

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Велимир М. Илић

Руска ауторска бајка совјетског периода

Докторска дисертација

Београд, 2015.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FAKULTY OF PHILOLOGY

Velimir M. Ilić

**RUSSION LITERARY FAIRY TALE OF
SOVIET PERIOD**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2015.

Подаци о ментору и члановима комисије

Ментор: проф. др Ирина Антанасијевић, ванредни професор Филолошког факултета
Универзитета у Београду

Чланови комисије:

Проф. др Ирина Антанасијевић, ванредни професор Филолошког факултета у
Београду

1. Доц. др Бобан Ђурић, доцент Филолошког факултета у Београду
2. Доц. др Данијела Поповић, доцент Филозофског факултета у Нишу

Датум одбране:

Београд, _____ 2015. год.

РУСКА АУТОРСКА БАЈКА СОВЈЕТСКОГ ПЕРИОДА

Резиме

Предмет ове дисертације је совјетска ауторска бајка од 1920. до 1980. године. Истраживање је спроведено анализом ауторских бајки овог периода, намењених дечијој или аудиторији одраслих, при чему се посебна пажња посвећује ауторским бајкама, чији су сижеи позајмљени из књижевно-уметничке традиције, односно делима насталим по узору на већ постојеће ауторске бајке, у највећем броју случајева, аутора западноевропског порекла. Циљ истраживања усмерен је на структуру дела, конструктивне елементе и књижевне поступке, односно на анализу садржинских измена, начин естетичког функционисања новог дела у одређеном културно-историјском контексту, настанак и развој одређених модела и односа између текстова. Неке од категорија, по којима се одабрани материјал анализира су: систем ликова, уметнички простор и време и сижејно-композициона организација. Осим анализе наведених аспеката књижевних дела, пореде се и анализирају уметничке функције и естетика насталих промена и истражују основни разлози и мотиви руских писаца за прераду и адаптацију постојећих сижеа. Основни задаци истраживања су: прецизно одређивање извора, тј. прототекстова на основу којих су створена одређена дела аутора овог периода, детаљна анализа дела насталих адаптацијом и анализа начина адаптације, према конкретним друштвено-васпитним циљевима; анализа свих осталих видова интертекстуалности са основним прототекстом; одређивање могућих осталих интертекстуалних веза са књижевно-уметничком традицијом; критичко сагледавање потенцијала перцепције тако насталих ауторских бајки и њиховог универзалног уметничког домета, независно од контекста социјалне ангажованости.

У истраживању се користи неколико неопходних комплементарних метода: историјско-типолошки, историјско-функционални, структурно-генетички, уз

принципе методологије упоредне књижевне анализе, а такође и метод мотивске и интертекстуалне анализе. Методама интердискурсивности и интерсемиотичности истражено је њихово постојање и улога у текстовној и жанровској структури ауторске бајке.

Постављањем дистинкције између превода, трансформације, адаптације и римејка и одређивањем методологије, у наставку истраживања анализирају се поступци којима се текст прилагођава за адекватну рецепцију читалаца друге културе, у оквиру нивелисање разлика између култура реципијента превода и основног текста. Декодирање културолошке информације, која је постојала у тексту оригинала и њена замена аналогном информацијом културног кода језика превода, анализира се и категорише према типу реализоване адекватности (прагматичка, дезидеративна или волунтативна адекватност, у складу са поделом Вањикова), а резултати преводачко-стваралачких поступака, у случајевима у којима настале промене, или, по Чуковском, *доминанте одступања од изворника*, то омогућавају, сагледавају се посредством врста уметничких стратегија Самарина, односно према моделима римејка Ратобиљске.

У централном поглављу, под називом *Аутори*, које се састоји од једанаест потпоглавља, приступа се анализи материјала, одбраним бајкама одређених аутора и њиховом поређењу са прототипима, тј, ауторским бајкама других аутора, по узору на које су бајке написане, преведене или адаптиране. Првих десет потпоглавља представља анализу дела аутора као што су: Ј. Шварц, С. Маршак, А. Толстој, Ј. Ољеша, К. Чуковски, А. Њекрасов, А. Волков, Л. Лагин, Н. Носов, Ј. Постњиков, В. Медведев, Ј. Лари, чија дела представљају адаптације већег степена или, у неким случајевима, чак дела написана само по мотивима, или по узору на дела других аутора. Ту се детаљно разматрају разлози, циљеви и резултати извршених интервенција у тексту, као и домети могућих рецепција новонасталих текстова. У последњем потпоглављу овог поглавља приказана су преводачка решења Б. Заходера, у поређењу са решењима других преводаца, примењивана такође у

процесу адаптације, али најчешће без, или са врло мало присутном интенцијом културолошког или социјално-идеолошког усмеравања начина рецепције.

Кључне речи: ауторска бајка, адаптација, римејк, прототекст, доминанта одступања од изворника, декодирање културолошке информације, врсте адекватности превода.

Научна област: Друштвено-хуманистичке науке

Ужа научна област: Филолошке науке

УДК број:

RUSSIAN LITERARY FAIRY TALE OF THE SOVIET PERIOD

Summary

The subject of this dissertation is Soviet literary fairy tales written in the period for 1920. to 1980. The research was conducted by the method of analysis of fairy tales from this period, written for children as well as for adult audiences. Special attention was paid to those author fairy tales which borrow their plots from literary and artistic tradition, that is: to the works conceived on the model of already existing author fairy tales, in the typical case, those by Western European authors. The goal of the research is primarily the structure of the work, elements of its construction and literary procedures, that is, the analysis of content changes, aesthetical function of the work in the specific cultural and historical context, appearance and development of certain models and relations between the texts. Some of the categories used in the analysis are the following: system of characters, artistic space and time and topical-compositional analysis. Also, artistic functions and aesthetics of these changes are compared and analyzed, and an inquiry conducted into the main reasons and motives of the Russian authors for the reworking and adaptation of the previously existing plots. The basic tasks of the research are: accurate location of the sources, that is, prototexts that served as the bases of the works from the period in question, a detailed analysis of the works produced by adaptation, and analysis of the methods of adaptation, according to specific socio-educational aims; analysis of all other forms of intertextuality with their basic prototexts; determining other possible forms of intertextual connections with literary and artistic tradition; critical assessment of potential perceptions of literary fairy tales so conceived as well as of their artistic achievement, considered independently of their social engagement.

Several complementary methods are used in the research: historico-typological, historico-functional, structuro-genetical, along with the principles of methodology of comparative literary analysis, and motive and intertextual analysis. It is also inquired into the presence

and roles of interdiscursivity and intersemiotics in the textual and genre structure of the literary fairy tale.

In the central chapter, entitled *Authors*, composed on eleven subchapters, selected fairy tales of specific authors are analyzed and compared to their prototypes. The first ten subchapters are devoted to the analysis of the works of authors such as: J. Shwartz, S. Marshak, A. Tolstoy, J. Olješa, K. Chukovski, A. Nekrasov, A. Volkov, L. Lagin, N. Nosov, J. Postnikov, V. Medvedev, J. Lari, whose works represent adaptations of the higher order, or, in some cases, even works only based on the motives of other works, or loosely inspired by them. In these subchapters, reasons, aims and results of the textual interventions are examined, as well as the achievements and possible receptions of the newly produced texts. In the last subchapter of this chapter, translating solutions of B. Zahoder are examined and compared to the solutions of other translators. Zahoder's translations were also used in the adaptation process, but typically without an intention of cultural or socio-ideological directing of the way the work will be received.

Keywords: literary fairy tale, adaptation, prototext, dominant of deviation from the original, decoding of the cultural information, kinds of adequacy of translation

Scientific field: Science of literature

Specific scientific field: Russian literature

UDC:

Садржај:

Увод	1
I. Руска ауторска бајка. Постанак и развој	15
I.1. Теоријско осмишљавање жанра ауторске бајке	20
II. Руска ауторска бајка XX века. Периодизација и основни токови развоја	32
II.1. Руска ауторска бајка сребрног века	38
II.2. Совјетска руска ауторска бајка	43
III. Превод, трансформација, адаптација, римејк	60
IV. Аутори	79
IV. 1. Јевгениј Шварц	79
IV.2. Самуил Јаковљевич Маршак	100
IV.3. <i>Златни кључић или догађаји Буратина</i> А. Толстоја	105
IV.4. <i>Три дебелка</i> Ј. Ољеше	121
IV. 5. <i>Доктор Ајболит</i> Корнеја Чуковског	130
IV. 6. <i>Повести капетана Врунгела</i> , Андреја Њекрасова	143
IV. 7. <i>Чаробњак Смарадног града</i> Александара Волкова	148
IV. 8. <i>Чаробњак Хотабич</i> , Лазара Гинзбурга Лагина	158
IV. 9. <i>Незнајка</i> Николаја Николајевича Носова	167
IV. 10. <i>Карандаш и Самоделкин</i> Јурија Постњикова, трилогија <i>Фантази</i> <i>Баранкина</i> Валентина Медведева и <i>Необыкновенные приключения</i> <i>Карика</i> <i>и Вали</i> Јана Ларија	176
IV. 11. Преводи <i>Алисе у земљи чуда</i> , Луиса Керола и <i>Вини Пуа</i> , Александра Милна	183

Закључак	198
Извори	218
Литература	220
Биографија аутора	228

Увод

Као интегрални део националне уметничке књижевности, дечија књижевност, посебно у одређеним социјално-политичким контекстима, постаје једно од најважнијих средстава постављања духовних оријентира друштва. Полазећи од актуелних задатака друштва, свака епоха дечијој књижевности намеће одређене захтеве, који се односе на избор тематике, идеолошку усмереност, композиционе и стилске карактеристике и сл. Двдесете и тридесете године ХХ века било је време корених промена у најразличитијим областима људских делатности. Иако се на почетку двадесетих година овај процес одвијао стихијски, делом услед грађанског рата и тешког економског положаја државе, па отуд и немогућности и неспособности државних органа да га доследно и системски преусмере, убрзо су болшевистички органи управљања успели да спроведу потпуну контролу свих, па и културних сфера друштва. Проверено најефикасније средство идеолошког утицаја било је образовање, васпитање, књижевност, позориште и остале гране уметности.

У оквирима књижевности за децу одвијали су се процеси који су захватили и књижевност уопште, као и друге врсте уметности. С једне стране, појавили су се нови интересантни аутори, 1922. године отворила се *Студија књижевности за децу* у оквиру *Института предшколског образовања* у Петрограду и у оквиру овог

удружења 1924. год. основани су часописи *Врабац* и *Нови Робинзон*¹, из којих су се касније развили најбољи дечији часописи у историји совјетске књижевности *Јеж* и *Чиж*. Са друге стране, већ почетком двадесетих година почињу да се чују идеје о значају књижевности за децу и омладину, којом би требало да се зауставе непогодни утицаји и интензивира комунистичко васпитање омладинских маса, које се веома брзо и систематски реализују у издавачкој пракси. Већ 1924. год. на састанку ЦК РКП под тачком „Најважнији наредни задаци партије у области штампе“ разматране су мере које треба предузети са циљем стварања совјетске књижевности за децу. Те исте године, на *Сверуском скупу предшколског васпитања*, бајка је била проглашена препреком у развоју материјалистичког мишљења. Годину дана раније, један од истакнутих активиста *Пролеткулта*, Николај Чужак, извршио је поделу дотадашње продукције књижевности за децу према јасно постављена четири критеријума:

1) идеологија књиге, 2) морализаторство, 3) сижејна основа и 4) тематика

Подела је добила и статистичку обраду, па се у првој групи књига – које се могу сматрати успешним и беспоговорно дати у руке младом читаоцу, нашло 35%; 51% је био делимично сумњивих, а 14 – недвосмислено штетних².

Тенденција непрестаног праћења читаве уметничке продукције, тиме и књижевности за децу, у првој половини двадесетих година институционализована је *Главлитом* и током тридесетих постала системски државни процес у коме није било места пропустима. У складу са тим, у књижевности за децу почела је да доминира схематична пионирска књижевност, чији су аутори били одлични познаваоци пионирских покрета и слаби владоци речи. Принципи изградње новог живота стандардизовали су књижевност, а стандард је оцењиван као достојан квалитет, при чему је функционална пропагандна усмереност постала основно обележје у време када је совјетска дечија књижевност званично тек настајала.

¹ Оснивач и уредник био је С. Маршак

² Чужак Н. *Литература: К художественной политике РКП*. Москва: Всероссийский Пролеткульт. 1924, цитат по: Губергриц А. 2004.

Двадесетих и тридесетих година XX века одвијале су се оштре и озбиљне расправе, које су се тичале књижевности за децу, проблема жанрова и специфичности захтева, у складу са узрастом деце и омладине. Једна од дискусија, коју су иницирали Горки, Мајаковски, Чуковски, Маршак и др, односила се на одбрану бајке и фантастике. У књизи *Од две до пет*, К. Чуковски, у поглављу *Борба за бајку*, поред осталог, пише о неодрживости уверења нових идеолога да бајке утичу на неправилно формирање представа о свету, о праву на постојање хумора у делима за децу итд. Кључни аргумент био је да бајка нуди неограничене могућности постојања у алтернативном свету маште, и као таква, подстиче стваралачке способности³.

Између ове две начелно одређене линије развоја совјетске књижевности за децу и омладину, сасвим специфична по својој структури, изворима и начинима адаптације и интерпретације извора према којима је настала, у складу са водећим идеолошким захтевима пре свега, налази се и посебан тип ауторске бајке којим ћемо се у нашем истраживању бавити.

Као што аутори зборника радова *Веселые человечки: Культурные герои советского детства* примећују, одређени јунаци совјетских ауторских бајки, међу којима Карлсон и Вили Пу, Буратино, Ајболит, мачак Леополд и други, чине пантеон совјетског детињства, који су као такви већ „одавно изашли из граница књига, филмова или телевизијских емисија, где су се први пут појавили, окупили око себе мноштво нових смислова и постали својеврсни *хијероглифи* културне свести савремене Русије“⁴. Основни циљ поменутих аутора зборника, у коме се „есеистичко и импресионистичко писмо користе упоредо са научним методама историјско-културолошке анализе“, јесте осмишљавање и попуњавање уочене празнине, тј.

³ О томе у: Чуковская Л. 1963, стр. 128

⁴ *Веселые человечки: Культурные герои советского детства: Сб. Статей / Сост. и ред. И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Майофис.* — М.: Новое литературное обозрение, 2008.

недостатка било каквог описа ликова, који чине свима препознатљиву “митологију совјетског, а делом и постсовјетског детињства, која се рефлектује и ван граница детињства, формирајући кључне дискурзивне формуле, које имају свој утицај и на свест и самосвест већ одраслих људи”⁵.

И док наведени аутори као основни циљ свог рада у оквиру поменутог зборника постављају расветљавање оваквог феномена, пре свега са културолошког аспекта, циљ наше дисертације начелно можемо одредити као попуњавање и систематизовање постојећих спорадичних анализа ликова чланова *пантеона совјетског детињства*, као и дела, у којима су они настали и из којих су кренули у освајања других медијских садржаја, али са књижевно-историјских и књижевно-теоријских позиција.

Актуелност истраживања и досадашња проучавања руске ауторске бајке XX века

Руска ауторска бајка XX в. у целини представља сложени предмет истраживања, коме се приступа са различитих аспеката узајамно повезаних теоријских и књижевно-историјских проблема. Нека од питања која су у савременој науци о књижевности разматрана су: историја, жанровска типологија и жанровска синтеза, статус ауторске бајке у систему књижевних жанрова XX в, класификација, основне карактеристике поетике, идејно-тематска разноврсност ауторске бајке, те интертекстуалне и типолошке везе са фолкорним делима овог жанра.

Активно проучавање ауторске бајке почиње тек осамдесетих година XX века. Један од првих значајних радова на простору Русије, у коме се описује проблематика жанра ауторске бајке, припада проучаваоцу и преводиоцу скандинавских бајки, Л. Ј. Брауде. Својим радом *Скандинавска ауторска бајка* ауторка је поставила основе проучавања ауторске бајке у руској науци о књижевности. За већину закључака до којих је

⁵ Наведено дело, стр. 4

дошла, ослањајући се на скандинавску књижевност, може се рећи да имају универзални значај и да представљају драгоцену теоријску и методолошку основу за проучавање жанра ауторске бајке уопште.

Допринос изради историје руске ауторске бајке, тј. појединих периода њене историје, дало је неколико савремених руских проучавалаца у својим опсежним и детаљним радовима, међу којима се истичу радови И. П. Лупанове, Т. Г. Леонове, Т. В. Кривошчапове, М. Н. Липовецког, М. И. Мешчерјакове и других аутора⁶, у којима су примењени различити приступи и методи истраживања. У књизи Лупанове преовладава фолклористички приступ. Теоријску основу књиге Кривошчапове чини идеја *стваралачког дијалога* традиције, а њено истраживање посвећено је ауторској бајци краја XIX и почетка XX в, у оквиру кога су са аспекта фолклорно-књижевних односа подробно истражене бајке у стиху и прози аутора различитих књижевних праваца (А.Ремизов, А.Толстој, Городецки и други).

Међу радовима, у којима сваки од аутора настоји да анализира специфичности ауторске бајке углавном анализом репрезентативних дела одређеног периода (а постоји и мањи број уопштених теоријских радова), издвајају се радови: Т. Г. Леонове *Руска ауторска бајка 19. века у односу на народну бајку: поетички систем жанрова у историјском развоју* (1982), М. Н. Липовецког *Поетика ауторске бајке (на материјалу руске књижевности 1920-1980)* (1981), Е. М. Нејелова *Бајка, фантастика, савременост* (1987), О. И. Кирејеве *Постанак ауторске бајке* (1996), а у новије време и радови: Л. В. Овчиникове *Руска ауторска бајка XX века (историја, класификација, поетика)* (2003), Ј. С. Подлубнове *Метажанрови у руској књижевности од 1920. до почетка 1940-их година (комунистичка хагиографија и*

⁶ Лупанова И. П. *Полвека. Советская детская литература. 1916-1967. Очерки.* (1969); Леонова Т. Г. *Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке* (1988); Кривошчапова Т. В. *Русская литературная сказка конца XIX начала XX века: Учебное пособие по спецкурсу для студентов* (1995); Липовецкий М. Н. *Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920-1980-х годов)* (1992); Мешщерякова М. И. *Русская детская, подростковая и юношеская проза второй половины XX в* (1997); Овчинникова Л. В. *Русская литературная сказка. История, классификация, поэтика* (2003); Исаковская А. Ю. *Детская сказка в русской советской литературе* (2012).

европска бајка-алегорија) (2005), А. Ј. Исаковске *Дечија бајка у руској совјетској књижевности* (2012)⁷.

Ауторска бајка XX века проучена је пре свега у вези са различитим аспектима узајамног односа са фолклором, одређиване су идејно-уметничке карактеристике народне бајке, које су условиле разноврсност ауторске бајке, израђена је класификација ауторске бајке и описана разноврсност уметничког света бајки различите жанровске припадности. Иако се досадашња проучавања пре свега односе на општа питања поетике жанра ауторске бајке, индикативно је да до данашњег дана нема општеприхваћене дефиниције ауторске бајке. Д. Д. Нагишкин у својој монографији бајку посматра као наставак народне бајке, сматрајући да је писцу довољно да овлада савршеном формом народне бајке да би створио ауторску. „Стварање бајке на основу савременог материјала неизбежно мора да преузме она достигнућа бајке као жанра, која су се искристалисала и добила савршену форму у току њеног постојања⁸.

Више од једне деценије касније одређени су смерови у којима би требало да се креће проучавање жанра. У чувеној монографији *Полвека советской литературы*, И. П. Лупанова поставља задатак проучавања „нових традиција, које одређују специфичност совјетске ауторске бајке“⁹, као и одређивања везе, утицаја и поетичких дистинкција у односу на фолклорну основу. У следећим деценијама проучаваоци су прихватили изазов и извели одређене закључке истраживања. Л. Ј. Брауде у

⁷ Последњи међу наведеним радовима представља дисертацију, одбрањену у Москви у средишњој фази нашег истраживања (крајем 2012. године). Предмет истраживања ове дисертације делимично се поклапа са нашим, иако се основна база разликује, а главни циљ истраживања је одговарајуће ауторско позиционирање руског ауторског дела према страном извору, у складу са својевремено актуелним оптужбама, упућиваним појединим руским ауторима за плагирање дела страних аутора. Неки од резултата истраживања А. Ј. Исаковске, поред резултата осталих сродних истраживања, наведени су и представљени у нашем истраживању. Они се најчешће пореде, прихватају, или се према њима заузима одговарајући критички став.

⁸ Нагишкин Д. Д. 1957, стр. 191

⁹ Лупанова И. П. 1969, стр. 92

поменутом раду ауторску бајку дефинише као „ауторско, уметничко прозно или поетичко дело, засновано или на фолклорним изворима, или дело које је измислио писац, али које је у сваком случају подчињено његовој вољи; дело у првом реду фантастично, које приказује чудесне догађаје измишљених или традиционалних јунака бајке и у неким случајевима оријентисано на децу; дело у коме чаробњаштво, чудо има улогу сужејно-конструктивног фактора, потпомаже карактеризацију ликова“¹⁰. Л. Ј. Брауде указује и на немогућност универзалне дефиниције ауторске бајке, што је јасна последица велике разноврсности овог жанра.

У покушају постављања прецизније дефиниције, М. Н. Липовецки полази од свог концепта *сећања на жанр*, о коме ће више речи бити касније, тј. од обавезног преосмишљавања чаробно-бајковитог модела света, на чијој се основи надграђује савремени свет, и наводи да се у „ауторску бајку могу убројати она дела, у којима је аксиолошки оријентисан тип концепције стварности, формиран у народној чаробној бајци, представљен као фрагмент уметничког света“¹¹.

Преглед најзначајнијих истраживања и издања наводи на закључак да је ауторска бајка XX века довољно услован и разгранат књижевни феномен, за чије је бројне аспекте неопходно додатно истраживање и доношење адекватних закључака. То се у првом реду односи на актуелне међусобне књижевне утицаје, њихову дијалектику и основе поетике; доношење закључака о одређеним изворима, који су утицали на стварање својеврсне поетике; истраживање уметничког света ауторске бајке на различитим нивоима (жанровска синтеза, просторно-временска организација, систем ликова, ауторска позиција). Без обзира на релативно велики број научника који су се бавили ауторском бајком, нека од основних начелних питања, попут жанровског одређења ауторске бајке, њених основних карактеристика и односа према фолклорним или ауторским изворима, остала су отворена.

¹⁰ Брауде Л. Ю. 1979, стр.7

¹¹ Липовецкий М. Н. 1992, стр. 164

Предмет истраживања дисертације је совјетска ауторска бајка од 1920. до 1980. године. Истраживање ће се спровести, пре свега, анализом ауторских бајки аутора овог времена, намењених дечијој или аудиторији одраслих. У истраживању ћемо се оријентисати на аспекте проблема, који су до сада незнатно и спорадично, или нису уопште разматрани. Истраживање ће бити усмерено управо на позајмљене сижее књижевно-уметничке традиције, тј. на дела настала по узору на већ постојеће ауторске бајке, у највећем броју случајева, аутора западноевропског порекла, на основне разлоге, пре свега, социјално-културолошке, као и начине њихове адаптације.

Циљ истраживања усмерен је на структуру дела, конструктивне елементе и књижевне поступке, односно на анализу садржинских измена, начин естетичког функционисања новог дела у одређеном културно-историјском контексту, настанак и развој одређених модела и односа између текстова.

Према принципијелној важности за одређивање жанра, издвојићемо категорије на основу којих ћемо и анализирати одабрани материјал. То су: систем ликова, уметнички простор и време и сижее-композициона организација. Наш задатак неће бити само анализа набројаних нивоа књижевних дела, већ и поређење и анализа уметничке функције и естетике насталих промена.

Основни задаци истраживања:

- прецизно одређивање извора, тј. прототекста на основу којих су створена одређена дела аутора овог периода;
- детаљна анализа дела насталих адаптацијом и класификација начина њихове адаптације према моделу класификације књижевног римејка;
- анализа начина адаптације према конкретним друштвено васпитним циљевима;

- анализа свих осталих видова интертекстуалности са основним прототекстом;
- одређивање могућих осталих интертекстуалних веза са књижевно-уметничком традицијом
- критичко сагледавање потенцијала перцепције тако насталих ауторских бајки и њиховог универзалног уметничког домета, независно од контекста социјалне ангажованости.

Ови аспекти проблема биће истражени на репрезентативним **изворима** који ће бити предмет анализе, од којих наводимо следеће:

- ауторске бајке Јевгенија Љвовича Шварца (1896–1958) са сижеима преузетим од Г. Х. Андерсена и преображеним у потпуно самостална остварења, као што су: *Голый король* (1934), *Снежная королева* (1939), *Тень* (1940) и драмске бајке: *Дракон* (1944) и *Обыкновенное чудо* (1954);
- бајка *Двенадцать месяцев*, Самуила Маршака, чији је сиже фолклорног порекла најпре обрадила чешка списатељица Божена Немцова;
- бајка *Золотой ключик, или Приключения Буратино* (1936), Алексеја Николајевича Толстоја (1883–1945), оригинални римејк бајке Карла Колодија *Пиноккио*, далек од италијанског извора, како оригиналног сижеа, тако и књижевних ликова;
- повест-бајка *Три толстяка*, Јурија Олеше, написана на основу сижеа Андерсена и браће Грим;
- повест-бајка *Доктор Ајболит* (1936), Корнеја Чуковског, заснована на делу Хју Лофтинга о догађајима Доктора Дулитла. Ајболит је и главни јунак неколиких бајки у стиху Чуковског: *Бармалей* (1925), *Айболит* (1929) и *Одолеем Бармалея!* (1942);
- *Повести капетана Врунгеля*, Андреја Њекрасова, са одређеним фолклорним и књижевним узорима;
- повест-бајка Лазара Иљича Лагина (1903 – 1979) *Старик Хоттабыч* (1938), којој је књига Ф. Енстија послужила само као извор сижеа са сасвим

различитим начином приповедања о бајковитом чаробњаштву социјалистичке земље, у којој је и сам главни јунак Хотаб (Хасан Абдурахман) на крају крајева учествовао у изградњи социјалистичког друштва;

- повест-бајка *Волшебник Изумрудного города* (прво издање – 1939), Александра Мељентјевича Волкова, која је у интертекстуалној вези са *Чаробњаком из Оза* Л. Ф. Баума;
- повест-бајка *Приключения Незнайки и его друзей* (1953-1954) Николаја Носова, која са делима *Незнайка в Солнечном городе* (1958) и *Незнайка на Луне* (1964-1965) чини чувену Носовљеву трилогију о *Незнајки*, написану на основу дела Ане Хволсон, *Царство малюток. Приключения Мурзилки и лесных человечков в двадцати семи рассказах* (1898);
- дела тројице аутора: Јурија Постњикова, *Карандаш и Самоделкин*, Валентина Медведева, *Фантизии Баранкина* и Јана Ларија, *Необыкновенные приключения Карика и Вали*, која представљају својеврсне наставке Теме Носова о малим људима
- Заходерова адаптација *Алисе у земљи чуда*, Л. Керола и *Вини Пуа*, А. Милна.

Методологија истраживања. – У истраживању се користи неколико неходних комплементарних метода, међу којима: историјско-типолошки, историјско-функционални, структурно-генетички, уз принципе методологије упоредне књижевне анализе, а такође и метод мотивске и интертекстуалне анализе, при чему се посебна пажња, поред проналажења прототекстова, обраћа на семантички и естетички квалитет реализованих међусобних веза, разлике у домену и начину перцепције, као и уметнички квалитет новог дела, насталог адаптацијом, или по узору на прототип. У раду се спроводи комплексно истраживање феномена интертекстуалности у текстовима ауторских бајки, које подразумева и анализу интертекстовних и интержанровских веза. Методама интердискурсивности и интерсемиотичности истражено је њихово постојање и улога у текстовној и жанровској структури ауторске бајке.

Структуру рада чини увод, четири поглавља и закључак.

У оквиру првог поглавља, посвећеног питању настанка и развоја жанра ауторске бајке у руској књижевности, након краћег историјског прегледа, у првом потпоглављу под називом *Теоријско осмишљавање жанра ауторске бајке* представљају су основне теоријске концепције проучавалаца, чији су циљеви истраживања били дефинисање, теоријско осмишљавање и опис основних карактеристика жанра ауторске бајке. Полази се од основаног уверења са ауторска бајка представља један од жанрова, код кога се наилази на највише проблема при покушају дефинисања или класификације. Сложеност истраживања ауторске бајке, према мишљењу многих истраживача, условљена је неједнозначношћу и неодређеношћу саме појаве, настале у синтези фолклора и књижевности, колективног и индивидуалног, код које се трагови фолклорног жанра модификују из дела у дело, у складу са индивидуалним ауторским решењем. Представљени су основни ставови и резултати истраживања најзначајнијих проучавалаца овог жанра у руској науци о књижевности, попут: И. П. Лупанове, Т. Г. Леонове, Л. В. Овчиникове, М. Н. Липовецког, који у расветљавању ово проблема најчешће полазе од класичних радова о функционалности јунака бајке, В. Пропа, Бахтинове *поетике сижеса и жанра*, учења о облицима времена и хронотопа у роману, као и концепта *сећања на жанр*, а такође и од Лотмановог учења о значајнијим елементима у формирању сижеса.

У другом поглављу најпре се даје основни опис жанра руске ауторске бајке XX века и преглед развоја жанра, почев од руске ауторске бајке сребрног века до краја совјетског периода. Представљено је неколико модела хронолошке и тематске класификације ауторске бајке овог периода.

Прво потпоглавље другог поглавља носи назив *Руска ауторска бајка сребрног века*, а у другом потпоглављу, под називом *Руска совјетска ауторска бајка*, хронолошки, по деценијама, концизно се представљају све новине до којих је у развоју жанра током

овог периода дошло. По деценијама XX века издвајају се периоди развоја, у оквиру којих се описује и расветљава културно-историјски контекст, те доминантан однос и званичан став према жанру који представља предмет нашег истраживања, начини на које је тај став прокламован и наметан културној јавности, као и реакције и активности писаца и културних радника, који су стали у одбрану жанра бајке.

Треће поглавље дисертације представља покушај теоријске анализе и дистингирања појмова превода, адаптације, трансформације и римејка, као и анализе основних циљева употребе ових поступака са аспекта уметничких циљева и аутентизације или усмеравања рецепције читалаца преведених текстова. Радови који чине методолошку основу постављања наведене дистинкције и успостављања класификације су радови Лотмана (*Внутри мислящих миров. Человек – текст – семиосфера – история*), затим радови о теорији адаптације и римејка, А. Волкова, Т. Ратобилске и А. Самарина, радови о теорији превођења, аутора М. Гејма, В. Н. Комисарова, Виноградова, О. В. Петрове, Н. В. Вањикова, Л. С. Бархударова, А. Д. Швејцера, А. Нојберта и других. На крају овог поглавља, даје се и приказ основних поставки теорије рецепције књижевног дела, будући да је један од основних циљева адаптације књижевног дела његова одговарајућа рецепција. У кратким цртама, осврћемо се на основне концепте рецептивне естетика Јауса и Изера, структуралне поетике Мукаржовског, као и идеје читања-коауторства, Ролана Барта.

Постављањем ове дистинкције и одређивањем методологије, у наставку истраживања анализирају се поступци којима се текст прилагођава за адекватну рецепцију читалаца друге културе, при чему је у складу са социјално-културолошким условима народа на чији језик се дело преводи, извршено нивелисање разлика култура реципијента превода и основног текста, замена непознатог познатим, неуобичајеног уобичајеним. Декодирање културолошке информације, која је постојала у тексту оригинала, и њена замена аналогном информацијом културног кода језика превода, анализира се и категорише према типу реализоване адекватности (прагматичка, дезидеративна или волунтативна адекватност, у складу са поделом Вањикова), а резултати преводилачко-стваралачких поступака, у случајевима у којима настале

промене, или, по Чуковском, *доминанте одступања од изворника*, то омогућавају, сагледавају се посредством врста уметничких стратегија Самарина, односно према моделима римејка Ратобиљске.

У четвртом поглављу, под називом *Аутори*, које се састоји од једанаест потпоглавља, приступа се анализи материјала, одбраним бајкама одређених аутора и њиховом поређењу са прототипима, тј, ауторским бајкама других аутора, по узору на које су бајке написане, преведене или адаптиране. Првих десет потпоглавља представља анализу дела аутора као што су: Ј. Шварц, С. Маршак, А. Толстој, Ј. Ољеша, К. Чуковски, А. Њекрасов, А. Волков, Ј. Лагин, Н. Носов, Ј. Постњиков, В. Медведев, Ј. Лари, чија дела представљају адаптације већег степена или, у неким случајевима, чак дела написана само по мотивима, или по узору на дела других аутора. Ту се детаљно разматрају разлози, циљеви и резултати извршених интервенција у тексту, као и донети могућих рецепција новонасталих текстова. У једанаестом потпоглављу приказана су преводилачка решења Б. Заходера, у поређењу са решењима других преводилаца, примењивана такође у процесу адаптације и оријентисана пре свега на олакшавање рецепције преведених дела руским читаоцима, најчешће без, или са врло мало присутном интенцијом културолошког или социјално-идеолошког усмеравања начина рецепције.

Након појединачне анализе сваког дела изводе се закључци и резултати до којих се у истраживању долази, да би се на крају, у контексту анализе читаве грађе, теоријског и практичног значаја спроведеног истраживања, ови резултати синтетизовали у циљу уопштавања и назначавања могућих перспектива и путева даљих истраживања у овој области.

Једна од могућих перспектива, која је подробно представљена у *Закључку*, односи се на истраживање translација бајковних сижеа из вербалне у визуелну уметност, анимацију, екранизацију и књижевну илустрацију. Самим увидом у овај феномен долази се до закључка о несумњивој популарности ових сижеа и њиховом потенцијалу translације, трансформације и генерисања много различитих

интерпретација, односно њиховом статусу културних архетипа, што се управо и намеће као могуће истраживање, којим би се без сумње могло доћи до значајних резултата.

I. Руска ауторска бајка. Постанак и развој.

Као и сваки књижевни жанр, бајку одређује комплекс карактеристика, захваљујући којима се жанровски канон одржава конзистентним. Развојем кроз историју књижевности долази до трансформација жанра, од којих се најоштрија доводи у везу са настанком ауторске бајке, у чијој се основи налази традиционална, канонска фолклорна бајка. Појачано интересовање за жанр бајке почиње са епохом романтизма, а оно се огледа пре свега у сакупљању и књижевној обради народних бајки. У прва дела овог типа убрајају се бајке Шарла Пероа *Приче моје мајке гуске*, као и *Немачка предања и Дечије и породичне бајке* браће Грим. Излажући фолклорне сижее, Ш. Перо се, за разлику од браће Грим, у приповедању придржавао стилистичких норми и манира свог времена. Браћа Грим тежила су очувању изворног облика фолклорних бајки, што није у складу са једном од основних одлика усменог стваралаштва, а то је варијативност фолклорних форми. Јединство стила бајки браће Грим тако указује на неминовно присуство ауторског начела у преношењу усмених дела у писмени облик, које се пре свега односи на свесну интерпретацију фолклорног сижее, у складу са постављеним циљем, уз често постојање иронијског или хумористичког кључа. Иронија је била, колико данак стварности и поетичких начела владајућег књижевног правца, у оквиру кога се и конституисао канон ауторске бајке, толико нужна последица (или начин) спајања фантастике и савремености.

Са мањим трансформацијама бајка наставља свој развој током XIX века, да би се њен нови процват десио на граници између XIX и XX века, за време епохе која је једним

својим делом у значајној мери била у знаку неоромантизма. За обнављање популарности и свој препород, жанр умногоне дугује Хансу Кристијану Андерсену, који је бајку поново *извео* из дечије у област *велике* књижевности. Бајке за *одрасле* писали су А. Франс, О. Вајлд, Р. Киплинг, Л. Керол, К. Луис, Џ. Макдоналд и многи други. Заслуга Х. К. Андерсена је и у ширењу традиције преношења бајковних мотива у друге жанровске форме, у његовом случају – новеле које је препричавао у бајке, или укључивање мотива бајки у романескни сиже, у чему га је подржао и Т. Ман. Мотиви бајке су и драматизовани (М. Метерлинк, Д. Бари) и развијани у бајковне епове (Д. Р. Толкин, К. Луис).

Руска ауторска бајка историју свог развоја започиње крајем XVII, почетком XVIII века, када се појављују прве ауторске обраде народних бајки и преводи повести и романа, заснованих на фолклорном наслеђу. Овчиникова наводи да је у складу са тенденцијом подизања националне свести у књижевности шездесетих година XVIII века, порасло интересовање писаца за фолклор и његово продирање у ауторску књижевност¹². Ова тенденција условила је настанак два основна тока развоја књижевно-фолклорне синтезе, који су у свом даљем развоју утицали на настанак ауторске бајке. Први ток је стварање ауторске бајке на основу фолклорне, а други представља ауторску прераду народне бајке са интенцијом очувања њеног усменог аналога.

Даљи развој ауторске бајке повезује се са стваралаштвом руских романтичара – В. А. Жуковски, А. Ф. Велтман, В. Ф. Одојевски, А. А. Погорелски, О. М. Сомов, В. И. Даљ. Интересовање за народну поезију, које је утицало на појаву тежње ка изражавању народног духа у одговарајућој књижевној форми, представља једно од важнијих открића романтизма. У складу са таквим развојем, бајка је постала органски романтичарски жанр, пре свега у виду бајке-поеме или бајковне повести,

¹² Овчиникова Л. В. 2001, стр. 11

што је постало могуће захваљујући потенцијалу новооткривених жанровских могућности.

Структура ауторске бајке већ је у време епохе романтизма почела да се разликује од првобитне структуре жанра, пре свега, придобијањем средстава којима се изражава ауторска перцепција света, укључујући и идејно-естетичке задатке савремености. Инкорпорирање ових елемената у ткиво бајке ишло је напореда са мењањем формалних жанровских одлика. Развој композиционе структуре ауторске бајке ишао је путем трансформације и адаптације прототипске жанровске структуре до усвајања и интеграције модела структуре других књижевних жанрова.

У току XVIII и XIX века појављују се бајке у стиху¹³, бајке-поеме¹⁴ и лирске бајке у прози¹⁵. Руски романтичари (Жуковски, Пушкин) позајмљивали су сижее европског фолклора, или већ прерађене сижее ових дела. Сматра се да су се управо тада први пут у историји руске књижевности појавиле *дуплиране* ауторске бајке, *европске бајке* или *бајке културе*, како различити проучаваоци називају бајке настале позајмљивањем и прерадом туђих сижеа.

Крај XVIII века, почетак XIX века представља време када је бајка као нови жанр представљена у стваралштву многих аутора. Биле су популарне сентименталне бајке, у којима је откриван *тајни живот људског срца*, како и романтичарска обраћања националној прошлости. У ово време у бајке су убрајане и сентименталне повести и романи и преводна књижевност сличних жанровских карактеристика, заправо сва књижевност заснована на фикцији, насупрот историјским, политичким и филозофским делима.

Почетком XIX века сам жанр почиње теоријски да се осмишљава. Одређена је могућност постојања ауторске бајке у оквирима сва три књижевна рода и дата

¹³ Душица, И. Богдановича, Коњић Грбоњић, П. Јершова, *Бајка о цару Беренду*, Жуковског и др.

¹⁴ Бајке А. С. Пушкина

¹⁵ стваралаштво раног Гогоља

основна карактеристика као дела које „по својој жељи прелази границе истинитости и чак могућности (жанра)¹⁶“.

И док до краја XVIII века можемо говорити о руској ауторској бајци, која је пратила или подражавала западноевропску, са појавом А. С. Пушкина настаје нова етапа развоја ауторске бајке. Пушкинове бајке заузимају најважније место у историји развоја ауторске бајке и представљају основу традиције овог жанра. Ово је неоспорни и општеприхваћени научни факт, тако да ћемо дати само још чињеницу да је у својим делима, Пушкин детаљније и потпуније открио специфичност датог жанра, захваљујући чему је бајка коначно добила класичну форму¹⁷.

Тридесетих година XIX века долази до бурног развоја, када у жанру бајке пишу В. А. Жуковски, В. И. Даљ, Н. А. Пољевој, О. М. Сомов, А. Погорелски, П. П. Јершов и други аутори који најчешће стварају своје сижее.

У периоду после Пушкина, Т. Г. Леонова издваја две главне тенденције у развоју ауторске бајке: прва се односи на бајке у стилу народних (В. А. Жуковски и П. П. Јершов), а друга представља пародијско-фолклорне (Н. М. Јазиков, П. А. Катенин, Н. А. Некрасов)¹⁸.

Нови период развоја жанра ауторске бајке представља период седамдесетих и осамдесетих година XIX века, а односи се на дела Салтикова-Шчедрина, А. Н. Островског, Н. П. Вагнера, К. Д. Ушинског, део стваралаштва Л. Н. Толстоја и В. Ф. Одојевског.

