



ЉЕРМОНТОВЉЕВА ПРОЗА

(одломак)

3.

Враћам се на Љермонтова. Од историјског романа, обојеног емоционалном реториком, Љермонтов прелази на савремени светски роман, чија се радња одвија у Петербургу 1833. године („Кнегиња Лиговска“). Овде је могуће посматрати повезивање различитих приповедачких стилова, што се можда може донекле објаснити интервенцијом Љермонтовљевог пријатеља, С. А. Рајевског („Роман, који смо заједно започели, се одужио и тешко да ће се завршити“, писао му је Љермонтов 1838. године).

Почетак романа написан је у стилу тада већ постојећих „приповедака о бедном чиновнику“, што су припремиле Гогољев „Шињел“ и прве приповетке Достојевског:¹ „Године 1833, двадесет и првог децембра, у четири сата по подне, Вознесенском улицом, као и обично, тутњала је гомила света, и међу осталима ишао је и један млади чиновник... Дакле, Вознесенском је ишао један млади чиновник, и он је ишао из департамента, изнурен једноличним послом и сањарећи о награди и укусном ручку; јер сви чиновници сањаре.“ Следи опис његове спољашњости, при чему приповедач од себе прави *йосмайрача са сѣране*: „...било је тешко распознати његове црте лица: узрок томе је штит на капи, крагна, и сумрак.“

Истом том стилу припада и опис дома у коме је живео чиновник Красински: „Најпре се пробијате кроз узано и угаоно двориште, по дубоком снегу или ретком блату; високе пирамиде дрвећа сваког часа прете да вас угуше својим падом, опор мирис, оштар, одвратан, трује ваш дах, пси реже када се појавите, бледа лица што на себи чувају ужасне трагове сиромаштва или разврата извирују кроз узане прозоре доњег спрата. Најзад, после много запиткивања, ви проналазите жељена врата, тамна и узана, попут врата у чистилиште; оклизнувши се на прагу, летите два степеника надоле и ваше ноге упадају у бару, што се створила на каменом подијуму, затим несигурном руком опипавате степениште и почињете да се пењете. Попевши се на приземље и зауставивши се на четвороугаоном одморишту, угледаћете неколико врата око себе, но авај!, ни на једним вратима нема броја; почињете да куцате или звоните, и обично излази куварица са лојаницом, а иза ње се разлежу псовке или плач деце.“

На другим местима романа појављује се, нама по „Вадиму“ познат, узвишени лирски тон што подсећа на Марлинског: на Печориновом лицу читавају се „дубоки трагови прошлости и предивна обећања будућности...“² тога тренa његово [чиновниково]

¹ Погледај рад А. Цејтлина „Приповетке о бедном чиновнику Достојевског“, М, 1923.

² Упореди у „Вадиму“: „у очима је светлела читава будућност“.

лице што букти било је прелепо попут олује... некакав невидљиви демон приближио је њихова уста и руке у неми стисак, у неми пољубац". Поједина места романа остављају утисак пародирања тог високог стила: „Утиснувши врели пољубац у њено хладно девојачко чело" је обичан клише. Но за њим следи нешто потпуно другачије: „Жорж ју је сместио на столицу, главом без обзира стрчао низ степениште и одјурио кући." Пародирање се наглашава обраћањем читаоцу, које затим следи: „До сада сте, љубазни читатељи, видели да љубав мојих јунака није излазила изван општих правила свих романа и сваке љубави што се рађа, но зато касније... О! касније ћете видети и чути изванредне ствари."

