунта против общества и церковной морали.

Интерес к специальным аспектам творчества Лермонтова продолжают в исследовании Ужаревича, который занимается проблемой взаимосновидения в стихотворении «Сон». Ужаревич утверждает, что прием взаимосновидения (который обозначает, что реальность одного субъекта является сновидением второго субъекта, а реальность второго субъекта – сновидением первого субъекта) существовал в мировой литературе и до Лермонтова. В другом своем тексте Ужаревич занимается лирическим «я» Лермонтова в его стихотворении *Парус*, но исследователь делает это с точки зрения постмодернистской проблемы разбитого субъекта и пользуется структуральными и лингвистическими признаками стихотворения, чтобы снова указать на психологический кризис личности лирического «я» в ранней фазе творчества Лермонтова.

Кроме того, у нас есть и Ивана Перушко, которая интересуется проблемой болезни как признаком творчества Лермонтова и индикатором культурного состояния в русском дворянстве в 19 веке. Принцип постмодернизма, который выражается в положении, что историю можно узнать только через призму настоящего, снова виднее всего в сравнении современных государственных данных, касающихся смертности и коэффициента рождаемости в России, с общественным состоянием русского дворянства в 19 веке. При

этом главной связью выступает безнадежность и скука, которая приводит к насилию, психической болезни и смерти.

В конце моей дипломной работы речь идет об Антице Менац, которая коснулась проблемы рода и пола в творчестве Лермонтова. Здесь видно, с какими дилеммами встречаются переводчики, когда они переводят или адаптируют определенное стихотворение. Метафорическое значение произведения зависит от понимания, умения и, возможно, и личной склонности переводчика. Интересно было бы увидеть, как в будущем литературные критики будут понимать произведения поэта (или, вообще, поэтов и писателей), принадлежащего царской России 19 века, и какие выводы будут делать, имея в виду свое собственное положение и состояние своего общества, существующего в уникальных условиях.

Заключение

Что касается методичности исследования Лермонтова в хорватском литературоведении второй половины 20 века, мы можем заметить, что было несколько литературоведов, которые постоянно обращали внимание на Лермонтова. В 1950-е и 1960-е годы Лермонтовым занимались в первую очередь Йосип Бадалич и Александар Флакер, причем Бадалич сделал обзор восприятия Лермонтова в 19 веке и в первой половине 20 века. Флакер часто занимался Лермонтовым в рамках своих исследований русской литературы, и он оставался активным почти до наших дней. С 1990-х гг. по сегодняшний день между самыми активными исследователями Лермонтова являются Соня Лудвиг и Йосип Ужаревич, которые чаще всех исследуют определенные аспекты его творчества из новой перспективы. Печорина, любимую мишень почти всех критиков Лермонтова, анализирует Ивана Перушко, пользуясь сравнением феномена болезни в России 19 века и в сегодняшней России, и указывает на влияние того времени на современную ситуацию. Мы думаем, что совсем видно как хорватское литературоведение и литературная критика в течение десятилетий объясняли творчество Лермонтова в общих чертах, но к концу 20-го столетия они стали заниматься определенными аспектами не только личности и социального фона, но и литературных героев Лермонтова. Такие изменения в подходе к

исследованию литературы, в том числе и Лермонтова, явились последствием разрушения модернизма. Вместо одного большого повествования, которое и на прошлое и на будущее смотрело с одной точки зрения, во второй половине 20 в. появились отдельные перспективы, которые включали противоположные мнения и отношения к 'официальному' представлению мира. Мы думаем, что все это видно в хорватской критике, особенно с 1990-х годов, и к тому же можно заметить, что поиск нового значения у таких смелых критиков совсем совпадает с поиском в сути бытия Лермонтова и его литературных образов.

Literatura

[Anonimno], 1950. *Napomene uz „Rukovet strane lirike“*. „Republika“. Zagreb: God. 6(1950), br. 8-9, kolovoz - rujan, str. 597-604.

Badalić, Josip (ur.). 1955. *Eseji o Puškinu i Ljermontovu*. Zagreb: Matica hrvatska.