Крајем XIX века М. Е. Салтиков-Шчедрин, Л. Н. Толстој, С. М. Степњак-Кравчински, К. Д. Ушински књижевној обради подвргавају не само народне бајке и песме, већ и мале фолклорне форме, попут пословица, изрека и загонетки. Парафраза

¹⁶ Сиповский, В. В, 1903, стр. 243

¹⁷ О томе у: Овчиникова, стр. 9

¹⁸ О томе у: Леонова Т. Г. 1982, стр. 197

фолклорних сижеа допуњује се препривањем књижевних, који су припадали страним ауторима, као што је случај са контаминацијама В. Желиховског и Е. Тура.

I.1. Теоријско осмишљавање жанра ауторске бајке

Ауторска бајка представља један од жанрова код кога се наилази на највише проблема при покушају дефинисања или класификације. Полазећи од фолклорног обрасца, ауторска бајка се одваја од њега и супротставља му се, а свако од истраживача, ко описује овај сложен процес, ствара свој концепт развоја и основних одлика овог жанра. Већина истраживача ауторску бајку одређује посредством, или жанровских карактеристика књижевно-фолклорних форми, или места у књижевно-историском процесу, при чему неретко признају и принципијелну немогућност формулисања универзалне дефиниције појма, уз честу употребу релативних или недовољно прецизних синтагми, попут: *прозно или поетско, често потпуно оригинално, у неким случајевима* и сл.

Сложеност истраживања ауторске бајке, према мишљењу многих истраживача, условљена је неједнозначношћу и неодређеношћу саме појаве, настале у синтези фолклора и књижевности, колективног и индивидуалног, код које се трагови фолклорног жанра модификују из дела у дело, у складу са индивидуалним ауторским решењем. Сама термилошка синтагма, осим очигледне оксиморонске конструкције, наводи на помисао да је појам *бајка* периферан и да указује само на жанровско порекло, при чему строго поштовање његових конститутивних принципа зависи искључиво од ауторове интенције, а да концептуалну доминанту жанра чини појам *ауторска*.

Ауторска бајка спада у жанрове које је веома тешко дефинисати и класификовати, што се доводи у везу пре свега са амбивалентношћу са којом се сусрећемо већ при најобичној анализи оксиморонске синтагме којом се овај жанр одређује. Поред тога, није могуће издвојити једну или више увек присутних доминанти којом би се ауторска бајка једноставно класификовала у одређени жанр, будући да она често

обилује већим бројем доминантних карактеристика. И. П. Лупанова, нпр, у доминантне убраја формалне карактеристике ауторске бајке, које је повезују са народном, попут типичних бајковних мотива и стилског клишеа¹⁹.

Т. Г. Леонова сматра да и приликом свих трансформација ауторске бајке у односу на фолклорни жанр, морају бити испоштована два услова:

1) посебан условни свет бајке, с обзиром на то да „фикција у ауторској, као и у фолклорној бајци, нема животну логичку мотивацију; невероватност, чуда, чудеса у бајци се представљају као изворно постојећи, као датост; фантастичност сижеа и фантастичност мотива у бајци спајају се са атмосфером реалног живота, уз понекада чак присутну и препознатљивост места радње“ и

2) приповедање у сказо-бајковној или сценској форми перцепције, зависно од родовске припадности дела.²⁰

Неки од проучавалаца ауторске бајке, попут И. В. Овчиникове, решење овог начелног проблема налазе у напуштању родовско-жанровске поделе и прихватању појмовног одређења, које омогућава присуство књижевно-фолклорног карактера ауторске бајке и њено постојање у оквирима различитих типова уметничких структура, веома удаљених једна од друге. Одређивањем ауторске бајке као „полижанровске књижевне врсте, која настаје уметничком синтезом сложенијег реда од жанровског“, Овчиникова закључује да је поетика ауторске бајке „у целости ауторско-фолклорна, дијалогска, условно-симболичка и компензаторна“. Овакво појмовно одређење, сматра ауторка, омогућује јаснију класификацију, по којој је

¹⁹ Лупанова И. П. 1969, стр. 69

²⁰ Леонова Т. Г. 1982, стр. 21

бајка – књижевних врста, а поједини типови – животне, новелистичке, чаробне, животињске –представљају жанрове.²¹

Другачији поглед има Марк Липовецки, који сматра да се узрок проблема жанровског одређивања ауторске бајке налази у неадекватном приступу, тј. методологији њеног проучавања²². Полазећи од става да нарушавање традиционалне структуре представља основни ставаралачки потенцијал овог жанра, он предлаже структурно-генетички приступ, којим се може истражити развој и трансформација структурних доминанти жанра (*маркера бајке*) под утицајем конкретних друштвено-историјских околности, у односу на типолошко сродство формалних елемената *архижанра* фолклорне бајке. Тако, по мишљењу Липовецког, као жанровски прототипи не треба да се анализирају формални елементи жанра прототипа, већ садржински, јер се управо они *поново рађају* и *обнављају* у свакој ауторској бајци, док је присиство формалних елемената факултативно.

Б. В. Томашевски под жанром подразумева „традицијом успостављени тип слагања одређене теме са композиционом формом и специфичностима поетског језика²³. Жанр конкретног појединачног дела идентификујемо помоћу разних параметара уметничког текста. Иако постоје разне класификације жанровских принципа на основу којих се одређује жанр, универзалног коначног списка жанровских параметара за идентификацију жанра, који би обухватили све нивое текста, наравно, нема јер би тај списак био толико обиман да би сам по себи вероватно изгубио смисао. Осим тога, код сваког жанра постоји посебан критеријум важности одређених параметара и принципа. Додатно отежава и чињеница која се односи на разлике између теоријске поставке жанра и конкретног дела, које често може да се нађе између две жанровске форме, или у функцији пародирања једне од присутних жанровских форми.

²¹ Овчинникова, Л. В. 2003

²² Липовецкий, М. Н. 1992

²³ Томашевский Б. В. 1999, стр. 382

Развој књижевности подразумева константну промену садржаја, пре свега у оквирима одређеног жанра, што такође представља озбиљну препреку, како за израду дефиниција појединачних књижевних жанрова, тако и за постављање граница међу њима и класификацију на основу одређених параметара. У науци о књижевности XX века теоријом жанрова подробно су се бавили представници формалне школе, који су објашњавали жанр пре свега као свеукупност уметничких поступака, који у датој историјској етапи чине формалну структуру дела. На промене унутар жанрова они су гледали као на ново *онеобичавање* форме, а историју жанрова сматрали историјом прераде одређених формалних структура дела, попут ритма, стиха, организације сижеа итд.

Бахтин критички преосмишљава позицију формалиста, пре свега због тога што разматрање дела са аспекта свеукупности различитих формалних елемената, не даје могућност да се сагледају све његове естетичке вредности. За питање жанровских карактеристика ауторске бајке важна је Бахтинова теорија о стабилности жанрова у књижевном процесу, у оквиру које је историју жанрова објаснио као историју жанровског наслеђа, уз очување њихових постојаних карактеристика. Један од резултата Бахтинове теорије је и категорија *сећања на жанр*, која подразумева одређени систем постојаних, чврстих жанровских карактеристика и у складу са којом сваки жанр „увек памти свој почетак, тј. има своју прошлост и чува је одређеној форми“²⁴.

Осврћући се на Бахтинову теорију, у раду *Поетика сижеа и жанра*, О. Фрејденберг развија идеју о условности свих жанровских класификација и ограничења. Научница наводи да *сећање на жанр*, као и сам жанр, нису аутономна и заувек класификована категорија, већ се налазе у најтешњој вези са сижеом и зато је његова класификација (жанра – *В. И.*) сасвим условна²⁵. И сама категорија *сећања на жанр*, према схватању О. Фрејденгер, не представља константан скуп елемената архаичности. И

²⁴ О томе у: Бахтин М. М. 1972, стр. 178

²⁵ Фрејденберг О. М. 1997, стр. 13

елементи сећања су у току дугог развоја поетике сижеа и жанра претрпели суштинске измене, при чему су могли да буду замењени елементима сасвим другачијг квалитета. Из тога произилази закључак да жанр слободно *одлучује* о томе шта ће у датој историјској етапи развоја представљати његово опште жанровско *сећање*.

Владимир Пропп наводи да је „општеприхваћено бајку називати жанром. Међутим, у састав бајке улазе дела различита по својој поетској природи (...) и, у складу са тим, бајке представљају „шири појам од жанра“²⁶. Полазећи од овог тумачења, А. Е. Нејолова закључује да бајку не можемо сматрати просто жанром, већ јединственим жанровским системом, у који улазе жанрови појединачних бајки. Тако и бајку можемо представити као жанровски систем у који обједињује жанрове романа-бајке, повести-бајке, бајковне поеме, бајке-драме²⁷.

Л. В. Овчиникова ауторску бајку одређује као „многожанровски вид књижевности, створен уметничком синтезом“²⁸. Термин *вид књижевности који обједињује различите жанрове* научница сматра најадекватнијим за представљање ове књижевне појаве.

И. Н. Арзамасцева оцењује да је ауторска бајка на савременој етапи своје генезе „почела да се развија као самостални жанр, споља често одвојено од живота фолклора“²⁹. Као основне елементе *сећања*, ауторка наводи категорије које је и фолклорна бајка наследила од мита (оријентисаност на фикцију, тежња ка што свобухватнијем садржају и сл.). Арзамасцева закључује да самим прелазом у ауторску уметничку књижевност, бајка „губи своју самодовољност и захтева неопходну синтезу са другим жанровима“³⁰.

²⁶ Пропп В. Я. 1976, стр. 37

²⁷ Нејолова А. Е. 2004, стр.11

²⁸ Овчиникова Л. В. 2001, стр. 108

²⁹ Арзамасцева И. Н. 1991, стр. 26

³⁰ Исто, стр. 27

По речима Липовецког, жанровска специфичност ауторске бајке састоји се у томе „што је то увек дело код кога се као жанровска доминанта јавља *сећање на жанр* чаробне бајке“³¹. Сећање на жанр, које ауторску бајку чини бајком, може имати различите форме. Липовецки наводи да се може закључити да сваки жанр можда функционише аутономно, сједињујући се са различитим жанровима и тек када постане жанровска доминанта, добија облик ауторске бајке“³². Под *сећањем на жанр* не подразумева се „готова концепција стварности, окамењена у уметничкој структури старог жанра, већ уопштени аксиолошки тип стварања лика света, који се у обновљеном облику актуелизује у ликовном моделу света *новог жанра*, упућујући уметника на осмишљавање, пре свега, одређених вредносних односа између човека и целог света“³³. Тешкоће до којих се долази приликом покушаја жанровског одређивања ауторске бајке и издвајања доминантних карактеристика жанра, могу произилазити из недовољно комплексних метода проучавања ауторске бајке. Стога је проблем који је настао најчешће примењиваним методом директне конфронтације дела фолклора и књижевности, Липовецки и покушао да разреши применом *структурно-генетичког приступа*, заснованог на Бахтиновој теорији *сећања на жанр*. У делу *Поетика ауторске бајке*, Липовецки је објаснио да *жанровска ситуација* (тј. „конструктивно-значањска колизија“, која лежи у основи хронотопа ауторске бајке), приповедачки артизам и начело игре, чине *логику жанра* народне чаробне бајке. Липовецки сматра да би на овај начин, напуштањем традиционалне упоредне анализе и применом типолошког приступа у проучавању ауторске бајке, резултати истраживања били комплекснији и продуктивнији, будући да се суштина овог приступа састоји, не само у опису структуре, већ и саме генезе жанра. *Структурно-генетички метод* претпоставља проучавање управо развоја и трансформације структурних доминанти, при утицају одређене културно-историјске реалности.

³¹ Липовецкий М. Н. 1992, стр. 160

³² Исто, стр. 161

³³ Исто, стр. 156

Индикативно је да и истраживачи којима је полазна тачка у опису жанра и основних одлика ауторске бајке – фолклорна бајка, следбеници традиционалног, инајфреквентнијег упоредног метода, долазе до закључка, од кога заправо и полази Липовецки предлажући свој структурно-генетички приступ – да низ жанровских елемената и категорија фолклорне бајке на пољу уметничке књижевности почиње да се потчињава њеним уметничким и жанровским законима, тј. до закључка о практично потпуној аутономији структуре ауторске бајке у односу на фолклорне прототипове. Овчиникова закључује да се ауторске бајке XX века често граде принципом „усложњавања фолклорно-бајковног света, а неретко и на његовој деструкцији“³⁴. Тако, по оцени Липовецког, „у ауторске бајке се могу убројати она дела, код којих аксиолошки оријентисан тип концепције стварности, формиран у фолклорној бајци, није представљен као фрагмент уметничког света, већ као његова основа и структурни контраст, а успоставља се кроз систем основних и факултативних носилаца *сећања на жанр* чаробне бајке (...) чаробно-бајковни вредносни модел света обавезно се преосмишљава, да би се на његовом темељу надоградио модел савременог уметничког света“³⁵.

Анализирајући чаробну бајку, Проп је одредио јасну функционалност сваког од јунака. Подсетимо да функције јунака за Пропа представљају стабилан елемент бајковног приповедања, ограничени спектар активности које извршава одређени јунак бајке, тј. *формуле*, по којима одређени јунак функционише. Формуле поштује и ауторска бајка, али док у фолклорној бајци јунак увек дејствује исто, у складу са својом функцијом, јунак ауторске бајке ипак функционише у складу са ауторовом замисли. Иако постоји одређени систем ампула, ауторска бајка није тако строга у одређивању улога својих јунака, а основна карактеристика, наслеђена из фолклорне бајке је њихова статичност, тј. одсуство унутрашњег развоја. Иако су разрађенији од својих фолклорних претходника, ни јунацима ауторске бајке, у већини случајева, није својствена унутрашња борба, психолошки или унутрашњи развој. Као и јунаци

³⁴ Овчиникова Л. В, нав. дело, стр. 123

³⁵ Липовецкий М. Н. 1992, стр. 160

фолклорне бајке, они представљају одређене типове, *очовечене* ауторовим избором одређених књижевних средстава.

Као следеће структурне елементе ауторске бајке, према концепцији Липовецког, издвајамо *чаробно-бајковни хронотоп* и *атмосферу игре*.

У вези са *чаробно-бајковним хронотопом* пре свега треба истаћи условност времена и простора, што је следећа жанровска карактеристика света бајке. Ове категорије доживљавају интересантну модификацију у случају ауторских бајки, нарочито током периода који је и тема нашег рада, у коме почиње да се јавља тенденција означавања конкретног топоса или чак времена описаних догађаја. Ауторска бајка понекад тежи да разруши свој традиционални статус измишљотине, стварајући илузију реалности уметничког света. У процесу саме генезе ове жанровске форме, као једну од најважнијих тачака развоја, дакле, треба издвојити ширење граница хронотопа. Немачки романтичари су међу првима показали да својом сужејном структуром, бајка може лако да прелази границе, иначе веома разноврсног, света бајке и да функционише као *други свет у свету* свакодневног живота. У руској књижевности овај прелаз почиње да се реализује крајем XIX и почетком XX века, да би двадесетих и тридесетих година прошлог века постао нарочито заступљен. Истакнути проучавалац дечије књижевности, И. П. Лупанова, наводи да уметнички свет ових бајки карактерише јасна повезаност радње бајке са реалношћу, при чему аутори за место радње не бирају „условно-бајковну земљу“, него пуштају бајку на улицу и у куће реалног совјетског народа³⁶. На овај начин, на одређеној етапи развоја, у хронотоп ауторске бајке почињу да продиру елементи реалног живота реалне историјске епохе.

Полазећи од овакве уметничке реализације уметничког простора, долазимо до кључног питања у вези са категоријама сужејне организације, а то је питање: које се

³⁶ Лупанова И. П. 1968, стр. 656

активности јунака бајке могу сматрати догађајем. Лотман о догађају говори као о прелажењу границе светова. Принципијелно важан елемент у формирању сижера је, по Лотману, „значајно нарушавање норме, (тј. догађај, уколико извршење норме не представља догађај). На тај начин, догађај је увек нарушавање неке забране (...) догађај се схвата као нешто што се десило, а није морало да се деси“³⁷. Тако посматрано, догађај се схвата условно и зависи од категорије норме. Сиже дате жанровске форме реализује се не само као свеукупност догађаја приказаних путем активности јунака или околности у редоследу њихових представљања, већ и као свако интенционо смислено кретање, или како динамика развоја неког осећања.

Појам хронотопа, М. М. Бахтин у раду *Облици времена и хронотопа у роману*, одређује као „суштинску узајамну везу временских и просторних односа, уметнички освојених у књижевности“³⁸. Хронотоп ауторске бајке, као један од доминантних елемената њене жанровске структуре, представља *обновљену* верзију хронотопа народне чаробне бајке, као протожанра ауторске бајке. Зависно од историјског тренутка и индивидуалног стила аутора, хронотоп чаробне бајке бива модификован и у том облику, као сећање на жанр, представља структурни елемент ауторске бајке. Анализирајући промене, до којих је дошло у процесу *обнове* жанра, Пропп истиче напуштање обреда иницијације³⁹, а Милетински такође сматра да је превазилажење митолошке свести довело до деритуализације и десакрализације, преусмеравања пажње на индивидуалне, а не колективне судбине, као и на социјалне, а не космичке проблеме⁴⁰. „Основна разлика овде иде линијом сакралност-несакралност, строга веродостојност-нестрога веродостојност, док структурних разлика може уопште и да не буде“⁴¹.

³⁷ Лотман Ю. В. 1998, стр. 283

³⁸ Бахтин 1986, стр. 121

³⁹ О томе у: Пропп В. Я. 2002, стр. 64

⁴⁰ Милетинский 2000, стр. 264

⁴¹ Исто, стр. 262

Хронотоп чаробне бајке, као основна одлика њене архаичности, зависно од историјског периода и индивидуалног погледа на свет, као и стила писца, трансформише се, и тако модификован улази у структуру жанра ауторске бајке као „неразложив елемент жанровског архетипа“⁴².

Атмосфера игре (карактер игре), која се развија из ауторске артистичке приповедне структуре чаробне бајке, издваја се као следећи елемент жанра ауторске бајке. Овај структурни елемент чаробне бајке, описали су многи фолклористи и његово порекло најчешће доводили у везу са архаичним култом обреда игре, из којих је бајка наследила одређене формуле, којима се поигравају и приповедач и јунаци бајке, при чему долази до сједињавања две супротстављене тенденције: присуство намерне домишљатости и одсуство ауторства⁴³. *Атмосфера игре* представља елемент жанра, који се није изгубио у процесу еволуције, напротив, он се развијао у виду све израженијег *артизма* приповедача, што је директно условљено губљењем одлике одсуства ауторства. Липовецки истиче да је прелаз са спољашње на унутрашњу тачку гледања, и супротно, у ауторској бајци почео да се реализује и ван правила жанром предвиђеног места, тј. више пута у току приповедања. Писац ауторске бајке може се директно обраћати читаоцима и, користећи разне поступке, учинити га учесником представљених фантастичних догађаја.

У процесу *обнављања* жанра не долази само до ширења форми приповедачких стратегија. *Карактер игре* у организацији чаробне бајке обухвата све нивое организације текста, а може се проширити и ван оквира текста. Уколико у простору текста ауторске бајке, игра врши утицај на форму текста, његове синтаксичке и лексичко-фразеолошке ресурсе, она изван граница конкретног текста, добија одлике интертекстуалне игре, којима се ауторска бајка укључује у разноврсне интертекстуалне везе. Ж. Женет истиче да управо интертекстуална игра на нивоу

⁴² Липовецкий М. Н. 1992, стр. 152

⁴³ Вд. о томе у радовима О. Н. Гронске, Н. М. Герасимове, Д. Н. Медриш и др.

који се одређује као *архитекстуалност*, а који подразумева и елементе чаробно-бајковног хронотопа и карактер игре, представља спону између чаробне и ауторске бајке, посредством обновљених садржинских елемената семантичког језгра чаробне бајке⁴⁴. Интертекстуална игра омогућава инкорпорирање у текст ауторске бајке елемената хронотопа жанра.

Савремена наука о књижевности начелом игре, осим експлицитних ауторових коментара, описује и остале елементе поетике књижевног дела, језик и стил, начин организације текста или интертекстуалност којом се ауторска бајка доводи у бројне међутекстовне везе. Интертекстуална игра и омогућава инкорпорирање елемената хронотопа жанра прототипа – фолклорне чаробне бајке у текст ауторске бајке. Интертекстуалном игром успоставља се веза између народне чаробне бајке, као *архижанра*, и ауторске бајке. Са друге стране, хронотоп ауторске бајке, као и остали нивои њене текстовне организације, у новом контексту утичу на стварање атмосфере игре, при чему се, у вези са конкретном културно-историјском ситуацијом и карактеристикама идиостила аутора, могу подвргавати разним трансформацијама. Као такви, они се пре свега ипак морају стабилно потврдити, макар и на површинском нивоу текста, одређеним формалним, препознатљивим елементима поетике бајке, тзв. *маркерима бајке*⁴⁵ или носиоцима *сећања на жанр*⁴⁶. У маркере бајке могу се убројати: сиже бајковних искушења, препознатљиви бајковни мотиви, традиционалне формуле и функције ликова чаробне бајке, одређене стилске фигуре и сл. Ови елементи представљају сигнале за перцепцију жанра бајке, уз присуство свих најразноврснијих модификација. На овај начин, жанровска структура ауторске бајке модификује се системски реализованом атмосфером игре, чаробно-бајковним хронотопом, створеним посредством *архитекстуалности* и факултативним носиоцима *сећања на жанр* чаробне бајке.

⁴⁴ О томе у: Женетт Жерар 1998, стр. 435-469

⁴⁵ термин О. Н. Гронске

⁴⁶ термин М. Н. Липовецког

Модификована функционалност јунака ауторске бајке, хронотоп и атмосфера игре, као носиоци *сећања на архижанр*, као основни елементи структуре жанра, под утицајем конкретне културно-историјске ситуације, ауторових поетичких начела и његових основних уметничких интенција, подвргавају се даљим модификацијама и трансформацијама, чинећи јединствену појединачну уметничку структуру.

Објашњењем генетичког аспекта ауторске бајке завршавамо овим описом наведених елемената, док ћемо се описом и анализом начина, узрока и циљева модификације основних елемената жанра, као и начинима и циљевима адаптације појединих ауторских дела (насталих модификацијом описаних елемената жанра) у одређеном културно-историјском контексту, бавити у централном делу дисертације.

II. Руска ауторска бајка XX века. Периодизација и основни токови развоја

Након више од једног века од настанка, испоставило се да је ауторска бајка „веома витални жанр, вероватно због тога што се ослањала на чврсту фолклорну традицију и развијала тенденције, већ назначене у фолкору. Новине које су аутори унели одговарале су естетичким захтевима читалаца“⁴⁷. Важан елемент уметничког света ауторске бајке постају модификовани и трансформисани бајковни мотиви, преосмишљени ликови, створени трансформацијом традиционалних функција, као и остали елементи жанра, измењени на начин описан у првом поглављу. Свака ауторска бајка безусловно одражава етичке принципе, социјално-политичке проблеме историјског контекста у коме живи аутор, као и његову позицију и поглед на свет.

Књижевност краја XIX и почетка XX века обнавља и модификује ауторску бајку, постављајући нову етапу у историји развоја жанра. О популарности жанра бајке у Русији на граници векова, сведочи број публикација у периодичним издањима за децу, у часописима *Тряпка*, *Светлячок*, *Задушевное слово*, *Галчонок* и др. Упоредо

⁴⁷ Корепова К. Е. 2001, стр. 14

са преводима фолклорних бајки (поред руских, објављивани су и преводи украјинских, енглеских, јапанских, ескимских, естонских, норвешких народних бајки), у овим часописима се објављују и ауторске бајке Л. Чарске, Б. Верхоустиноског, Ј. Шведера, С. Либровича, В. Русакове, М. Климова, А. Ишимова, М. Коваљенске, Н. Орлова, Д. Ј. Ајзмана, Г. А. Ејнерлинг, С. Ј. Басов-Верхојанцева, Н. А. Крашењињикова, П. С. Соловјова, Д. М. Цензора и других писаца. Обрадом, препривавањем или стилизацијом, жанру бајке указали су поштовање представници разних књижевних праваца и токова.

Све ауторске бајке XX века можемо најпре поделити на два типа, са различитим жанровима који се јављају у сваком од типова, а на основу следећих принципа:

- присуство фолклорних елемената;
- реализованост жанровске синтезе;
- наглашеност ауторске позиције;
- остале индивидуалне карактеристике поетике појединачног дела.

Ова два типа чине – фолклористичке (или фолклорно-ауторске) и индивидуално-ауторске ауторске бајке. У фолклористичке спадају: народно-ауторске бајке (Б. Шергин, С. Писахов), ауторске обраде постојећих народних бајки (А. Толстој, А. Платонов, Е. Шварц), укључујући и бајке-пародије.

У оквиру општег појма *индивидуално-ауторских* бајки, могуће је многостепено издвајање функционално-тематских група. Тако Л. В. Овчиникова у својој монографији, закључивши да је ауторска бајка многожанровски тип књижевности, који се реализује у бесконачној разноврсности дела разних аутора, при чему у сваком од жанровских типова постоји своја доминанта (поглед на свет, догађај, васпитни или дидактички ефекат), издваја следеће функционално-тематске групе ауторских бајки: филозофске, са подгрупама филозофско-сатиричних, филозофско-алегоријских (Л. С. Петрушевска) и филозофско-лирских (М. Пришвин); авантуристичко-социјалне (А.

Гајдар, Ј. Ољеша, Л. Лагин и др); романтичарске (В. Крапивин), научно-фантастичне (браћа Стругацки, К. Буличев); бајке-игре (Е. Успенски), дидактичке (В. Бианки, К. Паустовски, В. Сутејев и др)⁴⁸.

Као што смо видели у претходном поглављу, проучаваоци ауторске бајке комбинују типолошки и историјски прилаз у истраживању ове појаве и описују њен развој у односу на фолклорну бајку као праснову, ослањајући се на одређене периоде у историји књижевности. Када је реч о класификацији и периодизацији ауторских бајки, поново се сусрећемо са различитим приступима и прилазима, који проистичу из историјског и типолошког аспекта пручавања ауторске бајке, њиховог комбиновања и рашчлањивања на поджанровске одлике. Тако се могу успоставити четири доминантна критеријума начелне поделе ауторских бајки, према:

- времену настанка и специфичностима начина приказивања дате историјске реалности, ауторске бајке се деле на: бајке краја XIX и почетка XX века, совјетске ауторске бајке између 1920. и 1980. године и бајке последње деценије XX века;
- вези са фолклорним изворима, деле се на: функционалне, стилизоване, прекодиране;
- оријентацији на читаоца – на дечије, омладинске, универзалне;
- функционалности – на забавне, дидактичке, филозофске, сатиричне и сл.

Дакле, и уобичајене ауторске бајке, у чијој се основи налази необичан догађај, авантура, чаробно-бајковна догодовштина, могу бити функционално оријентисане. Зависно од тога када је и са којим циљем створено дело, може се издвојити и: *социјална* (А. П. Гајдар, Ј. К. Ољеша, Л. Лагин и др), *лирска* (К. Г. Паустовски), *забавна* (К. Г. Успенски), *образовна ауторска бајка* (В. И. Бианка).

⁴⁸ Овчаникова Л. В. стр. 109

Бројне ауторске бајке, почев од тридесетих година XX века, намењене деци млађег и средњег школског узраста, могу се одредити као *дидактичко-авантуристичке*, које су се развиле као поджанрови два основна жанра, настала тридесетих година XX века: повести-бајке⁴⁹ и драме-бајке. Међу најпознатијим *дидактичко-авантуристичким* бајкама можемо издвојити: (*Старац Хотабич*, Лагина (1938), *Чаробњак Смарагног града*, А. Волкова (1939), и касније – *Краљевство кривих огледала*, В. Губарева (1951), *Ишао градом чаробњак*, Ј. Томина (1963), *Аља Кљаксич и слово „А“*, И. Токмакове и *У земљи ненаучених лекција*, Л. Гераскине (1971) и друге бајке, добро познате многим генерацијама совјетске деце). Јунаци ових бајковито-педагошких дела су деца која су се нашла у необичној, фантастичној ситуацији, тако што су у реалном свету постала носиоци чаробних својстава, предмета или помоћника, чиме им се открива могућност да изврше путовање у свет бајке или да опробају своје чаробне моћи.

Класификација Н. С. Бибка заснована је на дељењу света бајке на чудесан, услован и комбинован⁵⁰. М. Генчијева издваја лирске ауторске бајке, које се приближавају Андерсоновој поезици, ауторске антибајке, које се ослањају на дела К. Чапека и ауторске бајке на фолклорној основи⁵¹.

⁴⁹ Назив поджанра *повест-бајка* изведен је спајањем назива два различита жанра у полусложеницу, чији је први део потребно термилошки појаснити. У нашем истраживању користи се као радни термин, којим су, пре свега, поједини аутори сами одређивали жанр својих дела. У српској науци о књижевности термином *повест* се означава најпре „назив средњовњковног књижевног жанра обележеног нарацијом (...) у прозном облику, краћег или дужег обима. 2. *П.* се називају и сасвим кратке, анегдотске цртице из живота светих отаца (...) У новије време овај термин је узет и за означавање античких дужих прозних нарација које не припадају грчком-љубавном авантуристичком роману. 3. Понекад се *п.* назива и свака дужа нарација“, наводи Д. Богдановић (РКТ, Нолит. Београд, 1992). У руској науци о књижевности *повеићу* се означава прозни жанр, непрецизно одређеног обима (обично се наводи: између приповетке и романа), који тежи хронолошкој организацији сужеа, усредсређеног на главног јунака, чији се одређени период живота приказује у оквирима неколико догађаја – епизода.

⁵⁰ Бибко Н.С. 1990, стр. 29-33

⁵¹ Генчијева М. 1971, стр. 44-46

С обзиром на веома велики број класификација ауторске бајке, заснованих на различитим критеријумима, као и на постојање веома великог броја различитих жанрова руске ауторске бајке XX века, сматрамо да би се најадекватнија класификација требало свести на периодизацију са описом доминантних поетичких карактеристика социјано-културног контекста дате историјске епохе.

- Бајка почетка XX века, тачније, краја XIX и почетка XX века, или бајка сребрног века, условно названа дореволуционом бајком, у историји књижевности описује се пре свега сложености и полифункционалношћу веза са народном и светском културом, универзалношћу у погледу оријентације на митологију, народне легенде и демонологију, а такође и постојањем бројних жанрова, као што су: бајка-новела, бајка-легенда, лирска бајка, бајка-мит итд.⁵²
- Совјетска ауторска бајка по многим одликама представља веома разноврстан и карактеристичан феномен у историји руске књижевности. Након револуционих потреса наступа период активног освајања и обнављања жанра средином тридесетих година прошлог века. Узроци преструктурирања жанра ауторске бајке сребрног века, пре свега на тематском плану, огледају се у новим социјално-педагошким приоритетима, као почетном фазом изградње совјетског човека, затим у потреби напуштања религиозне мистике и фантастике, у контексту преосмишљања читавног културног наслеђа, пре свега у духу негирања буржоаских вредности, успостављања социјалне правде и других начела социјалистичког друштвеног уређења.
- Ауторска бајка деведесетих година XX века на тематском плану најчешће реактуализује проблем хуманог односа према човеку и утврђивање вечних

⁵² О томе у: Овчиникова Л. В. 2001, стр. 11-12

етичких вредности. У ово време настаје и развија се комерцијални тип стваралаштва, који се ослања на преосмишљавање књижевно-фолклорне традиције, али у неким случајевима и на многе стереотипе укуса масовне публике.

Предложена класификација би се због своје уопштености могла сматрати универзалном и начелно прихватљивом, при чему се сваки представљени период може додатно рашчлањавати и допуњавати, док се дела различитих периода структурно могу упоређивати са аспекта функционалних карактеристика, жанровске синтезе, ауторске позиције, или одређених поетичких карактеристика.

II.1. Руска ауторска бајка сребрног века

Иако је била под снажним притиском двоструке цензуре – политичке и педагошке, књижевност за децу почетка XX века активно се развијала у потрази за моделом *нове* дечије књижевности. Под утицајем књиге шведске феминисткиње Елен Кеј (1849 - 1926) о слободном васпитању детета у породици, чији је превод под називом *Век детета* објављен на самом почетку века, 1905. год, одређено време након објављивања превода овим називом означаване су, како педагошке тенденције, тако и пажљиво приступање избору тема и начину њихове реализације у делима писаним за децу. Свој допринос настајању нове књижевности за децу дали су представници свих књижевних токова краја XIX, почетка XX века: модернисти попут К. Баљмонта, А. Блока, В. Брјусова, Ф. Сологуба, С. Городецког, М. Моравске, О. Бељавске, П. Соловјове и других.

Једна од препознатљивих карактеристика нове дечије књиге је и њена ликовна обрада, којој је посвећивана велика пажња и у вези са којом су постављани високи захтеви, захваљујући чему је почетком XX века и настао концепт дечије књиге као уметничке појаве. О овом феномену подробније ће бити речи у завршном поглављу дисертације, а сада поменимо још и да је основу развоја илустроване дечије књиге поставила књига Александра Бенуе *Азбука у сликама*, објављена 1904. године.

Прву деценију XX века обележило је обнављање старе народне уметности, посебно интерпретација одређених историјских или културолошких појава посредством мита и бајке, пре свега на нивоу стилизације фолклористичким мотивима бајки, предања и легенди. Л. В. Овчиникова истиче да посебан карактер овим бајкама „даје оријентација на универзалност – и на митологију и на појединачне жанрове фолклора (бајка, легенда, *билочка* и друге), и на различите књижевне традиције. Поред тога, бајке сребрног века у погледу жанра представљају веома разноврсну и неједнозначну

појаву (бајка-новела, бајка-легенда, бајка прича, бајка-лирска минијатура, бајка-мит итд)⁵³

Естетичка усмереност руских модерниста према свету фантазије, неоромантичарске естетике тајне, чуда, симболизма, према митолошким и фолклорним изворима националне културе, трагање за новим формама књижевности и уметности уопште и оријентација на најразличитије традиције светске уметности у целини, заслужни су за процват и развој ауторске бајке и појаве бројних жанровских спојева, тј. њене *многожанровости*. Настанак бројних типолошких оквира у развоју ауторске бајке показале се веома плодотворним, посебно приликом трансформација које ће се убрзо десити у оквиру руске совјетске ауторске бајке.

У стваралаштву симболиста и постсимболиста настаје жанр бајке у стиху, чији су представници В. Иванов, К. Балмонт, С. Городецки, В. Хлебњиков, А. Ахматова, М. Цветајева. А била је присутна и тенденција одређивања жанром бајке дела која нису имала одговарајућу жанровску форму, као што је случај са *Старом бајком* С. Надсона, *Крајем јесење бајке*, И. Ањенског, *Бајком о краљевима* и *Неоромантичарским бајкама*, Н. Гумиљова, као и многобројним сатиричним бајкама В. Мајаковског. По оцени Е. Е. Зубареве, у питању је тенденција деконструкције строге жанровске класификације, у оквиру које је „бајком називана и митолошко-поетичка фантазија и романтичарска новела и филозофска легенда и прича“⁵⁴.

У оквиру владајућег књижевног рода сребрног века, стихове и стиховане бајке писали су: И. А. Буњин (зборници *Под открытым небом*, 1898, *Стихи и рассказы*, 1900, *Полевые цветы*, 1901), К. Д. Балмонт (*Фейные сказки*, 1905), А. А. Блок (зборници *Круглый год*, *Сказки*, 1913, *Отроческие стихи*, постхумно објављен 1923), Н. С. Гумиљов (драма у стиху *Дерево превращений*, 1918. и више песама у оквиру грандиозне замисли – писања поетске *географије земаљске кугле*), М. Цветајева (бајка *Крысолов*, 1925, која представља ауторску прераду средњовјековне германске

⁵³ Овчинникова Л. В. 2001, стр. 145

⁵⁴ Зубарева З. З. 2004, стр. 227

легенде о граду Хамелн). Бајке у прози писали су: А. М. Ремизов (зборници *Посолонь*, 1906, *К Морю-Океану*, 1907), С. М. Соловјов (*Сказка о Серебряной Свирели*, *Сказка о Апрельской Розе*), А. Н. Толстој (зборник *Сорочьи сказки*, 1910, у новом издању 1923. год. квалификоване као бајке о животињама, поред издвојеног зборника *Русалочьи сказки* – бајке са чаробно-митолошким сужеима, 1923).

Бајку симболиста често карактерише спајање и преосмишљавање различитих типова фолклорне бајке – чаробне, животне, сатиричне. Код многих аутора, почев од Д. Мамина-Сибирјака, В. Гаршина, В. Корољенка, Н. Вагнера, В. Засодимског, М. Горког, па до К. Чуковског и М. Пришвина, фантастични сужеи фолклорних чаробних бајки почињу да се контаминирају њима несвојственим реалистичким детаљима и социјалном сатиром, сентаменталистичком надоградњом или пак израженим, филозофско-политичким контекстом, којима бајке добијају наглашено алегоријски карактер. Ауторске бајке овог периода ступају у сасвим различите односе према фолклорној основи – могу бити фолклорно стилизоване, а фолклор се може користити и са циљем пародије – те као општа карактеристика остаје слободна контаминација мотива који припадају различитим националним културама и религиозним конфесијама. Овакве крајности могу се јавити чак и у стваралаштву једног писца. Тако је М. Кузмин маштао да створи *дечију*, „наивну и јаку уметност, налик стваралаштву народном и древном“, а у исто време и нешто „упечатљиво, раскошно, полуисточњачко и антично, не би ли се уподобио Апулеју“⁵⁵. Разноврсност тема, мотива и приступа, еклектизам, као принцип на нивоу форме и садржаја, данас нам говори о доминацији ауторске воље над каноним, тј. о доминацији првог члана синтагме из назива жанра о коме говоримо. Тако ће А. Амфитеатров своје бајке назвати *Лепим*, наглашавајући тиме принцип воље избора и врста сужеа бајки, као и начин њиховог излагања. У том контексту, назив бајки Саше Чорног – *Војничке*, могу бити и бајке о војницима, и грубе, не баш лепе бајке.

⁵⁵ Кузмин М. А. 2000.

Можемо издвојити неколико типова модификација фолклорне бајке, које су извршили аутори сребрног века:

1. модификације на основу чаробне бајке: *Време*, Зинаиде Хипијус, поменуте *Лене бајке*, Амфитеатрова, *Принц Жеља*, *Витешка правила*, *Шест невести краља Жилберта*, *Кћи ђеновског трговца*, *Златна Хаљина*, *О савесном Лапонцу и патротском огледалу*, *Послушни помоћник пастира*, М. Кузмина;
2. модификације на основу животне бајке: *Тамо где су сви једнаки* и *Високи прозор*, М. Кузмина; *Политичке бајкице*, Ф. Сологуба, *Иван Иванович и ђаво*, Зинаиде Хипијус, *Бајке не сасвим за децу*, Л. Андрејева;
3. модификације на основу бајки о животињама
4. алегоријске бајке А. Фјодорова-Давидова, *Бајке о Италији*, Горког.⁵⁶

Кратак преглед развоја ауторске бајке сребрног века можемо завршити покушајем резимирња основних разлога, који су утицали на обнављање или препород овог жанра почетком XX века, пре свега уз помоћ закључка до кога је Т. В. Кривошчапова дошла својим приучавањем ауторске бајке краја XIX, почетка XX века, у коме каже да је писцима сребрног века пре свега била „привлачна естетика чуда и тајне, својствене овом жанру“, као и могућност „да се створи сопствени мит, истанчаност мисли и фантазије“⁵⁷. Био то основни разлог или не, развој жанра почетком XX века, његових бројних типолошких структура и поджанрова (о којима је било речи у претходном поглављу), захваљујући којима је сам жанр преточен у феномен и назван

⁵⁶ Подробније о тому у: Гецевичюте М. П. 2004.

⁵⁷ Кривошчапова Т. В. 1995

полижанровским, свакако је имао пресудан утицај на настанак совјетске ауторске бајке са свим својим поетичким, естетичким и културолошким специфичностима.

II.2. Совјетска руска ауторска бајка

Већина истраживача наводи да посебну пажњу заслужује тзв. совјетска ауторска бајка, периода 1920 – 1980. год. XX века, која је постала „с једне стране основа пропаганде совјетских вредности и идеала, манипулисања свешћу (...) с времена на време преводећи сижее буржоаских књижевности на темељ совјетске стварности, а са друге, напротив, дала могућност појединим писцима (...) да искажу своју позицију и, штитећи се од оштрине цензуре, искажу своју слободу⁵⁸.

