

РУССКАЯ И ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

К 200-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова

УДК 398.1

А. А. Гордин

ЛЕРМОНТОВ: МЕРЕЖКОВСКИЙ — ЧАК

В центре внимания данной статьи находятся два очерка, посвященные творчеству М. Ю. Лермонтова: работа Д. С. Мережковского «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» и статья латышского писателя Александра Чака «Солнце полуночи» («Pusnakts saule»). Важным представляется определенное сходство представителей двух культур в прочтении произведений Лермонтова. В статье утверждается взаимопроникновение и взаимодействие двух культурных пространств в рамках литературного процесса первой половины XX века.

Ключевые слова: модернизм, русско-латышские литературные связи.

A. A. Gordin

MIKHAILLERMONTOV: MEREZHKOVSKY — ČAKS

The article is devoted to the analysis of two literary essays dedicated to the works of M. J. Lermontov: «M. J. Lermontov: The Poet of Over-Humanity» by Dmitry Merezhkovsky and «The Sun of the Midnight» («Pusnakts saule») by a Latvian poet and writer Alexander Čaks. The author of the article concludes that there is a certain similarity in the perception of Lermontov's works by the representatives of two cultures. Therefore, it is possible to talk about the interaction between two cultural spaces in the frames of literary process of the first half of the XX century.

Key words: modernism, Russian and Latvian cultural relations.

Уже неоднократно в центре внимания исследователей оказывалась статья Дмитрия Мережковского «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» (1909)¹. Данная статья Мережковского служит одной из важных составных частей «лермонтовского мифа» в культурном сознании рубежа XIX и XX веков. Эта статья, как известно, явилась реакцией Мережковского на статью Владимира Соловьева о Лермонтове (1899), который «вызывал» у него «сложное сочетание чувств внутреннего родства и острейшей неприязни» [20, с. 311]. В данной статье предлагается провести сравнительно-сопоставительный анализ статьи Мережковского в контексте рецепции творчества М. Лермонтова известным латышским писателем первой половины XX века Александром Чаком (*Aleksandrs Čaks*, 1901–1950).

Исследователи, литературоведы часто отмечают влияние, взаимопроникновение тенденций, методов между представителями двух культур, русской и латышской. Само становление «молодой» национальной латышской литературы во многом представляется следствием развития связей с культурой русской в целом и представителями русского Серебряного века, в частности².

Имя Дмитрия Сергеевича Мережковского было тесно связано в сознании многих латышских авторов этого времени с целым рядом литературных явлений, которые имели большое значение в становлении латышской национальной культуры. **Многие** писатели из Латвии первой половины XX века принимали участие в различных модернистских явлениях начала века, что **во многом** объясняется общим вектором развития молодой творческой среды.

В типологическом плане творчество Мережковского (его мнения, художественные представления и практики), наряду с творчеством В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Ремизова и других, могут быть рассмотрены как некая эстетическая основа для формирования вкусов и литературных взглядов в среде латышских модернистов. Важным здесь становится и частотность упоминания этого имени среди латышей, и прочтение по-своему определенной литературной матрицы (кодов «чужой» культуры в инациональной среде), сформированной и ориентированной отчасти на эстетическую модель Мережковского. Подобная «корреспондирующая» функция русской литературы становится характерной чертой латышского литературного процесса начала XX века. «Латышская литература начала XX века, сохраняя свою национальную специфику, стремительно включается в мировой литературный процесс; во взаимодействии с другими литературами, принимая и преодолевая новые влияния, проходит в своем развитии те же самые этапы, что и другие европейские литературы» [7, с. 13–14].

Родственные тенденции в развитии национальных культур объясняются и общими интересами их представителей. Говоря о характере латышского литературного процесса первой половины XX века, необходимо учитывать те особенности развития нового искусства, которые сопровождали его формирование. В отношении рецепции идей Дмитрия Мережковского, безусловно, речь идет о восприятии символистской картины мира. В истории русской литературы нам представляется символизм как особого рода мифопоэтическая структура в модернистской эстетике Серебряного века, в котором «течение исторического времени прерывается мессианским актом тотального обновления и все предыдущие эпохи предстают в новом идеальном синтезе», при этом «понятие культурной традиции, доминировавшее в сознании предшествующего столетия, заменяется идеей культурного мифа, а историческая последовательность уступает место мифологической симультативности (отвлеченности)» [5, с. 2]. В результате модернистская эстетика предстает в качестве динамичной структуры, внутри которой происходит художественная эволюция³. Главное, что перед нами, как в текстах самого Мережковского, так и в творчестве других русских символистов, предстает особого рода система художественного текста, которая по-новому рассматривает и применяет данный исторический / культурный материал⁴.

В отношении явлений, которые складываются в это время в латышской литературе, то, как было отмечено в работах Я. Курсите⁵ и В. Вавере⁶, черты символистской эстетики были связаны с развитием так называемого *декаданса*, «с его тенденциями и поэтикой. Декаданский этап латышской литературы в большей степени рассматривается как совокупность различных стилей и направлений, в меньшей степени — в соответствии с отдельными направлениями — неоромантизмом, импрессионизмом, символизмом» [9, с. 38–39].