Flaker, Aleksandar. 2009. *Ruska avangarda 2*. Zagreb – Beograd: Profil multimedija.

Flaker, Aleksandar. 1965. *Ruski klasici XIX stoljeća*. Zagreb: Školska knjiga.

Flaker, Aleksandar. 1984. *Ruska avangarda*. Zagreb: SN Liber Globus.

Golob, Zvonimir. 1966. *Drama ljubomore*. M. J. Ljermontov, *Maskerata*. Preveo Gustav Krklec, Telegram, Zagreb, god. 7 (1966), br.301, 4. februara, str.4.

Janićijević, Jovan. 1965. *Ogled o Ljermontovljevu „Jedru“*, u: *Umjetnost riječi: časopis za nauku o književnosti*. God. 9(1965), br. 4.

Krklec, Gustav. 1964. *Bilješke uz prijevod Maskerate u povodu 150-e godišnjice rođenja Ljermontova*, u: *Forum*. Zagreb, god. 3(1964), br.11, novembar, str. 609-646.

Lermontov, M. J. 1992. *Junak našeg doba*, Zagreb: Školska knjiga. Preveo Zlatko Crnković.

Ludvig, Sonja. 1999. *U potrazi za izgubljenim rajem (M. J. Ljermontov, "Demon")*, u: Vidmarović, Nataša i Gadanyi, Karlo(ur.), *Studia Slavica Savariensia*. Zagreb-Szombathely, str. 137-156.

Ludvig, Sonja. 2004. *Demon* u: Detoni-Dujmić, Dunja. *Leksikon svjetske književnosti (Djela)*. Zagreb: Školska knjiga, str. 101-102.

Ludvig, Sonja. 2004. *Junak našeg doba* u: Detoni-Dujmić, Dunja. *Leksikon svjetske književnosti (Djela)*. Zagreb: Školska knjiga, str. 261-262.

Menac, Antica. 2016. *O prepjevima i nekim problemima su odnosa roda i spola* u: Čelić, Željka i Fuderer, Tetyana (ur.). 2016. *Slavenska filologija: prilozi jubileju prof. em. Milenka Popovića*. Zagreb: FF Press.

Moranjak-Bamburać, Nirman. 1989. *Fakt i fikcija/Pilnjak* u: Flaker, Aleksandar (ur.). Ugrešić, Dubravka (ur.). *Pojmovnik ruske avangarde, šesti svezak*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske; Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, , str. 235-246.

Mulić, Malik. 1959. *Pogovor u: Izabrane pripovijetke A.S. Puškina i Junak našeg doba M. J. Ljermontova*. Zagreb: Naprijed, str. 487-493.

Kovačević, Božidar (prev.)

Novalić, Đuro. *Plemstvo u književnosti : (od 1700. do 1900. godine)*, u: *Forum: časopis Razreda za suvremenu književnost Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, god. 11(1972), knj. 24, br. 7-8, str. 286-287.

Peruško, Ivana. 2008. *Pečorin i druge bolesti: M.J. Lermontov: Junak našeg doba*, u: Užarević, Josip (ur.). *Romantizam i pitanja modernoga subjekta*. Zagreb: Disput, str. 285-306.

Solar, Milivoj. 2003. *Povijest svjetske književnosti: kratki pregled*. Zagreb: Golden marketing.

Stojević, Milorad. Švačko, Vanja. 2000. *Ruski bordel muza: antologija ruske erotske, pornografske i psovačke poezije*. Split: Feral Tribune.

Šoljan, Antun (ur.). 1972. *100 najvećih djela svjetske književnosti*. Zagreb: Stvarnost.

Težak, Stjepko. 1963. *More u književnosti*, u: „15 dana“, Zagreb, VI/1963, br.17-18, str.48 -49.

Užarević, Josip. 1999. *Uzajamno sanjanje*, u: Republika, Zagreb, br. 11-12, str 112-121.

Užarević, Josip. 2001. *Ljermontov*, u: Dunja Detoni-Dujmić, *Leksikon stranih pisaca*, Zagreb: Školska knjiga, str. 652-653.