М. Н. Липовецки оцењује да се „ауторска бајка редовно реактуализује у време значајних историјско-културних прелома, када се мења духовна оријентација друштва“⁵⁹. Као такве периоде прошлог века, Липовецки издваја: почетак двадесетих година, другу половину тридесетих и почетак четрдесетих, крај педесетих, почетак шездесетих и тзв. године застоја, крај шездесетих, почетак седамдесетих и крај седамдесетих, почетак осамдесетих година. Ове периоде назива временом „идејних промена вредности, криза и сломова, које је преживело читаво друштво“⁶⁰.

Двадесете године прошлог века представљају посебно значајан период развоја ауторске бајке. То је време настанка нове ауторске бајке, по Липовецком – време *поновног рађања жанра*, а уједно и транзициони период развоја бајке сребрног века ка совјетској ауторској бајци. Тада су А. Ахматова, М. Цветајева, Л. Леонова, С. Кличкова, Е. Замјатин, А. Ремизов и други аутори у оквирима својих ауторских бајкама чинили покушаје да посредством вишевековне националне културне свести пронађу одговоре на горућа питања револуционарног доба, „непосредним обраћањем

⁵⁸ Тихомирова А. В 2011, стр. 28

⁵⁹ Липовецкий М. Н. 1992, стр. 43

⁶⁰ Исто, стр. 44

моралним идеалима народа⁶¹. Уметнички свет нових ауторских бајки (од друге половине двадесетих година) одражава јачу везу са друштвено-политичком и социјалном стварношћу. У вези са значајем периода двадесетих година за развој ауторске бајке, И. П. Лупанова наглашава да је ауторска бајка „двадесетих година постала родоначелница нових традиција, које су одредиле специфичности совјетске ауторске бајке свих осталих година. До најмасовнијег развоја тенденције промена структурно-семантичког састава ауторске бајке долази двадесетих година прошлог века, у време стварања тзв. совјетске ауторске бајке.

Једна од главних тенденција било је представљање супротстављених снага као социјално непријатељских. Полазећи непосредно од фолклора бајке, ова тенденција је раскинула са самозадовољном традицијом дореволюционарне ауторске бајке, са својим нереалним конфликтима и наметљивим моралним сентенцама⁶². Директно из ове тенденције коју је Лупанова вешто истакла, током историјског развоја произилази још једна, која се тиче начина приповедања о овој или њој блиским темама. У питању је претварање бајковитог приповедања у алегоријско приказивање социјалних и политичких реалија совјетске савремености. Друга тенденција, коју такође уочава И. П. Лупанова, а датира је нешто касније, везује се за стваралаштво Ј. Ољеше, за кога наводи да је управо он увео у употребу те новаторске црте – колектив који односи победу, уместо усамљеног јунака народне бајке.

У совјетској постреволюционарној Русији, готово одмах након револуције, почиње планско стварање политички и класно ангажоване дечије књижевности, која је детету требало да открива „пут ка јасном разумевању оног великог које се дешава на земљи“ и чија је мисија „да ослободи децу погубног утицаја старе књиге, која мраком и ропством обавија дечију душу“⁶³. Двадесетих година прошлог века писцима књижевности за децу дат је задатак да створе бајку новог времена. Традиционално

⁶¹ Липовецкий М. Н. 1992, стр. 40

⁶² Лупанова И. П. 1969, стр. 62

⁶³ Красные зоры, *Н1*, 1919, цитат по: Зубарева Е. Е. 2004, стр. 207

схватање зла и непријатељске снаге у књижевности требало је довести у везу са буржоаским социјалним класама.

Уметнички свет бајки двадесетих и тридесетих година одражава тешњу везу са друштвено-политичком и животном реалношћу, а његово стварање праћено је пажљивом партијском контролом. Књижевност за децу и омладину почела је да се сматра *најоштријим бољшевистичким оружјем на идеолошком фронту*, а критеријум *партијности* у Лењиновом чланку *Партијска организација и партијска књижевност*, проглашен је главним, не само у партијској штампи, већ и у совјетској књижевности у целини. У документима су строго одређени и основни адресати књига – деца радника и сељака, као и циљ књижевности за децу: „упечатљивим и сликовитим формама (...) показивати социјалистичко преобликовање људи и васпитавати децу у духу пролетерског интернационализма“. Посебна препорука односила се на стварање популарне књижевности са темама из области природних и техничких наука, а биле су уобичајене и партијске наруџбине серија књига, нпр. о пионирима. Посебно си биле препоручиване забавне књиге за млађи узраст (бајке, игре, шараде и сл). Више пута су истицани захтеви за радикалном реформом квалитета књига, који су се односили, како на тематику и начин излагања (борити се против досадног излагања, узимати у обзир укус деце, не развијати булеварско-масовну продукцију), тако и на техничку припрему књига за децу. Речју, у партијским уредбама представљане су и позитивне и негативне тенденције совјетске епохе.

Бајку као књижевни жанр совјетска партијска критика испрва је безусловно негирала. На педагошким конференцијама често су се могли чути апели о системском ширењу кампање против бајке. Познате девизе педагога биле су: *Бајка је проживела своје; Ко је за бајку, тај је против савремене педагогије*, или сасвим концизно – *Доле бајка!*

Уз активно учешће руководиоца Харковске педагошке школе, изашао је *основни зборник радова Ми смо против бајке*. Вулгарне идеје против бајке мотивисале су Е. Јанковску на писање обимних трактата, под називима: *Бајка као фактор класног*

васпитања и *Да ли је бајка потребна пролетерском детету*, са јединим циљем да докаже да је бајка искључиво негативан *фактор класног васпитања* и да је као таква, потпуно штетна за *пролетерско дете*. Аутор књиге *О штетности бајке*, објављене у Оренбургу, потрудио се да поднасловом опише њену намену: *Приручник за просветне раднике радничке школе* (рус: *Настольная книга для работников просвещения трудовой школы*). Изашла је и двотомна *Педагошка енциклопедија*, чији су енциклопедисти, слично ауторима наведених издања, на *заумном* академском језику излагали оно о чему се наивно и бестидно писало у журналистици.

У монографији *Совјетски дечији часописи двадесетих година*, М. И. Алексејева је такође писала о дискусији на тему *Да ли је бајка потребна пролетерском детету*, отвореној у 1928. год. у листу *Књига – деци*. Одлучно негативан одговор био је образложен сасвим очекивано – јер дете уводи у класно неприхватљив свет.

У *Литературној газети* 9.12. 1928. год, А. В. Лунчарски је у раду *Путеви дечије књижевности* оштро критиковао оне који нису признавали специфичност дечије књижевности и забрањивао народну бајку за читање деци, а Д. Каљма је у раду у следећем броју листа (16.12) критиковао стваралаштво Чуковског и редакторски рад С. Маршака у дечијем одељењу лењинградског ГИЗ-а. Против оваквих оцена устали су К. Федин, М. Козаков, В. Смирнова и други писци у отвореном писму *Против лажни и клевете*, објављеном 30.12. 1928 у *Литературној газети*. Још један протест потписали су лењинградски писци: В. Бианки, Б. Житков, Ј. Тињанов, Н. Заболоцки.

Редакција *Литературне газете* намеравала је да закључи ову расправу новим чланком Д. Каљме *Факти и аутографи*, објављеним у 37. броју, као и чланком председника комисије за дечију књижевност РСФСР, Е. Флорине, *Са дететом треба говорити озбиљно*, у коме је писала да тенденција да се дете забави анегдотом, сензацијом и триковима, у контексту озбиљних друштвено-политичких тема, није ништа друго до неповерење према теми и неуважавање детета, са којим о озбиљним стварима треба говорити озбиљно.

Одлучан одговор М. Горког у чланцима *О неодговорним људима и дечијој књижевности ових дана* и *Човек чије су уши запушене ватом*, објављеним у јануарском и фебруарском броју *Правде*, о томе да неписменим Каљмама не треба дозволити да компромитују талентоване Маршаке, значио је наговештај краја ове дуге расправе.

Након само неколико година, на Заседању ЦК ВКП од 9. септембра 1933. године, бајка је била убројена у жанрове, потребне совјетској књижевности за децу, а убрзо после тога је и А. Толстој са *Детгизом* потписао уговор за књигу о Пинокију, не знајући још увек да ће то бити друга књига – о Буратину. Период протеривања бајке постао је прошлост. О томе говори А. Александров у рецензији Толстојеве нове књиге: „Репутација бајке била је рехабилитована. *Детиздат* помало у своје планове укључује најбоља дела бајковне књижевности. Стварају се и нове бајке. Међу њима једно од првих места бесспорно припада новој књизи Алексеја Толстоја“⁶⁴.

Двадесете и тридесете године XX века представљају период нове историјске прекретнице и заокрета ка одређеним моделима државне културе: *совјетској уметности, социјалном реализму* и конституисању модела новог *совјетског писца*. Вера у изградњу комунизма у разореној земљи била је јавна утопија, али резултат те вере је и плодотворни развој дечије књижевности, чији је основни дидактички циљ био уклањање из дечије душе *атавистичких* осећаја индивидуализма, личне својине и изграђивање осећања јединства са колективом. Задаци који су се у ово време постављали писцима били су у вези са постреволуционарном стварношћу, Великим Октобром, грађанским ратом. Тако су постале распрострањене бајке, у којима су аутори деци причали о класној борби и политичким догађајима, посредством успешних или мање успешних алегија. Најрепрезентативнији пример ауторске бајке ове деценије XX века, у погледу приступа и обраде теме револуције (а и из многих других разлога, о чему ће бити речи касније) јесу *Три дебељка*, Јурија Ољеше, чија се радња дешава у условној земљи, у којој царује самовлашће и насиље.

⁶⁴ Александров А. 1936, стр. 167

Посредством слика фантастичне револуције, која се завршава победом народа у тој фантастичној земљи, Ољеша је, према оцени тадашњих критичара, успео да помогне деци да схвате и осете суштину реалне револуције и промена до којих је она довела. Овом бајком Ољеша је поставио основе развоје нове традиције совјетске ауторске бајке.

Тридесете године постале су нови преломни период у развоју дечије књижевности. У јеку обновљених партијских прогласа о дечијој књижевности, која „мора да буде большевистички бодра, да зове на борбу и победу (...) и да сликовито опише социјалистичко преуређење земље и људи, и да васпитава децу у духу пролетерског интернационализма“⁶⁵, настављали су се вулгарни напади на стихове С. Маршака и К. Чуковског, приповетке М. Замјатина, стваралаштво В. Бианки, Б. Житкова, С. Григорјева. Велику улогу у развоју књижевности за децу овог периода имао је часопис *Детская литература* (1932-1941), а септембра 1933. год. донета је и одлука о организацији првог специјализованог издаваштва дечије књижевности – *Детгиз-а*.

Тема социјалистичке изградње, заједно са темама о совјетском животу, породици, школи, пријатељству, животу пионирског колектива, постале су водеће у дечијој књижевности ове деценије. О томе су писали: А. Гајдар (*Дальные страны*, 1932, *Военная тайна*, 1935, *Судьба барабанщика*, 1938, *Тимур и его команда*, 1941), Л. Касиљ (*Черемыш – брат героя*, 1938), В. Каверин (*Два капитана*). Објављују се и фантастичне повести: *Сказка о Митьке и Маше* (1939), В. Каверина, *Старик Хоттабыч* (1938), Лагина, које, уз Толстојевог *Буратина* и Гајдареву *Сказку о Мальчише-Кибальчише и его твердом слове* (1933) обједињује иста идејна усмереност – осуда било које форме окрутности и похлепности и одређивање појма среће, што ћемо касније видети на примеру Лагинове повести.

⁶⁵ О партийной и советской печати, радиовещании, телевидении: сборник документов и материалов – Москва, 1972. стр. 412

Тридесете године често се одређују и као период процвата совјетске ауторске бајке. Решавајући сложене социјалне проблеме тадашњег времена, упућујући совјетске младе читаоце у актуелну проблематику начела и предности социјалистичког над капиталистичким друштвеним уређењем, писци нису нарушавали основне уметничке вредности и основна начела жанра ауторске бајке, нити отежавали њихову перцепцију. У ово време настаје и посебан феномен у оквиру жанра ауторске бајке, којим ћемо се у истраживању и бавити, а то је ауторска бајка по мотивима страних ауторских бајки, тј. њихова адаптација. Начини адаптације и анализа унетих промена у односу на извор или прототекст данас представљају драгоцен материјал за књижевно-историјска и социјално-културолошка проучавања совјетске реалности, почев од тридесетих година прошлог века.

Како наводи О. Левченкова, жанр бајке за време стаљинске епохе „постао је средство тајне борбе фантастичног, стихијског, необичног са тоталитарним канонима“⁶⁶. Овај период у знаку је посебног интересовања за проблеме ауторске бајке, пре свега њену рецепцију и друштвени утицај. Ови проблеми се разматрају на државном нивоу у оквиру познатих саветовања о дечијој књижевности, предузимају се активности, усмерене на теоријско осмишљавање жанра, а све то утицало је и на појаву већег броја уметнички веома репрезентативних и разноврсних примера ауторских бајки.

Могу се уочити три смера развоја ауторске бајке у оквиру овог плодотворног периода њеног развоја:

- 1) ауторске бајке, које подржавају иновације Јурија Ољеше, уз присутну тенденцију конституисања стабилније форме. Ове бајке су доживеле најкомплекснији развој, а њихова основна карактеристика је – позајмљивање сижера и мотива.

⁶⁶ Левченкова О.С 2000, стр. 73

- 2) ауторске бајке за совјетску децу предшколског узраста – нове становнике нове земље. Најпознатије из ове групе су бајке Катајева: *Цветик-семицветик*, *Дудочка и кувшинчик* и *Мальчиш Кибальчиш*, А. Гајдара.
- 3) обрада фолклорних бајки, која је у почетку била оријентисана на васпитање одраслих, какав је нпр. оглед Писахова *Не любо, не слушай* и многобројне бајке Бажова, оријентисане на специфични етнографски материјал – фолклор Севера и Урала.

Аутори совјетске ауторске бајке прве наведене линије развоја нису ни покушавали да пређу своје изворе, већ су, напротив, сами отворено истицали везу са другим ауторским делима. И имали су сасвим прихватљиву основу из које су развили такав став: њихова дела ни на који начин нису могла бити разматрана као копије познатих оригинала. Напротив, поређење са извором даје могућност јасног уочавања принципијелних иновација, на основу којих совјетска ауторска бајка добија своју упечатљиву оригиналност. Иновативност се пре свега огледа у социјалном баласту, о коме је већ било речи. У складу са таквом модификацијом тематике бајке, морални конфликт добра и зла, као основа сижеа чаробне бајке, најчешће постаје конфликт социјално непријатељских снага. Увођење социјалне тематике, честе алузије на концепте и обичаје капиталистичког света, ипак нису успели да наруше основну структуру жанра бајке, као ни атмосферу, ни дететов осећај очараности бајком при упознавању са репрезентативним делима ауторске бајке совјетског доба.

У следећој фази развоја, која обухвата крај тридесетих и почетак четрдесетих година XX века, званично је било прописано стварање дела на теме рада и одбране, чиме је делимично била скренута пажња са претходних дидактичких захтева. Дечија књига је тада почела да пропагира другу врсту дидактизма, чији је идеал био јак и мудар одрастао човек.

Највећи број ауторских бајки тридесетих, четрдесетих и педесетих година XX века можемо одредити као авантуристичко-дидактичке. Повести-бајке овог жанра имале су циљ да прокламују и утврде совјетски начин мишљења, да развију веру у стваралачке људске способности, храброст, подвижништво, свест о дугу и части. Ликови су углавном деца у необичној, фантастичној ситуацији, која захваљујући одређеним чаробним предметима или помоћницима, решавају тешке ситуације и долазе до потребних педагошко-дидактичких или етичких поука, којима се утврђује систем вредности друштва. Фантастични свет бајке приказан је у виду условне земље, краљевства, у коме царује социјална неједнакост или неки од актуелних друштвених проблема, а уметнички свет може бити организован по принципу: обично дете у фантастичном свету бајке, или условно обичан дечак или деца у условно бајковитом свету (што писцима отвара могућност алудирања на одређену социјалну проблематику конкретног друштва), или обичан дечак који добија чаробни предмет, својства или помоћ чаробњака.

На децу се позитивно утиче када се она уводе у тешке ситуације, или када се осете као јунаци-помоћници и долазе до закључка да треба да буду храбри, одважни и добри и да се боре са својим недостацима, или ова начела експлицира сам аутор. У основи уметничког света оваквих бајки налази се преосмишљени лик *чудесног детета*, мотиви типских искушења и путовања у другачији свет. Јунаци бајке, уместо деце, могу бити и измишљена створења (нпр. *коротышки* Носова), али основни циљ ауторске бајке остаје исти – на упечатљивим примерима показати норму односа према пријатељима, школским обавезама, борбу са злом и неправедношћу, васпитање детета читаоца у доброг човека и грађанина са утврђеним системом друштвених вредности, посредством приказа искушења јунака бајке, савладавања препрека и стицања до циља.

Осим представљања фантастичног света бајке у виду условне земље, краљевства, у коме влада социјална неправедност (*Краљевство кривих огледала*), он може бити представљен и као свет у коме се дешавају бројне несреће, чији узрок могу бити поступци самог детета (*У земљи ненаучених лекција*). Јунак помаже другима и,

поставши бољи, враћа се у *свој* свет, кући, а аутор читаоца доводи до закључка да је све добро и зло у свету повезано и да је свако (чак и дете или ученик) одговоран за све што се догађа и за свакога из свог окружења.

Други начин организације уметничког света повести-бајке је *условно дете у бајци или деца у условном свету бајке*, како се гради, нпр, хронотоп познате бајка Ј. Ољеше *Три дебељка*. У оваквим бајкама јасно је изражена социјална проблематика, антагонизам сиромашних и богатих. Тако се пореди свет бајке и свет стварности, а аутори се често удаљавају од чуда и наглашавају истинитост. На тај начин, проблеми подразумеване реалне стварности се не приказују, већ се преносе у условно царство или краљевство.

Још један начин конципирања уметничког света бајке јесте *луткарски*, у коме су главни јунаци играчке, марионете, цртани јунаци, чаробна бића итд. Такви су, нпр, Толстојев *Буратино* и *Незнајка* Носова. Свет луткарских бајки је затворен, одвојен од реалног као сан или дечија игра, у којој играчке могу да оживе, животиње да разговарају и да се друже, док су одрасли само назначени у другом плану. Ауторске бајке са децом и луткама као јунацима могу бити веома сличне, с обзиром на то да се само супротстављање *живо-неживо* у свету бајке реализује другачије, при чему и само дете може постати *чаробњак* (*Старац Хотабич*, Лагина, *Шетао градом чаробњак*, Ј. Томина и многе друге).

Писци ауторских бајки уметнички модел живота чаробне земље често стварају у виду серијала, прича са наставцима са заједничким јунацима, карактеристичним хронотопом, јединственим ауторовом интерпретацијом ликова и догађаја. Овако је нпр. написана трилогија Носова о Незнајки или серија повести Волкова о Смарагдном граду итд.

На основу овакве форме постојања ауторске бајке можемо доћи до закључка да је време ауторске бајке у наставцима принципијелно измењено у односу на затворено време догађаја фолклорне бајке, док је уметнички простор максимално разуђен и детаљизован, што свакако утиче на принципе изградње сижеа. Просторна

организација ауторских бајки условљена је чудом, чаробњаштвом, које се појављује у реалном свету, мења и шири границе уметничког света бајке у целини. Уметнички простор дечије авантуристичке бајке може бити било који: космос или било који стан, реални град или бајковити простор у ужем смислу, будући да се радња може дешавати у измишљеној земљи, или локализовати у граду условно бајковитог типа, где се као традиционална места радње појављују дворац, замак, трг или парк.

Интересантна је интерпретација и реализација односа *свој/туђи*, како у односу на фолклорну бајку, тако и у односу на дела ауторске бајке различитих деценија XX века. У време пре Другог светског рата, ова категорија реализована је првенствено у социјалном кључу. У таквој социјалној традицији велики број бајки написао је К. Чуковски, а о борби са одређеним социјалним групацијама, нпр. са фашистима, писао је В. Каверин (*О Мићи и Маши, о Веселом Ојачару и Мајстору Златне Руке*); са империјалистима – А. Некрасов, *Догађаји капетана Врунгела*, а најчешћа социјална група са којима су се јунаци бајке борили, били су условно бајковни експлоататори и угњетавачи часних, радних људи (Ј. Ољеша, *Три дебељка*, А. Толстој, *Златни кључић или доживљаји Буратина*, делом такође и Волков, *Чаробњак Смарагног града*).

Други светски рат и послератно обнављање земље одредили су читав живот, а тиме и културу тог времена. Још пре рата, у партијским круговима су се водиле дискусије о *ратном и радном васпитању деце*. *Радно васпитање* било је инаугурисано као најважније средство моралног формирања човека, а у књижевности су претпостављане теме о војним подвизима, пожртвованом раду и жртвовању у име колектива. Са почетком рата, дечија књижевност је сав стваралачки и педагошки потенцијал усмерила на писање о пожртвованости заштитника Отаџбине и раду деце која су мењала одрасле док су били на фронту. Тема рата често је реализована средствима драматуршке бајке. Тамара Габе је 1943. год. написала драму-бајку *Град*

Мајстора, која је након рата често извођена. Сиже ове бајке делом је био позајмљен из древне фламанске бајке и написан као римејк старе легенде⁶⁷.

Четрдесетих и педесетих година XX века у дечију књижевност својим првим делима ушли су М. Прилежајева, Ф. Вигдорова, Н. Носов, превасходно са темама о школи. О реалним младим учесницима рата писали су М. Пољановски и Л. Касиљ (*Улица млађшег сина*), А. Фадејев, Е. Иљина и други, а својим бајкама представљали су се: В. Катајев (*Дудочка и кувшинчик*, *Цветик-семицветик*, 1940), В. Каверин (*О Мите и Маше*, *о Веселом Трубочисте и Мастере Золотые Руки*, 1938, *Песочные часы*, 1941, а касније и бајке: *Много хороших людей и один Завистник*, 1960, *Легкие шаги*, 1963, *Летающий мальчик*, 1969, *Немухинские музыканты*, 1970, *Сын стекольщика*, 1979, *Сильвант*, 1980, *Городок Немухин*, 1981), Андреј Платонов (*Волишебное кольцо*, 1950), В. Губарјов и Андреј Успенски (*Королевство Кривых Зеркал*, 1952), Е. Шварц (*Война Петрушки и Степки Растрепки*, односно *Война Петрушки и Степки — растрепки*, 1925, *Новые приключения кота в сапогах*, или *Кот в сапогах*, 1937, *Сказка о потерянном времени* 1940, *Два брата*, 1941, *Два друга*, 1943, *Ленинградская сказка*, 1943, *Рассеянный волшебник*, 1945, *Два друга — Хомут и Подпруга (для детей)*, *Рассеянный волшебник*, 1945, *Сказка о храбром солдате*, други називи: *Царь Водокрут; Сказка о русском солдате*, 1946 год) и многи други.

Структура дечје повести-бајке, која почиње да се формира тридесетих година, педесетих и шездесетих, заједно са драмом-бајком, доживљава процват у делима Ј Ољеше, А. Волкова, Н. Носова, Т. Габе, С. Маршака, Е. Шварца и других аутора. Основне одлике ових поджанрова су „динамизам у развоју радње, јасност идеја и сижеа (...) питања моралног васпитања, која постају централна“⁶⁸. У овом периоду се јасно издвајају и функционално-тематске групе, као што су: бајке конципиране на

⁶⁷ Позната је и адаптација Т. Габе Свифтовог *Гуливера*, који није укључен у наше истраживање. Иако је Т. Габе навођена као аутор ове адаптације (у коауторству са З. Задунајском), процена је да је под одређеним условима времена у коме је дело објављено, тако наведено ауторство био једини начин да дело овог страног писца доспе у руке домаћих читалаца. У данашње време, њена адаптација објављује се као превод, под ауторством Џ. Свифта.

⁶⁸ Овчаникова Л. В. стр. 17

мотиву испуњења жеља, научно-образовне и научно-фантастичне. Према оцени Овчиникове, „на тај начин дешава се активан развој домаће ауторске бајке, на основу тешње везе са стварношћу и усложњавања жанровске синтезе“⁶⁹.

Шездесетих година XX века долази до смене парадигми конфронтације социјаних односа, као и допуне социјалног етичким, које ће их убрзо у потпуности и заменити. Ова парадигма, као и развој жанра у целости, била је у складу са историјским контекстом и духовном атмосфером епохе *отепели*. У области књижевности за предшлокце и млађе основце, доста су урадили писци који су се представили крајем педесетих, а затим сврстани у генерацију *шездесеташа*, међу којима и: В. Берестов, И. Токмакова, И. Мазнин, Ј. Мориц, Е. Успенски, Ј. Коваљ, В. Гољавкин, В. Драгунски, Г. Циферов и други. Овим ауторима својствена је лежерност израза, као и љубав према уметничкој игри (отуд и обраћање традицијама сребрног века, руској авангарди и западноевропском модернизму).

Крупан догађај за дечију књижевност представљао је и превод дела страних писаца – Егзиперија, Треверса, Милна, Керола, Јансона, Толкина, Линдгрена, Родарија.

У ово време најдоминантнији жанр ауторске бајке у којој се најкарактеристичније развија социјални и морални аспект борбе *својих* и *туђих*, остаје повест-бајка, а репрезентативне примере реализације описане појаве читамо у повести-бајци Носова, *Незнајка на Месецу*, А. Волкова, *Седам подземних краљева* итд.

Јасна подела простора у фолклорној бајци на *овде* и *тамо*, у совјетској је много сложенија. Основно *овдашње* место радње обично је представљено потпуно конкретном, са препознатљивим реалијама совјетске епохе (нпр. у Лагиновом *Старицу Хотабичу*), док сам простор бајке може бити услован, при чему су основне црте реалног света, по правилу, сачуване (као код А. Толстоја у *Златном кључићу*,

⁶⁹ Исто, стр. 18

Губарјова, у *Краљевству кривих огледала*, или код Н. Носова, у трилогији о Незнајки).

Неке повести-бајке чувају традиционално фолклорно супротстављање светова, које се ипак трансформише, тако да од митолошких (однос земаљског и хтонског) поприма социјално-политичке конотације, што се најчешће манифестује супротстављањем два система уређења друштва – капиталистичког и социјалистичког. Ове примере налазимо често, пре свега у делима В. Губарјова, Н. Носова, В. Каверина и других аутора.

По оцени истраживача, ауторска бајка од седамдесетих до деведесетих година XX века „у значајној мери оријентише се на *сећање на жанр*, трансформисано у складу са индивидуално-стваралачким путевима и типовима уметничког мишљења⁷⁰.

Дисертација је посвећена ауторској бајци периода од почетка двадесетих до краја осамдесетих година XX века. Овај избор никако није случајан, будући да су у питању периоди у којима долази до значајних промена на плану семантике, естетике и поетике ауторске бајке, мења се социјално-етичка доминанта овог жанра, а ове промене постављају основу даљег развоја ауторске бајке све до краја XX и почетка XXI века.

Совјетску ауторску бајку одликује пре свега разноврсност приповедачких стратегија и субјективна организација текста, која добија форму интертекстуалне игре, чиме се ауторска бајка укључује у различите међутекстовне везе, чинећи тако, заједно са контекстом у коме је настала, један супертекст. Интертекстуалност омогућује

⁷⁰ Исто, стр. 19

инкорпорирање елемената народне бајке, са једне стране, као и елемената ауторских бајки других аутора, са друге. Основна жанровска карактеристика ауторске бајке, према схватању Т. В. Кривошчапове и јесте у „сталној оријентацији на *туђу реч*, ауторска бајка се рађа из непосредне упознатости писца са народном прозом (...) а такође и као резултат трансформације сижеа већ постојећих дела тог жанра⁷¹. Тако, у процесу развоја совјетске ауторске бајке, у непосредном контакту са стварношћу долази до развоја тенденције, којом ћемо се у истраживању пре свега бавити, а то је појава тзв. *бајки културе*, или *дуплих* бајки, дела створених под утицајем, или адаптацијом књижевне традиције, постојећих познатих, углавном западноевропских, ауторских бајки, тј. њиховим римејком⁷². Ауторска бајка овог типа, такође, може бити ауторска интерпретација фолклорне традиције. Често код једног аутора налазимо интерпретацију и фолклорне и књижевне традиције: бајке Евгенија Шварца *Снежна краљица*, *Сенка* и *Голи краљ*, засноване су на одговарајућим бајкама Андерсена, док је бајка *Два клена* заснована на фолклорним сижеима. Циклус повести-бајки А. Волкова представља прераду дела Баума, а познати *Златни кључић* Толстоја, прераду сижеа Колодијевог *Пиноквија*.

Дакле, дечија ауторска бајка, у чијој се основи налази адаптирани позајмљени сиже, као нова типолошка врста, представља жанр совјетске књижевности за децу, којим ћемо се у нашем истраживању бавити. У питању је јединствен процес у традицији опште књижевности, који настаје као резултат *појачане* адаптације текстова преводне књижевности за совјетског дечијег читаоца.

Поред сижеа могу бити позајмљени и остали елементи структуре књижевног дела. За њихов опис користимо радни термин *позајмице*, а основна интенција нашег истраживања, поред идентификовања, описа, анализе ових елемената и њиховог поређења са изворима, биће класификација *типологије позајмица елемената* структуре књижевног дела из одговарајућих извора.

⁷¹ Кривошчапова, Т. В. 1995

⁷² Термин Т. Ротобилске

Бавићемо се позајмицама у делима, чији су јунаци (или мотиви) ушли у структуру појма за чије је одређење већ усвојена синтагма *културолошко језгро совјетског детињства*.

Већина ових дела припадају жанру *повести-бајке* и *драме-бајке*, за које смо, приликом представљања различитих приступа класификацијама ауторске бајке на почетку овог поглавља, већ поменули да су настали тридесетих година XX века, да би се развили и жанровски конституисали у наредне три деценије. У истраживање нису укључена научнофантастична дела дечије књижевности, која због своје посебне, карактеристичне поетичке структуре не би допринела употпуњавању приказа типолошке структуре књижевних позајмица.

Када је реч о самом механизму адаптације позајмица, који ће теоријски бити постављен и детаљно описан у следећем поглављу, могу се најпре издвојити четири основне етапе:

- 1) адаптација ауторске посланице, посвете или поруке којом се аутор обраћа читаоцима, говори о намени свог дела одређеној циљној групи, или говори о мотивацији писања датог дела;
- 2) усаглашавање прерађене или измењене посланице са сижејно-фабуларном структуром насталог дела у односу на извор;
- 3) прерада књижевних ликова и по потреби увођење нових ликова, у складу са основним уметничким циљевима и читавим концептом прераде;
- 4) прерада концептосфере прерађеног текста у односу на изворни текст;
- 5) адаптација или промена културолошких реалија изворног текста у складу са реалијама културе народа на чији се језик дело преводи, тј. адаптира.

Ауторска совјетска бајка, по правилу, била је подређена (јавним или скривеним подтекстом) конкретном васпитном друштвеном циљу. То је посебно занимљиво на примеру бајки створених на основу познатих књижевних сижеа, које карактерише допуна традиционалног моралног конфликта социјалним, актуализовање социјално-

класних проблема, нови *колективистички* смисао итд. Захваљујући умећу аутора ових бајки, одговарајућа оријентација није противречила основним принципима и уметничким вредностима књижевног дела. Велики број дела совјетске ауторске бајке одолео је изазову одређеног друштвено-политичког периода земље и њихова рецепција континуирано је настављена и у постсовјетско савремено доба.

III. Превод, трансформација, адаптација, римејк

Интересовање за западне моделе сижеа ауторских бајки посебно је било карактеристично за руске писце двадесетих и тридесетих година XX века. Интертекстуалност издвајамо као један од основних начина измена главних жанровско-структурних елемената форме бајке (сиже, одређене функције ликова бајке, традиционалне формуле, прецедентна имена јунака, интонационо-говорна организација, појединачни тропи итд). Оквири појма интертекстуалности често се проширују на процес „узајамног односа текста са семиотичком културном средином, интериоризацијом спољашњег“⁷³. У питању је феномен који француски структуралисти називају транстекстуалношћу, наглашавајући тиме управо социјално-културни контекст у коме је остварена веза дела са другим текстовима⁷⁴.

Група текстова, која се посебно издваја када се говори о преради текстова јесте група *туђих* текстова који се у облику књижевног римејка транспонују у културну сферу националних књижевности, посебно у преломним епохама развоја појединих националних књижевности. Описујући ову појаву, Лотман говори о *пасивном*

⁷³ Можейко М. А. 2001, стр. 12

⁷⁴ Уп. теорија *текст у тексту* и *теорија транстекстуалности* у раду представника француског структурализма, Ж. Женета, посвећеном истраживању транстекстуалних односа: *Palimpsestes: la littérature au seconde degré*.

засићењу, које када достигне одређени критични ниво, покреће унутрашње механизме самостварања текстова усвојене структуре⁷⁵. Ово је уједно и одговор на актуелно питање о томе да ли римејк представља производ савремене културе и објашњење неоснованости довођења у везу настанка римејка са епохом постмодернизма. Добро су познати примери прераде црквених или других ауторитарних текстова у појединим периодима историје књижевности, позноантичких кентона и редакција рукописа у средњовековној књижевности, на које данас можемо гледати као на праснове савременог римејка. Прототиповима римејка могу се сматрати и неке комичне поеме 18. века, где антички јунаци дејствују у савременим (за то доба) ситуацијама, или говоре *простим* језиком⁷⁶. Сходно овој појави, римејкове постмодерне епохе такође можемо посматрати као производе реализације одређених задатака, у складу са актуелним захтевима развоја савремене културе.

Питање односа римејка и интертекстуалности поставља се при анализи текстова, у којима се системски прерађује читаво дело које представља извор, а не један његов део или одређени мотив, са често присутним алузијама и реминисценцијама на друга дела других аутора. Према У. Еку, интертекстуалност је један од облика понављања, напореда са римејком. По његовој дефиницији, „римејк јесте цитат, али преосмишљен“⁷⁷.

Упоредо са термином *римејк*, у употреби су и појмови *прерада* (рус. *переделка*) и *обрада* (*обработка*), *прерада са адаптацијом* (*переделка с адаптацией*). По А. Волкову *прерада са адаптацијом* представља један од главних начина рецепције међунационалних књижевних веза, структуре са сопственим одликама, често „без прецизног теоријског објашњења и тачног термилошког одређења“⁷⁸. Уметничке

⁷⁵ О томе у: Лотман Ю.М. 1999, 193–205.

⁷⁶ Нпр. *Енеида* И. Котљаревског.

⁷⁷ О томе у раду *Иновација и понављање*, У. Еко ту издваја основне типове понављања, а то су: ритејк, римејк, интертекстуалност, серија и сага.

⁷⁸ О томе у: Волков А. 2001.

функције овакве прераде су веома различите: придавање националног колорита делу-образцу; осавремењивање текста, интериоризација и др.

Теоретичар књижевности М. Загидулина римејк одређује као књижевни жанр и једноставно га описује као преписивање познатог текста, као превод класичног дела на језик савремености, при чему се разлика римејка од интертекстуалности огледа у наглашеној оријентацији римејка на један конкретан класични образац, са присутном тежњом ка препознатљивости полазног текста (уз присуство не само једног елемента – алузије, већ читавог корпуса оригинала)⁷⁹.

У савременој науци о књижевности постоје покушаји одређивања оквира овог појма, кнтекстуализовања и ограничења његове употребе на ниво форме, жанра, стратегије или комплекса поступака. Преовладава мишљење по коме римејк представља последицу (или резултат) одређених поступака, тј. и жанр, и форму, и одређену стратегију савремене уметности. Тако се римејк може дефинисати, с једне стране, као форма интерпретације класичних дела, а са друге као „поступак уметничке деконструкције познатих класичних сижеа уметничких дела, које аутори прерађују, преосмишљавају, развијају или мењају у доменима жанра, сижеа, идеје, проблематике, јунака“⁸⁰.

Проблем римејка научно још увек није довољно детаљно разрађен. Једно од питања које треба истражити јесте и питање класификације римејка. Белоруски теоретичар књижевности, Т. Ратобилска покушала је да класификује римејке у савременој белоруској драматургији, издвојивши **три модела** – репродуктивни, концептуалну контаминацију и адаптацију⁸¹.

Римејк репродукција настаје поступком превода у другу форму дијалога, у други књижевни род (*Сестра моя, Русалочка*, Л. Разумовске, која представља

⁷⁹ О томе у: Загидуллина, М. 2004.

⁸⁰ О томе у: Таразевич, Е. Г. 2003.

⁸¹ О томе у: Ратобильская, Т. 2000.

драмску верзију бајке Андерсена, *Смртъ Ильи Ильича*, М. Угарова, *Пышка*, *Элексир любви*, *Любовь к трем апельсинам*, Л. Филатова, *Королевские игры*, Г. Горина и др).

Концептуална контаминација се односи на сједињавање неколико познатих извора, тј. класичних сужеа. Овакве римејкове стварали су: Л. Филатов, *Еще раз о голом короле*, Ј. Бархатов, *Гамлет и Джульетта*, И. Шприц, *На доньшке*.

Адаптација представља прераду класике на најразличитијим нивоима уметничког система књижевног дела.

Уместо навођења свих конкретних форми модела римејка, у вези са чињеницом да без обзира на коришћени модел, римејк у основи представља прераду класичног, при чему нови текст добија сасвим нови квалитет, где читалац препознаје образац и уочава његове принципијелне трансформације, А. Самарин, издваја пет врста *уметничких стратегија*, тј. поступака стварања римејка, који се могу препознати у одређеном тексту, са доминацијом једне од стратегија, или комбинацијом више њих⁸². То су:

Реактуализација класичног текста, са циљем да се утврди значај традиције, открију савремене могућности његовог читања, развије уметнички потенцијал ликова.

Наставак – развој сужеа оригинала при очувању основних карактеристика уметничког система обрасца;

Травестија као традиционална стратегија интерпретације високих сужеа и ликова тзв. ниским средствима;

Контаминација, у схватању модела римејка према подели Т. Ратобиљске, Самарин описује као поступак;

⁸² О томе у: Самарин, А. 2009.

Пастии – смеша различитих имитација, свесно деформисана копија, која акцентује једне или друге одлике оригинала, карактеристична за постмодернистичке текстове.

Полазећи од представљених модела класификације књижевног римејка и врста уметничких стратегија, тј. поступака стварања римејка, као и наведених поступака прераде, обраде и прераде са адаптацијом, након расветљавања овог феномена са аспекта савремене науке о превођењу, у следећем поглављу ћемо покушати да анализом представљане грађе извршимо класификацију поступака адаптације дела која чине основну грађу нашег истраживања, написаних, по правилу, по узору на одређена дела других националних књижевности.

Са аспекта теорије превода, према мишљењу М. Гејма, један од основних проблема теорије и праксе превођења представљен је питањем које је у наслову рада формулисао Х. Д. Гадамер „До које мере језик описује мишљење?“. Гадамер читање не сматра никаквом другом активношћу, до самим преводом на индивидуалне мисаоне процесе, тако да се превод, тако посматрано, сматра преводом превода⁸³. Овај херменеутички приступ читању наглашава важност позиције читаоца и истовремено поставља питање вредности читања као таквог: да ли је читалац у стању да реконструише мисао аутора и да ли је превод уопште могућ. Професионални дуг преводиоца састоји се неопходности да у координатном систему два језика свакој речи нађе тачку симетрије, за разлику од научника који у тексту бира мотиве, потребне за доказе одређених гледишта.

Процес превода представља посебан облик говорне комуникације, чије су могућности ограничене, са једне стране, субјективним разумевањем и оценом преводиоца самог текста оригинала, а са друге, оријентацијом на новог адресата у другој књижевној традицији. Један од најзначајнијих представника теоријске науке о

⁸³ О томе у: Гејм. М. 2001, стр. 9

превођењу, Н. К. Гарбовски, истиче да је један од основних захтева упоредне културологије *превод културе*, а не текста, уз подразумевани захтев аутентичности уметничког доживљаја преведеног уметничког текста⁸⁴. Прво питање које се намеће у вези са овом тачком гледишта јесте граница између буквализма и претеране слободе преводиоца. Бахтинов концепт дијалогске слике света, који се са сфере културе може применити и на област језика, односно превода, упућује на закључак да је главни задатак преводиоца уметничког текста „преовладавање *туђости* туђег, без претварања у чисто своје“⁸⁵. У складу са Бахтиновим концептом, разумевање је увек дијалогичан процес, у коме учествују две свести, два субјекта и две концептосфере⁸⁶. У процесу превођења увек долази до контакта две различите културе, при чему задатак преводиоца није да их избрише или елиминише, већ да их искористи, не би ли „оштрим и прецизним покретима на матерњем језику створио оно што је као примарну карактеристику садржао оригинал“⁸⁷. Не постоји апсолутно тачан превод, тако да се у теорији превођења говори о принципу функционалне аналогије, односно о функционалној еквиваленцији дела изворника и превода.