Если говорить о ключевой для данной статьи фигуре Александра Чака, то «размышляя о типе его творчества, источниках его вдохновения, литературных симпати-

ях, влияниях и духовном родстве, обоснованным будет упомянуть Владимира Маяковского, Александра Блока, Сергея Есенина и других русских писателей» [1, с. 12].

Именно в подобном ракурсе складывается представление латышских писателей о русской классической литературе, главным образом, о Пушкине и Лермонтове как о своего рода национальных мифах. Такое *символистское* прочтение формирует своеобразный инвариант представления, которое, в свою очередь, реконструируется по различным знакам, дешифрованным в оригинальных латышских текстах. Миф о Пушкине и Лермонтове в латышской литературе требует более детального рассмотрения, что выходит за рамки настоящего сообщения⁷. Здесь же в разговоре о Лермонтове и интересе к нему латышских литераторов необходимо отметить, что с самого начала «становления латышской национальной литературы М. Ю. Лермонтов всегда был одним из самых популярных и любимых поэтов» [11, с. 201].

Единственное, что необходимо отметить, это то, что различные коннотации, связанные с этими именами, представление о Пушкине — Лермонтове как антогонистической паре, творческой оппозиции в истории русской литературы, диктуется как раз теми контекстуальными моментами, которые связаны с литературой начала XX века. И эти фигуры воспринимаются в инациональной среде как некий поэтический комплекс, диктующий определенные рамки для понимания особенностей их творчества. Личность Лермонтова, «самого крупного русского романтика» [8, с. 185], осмысливается в латышской литературной среде во многом в свете неоромантических атрибутов.

Статья Дмитрия Мережковского «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» представляет собой «яркий образец переосмысления Лермонтова на рубеже XIX—XX века в модернистском кругу» [23, с. 258], в котором «обнаруживается вполне определенная и даже стройная логика, с необходимостью ведущая к <...> рожденному Мережковским мифа о Лермонтове» [14, с. 117]. Интерпретация Мережковского была мотивирована во многом общим для конца XIX — начала XX вв. направлением мысли в оценке творческой судьбы Лермонтова. В рамках данной статьи, кроме уже упомянутой статьи Владимира Соловьева «Лермонтов» (1899), необходимо выделить очерк С. А. Андреевского «Лермонтов» (1890) и труд Н. А. Котляревского «М. Ю. Лермонтов. Личность поэта и его произведения» (1891, второе издание — 1905, породившее своего рода полемику⁸). Актуализированность лермонтовских знаков в это время объясняется самим названием статьи Н. К. Михайловского — «Герой безвременья» (1891).

Пожалуй, поворотным в этом смысле можно назвать восприятие Лермонтова Андреевским. Его сочинение представляет из себя попытку «найти трансцендентные основания для суждений о поэте» и выдвигает «вопрос о смысле и значении творчества Лермонтова за пределы общественной истории вообще». В дальнейшем все эти «мотивы были развиты предсимволистской, символистской и околосимволистской критикой; на протяжении первого десятилетия XX века они превратились в устойчивую систему. Основанием системы со временем стал принцип, провозглашенный А. А. Блоком ([10]). Единственным путем, ведущим к постижению Лермонтова, Блок считал «творческое провидение», разгадывание тайны лермонтовского образа» [13, с. 22–23].

Порождение всевозможных мифологически[структур характерно для русской литературы конца XIX — начала XX века: «В 1890-х — начале 1900-ых гг. обраще-

ние к ним (к мифологическим образам и мотивам — А. Г.) связывалось с представлением, что именно в этих «мифах» заключена высшая мистическая истина о мире (все равно, шла ли речь о сакральных образах Ветхого и Нового Завета или о богоборческом демонизме Лермонтова и «антихристианстве» Ф. Ницше)» [21, с. 197].

Понимание Лермонтова Мережковским складывается задолго до появления его программной статьи в печати. Уже в известном своем манифесте 1892 года «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» Мережковский намечает контуры того прочтения Лермонтова, который в дальнейшем будет реализован в статье 1909 г. Лермонтов видится Мережковскому как «уже вполне стихийное явление. Этот сильный человек, в котором было столько напоминающего истинных героев, избранников судьбы» [19, с. 524]. Мотив *избранничества* поэта продолжает развивать Мережковский и далее в своих воззрениях по поводу Лермонтова, подчеркивая его «мистицизм», размышляя об источниках поэзии Лермонтова («Противоположение спокойствия и красоты природы суете и уродству людей — вот главный источник поэзии Лермонтова» [15, с. 493–496]).