Одступање од високог реторичког стила огледа се такође и у веома пажљивој употреби поређења. Овде имамо чак нешто налик на самопародирање; поређење са америчким бунаром на чијем дну се мигељи отровни крокодил, које се појавило у „Вадиму", овде је употребљено као комично и долази после изузетно прозаичног описа собарице: „Не могу да поднесем дебеле и рошаве собарице, са главом премазаном масним домаћим маслацем или зализаном квасом, од ког се коса лепи и постаје риђа, са рукама храпавим попут јучерашњег решетног хлеба,³ са сањивим очима, са ногама што лупкају у ципелама без пантљика, тешким кораком и (што је најгоре од свега) четвртастим струком, опасаним шареном кућном хаљином, која је ужа доле, него горе... Таква собарица, закупирана послом у задњој соби честите куће, налик је на крокодила на дну светлог америчког бунара."

Прелаз од „Вадима" до „Кнегиње Лиговске" донекле је аналоган прелазу од раних поема и, нарочито, од „Бољара Орши" до „Сашке". У првом случају имамо осцилације између узвишене и комичне поеме, а у другом између емоционално-реторичног стила приповедања, где се аутор стапа са јунаком, и стила посматрача са стране, приповедача као таквог. У „Кнегињи Лиговској" Љермонтов се јавно двоуми чак и у избору самог материјала и у одабиру јунака. Са Печорином у улози јунака надмеће се чиновник Красински; приповедање иде тешко, фабула се компликује, нема заплета.

Карактеристични су такође детаљи приповедања које аутор пажљиво истиче управо да би створио илузију истовремености одвијања догађаја и њихових описа или реалног постојања приказиваних ликова и самог приповедача, као њиховог посматрача; детаљи, који су горе у тексту били истакнути у роману Воскресенског, као поступци поигравања са приповедачком формом: „Сада, када је скинуо шињел, засут снегом, и ушао у свој кабинет, ми слободно можемо да пођемо за њим и да опишемо његову спољашњост... Печорин је спустио те пролазне остатке на сто, поново сео у своју фотељу и лице прекрио рукама; и иако ја по физиономијама веома добро ишчитавам пориве душе, управо из тог разлога никако не могу да вам говорим о његовим мислима..."⁴ У међувремену су донели свеће и док се Варенка љути и удара прстом по прозору, описашу вам собу у којој се налазимо... У међувремену, док сам описивао

³ Хлеб направљен од просејаног брашна, тврд, компактан и сит, веома популаран у народу. (Прим. прев.)

⁴ Упореди у „Вадиму": „Седео је и ридео, не обраћајући пажњу ни на сестру, ни на умрлог. Само Бог зна шта се тада дешавало у грудима погрбљеног, јер, прекривши лице рукама, он ни речи више није изговорио" (поглавље XX).

радну собу, Варењка је полако дошла до стола“, и тако даље. Не развијајући те напомене до комичног поступка, Љермонтов их уводи, по свој прилици, као образложење прекида или прелаза са једних ликова на друге, сведочећи тиме о потешкоћама у структурирању приповедања.

Проблем романа остао је неразјашњен. Велики број ликова (Печорин, Његурова, супружници Лиговски, Варењка, чиновник Красински, Браницки, Горшенко) и сложена интрига, скицирана у написаним поглављима, припрема су за велику форму, међутим, у суштини, романа овде нема: интрига не образује заплет који би повезао све учеснике радње. Роман се распада на низ сцена и епизода, чије повезивање не доводи до доследности тока приповедања. Очигледно је да потреба да саопштава о прошлости својих јунака, да умеће карактеристике, описе амбијента, спољашњости итд. оптерећује аутора. Велика форма му не полази за руком.

Од компактног романа Љермонтов прелази на „низ приповедака“ (како он сам говори у „Максиму Максимичу“), обједињених фигуром Печорина, и себе ослобађа, на тај начин, потешкоћа, везаних за развијање велике фабуле. Међутим, Љермонтов се окреће оној форми која је карактеристична за прозу 30-их година; он јој придаје целовитост, мотивишући спајање новела не само споља, већ и изнутра – јединством јунака. Недостаје повезаност догађаја (општа историја јунака), неопходна за компактни роман; јединство јунака није повезано са јединством интриге, са постојаношћу осталих ликова, са устаљеношћу приповедачког поступка, а уместо тога новеле су између себе чврсто спојене сталним присуством и учешћем јунака. Тако се завршава процес формирања приповедачке форме, који је трајао читаву деценију, и припрема се прелаз ка великој форми, који је остварило поколење 40-их година.