Пишући о основним, начелним разликама између уметничких и неуметничких текстова, са аспекта науке о превођењу, В. Н. Комисаров постављену тезу о посебном положају уметничких текстова објашњава уметничко-естетичком или поетичком комуникативном функцијом. За разлику од свих осталих говорних ситуација, код којих се као примарна функција издваја преношење информационог садржаја, код уметничких текстова, примаран је естетички утицај. Притом се, како истиче Комисаров, често сусрећу одступања од максималне могуће тачности смисла, на која се може гледати као на „модификацију односа еквивалентности, под утицајем доминантне функције, одређене типом превода“⁸⁸.

⁸⁴ О томе у: Гарбовски Н. К. 2004, стр.175-176

⁸⁵ Бахтин М. М. 1979, стр.371

⁸⁶ Исто, стр. 285

⁸⁷ Топоров В. Н. 1989, стр.5

⁸⁸ Комиссаров 1980, стр. 20

У складу са овим начелним ставом Комисарова, Виноградов истиче посебне законе еквивалентности оригиналу, својствене у првом реду преводу књижевно-уметничког текста, при чему уметнички превод може само бесконачно да се приближава оригиналу и не више од тога. Истакнути лингвиста издваја и неколико разлога, који одређују релативну еквивалентност уметничког превода:

- индивидуална рецепција оригинала од стране преводиоца
- различитост система језика;
- разлике између социокултурних средина;
- временску удаљеност између текста превода и оригинала;
- вертикални контекст – алузије и асоцијације са другим текстовима или ситуацијама, симболима, реалијама⁸⁹.

Поред основних дистинктивних одлика уметничког текста, које се тичу језичких средстава, структуре, ритмичке организације текста и т. сл, једна од важних карактеристика уметничког текста је и висок степен национално-културне и временске условљености. Дате условљености текста манифестују се без обзира на интенцију аутора, почев већ од нивоа језика као средства сликовног приказивања света, присуства устаљених поређења, метафора, епитета, метонимијских номинација и сл. Поред тога, писац може свесно унети у текст национално-културне реалије, повезане са одређеним тренутком живота етничке заједнице. Уколико је главни циљ преводиоца уметничког текста да текст преведе тако да читалац превода има утисак аналоган утиску читаоца уметничког текста на језику оригинала, за реализацију тог циља неопходна је адаптација одређених, у првом реду културолошких разлика, које предствају потенцијалне сметње реципијенту текста превода, будући да би се његова пажња са аутентичног утиска преусмеравала на реалије које му нису довољно познате. Уколико интенција преводица иде у смеру очувања национално-културолошке специфичности оригинала, у тексту превода ће се појавити и допунска функција, коју аутор није предвидео, а сам превод може бити недовољно

⁸⁹ О томе у: Виноградов 2001.

информативан. Текст превода би се у том случају морао оптеретити допунским објашњењима и коментарима и, при свој општеобразовној вредности, био би разуђен и уметнички неубедљив. Чак и у случају постојања сличних културолошких представа код читаоца превода и читаоца оригинала, читалац превода дате реалије перципира као туђу националну специфичност, које ће преусмерити центар његове пажње у смеру који аутор текста поново није претпоставио.

Друга крајност у решавању описаног проблема јесте потпуна русификација и замена свих *туђих* елемената *својим*. Питање мере отклањања или адаптације културолошких реалија мора се решавати пре свега у вези са циљем и намењеном аудиторijом превода. У случају књижевности за децу овим поступком настао је велики број слободних превода, прерада и адаптација.

Стога би једна од основних интенција преводиоца била да у текту превода остави пре свега оно што би према замисли аутора читалац требало најпре да перципира. Овакав однос према ауторској намери захтева својеврсно прекодирање и адаптацију у културу језика на који се преводи.

О. В. Петрова говори о компромисном путу стварања *инокултурног* превода, који читалац не перцепира ни као *свој* ни као *туђ*, већ као *другачији (иной)*, тј. „разумљив, али неасоцијативан са својом матерњом национално-културном средином. Превод мора да садржи одређену количину земљоописне информације, довољне за стварање национално-културног колорита и за објашњење мотива радње и књижевног јунака. Није обавезујући услов да превод мора да се чита тако лако, да се не осети да је то превод, али обавезно мора да се чита једнако лако и природно (или у неким случајевима, једнако тешко) као оригинал.“⁹⁰

Н. В. Вањиков даје преглед нивоа, односно типова адекватности у зависности од врсте текста превода и његових специфичних захтева:

⁹⁰ Сдобников, Петрова 2006, стр. 397

- семантичко-стилистичка адекватност, где се семантичком и стилистичком еквивалентношћу језичких јединица текста обезбеђује подудараре плана садржаја текста превода и текста оригинала;
- функционално-прагматичком адекватношћу превода инсистира се на правилном преношењу основне комуникативне функције оригинала, његове функционалне доминанте, а не читавог семантичког садржаја и стилских карактеристика оригинала;
- прагматичка адекватност процењује се на основу пренетог комуникативног ефекта у односу на основне интенције пошиљаоца саопштења;
- дезидеративна адекватност се односи на ситуацију када се не поклапају комуникативне интенције превода и оригинала. У питању су реферативни, анотациони, аспектни и сличне врсте превода;
- волунтативна адекватност односи се на неподудараре комуникативних циљева аутора и преводиоца и представља ситуацију, у којој је преводилац у већој или мањој мери заправо коаутор текста.

Једно од основних питања када је реч о преводу уметничких текстова, које се односи на могућност адекватног преношења текстова у семантичком и естетичком смислу, јесте преформулација питања о могућности и праву преводиоца на жртвовање информационог плана текста, ради адекватног преношења његовог естетичког деловања, тј. постизања утиска на читаоца превода, адекватног утиску читаоца изворног текста.

Како при превођењу уметничких текстова најважнију улогу има преношење прагматичког аспекта текста, као основни услов који такав превод мора да задовољи поставља се уметнички утисак читаоца преводног текста, који мора да буде аналоган утиску читаоца оригиналног текста. Л. С. Бархударов у књизи *Језик и превод* наглашава неједнозначност прагматичког значења текста. Основни проблем се, по његовом мишљењу, састоји у томе што речи, поред свог основног прагматичног значења, могу имати различите конотације, тј. допунске асоцијације које дата реч изазива код носилаца језика. Из ове тезе, Бархударов изводи закључак да је при

оцени резултата превода неопходно узети у обзир и питање да ли ће текст превода изазвати асоцијације аналогне асоцијацијама текста оригинала, да ли ће на рецептора превода порука деловати на исти начин као на рецептора основног текста и да ли ће превод имати еквивалентне емоционалне и стилистичке карактеристике⁹¹.

В. Н. Комисаров као један од најважнијих захтева превода истиче његов прагматичку адаптацију са циљем постизања еквивалентности комуникативног ефекта у оригиналу и преводу, будући да је потпуна еквивалентност утицаја, као и уметничког утиска рецептора преводног и основног текста, принципијелно немогућа⁹². У свом уџбенику *Теорија превода*⁹³ прагматични аспект, или прагматику превода одређује пре свега као утицај на ток преводилачког процеса ради стварања неопходног прагматичког потенцијала оригинала и као тежњу да се обезбеди жељени утисак на рецептора превода. Он наглашава да је овај проблем непосредно повезан са жанровским карактеристикама оригинала и типом реципијента, коме је превод намењен.

А. Д. Швейцер као елементе прагматичног нивоа превода издваја: комуникативну интенцију, комуникативни ефекат и усмереност на адресата. Одређујући њихову важност у преводу, наводи да прагматични ниво управља другим нивоима и представља основни елемент еквивалентности⁹⁴.

Неопходност адаптације у преводној књижевности обично се разматра у вези са потребом нивелисања разлика култура реципијента превода и основног текста, при чему се под културом подразумева широк круг појава етнографског, историјског и културолошког карактера. С циљем одређивања обима промена које преводилац уноси у текст, не би ли га читаоцу превода учинио разумљивијим, уведен је појам *прагматичке адекватности* превода, чији је основни критеријум максимална

⁹¹ О томе у: Бархударов Л. С. 1975.

⁹² О томе у: Комиссаров В. Н. 1980.

⁹³ О томе у: Комиссаров В. Н. 1990.

⁹⁴ О томе у: Швейцер А. Д. 1988.

аналогична између реакција реципијента оригинала на оригинал и реципијента превода на превод, тј. што већа еквивалентност *комуникативног ефекта* оригинала и превода. А. Нойберт⁹⁵ сматра да постизање такве аналогичности зависи пре свега од природе преводног текста, при чему на скали од четири степена *прагматичке преводивости* текстова (на којој четврти степен означава фактичку немогућност постизања прагматике у преводу) уметничком тексту додељује трећи степен. Из ове тезе произилази закључак о неопходности примењивања одређених прагматичких адаптација ради постизања прагматичке адекватности у преводу уметничког текста. Комисаров наводи да прагматичка адаптација превода излази из оквира превода као процеса стварања текста комуникативно еквивалентног оригиналу⁹⁶. Она је најчешће у вези са одређеним задацима, који се преводиоцу постављају, а који се тичу обезбеђивања услова за адекватно разумевање текста конкретној групи реципијената.

Н. А. Фењенко наводи да се у савременој теорији превода термин *адаптација* првенствено користи у два значења: прво за дефинисање конкретног преводилачког поступка, који се састоји у „замени непознатог познатим, неубичајеног уобичајеним“ и друго – за означавање начина постизања еквивалентности комуникативног ефекта у тексту оригинала и тексту превода⁹⁷. У том случају адаптацију разумемо као прилагођавање текста одређеним поступцима и у складу са социјално-културолошким условима народа на чији језик се дело преводи, за адекватну рецепцију читалаца друге културе.

В. Н. Комисаров у књизи *Савремена наука о превођењу* наводи да се у лингвистичкој литератури прагматичност превода посматра са више аспеката, од којих је за наше истраживање најзначајнији аспект који се односи на прагматичку адаптацију превода са циљем обезбеђивања адекватности комуникативног ефекта у оригиналу и преводу. Аутор предлаже класификацију прагматичких адаптација према циљевима које је преводилац желео да постигне и издваја четири типа:

⁹⁵ О томе у: Нойберт А. 1978.

⁹⁶ О томе у: Комисаров В. Н. 1990.

⁹⁷ Фењенко Н. А. 2001, стр. 125

- адаптације чији је основни циљ адекватно разумевање поруке реципијентима превода, а најчешће им се прибегава у ситуацијама када текст оригинала садржи прегршт животно-културолошких или других реалија, које могу бити неразумљиве читаоцима превода услед недостатка одговарајућих знања из дате области;

- адаптације чији је циљ правилна перцепција садржаја оригинала, тј. покушај изазивања истог емоционалног утицаја преводног текста. У овом случају проблем може настати пре свега у вези са одређеним асоцијацијама, које се разликују код реципијента основног и преведеног текста, што утиче и на разлику прагматичког потенцијала ова два текста;

- адаптације чији је циљ постизање правилне перцепције конкретног, а не просечног реципијента у конкретној говорној ситуацији и

- адаптације условљене постојањем одређеног циља преводиоца, коме је подређено обезбеђење адекватности превода, нпр. очување формалних карактеристика језика оригинала.

Адекватно преношење прагматичког аспекта текста, пре свега уметничког, представља, дакле, један од кључних фактора квалитета превода. Иако реакција реципијента преведеног текста не може бити потпуна аналогна реакцији реципијента оригинала, неопходна је тежња ка максималној блискости датих реакција. Стога је разумљив и научно прихватљив захтев да у случају присуства елемената у тексту оригинала, који реципијенту превода могу бити недовољно разумљиви, у текст превода треба унети промене које ће олакшати разумевање, у границама очувања основне информације полазног текста, као и његовог националног колорита.

Када је реч о дечијој књижевности, општеприхваћена је чињеница да је буквализам при преводу, имајући у виду специфичност реципијената, апсолутно неприхватљив.

Преводац у овом случају мора да адаптира текст, да га интерпретира, у складу са сопственим пројекцијама перцепције адресата. Преводац тада заузима позицију коаутора јер његов текст представља интерпретацију изворника, у одређеној мери самостално уметничко дело, које се на многим нивоима разликује од оригинала. Тешко је у начелу говорити о границама преводачке слободе у овим случајевима: писци понекад позајмљују основне елементе сижеа, основну идеју, обогаћујући је новим контекстима и смисловима.

У складу са тезом да процес превода као једну од почетних фаза подразумева фазу интерпретације уметничког текста, намеће се закључак да сваки превод, откривајући нови смисао дела изворника, у одређеној мери и одређује његову судбину у културној традицији у којој се он перципира, тј. у средини језика превода. Превод у том смислу представља комуникациони троугао аутора, преводиоца-коаутора и читаоца.

Све поступке и интенције аутора превода можемо да објединимо термином *адаптација*, којим се означава скуп свих преводиочевих поступака помоћу којих он привидно напушта област превода доспевајући у друге, флексибилније области међујезичке и међукултурне трансмисије. Своје теоријско образложење појам *адаптације* добио је у концепцији динамичне еквиваленције Ј. Најде, која се заснива на опису преводачке акултурације оригинала. Суштину представља нивелисање међукултурних разлика у намери да се адресату превода текста олакша разумевање смислова оригиналног дела.

Термин *еквиваленција* предложен је за означавање преводачке трансформације, при којој се предметна ситуација описана у тексту оригинала у преводу преноси другим семантичким категоријама и стилистичким средствима. Овај термин Виноградов одређује као „очување релативне једнакости садржајне, смисаоне и функционално-комуникативне информације, представљене у оригиналу и преводу“⁹⁸.

⁹⁸ Виноградов В. С. 2001, стр. 19

Виноградов иначе, као и још неки аутори, термине *еквивалентност* и *адекватност* у савременој науци о превођењу претпоставља термину *истоветност*. Појам адекватност, објашњава, обухвата захтеве превода, који зависе од врсте текста превода и његове прагматичке усмерености и, као што је случај и са *еквивалентношћу*, има мањи степен семантичке категоричности.

За описивање промена насталих као резултат адаптације К. И. Чуковски уводи термин *доминанте одступања од изворника*⁹⁹. Ауторство *теорије доминанте* припада заправо представницима руског формализма, који су под *доминантом уметничког дела* подразумевали „његову идеју и/или остварење естетичке функције, у потраза за којом је неопходно изаћи из оквира језичке материје дела”¹⁰⁰.

О преводу текста говоримо у контексту превода култура. У случају превода дечије књижевности, неопходно је додавање елемената експликације, разјашњавања или интерпретације. Термине обрада, препричавање и интерпретација В. С. Виноградов допуњује термином *перевыражение* који описује као посебан вид уметности речи¹⁰¹.

Разумевање у контексту проблема превода представља потенцијално креативни процес. На самом почетку упознавања са текстом, код аутора превода се могу добити потпуно различите коначне варијанте, тј. сопствена индивидуално ауторска адаптација. Позиција преводиоца потенцијално је условљена идеологијом, културом, временом у коме живи, или индивидуалним психолошким чиниоцима. Као основни циљ уметничког превода поставља се реализација потпуне међујезичке и међукултурне естетичке комуникације путем интерпретације изворног текста. У савременој теорији превођења развија се концепција *преводне личности*, те се у том контексту говори и о улози преводиоца као конкурента аутору. На тај начин се у преводима-обрадама (у првом реду књижевности за децу) појам аутора оригинала неутрализује, а категорија преводиоца, аутора руске варијанте текста, или заузима

⁹⁹ Чуковский К. И. 1965 (електронски извор)

¹⁰⁰ Кухаренко В. А. 1988, стр. 11

¹⁰¹ Виноградов В. С. 1978, стр. 7

водећу позицију, или иступа у улози коаутора. Основни задатак аутора своди се на то да читаоцу пренесе своје виђење реалности кроз призму уметничке материје дела изворника. Аутори преводиоци из сфере дечије књижевности показују несумњиву ауторску иницијативу у процесу рада над текстом оригинала. Она се реализује на различите начине и односи се на различите планове књижевног дела: сижејно-фабуларни ток, појединачне ликове, простор и време, идејно-семантичку структуру дела, експликацију културно-историјског контекста, погледа на свет, концепцију аутора, односно концептосферу дела у целини.

Преводи-обrade ауторских бајки, створени пре свега у границама совјетског периода руске књижевности, представљају школске примере експлицитног тенденциозног утицаја преводиоца на текст оригинала. „У тим текстовима може се пратити дијалог-беседа преводиоца са совјетским дечијим читаоцем: аутор руске интерпретације учи дете, појашњава одређене нејасноће у тексту, мотивише га на размишљање, буди машту. Преводилац узима улогу коаутора, суштински мењајући текст оригинала, нивелише ауторско начело, поставља своје акценте, чиме и одређује разлике смисла текста-превода од текста оригинала.“¹⁰²

Пре него што приступимо издвајању и објашњењу доминанта на основу којих ћемо извршити упоредну анализу појединачних ауторских бајки совјетског периода са њиховим изворницима, осврнућемо се још и на савремене теорије рецепције књижевног дела.

Анализа проблема читања, односно рецепције књижевног дела у савременој теорији књижевности налази се на граници структурне поетике, феноменологије и психологије уметности. Износећи доказе дијалогске концепције уметности, М. Бахтин говори о неопходности „укључити слушаоца у структуру дела“¹⁰³. Седамдесетих година XX века представници рецептивне естетике, Х. Р. Јаус и В. Изер, бавећи се питањем читања, постављају теорију рецепције, којом се главна

¹⁰² Исаковская А. Ю. 2012, стр. 76

¹⁰³ Бахтин М. М 1994. (електронски извор)

улога додељује имплицитном адресату, а не аутору¹⁰⁴. Акцент је, дакле, на истраживању стваралачког процеса са становишта рецепције, при чему се читалац ставља у први план, а основне смернице које су представници теорије рецептивне естетике поставили јесте истраживање стваралачке перцепције уметности и њеног социјалног функционисања. Позиције представника рецептивне естетике у корелацији су са теоријом Бахтина: уметност је дијалог између текста и читаоца.

У књизи *Структурална поетика*, Ј. Мукаржовски говори о комплексу „асоцијативних представа и осећања“ које се код читаоца јављају независно од воље аутора¹⁰⁵. Говорећи о читању као раду и стварању, В. Ф. Асмус долази до закључка о индивидуалном резултату читања, који у „сваком појединачном случају зависи од духовне биографије читаоца“¹⁰⁶.

Проблем рецепције читања са феноменолошког аспекта осветљава и В. Изер, базирајући своје истраживање на психолошким компонентама читалачког искуства. Изер се бави проблемом потенцијалних могућности текста, чије активирање у процесу читања зависи од сложеног комплекса спољашњих околности¹⁰⁷.

На крају овог кратког прегледа ставова најистакнутијих представника наведених теорија и гледишта, када говоримо о специфичностима уметничке рецепције, а пре свега у вези са читањем, тј. о рецепцији читаоца, морамо поменути и већ класичну идеју читања-коауторства француског семиотичара Ролана Барта. Текст се за Р. Барта, као и за Бахтина, налази у процесу вечног настајања, до кога долази у току самог процеса читања. Акт читања разуме се као стваралачки чин, а основни задатак писца је дезорганизовање вештачки створене логике јединствено могућег значења, њено отварање и сугерисање многозначности текста.

¹⁰⁴ О томе у: Јусс Г. Р. 2004. и Изер В. 2009.

¹⁰⁵ Мукаржовский Я. 1996, стр. 30-32

¹⁰⁶ Асмус В. Ф. 1968, стр. 63

¹⁰⁷ Изер В. 2009, стр. 86-88

Реципијент перципира дело као одређени систем, организован својом унутрашњом логиком. Структура дела усмерава читаоца, уређујући његово постојеће искуство. Барт наводи да је задатак реципијента да се „потруди да улови и класификује (без претензија за икаквом строгошћу) не све смислове текста (што би било немогуће с обзиром на то да је текст бесконачно отворен ка бесконачности: ниједан читалац, ниједан субјект и ниједна наука није у стању да заустави кретање текста)“ већ само форме путем којих настају значења¹⁰⁸. За позицију читаоца је важна представа о отворености дијалога, могућности бескрајних и неисцрпних интерпретација.

У раду *Психоллингвистичка анализа семантичких трансформација при преводу и књижевној преради уметничког текста*, В. Г. Крсиљњикова истражује семантичке трансформације, које настају у преводу, као и њихову психолошку, културолошку и социјалну условљеност, те карактеристике функционисања текста са таквим трансформацијама у одређеној култури. Из потенцијално бесконачних могућности које има истраживање уметничког текста (као и његов превод) један од важних аспеката његовог функционисања је социјално-контекстуално.

Структура, језик и форма дела дечије књижевности одговара захтевима специфичне пажње и активности реципијента. У процесу перцепције текст пролази кроз многослојни динамични систем психолошких и културних кодова. При адаптацији превода дечије књижевности најчешће је неопходно декодирање културолошке информације, која је постојала у тексту оригинала, при чему се дата информација замењује аналогном информацијом културног кода језика превода. Наравно, у складу са дијалошком природом уметности, свако дело може бити прочитано и посредством других културних кодова средине или времена у коме се перципира. Али интенција аутора дечије књижевности често је њено прецизније усмеравање и сугерисање на нешто ужи скуп могућих значења.

¹⁰⁸ Барт Р. 1989, стр.426

Преводилац, по правилу, у језичким системима проналази лингвогносеолошке закономерности које одређују место свакој језичкој јединици у семантичком окружењу одређене ситуације језика оригинала, тј. тражи контекстуалне могућности адекватног преношења садржаја текста. У питању је избор нове аналогije путем самосталног стваралачког чина, у складу са контекстом средине којој је дати превод намењен. Задатак преводиоца, тако посматрано, је најтачније преношење онога што је реално рекао аутор оригинала. По речима И. Левија између оригинала и превода „не може бити семантичке једнакости у изразу и, у складу са тим, лингвистички тачан превод није могућ, већ је могућа само интерпретација“¹⁰⁹. Тако преводилац „неизбежно ступа у однос коауторства са аутором кога преводи и превод носи отисак његове стваралачке личности“¹¹⁰.

Преводи, односно обраде, адаптације, или прераде са адаптацијом ауторских бајки, којима ћемо се у дисертацији бавити представљају адаптације условљене постојањем одређеног циља преводиоца, коме је подређено обезбеђивање потпуне адекватности превода. Сагледаваћемо их, дакле, у контексту превода култура и реализације потпуне међујезичке и међукултурне естетичке комуникације путем интерпретације изворног текста. Анализираћемо поступке којима је текст прилагођен за адекватну рецепцију читалаца друге културе, при чему је, у складу са социјално-културолошким условима народа на чији језик се дело преводи, извршено нивелисање разлика култура реципијента превода и основног текста, замена непознатог познатим, неуобичајеног уобичајеним. Декодирање културолошке информације, која је постојала у тексту оригинала и њену замену аналогном информацијом културног кода језика превода, анализираћемо и категорисати према типу реализоване адекватности (прагматичка, дезидеративна или волунтативна адекватност, у складу са поделом Вањикова), а резултате преводилачко-стваралачких

¹⁰⁹ Левый 1974, стр. 66

¹¹⁰ Левин 1992, стр. 214

поступака, у случајевима у којима настале промене, или, по Чуковском, *доминанте одступања од изворника*, то омогућавају, сагледаћемо посредством врста уметничких стратегија Самарина, односно према моделима римејка Ратобилске.

Овако теоријски заснованом интерпретацијом руских ауторских бајки совјетског времена свакако ћемо стићи бар корак ближе реконструисању лотмановских унутрашњих механизма самостварања текстова усвојене структуре, који су се у том тренутку развоја руске књижевности за децу и почели развијати, у веома разноврсним и оригинално модификованим ауторским решењима.

IV. Аутори

IV.1. Јевгениј Шварц

Почетак стваралачког пута Јевгенија Шварца хронолошки се поклапа се првим светским ратом и револуцијом, а зрелост са Великим отаџбинским ратом и стаљинском епохом, те је његово стваралаштво значајно не само као вредно уметничко наслеђе, већ и као документ уметничке самоспознаје бурних историјских периода прошлог века. Совјетски историчари књижевности високо су оцењивали уникалност драматургије Шварца, сматрајући га представником реализма, који „животну истину изражава посредством условних форми прикривања стварности, углавном поетском метафором, алегоријом, симболом“. Његове драме жанровски се одређују као *драме-концепти*, *драме-параболе* или *драме-приче*, у којима се нашироко служи фантастиком и гротеском.

Јевгениј Шварц је аутор који је формулисао и конципирао жанр *драме-бајке* и, реализовао га у веома великом тематском дијапазону, карактеристичном начину грађења књижевних ликова и својеврсном поетиком која се пре свега одликује креативношћу и иновативношћу.

У драмама-бајкама Шварц осмишљава и решава социјалне и духовне проблеме њему савремене стварности, у покушају да открије узроке и сагледа последице социјалних и морално-психолошких колизија историјске реалности. Сижеи и јунаци драматургије Шварца у многоме су позајмљени из познатих књижевних дела Андерсена и Пероа. Старе сижее и јунаке бајки Шварц преосмишљава са основним циљем саопштавања на тај начин конкретних социјално-историјских садржаја. Бајке Андерсена, којима се Шварц обраћа у свом зрелијем стваралаштву, трансформише у духу историјског времена и социјалног контекста, у јасним оквирима сопственог индивидуално-интимног света. Полазећи од познатих сижеа, аутор их адаптира пре свега проширењем нивоа и универзализацијом њихове семантике. Метафоричко начело, коме су често подређени сиже и композиција драме, често иступа на први план. Конфликт се притом не исцрпљује на нивоу догађаја и историјског контекста, већ се разрађује много шире, при чему је духовна компонента промена у развоју јунака много важнија од социјалних или историјских промена.

Пре свих појединачних захвата у оквиру стваралачког поступка, као основно поетичко решење треба издвојити комуникативну функцију, коју писац остварује са асоцијативним везама читаоца, како на нивоу сижеа, тако и при стварању књижевних ликова. Шварц се игра препознатљивим мотивима и ликовима, не би ли увукао читаоца у дијалог и полемику и разрушио стереотипе у његовој свести. Сваки јунак Шварца је типичан и у исто време оригиналан јунак. Шварц постиже ефекат обманутог очекивања, тј. конфликт представа читаоца и онога шта се у драми-бајци догађа; уводећи читаоце у полемику и рушећи постојеће стереотипе, ствара повољну основу за проширење смислова, значења и контекста. Притом ликови престају да буду само одређени општи типови карактеристични за жанр бајке, већ постају психолошки разрађени, разгранати карактери.

Основни задатак овог дела рада је истраживање и анализа мотивских, тематских и сижејно-композиционих паралела, као и веза између појединих ликова у Шварцовим драмама и ауторским бајкама Ш. Пероа и Х. К. Андерсена, тј. њиховог типолошког сродства са књижевним прототипима. Очекивани резултат јесте откривање начина

концепције уметничког света, као и уметничке логике Шварцових дела, насталих адаптацијом ранијих сижеа.

Руски аутор користи форму драмског текста и приказује радњу која се дешава непосредно пред гледаоцима, не би ли читав низ историјских, књижевних и митолошких асоцијација актуализовао, контекстуализовао и перцепцију учинио што је могуће непосреднијом. Ипак, свака контекстуализација и успостављање извесних алузија не условавава сужавање универзалног смисла дела, већ, напротив, само назначавача још једно од могућих значења.

Шварц се у свом стваралаштву активно бавио жанром бајке и створио је, како своја оригинална дела (*Рат Петрушке и Степке Растрепке*, рус: *Война Петрушки и Степки Растрепки*, други називи: *Война Петрушки и Степки — растрепки*¹¹¹, 1925. год, *Благо*, рус: *Клад – сказка в 3-х действиях*, 1934 (објављена 1960), *Бајка о изгубљеном времену*, рус: *Сказка о потерянном времени — пьеса для кукольного театра в 3-х действиях*¹¹², 1940, *Два брата*, 1941. год, *Два друга*, 1943. год, *Ленинградская сказка*, 1943. год, *Расејани чаробњак*, рус: *Рассеянный волшебник*, 1945. год, *Обично чудо*, рус: *Обыкновенное чудо — сказка в 3-х действиях*, 1956. (редакција под називом *Медведь*, написана је 1954. год, али није објављена), тако и прераде познатих сижеа бајки, а писао је и теоријске радове (*О детской драматургии*, 1934. год).

Прва бајка коју пише прерадом Андерсоновог сижеа је бајка *Принцеза и свињар* (Принцесса и свинопас, 1934. год), да би је затим укључио у драму *Голи краљ*, истовремено прерадивши још две Андерсенове бајке. Тако су у *Голом краљу* Ј. Шварца нову обраду добили сижеи три Андерсенове бајке: *Свињар*, *Нова краљево одело* и *Принцеза на зрну грашка*. Шварц ни на какав насилни начин није

¹¹¹ *Рат Петрушке и Степке Растрепке*, иако потпуно оригинално дело, представља својеврстан наставак познате Хофманове књиге *Struwwelpeter*, објављене 1845. год, чији је превод под називом *Степка-растрепка* у Русији објављен већ 1857. год. (преводиолац Дмитриј Минајев)

¹¹² Својеврстан римејк ове бајке представља повест Сергеја Михалкова: *Праздник Непослушания*, написане 1971. год.

прилагођавао ове сижее актуелној животној проблематици, није мењао ликове, већ их је проширио и разрадио. У овом делу, чији жанр одређује сам аутор као *драма-бајка*, осим у неким репликама јунака, нема непосредне праволинијске пројекције на социјално окружење.

С циљем да јасно утврдимо које елементе Шварц позајмљује од Андерсена, а које уноси или мења, потрудићемо се да упоредимо текст Шварца и сижее Андерсена.

Свињар (дан. *Svinedrengen*) је ауторска бајка данског писца Ханса Кристијана Андерсена о принцу који се претвара да је свињар, да би добио руку арогантне принцезе. Бајка је први пут објављена 1841. год. у издаваштву Карла Андреаца Рајтцела у Копенхагену, у зборнику прича *Бајке испрличане за децу. Нов зборник* (дан. *Eventyr, fortalte for Børn. Ny Samling*) и највероватније представља Андерсеново оригинално дело.

Основна разлика у односу на сиже *Свињара* огледа се у главном лику, који је код Шварца обичан Свињар, а не сиромашан принц, чиме се одмах, иако не потпуно експлицитно у дело уноси социјални мотив. Шварц отвара сиже мотивом женидбе Хенриха и принцезе, за разлику од Андерсена који најпре говори о Хенриховој намери да се жени.

Шварц се овде поиграва са стереотипима који су присутни у свести читалаца упознатих са Андерсеновим бајкама, који очекују незаинтересованост и одбијање принцезе, њену љубав према свему вештачком и неприродном. Основни конфликт се код Шварца не развија у односу принцезе и несрећног свињара, већ између свињара и краља, чак и између двојице краљева (оца и сина). Принцеза је овде на страни свињара, и њоме владају само осећања. Шварц користи само један елемент Андерсенове бајке – прављење чаробног лонца, који је и једини чаробни предмет у бајци, али он има само помоћну функцију, да одвуче пажњу дворских дама и да могућност принцези да пољуби Свињара. То је, дакле, једини такав предмет, за разлику од Андерсенове бајке, у којој постоји и ружа и славуј и чаробна пиштаљка.

Шварц овом бајком постиже ефекат обманутог очекивања и имплицира основни конфликт између представа и очекивања читалаца и догађаја у бајци.

Бајка *Принцеза на зрну грашка* представља извор следећег сижеа који у својој бајци *Свињар* користи Шварц. Он користи само мотив грашка испод душека, али по плану самог Хенриха, принцеза треба да слаже краља-младожењу и каже му да се одлично наспавала. Функција ове епизоде код Шварца опет нема значај какав има код Андерсена, краљ је изузетно заљубљен у принцезу, тако да је ефекат њене лажи безначајан. То нас упућује на уопштавање закључка по коме љубав и Хенриха и принцезе и краља према принцези постаје основни покретач конфликта драме.

Андерсенова *Принцеза на зрну грашка* (*Prindsessen paa Ærten*, 1835) први пут је била објављена у 1835. год. у Зборнику *Бајке испрочане за децу* (дан. *Eventyr, fortalte for Børn*).

За завршну епизоду своје драме-бајке Шварц користи још једну Андерсенов сиже, посебне, самосталне његове бајке *Царево ново одело* (дан. *Keiserens nye Klæder*), која је први пут објављена 1837. год. у Зборнику *Бајке испрочане за децу* (дан. *Eventyr, fortalte for Børn*). Овај сиже позајмљен је из новеле Хуана Мануела, објављене 1335. год. у првом делу књиге *Гроф Луканор*, а то је податак који је записан је у Андерсеновом дневнику, у коме он помиње зборник новела Карла Фон Билова, као извор своје приче. Сличан, само проширен сиже помиње се и у народним холандским легендама о Тилу Уленшпигелу, позитивном фолклорном јунаку XIV века. Према легенди, Уленшпигела који се представио као искусан сликар, ангажовао је грофа да га наслика у друштву познатих локалних племића. Међутим, сви људи које је Уленшпигел требало да наслика, а који су имали физичке недостатке, запретили су му смрћу ако их не улепша, док му је гроф, са своје стране запретио уколико и најмањим детаљем поквари групни портрет. На крају, не нацртавши ништа за време 60 дана пировања и гозбе, Уленшпигел је прибегао лукавству које нам је познато из бајке о *Голом краљу*. Уленшпигел је рекао да слику може видети само представник племените крви. Тако се сва благородна господа дивила празним голим зидовима, а

Уленшпигел је успео да побегне са наградом која му је додељена. У последњем тренутку долази до отвореног признања грофовске луде која, уз признавање своје глупости, каже да такође не види ништа, док Уленшпигел одлучује: „Када говоре будале, паметним је најбоље да се сакрију“.

Краљ-младожења, управо голи краљ појављује се у другом делу драме, а главни циљ преузимања детаља овог сижеа јесте разобличавање краља од стране позитивних јунака, при чему га аутор, након што приказује његову похлепу за материјалним, буквално физички и морално оставља голим.

Од поменутих социјалних аспеката конфликта треба издвојити конфликт власти и народа који ипак остаје пасиван, као и одређене елементе реплика неких ликова драме. У фразама које министра нежних осећања изговара на рачун самодржавља можемо препознати алузију на социјално-политичку ситуацију Совјетског Савеза. Последње сцене драме – бегство краљева од разјареног народа можемо читати као најаву могућих промена у друштву. Многе Шварцове оригиналне мотиве можемо протумачити и као алузије на реалност тадашње Западне Европе, у време јачања нацистичког покрета. Строга војничка атмосфера на двору краља, уз непромишљеност, тупост или инфантилност чланова владе. Градоначелник је спреман да се разболи не би ли избегао неке непотпуно јасне наредбе, попут стављања зрна грашка испод душека принцезе. Краљ младожења брине о томе да принцеза буде чисте крви, док је у његовој земљи уведена мода спаљивања књига на трговима.

Не морамо постављати категоричне закључке у вези са препознавањем алузија и идентификацијом мотива са одређеним историјским ситуацијама. Конфликт у овој драми је универзалан и његово значење се тумачи као конфликт било ког деспотског, аутократског режима и становништва датог социума, или као грибоједовски конфликт одређеног представника, или једног дела народа са заосталошћу, глупошћу и стереотипним размишљањима осталих људи. Из искуства Хенриха можемо донети закључак о борби нових, младих снага против деспотизма и тираније неправедне

власти, као основном конфликту драме. Из овог конфликта настаје други, психолошки конфликт међу самим народом, између слепог слушања власти и настале жеље за слободом, која се манифестује потребом да се каже истина.

Шварц наставља и продубљује Андерсенову традицију сатиричног исмевања малограђанског понашања аристократског друштва. На двосмислености игре речи заснован је дијалог дворских дама са Хенрихом и Христијаном, који су свињама, као својим поданицима, дали титуларне надимке – грофиња, баронеса итд.

У *Голом краљу* Шварц приказује колорит своје епохе и гротескно наглашава основне особине становника. Осим препознатљивих алузија или мотива, којима се реализује тема фашизма, карактеристичне су и сцене у којима се описује тиранија краља, где аутор показује људе који окружују краља, наглашавају и уздижу до нивоа култа све његове најгоре особине, систематски гушећи притом све елементе људског достојанства.

Ликови Првог министра, министра нежних осећања, собара, куvara, научника, својом поданичком послушношћу наглашавају опасност постојања људи парализоване воље, који и омогућују легитимизацију политике терора, претњи и уништења.

Познат је совјетски уметнички филм по мотивима Шварцовог *Голог краља*, снимљен 1963. год. у режији Надежде Кошеверове и Михаила Шапира.

Црвекану, бајку у 3 чина (рус. *Красная шапочка*, сказка в 3-х действиях), Шварц је написао 1936. год.

Црвекана је народна европска бајка (фр. *Le Petit Chaperon rouge*; нем. *Rotkäppchen*) са чувеним сижеом о малој девојчици, коју је преварио вук (бр. 333 по класификацији

Арне-Томпсон¹¹³) и била је распрострањена у Италији и Француској још од средњег века¹¹⁴. Народни сиже књижевно је обрадио Шарл Перо, а касније су је записала браћа Грим. Перо је избацио мотив канибализма, лик мачке и њено убиство од стране вука, увео насловну црвену капу¹¹⁵, коју је девојчица носила и, најважније, наравоученијем осмислио бајку, увевши мотив кршења правила, због чега је девојчица и доспела у неприлику и завршио бајку поуком у стиху, којом упозорава девојке да буду опрезне. Тако је смекшао грубе натуралистичке моменте народне бајке, али и нагласио питање односа између припадника различитих полова. Бајка је објављена 1697. год. у Паризу у књизи *Бајке мајчице Гусине, или Приче и бајке прошлих времена са поукама*, посвећеној братаници краља Лудвига XIV, принцези Орлеанској. Ову варијанту бајке, која је у савременој дечијој књижевности и постала класична, сто година након Пероове смрти, записала су браћа Грим, према једној верзији, од Марије Милер, која је као домаћица радила у кући будуће жене В. Грима¹¹⁶. Према другој верзији, од Жанете Хасенфлуг, која по мајци води порекло од Хугенота, протераних из Француске за време Лудвига XIV. Претпоставља се да њена варијанта потиче од бајке коју је написао Перо¹¹⁷. Браћа Грим су представила своју верзију, објединивши бајку Шарла Пероа и драму у стиху *Црвенкапин живот и смрт*, коју је 1800. год. написао немачки романтичар Лудвиг Јохан Тик и унео новине у причу. Тако се код њега појављује нови обрт у развоју догађаја – ловац који спасава девојчицу и баку из вуковог стомака¹¹⁸.

¹¹³ D. L. Ashliman. *Little Red Riding Hood and other tales of Aarne-Thompson-Uther type 333* <http://www.pitt.edu/~dash/type0333.html>, доступно: 12.10.2010.

¹¹⁴ Интересантан је податак о садржају Црвенкапине корпице, који је варирао од свеже рибе (у северној Италији), преко кришке младог сира (у Швајцарској), до колача и кантице масти (на југу Француске).

¹¹⁵ У оригиналу *шаперон* (фр. *chapeçon*), која је у време Пероа излазила из моде и била популарна само још у сеоским срединама.

¹¹⁶ О томе у: Герстнер Г. Братља Гримм / Пер. с нем. Е. А. Шеншина; Предисл. Г. А. Шевченко. — М.: Мол. гвардия, 1980. — 271 с, ил. — (Жизнь замечат. людей. Серия биогр. Вып. 7 (603)).

¹¹⁷ Роберт Дарнтон. Великое кошачье побоище и другие эпизоды из истории французской культуры. Москва, „Новое литературное обозрение“, 2002.

¹¹⁸ О томе у: Воронцова Т. (електронски извор)

Бајка је у Русији објављивана више пута. Верзија П. Н. Пољевог представља потпун превод варијанте браће Грим, а најраспрострањенија је била обрада И. С. Тургењева, у којој је избачен мотив нарушавања забране, као и неки детаљи описа.

Цртани филм *Црвенкапа* (*Красная шапочка*) у коауторству са Николајем Олејњиковим, са којим је Шварц тесно сарађивао¹¹⁹, снимљен је 1936. год¹²⁰.

Годину дана касније написао је и бајку *Мачак у чизмама* (рус: *Кот в сапогах*), по мотивима једне од најпознатијих бајки Шарла Пероа (фр. *Le Maître chat ou le chat botté*). Дело Шарла Пероа није у потпуности ауторско, будући да је сиже о животињи помоћнику био доста распрострањен у западном фолклору. Пероу свакако припада заслуга књижевне обраде познатог сижеа, у чијој се основи налази прича о млађем сину воденичара, који је од оца у наследство добио само мачка, захваљујући чијим необичним способностима, млађи син од краља добија руку принцезе.