Отдельного рассмотрения заслуживает отношение Лермонтова к Наполеону сквозь ряд значений, который дает последнему Мережковский в своем романе периода эмиграции («Наполеон», 1929): ««Он миру чужд был. Все в нем было тайной»⁹ — понял Наполеона никогда не видевший его семнадцатилетний русский мальчик, Лермонтов» [18, с. 7]. «„Возле него колыхалось что-то белое, неясное и прозрачное ... То было чудное, божественное видение: склонясь над его плечом, сияла женская головка; ее уста умоляли, в ее глазах была тоска невыразимая¹⁰, она отделялась на темных стенах комнаты, как утренняя звезда на туманном востоке”¹¹. «Звезда» — верное слово нашел столь близкий по духу к Наполеону Лермонтов. Отделившаяся от человека душа его, некий бог, живущий в нем и над ним, неземная судьба его и есть «Звезда» — судьба Наполеона» [18, с. 254]. Использование подобного ряда цитат носит в романе Мережковского особую функцию: выстраивание собственного представления о конкретном историческом лице посредством использования «чужого» текста, что порождает различные смыслы и влияет на формирования мифа об этом историческом персонаже, переводя его в разряд античных героев.

Таким образом, сам образ Лермонтова в творчестве Мережковского мифологизируется — становится частью общей системы координат, модулируется в соответствии в концепцией самого Мережковского, которая строится на определенных историософских представлениях. «В духе разрабатываемой им концепции общественного и религиозного обновления критик <...> трактовал Лермонтова как «Каина русской литературы», несмирившийся, мятежно-богоборческий дух которого противостоит и Пушкину, и Гоголю, и Л. Толстому, и Достоевскому <...> Пушкин — дневное, Лермонтов — ночное светило русской поэзии, размышлял Мережковский, ее полюса созерцания и действия» [24, с. 82–83].

Составляя оперативное поле текста, эти образы порождают новые смыслы в определенном контексте восприятия, декорируют само содержание этого конструкта и его доминанту. Главное — чтобы они были способны объяснять события настоящего сквозь призму прошлого, которое, в свою очередь, виделось Мережковскому в виде историософской абстракции. Следовательно, сами художественные образы наполняются дополнительными кодировками, которые понимаются уже в общем контексте исторической и театральной мистерии. Функциональность этого принципа во

многим определяет механизм художественного действия в текстах Мережковского. Это своеобразная реализация историософского концепта.

Подобное подчинение определенному императиву в качестве реконструкции конкретной модели исторической реальности служит Мережковскому основой для дальнейшего построения и порождения собственного художественного пространства. При этом, не столько сам исторический материал, который использует Мережковский, сколько его историософское переосмысление, становится смысловым фоном произведений. Одновременно с этим, данный материал служит матрицей, которая накладывается на историческую реальность текстов, функционируя в них как константный элемент структуры. Представления Мережковского отодвигаются за рамки истории и относятся уже к «постистории», к «новому небу и новой земле, где обитает правда», к вечности. Временной вектор здесь направлен не в сторону традиционного страшного суда и грядущего воскресения, но — к образу «третьего человечества», реальной человеческой общности, которая должна прийти на смену второму. В данном случае, наша история будет для него лишь мифом, как теперь для нас — история Атлантиды.

Поэтому и Лермонтова для Мережковского все время «вспоминает» о вечности, выходящей за рамки человеческой истории, как «песню матери — песню ангела:

И голос той песни в душе молодой
Остался без слов, но живой ...

Вся поэзия Лермонтова — воспоминание об этой песне, услышанной в вечности» [17, с. 269].

Пространство воспоминания о чем-то большем, чем земное бытие — «это «воспоминание будущего», воспоминание прошлой вечности кидает на всю его жизнь чудесный и страшный отблеск: так последний луч заката из-под нависших туч освещает вдруг небо и землю неестественным заревом» [17, с. 271].

Постижение Мережковским особенностей исторического процесса-мистерии проходит несколько фаз развития: от эона Отца — к эону Сына. Последняя эпоха, как данность исторического христианства, по Мережковскому, должна перерасти в эон Святого Духа — итогового исторического развития человечества.

В итоге, в творчестве Мережковского создается некое «историософское бытие» отдельных образов-мифов. Подобному методу подчиняется и анализ Мережковским творчества Лермонтова в статье «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества», которая во многом определяет характер публикации представителя иного культурного пространства — Александра Чака: «Солнце полуночи» («Pusnakts saule», 1939).

Александр Чак (*Aleksanrs Čaks*; настоящее имя — Александр Чадарайнис, *Aleksandrs Čadarainis*) — латышский писатель, родился в Риге. Учился в одной из старейших рижских русских гимназий — Александровской (1911–1914), что обусловило уже на раннем этапе соприкосновение с русской культурой.