Заиста, у *Јунаку нашеї гоба* уклоњени су управо они приповедачки проблеми који су били у центру белетристике 30-их година, и самим тим ликвидирана је она игра са формом што је већ досадила и претворила се у наивни шаблон који смо испратили у делима Марлинског, Велтмана, Одојевског, Воскресенског. Нови задатак састојао се управо у томе да се пронађу задовољавајући мотиви за описивање, карактеристике, одступања, увођења приповедача итд. Све то проналазимо и код Љермонтова.

Одбацивши идеју о изградњи компактне фабуле, Љермонтов је заправо сачувао себе од неопходности да у роман уводи биографију својих јунака (*Vorgeschichte*). Разбивши роман („дело“, како га је назвао Љермонтов) на новеле, он је од свог јунака направио статичну фигуру. Уместо уобичајене временске доследности, у коју се меша јунаков живот, ми имамо другу доследност, која се не тиче самог јунака, већ аутора: од његовог сусрета са Максимом Максимичем до приче о Печорину, од приче до случајног сусрета са њим, од сусрета до његовог „дневника“. Конструктивну улогу игра другостепена доследност (прича о упознавању аутора са јунаком), а основна доследност (јунаков живот) толико је померена да је чак и након читања читавог романа испричане догађаје тешко сместити у хронолошки редослед.

На тај начин, позиција аутора, као основног приповедача прве две новеле („Бела“ и „Максим Максимич“) потпуно је фиксирана и мотивисана тиме што он не пише „приповетку, већ *йушничке белешке*“ („Бела“), а заједно са тим мотивисан је и временски помак догађаја. „Дневник“ Печорина, који у извесном смислу представља његов *Vor-*

geschichte (у односу на прве две новеле), у суштини нема то значење, јер је уништено јединство фабуле. Догађаје испричане у „Дневику“ примамо без икакве временске повезаности са оним о чему се причало раније. Ми ништа не знамо о прошлости Печорина; чак не знамо ни зашто се Печорин нашао на Кавказу. Најпре је Љермонтов имао замисао да узгред саопшти о томе; у рукопису „Кнегињице Мери“ први запис завршава се речима: „Но, ја сам сада сигуран да ће она првом приликом питати ко сам ја и зашто сам овде, на Кавказу. Њој ће, вероватно, испричати страшну причу о двобоју и посебно о његовом узроку, који је некима овде и познат.“ Но, Љермонтов је све то избацио, очигледно, сматрајући сувишном такву алузију на прошлост.

Дакле, *Јунак нашеї доба* није приповетка, није роман, већ су то *џуџничке белешке*, уз које је приложен део Печориновог „дневника“. Такво образложење има посебан значај за „Белу“: захваљујући њој фиксиран је материјал који се описује, и то не као случајан додатак уз причу, не као „пејзаж“, већ као потпуно природан и важан елемент приповедања. Испоставља се да је прича Максима Максимича резултат беседе што је заподенута на путу; то је искоришћено за сам ток сижеа: прича се не успорава случајним одступањима и комичном интервенцијом аутора или читаоца, већ самом ситуацијом, тиме што Максим Максимич не прича све одједном, већ у размацама: први део за време предаха на станици у Гуд-гори, а други током заустављања на путу према Коби. На тај начин је прича о Бели уплетена у опис пута из Тифлиса до станице Коби; тај опис је ушао у новелу као конструктивни елемент. Традиционална пејзажна интродукција заварена је за саму форму: од описа Којшаурске долине до описа самог пута, одатле до познанства са Максимом Максимичем, од познанства до разговора, од разговора до приче. „А шта, много сте авантура имали?“, тим питањем начињен је прелаз управо ка причи. При томе аутор образлаже и саму своју радозналост: „Ужасно желим да из њега извучем некакову причицу; жеља, својствена свима онима који путују и бележе.“⁵