Снежном краљицом, бајком у 4 чина (*Снежная королева*), Шварц се 1939. год. враћа Андерсеновим темама.

Снежна краљица (дан. *Snedronningen*, 1844) је бајка Ханса Кристијана Андерсена у седам поглавља (*прича*), први пут објављена децембра 1844. год. у првом тому књиге *Нове бајке* (*Nye Eventyr. Første Bind. Anden Samling*. 1845).

¹¹⁹ У коауторству са Н. М. Олејњиковим снимљени су и филмови: *Разбудите Леночку*, 1934, *На оддыхе*, 1936, *Леночка и виноград*, 1936. О томе: <http://seance.ru/n/14/retro-avangard/okrasnoy-shapochke-shvartsa-ioleynikova/>

¹²⁰ Необјављен сценарио цртаног филма *Црвенкапа*, Ј. Шварца и Н. Олејникова доступан је у електронском облику: <http://seance.ru/n/14/retro-avangard/neopublikovannyiy-multiplikatsionnyiy-stsenariy-krasnaya-shapochka/>

Своју *Црвенкапу* и *Снежну краљицу* Шварц такође одређује као драме-бајке и намењује деци. Ове бајке за децу, у којима и међу ликовима има пуно деце, имају социјалне конфликти у мери у којој их имају све бајке, а који се односе на присуство добрих и сиромашних и грабљивих и завидних богатих. Мотива из реалног живота готово да нема, а конфликт добра и зла у *Снежној краљици* Шварц разрађује до нивоа духовног конфликта љубави и хладноће, прорачунљивости и пожртвованости и других духовних опозитних категорија. За разлику од *Голог краља* у коме ауторска слобода Шварца доминира над Андерсеновим идејама, а конфликт се усложњава на социјално-филозофском плану, у *Снежној краљици* само прати Андерсенов концепт, просто претвара бајку у драму и одстрањује присутну хришћанску симболику. У *Црвенкапи* се, пак, у односу на бајку Пероа, донекле интензивира просветитељски елемент у одређеном социјалном окружењу. Црвенкапа учи шумске животиње да се супротстављају тиранину.

На Андерсеновом сижеу заснована је и *Сенка* – истоимена драма-бајка написана 1937-1940. год. Драма је написана специјално за *Театар комедије*, по идеји Николаја Акимова, након што је Шварцова *Принцеза и свињар* (у другој редакцији – *Голи краљ*) била забрањена у том позоришту. Вративши се Андерсеновим сижеима, Шварц је овом драмом показао сву снагу и самосталност свог стваралачког мишљења, у чијим оквирима највећу пажњу скреће способност да и у бајкама остане уметник који се бави најсложенијим проблемима савременог живота. Ликови бајке ни овог пута нису маскирали намере писца, већ су му напротив помогли да буде отворен, оштар и непомирљив према хроничним друштвеним болестима.

Устаљено жанровско одређење Андерсенове бајке *Сенка* је *филозофска бајка*. Зло, оваплоћено у лику надмене и неталентоване *сенке* није условљено друштвеном средином и социјалним приликама, захваљујући којима би сенка успела да победи научника. Основа сижеа Андерсенове бајке је психолошка борба научника и сенке. Научник негује односе поверења и симпатије према човеку који представља лик

његове сенке и који, вођен сујетом и потребом да влада, злоупотребљава поверење да би обманом постигао своје циљеве.

Удаљавајући се од Андерсенове бајке, развијајући и конкретизујући сложен психолошки конфликт, Шварц је изменио идејно-филозофско значење. Шварц развија конфликт бајке на плану разноврсних конкретних људских карактера, који, сви скупа, дају могућност сагледавања социјалног контекста. Тако се развија други план, дубоки сатирични подтекст. Драма одражава најсложеније актуелне проблеме времена претњи фашистичке идеологије, са једне, и стаљинских репресија, са друге стране.

Шварц примењује поступак саодноса свог и туђег сижеа, али његова драма је у доброј мери и полемика са Андерсеновим сижеом о сенки која је издала човека и хтела да постане његов господин. Основна тема бајке Андерсена је каријера беспринципијелне сенке, њен неосновани и бестидни успон. Покушај сенке да наговори научника да постане његова сенка, само је један у низу степеника које она прескаче. Неслагање научника нема никаквог утицаја, последица је његов пад каријере и, коначно, смрт о којој нико није ни сазнао. Преговори сенке са научником код Шварца имају принципијелно значење, указују на његову самосталност и снагу. Код Андерсена, сенка је изнад свега, код Шварца је наглашен управо моменат њене зависности од научника. На крају драме, Шварц показује немогућност самосталног постојања сенке независно од њега – када му одрубе главу, Сенка је принуђена да хитно потражи сакривену живу воду, не би ли га оживела, јер ће се у противном завршити и њено постојање. Код Шварца, дакле, човек је у стању да се супротстави сенки као симболу свих порока друштва, као и недостатака на личном плану. Каријериста, човек без правог духовног потенцијала, уз помоћ различитих неакадемских и нељудских поступака, који су му у одређеном социјалном контексту, створеном пре свега државничко-бирокуратским апаратом, потпуно омогућени, не може бити у стању да коначно и дефинитивно победи човека „оживљеног“ великим мислима – само је једна од тема реализована новим контекстом и другачијим заплетом у односу на Андерсенову бајку.

Једна од разлика коју на нивоу књижевних ликова најпре уочавамо, јесте значајно повећање броја ликова у односу на Андерсенову бајку. С једне стране, то је условљено жанровским карактеристикама, са друге, овај поступак може се објаснити идејном замисли аутора, тј. интересовањем драматурга за масовну психологију и њене девијације под утицајем тоталитарног режима. Додатни ликови омогућавају стварање комплетнијег и продубљенијег портрета и времена и главних јунака. Шварц приказује велику групу људи који својом слабошћу, додворавањем и подлошћу помажу сенки, подстичу је да постане дрска и разуздана, откривају јој пут до успеха. У сенци су сконцентрисани сви пороци, својствени главним друштвеним актерима, ликовима драме, који су конкретизовани у ликовима министара, дворјана, чиновништва. Тако сенка врло брзо налази заједнички језик са свима, општи утисак естаблишмента је повољан, будући да је не везује ништа – ни отаџбина, ни пријатељи, ни рођаци, ни љубав, она жели власт, и таква жеља је природна и разумљива. Власт јој није потребна зарад било каквих идеала, већ експлицитно само за себе лично.

Сенка најпре нарушава односе Научника и принцезе, преваром заузима његово место, али научник то убрзо открива захваљујући Шварцовом новом лику Анунцијате, чија га предана љубав и спасава. Њен лик објашњава основе Шварцовог тумачења бајке и открива подтекст. Анунцијата објашњава научнику да о њеној земљи не може да закључи само на основу прочитаних књига, јер је она посебна. Научник је разуверава, наводећи да су се и у њеној земљи, као и у свим, тако тесно помешале све супротстављене социјално-етичке категорије, да би се свако просто ужаснуо, да је веома тешко све то размрсити и довести у ред, тј. да ни у бајкама није све тако просто како се чини, уколико су бајке добре и ако њихови писци на прави начин виде стварност. Али ако буде спреман чак и на жртвовање живота, победиће. Шварцов научник је одлучнији и духовно супериорнији од своје ништавне паразитске сенке, коју побеђује захваљујући свом менталном склопу, као и помоћницима, Анунцијати и доктору, док Андерсенов у томе не успева.

Основна сужејна разлика, уз помоћ које је (поред наведених поступака), и реализована основна тема и сама адаптација Андерсенове бајке у целини, условљена је разликама карактера двају научника. Андерсенов научник не перципира Сенку као довољно велики изазов, који би га из пасивне улоге жртве претворио у активног борца. Најважнија окосница сужеа код Андерсена је прича о настанку Сенке и њен закуп од научника. Шварца много више интересује развој конфликта, судар научника, који престаје да буде пасивна жртва, са царством сенки и, рекло би се, универзална борба са тим светом.

Индикативна разлика између сужеа је и у томе што заплет у Шварцовој драми не организују парови главних јунака (Научник-Сенка и Научник-Анунцијата), већ група ликова, која се открива у вези са ликом научника. Шварцов јунак је јунак у развоју, на почетку он је наиван и простодушан, док у борби са Сенком сазрева. Кроз драму се реализује и кроз разговор са људима, покушавајући да их убеди у то да треба да живе другачије, машта о њиховој срећи, љубави и поверењу. Борећи се свим силама против Сенке, он и на казну не иде као жртва, већ као борац, а на крају драме васкрсава, јер је по замисли аутора његова мисија да се бори за спасење света и да победи.

За разлику од Андерсена, Шварц научнику даје име: Христиан-Теодор. Андерсенов научник није истрајан у борби. Када Сенка почиње да га уцењује, он је пушта и чак обећава да никоме не говори о њеним плановима. Пишући књиге о етичким начелима, у непосредном контакту са злом, он ништа не предузима и постаје пасивна жртва.

Следећа разлика односи се на остале ликове, међу којима код Андерсена нема отвореног супротстављања научнику, док код Шварца сви ликови иступају против Христиана-Теодора. Управо они својом слабашћу, егоизмом, полтронством или насилношћу помажу сенки да дође на власт. Притом је у односима између јунака уочљив мотив игре, којим се „моделира посебан вид државе у којој се живот људи осмишљава у категоријама функција, постојања по задатим (играчким) правилима“.

Неко претендује на руку принцезе и престо (Сенка и Пјетро), други теже слави и богатству (Јулија), а неки, као новинар Цезар Борџиа, теже да добију све. Последњи износи тезу да је човека најлакше појести када је он болестан или се налази на одмору, чиме Шварц овог јунака сврстава у групу бајковних људождера у новим историјским околностима.

Велика група људи, коју Шварц приказује упоредо да ликовима Научника и Анунцијате, својом слабашћу, улагивањем или пак жестином, утиче на Сенку и она постаје окрутнија, при чему се ликови бајке откривају са аспеката који се значајно разликују од традиционалних решења у бајкама.

У једној од сцена *Сенке* приказује се руља, окупљена око краљевог дворца, док Сенка, захваљујући издаји и цинизму, постаје краљ. Из кратких реплика окупљених посматрача, њиховог равнодушног баналног брбљања, постаје јасно ко је Сенки помогао да стигне до циља. То су отворени улагивачи, лажови и сплеткароши, најбучнији у гомили, због чега се и стиче погрешан утисак да већина подржава Сенку.

На крају, за разлику од Андерсена, у Шварцовој драми налазимо примере експлицитне ауторове поетике, у епиграфима, лирским монолозима јунака, или репликама у којима се изражавају ауторове мисли, или наводе извори. Са тог аспекта занимљива је реплика Христијан-Теодоровог помоћника, доктора, у којој се наводе Шварцови извори, односно директно експлицира интертекст и генеологија мотива сенке. У прекинутој реплици доктор подсећа научника на народна предања о човеку који је изгубио сенку, у монографији Шамиса и научниковог друга Ханса Хриситијана Андерсена, док Христијан-Теодор каже да се неће подсећати о чему они говоре, јер се код њега све завршава другачије.

Уз евидентне интертекстуалне везе, прототипи појединих Шварцових ликова могу се наћи и у европској средњовековној историји. Тако се у вези са именом канибала, новинара Цезара Борџије неминовно појављују асоцијације са италијанским

племидем по имену Чезаре Борциа из петнаестог века, познатим по својој превртљивости и крволочности.

Од самог почетка бајке, Шварц уноси детаље из живота, добро познате његовим сународницима, при чему јунаци и радња бајке почиња недвосмислено да подсећа на стварност, и обрнуто: на улици, уз хладну воду, лубенице и цвеће, продају се свежи отрови; о свим новостима расправља се у кухињи, у тој земљи никоме се не сме веровати, тамо су навикли да говоре шапутањем јер и зидови имају уши итд. Уз то, Шварц на сцену непосредно уводи живу руљу грађана, од којих су преплашени дворјани изгубили способност да виде, чују, говоре и мисле.

Прерађујући старе сижее, Шварц није само обнављао њихову конструкцију и испуњавао ликове новим психолошким садржајима, већ је уносио и нови идеолошки смисао. Једна од унетих реалија је и ситуација у Немачкој фашистичког режима прве половине XIX века.

Дошла је мода да се на трговима спаљују књиге, – причао је кувар свињару Хенриху. – Прва три дана спалили су заиста опасне књиге. Али мода није прошла. Онда су почели да спаљују и остале књиге, без разлога. Сада, кад књига више нема, пале сламу.

Посебан квалитет Шварцове драме огледа се и у томе што се активности јунака не одређују само основним конфликтом и борбом, већ свако од јунака самостално бира свој животни пут. Тако се добијају и назнаке елемената паралелних радњи, којима се одређује композиција драме, па и расплет који је некако отишао на други план, а крај драме остао донекле *отворен*. Шварц дакле усмерава пажњу на понашање самих ликова, њихову сопствену вољу и одговорност за избор, на основу чега закључујемо да му је у основној концепцији од примарног значаја била индивидуална човекова судбина. Сваки од ликова има своју улогу у решењу задатка који је аутор поставио и сваки од њих даје свој допринос у оспоравању Андерсеновог концепта да победа зла није једино могућа и непроменљива.

Драма *Сенка* постављена је 1940. године у позоришту Акимова. Индикативан податак у вези са рецепцијом поставке ове бајке је то да су представници власти на себи својствен начин тумачили и оне алегорије које су, по мишљењу Шварца, биле недвосмислено јасне. Иако је Шварц иступао против тражења алегорија и подтекста и борио се за аутентично тумачење, други смисао, по правилу, проналажен је увек на местима које аутор није сматрао семантичким језгрима дела, а бајка забрањивана због исувише смеле сатире. Акимов је чак био принуђен да објашњава да Доктор нема никакве везе са совјетским лекарима, Цезар Борциа, са члановима Савеза писаца и т. сл.

Дракон је драма у три чина, написана 1944. год, која са *Сенком* и *Голим краљем*, чини трилогију драма-памфлета. Ипак, својом бајковном основом, *Дракон* се разликује од претходних дела тиме што није написан на основу одређене Андерсенове или нечије друге бајке, већ се у основи налази материјал већег броја фолклорних и ауторских бајки, а такође и митова. Основу *Дракона* пре свега чини сиже народа Југоисточне Азије о змају кога није могуће победити због тога што се човек коме то пође за руком сам претвара у змаја, и само младић чистих мисли може убити чудовиште. На тој основи, Шварц ствара текст-мит, или по одређењу Т. Свербилове, бајку-мит¹²¹.

Спајањем витешког европског романа са сказом азијатског порекла настао је сиже Ланцелота, који се у артуровском циклусу појавио релативно касно. У келтским изворима, који нису претрпели француски утицај, он је потпуно непознат. Али је коришћен у стиховном куртуазном епосу: *Витез колица* (*Le chevalier de la charrette*), Кретјена де Труа и *Ланцелот*, Улриха фон Цацикхофен (крај XII в). Ланцелот се такође појављује и у мање значајним романима, попут *Diu Krône*, Хенриха фон дем Тирлина (почетак XII в), *Ригомер* и др.

¹²¹ Свербилова Т. Г. 1990, стр. 80

У прозном француском роману XIII века, у коме се куртуазни еп разлаже и циклизује, сиже о Ланцелоту добија централно место. Прилагођавају му се и контаминирају сижејни циклуси о Мерлину, потрази за светим Гралом и погибији краља Артура. Тако око 1215. год. настаје велики прозни роман о Ланцелоту, који постаје основа многих прерада на скоро свим европским језицима – немачком (Улрих Фиетерер и његови настављачи), холандском, италијанском, енглеском, шпанском, португалском и др, и који наредних неколико векова одређује тематику витешког романа.

Тему претварања победника у тиранина, Шварц разматра са дијаметрално супротног гледишта. У његовој драми људи које је јунак спасио, живот под влашћу змаја сматрају сасвим прихватљивим, једино се надајући да неће бити горе. Навикнути на репресије и мучење, знају да би било каква борба са змајем значила смрт. Ти људи и не желе да буду спасени, слобода им није неопходна, они хоће да буду у ропству, само да господар буде мало блажи. Решивши се једног тиранина, они радо иду под власт другог. Јунак запањено открива да убити дракона није довољно да се ослободе људи.

Лако се може аргументовати теза да се у уметничкој основи драме *Дракон* налази архетип чаробне бајке. Радња се одређује у условном хронотопу „неког царства“ „неког времена“, а Шварцов град садржи карактеристике градова многих бајки. Конфликт представља за жанр такође карактеристичан класични конфликт добра и зла. Једино што у вези са главним јунаком, чије смо порекло објаснили, одступа од стандарда јесте мотив необичног рођења, који је Шварц компензовао његовом, у књижевној традицији, већ потврђеном репутацијом *јунака од подвига*. Антагонист је архетипско оличење хаоса и злих сила. Присутни су и његови помоћници (Бургомистер са сином Хенрихом), насупрот помоћника главног јунака (по правилу, животиње: мачак Машењка, магарац), магични предмети итд.

Осим модела чаробне бајке као основног жанровског модела, у Шварцовом делу уочени су и многи модели средњовековне књижевности, као и елементи витешког

романа, које Шварц усваја и оживљава. То се пре свега односи на књижевно порекло главног јунака, а затим и на разне мотиве, попут борбе са змајем, спасавања девојке коју је заробио витез и сл.¹²².

Као основни конструктивни елемент дискурса Шварцовог дела, Ј. С. Подлубнова истиче хронотоп деспотије, који „безусловно прототипски потиче од тоталитарних формација историјске стварности 1930-1940. год: немачког и совјетског обрасца“¹²³. Иако првобитно замишљен као антифашистичка бајка, што се формално подржава средњовњковним немачким колоритом, врло се јасно препознаје и совјетска реалност Стаљинове епохе, због које се представљена атмосфера тоталитарног режима перципира као „својеврсна копија совјетске атмосфере аутору савремене епохе, због чега *Дракон* представља и антистаљински памфлет“¹²⁴.

Посебан квалитет овог Шварцовог дела, који га чини актуелним у савремено доба, јесте централна тема односа власти и народа, која се расветљава вешто назначеним колективним особинама народа, при чему се Шварц удаљава од структуре чаробне бајке и уводи реалистичку психологизацију групног портрета. Народ, за који Дракон у разговору са Ланцелотом каже да су то људи који се нигде другде не могу наћи, јер их је он скројио таквим какви су му потребни – скидао им је душу, и она је постала послушнија, сваке године добровољно постаје саучесник злочина, тиме што сваке године девојка, коју Дракон изабере и добије је од народа, умире. На тај начин, прави антагонист бајке постаје народ, тј. „колективно духовно стање друштва, које и јесте прави дракон“¹²⁵ и које ће ономе ко победи Дракона и дође на власт омогућити да постане следећи тиранин. Оваквим антиутопијским крајем, Шварц у потпуности напушта традиционални модел бајке и реалистичким дискурсом сугерише сасвим другачије читање, имплицирајући нови социјални план са реалистичком антиоталитаристичком конструктивном доминантом.

¹²² О томе детаљније у: Липовецкий М. Н. 1992, стр. 111.

¹²³ Подлубнова Ю.С. 2005, стр. 180

¹²⁴ Исто, стр. 181

¹²⁵ Исто, стр. 184

Ова Шварцова бајка, као и његове бајке сличних тематских оквира (*Голи краљ*, *Сенка*) представљају, пре свега бајке о представницима различитих моралних категорија, са вечним темама њихове супротстављености, као деградирања или очувања личности, у складу са изабраним моралним начелом. Идеолошким читањем се пак, зависно од идеологије и историјског тренутка, могу пронаћи различите конотације. Тако је четрдесетих година прошлог века била актуелна интерпретација којом су се као подтекст наметали Хитлер и профашистичка власт, шездесетих су то најчешће били Стаљин и Хрушчов, а осмдесетих је Марк Захаров у свом филму *Убити дракона*, лик Бургомистра украсио нескривеним цртама Брежњева¹²⁶. М. Харитонов је 2004. год. објавио драму о Дракону XXI века, која има управо такав наслов.

По тексту *Дракона* у режији Н. П. Акимова представа је први пут постављена у *Лењинградском театру Комедије* за време рата, али одмах након премијере, приликом евакуације позоришта у Москви, представа је скинута са репертоара. Била је забрањена и наредних 18 година у СССР-у није играна. Други пут, већ након смрти аутора, 1962. год, у *Лењинградском театру Комедије*, у истој режији и са Лавом Кољесовим и Генадијем Воропајевим у главним улогама, представа коначно почиње да се приказује.

Дракон је у Москви постављен исте, 1962. год, у *Студентском театру МГУ*, режији Марка Захарова. Играла је Ија Савина, али је после неколико приказивања, представа забрањена.

У режији Марка Захарова, 1988. год. снимљен је филм *Убити дракона*, са Олегом Јанковским, у улози Дракона, Александром Абдуловим, као Ланцелотом, Јевгенијем Леоновим у улози Бургомистра. Други сценарио за филм написали су Григориј Горин и Марк Захаров.

¹²⁶ О томе у: Курый С. 2005 (електронски извор)

По мотивима француске верзије сужеа *Пепељуге*, Ј. Шварц је 1946. год. је написао драму *Пепељуга* (рус. *Золушка*), по чијем је сценарију 1947. год. снимљен филм Надежде Кошеверове и Михаила Шапиропа. *Пепељуга* (фр. *Cendrillon*, нем. *Aschenputtel*)¹²⁷ је западноевропска бајка, један од најпопуларнијих *лутајућих сужеа*, који има више од хиљду верзија у фолклору разних народа.

Исте године Ј. Шварц је написао и *Бајку о храбром војнику* (рус. *Сказка о храбром солдате*, др. називи: *Царь Водокрут*; *Сказка о русском солдате*).

Описаним поступцима Шварц је преосмишљавао старе сужее и јунаке бајки, не би ли их актуализовао пре свега конкретним социјално-историјским садржајима, у јасним оквирима свог поетичког света. Полазећи од познатих сужеа, аутор их адаптира пре свега проширењем нивоа и универзализацијом њихове семантике, постављајући метафоричко начело као основни принцип приказивања уметничког света. У закључку анализе поступака Шварцове адаптације, задржаћемо се на његовој условно названој трилогији драма памфлета, коју чине драме-бајке *Сенка*, *Голи краљ* и *Дракон*, будући да остала представљена дела представљају препознатљиву *римејк репродукцију*, насталу постуком превода у други књижевни род, односно једноставну реализацију функционално-прагматичке адекватности превода.

Драме-бајке, које Шварц пише најпре сједињавањем неколико различитих сужеа, а затим и другим елементима и техникама свог стваралачког поступка, у оквиру модела римејка Т. Ратобилске, одређујемо као *концептуалну контаминацију*, остварену уметничком стратегијом *контаминације*, према класификацији Самарина. Након приказа уметничких поступака, као основни принцип адаптације, наводимо комуникативну функцију, коју писац остварује са асоцијативним везама читаоца,

¹²⁷ Тургењев је превео као *Замарашка*

поиграјући се препознатљивим мотивима и ликовима, не би ли увукао читаоца у дијалог и полемику и разрушио стереотипе у његовој свести, а након тога реализовао своје уметничке циљеве у вези са сваким делом појединачно, у складу са њиховом основном тематиком.

IV.2. Самуил Јаковљевич Маршак

Маршакова поетска трагања у оквиру књижевности за децу почињу од усменог народног стваралаштва, преко мотивације књижевном традицијом XIX века, пре свега стваралаштвом Пушкина, до страних аутора наведеног књижевноисторијског периода. Слично Шварцу, али опет у јединственом уметничко-естетичком духу, за Маршаково ствараштво карактеристичан је пре свега спој националног и интернационалног начела.

У оквиру посебне области Маршакове свестране књижевне делатности, посвећене књижевности за децу, издваја се и значајно критичко наслеђе писца, којим је постављена основа руске науке о књижевности за децу. Ради се о више од две стотине радова, материјала са излагања на скуповима, а такође и књижевно-критичких есеја¹²⁸.

На Првом скупу совјетских писаца Маршак је говорио о достигнућима и недостацима „велике књижевности за мале“, за чије се конституисање у складу са одређеним поетичким захтевима, заједно са Горким, активно борио. У излагању је наводио писма младих читалаца М. Горком, у којима се износе одређени предлози, међу којима и повећање броја хумористичких књига, стварање дела која показују како од адолесцената настаје храбар човек, градитељ новог света, а захтев који је Маршак посебно нагласио је заправо савет младог читаоцима писцима да пишу „краће, јасније, разумљивије, сложеније“. Наизглед противречан захтев, Маршаку је јасно указивао на осетљивост адолесцената на проблеме уметничког стваралаштва.

¹²⁸ Међу најзначајније радове из ове области убрајају се: чланак: *Литература – детям* (1933), књига изабраних радова *Воспитание словом* (1961), а такође и рад са Првог свесавезног скупа совјетских писаца *О большой литературе для маленьких* (1934).

Посебан део излагања на овом скупу, Маршак је посветио ауторској драми-бајци: „Борили смо се за ослобађање дечијег театра (као и књиге) од лажне педагошке просвећености и схематизма, тежили стварању живих карактера, не би ли комади у својој једноставности били довољно сложени, и при свој забавности, изражавали озбиљне идеје, тј. стварању велике драматургије за мале.“¹²⁹

Маршак у дечију књижевност улази упрво драмама-бајкама, а прве драме написао је у коауторству са песникињом Е. И. Васиљевом, почетком двадесетих година, за Краснодарски дечији театар. Најпознатије су *Кошкин дом*, *Сказка про козла*, *Петрушка*, *Горе-Злочастие*.

Почев од малих једночинки, Маршак наставља да пише обимнија драмска дела, међу којима се издвајају: *Двенадцать месяцев* (1943), *Горя бояться – счастья не видать*, *Умные вещи*, *Терем теремок* (1940).

Фолклорни сиже бајке *Двенадцать месяцев* најпре је обрадила чешка списатељица Божена Немцова, 1857. год, узевши за основу словачку истоимену народну бајку о девојчици која је уочи Нове године одједном дочекала свих дванаест месеци. Према другој верзији о пореклу сижеа, бајка представља ауторску прераду грчке народне бајке, иако се радња не дешава у Грчкој, већ у Чешкој, на прелазу из XVIII у XIX век.

Дело чешке ауторке у Русији било познато по преводу Николаја Љескова. Маршак се није ограничио препричавањем давнопостојећег сижеа, већ га је стваралачки обрадио, проширио и обогатио. Позната драмска бајка *Двенадцать месяцев* написана је у периоду 1943-1943. год. за МХАТ, али први пут је одиграна у *Московском театру младог гледаоца*, 1947. год, а у МХАТ-у 1948. По мотивима бајке, 1956. год. снимљен је истоимени цртани филм у московском студију *Союзмультифилм*, чиме је попуњена колекција класике совјетске мултификације.

¹²⁹ Из реферата С. Маршака, прочитаног на Првом скупу Савеза Совјетских Писаца 1934. Цитат по: Лукьянова И. 2006

Разрадом сижејне линије о малој принцези и њеним слугама, којом није нарушена веза са народном бајком, вечни конфликт између беспосличења и марљивог рада код Маршака добија социјалне карактеристике. Конфликт је заправо још сложенији – традиционалан социјални конфликт допуњује се конфликтом са јунацима, далеким од природе и њених моћи, супротстављеним ликовима браће-месеца. Бајковита ситуација код Маршака почиње тренутком када пасторка доспева у шуму, коју Маршак богато антропоморфизује, при чему се и у случају саме шуме и њених становника, и у случају дванаест месеци, персонификују начела добра, захваљујући којима је и могућа победа. Помоћу особина које девојчици дају месеци, аутор наглашава марљивост и доброту своје јунакиње.

У ликовима дванаест месеци сједињују се црте реалног и бајковитог, тако што се митопоетички свет бајке и мотив природе представљају ликовима којима се персонификују годишња доба. На основу традиционалних фолклорних архетипова календарско-обредне поезије, аутор ствара препознатљиве ликове свих месеци. Уметнички резултат оваквог приказа, на граници фантастичног, обредног и реалног, представља, пре свега, висока лиричност приказаног света. Лирска интонација нагло се смењује сатиричном – у приказивању антагониста главне јунакиње, ликова супротстављених добрим снагама – маћехе и њене ћерке, док се дворске слуге приказују карикатурално. Оваквим приповедачким поступком, по оцени И. Арзамасцеве, драма-бајка *Дванаест месеци* постаје лирска комедија са бајковито-фантастичним сижеом¹³⁰.

Ликови две главне јунакиње – пасторке и краљице знатно су сложенији од њихових фолклорних прототипа. Пасторка има довољно одлучности да одбије извршење наредбе, а краљичина злодела донекле се мотивишу лошим васпитањем, апсолутистичком влашћу која јој је поверена, а не само лошом природом.

¹³⁰ Одређење Арзамасцеве, нав. дело, стр. 316

Бајка је интересантна и због карактеристичног споја типично руских елемената простора бајке (шума, колиба, војник, звери) са елементима простора западних бајки (краљевски дворца, амбасадори, тужилац, канцелар, професор и др).

Због преношења бајке у драмски књижевни род, реализацијом модела *римејк репродукције*, нарушавају се и традиционални сижејни елементи бајке, а у основи бајке-драме налази се принцип монтаже, те се у сижеу бајке издвајају само кулминационе епизоде, а сам текст се дели на сегменте. Условност у означавању места и времена радње бајке такође се потчињава законима драмског рода. Пажљиво бирајући епизоде из којих ће се састојати композиција драме, драматург поштује редослед фрагмената у сижеу, али бира само оне које се могу представити на сцени. Често се кључне епизоде оригиналне бајке у драми пропуштају, а остављају се епизоде мањег композиционог значаја, које у драми добијају нови смисао.

Аутори по правилу, користе познате сижее, трансформишу их и преосмишљавају. Са друге стране, уносећи промене у традиционални хронотоп бајке, излазе из граница затвореног простора и времена, уносе већи степен реалности од оног који је присутан у бајкама и стварају неколико просторно-временских нивоа, на чијем се споју реализује игра, интересантна и читалачком аудиторијуму ширем од дечијег. Анализа система ликова савремене драматуршке бајке показује да систем функција В. Пропа доживљава измене. Непромењен остају само лик и функција главног јунака, који одлази из куће у потрази за нечим веома важним, док се ликови и функције осталих актера бајке могу спајати, реструктурирати и мењати. Поред тога, ликови-помоћници и антагонисти почињу да се представљају комично или сатирично. Таква ситуација условљена је ауторским начелом драматуршких бајки, његовим намерама и уметничким циљевима.

Маршак понавља поступке адаптације, сличне поступцима Ј. Шварца. У свом раду, Маршак се трудио да позната дела допуни новим смислом или семантичким акцентима, да доради систем ликова, преосмисли конфликт и сл. У поређењу са народном бајком, прилично пажљивим избором епизода, долази до интензивирања и драматизације конфликта, развијања психологизације јунака, а такође и проширења система јунака, у складу са основним уметничким циљевима.

IV.3. *Златни кључић или догађаји Буратина* А. Толстоја

Алексеј Толстој се више пута окретао жанру бајки и обрадио је већи број фолклорних тема и мотива. Бајке је, почев од 1903. год, најпре објављивао у дечијим листовима *Тропинка* и *Галчонок*. Толстојеве бајке су биле разноврсне по сижеима и стваралачким манирима. У неким је било романтичарских мотива (русалке, кућни духови, црни човек), док је већина створена на реалистичкој основи (*Полкан*, *Топор*, *Воробей*, *Снежний дом*). По оцени историчара дечије књижевности, „поетски језик Толстојевих бајки одликује сликовитост и пластичност: надахнуто се пева родна природа. Писац ствара читав хоровод бајковних јунака: храброг Воробјониша, верног Полкана, Јежа-богатира, лукаве Лије. Људска врлине и слабости откривају се јасније кад их писац из реалности преноси у условни свет бајке, чији су јунаци птице и животиње.“¹³¹

А. Н. Толстој је своје раније бајке груписао у два циклуса – *Русалочьи сказки* (са чаробно-митолошким сижеима) и *Сорочьи сказки*, које у највећем свом броју приповедају о птичијем и животињском царству, иако се у неким као јунаци појављују и људи. Ова дела само се условно могу назвати бајкама, будући да се у њима писац доста слободно обраћао сижеима бајки, које је понекада и измишљао и само стилизовао у духу народне бајке. У питању су дела лаке, шаљиве интонације, епски проширеног приповедања са доста историјских детаља, које су, за разлику од многих ауторских бајки, пре свега забване, без наглашених дидактичких функција, али са забавним ситуацијама у којима се открива унутрашњи свет јунака, да би се са тог аспекта посредно проговорило и о одређеним етичким или естетичким принципима. Или једноставно нуди могућност простог и здравог емоционалног

¹³¹ Зубарева А. А. 2004, стр. 375-376

преживљавања. Такође може бити присутна и критика туђег понашања посредством наглашене радње или геста.

У намери да деци открије што већи део огромног богатства народног стваралаштва, А. Н. Толстој је припремио и објавио двотомни зборник *Русские народные сказки в пересказах А. Н. Толстого*, 1928. год, у коме су се нашле његове познате обраде руских народних бајки за децу, 7 чаробних и 50 бајки о животињама, и то у првој књизи: *Репка, Курочка ряба, Колобок, Теремок, Кочеток и курочка, Бобовое зёрнышко, Нет козы с орехами, Лиса и заяц, Волк и козлята, Коза-дереза, Петушок — золотой гребешок, Лиса и волк, Медведь — липовая нога, Мизгирь, Звери в яме, Лиса и дрозд, Лиса и рак, Лиса и тетерев, Лиса и петух, Лиса и журавль, Журавль и цапля, Кот и лиса, Старик и волк, Как старуха нашла лапоть, О щуке зубастой, Байка про тетерева, Как лиса училась летать, Пузырь, соломинка и лапоть, Кот — серый лоб, козёл да баран, Зимовье зверей, Глупый волк, Овца, лиса и волк, Медведь и собака, Медведь и лиса, Мужик и медведь, Глиняный парень, Кобылья голова, Лев, щука и человек, Заяц-хвоста, Петух и жерновки, Терёшечка, Кривая уточка, Сестрица Алёнушка и братец Иванушка, Хаврошечка, Кузьма Скоробогатый, Война грибов, Гуси-лебеди, Мальчик с пальчик, Морозко, Чивы, чивы, чивычок..., По щучьему веленью. У другој: *Присказка, Поди туда — не знаю куда, принеси то — не знаю что, Сказка о молодильных яблоках и живой воде, Иван — коровий сын, Иван-царевич и серый волк, Царевна-лягушка, Сивка-бурка*. Ван ове збирке, објављене су и следеће Толстојеве бајке: *Рассказ о капитане Гаттерасе, о Мите Стрельникове, о хулигане Ваське Табуреткине и о злом коте Хаме* (други назив: *Радиовредитель*), *Русалочьи сказки, Прожорливый башимак, Дочь колдуна и заколдованный королевич*, а након пишчеве смрти и: *Лиса топит кувшин, Лиса-плачя, Снегурушка и лиса, Медведь и три сестры, Василиса Премудрая* и др.*

Од многобројних варијанти једне фолклорне бајке, Толстој је бирао најинтересантнију, а често је и обогаћивао „упечатљивим језичким конструкцијама и

сижејним детаљима других њених варијанти¹³². Рад на зборнику био је систематски и стваралачки, при чему је по потреби прерађивао изворну варијанту, сиже чинио динамичнијим и изражајнијим, или чистио текст од речи и израза, неразумљивих деци.

У бајковној фантастици А. Н. Толстоја, чаробно се преплиће са реалистичким и социјалним, што је истовремено и један од основних принципа стваралачке обраде ауторске бајке К. Колодија, *Пинокио*.

Толстојево најпопуларније дело је *Златни кључић или догађаји Буратина*, а најпопуларнији јунак бајке совјетског времена, судећи по броју филмова, песама и вицева, свакако је Буратино, јунак повести-бајке Алексеја Толстоја *Златни кључић или догађаји Буратина*, написаној по мотивима бајке *Доживљаји Пинокија. Прича о једној мерсионети* (*Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*), Карла Колодија (право име Карло Лоренцини) – једне од најпопуларнијих и најомиљенијих бајки за децу. Објављивана је у *Новинама за децу* (*Giornale per i bambini*) од 1881. до 1883. год, а као посебно издање изашла је 1883. год. у Фиренци и ускоро била преведена на многе језике.

На руском језику Колодијева проза и поезија први пут је објављена у Санкт Петербургу 1895. год, у зборнику под редакцијом С. Молчанова *За лагано читање: зборник хумористичких повести и прича (Для легкого чтения: Собрание юмористических повестей и рассказов*. Издање К. Геруц, 1895, 1896). Први превод Колодијеве књиге *Пинокио* на руски језик урадио је Камил Данини, под редакцијом С. И. Јарославцева, 1906. год, а превод је објављен у часопису *Искрена реч* (*Задушевное слово* № 1, стр. 14-16). Потпун превод са италијанског урадио је Емануел Казакевич и први пут је објављен 1959. год. Књига о Пинокију на руском

¹³² Цитат по: Зубарева А. А. 2004, стр. 377

језику објављивана је више пута под различитим називима и у разним преводима. Неки од њих су:

К. Колоди, *Доживљаји Пистађија: Животопис марионете-петрушке (Прикључение Фисташки: Жизнеописание петрушки-марионетки)*, превод са италијанског: С. Е. Павловског (Москва, 1906. Типолитографија И. Н. Кушнерев и К°. — 210 стр. са илустрацијама);

К. Колоди, *Доживљаји Пинокија: Историја дрвеног пајаци (Прикључения Пинокио: История деревянного паяца)* са 85 илустрација уметника Карла Кострија, превод са италијанског: Н. К. Неговској (Киев, 1908. Типолитографија И. И. Врубљевског и Т. В. Озерова. — 240 стр)

К. Колоди, *Пинокио: Доживљаји дрвеног дечака (Пинокио: Прикључения деревянного мальчика)*. Превод 480. италијанског издања Камила Данинија под редакцијом С. И. Јарославцева, са илустрацијама Енрика Мацантија и Ђузепеа Мањија (Санкт-Петербург; Москва, 1908. Типолитографија М. О. Вольф. 296 стр. са илустрацијама).

К. Колоди, *Доживљаји Пистађија: Животопис марионете-петрушке (Прикључение Фисташки: Жизнеописание петрушки-марионетки)*, превод са италијанског: С. Е. Павловског (Москва, 1913. Типографија И. Д. Ситина. — 56 стр. са илустрацијама);
бесплатни прилог часописа *Мирок* за 1912 г., № 11.

К. Колоди, *Прича о лутки, или доживљаји Пиночија: Прича за децу* (Москва, 1914. *Издание книжного склада М. В. Клюкина*. — 148 стр. са илустрацијама)

К. Колоди, *Доживљаји Пинокија (Прикључения Пинокио)* превод са италијанског Нина Петровски, под редакцијом А. Н. Толстоја, илустрације Лава Малаховског (Берлин, 1934. *Накануне*. — 102 с. Формат 25 см).

Вечерняя красная газета 26. маја 1935. год. пренела је вест да је Толстој написао књигу за децу о дрвеном дечаку Буратину „главном лику италијанског позоришта лутака, који по свом лику и карактеру одговара нашем Петрушки“. Објављивање бајке започето је крајем 1935. год. у листу *Пионирска правда* (4. децембра, бр. 159). Међутим, већ почетком 1936. год. у Москви је одржан састанак, посвећен проблемима дечије књижевности на коме су присуствовали К. Чуковски, А. Толстој, К. Паустовски, Г. Е. Ципин – директор Издавачке куће дечије књижевности *Детиздат* (коју су у то време иронично називали *преиздаваштвом*, због тога што се бавила преиздавањем јапанских и аустралијских бајки), а такође и представник *Наркомпроса* и секретар ЦК партије – А. А. Андрејев, који је озвучио Стаљиново мишљење: стварање књижевности за децу – државни је задатак. Учесницима састанка предложена су следећа решења овог значајног државног проблема:

1. Створити критику дечије књижевности, која оцењује књиге и одлучује које се књиге препоручују за читање, а које не. Тако је, нпр, *Наркомпрос* забранио *Гуливерова путовања*, Ц. Свифта и *Доживљаје Тома Сојера*, Марка Твена. Било је потребно, према мишљењу учесника састанка, у часописима створити делове, посвећене дечијој књижевности.

2. За децу морају да пишу *одрасли* писци – поред осталих, Андрејев се на састанку обратио присутном Алексеју Толстоју.

3. Најбоља дела светске књижевности морају бити преведена и адаптирана за совјетску децу. Захтев, по коме је посебна пажња требало да се посвети књижевности за децу о науци и техници, 1940. год. ће бити преиначен, тако да ће од 1941. год. главне теме дечије књижевности постати рад и одбрана.