Во время Первой мировой войны он вместе с семьей был эвакуирован в Москву, затем — в Саранск. Первое стихотворение было написано на русском языке («Восстань, о Латвия святая...», 1917). В 1918 г. Чак поступает в Московский университет на медицинский факультет. В это время он посещает различные литературные кружки и диспуты, начинает всерьез задумываться о литературном поприще. В 1919 г. прекращает учебу. В 1920 году, как имеющий медицинские навыки, был призван в Красную армию, участвует в нескольких сражениях. Был работником культуры в

25 стрелковом резервном полку. 1921–1922 гг. в Саранске становится редактором газеты «Путь коммунизма». В 1922 году возвращается в Латвию. Занимается преподавательской деятельностью, параллельно пишет стихи. В 1925 году выходит его первое стихотворение на латышском языке — «Сны» («Sapņi»). В 1927 году основывает литературный журнал «Ли́ра молодых» («*Jauno Lira*», 1927–1928), в 1928 г. — издательство «Зеленая ворона» («*Zaļā Vārna*»), активно сотрудничает в журнале «Порыв» («*Trauksme*», 1928–1930) и других изданиях. В 1928 году выходит и сборник стихов А. Чака «Сердце на тротуаре» («*Sirds uz trotuāra*»), в 1929 г. — «Я и это время» («*Es un šis laiks*»). Чак считается одним из первых в латышской поэзии, кто рассматривает в своем творчестве город как самостоятельный художественный / поэтический объект (одним из первых в латышской литературе поэтом-урбанистом)¹².

С 1928 года Чак начинает писать статьи о литературе, занимается анализом творчества писателей, публикует ряд критических очерков. В историю латышской литературы Чак вошел, в первую очередь, как автор «городских» текстов. В своих стихотворениях использует как классические поэтические формы, так и экспериментирует со структурой стиха. Здесь сказалась его увлеченность со времен учебы в России модернистской эстетикой. В 1930-е гг. Чак создает «Антологию латышской современной поэзии» («*Latvijas modernās dzejas antoloģija*», вместе с Петерисом Тикутом — *Pēteris Ķikuts*), начинает писать драматические произведения («Гвоздь, Помидор и Сливочка» — «*Nagla, Tomāts un Plūmīte*», «Полночный корабль» — «*Pusnakts kuģis*»), пишет театральные рецензии, кино, переводит пьесу Б. Брехта «Трехграшевая опера» («*Trīsgraša opera*»), роман Ф. Достоевского «Подросток» («*Pusadzis*»), публикует сборники рассказов («Ангел за прилавком» — «*Enģelis aiz letes*», 1935; «Закрытая дверь» — «*Aizslēgtās durvis*», 1938 и др.). В этих произведениях Чак акцентирует свое внимание «на единстве и целостности живого и неживого мира; важно воспроизведение особенных, непростых человеческих чувств и переживаний» [6: 129]. Со второй половины 1930-ых гг. Чак все чаще обращается к биографическим очеркам. В 1938 г. выходит его стихотворный сборник «Мнимые зеркала» («*Iedomu spoguļi*»), в котором преобладают черты «воображаемого и фантастического мира» [6, с. 129]. С 1939 года сотрудничает с журналом «Атпута» («Отдых» — «*Atpūta*»), выпускает ряд литературных очерков.

Именно в этом журнале появляется очерк Александра Чака о жизни и творчестве М. Лермонтова: «Солнце полуночи»¹³ («*Pusnakts saule*», 13.10.1939, № 780, с. 24). В 1939 на страницах латышской прессы «появляется целый ряд исчерпывающих статей о личности поэта и содержании его стихотворений <...>»¹⁴ [3, с. 759–760]; в театре «Дайлес» («*Dailes teātris*») была открыта выставка, посвященная Лермонтову.

Первое свое знакомство с произведениями Лермонтова А. Чак относит к 1912 г. и опере А. Г. Рубинштейна «Демон», которая была поставлена Латвийским оперным театром. «Спектакль привел меня в восторг» [2, с. 297], — вспоминает А. Чак в своей статье «Как я познакомился с Лермонтовым» (1946). — «Больше всего меня увлекло содержание оперы и место действия»¹⁵. И уже позднее «с каждым своим творением Лермонтов становится для меня более близким, необходимым»¹⁶ [2, с. 298].

Александр Чак в самом начале статьи «Солнце полуночи» отмечает, что «в русской поэзии два солнца — дневное солнце Пушкин, полуночное — Лермонтов»¹⁷. Это сказал о двух великих русских поэтах Мережковский, видный знаток русского духа и поэзии. Это — точное определение»¹⁸ [4, с. 266]. Применение инструментария, пред-

ложенного Мережковским, диктует те границы, в которых развивается в дальнейшем мысль А. Чака. «Пушкин — глубокий и ясный, Лермонтов мрачный протестный дух, который жаждет свободы и ясности¹⁹. Его строки из стали, выкованной болью и несчастьями. Многие исследователи жизни Лермонтова думают, что оправдание этому мраку и тоске следует искать в неблагоприятных жизненных обстоятельствах Лермонтова»²⁰ [4, с. 266]. С самого начала в статье Чака возникает тот мотив тоски, о котором говорит и Мережковский, только поданный в иной компетенции. В данном случае, конечно, необходимо отметить ту аудиторию, которой адресована публикация Чака. Это, в первую очередь, массовый читатель, к которому обращается автор, тот, кто достаточно далек от всевозможных религиозно-философских концептов. Поэтому Чак оставляет лишь план статьи Мережковского. К тому же, возникает вопрос об авторской рефлексии Чака, для которого Мережковский становится основным корреспондентом — источником рассуждений о Лермонтове. То есть, Чак как поэт, пишет о поэте, при непосредственном посредничестве «не-художника», «не художника только», по определению Андрея Белого²¹.