Ток саме приче усмерава слушаца, који све време поставља питања („Па како се то десило?... А како се он звао?... А је л' дуго живео са вама?...“ итд.). Дескриптивни моменти приче образлажу се управо таквим питањима слушаца: „Па како код њих славе свадбу?... А шта је она отпевала, не сећате се?“

Брига о мотивацији огледа се и у томе што уз Казбичеву песму Љермонтов даје посебну напомену којом још једном истиче позицију аутора као професионалног писца: „Молим читаоце да ми опросте што сам Казбичеву песму, која ми је уручена, наравно, у прози, пренео у стихове; но навика је друга природа.“

Речима Максима Максимича: „Да, они су били сретни“, прича о Бели је, по свој прилици, завршена: „Како је то досадно!“, узвикнуо сам нехотице. У суштини, очекивао сам трагичан расплет, и наједном су тако изненада изневерена моја очекивања!“ Следи опширан опис раног јутра („Изашли смо из сакље“⁶ итд.) и наставка пута, који се неочекивано прекида ауторовим питањем, које је сада већ директно упућено читаоцу: „А можда ви желите да сазнате крај приче о Бели?“ „Као прво, ја не пишем приповетку,

⁵ И даље: „...у једноставним срцима осећање лепоте и величине природе је снажније, живље и по сто пута, него код нас, усхићених.“

⁶ Сеоска кућа на Кавказу. (Прим. ђев.)

већ *йуџиничке белешке*: дакле, не могу да натерам капетана друге класе⁷ да прича пре него што он заиста почне да прича. Према томе, сачекајте, или, ако желите, окрените неколико страница, само, ја вам то не саветујем, јер је прелаз преко Крсташке Горе (или, како је научник Гамба назива, Le Mont St.-Christophe) достојан ваше радозналости. Дакле...“ и следи опис прелаза. Успоравање сижеа мотивисано је самом формом *йуџиничких бележака*.

Као што видимо, Љермонтовљева пажња је заиста усмерена на мотивисаност приповедачких поступака. Мотивисан је опис Којшаурске долине и прелаза преко Кобе, мотивисано је успоравање, мотивисана је прича Максима Максимича па чак и само његово кретање. Најзад, сам Максим Максимич претворен је из традиционалног, увек мање или више условног приповедача, у књижевни лик: његов положај је фиксиран, како тиме што је учесник у догађајима, повезаним са личношћу Печорина, тако и тиме што су му додељене одређене психолошке црте које су у контрасту са личношћу главног јунака. Истичући управо то, Љермонтов на крају новеле поставља Максима Максимича у први план, чинећи га *малџене* главним јунаком: „Признајте, ипак, да је Максим Максимич човек достојан поштовања?... Уколико се сложите са тим, у потпуности ћу бити награђен за своју, можда, превише дугачку причу.“ То је карактеристичан „лажни крај“ (термин В. Шкловског), којим се заправо истиче да је Максим Максимич помоћно лице, традиционални приповедач, чија је улога овога пута специјално мотивисана и фиксирана како би се уобичајени поступак начинио скривеним и да би се, на тај начин, постигла „природност“.

„Максим Максимич“ је прелазна новела која припрема прелазак на „дневник“. Овде долази до сусрета аутора са својим јунаком; сцена поприлично оштра по својој формалној парадоксалности, но толико основана од стране Љермонтова, да се из поступка, карактеристичног за игру са формом, она овде претвара у природно стање, мотивисано читавим током радње. У суштини, тај сусрет је Љермонтову потребан како би мотивисао детаљан опис Печоринове спољашњости (још једном видимо како се Љермонтов брине о мотивисаности момената тог типа), иначе би морао сасвим да се одрекне таквог описа или да га стави у уста Максима Максимича, што би било тешко.