4. Изнет је и захтев о потреби илустровања и високог квалитета полиграфије у издањима за децу.¹³³

¹³³ О томе у: Литературный Ленинград. 1936. № 6 и № 11.

Све ово, о чему се говорило на састанку, посвећеном књижевности за децу, А. Толстој је већ реализовао у *Златном кључићу: одрасли* писац, најбољи образац светске књижевности за децу, илустрације у *Пионирској правди*, које је урадио И. Гринштајн (посебно издање илустровао је Б. Малаховски)¹³⁴.

Стварање повести А. Толстој је започео у емиграцији, 1923-1924. год, радом на повести Колодија, коју је хтео да обради и напише на руском језику. Бајци се вратио тек десет година касније, након опоравка од инфаркта миокарда, и одлагања рада над трилогијом *Ход по мукама*. На почетку, Толстој је прилично тачно преносио сиже италијанске бајке, да би се затим *предао* оригиналној идеји и створио своју причу о огњишту, нацртаном на старом платну, и златном кључићу. Бајку је коначно написао 1936. год, а две године касније прерадио је у драму.

Иако је већина писаца савременика Толстојеву прераду оценила веома позитивно, Толстој је ипак имао потребу да објасни своју ауторску позицију према Колодијевој бајци. Основни подстицај, о коме Толстој пише у предговору свог дела, јесте присећање на бајку коју је некада веома волео и о којој је често причао својим друговима.

Али, пошто се књига изгубила, „сваки пут сам причао другачије и измишљао догађаје којих у књизи уопште није било. Сада, после много година, присетио сам се свог старог пријатеља Буратина и одлучио да вам, девојчице и дечаци, испричам необичну причу о том дрвеном човечуљку.“¹³⁵

Ауторска самосталност руског писца састоји се, пре свега, у измени сижеа, суштинским променама главних ликова, а тиме и основне идеје и концептуалне слике

¹³⁴ О томе у: *Константинов Н.* Рецензия // Детская литература. 1936. № 12.

¹³⁵ Толстой А. Н. 1960. Том 8, стр. 179.

приказаног света. У току читавог дела присутна је ауторова интенција представљања основних етичких, дидактичких и естетичких вредности совјетске епохе, док лик главног јунака има одређени ванвремени карактер, остајући до данашњег дана својеврсни културни архетип. Према мишљењу Ј. Степанова, Буратино је своје место нашао у низу „константи руске културе“¹³⁶.

Основу сижеа чини борба Буратина и његових пријатеља са Карабасом-Барабасом, Дуремаром, лисицом Алисом и мачком Базилијем, при чему је са Пинокијом Колодија, Буратину, осим порекла, заједничка такорећи само још и радозналост, авантуристички дух и необузdana дечија енергичност. Толстој за разлику од Колодија, пре свега, није желео да преради лутку и претвори је у доброг и узорног дечака, већ је само развио и побољшао особине дате Буратину од природе. А у томе му може помоћи – књига. Као јединствени ослонац папа Карла, Буратино учи школу да би бринуо о свом оцу када остари:

*Ја сам јединствени ослонац моме татици у старости... Мој тата хоће од мене да направи народног учитеља.*¹³⁷

Социјални подтекст борбе лутке за своју срећну будућност конкретизује се и наглашава у складу са циљном совјетском аудиторијом. У вези са основном дидактичком намером може бити и одсуство мотива лагања. Пинокио, као и Буратино, долази на свет са великим носем, али његово додатно повећавање сваки пут када Пинокио слаже, у *Златном кључићу* је изостављен. Уместо тога, сваки пут када се Буратино оглуши о нечији савет, излаже се опасностима, а сви савети своде се на потребу редовног одлажења у школу и марљивог учења, у чему се крије пут до успешног живота и безбрижне старости. На овај начин, дидактички савети представљају лајтмотив читаве књиге.

¹³⁶ Цитат по: Липовецкий, М. 2003 (електронски извор)

¹³⁷ Исто, стр. 271

И Пинокио и Буратино се мењају, само што Буратино до краја остаје несташни дечак, као *покретач процеса*, способан за самостални живот, стваралачки избор и без потребе да постане прави човек. На ово указује М. А. Чернишова, говорећи о уклањању за *Пинокија* важне антитезе лутке и човека, односно игре и живота: „У *Златном кључићу* лутка и јесте човек, а игра – живот“¹³⁸. На основу ове идеје могу се донети закључци и о одређеним разликама између ова два дела на тематском плану. Уколико је једна од централних тема *Пинокија* – процес одрастања и преображаја дечака у човека, код *Буратина* би то било прослављање дечака и његовог дечаштва као таквог¹³⁹.

Буратино остаје у простору игре, тј. измишљене реалности. Лутка проналази себе у томе што је лутка, а реализује се на простору илузије. Самореализација се, дакле, спроводи стварањем условности другог реда и владањем над њом – то је постсимболистичко решење и управо је у томе (једна од основних) новина бајке, а не само у чисто авантуристичком депсихологизованом сижееу“¹⁴⁰. Једно од могућих објашњења овог идејно-поетичког решења нуди М. Липовецки, концепцијом аутономије уметности као слободне игре, независне од политичких, социјалних и идеолошких аспеката реалности¹⁴¹.

Првих шест поглавља представља слободно препричавње Колодијевог дела, али већ на крају седмог, у разговору Буратина са Карабасом, појављује се мотив загонетних тајних врата, који мења сижеејну структуру и осветљава једну нову Толстојеву тему. Ова тема се пре свега развија релизацијом лика главног јунака, који има другачији карактер и носилац је друге естетике. Буратино постаје *револуционар* који се бори против злих капиталиста, приказаних у ликовима продавца пијавица – Дуремара и

¹³⁸ Чернышёва, М. 2007.

¹³⁹ О томе у: Свердлов М. И. 2004, стр. 35.

¹⁴⁰ Чернышёва, М. 2007.

¹⁴¹ О томе у: Липовецкий, М. 2003 (електронски извор)

Карабаса-Барабаса, који Буратину даје пет златника, желећи касније да купи кућу оца Карла, у којој се налазе тајна врата. Код Колодија, дакле, нема ни тајних врата ни златног кључа, који чине окосницу сижеа и представљају најзначајнији симбол Толстојевог дела. Иако се на први поглед чини да се борба за златни кључић између Буратина и његових пријатеља и Карабаса-Барабаса и његових помоћника води за исту ствар, за Карабаса-Барабаса, Дуремара, лисицу Алису и мачка Базилија, златни кључић представља симбол богатства, власти над сиромашним, кротким и глупим народом. За Буратина, папа Карла, пудлу Артемона, Пјера и Малвину, златни кључић је симбол могућности њиховог ослобађања. Тако је у основи Толстојевог дела конфликт и борба између *светлог* и *тамног* света.

Сазнавши на крају тајну златног кључа, Буратино уводи своје пријатеље-марионете и оца Карла у позориште-бајку, у које немају приступ ни Карабас Барабас, ни Дуремар, ни тарабарски краљ, и где ће наши јунаци живети живот без брига и невоља. На тај начин, овај мотив одређује даљи ток приповедања, доводећи јунаке у свет добра и праведности, у земљу срећне деце. Аутор нам даје јасне маркере на основу којих симболику мотива одређујемо као граничну линију, која раздваја елементе два света са супротстављеним друштвеним уређењима. У једном владају јаки и богати, по чијим законима сваки трговац може да обмане дете, а у другом, социјалистичком, најважнија је светла будућност, до које се стиже реалним и јасно прецизираним путем.

Толстојеви ликови приказани су јасно и одређено са препознатљивим изворима из народних епских и драмских сижеа. Генеолошке везе Буратина могу се наћи у лику немарног Петруше из народног театра или млађег брата Иванушке из руских бајки. Лик Буратина гради се као лик у развоју, од тренутка када је дошао на свет, преко његових мисли које су биле „мајушне-мајушне, плитке, ситне-пусте“, до тренутка када схвата да „мора да спаси другаре, и то је то“. И када се испоставило да је све спремно за почетак његових часова, он је најпре хтео да напусти све и побегне куда га ноге носе, али је схватио да „не сме да остави беспомоћне другове и болесног пса“.

Толстој заборавља на две земље из бајке о Пинокију – *Острво вредних пчела* и *Земљу разоноде*, куда доспевају дечаци који неће да уче; тамо се само забављају, док их не претворе у магарце и продају на пијаци. Мотив магарца који неће да учи и није био у складу са совјетском естетиком комуниста који главни ослонац нису налазили у образованом слоју друштва.

Земља Простака замењена је *Земљом Будала*, а њен опис реализује се по канону совјетских карикатура, контрастом са *светом капитализма*, у коме богати и повлашћени уживају потпуну заштиту и угњетавају сиромашне и нејаке. Овде се јасно препознају карактеристике совјетске друштвене реалности тридесетих година прошлог века, при чему се предности социјалистичког уређења истичу управо у контрасту са светом капитализма. Победу сиромашног Буратина и његових обесправљених другара над Карабасом можемо схватити једино у контексту класне социјалистичке логике. Општа атмосфера *Земље будала* преноси се сатирично током читаве бајке. Писац вешто издваја осетљиве, смешне црте карактера *доктора луткарских наука* – Карабаса, Дуремара, Алисе, Базилија и полицијских паса, захваљујући којима непријатељски свет на крају и бива разобличен.

За одређене елементе бајке *Златни кључић*, који се не могу сасвим доследно објаснити посредством модела жанра бајке, М. Липовецки предлаже модел митолошке медијације, који у структури чаробне бајке, по карактеристикама жанра, подлеже трансформацији, а у случају бајке Толстоја пренет је на први план¹⁴². На овај закључак пре свега наводе многа удвајања. Као прво, удваја се простор *Златног кључића*. Поред два позоришта, присутна су и два града – неименовани, у коме се одвија основна радња и *Земља Будала*, два подземна пролаза – иза чаробних врата и из Маљвинине собе, два огњишта – нацртано у соби тате Карла и право, у коме Карабас прети да ће спалити Буратина, два језера – Лабудово и Тортилино.

¹⁴² Исто

М. Н. Липовецки истиче улогу трикстера-медијатора, коју има Буратино у Толстојевој бајци. „Он је лутка-марионета и у исто време стопроцентни дечак (...) величанство и снага тог јунака управо је у непротивречном сједињавању марионетског и људског“, а митолошка логика медијације није био принцип којим се Толстој свесно руководио, већ логична последица идеје Толстоја да створи медијацију између две културе, да „помири културу сребрног века са совјетском културом“, званични дускурс са незваничним¹⁴³. „Уметник-Буратино је уметник-трикстер који се слободно игра са околностима поларних система и реалности“¹⁴⁴. На модел митолошке медијације, који се у трансформисаном облику чува у структури фолклорне чаробне бајке, у истраживању ове бајке, Липовецког наводе многи елементи *Златног кључића*, који се не могу објаснити морфологијом бајке. „Логика овог процеса веома је блиска логици мита Клода Левија Строса, која подразумева превазилажење супротности заменом *главне* опозиције другим *паровима*, мање удаљеним један од другог, који се у крајњој инстанци затварају у оквиру фигуре медијатора. Медијатор је, по правилу, трикстер - митолошки клоун, варминт, нарушилац правила и граница. У улози медијатора-трикстера у бајци Толстоја наступа управо Буратино, што и објашњава његово доследно антипонашање - непоштовање правила и норми, које га ипак доводе до успеха“¹⁴⁵. Ипак, Липовецки закључује да Толстој свесно доследно искључује било какав вид „митолошке озбиљности из стилског спектра своје бајке, и ни на минут не дозвољава да заборавимо да су пред нама лутке, а не људи и да је све то игра, а не живот (...) стварајући самим тим парадоксални мит о бајци (...) док црте трикстера и медијатора на још један начин осветљавају Толстојеву утопију. Уметник-буратино је уметник-трикстер, који се слободно игра са околностима поларних система и реалности“¹⁴⁶.

Као јасна опозиција *свој/туђи* у *Златном кључићу* дата су два међусобно супротстављена позоришта – Карабасово и позориште Буратина. У позориште

¹⁴³ Исто

¹⁴⁴ Исто

¹⁴⁵ М. Липовецкий 2008, стр. 82

¹⁴⁶ Исто, стр. 83

Буратина одлазе лутке, одбегле од Карабаса, у чему М. Липовецки види још један пример социјалне утопије¹⁴⁷.

Можемо извести закључак да Буратину у оквиру система ликова припада улога лидера. У оквиру концепта осталих ликова може се уочити одређено реструктурирање у односу на систем ликова италијанског оригинала, у складу са основним циљевима руског писца. Маљвина, на пример, која одговара лику Феје, код Толстоја добија једну важну карактеристику коју ћемо покушати да објаснимо у складу са основним интенцијама писца у контексту тематике адаптираног дела. Толстој потенцира на њеној вештини читања *наравоученија* и одгонетања порука, чиме се писац често и поиграва и доводи до апсурда. У таквом решењу може се открити скривена пародија на морално-дидактичке методе и устаљену праксу васпитања деце од стране институција власти.

Карабас Барабас је књижевни двојник луткара Манцафока, кога Толстој опет реструктурира у складу са својим циљевима. Док се код Колодија луткар појављује у свега две главе и, иако наизглед страشان и по спољашњем изгледу груб, Колоди сценом у којој Манцафоко Пинокију само даје пет златника, чувши од њега о сиромаштву Ђепета, ипак другачије конципира његов лик и не даје му ни део значаја који му даје руски писац. Код Толстоја Карабас Барабас, о чему смо већ писали, готово да постаје представник читаве једне епохе и лошег друштвеног уређења. Такав значај потенцира се и додатим ликом продавца пијавица, Дуремара, кога код Колодија нема. По запажању М. Петровског, а опет у складу са поменутом теоријом бинарности, у лику Карабаса Барабаса „у нераздвојиво јединство сјединиле су се црте исконског буржуја и злог чаробњака бајке“¹⁴⁸.

Говорећи о специфичној и јасној слици света, коју Толстој у свом делу представља, М. Липовецки наводи да је у питању *субкултура*, веома добро позната свакоме ко је живео у совјетско време. У контексту мотива позоришта, М. Липовецки у бајци

¹⁴⁷ Липовецкий, М. 2003 (електронски извор)

¹⁴⁸ Петровский М. 1986, стр. 207

проналази политички подтекст, посредно повезујући овај мотив са Стаљином. Проучавалац сматра да се маштом о свом позоришту писац обраћа Стаљину, прижељкујући игру по сопственом правилима, ослобођену контроле, под начелом слободног стваралаштва. У томе, М. Липовецки истовремено види и утопичност Толстојеве бајке, назвавши је утопијом слободне марионете¹⁴⁹.

У драмској верзији, написаној две године након прозне адаптације бајке, Толстој уноси идеолошке митологеме, које уступају место претходним мотивима утопије бајке. У тексту бајке, јунаци иза тајних врата проналазе чаробно позориште, град без присутних алузија одређеног социјалног уређења, идеални бајковити град играчака. Овде се, међутим, експлицитније изражавају истине које у бајци проистичу из полемика, дијалога јунака и контекста, а *Земља Будала* из *Пиноквија* добија јасне контуре дечије земље среће. Идеолошка компонента среће експлицира се на крају драме, када Буратино, уз помоћ кога Толстој демонстративно уклања границу између позоришне реалности игре и онога што је иза границе, на питање како се зове земља срећне деце, добија одговор „СССР“. Након што је Буратино успео да свргне све непријатеље, у свету је завладао Совјетски Савез – Земља Срећног Детињства.

У свом опсежном раду, Марк Липовецки је показао да А. Толстој није створио само књижевног јунака, већ и веома утицајан архетип, како у совјетској, тако и у постсовјетској културосфери. Липовецки долази до закључка да трикстер у совјетској култури иначе заузима почасно место, пре свега због тога што „оваплоћује најпопуларнији модел циничне слободе у околностима, којима није својствено слободно изражавање“¹⁵⁰. Од осталих совјетских трикстера, Буратино се издваја доминантним начелом игре која је често циљ сама за себе, а пре свега изван социјалних или идеолошких оквира и изван било какве прагматике. Такву игру у којој су најпре оличени забава, хедонистичка начела, па и својеврсна безидејност, бар

¹⁴⁹ Исто

¹⁵⁰ М. Липовецкий 2008, стр. 87

у идеолошком смислу, Липовецки доводи у везу са са аспектом симулације, којим се можда најбоље и може објаснити популарност Буратина у постсовјетској постмодернистичкој култури¹⁵¹.

Као и обично када се истражују могући прототипи књижевних ликова, и о Буратину и осталим ликовима бајке има различитих претпоставки. Тако је М. Петровски *свирепо-режисерско* позориште лутака тиранина Карабаса Барабаса довео у везу са позориштем Мејерхолда, а позориште које уз помоћ златног кључића на крају проналази Буратино и у коме остали ликови налазе уточиште од злог *позоришног владике* и почињу да играју сами за себе, Петровски повезује са Московским уметничким позориштем (МХТ). Као потврду ове тезе, он скреће пажњу на муњу, приказану на завеси Буратиновог позоришта, коју не доводи у везу ни са чим, до амблема галеба на завеси МХТ¹⁵².

Претпоставка у вези са ликом Буратина је да је као прототип послужио Максим Горки, а да се иза тате Карла крије познати позоришни режисер Константин Станиславски. У лику Пјера неки проучаваоци дела, међу којима и М. Петровски виде сатиру на А. Блока. За лик Маљвине могла је да послужи глумица Марија Андрејевна, жена Максима Горког у периоду од 1904. до 1921. год, која се иначе доводи у везу и са ликом Маргарите, М. Булгакова. Као даљи прототип лика Дуремара наводи се Мејерхолдов помоћник, режисер Владимир Соловјов, познат под псеудонимом Вољдемар Љусциниус. Вредна помена, када је реч о изворима ликова и мотива, је и фраза коју диктира Малвина: *А роза упала на лапу Азора*, која представља палиндром Афанасија Фета.

М. Петровски је у поменутој студији високо оценио Толстојев проналазак, кога код Колодија нема – мотив златног кључића. Као могуће изворе, он наводи Керолову *Алису*, у којој такође постоји златни кључић, који отвара мала врата иза завесе, мада није испуњен том семантиком талисмана, коју му је дао Толстој. Као централни

¹⁵¹ О томе у: М. Липовецкий 2008, стр. 87

¹⁵² Петровский М. 1986, стр. 211

мотив, *кључ среће* постоји у роману Вербицке, јавља се и у поеми Њекрасова, *Ко у Русији добро живи*, а познат је и Блоков *сребрни кључић* до срца вољене¹⁵³.

Важну улогу у процесу архетипизације јунака Толстоја одиграле су и екранизације догађаја Буратина, међу којима се издвајају три култе филмске верзије: *Златни кључић* – монтирани запис новог звучног филма, у режији Александра Птушка, при чему је објављен и сценарио А. Толстоја и Н. Лешченко: Москва, *Госкиноиздат* 1939, затим анимирани филм *Догађаји Буратина*, Дмитрија Бабиченка и Ивана Иванова, 1959. и играни телевизијски филм *Догађаји Буратина*, Леонида Нечајева из 1975. Сваки од ових филмова снимљен је у различитим социјалним и политичким околностима и сваки представља својеврсну адаптацију архетипа главног јунака, у складу са културним вредностима сваког од ових периода (стаљинизма, отопљења и застоја).

Урађено је и неколико римејкова Толстојевог *Буратина: Буратино у нас в гостях*, Јелене Дањко (1938. и 1939), *Побежденный Карабас* (1941), *Вторая тайна золотого ключика* (1975), чији су аутори Александар Кума и Сако Рунге, *Буратино ищет клад* (1995) и *Буратино в Изумрудном городе* (1996), Леонида Владимирског, *Новые приключения Буратино*, *По следам золотого ключика*, *Страна Счастливых Снов*, Алексеја Матвејевича Варгина.

Уметничком стратегијом *реактуализације* теме италијанског писца, али не са циљем да утврди значај традиције, већ пре да открије савремене могућности читања овог дела и развије уметнички потенцијал ликова, мењајући њихове основне особине, Алексеј Толстој је написао *адаптацију* на најразличитијим нивоима уметничког система књижевног дела. Без обзира на добро познате социјално-историјске оквири, под чијим утицајима је дело настало, а захваљујући управо ванвременим

¹⁵³ Исто

универзалним уметничким квалитетима, Толстојево дело, као призната константа једне културе, превазилази њене важеће параметре, уопштавајући се и инкорпорирајући у језгро националне књижевности и културног националног идентитета.

IV.4. Три дебељка Ј. Ољеше

После револуције 1917. год, и поред одлуке своје породице да емигрира у Пољску, Јуриј Ољеша је, као студент Одеског универзитета, остао у Одеси и у јеку револуционарних догађаја, заједно са пријатељима Катајевим, Багрицким и Иљфом, основао удружење младих песника *Комунна поетов* (према другим изворима *Коллектив поетов*), у оквиру кога су се организовале поетске вечери и објављивао поетски алманах. Из тог времена потиче и прво Ољешино искуство у писању драма (*Маленькое сердце*, по стиховима чланице удружења, Зинаиде Шишове – *Выстрел*). Након неколико бурних револуционарних година и коначног доласка Црвене армије у Одесу, 1920. год, Ј. Ољеша је, под руководством Владимира Нарбута, у оквиру ЮГРОСТА¹⁵⁴, заједно са И. Бабелом, Багрицким, Иљфом, Катајевим, Шишовом и Славиним, свој стваралачки дар, у складу са задацима новог времена, усмерио на писање натписа на агитационим плакатима. Уз то, Ољеша у ово време пише и драму *Игра в плаху* (1920), коју је репертоарна комисија Свеукрајинског позоришног комитета оквалификовала као *комед херојског репертоара за масе прелазног периода* и, уз дела Мајаковског и Верхарна, уврстила у празнични репертоар Харковског театра. Са пресељењем у Москву, Ољеша наставља да пише драме, уз бављење новинарским пословима, у оквиру којих фељтоне и чланке објављује у, како ће се касније испоставити, стваралачки веома плодотворном листу железничара *Гудок*, у коме су објављивали у Булгаков, Катајев, Иљф и Петров.

Своје прво велико прозно дело, роман-бајку *Три дебељка*, Ј. К. Ољеша је написао крајем двадесетих година XX века. Повезујући његово радно ангажовање у листу *Гудок* са временом у коме је роман-бајка створен и полазећи од чињенице да је роман

¹⁵⁴ Южное отделение Всеукраинского бюро Российского телеграфного агентства

написан на новинарској ролни папира, неки проучаваоци Ољешиног дела наводе да је у питању роман за децу, написан као велики фељтон и закључују да ово дело „у целини представља значајан споменик књижевне авангарде двадесетих година. Свака глава доноси читаоцу завршен сиже и сваки пут нове о нове јунаке (...) пажња читаоца непрестано се пребацује: са херојске епизоде – на комичну, са празничне – на драматичну“¹⁵⁵.

Роман-бајка Јурија Ољеше написана је 1924, а објављена 1928. год. са илустрацијама М. Добужинског. То је Ољешино прво прозно дело, у вези са чијим настанком је остала забележена интересна прича. Наиме, видевши кроз прозор суседне куће девојчицу, Ваљу Грјунзајд, која је читала Андесренове бајке, задивљен призором, одлучио је да напише књигу која неће бити гора од књиге великог Данца, и то у соби импровизованог дома за писце бескућнике (преграђеној танком преградом и без намештаја, описаном у роману *Дванаест столица*), у згради типографије листа *Гудок*. Девојчица Ваља, Валентина Леонтјевна Грјунзајд, касније је постала жена Јевгенија Петрова, а Ољеша је променио посвету „изговоривши чудно име, два звука, као да је отворио малу дрвену кутијицу, чија вратанца запињу и шкрипе: Суок!“

Жанр бајке, чији је свет пре свега хиперболичан, био је у складу са Ољешиним потребама да пише метафоричку прозу (у књижевним круговима био је познат под надимком *краљ метафора*). Због широке употребе симбола и метафора (руже, ланци, којима представља револуцију; железно срце, као метафора тираније и др), хиперболе и гротеске, јунаци понекад изгледају као да су преузети са револуционарних плаката (Просперо, три дебелка), или пак са нежних акварела, што је случај са Суок и Тути.

Прва рецензија Ољешине бајке, објављена у листу *Читаоци и писци*, аутора В. И. Бојчевског, носила је назив *Каква не треба да буде књига за децу*, а као одговор на ову рецензију, Манделштам је написао:

¹⁵⁵ Арзамасцева И. Н. – С. А. Николаева 2008, стр. 338

„Дебељке већ веома пажљиво читају и читаће и деца и одрасли. То је кристално-прозрачна проза, потпуно прожета огњем револуције, књига европских размера.“¹⁵⁶

Као и Шварцова драма *Дракон*, *Три дебељка* се не ослањају на један текст, већ представљају сложену структуру *позајмица*, филигрански повезаних у једно оригинално ауторско остварење. Коментаришући свој рад над романом-бајком *Три дебељка*, Ј. Ољеша наводи да му је било „лако да пише сцене *Три дебељка*, као уосталом и сам роман, јер су се у његовој основи нашли познати, добро усвојени Грим и Андерсен и утисци из раног детињства“¹⁵⁷.

Бајка Ј. Ољеше има универзални сиже бајке – насилно раздвајање брата и сестре од стране антагониста – саботера и касније њихово спајање (Андерсенов сиже *Снежне краљице*). Наследник Тути, који живи изолован у дворцу Три дебељка и има гвоздено срце – аналог је дечака Каја, који је са својим леденим срцем био приморан да живи у дворцу. Девојчица Суок има улогу Андерсенове Герде, помаже брату да пронађе живо срце и да се врати у идилични породични живот.

У својој бајци, Ј. Ољеша се не ограничава на позајмљивање сижејног материјала само из европске књижевне бајке. Посебно је уочљив комплекс шекспировских мотива. Име главног бунтовника, предводника читавог радног народа – Просперо позајмљено је из Шекспирове *Буре*. Аналогни мотив мотиву зеља којим Три дебељка успављују наследника Тути, налазимо у *Хамлету*. Мотив раздвајања Тути и Суок постоји у Шекспировој *Дванаестој ноћи*.

Обликујући свој уметнички свет, Ј. Ољеша свесно ствара политекстуални конотативни простор. Основни задатак био је измена идеологије старе романтичарске бајке у складу са естетичким захтевима постреволуционарне стварности. Усамљеност човека у околном свету, слава и богатство које треба стећи уз помоћ среће, биле су основне идеје које је требало ускладити са захтевима времена. Једно од најважнијих

¹⁵⁶ Манделштам О. 1994, Т. 2, стр. 355

¹⁵⁷ Ољеша, Ј. 1968.

решења, приближавање бајке историјској и идеолошкој савремености двадесетих година прошлог века, реализовано је стварањем алегоријске слике света, при чему неки митолошки елементи, који чине основни део старог архитипа жанра бајке, добијају додатни – историјски, политички и идеолошки смисао. Ти елементи су хронотип и сиже. Један од постојећих хронотопа¹⁵⁸, који представљају поетичко решење овог идејног задатка, јесте хронотоп руског револуционарног Петрограда (на исти начин на који се италијански колорит перцепира у делу Толстоја – Италија се у раној совјетској култури доживљавала као земља сиромаштва и револуционарне стихије). То су мотиви бронзаних лавова, избачених дугачких језика, који су у шапама држали штитове; мотив града који је тонуо у воду, пливао и није успевао да отплива, већ се само разливао, попут нежних златних мрља; обезбеђења на почетку сваког моста; мотив стакленог звона над градом; мотиви бекства богаташа; за историјски сиже револуције, типични ликови радника, који ломе машине да се њиховим радом не би богатели други, морнара који избацују товар у море, војника који одбијају да служе, научника, чиновника и судија, који прелазе на страну народа итд. Радња је смештена у условни бајковити свет, који истовремено подсећа на реалне геграфске локалитете и на стаклене градове из симболистичких дела, или пројеката авангардиста, и у коме се у идеалном споју налазе и смела савременост и пријатна атмосфера древног.

Након завршетка приче, победом радног народа над угњетачима, упркос законима жанра бајке, Ј. Ољеша пише и епилог, апотеозу изобиља и среће, приказане сликама веселог градског празника, који представља јасну алегоријску антиципацију митологеме *наступања светле будућности*.

¹⁵⁸ Ј. Сергејевна у роману издваја три историјске компоненте: поред, руског револуционарног Петрограда, хронотоп европског града времена феудалних ратова и хронотоп европског града *галантног века* и времена Француске буржоаске револуције. О томе у: *Метажанри в русской литературе 1920 – начала 1940-х годов (коммунистическая агиография и „европейская“ сказка-аллегория)*, Екатеринбург 2005.

У књизи *Предаја и погибија совјетског инелигента*. Јуриј Ољеша, А. Белинков говори о жанровској мозаичности Ољешине бајке, или чак деконструкцији жанра бајке на рачун свеобухватне тематике, коју је аутор реализовао: „једна од карактеристика бајке Јурија Ољеше је то што се у њој, рекло би се ни мало у складу са жанром, говори о стварима о којима су људи навикли да читају у социјалним романима. Томе се не треба чудити. *Три дебељка* су сложено дело. Њихов жанр је *лирско-историјско-бајковни*.“¹⁵⁹

По оцени Сергеја Аксјоњенка, Ј. Ољеша је дао класичан опис савремене олигархије, јер три дебељка управљају земљом пре свега на основу своје финансијске моћи¹⁶⁰:

*Ти си заборавио с ким намераваши да ратујеш. Ми смо Три дебељка, јако и моћни. Све припада нама. (...) Богатији смо од свих! Најбогатији човек у земљи сиромашнији је од нас сто пута. За своје злато можемо купити све што хоћемо.*¹⁶¹

М. Липовецки указује на ауторску игру са бајковном традицијом, у којој „народна вулгарна култура замењује традицију чаробне бајке“, пре свега на нивоу просторно-временске организације романа, услед чега се „ствара својеврсни квазибајковни хронотоп“¹⁶².

Без сужавања значења на совјетски постреволуционарни контекст, роман-бајка Ј. Ољеше данас представља уметничку илустрацију неизбежности револуције у било којој деспотској држави света, па тиме и новонастало совјетско државно уређење подређује општељудском идеалу слободе. Иако је четрдесетих година XX века на жанр уметничке бајке гледано као на једно од основних васпитно-образовних средстава совјетске деце, и бајка дефинисана као „један од магистралних жанрова садашње и будуће књижевности за децу Земље Совјета“¹⁶³, као наследница

¹⁵⁹ Белинков А. В. 1965, стр. 136

¹⁶⁰ Аксененко С. 2004 (електронски извор)

¹⁶¹ Олеша Ю. 2002 (електронски извор)

¹⁶² Липовецкий М. Н. 1992, стр. 94

¹⁶³ Из реферата С. Маршака, прочитаног на Првом скупу Савеза Совјетских Писаца 1934.

фолклорне, својом неидеолошком мудрошћу, идеалом слободе и праведности за све, уметничка бајка често је била средство тајне борбе са тоталитарним канонима. Захваљујући вештим алегоријским решењима, многе бајке краја тридесетих и почетка четрдесетих година прошлог века, успевши да *преваре* политичку цензуру, опстале су као оазе естетичке, уметничке и, чак, политичке слободе.

Тема револучије је фактички потпуно неочекивано укључена у сиже празничне циркуске представе, при чему и ту уочавамо јасну вишеструку метафоризацију, у оквиру које се истиче сродност револуције са представом, и то циркуском, у којој је Просперо *риђи* клоун, главни лик у циркусу, а револуција се доживљава као празник народа.

У роману се даје тумачење многих имена. Име Суок на измишљеном *језику угрожених* значи *читава живот*. Презиме домаћице доктора гаспара – Ганимед је име лика из грчке митологије, виноточе на Олимпу. Просперо је име чаробњака Шекспирове драме *Бура*. Презиме капетана Банавентуре – псеудоним средњовековног теолога и филозофа Ђованија Фиданце.

Занимљиво је да се Суок у тексту романа у свом правом облику – као девојчица појављује само ноћу, а преко дана је замењује лутка (или улога лутке, коју је Суок принуђена да игра). Лутка и њен живи двојник сусрећу се у зору, при чему лутка без трага ишчезава ноћу, не би ли се појавила преко дана, и то након што Просперо (као краљ-маг) објави долазак новог времена, тј. када Суок ослободи клетве. Са још једним њеним обликом упознајемо се када се од гвардејаца крије на дрвету, на коме ипак не остаје непажена, али уместо ње, виде папагаја. И док почасни зоолог убеђује све присутне да на дрвету стоји папагај, у следећем тренутку на дрвету види Суок, схватајући да се ради о нечастивој сили, јер се лутке по дрвећу не пењу. Папагај се појављује и на суду, када говори у име Суок, а Суок управо у замену за папагаја, дају путујућем циркусу.

Још један важан мотив ове бајке, такође у вези са ликом Суок, је борба човека, звери и машине. Тајанствени получовек, полужвер, заточеник у зверињаку Дебаљка,

научник Туб, створио је механичког човека (не робота, ни аутомат, него управо човека), лутку која се понаша као девојчица. И док се Просперо бори против Дебељка, Тубов бунт је интелектуалан. Он им отворено каже да нису свемогући и да немају снаге да крену против људске суштине, будући да су они начелима животињског и механичког у основи супротстављени људскоме (опет мотив *мртве лутке* и *опасних звери*, а њихови гвардејци су *кожни или железни људи*).

Књига је испуњена циркуским триковима и потезима, који се не срећу тако често у бајкама, тим пре у романима. Иза те привидне лакоће трикова, крије се основна тема – борба доброг и зла. И сами ликови девојчице-акробаткиње и њеног механичког двојника представљају праву квинтесенцу осећања, успомена и утисака писца из времена ретких дечијих празника и циркуских представа.

Вешт мајстор метафора, као и необичних и уметнички ефектних поређења, Ољеша је написао роман-бајку, који Арзамасцева и Николајевна називају енциклопедијом или уџбеником метафора: очи папагаја личила су на лимунова зрно; девојчица у хаљини лутке на корпу са цвећем; гимнастичар у трикоу издалека је личио на осу; мачка се испружила као сирово тесто¹⁶⁴.

Оваква метафоризација и овакво виђење света најавило је каснију мултипликацију бајке. Валентина и Зинаида Брумберг 1963. год. направиле су цртани филм, за који је сценарио најпре писао сам Ољеша, а затим В. Шкловски.

За ову бајку Ј. Ољеше каже се да је из књиге такорећи одмах изашла на сцену, да би пет година после премијере у МХАТ-у био постављен и балет И. Моисејева, са музиком В. Оранског. В. Рубин је 1956. год. написао оперу *Три дебељка*, а деценију касније, А. Баталов и И. Шапиро екранизовали су бајку, снимивши култни совјетски филм. Николај Серебрјаков 1980. год. снимиио је још један цртани филм по мотивима бајке, под називом *Раздвојени* (рус: *Разлученные*).

¹⁶⁴ Наведено дело, стр.338

И. Арзамсцева у роману-бајци *Три дебељка* препознаје један од принципа уметничке игре, веома важан у поетици авангарде – поступак монтаже, који је заузео веома значајно место у оквиру система уметничких средстава Ј. Ољеше¹⁶⁵. Уметнички фрагменти притом нису сједињавани случајно или хаотично, као у поетици футуризма, већ су се слагали на добро утврђену основу жанровске форме романа-бајке, која је „омогућавала свесно удаљавање од идејно-сижејне и чак стилске целовитости“¹⁶⁶. Одређени мотиви техником монтаже, тј. експериментима са монтажним фрагментима, постају уметнички ефектнији и упечатљивији. То се пре свега односи на архетипске мотиве сусрета раздвојеног брата и сестре, откривање тајне рођења, или победу гладних и добрих над ситим и похлепним.

Ј. Ољеша није мењао основу жанра, али је основни садржински план неминовно измењен применом нових метода и могућности које они пружају, у првом реду у вези са поетиком игре и са импровизацијама поступка монтаже.

Раскидање са многим традицијама претходне уметности, пре свега са захтевом за јединством стила, такође је у складу са поступком монтаже, као обликом еклектичког сједињавања. Д. Талњиков је писао да је у Ољешиним описима лако пронаћи и елементе кубизма, конструктивизма, импресионизма, симболизма и других стилова, а пре свега књижевног кубизма и методе савременог конструктивистичког сликарства, наглашавајући еклектичку синтезу као основну карактеристику стила писца¹⁶⁷.

Уметничке поступке о којима је у овом поглављу било речи, Ј. Ољеша је употребио као средства у реализацији специфичне *адаптације*, у којој је користио мотивске комплексе и ликове више дела књижевне традиције, и то у мери која нам даје основа да у његовој адаптацији проналаимо и елементе *концептуалне контаминације*, која се, изворно, и односи на спајање елемената неколико познатих извора, тј. класичних

¹⁶⁵ О томе у: Арзамсцева И. 1994.

¹⁶⁶ Исто

¹⁶⁷ Талњиков Д. 1928. стр. 242

сижеа. Основни задатак Ољешине адаптације био је измена идеологије старе романтичарске бајке у складу са естетичким захтевима постреволуционарне стварности и потребом за уметничким сагледавањем и перцепцијом суштине реалне револуције и промена до којих је она довела. Методама и поступцима, стилским решењима, којима је Ољеша реализовао свој уметнички циљ, као и свеукупном уметничком вредношћу дела, поставио је основе развоје нове традиције совјетске ауторске бајке, што представља и званичну оцену руске историје дечије књижевности.

IV. 5. Доктор Ајболит Корнеја Чуковског

У процесу конституисања совјетске књижевности за децу, поред осталих задатака, пред совјетске писце се постављао и задатак критичког преиспитавања традиција и стваралачког избора погодних тематских оквира и стваралачких поступака. Корнеј Чуковски је писао о својим поетским трагањима и покушајима да нађе ново путем освајања онога што су до тада урадили класици, пре свега о стварању „велике епопеје, коју је покушао да васкрсне у дечијој књижевности седамдесет година после Коњића Грбоњића“¹⁶⁸. У својој чувеној књизи *От двух до пяти*, над којом је радио више од шездесет година, аутор је, уопштавајући своја поетичка искуства и искуства својих колега савременика (Маршака, Михалкова, Барто, Хармса, Веденског и др), у форми препорука писао о уметничким захтевима, који су се стављали пред тадашње писце, а који због универзалности поетичких и естетичких критеријума, могу бити актуелни и ван контекста совјетске епохе. Својеврсна поетика нове поезије за децу К. Чуковског, објављена је у поменутој књизи у оквиру поглавља *Заповеди для детских поэтов*¹⁶⁹. Књига *От двух до пяти* представља фундаментални рад, како о перцепцији књижевности за децу са аспекта дечије психологије, начинима усвајања предмета и појава, тако и о стваралачким способностима детета. Основни закључак, до кога је аутор дошао односи се на корелацију дечијег стваралштва и народне поезије, за које наводи да се одвијају по истим законима, због чега дечији писац треба да учи од народа који је током векова, у непосредном интерактивном контакту

¹⁶⁸ Чуковский К. 1965 (електронски извор)

¹⁶⁹ Поред осталог, Чуковски пише да „Стихови за малишане морају бити графични: у свакој строфи, чак у сваком двостишју мора бити материјала за уметника. Потребна је најбржа могућа смена мотива. Сликарство речи мора бити лирично. Потребна је појачана музикалност поетског говора. Ритам дечијих стихова мора бити главни носилац смисла читаве фразе. Поезија за децу и за одрасле мора бити поезија.“ Из: *Заповеди для детских поэтов / От двух до пяти*, К. Чуковский

са дететом, израдио идеалне методе уметничког и педагошког приступа детету. Пре него што се писац својим стиховима обрати детету, мора да проучи његове укусе и захтеве, да стваралачки пронађе правилан метод утицаја на дететову психу. Пишући за децу, „својим стиховима не треба толико да се прилагођавамо детету, колико дете да прилагодимо себи, својим *одраслим* осећањима и мислима“¹⁷⁰, чиме се најадекватније и реализује васпитање стиховима, писао је К. Чуковски.

Бајке и стихови Чуковског чине читав комички еп, који се по имену омиљеног ауторовог јунака, често назива *крокодилијадом*. Ова дела су повезана истим ликовима, сижеима, општим географским реалијама, ритмом, интонацијом, те посебном *корнејевском строфом*, која представља разностопни хореј са тачним парним римама, где последњи стих, дужи од осталих, остаје неримован, и у њему се концентрише емоционални набој или суптилно и духовито сугерише закључак претходних стихова¹⁷¹.