Далее Чак постепенно начинает отходить от сугубо «биографического» подхода, он говорит о том, что «внешние обстоятельства только подчеркнули и развили эти начала. И так выросла “мировая скорбь”»²² [4, с. 266]. Здесь он обращается к еще одной работе, актуализирующей понимание лермонтовского творчества в начале XX века. Речь идет об известной книге Нестора Котляревского²³. Эта «мировая скорбь», по мнению Чака, «так заметна в поэме „Демон”»²⁴ [4, с. 266]²⁵.

Протестность, острота, желчность, сарказм, постоянная насмешливость — вот те особенности характера Лермонтова, на которые обращает внимание А. Чак²⁶. Он видит в трагедии поэта некоторую закономерность. «В 1837 г. на дуэли погиб Пушкин; Лермонтов написал крайне острое стихотворение, в котором злобно напал на общество и его пустоту²⁷. Одним махом Лермонтов стал знаменитым. Его стихи учили наизусть, они переходили из уст в уста<...>Триумф Лермонтова был коротким, но ослепительным <...>Поэт предается излишествам. Ему нет покоя<...> Поэт мимоходом посещает множество тайных кружков и салонов, но нигде не задерживается надолго. Он слишком особенный, независимый и замкнутый в своей боли, в мрачном восприятии мира, как в темной золотой скорлупе²⁸<...> Ему нравится острота, препятствия и дикость. Это помогало очиститься от последних недостатков и позволяло себя почувствовать до конца. Лермонтов ощущал себя озорной и проворной рыбой в горячей воде. Он с головой окунулся в водоворот. Исход не заставил себя долго ждать»²⁹ [4, с. 267–268].

Акцентируя такие поэтические характеристики, Чак вводит свое понимание лермонтовского образа в романтический комплекс с сопутствующими ему характеристиками (мотив тоски, грусти, одиночества). Происходит перевод из сферы общественной в околичностную систему, близкую к внутренне мотивированному психологизму. Это позволяет Чаку в конце своей статьи сблизить фигуры Лермонтова и Байрона³⁰. Сочетание этих двух имен, их прочтение в одном ряду, «байронизм» самого Лермонтова были характерны для латышской литературной критики первой половины XX века³¹. При этом, если в начале своего творческого пути Лермонтов, по мнению Чака, опирается на Байрона («В начальный период творчество Лермонтова испытывает достаточно большое влияние Байрона»³² [4, с. 269]), то позднее «становится полностью самостоятельным и неповторимым в своем своео-

бразии»³³ [4, с. 269]. Подобный портрет романтика-революционера близок самому А. Чаку, который в своем оригинальном творчестве опирается во многом на «русских революционных модернистов» [1, с. 12]. Именно *революционный* характер творчества М. Лермонтова привлекает А. Чака, одновременно с этим, сближая последнего с целым рядом представлений о Лермонтове со стороны русских символистов. «Конечно, Лермонтов — важнейший «пик» русской лирики почти для всех русских символистов 1890–1900-х гг. Однако Лермонтов особо выдвигался «бунтарским» символизмом 1890-х гг.» [22, с. 319].

В наследии Лермонтова Чак особо выделяет «Два великана» (1832), «Бородино» (1837), «Спор» (1841), поэмы «Демон», «Мцыри» и «написанную в народном духе» «Песню про купца Калашникова». «Из прозаических работ самым значительным является роман «Герой нашего времени», который наряду с «Демоном» и множеством лирических стихотворений, принадлежит к самым известным произведениям Лермонтова. Особенно неподражаемы они с точки зрения языка. Стиль «Героя нашего времени» до сих пор считается непревзойденным в русской литературе. Второе безупречное прозаическое произведение Лермонтова — «Вадим», написанный в духе романтизма, и полный опасностей, страстей и стремлений»³⁴ [4, с. 268]. Говоря о драматических опытах Лермонтова, Чак выделяет «Маскарад», который «создан по знаменитой пьесе Грибоедова «Горе от ума»»³⁵ [4, с. 268].

Чак заключает, что «Лермонтов свои работы долго шлифовал, до того момента, пока его полный боли и недовольства дух идеально сливался с соответствующей формой»³⁶ [4, с. 268].

В целом, очерк А. Чака коррелирует со статьей Д. Мережковского о Лермонтове. Этот очерк, написанный в неоромантическом ключе, делает вариант лермонтовского мифа, созданного Мережковским в начале XX века, доступным для определенного читателя, снимает с него определенную нагрузку. При этом, сами границы и способы дешифрации этого мифа остаются теми же.