Карактеристично је да Љермонтов у том опису чува тон посматрача са стране, који о карактеру закључује само по спољашњим обележјима: „Ход му је био нехатан и лењ, но приметио сам да није махао рукама, што је сигуран знак некакве затворености карактера.“ И одмах после тога даје специјалну напомену: „Уосталом, то су моја лична запажања, основана на мојим проучавањима, и уопште не желим да вас натерам да у њих слепо верујете“. Даље иде још једна напомена: „Сва та запажања пала су ми на памет, могуће је, само зато што сам знао за неке детаље из његовог живота, и можда би на неког другог његов изглед оставио потпуно другачији утисак; но пошто ви о њему нећете чути ни од кога, осим од мене, онда, хтели не хтели, морате бити задовољни тим описом.“

Из текста рукописа избрисан је део описа, управо онај где је Љермонтов, нехотично се удаљивши од улоге посматрача са стране, почео већ директно да говори о карактеру

⁷ Војни чин у Русији пре револуције. (Прим. ђрев.)

Печорина и при томе се донекле приближио свом старом маниру. („Печорин припада гомили и ако није постао ни злочинац, ни светац, то је, сигуран сам, због лењости.“) Тај пример јасно показује како овде Љермонтов строго чува своју позицију објективног приповедача и како себи не дозвољава да се удаљи од основне мотивације.

Он овде не само да се не стапа са својим ликом, не само да се суздржава од сваког лиризма, већ чак намерно истиче своју позицију професионалца који је набасао на интересантан књижевни материјал: „Недавно сам сазнао да је Печорин, враћајући се из Персије, умро. Та вест ме је веома обрадовала, она ми даје за право да објавим ове белешке.“ Крај те новеле је опет посвећен личности Максима Максимича; долази до подударности са крајем „Беле“, још један лажни крај.

Горе сам обратио пажњу на игру са предговорима, који се смештају у средину и понекад (као код Одојевског) служе као начин да се успори сиже. Љермонтов, говорећи суштину, чини исто то – предговор се налази испред „дневника“ Печорина. По свом општем карактеру тај предговор се односи не само на сам „дневник“, већ и на читаву књигу, но његово појављивање у средини поприлично је мотивисано самим прелазом ка „дневнику“. Овде, као и у другим случајевима, Љермонтов користи поступак традиционалан за руску белетристику тридесетих година, но ствара такву мотивисаност приликом које се чисто формална улога поступка испоставља као скривена.

Сам дневник састоји се од три новеле („Тамањ“, „Кнегињица Мери“ и „Фаталиста“) различитог типа. „Тамањ“ је новела са усмереношћу на сиже, као и „Бела“. Ту нема никаквих нарочитих карактеристика дневника: прича има уобичајену форму новеле (у првом лицу). Насупрот томе, постоје детаљи који јој придају карактер чистог приповедања, које је упућено слушаоцима: „Признајем да имам јаке предрасуде против свих слепих, ћоравих... Дакле, почео сам да посматрам лице слепца; но, шта прочитати на лицу које нема очију?... Признајем, колико год да сам се трудио...“ итд. Крај је такође типичан за новелу: „Шта се десило са старицом и јадним слепим дечаком, не знам. Ма и шта ме се тичу људске радости и невоље, мене, путујућег официра, па још и са путним налогом по државној нужди!...“

Треба претпоставити да су у првобитном тексту, који није стигао до нас, та обележја била још продорнија; у тексту рукописа „Максима Максимича“ на крају постоји додаток у коме се говори: „Поново сам прегледао Печоринове забелешке и на неким местима сам приметрио да их он припрема за штампу, без чега се ја, наравно, не бих одлучио да злоупотребим поверење капетана друге класе. У суштини, Печорин се на појединим местима обраћа читаоцу.“ Јасно је да је то требало да послужи као образложење томе, што у Печориновом „дневнику“ нису свуда сачуване одлике дневника као таквог.