Бајковити свет Корнеја Чуковског настао је 1917. год, када је поема *Крокодил*, са бројним илустрацијама објављена у дечијем додатку недељника *Нива*, под називом *Вања и Крокодил*. За овом бајком следи трилогија: *Таракнице* (1923), *Муха-Цкотуха* (први пут објављена 1924. год, *Мухина свадба*), *Крадено солнце* (1936), затим дилогија *Мойдодыр* (1923) и *Федорино горе* (1926), па још једна стихована трилогија: *Бармалей* (1925), *Айболит* (први назив *Лимпопо*, 1935), *Айболит и воробей* (1935), којој се приближавају још три дела прозне структуре: *Доктор Айболит По Хью Лофтингу* (1936), *Путешествие в Страну Обезьян* и *Пента и морские пираты*. Главни јунак свих ових бајки је добри доктор Ајболит, родом из књиге енглеског прозаисте Лофтинга, чија се прва серија прича о доктору Дулитлу, под називом *Прича о доктору Дулитлу* (енгл. *The Story of Doctor Dolittle*), појавила се 1920.

¹⁷⁰ Тринаеста заповест из: *Заповеди для детских поэтов / От двух до пяти*, К. Чуковский

¹⁷¹ *Жил да был*

Крокодил.

Он по улицам ходил

Папиросы курил,

По-турецки говорил, -

Крокодил, Крокодил Крокодилович!

године. Чуковски је Ајболита *преписао* у руску књижевност, осмислио низ оригиналних сижеа и доделио му достојног противника – разбојника Бармелаја.

Идеја за књигу о доктору Дулитлу код Хју Лофтинга појавила се за време првог светског рата, док је учествовао у војним операцијама у Фландрији и Француској. У Лофтинговим писмима рођацима, које је писао у рововима, појављују се први цртежи доброг доктора, који је настао као алтернатива стварности која га је окружавала и која је, по Лофтинговим речима, била или исувише језива, или исувише досадна. У имену доктора садржан је и Лофтингов доживљај функција и циља стварања и постојања оваквог лика (*урадити мало, нешто*). Он је дакле лекар који живи у измишљеном селу Падбли-на-Мочвари, лечи животиње и уме да разговара са њима, да би касније постао научник-природњак коме способност да разговара са животињама помаже да боље схвати природу и људску историју.

Два превода Лофтинга потичу из 1924. год. Први, чије ауторство припада Ј. Хавкиној, према наруџбини издавача, био је намењен деци средњег узраста, издат је са напоменом *превод за децу средњег узраста*. Он је убрзо био заборављен и није доживео нова издања¹⁷². Други, насловљен *Гај Лофтинг. Доктор Ајболит. За малу децу прерадио К. Чуковски*, имао је дугу и богату историју. У својим мемоарима, Чуковски је писао да је, „прерађујући његову милу бајку за руску децу, Дулитла прекрстио у Ајболита и у своју прераду унео десетину реалија, којих у изворнику није било“¹⁷³. Лик доктора Дулитла појављује се у неколико дела Чуковског, од којих су прва два у стиху – *Бармалеј* и *Ајболит*, а треће представља прозну верзију бајке *Ајболит*. Ова три најпознатија дела написана су 1920-1930. године. У сваком следећем издању прерада је константно прерађивана.

¹⁷² И. В. Вдовенко у књизи *Стратегије културног превода* (СПб, 2007), на основу поговора превода Хавкине, у коме је најављена друга Лофтингова књига – *Путовања доктора Дулитла*, такође на руском преводу, у издању Госиздата, закључује да је руски Лофтинг започео као издавачки пројекат за различите узрасте. Пројекат ипак није реализован, није се појавила ни друга најављена књига. Први следећи превод Лофтинга објављен је тек 1990. год. и то готово истовремено у четири издавачке куће, које вероватно нису биле упознате са плановима конкурената.

¹⁷³ Чуковский К. 1999. стр. 678.

Лофтингов Дулитловски циклус иначе чини четрнаест књига. Дванаесет књига¹⁷⁴ издато је за живота аутора, док је два компилативна издања приредила Олга Фрикер, сестра треће пишчеве жене, након његове смрти.

Дела Чуковског о доктору Ајболиту, по Лофтинговом тексту, има четири. Уз ове четири варијанте превода, постоје и дела у већој мери самосталнија од Лофтинговог текста¹⁷⁵.

Сагледајмо најпре разлике, учињене првом адаптацијом Лофтинговог дела, чије праћење можемо почети већ поређењем превода Хавкине и адаптације Чуковског. Као аргумент тези о преводу Хавкине, који се повремено чини *исувише буквалним*, може послужити лик *Catsmeat*-а са почетка Лофтинговог дела (у руском преводу то је *Кошек-корм*), за кога тек у контексту других Лофтингових повести постаје јасно да је у питању продавац хране за псе, с обзиром на то да се ради о једном од сталних јунака циклуса. Кошек-корм Дулитлу и даје идеју да постане *доктор животиња*, али до краја дела у преводу Хавкине остаје нејасно ком живом бићу припада овај лик. Чуковски своју адаптацију беспоговорно упрошћава, чинећи текст разумљивим циљној аудиторији, тј. деци млађег узраста. То чини на неколико основних начина: скраћује дуге временске интервале између сужејних етапа, избегава понављања, односно приказивање сличних ситуација, скраћује многе ретардације и удаљавања од

¹⁷⁴ *The Story of Doctor Dolittle*, 1920; *The Voyages of Doctor Dolittle*, 1922; *Doctor Dolittle's Post Office*, 1923; *Doctor Dolittle's Circus*, 1924; *Doctor Dolittle's Zoo*, 1925; *Doctor Dolittle's Caravan*, 1926; *Doctor Dolittle's Garden*, 1927; *Doctor Dolittle in the Moon*, 1928; *Doctor Dolittle's Return*, 1933; *Doctor Dolittle and the Secret Lake*, 1948; збирка прича *Gab-Gab's Book, An Encyclopedia of Food*, 1932 и дневник *Doctor Dolittle's Birthday Book*, 1936.

¹⁷⁵ Списак тих дела Чуковског у хронолошком редоследу изгледа овако: *Доктор Айболит* (по Лофтингу), прва варијанта (1924). *Переложение текста первой книги Лофтинга для маленьких детей; Бармалей* (1925); *Лимпопо (Приключения Айболита)* (1929); *Приключения белой мышки. Рассказ по Г. Лофтингу; Доктор Айболит (по Лофтингу)* – друга верзија (1936). Проширена редакција текста у два тома; *Доктор Айболит (по Лофтингу)* – трећа верзија (1938). Проширена редакција текста у четири тома; *Одолеем Бармалея! (военная сказка)* (1942); *Доктор Айболит (по Лофтингу)* – четврта верзија текста, у два тома (1954); *Бармалей*, друга редакција са другом верзијом краја (1955). Такође постоје и посебни поетски фрагменти: *Айболит и воробей (У доктора Айболита)*, *Айболит и мотылек*, *Топтыгин и лиса (Айболит и медведь)*, *Спасибо Айболиту (Радость)*.

основне линије сижеа, читаве проширене сцене своди на неколико реченица. На пример, уместо Лофтинговог детаљног описа настанка, развоја и реализације Дулитлове идеје да постане *доктор за животиње*, при чему је један од трикстера био папагај који је доктора научио зверињи језик, Чуковски каже да је Ајболит постао доктор за животиње, а „ускоро и научио животињски језик“. Неки добар доктор је живео у малом граду и толико волео животиње, да је почео да лечи само њих. Затим је научио језик животиња и заузео своје место у њиховом свету. Одазвавши се на молбу о помоћи, доктор одлази у Африку и савладавши препреке стиже до царства мајмуна и почиње да лечи болесне животиње. Мајмуни му у знак захвалности поклањају необичног звера *Пуши-Пуми-Тянитолка*. Доктор се враћа кући, отевши на путу од непријатеља брод. Читав низ епизода на докторовом путу кући, попут поновног заробљавања од стране поданика краља Долингинки (прво је било на путу у Африку, а оба пута му у избављању помаже папагај, подражавањем одређених људских гласова), или борбе са пиратима, у којој му помажу животиње, Чуковски изоставља.

Уз све измене, које се у првом реду односе на редуковање споредних сижејних линија, Чуковски задржава основну интегралну авантуристичку основу сижеа Лофтингове бајке: Ајболит, доктор животиња путује у Африку, побеђује људодера и решава здравствене проблеме животиња. Тако посматрано, све остале догађаје и ликове који у њима учествују можемо сматрати варијацијама основног сижеа. Указујућу на извесне недостатке, које се пре свега тичу нејасноће мотивације појединих догађаја или поступака ликова, И. В. Вдовенко закључује да се „у највећем броју случајева све ове измене могу сматрати оправданим (испоставља се да дете често није у стању да перцепира велику количину детаља, да разликује споредну линију од основне и сл)¹⁷⁶.

Поред описаних промена, које се пре свега тичу редуковања споредних сижејних линија, Чуковски врши промене којима наставља тенденцију редуковања, али више

¹⁷⁶ Вдовенко А. В. 2007 (електронски извор)

не само у циљу поједностављања процеса рецепције циљног аудиторijума, већ и модификовања Лофтинговог уметничког простора, са потенцијалним идеолошким маркерима. Наизглед парадоксално, али логички прихватљиво, ову интенцију реализује неутралисањем свих националних маркера лика Дулитла. Англофони назив града у коме доктор живи *Mudville-in-the-Marshes*, који Хавкина преводи као *Грязевск на Болоте*, Чуковски у првој верзији Ајболита изоставља.

Осим русификације имена доктора (онај који помало ради - *dolittle* постаје неко коме се остали жале када их нешто боли – *Ай болит*), и имена животиња, која Хавкина само транскрибује, Чуковски адаптира: патка *Dub-Dub* постаје патка *Дэб-Дэб*, *утка крякалка*, прасе *Gob-Gob* - прасе *Гёб-Гёб*, свиња *Хрю-Хрю*, сова *Тоо-Тоо*, сова *Туу-Ту*, сова Буба, а папагај *Polinesia* - *Понка*.

Још један тип промена, насталих адаптацијом текста Лофтинга, може се објаснити утицајем дела које је Чуковски преводио или његове раније књижевне продукције. Лофтинговом безименом морнару Чуковски даје име Робинзон¹⁷⁷. Безимени Лофтингов другостепени лик крокодила, код Чуковског постаје Крокодил Крокодилович (главни јунак бајке Чуковског из 1917. год), а Чуковски га и додатно разрађује, проширујући његову улогу.

У делу Чуковског препознатљиво је и ослањање на усмено поетско народно стваралаштво, уз одређене трансформације поступака, мотива, као и устаљене структуре фолклорног жанра у оквиру кога ствара. Тако, у првом поглављу ствара атмосферу бајке, описујући место радње и необичне карактеристике доктора Ајболита, при чему, у складу са *Заповестима писцима поезије за децу*, сваки двостих даје материјал за један цртеж.

У другом поглављу описује догађаје који најављују заплет, од којих је централни – излечење зеца без ногу. Поглавље је композиционо самостално, али важно, како за мотивацију догађаја који следе, тако за уводно уобличавање докторовог лика, чија се

¹⁷⁷ Превод дела Дефоа под редакцијом Чуковског објављен је 1923. год.

најзначајнија карактеристика понавља у припеву: *Всех излечит, исцелит, добрый доктор Айболит.*

Треће поглавље представља заплет основног приказаног догађаја, који прати и одговарајућа промена ритма – постаје убрзан и напет, са строфом која се упола скраћује. Следи опис несреће која је сустигла становнике далеке Африке, чијим се описом Чуковски бави и у наредна три поглавља, у којима описује путовање доктора Ајболита.

Ако бисмо правили поређење са структуром народне бајке, могли бисмо да издвојимо доктора као реализатора функције спасиоца, чији је циљ спасавање угрожених у далекој змељи. Његов антагонист је, уз стихију и препреке (ветар, снег, град, море, планине) и Змај-Горинич, а помоћници су вукови, кит, орлови.

У кулминационом седмом поглављу радња се дешава у Африци и почиње већим бројем слика, у којима се говори о болести животиња и ишчекивању доласка доктора Ајболита. Ситуацију која постаје све тежа и напрегнуто ишчекивање поново прати промена ритма и интонације. Након осмог поглавља, у коме се најфреквентнијим глаголским формама приказује енергичност и ефикасност доктора, следи завршно поглавље, посвећено резимирању резултата докторовог рада и прослављању победе доброг, у складу са обрасцем завршетка фолклорне бајке.

Први закључак, до кога се може доћи поређењем Дулитловског опуса Лофтинга и бајки о Ајболиту, Чуковског је да јунаци бајки Чуковског остају непромењени, већ се само приказују у различитим околностима, у разним световима, који се перципирају не само као паралелни, већ и међусобно условљени светови са евидентним утицајем једног на други. Код Лофтинга пратимо другачију врсту развоја, односно везе између томова циклуса. Од другог тома, код Лофтинга се појављује фигура наратора, Тома Стабинса, који код доктора ради као асистент. Такође од овог тома, животиње почињу да се антропоморфизују, њихови поступци се мотивишу разним људским

пороцима, а одавде читаоци почињу да се упознају и са неким детаљима из живота самог доктора, као и ликовима из његовог окружења. Јунаци се мењају, приповедач Томи Стабинс одраста, а одрастају и потенцијални читаоци. Ајболит Чуковског је увек исти, само што један живи у Лењинграду, други негде ван земље, трећи у Африци итд.

Намеће се закључак да је прва Лофтингова књига, коју је препричао Чуковски, била почетак сасвим другачијег развоја радње и заплета од књига Лофтинговог циклуса. Тако, прво књижевно дело Чуковског, након адаптације Лофтингове бајке, у коме фигурира Ајболит, бајка у стиху *Бармалей*, представља дело, до те мере самостално да је, осим типолошког сродства главног јунака, са којим су се читаоци упознали у првом преводу-адаптацији, тешко уочити било какву везу са енглеским извором. У бајци *Доктор Ајболит* из 1936. год, Чуковски преноси опште контуре сужеа о доктору Дулитлу – докторово путовање у Африку, са циљем да излечи болесне животиње. Међутим, без обзира на то, и ово дело треба посматрати као потпуно независно и оригинално, које по мало чему подсећа на превод енглеског извора. Сажевши и прерадивши многе детаље, совјетски писац је денационализовао карактеристичног енглеског доктора, претворивши га у лик без наглашене националне припадности и извршио значајне *преправке* основних елемената Лофтинговог сужеа. Тако је краља црнца, који је стрпао Дулитла у затвор, одмах по доласку у Африку, Чуковски изменио у разбојника Бармелеја.

Полазећи од добро познатих околности у којима је Лофтинг почео да ствара свог доктора Дулитла, не би ли деци писао о свим ужасима које је доносио рат и које је он сам преживљавао 1916. год. као капетан у Фландрији, овај Лофтингов циклус се пре свега може читати као посредована презентација ратне трауме. К. Плат наводи аналогне околности у којима је Чуковски написао своју каснију бајку *Одолеем Бармалея! (военная сказка)* из 1942. год, и закључује да „исправке и прераде бајке

њиховог аутора нису удаљиле од оригинала, већ су их, насупротив томе, приближиле, иако ниједан од тих текстова не представља превод са енглеског¹⁷⁸.

Пре свега, овај текст Чуковски је написао за време другог, не мање трауматичног, светског рата, за време евакуације у Ташкенту. По речима Чуковског, то је био покушај да дубоки значај актуелног рата објасни младој генерацији помоћу омиљених јунака својих бајки¹⁷⁹.

У ранијим делима Чуковског и у случајевима највећих звери, уз помоћ добре аргуменатације, или путем казне, оставља се могућност њиховог хуманог преображаја, док се основни конфликт темељи на категоричној супротстављености доброг и зла, тлачитеља и потлачених. До конфликта долази на путу Ајболита до одређеног циља, и решава се успут и релативно једноставно, досетком или тактиком доктора.

У делу *Одолоем Барменталя* овај конфликт се усложњава пре свега другачијим развојем сижеа. Дело почиње сценом класног угњетавања, у којој крупније животиње настоје да растерају оне ситније и мирољубивије од врата Ајболита, да би из класног, конфликт прерастао у прави рат звери, подељених у царства. Бармалеј влада царством Свирепости, чији су становници заклето непријатељи Ајболитовог царства. Њему на крају помаже Вања Васиљкович који долази из суседне земље Чудославије. Бармалеј је овде носилац апсолутног зла, а његови поданици злочинци без могућности хуманог просветљења.

Прича Чуковског о рату између два царства обилује натуралистичким описима насиља, који се граде уз помоћ мотива ратног оружја и средстава уништења. Постављајући питање о томе како се у чудовишном простору бајке јунак Ајболит може супротставити исувише реалној фантастици фашизма, К. Плаут говори о невољном пародијском приступу теми рата који је, према закључцима многих

¹⁷⁸ Плат К. 2008. (електронски извор)

¹⁷⁹ О томе у Ефимов. Е. Б, 2002, стр. 479

истраживача, управо и условио судбину овог дела Чуковског¹⁸⁰. Поема *Одолеем Барменталя* штампана је 1942. год, да би је годину дана касније лично Стаљин искључио из антологије дечје књижевности.

Тезу са почетка овог поглавља, по којој се Чуковски овим делом, посредованим презентовањем ратне трауме, заправо највише приближио Лофтингу, К. Плаут допуњује различитим приступима проблему трауме: „Пре свега јако изражена социјално-терапеутска усмереност бајки Лофтинга заснована је на коришћењу ликова-животиња – задатак такве поетике био је стварање новог, неантропоцентричног система моралних оријентира у време када је човечанство јавно изгубило свој морални компас. У *Историји доктора Дулитла* коришћен је исти метод као и у *Холстомеру*, Л. Н. Толстоја – поглед на живот људи очима животиње, који омогућује јасније изражавање критике људске глупости (...) Ипак на другом, дубљем нивоу, ова прича открива неизлечиву основу страдања и искуство прекомерног насиља – оно што Лофтинг није могао ни да изрази, ни да промени на боље, што је било сахрањено, али не и заборављено у рововима Фландрије и што је покренуло његов стваралачки пројекат: то изгубљено искуство тајно је овековечено у лику доктора Дулитла.“¹⁸¹

За разлику од Лофтинга, Чуковски у својој поеми, написаној за време рата, није у потпуности могао да се ослободи реалија рата који је у много чему прешао границе Првог светског рата, у окриљу кога је стварао Лофтинг. Иако Чуковски у поеми није успео да изврши бајковито преламање свих несрећа и страдања, можемо да закључимо да је ипак пронашао ефикасне методе проживљавања трауме. Неки од елемената сижеа, који говоре у прилог овој тези су: премештање насиља и бола у далеку Африку, победа добрих јунака над лошим, затим прображај лоших и, најважније, чудесан нестанак самог насиља.

¹⁸⁰ О овој тези Лукјанове вд. у Плат К, нав. дело

¹⁸¹ Плат К. 2008. (електронски извор)

Иако је издања *Доктора Ајболита* константно пратила одредница по Хју Лофтингу, у издању из 1936. год. појавио се необичан поговор:

„Пре неколико година десила се веома чудна ствар: два писца на два краја света написала су исту бајку о истом човеку. Један је писац живео иза океана, у Америци, а други – код нас, у СССР-у, у Лењингаду. Један се звао Хју Лофтинг, а други – Корнеј Чуковски. Никада се нису видели, чак нису ни чули један за другога. Један је писао на руском, а други на енглеском, један стихове, а други прозу. А написали су веома сличне бајке, јер је у обе један исти јунак: добар доктор који лечи животиње...”¹⁸²

Када не бисмо знали да је прва обрада Лофтинга објављена још 1924. год, и да је Чуковски био редактор превода *Доктора Дулитла*, могли бисмо помислити да је Чуковски просто узео Ајболита из својих бајки у стиху и просто га сместио у обраду. У томе нас ипак спречава чињеница да је *Бармалеј* написан исте година кад и обрада, а прва верзија стихованог *Ајболита* четири године касније.

Сам Чуковски је тврдио да се доктор појавио још у првој импровизованој верзији *Крокодила*, коју је написао за сина: „И тамо је био *Доктор Ајболит* као један од ликова, само што се тада звао *Ојболит*. Увео сам тог доктора, не би ли олакшао оно што је Коља преживео код финског хирурга.”¹⁸³ Чуковски је такође писао да је његов прототип доктора био јеврејски лекар из Вилна (данашњи Вилнус) – Тимофејев Осипович Шабад, са којим се упознао 1912. год. и који је био толико добар, да је бесплатно лечио сиромашне, а понекада и животиње. О томе, као и о рађању своје поетске замисли, говорио је у *Пионирској правди*, посвећеној осамдесетпетогодишњици пишневог рођења:

Написао сам је веома, веома давно. А осмислио још пре Октобарске револуције, јер сам се упознао са доктором Ајболитом, који је живео у Вилну. Звао се Шабад. То је

¹⁸² Чуковский К. И. 1991, стр. 259-260, 267

¹⁸³ Исто

био најбољи човек кога сам у животу познавао. Децу сиромашних лечио је бесплатно.

Дешавало се да понекад дође девојчица мршавица, којој би рекао:

- Хоћеш да ти препишем рецепт? Не, помоћи ће ти млеко. Слободно дођи свако јутро и добићеш две шоље млека.

И гледао сам како сваког јутро до доктора чека велики ред. Деца обично нису долазила сама, већ су му доносила и болесне животиње.

Тако сам и помислио како би било лепо да напишем бајку о толико добром доктору.

Доктор Шабад, наравно, није ишао у Африку, то сам измислио, да је као срео злог разбојника Бармелаја.¹⁸⁴

Преводи и прилози Чуковског чине иначе посебан, не мање важан део његовог стваралаштва за децу¹⁸⁵. А богато искуство теоријски је уопштио у студији о уметничком превођењу, коју је писао у периоду 1919-1964 и објавио под насловом *Высокое искусство*.

¹⁸⁴ Пионерская правда, 31 марта 1967. Електронски извор: <http://www.chukfamily.ru/Kornei/Prosa/aibolit.htm>. Доступно: 21.8.2014.

¹⁸⁵ Прерадио је познату велшку народну бајку *Джек, покоритель великанов* (1918), *Приключения барона Мюнххаузена*, Е. Распеа (1935), *Рибинзона Крусое*, Д. Дефоа (1935), *Приключения Тома Сойера*, Марка Твена (1935), бајке Р. Киплинга (почео да преводи 1909. год), новеле Бевана, Џеда, Стренга и итд. Његовим прерадама деца се упознају са грчким митовима (*Храбри Персеј*, 1940), у којима је издвојено херојско начело и *скривена* округлост, ерос – оно што не иде у духовну храну детета. Био је и редактор књиге прерада библијских легенди *Вавилонска кула*. Ту су легенде приближене бајкама, са наглашеном древном општечовечанском мудрошћу, ослобођеној мистике.

Совјетско издање Лофтингове бајке требало је изменити у складу са захтевима времена, културних и социјално-историјских прилика у земљи тог времена. Прва измена односила се на редукцију претходне тематике и супституцију доброг дела забавне тематике новом комунистичком дидактичношћу. Низ осталих преводиочевих стваралачких интервенција било је могуће избећи проналажењем одговарајуће стратегије културне мимикрије, која би омогућила да се сачува претходно семантичко језгро. Тиме би се избегла очекивана *револуционизација* бајке, односно њено приближавање свакодневним приликама на рачун суптилног дијалога са европском ауторском бајком, а понекад аутор у већој или мањој мери користи сваки од наведених поступака. Као резултат таквог оствареног поступка и настаје читав циклус квазиевропских бајки у совјетској књижевности.

IV. 6. Повести капетана Врунгеля, Андреја Њекрасова

Хумористичка повест совјетског писца Андреја Њекрасова први пут је издата у листу *Пионир*, јануара 1937. год, у скраћеном виду илустрација са записима, тј. цртежа-стрипова¹⁸⁶, са илустрацијама уметника К. П. Ротова, по шест епизода у сваком броју, док је потпуно издање књиге објављено 1939. год. Књига је, међутим, убрзо била повучена из продаје, а аутор смењен са положаја помоћника првог секретара Дњепропетровског обласног комитета РКП, ухапшен и прогнан на изградњу Норилског комбината. Књига је поново објављена тек шездесетих година XX века. Познато је проширено издање из 1958. год, које се завршава речником: *Толковий морской словарь для бестолковых сухопутных читателей*.

Повест од 22 поглавља, испуњена морским фолклором, анегдотама, необичним догађајима, може се читати као породија прича о морнарима, које су биле популарне тридесетих година прошлог века, док главни лик заправо представља својеврстан морски аналог барона Минхаузена, Рудолфа Распеа. Стилска доминанта је управо пародијско-хумористичка. Роман пародира популарне приче о морнарима, као и стереотипе о странцима и њиховим земљама.

Главни јунак, уједно и наратор, Христофор Бонифатјевич Врунгел, искусни је морнар, разуман и проницљив човек, наставник навигације у поморској школи. Прототип је био пишчев пријатељ, Вронски, који је знао пуно анегдота и занимљивих прича, а чије је презиме једноставно изменио, како наводи, да се пријатељ не би наљутио. Измишљено презиме представља пародијску игру речи, изведено је од презимена Врангел, од презимена другог барона, морепловца Фединанда Врангела,

¹⁸⁶ Бр. 1-9 и 11-12

по коме је названо острво у источном делу Арктика, при чему се заменом вокала у основи добија реч *врун* (*лажов*).

Већи део повести представља монолог главног јунака о својим пловидбама морем, док се радња развија динамично, у складу са захтевима авантуристичког жанра. У основи сижеа налазе се анегдоте у којима се реалистичко преплиће са фантастичним. С једне стране, указују се конкретни географски називи, а са друге, повест обилује фантастичним елементима, својственим управо Распеовом делу. У исто време, у Њекрасовљевом делу може се наћи више различитих извора, дела путописно-авантуристичке прозе. Међу њима се издвајају: *Деца капетана Гранта*, Жила Верна (1867), *Три човека у чамцу, пса и да не спомињемо*, Церома К. Церома (1889), циклус *Тартарен из Тараскона*, Алфонса Додеа, *Отмица белог слона*, Марка Твена, *Под туђом заставом* и *Супарници по лепоти*, Вилијама Џејкобса.

О имену другог јунака, сам аутор наводи да је једноставно превео презиме *старијег помоћника Мана* са немачког на француски и добио *старијег помоћника Лома*, чији је прототип полазник поморске школе, Иван Ман. Овог Њекрасовљевог јунака карактерише пре свега гигантски раст (2, 26 м), а затим и буквализам и ревносна послушност, којом је аутор вероватно алудирао на пример социјалног понашања у одређеним друштвеним околностима.

Француза Фукса, Врунгељ је ангажовао као морнара-помоћника, а његов литерарни рођак је мистер Фикс, Жила Верна из *Пута око света за осамдесет дана*. Јунак ниског раста, који говори четири језика, паметан и лукав, одан друг, који уме да нађе излаз из најтежих ситуација.

У вези са стварањем ове повести, аутор је писао да је након четвртине књиге понестало смешних прича Вронског, што га није узнемиравало, јер је у дневнику, који је редовно водио, од тренутка када је ступио на клизаву палубу риболовачког бродића, сада пронашао немало смешних догађаја, у којима је морао учествовати. У дневнику је било и доста прича и измишљотина, којима су морнари забављали

пријатеље у слободно време. А када је нестало и прича из дневника, извршио је мисаоно путовање у детињство.¹⁸⁷

Избор путописног жанра с једне стране представља помало неочекиван спој са традиционалном формом бајке, али морфолошки гледано, у самој основи бајке заправо и јесте мотив путовања, у оквиру кога се јунак сусреће са чудесним. По Пропу, у бајци постоје два света: реални и чаробни, чију границу прелази јунак. У чаробној бајци постоји мотив пута и путовања, у току кога јунак савладава препреке и одолева искушењима. Корени путописног жанра воде порекло из митологије и фолклора, где се путовања јунака интерпретирају као искушење. При том су карактеристична два плана: спољашњи, у коме је јунак посматрач непознатог света о коме говори слушаоцима и читаоцима, чија се пажња преусмерава на осећања и преживљавања путника, док елементи описа простора имају споредну улогу¹⁸⁸ и унутрашњи, којим се свет приказује алегорично. Путописни мотиви у бајкама представљају форму која пружа могућност описа догађаја и садржаја посредством алегорије¹⁸⁹.

Цртани серијал *Приключения капитана Врунгеля* снимео је *Киевнаучфильм* у режији Чекарског, у периоду између 1976. и 1979. год. и карактеристичан је по томе што, поред многих комичних сцена из књиге, има сасвим другачији централни сиже, заснован на Фуксовој отмици статуе Венере из музеја и на проблемима са италијанском мафијом. Такође су честе сцене пародирања реалија и стереотипа

¹⁸⁷ О томе у: А. Некрасов, *Капитан Врунгель, кто он?* Доступно на: http://mopppppp.moy.su/load/prikljuchenija_kapitana_vrungelja/kapitan_vrungel_kto_on/bibliotechnaja_serija_a_nekrasov_prikljuchenija_kapitana_vrungelja/8-1-0-205

¹⁸⁸ То је случај нпр. са Стерновим *Путовањем по Француској и Италији*, у коме се писац поиграва са простором, преосмишљава мотив реалног странствовања ради приказивања својих преживљавања и осећања. У том погледу слично је и *Путовање из Петербурга у Москву* Радишчева, затим *лирски путописи* Бајрона – *Путовање Чајлда Харолда* и Љермонтова – *Мцири*, код којих се приказују *духовна лутања* романтичарских јунака.

¹⁸⁹ *Гуливерова путовања*, бајке из 1001 ноћи итд.

времена позног *застоја*, као и многих стереотипа тадашње совјетске и западне кинематографије, што је посебно видљиво у ликовима италијанских мафијаша, већ самим њиховим именима – *Ђулико Бандито* и *Де Ла Воро Гангстерито*, као и америчког агента *Нула-нула-икс*. Главни хит цртаног серијала постала је песма италијанских мафијаша: *Мы бандито, гангстерито*.

Серијал Чекарског представља први совјетски цртани серијал и један од основних елеманата културолошког језгра совјетске епохе. Аутор чланка *Киевнаучфильм и Капитан Врунгель*, Дмитриј Громов, сећајући се успомена из осамдесетих, наводи да је почетком те деценије прошлог века децу са улице и из дворишта било најлакше утерати у кућу, викнувши са терасе да почињу *Приключения капитана Врунгеля*. А највећи број совјетске деце на тај начин је и сазнавао да омиљени им капетан Врунгел заправо има књижевно порекло¹⁹⁰.

Играни филм *Новые приключения капитана Врунгеля* (1978) представља наставак књиге, у коме се посади капетана придружује пионир Васја Лопотухин.

У дечијој емисији *Будильник* било је неколико епизода са учешћем капетана Врунгелја: *Капитан Врунгель у Нептуна* (1984), *Полный вперед!* (1984), *Новогодние приключения капитана Врунгеля* (1985), *Поющие широты* (1985), *Два Врунгеля* (1985), а 1987. год. објављена је књига Олега Мјателкова *Племянник капитана Врунгеля, или Необычайные приключения Капитана Бурунного*.

Карактеристичним спојем бајке и путописне авантуристичке прозе, А. Некрасов је остварио жанровску синтезу, која је, како смо показали, заправо, у складу са основном морфолошком структуром бајке. Својеврсном контаминацијом само појединих конструктивних елеманата неколико извора сужеа, Некрасов долази до резултата који по основној структури представљају смешу различитих имитација,

¹⁹⁰ Громов Д. 2012. (електронски извор)

свесно деформисане делове копија, којима се наглашавају поједине одлике оригинала, што заправо представља једну од карактеристика постмодернистичких текстова, написаних уметничком стратегијом *пастиша*. На тај начин, Њекрасовљеву повест у оквиру наведених категоризација одређујемо специфичним стратегијама *контаминације* и *пастиша*.

IV. 7. *Чаробњак Смарадног града* Александара Волкова

Педагог неуобичајено широког профила, Александар Мелентјевич Волков, своју каријеру започео је као предавач књижевности, историје и географије, да би у четрдесетој години за седам месеци завршио математичку факултет МГУ и постао доцент *Московског института обојених метала*. За време рада на Институту посећивао је кружок енглеског језика, где је и прочитао бајку америчког писца, о чему је и писао:

„Први пут сам је прочитао, ако се не варам, 1934. или 1935. год. и очарала ме је својим сижеом и некако задивљујуће симпатичним јунацима. Прочитао сам бајку својој деци, Виви и Адику, и њима се такође изузетно допала. Било ми је жао када сам се растајао са књигом (која је, уз све, и графички веома добро обрађена) и дуго сам је задржао код себе, правдајући се разним изговорима, да бих на крају решио да је преведем на руски и притом је детаљно прерадим.

Рад ме је понео, завршио сам за две недеље.¹⁹¹

Књига *Чаробњак Смарадног града*, заснована на преводу бајке Франка Баума *Чаробњак из Оза* (*The Wonderful Wizard of Oz*, L. Frank Baum, 1900), излази 1939. год, а друга редакција појављује се 1962. А. Волков задржава основну сижејну линију Баумове бајке, док се одступања од Баумовог текста односе пре свега на композицију, сиже и ликове јунака и она су у првом реду у функцији реализације постављених, пре свега, идеолошких функција. Основна идеолошка теза америчког писца, вера у неограниченост људских могућности, у основи је близка духу социјалистичке идеологије, тј. пројекцији светле социјалистичке будућности.

¹⁹¹ Петровский М. С. 1986, стр. 252.

Пошавши од ове основне тезе, Волков је интензивирао мотив унутрашњих препрека и донекле померио Баумову идеолошку концепцију, уневши политички контекст борбе капиталистичких и социјалистичких земаља. У Предговору Волков објашњава да је читав Баумов свет „писцу веома добро познат капиталистички свет, у коме се лагодан живот мањине заснива на експлоатисању и превари већине. Због тога је и Гудвин у обмани становника чаробне земље видео могућност свог спасења“¹⁹². На овој идеји Волков базира и основни дидактички циљ своје бајке – неодрживост било какве лажи и преваре, које се, по Волкову, налазе у основи капиталистичке узурпације, и посредством којих је једино привремено и могућа власт мањине над већином.

Помоћу лика Гудвина, Волков истиче још једну дидактичку тезу. Његов карактер је могуће преваспитати у колективу, а за почетак тог процеса потребно је његово суочавање са проблемом:

„Када су Гудвина разоткрили, лажни чаробњак се чак и обрадовао: почео је да се гнуша превара, а није знао како да сам разреши ту ујдурму.“¹⁹³

У Баумовом делу, Чаробњак је такође био обичан човек по имену Оскар Зороастр Дигс, који је радио у циркусу у Омахи, у држави Небраска. У једној тачки он је користио балон, на коме је написао своје иницијале – *О. З.* и којим је и доспео у Земљу Оз за време урагана. Становници земље Оз, услед идентичности иницијала са називом земље, Оскара су прихватили као чаробњака и предложили му да влада земљом. Код Волкова је овај део сижеа исти, осим што се његов Џејмс Гудвин приземљио у Зеленој земљи, чији су га становници сматрали чаробњаком.

Занимљиво тумачење мотива зелених наочара, помоћу којих Чаробњак (који је и код Баума демистификован као шарлатан и владар), чија су основна средства управљања обмана и мистификација, даје М. Петровски у култној књизи *Јунаци нашег*

¹⁹² Волков А. М. 1939 (електронски извор)

¹⁹³ Исто: Послесловие // http://volkov.anuta.org/volsh/3_6.shtml

детињства. Он сматра да би овај мотив могао да има функцију пародије на оснивача секте Мормона - Џозефа Смита, коме је, према легенди, Христ дао свету *Књигу Мормона*, штампану на бронзаним плочама, коју је он читао уз помоћ специјалних наочара, кријући се иза завесе¹⁹⁴.

У погледу основне композиционе структуре, најпре се уочава да је Волков избацио два поглавља, која нису директно повезана са сижеом – *Борба са ратоборним дрвећем* и *У земљи крхког порцелана*, а дописао је три: *Ели у плену људождера*, *Поплава* и *У потрази за пријатељима*.

У ономастичкој сфери најочигледније су промене имена јунака. Пажњу проучавалаца овог дела највише је заинтересовало име чаробњака, *Џејмс Гудвин, Велики и Ужасни*. У потрази за етимологијом имена Гудвин, М. Петровски је, поступком повратног превода овог имена са енглеског, дошао до претпоставке да би оно могло да значи *добра нада (good ween), добар простак* или чак *добар олош*¹⁹⁵.

Промене које се тичу система ликова такође одговарају постављеном циљу. Ели са куварицом Фрегозом обавља тајне разговоре са становницима земље, чији је циљ објашњење потребе за свргавањем постојеће власти и организовање устанка народа против чаробнице Бастинде. У приказу ових разговора уочљив је и један културолошки маркер совјетске епохе, податак да су се описани забрањени разговори у вечерњим сатима водили у кухињи.

Друштво Ели одликује у већој мери развијен колективни дух, узајамно помагање и пожртвованост, при чему се као основна бинарна оса, у односу на коју Волков врши

¹⁹⁴ Петровский М. С. 1986, стр. 218

¹⁹⁵ Исто

адаптацију америчке бајке, може поставити „идејна монолитност - идејни плурализам“¹⁹⁶.

Од осталих измена, треба навести оне које је се тичу промене простора бајке. Као и код Баума, земља је окружена Великом Пустинјом и састоји се из четири области – Жуте, Плаве, Љубичасте и Розе, а у центру се налази Смарагдни Град. Док код Баума, поред Земље чаробњака из Оза, постоји још земаља, код Волкова је простор ограничен Чаробном земљом, који је оштрије контрастиран релном свету. Док Баумова Дороти у Чаробној земљи остаје заувек и не жели да се врати у *свакодневну сиву реалност*, Ели бира релани свет, у коме живе њени пријатељи и рођаци и који није тако леп, али је то њена домовина коју воли. Осим патриотских, овде је јасна и још једна Волковљева дидактичка теза. Свет бајке се не идеализује и не изазива жељу одласка из *сиве свакодневнице*.

Другу верзију адаптације Баумове бајке, Волков пише двадесет година касније, 1959. године и у њој Ели добија своју породицу (у првом издању, као и код Баума, она је сироче које су чували тетка и теча).

У вези са пет каснијих Волковљевих књига¹⁹⁷, у одређеном смислу наставака *Чаробњака Смарагдног града*, треба рећи да оне према бајкама Баума¹⁹⁸ имају одређене индиректне везе. Док код Баума пратимо мотиве америчке маште и потраге за гралом, главна линија Волковљевих наставака је сасвим другачија. Први део књиге, по правилу, увек описује одређену невољу, која прети Чаробној земљи и

¹⁹⁶ О томе у: Латова Н. В. 1998 (електронски извор)

¹⁹⁷ *Волшебник Изумрудног града* (1939), *Урфин Джус и его деревянные солдаты* (1963), *Семь подземных королей* (1964), *Огненный бог марранов* (1968), *Желтый туман* (1970), *Тайна заброшенного замка* (1975).

¹⁹⁸ Након књиге *The Wizard of Oz*, 1900, Баум објављује и следеће наслове: *The Land of Oz*, 1903, *Ozma of Oz*, 1907, *Dorothy and the Wizard in Oz*, 1908, *The Road to Oz*, 1909, *The Emerald City of Oz*, 1910, *The Patchwork Girl of Oz*, 1913, *Tk-Tok of Oz*, 1914, *The Scarecrow of Oz*, 1915, *Rinkitink in Oz*, 1916, *The Lost Princess of Oz*, 1917, *The Tin Woodman of Oz*, 1918, *The Magic of Oz*, 1919, *Glinda of Oz*, 1920.

покушаје становника да се изборе са њеном силином. Када постане сасвим јасно да невоља почиње да поприма обресе стихије, становници одлучују да позову помоћ из великог света. На крају, здрав разум и знања Страшила и Лименог ослобађају народ. Иако се сличан сиже понавља пет пута, мењају се мотиви невоља, њене размере, као и актери. У *Урфину Цојсу* Ели и Чарли Блек се боре, у *Седам подземних краљева* јунаци избављају рудник од остатака феудалне власти, у *Огњеном богу Марана* одвија се борба против демагога Цојса, његове прљаве политике и манипулације масама, у *Жутој магли* против еколошке катастрофе, а у *Тајни напуштеног дворца*, опасност од поробљавања прети целој планети.

Индиректна веза огледа се у сачуваној непромењеној декорацији и истим главним јунацима, док сваки пут уводи неки нове мотиве којима употпуњује приказ *Чаробне земље*. Интересантно је уочити одређене преломне тачке у сижеу, од којих Волков наставља да пише своје дело. Тако, у другој Баумовој књизи, *Чудесна земља Оз (The Land of Oz, 1903)*, Страшила свргава са власти непријатељска војска, под командом девојке-генерала Цинцер, која је заузела Смарагдни град. И код Баума Страшило се све до последње књиге о Озу не враћа на власт, трон Смарагдног града прелази Озми, законској наследници краљева који су владали пре Чаробњака, а становници Великог света не учествују у томе – своју јунакињу Баум враћа у наставцима који следе. А следећи наставак представља управо прича о Озми у Озу, док Волков наставља повешћу о *Седам подземних краљева*. То је последња повест Волкова, у којој се могу пратити паралеле са Баумовим књигама о земљи Оз.