Užarević, Josip. 2004. *Jedro*, u: Detoni-Dujmić, Dunja. *Leksikon svjetske književnosti (Djela)*. Zagreb: Školska knjiga, str. 253-254.

Užarević, Josip. 2008. „*Nadživio sam svoju zvijezdu*“ (*Problem Ja i lirika Mihaila Lermontova*), u: Užarević, Josip (ur.). *Romantizam i pitanja modernoga subjekta*. Zagreb: Disput, str. 307-325.

Žmegač, Viktor; Čale, Frano; Flaker, Aleksandar; Vratović, Vladimir; Zorić, Mate (ur.). 1968. *Književni leksikon-strani pisci*. Zagreb: Školska knjiga, 1968.

Бадалич, Йосип. 1966. *Русские писатели в Югославии: Из истории русско-югославских литературных связей*. В.Д. Кузмина (редактор). Москва: Издательство «Прогресс».

Sažetak

Cilj je ovog rada dati opći pregled recepcije stvaralaštva Lermontova u hrvatskoj književnoj kritici i književnoj znanosti u razdoblju od 1950. do 2015. godine, kako bi se utvrdilo na koji način su hrvatski kritičari gledali na djela tog ruskog pjesnika. Rad započinje Badalićevim pregledom recepcije Lermontova od 19. stoljeća sve do polovice 20. Stoljeća, gdje utvrđuje da se Lermontov nije sustavno niti prevodio niti proučavao u tom razdoblju. Zatim prelazimo na drugu polovicu 20. stoljeća i navodimo neke važnije osvрте na djela i psihologiju likova tog pjesnika, zatim na 21. stoljeće gdje se upoznajemo s novim trendovima, započetima već koncem prošlog stoljeća, u proučavanju Lermontova. U radu zapažamo da su 1950-ima i 1960-ima vrlo aktivni akademici Badalić i Flaker, pri čemu se Flakerova aktivnost proteže i u 21. stoljeće. S druge strane, od 1990-ih godina nadalje, nove perspektive u proučavanju Lermontova dolaze sa znanstvenicima Sonjom Ludvig, Josipom Užarevićem i Ivanom Peruško. Dok su se u drugoj polovici 20. stoljeća kritičari uglavnom bavili općim značajkama Lermontovljeva stvaralaštva, s naglaskom na važnosti koju je njegov nemiran život imao na njegova djela i psihologiju likova, već na prijelazu u 21. stoljeće kritičari se koncentriraju na određene aspekte njegovih djela i likova. Tako se, na primjer, Sonja Ludvig bavi utjecajem zapadne književnosti te folklornih i kršćanskih shvaćanja demonskih sila kako bi objasnila crtu demonizma koja se proteže u djelima Lermontova. S druge strane Josip Užarević bavi se fragmentacijom lirskog subjekta u kontekstu postmodernizma, a Ivana Peruško vuče poveznice između suvremene Rusije i aristokratskog društva u smislu prevladavanja bolesti kao morbidne karakteristike svakodnevnog života proizašle iz osjećaja suvišnosti, beznada i ubitačne životne dosade. Sve te teme na jednom mjestu okuplja stvaralaštvo Lermontova. Na kraju dolazimo do zaključka da Lermontov i u današnje vrijeme izaziva određeni interes kritičara i znanstvenika, i da se u skladu sa promjenama kulturoloških paradigmi mijenja i način interpretacije njegovih djela.

Ključne riječi

Lermontov, Hrvatska znanost o književnosti, romantizam, postmodernizam

Ключевые слова

Лермонтов, хорватское литературоведение, романтизм, постмодернизм

Životopis

Osobne informacije

Ime i prezime	Jure Ivanković
Adresa	Ulica k. Alojzija Stepinca 28c, 88220 Široki Brijeg, BiH
Datum rođenja	6. 2. 1991.

Obrazovanje

2013.-2016.	Diplomski studij engleskoga jezika i književnosti i ruskoga jezika i jezika i književnosti Smjer: Amerikanistika i prevoditeljstvo
2009.-2014.	Preddiplomski studij engleskoga jezika i književnosti i ruskoga jezika i književnosti
2005.-2009.	Opća gimnazija „fra Dominik Mandić”