Сама идеја о „дневнику“ није, очигледно, основна замисао која одређује карактер стила, већ је мотивација. Љермонтов је одлучио да се ослободи свих немотивисаних исказа о својим ликовима, чак и информације о томе шта мисли или је мислио онај или овај. Одатле и истицање своје позиције као писца који путује, увођење посебног приповедача као директног сведока догађаја, и најзад, „дневник“. Имамо, на тај начин, три „ја“: аутор, Максим Максимич и Печорин. Ти „ја“ показали су се као неопходни, јер би другачије аутор морао да буде сведок свих догађаја и на тај начин би се ограничили приповедачке могућности.

И поред све бриге Љермонтова за мотивацију, неки детаљи су му промакли, што је скоро неизбежно у приповедању у првом лицу. Максим Максимич мора интензивно да прислушкује туђе разговоре (као и Печорин у „Тамању“, но тамо је то мотивисано сумњом): разговор Азамата са Казбичем, разговор Печорина са Белом („пролазио сам поред и бацио поглед кроз прозор“); обимну самокарактеризацију Печорина, што по свом стилу потпуно одудара од стила Максима Максимича, он је морао да мотивише тиме да су се Печоринове речи „урезале“ у његово сећање; текст песме у „Тамању“ мотивисан је тиме да ју је Печорин запамтио од речи до речи итд. Потпуно без образложења остало је једно место у „Фаталисти“, где се приповеда о Вуличевој смрти: „Вулич је сам ишао тамном улицом; на њега је налетео пијани козак, који је раскомадао свињу, и, могуће је да би прошао поред, не приметивши га, да Вулич није, изненада се заустављајући, рекао: ‘Кога ти, брате, тражиш?’ ‘Тебе’, одговори козак, ударивши га и посекавши га од рамена па скоро до срца...” Јасно је да нико осим самог Вулича није могао то да исприча, а Вулич је успео да изговори само три речи: „У праву је.“ Такви случајеви разоткривају мотивишућу природу тих „ја“: Максима Максимича у „Бели“, Печорина у „Тамању“ и у „Фаталисти“.

„Тамањ“ је сижејна новела. Печорин овде није толико јунак, колико је приповедач: као предмет његових посматрања, осећања и размишљања дат је сам сиже. Читава ствар је заснована на покрету: од почетног наговештаја на то да је у дому, куда је одлучио да крене Печорин, „нечисто“ (искоришћено је двоструко значење те речи), до завршне несреће. Карактеристично је за Љермонтова да је та новела настала не из повезивања различитих момената који би могли бити развијени и у велику форму (као код Пушкина у „Међави“, у „Пуцњу“, у „Надзорнику поштанске станице“, где се осећа сажимање фабуле), већ из једне малене епизоде која је развијена до граница новеле. Управо то је, очигледно, и приморавало Чехова да се одушевљава „Тамањем“. Од маленог и ни по чему посебног догађаја који се не завршава начињена је новела у којој се осећа свака реч, сваки покрет. Љермонтов се овде показао као мајстор мале форме; није се тек тако у кругу својих пријатеља прославио као приповедач вицева.

У „Кнегињици Мери“, као дневнику Печорина, природно место су заузели афоризми и парадокси. Традиционална светска приповетка са баловима и двобојима добила је на вредности тиме што је јунак психологизован: мотивисан је као личност, као карактер, што није пошло за руком ни Марлинском, ни Одојевском, ни Павлову, а и њихова пажња није могла још да се усмери и на ту страну („Моји карактери су приватна ствар“, писао је Марлински). Истина, код Љермонтова још нема оне психолошке разраде каквој су подвргнути књижевни јунаци код Толстоја или Достојевског; утисак „личности“, и при томе „типичне“, не ствара се детаљном анализом душевних стања, разноврсношћу осећања и мисли, већ самим склопом афоризама, разговора и размишљања јунака. У Печориновом дневнику нашле су се мисли које је Љермонтов већ одавно стављао у уста својим јунацима. Тако је његова тријада о себи („Да, таква је моја судбина била од детињства“) преузета директно из драме „Два брата“. У том смислу „Кнегињица Мери“ се уклапа у традицију афористичке књижевности уопште, с том разликом што је овде тај материјал, као и све у *Јунаку нашеј гоба*, чврсто слепљен у новелу, као карактеристика.