Таким образом, представляя Лермонтова в *около* символистской парадигме, А. Чак своей публикацией порождает определенную систему взглядов на русского поэта в латышской литературной среде. Статья Д. С. Мережковского служит ему материалом, своего рода схемой для передачи набора смыслопорождающих элементов, диктует вектор дальнейшей генерации взглядов на Лермонтова в инациональной (в данном случае, латышской) литературной среде. Посредством этого источника своих взглядов Александр Чак стремится выработать автономный взгляд на творчество М. Ю. Лермонтова, разрабатывая при этом свой собственный критический метод. Цель этого метода — обозначить ряд близких ему имен в контексте латышской литературы первой половины XX века.

Литература

1. Cimdiņa A. Čaks un dekadance. // Cimdiņa A. Dzīve tekstā: Raksti par literatūru. Rīga: Atēna, 2006. S. 11–21.
2. Čaks A. Kā es iepazīnos ar Ļermontovu. // Čaks A. Kopoti raksti: 6 sēj. Rīga: Zinātne, 2007. 6. sēj. S. 297–300.
3. Čaks A. M. J. Ļermontova piemiņas izstāde Dailes teātrī // Čaks A. Kopoti raksti: 6 sēj. Rīga: Zinātne, 2007. 6. sēj. 759–761.
4. Čaks A. Pusnakts saule. // Čaks A. Kopoti raksti: 6 sēj. Rīga: Zinātne, 2007. 6. sēj. 266–269.
5. Gasparov B. The «Golden Age» and Its Role in the Cultural Mythology of Russian Modern-

- ism // Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age. California Slavic Studies. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1992. P. 1–16.
6. Kalniņa I. Aleksandrs Čaks // Latviešu rakstniecība biogrāfijās. Rīga: Zinātne, 2003. 128–130.
 7. L. Sproģe. V. Vāvere. Latviešu modernisma aizsākumi un krievu literatūras «sudraba laikmets». Rīga: Zinātne, 2002.
 8. Mauriņa Z. Jānis Poruks un romantisms // Mauriņa Z. Kultūras saknes: esejas 1929–1944. Rīga: Daugava, 2003. S. 155–289.
 9. Tabūns B. Modernisma virzieni latviešu literatūrā. Rīga, 2008.
 10. Блок А. А. Педант о поэте. // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1962. С. 25–30.
 11. Вавере В., Спроге Л. Михаил Лермонтов и Фрицис Барда // Славянские чтения II. Даугавпилс — Резекне: Изд-во Латгал. кул-ного центра, 2002. С. 201–210.
 12. Кудряшова А. А. Лермонтовский миф в русской литературе: Дис.... докт. филол. наук. М., 2007.
 13. Маркович В. М. Лермонтов и его интерпретаторы // М. Ю. Лермонтов: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2002. С. 7–50.
 14. Маркович В. М. Миф о Лермонтове на рубеже XIX–XX веков // Имя — сюжет — миф: Межвуз. сб. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1996. С. 115–139.
 15. Мережковский Д. С. Вечные спутники // Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М.: Республика, 1995. С. 351–521.
 16. Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский // Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М.: Республика, 1995. С. 5–349.
 17. Мережковский Д. С. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества // Мережковский Д. С. Не мир, но меч. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. С. 257–296.
 18. Мережковский Д. С. Наполеон. М.: Республика, 1993.
 19. Мережковский Д. С. О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М.: Республика, 1995. С. 522–560.
 20. Минц З. Г. Владимир Соловьев — поэт // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. С. 273–313.
 21. Минц З. Г. Русский символизм и революция 1905–1907 годов // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. С. 190–206.
 22. Минц З. Г. Футуризм и «неоромантизм». К проблеме генезиса и структуры «Истории бедного рыцаря» Ел. Гуро // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. С. 317–326.
 23. Усок И. Е. «Ночное светило русской поэзии». (Мережковский о Лермонтове) // Д. С. Мережковский. Мысль и слово. М.: Наследие, 1999. С. 258–273.
 24. Юрина Н. Г. Осмысление творчества М. Ю. Лермонтова религиозно-философской критикой рубежа веков: концепции, полемики, формирование традиций // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2010. № 1 (13). С. 76–85.