За дијалог су неопходни саговорници; у „Кнегињици Мери“ то су Грушницки и доктор Вернер. Грушницки је, као и Максим Максимич, помоћно лице, коме би у старој приповеци било додељено веома скромно место. Љермонтов учвршћује његову позицију, чинећи га лицем пародијским, контрастним, и приморавајући га да на најнепосреднији начин учествује у свим догађајима. Другостепеност, условљеност те фигуре огледа се, између осталог, и у томе што без обзира на наглашени контраст између Печорина и Грушницког, обојица говоре једну те исту фразу. У првој белешци Печорин говори о женама локалних власти, како су оне „навикле да на Кавказу испод нумерисаног дугмета сусрећу ватрено срце и испод беле капе образовани ум“. Мало ниже (у истој тој забелешци) Грушницки у разговору са Печорином говори о аристократији: „Та горда аристократија гледа на нас, војнике, као на дивљаке. И шта њих брига да ли је под нумерисаном капом ум и да ли куца срце под дебелим шињелом?“ Дијалог се гради по систему Марлинског, у виду низа игара речима и оштроумности, но Љермонтов га сажимајући чини брзим и кратким, не развијајући нарочито игру речи.

Треба још скренути пажњу на то да на фону традиционалне светске приповетке као одступање или својеврсна новина јесте то што је роман изграђен на парадоксалној ситуацији „ја вас не волим“. Та парадоксалност даје оштрину свим ситуацијама, све до двобоја. Љермонтов је узео првобитну позицију *Евџенија Оњегина* и на њој је изградио читаву новелу. Вера се појављује као мотивација двобоја; не нестаје она тек тако без трага, одмах по извршењу тог њеног сужејног задатка. Природно је што управо од „Кнегињице Мери“, као најобимније приповетке која је разрешила проблем „карактера“, креће читава линија приповедака и романа, укључујући и ране приповетке Тургенјева.

Дакле, у *Јунаку нашеї гоба* Љермонтов даје својеврсну синтезу оних истраживања у области форме која су карактеристична за руску белетристику тридесетих година. Он доводи у ред књижевни језик, одричући се како лирске патетике, тако и заноса дијалектизмима, играма речи, и тако даље. С. Бурачек није потпуно погрешно када је негодујући на Љермонтовљев роман, сам роман назвао „епиграмом“ начињеним од непрекидних софизама, и „идеалом лаког штива“. Да, после Марлинског, Велтмана, Одојевског и Гогоља, где је све још било тако тешко, тако неуједначено и зато тако „неприродно“, *Јунак нашеї гоба* изгледа као прва „лака“ књига – књига, у којој су проблеми форме скривени под пажљивом мотивисаношћу и која је због тога могла да створи илузију „природности“ и да пробуди чисто читалачки интерес. Интерес ка мотивисаности постаје основна формална парола руске књижевности у периоду од четрдесетих до шездесетих година („реализам“). После *Јунака нашеї гоба* постаје могућ руски психолошки роман, мада од Љермонтовљеве прозе директна књижевноисторијска линија не води ка роману, већ ка новелама-приповеткама Тургенјева и ка Чеховљевим причама.

Љермонтов је умро рано, но та чињеница никако не утиче на историјско дело које је чинио, и ништа не мења у разрешењу књижевноисторијског проблема који нас занима. Требало је подвући црту испод класичног периода руске поезије и припремити прелаз ка стварању нове прозе. То је захтевала историја, и то је учинио Љермонтов.

(Са руској превела **Мелина Панајовић**)