Примечания

- ¹ см. напр.: Полукарова Л. В. Лермонтов в прочтении Мережковского // Тарханский вестник. Вып. 18. 2005. С. 62–66; [13]; [14]; [23] настоящей статьи.
- ² см. подр.: [7] настоящей статьи.
- ³ см. подр.: Гаспаров М.. Антиномичность поэтики русского модернизма // Избранные статьи. М., 1995. С. 286–304.
- ⁴ см. подр.: Минц З. О трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» // Минц З. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. С. 223–241.
- ⁵ см. подр.: Kursīte J. Latviešu dekadence. Dzeja // Kursīte J. Mītiskais folklorā, literatūrā, mākslā. Rīga: Zinātne, 1999. S. 394–419.
- ⁶ см. подр.: Vāvere V. Latviešu literatūra no 1906. līdz 1918. gadam. Proza.// Latviešu literatūras vēsture: 3 sēj. Rīga: Zvaigzne ABC, 1998. 1. sēj. 253–326.
- ⁷ см. подр.: [7, с. 145–172].
- ⁸ см. рецензию А. А. Блока «Педант о поэте» (1906).
- ⁹ Мережковский использует цитату из стихотворения М. Лермонтова «Святая Елена», 1831.
- ¹⁰ ср. у Мережковского в статье о Лермонтове: «Постоянно и упорно, безотвязно, почти до скуки, повторяются одни и те же образы в одних и тех же сочетаниях слов, как будто хочет он припомнить что-то и не может» [17, с. 270].
- ¹¹ Цитата из фантастической повести М. Ю. Лермонтова «Штосс» (1841).
- ¹² [см. подр.: 6, с. 129]
- ¹³ Статья была посвящена 125-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова.
- ¹⁴ <...> *parādījās vesela rinda izsmelošu rakstu par dzejnieka personību un viņa dzejas saturu.*
- ¹⁵ *Izrāde mani sajūsmināja<...> Visvairāk mani aizrāva operas saturs un darbības vieta.*
- ¹⁶ *Ar katru savu darbu Ļermontovs kļuva man tuvāks, nepieciešamāks.*
- ¹⁷ ср. у Мережковского: «Пушкин — дневное, Лермонтов — ночное светило русской поэзии. Вся она между ними колеблется, как между двумя полюсами — созерцанием и действием» [17, с. 258].
- ¹⁸ *Krievu dzejai ir divas saules — dienas saule Puškins, pusnakts — Ļermontovs. Tā teica par šiem diviem lielajiem krievu dzejniekiem Merežkovskis, ievērojams krievu gara un dzejas pazinējs. Tā ir patiesība.*
- ¹⁹ В другой своей статье, посвященной Лермонтову, Чак пишет: «После Пушкина — солнца русской поэзии М. Лермонтов второй по значимости, более тревожный, более страстный, полный высокого вдохновения» — *Pēc Puškina — krievu dzejas saules M. Ļermontovs otrs lielākais dzejnieks, nemierīgāks, kvēlāks, pilns lielas iztēles* [2, с. 300].
- ²⁰ *Puškins ir dziļš un apskaidrots, Ļermontovs drūms protesta gars, kas alkst brīvības un skaidruma. Viņa vārsmā ir no tērauda, ar sāpēm un sūrsmi aplieta. Daudzi Ļermontova dzīves pēitāji domā, ka iegānsts šim drūmumam un skūmjam meklējams Ļermontova nelabvēlīgajos dzīves apstākļos.*
- ²¹ см. подр.: Белый А. Мережковский // Д. С. Мережковский: про et contra. СПб.: РХГИ, 2001. С. 257–266.
- ²² *Ārējie apstākļi vienīgi šos sākumus pasvītvoja un izkopa. Un tā izauga Ļermontova «pasaules sāpes».*
- ²³ Имеется в виду сочинение Н. Котляревского «М. Ю. Лермонтов. Личность поэта и его произведения» (1891). Известно, что этой работе Котляревского посвятил в 1905 свою статью А. Блок ([10]). А. Блок в своем отзыве называет этот труд «болтавней» и «последним пережитком печальных дней русской школьной системы — вялой, неумелой и несвободной» [10, с. 30]. Интересным представляется тот факт, что латышский писатель в своей статье обращается к двум столь противоположным источникам. Однако, учитывая характер этой книги и отзывы на нее, о которых, с большой долей вероятности, Чак знал, можно предположить, что использование цитаты из Котляревского было продиктовано желанием Чака представить Лермонтова в историко-литературном контексте, придать портрету Лермонтова «рельефность», объективизировать свой собственный текст (с сопутствующим ему антуражем), произведения которого «наполнены пылом, глубоким чувством, жаждой, тоской и вызовом, в необыкновенно, до мелочей, выстроенной форме» — *«...pilni vērsmes, dziļu jūtu, alku, skumju un protesta, ārkārtīgi noskaņoti formā līdz pēdējiem sīkumiem* [4, с. 268].
- ²⁴ <...> *īpaši skaidri jaušamas poēmā «Dēmons».*
- ²⁵ У Мережковского Лермонтов «представлен как «читый дух», присутствовавший у «родников создания», свидетель первых дней творенья, ангел, вовлеченный в столкновение сил Света и Тьмы, Добра и Зла, демон, облученный веяньями темных начал в мироздании (поэма «Демон»)» [23, с. 261]. В этом и состоит, по Мережковскому, трагедия Лермонтова, которая «есть исполнская проекция на вечность жизненной трагедии самого поэта» [17, с. 280].

- ²⁶ Мережковский в своей статье приводит цитату И. С. Тургенева: «В наружности Лермонтова было что-то зловещее и трагическое; какой-то сумрачной и недоброй силой веяло от его смуглого лица, от его больших неподвижно-темных глаз. Вся его фигура, приземистая, кривоногая, с большой головой на сутулых плечах, возбуждала ощущение неприятное» [17, с. 272]. Ср. у Чака портрет Лермонтова: «Лермонтов был слабым ребенком: много болел, у него были кривые ноги и большая голова, на которой ярко и взволнованно горели два черных глаза» («*Ļermontovs bija vārgs bērns: daudz slimoja, bija līkām kājām un lielu galvu, kurā spilgti un uztraucoši dega divas melnas acis*») [4, с. 266].
- ²⁷ А. Чак имеет в виду, очевидно, стихотворение М. Ю. Лермонтова «Смерть поэта» (1837), посвященное, как известно, гибели Пушкина. Сам факт смерти великого современника становится «переломным моментом в литературной биографии Лермонтова. С точки зрения «жизнетворчества» написание и распространение стихотворения «Смерть поэта», было *поступком*, определившим новый уровень авторефлексии Лермонтова и всю дальнейшую диалектику его «автобиографического текста»» [12, с. 29]. Для нас становится важным, что А. Чак придерживается достаточно «традиционного» канона в прочтении жизни и творчества Лермонтова, который корреспондируется самим русским поэтом через семантические импульсы, рассредоточенными в его текстах. Чак использует романтический регистр в реконструкции характера и понимания произведений Лермонтова, прибегая к популярным в первой половине XX века именам русских критиков. Тем самым происходит «вписанность» самих этих представлений латышской литературной среды в рамки общеевропейской литературной традиции.
- ²⁸ ср. у Мережковского: «<у Лермонтова> бесконечная замкнутость, отчужденность от людей» [17, с. 272].
- ²⁹ *1837. gada janvārī divkaujā aizgāja bojā A.Puškins; Ļermontovs uzrakstīja ārkārtīgi asu dzejoli, kurā neganti spēcīgiem vārdiem uzbruka sabiedrībai un tās tukšumam. Ļermontovs kļuva vienā rāvienā slavens. Viņa dzejoļi mācījās no galvas, tas gāja no mutes mutē <...> Ļermontova triumfs bija īss, bet žilbinošs <...> Dzejnieks nododas pārmērībām. Viņam nav miera <...> Dzejnieks garāmejot nonāk arī daudzus slepenos pulciņos un salonos, bet nekur nepaliek. Viņš ir par daudz īpats, patstāvīgs un ieslēgts savās sāpēs, drūmājā pasaules izjūtā kā tumšā zelta čaulā <...> Viņam patika asums, šķēršļi un baigums. Tas lobīja nost pēdējo trūkumu un ļāva sevi sajūt līdz galam. Ļermontovs jutās kā nebēdnīga, strauja zivs karstā ūdenī. Viņš metās virpulī ar visu galvu. Iznākums nāca drīz.*
- ³⁰ И у Мережковского довольно частотна эта синонимия двух поэтов, см.: «У него (Достоевского — А. Г.), искреннего проповедника христианского смирения, так же, как у самых гордых мятежников Байрона и Лермонтова, — душа, никогда ничего на земле не боявшаяся» [19, с. 540]; или: «Эгоизм Байрона и Лермонтова — не «последняя степень человеческой подлости», не грубый, низменный, животный инстинкт самосохранения, не «страх за свою шкуру» (кто вообще меньше, чем они, боялся за свою шкуру?), а нечто высшее, более сложное, одухотворенное — эгоизм какого-то особого порядка. Такую любовь к себе не отделяет ли один волосок, может быть, впрочем, для них самих и непереступимый, от величайшей любви к другим, от бескорыстного религиозного подвига, самоотречения, самопожертвования? Мы знаем, что Байрон и Лермонтов, действительно, не «берегли», а «теряли душу свою» — все горе их было в том, что они не знали, за что стоило бы потерять ее окончательно» [16, с. 172].
- ³¹ Зента Мауриня в своем критическом очерке о латышском писателе Янисе Порукке (Jānis Poruks) — «Янис Порук и романтизм» («Jānis Poruks un romantisms», 1929), говоря о сущности романтической эстетики (глава «Сущность романтизма и его краткий исторический обзор» — «Romantisma būtība un īss vēsturisks pārskats») отмечает традиционное влияние Байрона на творчество Лермонтова [8, с. 164].
- ³² *Darbības sākumā Ļermontovs bija diezgan stiprā Bairona ietekmē.*
- ³³ *<...> vēlāk kļuva pilnīgi patstāvīgs un vienreizīgs savā personībā.*
- ³⁴ *No prozas darbiem ievērojamākais romāns «Mūsaiķu varonis», kas līdzās «Dēmonam» un dažiem liriskajiem dzejoļiem piedē Ļermontova slavenākajiem darbiem. Īpaši nepārspēts tas valodas ziņā. «Mūsaiķu varoņa» stīlu vēl tagad krievu rakstniecībā uzskata par priekšzīmīgu. Otrs īpats Ļermontova prozas darbs — «Vadims», kas rakstīts īsti romantiskā garā, pilns lielu briesmu, kaislību un alķu.*
- ³⁵ *<...> darīnats pēc Gribojedova slavenās lugas «Posts prāta dēļ».*
- ³⁶ *Ļermontovs savus darbus ļoti slīpēja, līdz viņa sāpju un īgnuma gars ideāli saplūda kopā ar attiecīgu izteiksmi.*