Радња треће Баумове књиге такође се дешава у подземној земљи – краљевству гнома. Војска земља Оз, на челу са Озмом, Страшилом, Дрвосечом и Лавом долази да ослободи краљевску породицу Ев, коју је заробио краљ гном, Ругедо. Овде се јавља веома важна ралика између геграфских локација приказаних светова. Чаробна земља се код Баума налази између других чаробних земаља. Чаробна земља Ев граничи се са земљом Оз, и Дороти (која се у овој књизи опет појављује) доспева у Чаробну земљу Ев, куда је, са пута на који је кренула рођацима у Аустралију, доноси бура. Ова сижејна линија добија наставак у шестој Баумовој књизи *Смарагдни град земље*

Оз, у којој краљ гнома, уз помоћ још неколико злих народа, креће на Смарагдни град. Непријатељ бива поражен уз помоћ фонтане заорава (у Смарагдном граду, над земљом), чија вода делује успављујуће.

Постоје интерпретације које ово дело, уз утемељену аргументацију, сврставају у политичку сатиру, и у лику Страшила и Лименог виде популарне ликове америчке политичке карикатуре краја XIX и почетка XX века, иза којих се препознају конкретни историјски ликови: председници Б. Харисон, С. Кливленд, Мек Кинли, нафтни монополиста Рокфелер и новинарски магнат В. Херст. Вештице које су фактички управљале деловима Чаробне земље, представљале су алузије на богате и утицајне монополисте-олигарахе који су фактички управљали САД-ом.

У складу са тумачењем књиге као политичке алегије на економско, социјално и политичко стање у земљи 1890-их¹⁹⁹, Лимени би морао да представља обесправљеног индустријског радника, злостављаног од стране Вештице Истока, коју током побуне убијају, што би могла да буде алузија на победу Демократске Партије САД на председничким изборима, након скоро тридесетогодишњег управљања републиканаца. Дрвосеча је риђ (као Рокфелер), беспомоћан и непредузимљив, све док се не удружи са Страшилом, у чему се може препознати алузија на коалицију радника и фармера, основану крајем XIX века у Минесоти, која постоји и данас као Демократска фармерско-радничка партија.

Плашљиви Лав би могао да представља алузију на реструктурирање америчке војске, за време Шпанско-Америчког рата.

Најважнија одлика главног града Оза је веровање да су зидине града направљене од драгог камена, због чега су сви становници носили заштитне зелене наочаре. Управо

¹⁹⁹ Вд: Hugh Rockoff, *The Wizard of Oz as a Monetary Allegory*, *Journal of Political Economy*, (1990), pp. 739-761; Н. Грегори Мэнкью, *Удивительный волшебник из страны Оз — аллегория на денежно-кредитную политику США в конце XIX века* и др.

на том веровању се и заснива моћ Великог Оза (у коме се препознаје председник САД-а Мек Кинли). Док се проблем злата огледа се у мотиву жутог пута.

Зле чаробнице се код Волкова зову Бастинда и Гингема, а добре – Вилина и Стела, док код Баума оне немају имена, већ се зову према особинама и странама света – Зла Чаробница Истока, Добра Чаробница Југа.

У *Чаробној земљи*, „негде у дубини северноамеричког континента“, у којој се дешава основна радња и у повести *Чаробњак Смараодног града*, у првој редакцији, објављеној као превод с енглеског, 1939. год, није било социјалних акцената, карактеристичних за совјетску ауторску бајку тих година. Није било поделе друштва на антагонистичке класе, као што ни напредна револуционарна расположења нису постала главна покретачка основа сижеа. Поред тога, Волков је такође већ у првој редакцији уклонио све трагове полемике из америчког друштвено-политичког живота (борбе за власт америчких председника, економске курсеве председника САД и сл).

Ипак, алузивност повести-бајке А. Волкова у складу је са идеолошким клишеима совјетске земље, што је најочигледније при поређењу *свог* и *туђег* у систему ликова. Волковљев Страшило се знатно разликује од Болваше из Баумове повести. Амерички читаоци су у лику Болваше видели црте досељеника у потрази за бољим животом, који су без обзира на неугледан изглед били добре нарави. Код Волкова остаје видљив само интертекстуални план са темом двадесетих година XX века *смарадног света*, који чека новог човека, спремног да се постане бољи.

Без обзира на разлике у пореклу, Волковљев Железни Дрвосеча веома је близак Страшилу. Самим избором имена *железни*, Волков је извршио адаптацију у складу са очекиваном перцепцијом совјетске аудиторije – *железни* је онај ко је снажном вољом предодређен да мења себе и свет. При чему се таква алузија лако може прочитати у пародијском кључу, будући да сва маштања о новом човеку остају нереализована.

Може се констатовати и да је утицај фолклорне традиције код Волкова већи и уочљивији у односу на Баума, при чему је код сваке следеће редакције тај утицај све приметнији. У првој редакцији *Чаробњака Смарагног града*, у већ поменутом додатом поглављу *Ели у плену људождера*, проналазимо утицај фолклорног сужеаа о разбојнику-људождеру који узима у плен младу девојку. Овај уметнути сиже Волкова добија иронични смисао захваљујући опису, према коме је разбојник заправо уклет, несрећни стари младожења, кога су победили успешнији противници и који „поштује принципе здравог начина живота“.

За разлику од Баума, код Волкова нема безимених, условно именованих и обезличених чаробњака. Уместо тога, Волков даје карактеристична имена – Гингема и Бастинда, а у редакцију из 1941. год. уноси детаљнији опис њихових намера, као и детаљнији опис изгледа, при чему се у опису Гингеминог понашања, која узгред носи црну одећу и припрема отровни напитака од сушених мишева и змијиних глава, не би ли тиме погубила све живо на земљи, препознају опште карактеристике баба Јаге. Налик њој је и Бестинда, у опису чијих слугу Волков уноси мотив *гвоздених кљунова*. Такође за разлику од Баума, а поново у складу са основама система руског фолклора, Волков скраћује причу о крилатим мајмунима, будући да служење чаробном талисману није толико карактеристично за руско фолклорно наслеђе.

Још једна важна измена, на коју су указивали проучаваоци дела Волкова²⁰⁰ је промена смера кретања јунака који код Волкова путем, поплочаним жутиим опекама, иду од Запада на Исток, чиме се наглашава тајновитост, али и потенцијална опасност, у складу са перцепцијом руских читалаца, која поново води порекло из руске фолклорне традиције.

Преглед стваралачких интервенција у адаптацији америчког књижевног дела завршавамо закључком којим заокружујемо анализу унетих фолклорних елемената у делу Волкова. Реч је о расплетима сижејних токова, који у складу са законима

²⁰⁰ Вд. радове И. Дубровске, Н. Латове, С. Петровског и др.

фолклорне бајке, представљају и тренутке сазнавања истине. Такви расплети реализују се, опет фолклорним, мотивима замене и идентификације. Изгубивши своју моћ, Бестинда и даље покушава да настави предодређену улогу зле моћне чаробнице, док Гудвин након разобличавања доказује да вера у његову уметност великог мага, иако лаж, представља његов легитимни начин одбране од зле чаробнице.

Повести Волкова изазвале су одушевљену реакцију, а перцепција је била и стваралачки врло подстицајна, будући да је написан и наставак приче: повест *Смарагдни град*, Јурија Кузњецова, а такође и серија књига *Смарагдни град* и *Бајке Смарагдног града*, које је написао Сергеј Сухинов.

Приказане разлике између Баумовог дела и адаптиране верзије А. Волкова воде порекло од разлика између социокултурних средина, коју можемо означити основном, принципијелном разликом, ради чије реализације Волков уноси све остале измене, које обухватају композицију, сиже, описане реалије, описе, систем ликова и њихове функције. Уколико говоримо о преводилачким адаптацијама, јасно је да је за остварење постављених задатака, Волков извршио промене на нивоу прагматичке, у складу са својим посебним циљевима комуникативног ефекта, затим – дезидеративне, с обзиром на евидентне разлике комуникативних интенција текстова превода и оригинала, и коначно, волунтативне адекватности, будући да су комуникативни циљеви аутора оригинала и адаптације до те мере различити, да преводилац постаје коаутор текста.

Осим на социокултуролошком и идеолошком плану, измене су јасно уочљиве и на концептуалном плану текста, где доминира идеја пријатељства, којој се најчешће подређују све остале врсте односа међу људима, а мотив пријатељства у одређеним околностима контекстуализује се мотивима узајамног уважавања и поштовања, као и

познатом идејом жртвовања зарад користи колектива, коме се, у складу са том идејом, подређује било каква манифестација индивидуалног.

Уколико о Волковљевом делу говоримо као о римејку дела Баума, морамо да закључимо да се *Чаробњак Смараодног града* може уврстити једино у најшири модел *адаптације* у оквиру модела класификације римејка Ратобљске. Самаринова подела уметничких стратегија римејка зато омогућује недвосмислен опис Волковљевог преводачко-ауторског пројекта као *наставак*, тј. *развој сјжсеа* оригинала, уз делимично очување карактеристика уметничког система обрасца.

IV. 8. Чаробњак Хотабич, Лазара Гинзбурга Лагина

Као студент постдипломских студија економских наука московског Института народног управљања К. Маркс, Лазар Гинзбург је, по партијском налогу 1932. год, упућен на рад у редакцију новооснованог сатиричког листа *Крокодил*, при редакцији *Правде*. Две године касније, Гинзбург је именован за заменика главног уредника, а 1936. год. постао члан Савеза писаца СССР.

Након совјетског Пинокија, Дулитла и Чаробњака из Оза, Лазар Јосифович Гинзбург, са псеудонимом који је извео од почетних слова имена и презимена – Лагин, совјетску књижевност 1938. године обогатио је и совјетским цином.

По предању, које се и данас наводи у бројним издањима Лагинове повести-бајке, замисао за ово дело настала је током службеног пута на острву Шпицберген, на који га је хитно послао А. А. Фадејев 1939. год, након хапшења главног уредника *Крокодила*, М. Е. Кољцова. Пратећи редослед збивања лако можемо уочити да је *Старац Хотабич* објављен пре репресија Кољцова, у 10, 11. и 12. броју московског *Пионира*, а истовремено и у *Пионирској правди*. Захваљујући веома позитивним реакцијама публике, 1940. год. повест је објављена у виду посебног издања.

После Другог светског рата, Лагин је објавио повест *Броненосец „Анюта“* (1945), памфлете *Патент АВ*²⁰¹ (1947), *Остров разочарования* (1951), *Атавия Проксима* (1961), *Съденный архипелаг* и *Белокурая бестия* (1963), повест *Майор Велл Эндью* (1962), као и роман *Голубой человек* (1964). Као посебно дело, издваја се циклус *Обидные сказки*, над којим је Лагин почео да ради 1924. год. и писао га је до краја

²⁰¹ У листу *Комсомольская правда*, 1952. год. изнете су оптужбе да је у *Патенту АВ* искоришћена идеја, узета из повести А. Бељајева *Человек, нешедший свое лицо*. Специјална комисија Савеза писаца донела је закључак да су оптужбе неосноване.

живота. У књигу, објављену 1959. год. није ушао циклус приповедака са аутобиографским мотивима *Жизнь тому назад*, као и повест *Филумена-Филимон*.

Поред поменутог издања *Чаробњака Хотабича*, широј публици позната је још једна, донекле измењена, верзија бајке из 1956. год, по чијем сценарију је годину дана касније снимљен и филм у режији Г. Казанског. Измене које је унео сам Лагин пре свега су биле у вези са променама које су се десиле у Совјетском Савезу и остатку света након првог издања књиге, 1938. год, уз изражену антикапиталистичку оријентацију. На пример, у првој верзији јунаци бајке доспевају у Италију под влашћу Мусолинија, а у другој, у Италију под влашћу капиталиста. У релативно мање познатој верзији, објављеној између ове две, почетком 1953. год, могу се наћи веома оштри напади на империјализам Сједињених Америчких Држава, постколонијалне власти Индије и сл, које су ипак уклоњене свега неколико година касније. У постсовјетско време (први пут 1999. год) прештамповано је првобитно издање, као мање идеологизовано.

Преглед најзначајнијих разлика између редакција почећемо већ поменутим поглављима, посвећеним путовању у Италију, где недужни људи страдају под влашћу Мусолинија (1938. год), односно капитализма (1953. год), при чему се концепти страдања заправо и не разликују много у различитим редакцијама. Разлика која се најпре уочава односи се на натпис на подводној мини, коју је Хотабич са братом Омаром изронио код Херкулових стубова и закључио да је у питању брод. У ранијој верзији, на њој се налази натпис *Made in England*, а у каснијој *Made in USA*.

У *Хотабичу*, објављеном 1999. год, нема господина Вандендалеса, похлепног и округлог Американца црвеног лица, који је један од најефектнијих ликова издања из 1953. год. У старијем издању, уместо њега једнако негативно био је обојен Теоктист Кузмич Хапугин. Шездесет једну годину касније он се враћа у књигу.

Намеће се закључак да није случајно изабрана варијанта из 1938. год. за ново, постсовјетско издање. У њој се не виде интервенције које је извршио аутор с циљем актуелизације књиге. У питању је идеолошки неутралнија варијанта, будући да је варијанта из 1953. год. била усмерена на борбу са спољашњим непријатељима – Американцима, Итлијанима и другим *ајкулама капитализма*, док се претходна задржава на борби са унутрашњим негативним појавама. Главни *негативац* Хапугин, „бивши приватник, а сада помоћник управника пољопривредног газдинства (...) већ други месец члан профсојуза, као бивши непман, он је лик који није у потпуности разумљив савременом детету, али било је важно да није Американац (што је 1953. год. и постао), јер је таква књига била политички коректнија. Ту је и кинески уметник, Меј Ланчжи, будући мађионичар Сидорели.

Доста је ипак изгубљено изостављањем епизода са лајавим Гогом, Хотабичевом причом о Индији и још неким фрагментима, дописаним у издање из 1956. год. Насупрот томе, у редакцији из 1938. год. Лагин скоро да не говори нпр. о путовању Жење Богорада у Индију, и то објашњава на следећи начин:

„Аутор ове дубоко истините приче напунио је прилично година и ниједном није нарушио однос са *вице*-краљем Индије. Због тога и није хтео да поквари такве са толиким трудом успостављене односе. А прича Жење Богорада, још увек потпуно јужног грађанина Совјетског Савеза, о томе шта је у Индији видео, могла би се окарактерисати као мешање у унутрашње послове бисера британске круне“²⁰².

Индија је 1956. год. већ била независна, те стога у редакцији из ове године, Индуси, када су сазнали да је Жења Рус, заједно са њим певају *Химну демократске омладине* и *Каћушу*, узимају од њега аутограме. Жењиним догађајима у Индији посвећена је посебна глава.

²⁰² Лагин. Л. 1938 (електронски извор)

Повест-бајка *Чаробњак Хотабич* има неколико књижевних извора. Најпре из зборника *Хиљаду и једна ноћ* – сиже о Аладину и чаробној лампи и о рибару који је обмануо цина, а затим из фантастичне повести енглеског писца Т. Енстија (Томас Енсти Гатри, 1856—1934), *Бакрени крчаг* (енгл. *The Brass Bottle*, 1900), у чијем сижеу, млади енглески архитекта, Хорације Вентимор, из бакарног крчага пушта на слободу цина Факраша-ал-Амаша, кога је заточио цар Соломон.

Са аспекта проблема адаптације Лагинова бајка *Чаробњак Хотабич* представља најексплицитнији пример замене феномена чаробњаштва потенцијално једино исправном и реалном совјетском идеологијом. Уочљиве су велике разлике између Лагиновог и дела Енстија. Иако је у оба дела цина заробио Сулејман-ибн-Дауд, библијски цар Соломон, син Давида, у повести Енстија, цина не ослобађа совјетски дечак Вољка, већ млади лондонски архитекта Хорације. Лагин не разрађује мотив циновог заробљавања, који Енсти детаљно објашњава, већ Хотабич само помиње име свог заклетог непријатеља Цирцис ибн Реџмуса²⁰³.

Већ на почетку повести, Лагин експлицира своје схватање чуда и фантастике, при чему каже да су „цинови древних чаробних бајки и они, чије су жеље цинови испунили, пука људска срећа, о којој се само и могло маштати“²⁰⁴. Застарела схватања среће директно су асоцирала на земље капитализма и конотирала угњетавање потчлањеног већинског дела друштва. Описујући и тај део друштва, који одликује „блажени празни живот богатог *цивилизованог* нерадника, који презире све оне који живе од плодова свог рада“²⁰⁵, Лагин сугерише и своје дидактичке циљеве. Чаробњаштво је, дакле, супротстављено часном и тешком раду и својствено капиталистичком узурпатору.

²⁰³ Код Енстија цин Сулејману Великом, сину Дауда, шаље посланике преко којих му предлаже своју лепу рођаку, Бидију ел Цемал, да је узме за жену. Заплет се базира на лику неког Царцариса, сина Реџмуса, сина Дауда, који је Сулејману испричао да му цин преко рођаке спрема заверу.

²⁰⁴ Лагин Л. И, 1990, стр. 5

²⁰⁵ Исто, стр. 6

Ова ауторова идеја постаје главна тема целог циклуса и доследно се реализује током читавог приповедања. Совјетски дечак, Вољка Костиљков, и не помишља да искористи поклоне цина, захваљујући којима неочекивано може постати богат, већ тражи цина, не би ли му их вратио. Као и Вољка, и Енстијев Хорације одбија да прими поклоне, али мотивација ових поступака разликује се код енглеског и руског писца. Хорације каже да није навикао да буде богат и да је за њега боље да се обогати постепено, како би му се развила свест о томе да је све то резултат његовог сопственог рада. Богатство само по себи, сматра Хорације, не доноси људима срећу, већ напротив, може само да им отежа и донесе непријатности. Лагин се не устручава да свог дечака интерпретира као правог малог идеолога марксистичке индоктринације. Руски аутор разрађује мисао о томе да совјетском човеку нису потребна лична богатства јер може да се користи друштвеним:

„Човек који доноси више користи отаџбини код нас зарађује више од некога ко доноси мање користи. Наравно, свако би да заради више, али само поштеним радом.“²⁰⁶

Индикативан пример у прилог овој тези су и ситуације у којима Хотабич совјетски санаторијум доживљава као дворац, док Вољки цинов дворац личи на станицу метроа.

Још једна важна епизода из првог дела књиге, у којој на часу географије цин Вољки шапуће одговор на питање о Индији, изазивајући притом смех другова из разреда, због тога што илуструје анахроност схватања, а тиме и постојања концепта цина као таквог у совјетском времену и контексту:

„Индија се налази скоро на самом крају земљиног диска и одвојена је од тог краја ненасељеним и неистраженим пустињама, јер источно од ње не живе ни звери, ни птице“.²⁰⁷

²⁰⁶ Исто, стр. 42

²⁰⁷ Исто, стр. 23

И док Вољка у критичној ситуацији здушно прихвата Хотабичеву помоћ, у другој Лагиновој редакцији *Старика Хоттабыча*, објављеној 1953. године, он то категорично одбија, са опаском да су пионери принципијено против шапутања.

Начела идеје колективне свести и одговорности, пријатељства и пожртвованости добијају значајно место у бајци. Оне су у функцији реактуелизације основног постављеног идеолошког циља – доказивање исправности совјетског уређења, у коме је „власт богаташа одавно и заувек уништена и где само поштен рад доноси човеку срећу, углед и славу“²⁰⁸. Апологија овог гледишта до те мере је успешна, да је Вољка самог џина, Хасана Абдурахмана ибн Хотаба, на крају преваспитао у совјетског грађанина, који усваја другачија схватања среће и праведности, онаква, каква у Лагиновој земљи владају, почев већ од пропуштања мотива богатства које заузима значајан део човекових маштања, још од самог почетка, када моћни ослобођени џин својим ослободиоцима дарује ковчеге са благом и султанске дворе.

На овај начин, Лагиновог *Старика Хоттабыча* данас читамо као веома интересантан пример адаптације дела класичне књижевности, пре свега према специфичним начинима совјетског друштвеног уређења, уметнички веома ефектно остварене, приказом планских покушаја припадника и поборника капиталистичког државног уређења да *буржоаски* систем вредности инкорпорирају у концепте социјалистичког погледа на свет.

Поређењем различитих редакција *Чаробњака Хоттабыча*, на основу измена које је Лагин унео у своја различита издања, можемо реконструисати парадигму развоја и промену ауторових ставова у вези са многим значајним тадашњим друштвеним и етичким проблемима. Најпре, за текст објављен 1956. год. карактеристична је пре свега преадресација ауторових негативних оцена, са негативних појава и недостатака совјетског друштва на „спољашње непријатеље социјализма“, колонизаторе и империјалисте, својствене тексту из 1938. год. Неки од описа негативних совјетских

²⁰⁸ Исто, стр. 6

реалија ипак остају, попут описа покварених аутомата у метроу, за које Хотабич сматра да су још једно од злодела његовог заклетог непријатеља Цирц-жиса. Остаје такође и прича о дворцима из бајке, који су, након што их је цин поклонио, нестали без трага. Очигледно је да Лагин није могао да изостави баш све инвективе, алузије и аналогije са животом у совјетском друштву, које се пре свега односе на бездушни бирократски однос према људима, славоспеве и неприродне, насилне покушаје усађивања код људи свести о привидном совјетском напретку и благостању.

Морала је ипак изостати епизода о претварању совјетских грађана у овце, као и читаво поглавље *Хотабстрой*, у којој читамо исувише јасне аналогije, којима се критикује култ изградње стаљинистичке епохе.

Аутор је и посебном техничком интервенцијом удаљио дело од актуелне епохе. Најпре је у предговору упутио читаоце на књигу *Хиљаду и једна ноћ*, да би и неке асоцијације, индуковане самим текстом, преосмислио и усмерио на културу древног Истока. Ипак, и притим је остао доследан својим идеалима и принципима. Тако, благо које је у Москву испоручено камилама, у редакцији из 1953. год. не добија нико осим Вољке, који је дошао до неколико новчића, не би ли направио баби златне крунице. У арапској чаробној бајки благо цинова може бити доступно само људима доброг срца, у противном, може нестати или се претворити у бакар и олово.

У још новијој редакцији, из 1956. год, појављују се сасвим нова поглавља, чији је основни циљ био прослављање совјетске науке и технике, као и истицање њене предности у односу на сујеверје и чаробњаштво.

Намеће се закључак да је, без обзира на званичну идеологију и очекивања од писца, Лагин успео да изнесе вешто пригушене полемичке тонове са пропагандним моделима, као и системом вредности, уобличеним у претходној совјетској књижевности. Једна од начелних ауторових идеја, којом се дефинитивно уобличава његова стваралачка интенција, огледа се у концепту, у складу са којим у свим редакцијама повести совјетски пионир, симболичног имена, изведеног од корена *воља*, учи и преваспитава старог цина. Оваква расподела улога између моћног цара

злих духова и новог човека-пионира, током читавог текста, у свим верзијама, сасвим јасно показује ауторова гледишта. Драматична ситуација цина, коме под притиском сплета околности озбиљно бива нарушена слобода говора и понашања, свакако је била веома блиска и самом Лагину, док је више пута изнова прерађивао своју повест, коју је првобитно написао на острву Шпицберген, на које га је, као што смо на почетку поглавља поменули, као сарадника *Крокодила*, на службени пут силом прилика, послао уредник листа А. Фадејев.

Тако је на приказане начине, са једне стране, у повести Л. Лагина реализован модел девалвације материјалних вредности, карактеристичних за арапску чаробну бајку, чиме је један од најважнијих структурних елемената, реструктуриран и употребљен, поред осталог, као једно од уметничких средстава критичког приказа и оцене многих појава, реалија и детаља совјетске свакодневнице, у коју аутор и доводи јунака арапске бајке, и које се наглашавају управо мотивима источњачких бајки.

Сиже *Чаробњака Хотабича* почетком овог века позајмљивали су савремени аутори.

Сергеј Кладо, који је прва издања објављивао под псеудонимом Сергеј Обломов (Издавачка кућа *Захаров*, 2000-2006. год.), користи и адаптира општу фабулу Енстијеве повести и Лагиновог *Хотабича*. По тој књизи снимљен је и филм *Хотабич*.

Ћерка Л. И. Лагина, Наталија Лагина, настављајући традицију оца, за савремене руске читаоце адаптира старе јунаке и објављује новог Хотабича.

Осим што се испоставила стваралачки подстицајном, Лагинову бајку данас перципирамо као дело несумљивог књижевно-уметничког квалитета. Поред тога, што је за наше истраживање посебно важно, *Чаробњак Хотабич* представља типичан пример адаптације дела класичне књижевности, пре свега према специфичним

начинима совјетског друштвеног уређења. Укључивањем у анализу различитих редакција Лагиновог дела добијамо слојевити преглед адаптација различитих етапа совјетског времена, у складу са тренутно актуелном спољашњом политиком. Искористивши познати *сиже*, Лагин је његовим *развојем* и *адаптацијом*, извршио совјетизацију према актуелним социјалним и културолошким концептима, по објективној оцени, уз измењен, али очуван уметнички ниво и квалитет књижевног текста.

IV. 9. Незнајка Николаја Николајевича Носова

Николај Николајевич Носов, дечији прозни писац, режисер, драматург и сценариста, прву своју приповетку *Затейники* објавио је 1938. год. у листу *Мурзилка*, а први зборник за малу децу *Тук-тук-тук* 1945. год. Две године касније појавили су се и зборници за млађу и децу средњег узраста *Ступеньки* и *Веселые рассказы*, затим повести *Веселая семейка* (1947), *Дневник Коли Синицына* (1950), *Витя Малеев в школе и дома* (1952) и др.

До 1952. год. Носов се првенствено бавио режијом дидактичких и цртаних филмова, док је писац за децу, према сопственом признању, постао случајно:

Чини ми се да бих ипак могао да одговорим на питање како се десило да постанем дечији писац. Желео сам да се бавим нечим значајним, а посао писца ми се одувек чинио таквим, важним за људе, за друштво. Али нисам могао да остварим ту своју жељу, зато што нисам имао своју тему.

Тема се појавила сама када сам, да се изразим фугуративно, доспео у Чаробну земљу Детињства. То се догодило зато што сам постао отац и видео детињство, више не у магли далеке прошлости, већ у непосредној близини. Признајем да ме је та чаробна земља задивила, а стваралаштво, како је рекао један пометан уметник, почиње дивљењем. У детету сам видео оно што раније нисам примећивао, и што, како ми се чинило, нису примећивали ни други. Отуд и жеља да оно што сам видео покажем и другима.²⁰⁹

Своју прву бајку *Винтик, Шпунтик и пылесос* написао је 1952. год, а убрзо затим и познату, читаоцима омиљену трилогију, чији је први део *Приключения Незнайки и его друзей*, објављен у кијевском дечијем листу *Барвинок* (1953—1954), други део *Незнайка в Солнечном городе* појавио се и листу *Юность* (1958), а трећи *Незнайка на*

²⁰⁹ Носов. Н. 1972. (електронски извор)

Луне објављен је у листу *Семља и школа* (1964—1965). Цела трилогија објављена је 1971. год.

Жанр трилогије писац одређује као „научно-фантастичну повест о последњим достигнућима и перспективама развоја совјетске науке у области ракетне технике и телемеханике“. *Приключения Незнайки* жанровски припадају роману-бајци, а Носов је успео да уз очување свих карактеристика и квалитета и романа и бајке, створи авантуристичко и хумористичко дело. Роман-бајка је настала под утицајем књиге Ане Хволсон, *Царство Мајушних. Доживљаји Мурзилке и шумских човечуљака*, а прерада ове књиге била је оригинална и необична²¹⁰.

Ана Борисовна Хволсон, руски писац за децу, у руску књижевност је увела јунаке који су постали *омиљени јунаци совјетског детињства* – Мурзилку и Незнајку. Сама књига А. Хволсон написана је по мотивима цртежа и стрипова канадског уметника и писца Палмера Кокса, који је имао читав циклус забавних илустрација и хумористичких стихова о доживљајима минијатурних *брауна*²¹¹. Списатељица је прерадила Коксове текстове, на основу цртежа осмислила нове приче и доживљаје јунака којима је дала и нова имена, а она су касније коришћена у совјетској књижевности за децу. То су: Маз-Премаз, Дедко-Бородач, Знајка, Незнајка, сналажљиви Скок, ловац Мик, Вертушка, Кинез Чи-ка-чи, Индијац Ски, Микробка, Американац Џон, Мурзилка, који је био и наратор.

²¹⁰ Као могући изворе, или, тачније, дело са чијим ликовима јунаци Носова ступају у интертекстуалне везе, неки проучаваоци, попут Арзамасцеве и Николејаве (нав. дело, стр. 437), проналазе јунаке И. С. Тургенјева – Самознајку у Расудитељног, посредством којих је писац сваког дана, по главама, причао смешну и поучну причу, које су први пут објављене у недељнику *Нива*, 1884. год. О овим Тургенјевљевим приповеткама ипак не можемо говорити као о изворима Носовљеве трилогије, већ се задражавамо на препознавању мотива у концепцији књижевних ликова.

²¹¹ *Brownies (The Brownies, Their Book)* прва је из серије књига о добрим малим митолошким бићима из шкотског фолклора, написана је 1887. год. Популарност Коксових јунака била је толика, да су они постали једни од првих *комерцијалних* јунака бајки – њихови ликови коришћени су у рекламама компанија *Proctor & Gamble* и *Kodak*.

Прво издање њене књиге *Царство мајушних*, у којој се, поред осталих, појављује и Незнајка, изашло је 1889. год, и након још неколико дореволюционих издања, 1991. год, у Издавачкој кући *Поликом*, објављен је репринт са старом ортографијом.

Николај Носов је педесетих година XX века одлучио да на свој начин преприча бајке Ане Хволсон и 1951. год. објавио прву књигу о доживљајима малих становника шуме. О изворима и основним идејама адаптације сазнајемо из писма Н. Н. Носова Ј. С. Пухову:

„Тим ликовима слободно могу давати цртице карактера, које су ми према замисли биле потребне. Ти малишани, које сам називао *коротышками*²¹², били су ми згодни због тога што нисам морао да развијам и продубљујем њихове карактере, оптерећујући приповедање непотребним детаљима, већ само да их допуним одређеним цртицама, које одражавају само једну одређену страну карактера, што се у потпуности уклапало у њихову микроскопичност и у исто време изоштравало, уопштавало лик и типизирало га.“²¹³

Главном јунаку Носов је дао име јунака Хвалсон – Незнајка, као и неке одлике карактера Мурзилке, тако да је совјетски Незнајка од пререволюционог наследио само име, док је по карактеру он сродан хвалисавцу и лажову Мурзилки.

Радња у *Доживљајима Незнајке* развија се на граници реалних и фантастичних догађаја. Основни поступак литоте, којим се избегавају реалне социјалне противречности између озбиљности устројства света и неозбиљности дечијих ликова, омогућава да се модел друштва представи у форми дечије игре. Аутор најпре наводи да своје јунаке назива *коротышками* зато што су још увек мали, да би их у следећем појашњењу већ пренео ван граница реалног, поредећи њихову висину са величином омањег краставца. На овај начин у реалност најављених догађаја уводи се нови, фантастични мотив.

²¹² Ниска, здепаста особа

²¹³ Из писма Носова, електронски извор: <<http://bibliogid.ru/muzej-knigi/lyubimye-geroi/362-neznajka>> расположиво 18.7.2014.

У једном од експлицитних коментара, аутор каже да ће „неки читаоци одмах рећи да су то све, вероватно, измишљотиње и да такви малишани у стварности не постоје. Али нико и не каже да они постоје. Стварност је једно, а град из бајке и град М – нешто сасвим друго. У граду из бајке може бити свега.“²¹⁴

Носовљев роман-бајка композиционо је подељен на 30 невеликих поглавља, од којих скоро свако садржи одређен завршени догађај, повезан у исто време и са претходним. Његови јунаци су деца која у игри преузимају социјалне функције одраслих. Ликови су јасно индивидуализовани: то су *најпознатији* Незнајка, *најглавнији* Знајка, ловац Пуљка, уметник Тјубик, доктор Пиљуљкин и други. Професија (или основна преокупација) јунака одређује и његов карактер и презиме, у коме је најчешће извршена карактеризација именом. Научник *Знајка*, доктор *Пиљуљкин*, уметник *Тјубик*, браћа *Винтик* и *Шпутник* и остали, названи су *малишанима*. Они презентују одређене области науке и свако од њих покушава нечему да научи Незнајку. Остали јунаци су *мајушни*²¹⁵ и они такође имају своје специјалности: *Соломинка*, *Медуница*, *Семицветик* и др.

Главни јунак, Незнајка – хвалисавац и незналица непрестано упада у комичне ситуације због своје немарности и претераног самопоуздања. Ипак, он изазива симпатију код читалаца и учитеља, због тога што је у основи његове несташности добронамерност, и као такав, веома је сличан Мурзилки А. Хволсон, који због саме природе и карактера стално упада у разне неприлике. Разлика између ова два књижевна јунака је пре свега спољашња: Незнајкина склоност ка ношењу неформалне одеће јарких боја никако се не би допала Мурзилки који носи фрак и дугачак цилиндар, ципеле са уским врхом, штап и монокл. Карактер Мурзилке, *Празне главе*, како га називају пријатељи, сасвим је налик карактеру његовог књижевног потомка, премда је представљен детаљније и пластичније. Поред тога, разликују се и основни поступци и циљеви у концепцији ове двојице ликова, а самим

²¹⁴ Исто

²¹⁵ Носов инсистира на тој дистинкцији именичким паром: *мальши* и *мальшки*

тим, различита је и њихова перципираја код читалаца. Док је Мурзилка био свесно карикатуралан и услован, Незнајка Носова је жив, шармантан и препознатљив дечак и док се Мурзилки читаоци смеју, са Незнајком се и идентификују, искрено жале и воле. Он није глуп, већ једноставно ништа не зна, иако све покушава, при чему се и хвали, по речима једне од мајушних „Поглед му је стварно глуп, али очи су му веома бистре“. Једна од епизода из првог дела подсећа на сцену Хљестаковљевог лагања, у којој он губи контролу над својим речима и долази у комичну ситуацију типичне бесмислене логореје.

Разлика између дореволюционе и совјетске повести огледа се и у општем дијапазону информација, садржаних у делу, као и постепеном ширењу тог круга доживљаја знања о свету. Формом дечије игре писац представља најпростији друштвени модел, који је ослобођен било каквог социјалног антагонизма, уместо чега наилазимо само на комичне противречности између озбиљног, *одраслог* уређења живота и инфантилности јунака. Изузетак представља *Незнајка на Месецу*, где се фабула заснива на супротностима буржоаског света. Опсег приказа иде од фантастичних, веселих и духовито описаних Незнајкиних договодштина у Цветном и Сунчевом граду до сатиричних приказа буржоаског *месечевог* света. Усложњавање основне замисли омогућио је писцу да последњи део трилогије адресује сада већ не само малој, већ и старијој деци.

У веселој, емоционално интонираној форми, предшколској деци се нуди информативни материјал из различитих области науке и уметности, постављају се етичка питања. „Иза свих забавних догађаја ненаметљиво стоји мисао о неспојивости хвалисања и надмености са искреним односима међу људима, чак и ако су у питању најмањи људи. Књига учи да се вреднује знање, рад, другарство, скромност. Књига је уметничка, и као таква, она је лекција коју је намеравао да испредаје аутор и која ће безусловно стићи до деце“²¹⁶, писао је Ј. Ољеша у рецензији бајке.

²¹⁶ Лит. газета 1955, 28. јула, цитат по: Зубарева Е. Е. нав. дело

У другом делу трилогије – *Незнајка у Сунчевом граду*, завршеном 1958. год, Незнајка је одлучио да се поправи, постане пажљив, почне да учи, али ти покушаји нису били дугог века. Етичко-дидактички садржај овде се органски спаја са информативним и фантастичним. Незнајка је несебичан и као награду добија чаробни штап, захваљујући коме доспева у чудесан сунчев град будућности, при чему је сиже испуњен бајковитим трансформацијама, комичним ситуацијама и авантурама, које главни јунак проживљава са својим пријатељима.

Завршни део трилогије – *Незнајка на Месецу*, објављен је као посебно издање 1965. год. Окосницу сижеа овог дела чине догађаји који су уследили две године након повратка три пријатеља из Сунчевог града. За то време много тога се променило у Цветном граду, много је пренето из Сунчевог града, саграђене су нове куће, а на улицама су се појавиле футуристичке иновације Сунчевог града: разне летелице, авиохидромобили и сл. Знајка је осмислио ракету којом се спрема лет на Месец. Дидактички и научно-фантастични елементи сада се преплићу са сатиричним, којима се разобличава буржоаски свет. Незнајка је сада зрелији и искуснији, пре свега захваљујући малим становницима Месеца, са којима је био на Острву Будала. Спознао је чари пријатељства и узајамне помоћи, а пре свега, осећај љубави према родној земљи.

Књиге писане за децу често имају елементе стилизације, пародије или парафразе класика светске књижевности, појединачних дела или жанрова. Тако се у првом делу трилогије Носова могу видети утицаји или варијације на тему Свифтових Лилипутанаца, у другој елементи утопије, Т. Кампанеле, а у трећој и антиутопије, при чему Носов не прави толико текстуалне везе са конкретним књижевним изворима, колико са појединим сижејно-жанровским елементима, својственим одређеним делима.

У чланку *Игра сатире, или Невероватни догађаји незапослених Мексиканаца на Месецу*, И. Кукулина уочава присуство подтекста приповетке Реја Бредберија *Чудесан костим боје млечног сладоледа*, укључене у антологију *Савремена америчка новела*, а објављену годину дана пре Носовљевог почетка рада на повести *Незнајка*

на Месецу. У покушају да да одговоре на питања којој аудиторији је намењен тај подтекст, какав нови смисао он уноси у роман и зашто су Носову биле потребни слични езотерични мотиви, када су његове приче и повести већ имале велики успех, Кукулин долази до закључка да је овај подтекст *без адресата*, те да је „потребан као један од елемената стилизованог авантуристичко-сатиричког романа о путовању (...) и да има структурно-жанровску функцију. При стварању свог романа, Носов користи жанровске и сижејне моделе британске и америчке прозе – од *Догађаја Хаклбери Фина* Марка Твена до Бредберија, а можда и других образаца америчке прозе шездесетих година XX века; сатира на америчко друштво у роману Носова је пре свега књижевни поступак, а тек онда данак совјетским околностима. У целини, роман се гради као монтажа три жанровска модела: први део је научно-фантастични роман, главни део – *амерички роман*, док закључак представља совјетску фантастичну утопију (чудесно спасавање Незнајке, револуција и лет на Земљу)²¹⁷.

Осим идеолошке и пародијске природе сижеа трилогије Носова, у лику Незнајке, а пре свега у његовој страсти према упознавању живота у што ширем опсегу, могу се наћи и фолклорни елементи јунака трикстера, што представља још један кључ сатиричног или пародијског читања догађаја које Носов описује.

У књижевности за децу често се користе сижејни и жанровски модели, преузети из *књижевности за одрасле*, пре свега авантуристичког и детективског романа и они се обично користе као инструментариј за реализовање дидактичких задатака и постизање педагошких циљева, у већој или мањој мери увек присутних у књижевности овог типа. У совјетским специфичним околностима, у складу са дидактичким и педагошким циљевима, најчешће се придодају и државно-пропагандни елементи. „У Носовљевим романима о Незнајки дошло је до обрнутог кретања, у поређењу са развојем *официјелне* совјетске књижевности за децу – стихијска еманципација сижеа и језика од идеолошких и дидактичких задатака, а

²¹⁷ Кукулин И. 2005 (електронски извор)

покретач те еманципације постала је потпуна пародичност, која је у текст унела нови естетички квалитет. Парадоксална и чак јединствена карактеристика дела Носова је то што се појачавање идеологичности у његовим делима дешавало истовремено са појачавањем гротескности и елемената језичке игре, што нарушава *званично најављену* концепцију оба романа.²¹⁸

Идеологизација сижеа свакако је најизраженији резултат развоја Носовљеве основне идеје од првог тома ка трећем. И док први део представља својеврсни совјетски римејк, као *наставак сижеа*, стрипова Хволсон, у другом читамо алегоријске описе светле комунистичке будућности, уз присутну борбу са онима који у покушају да наметну туђе западне вредности, ометају совјетске грађане да живе и раде. Према речима И. Кукулина *Незнајка у Сунчевом граду* вероватно представља једно од првих (ако не и прво) дело совјетске књижевности са описом западне антикултуре (акционе уметности, новог цеза, додекафонијске музике), подразумева се, крајње негативно²¹⁹. Трећи део чита се јасно као сатира на уређење САД-а и капиталистичког друштва у целини.

Ипак, идеолошка структура Носовљеве трилогије много је сложенија од онога што нам се на први поглед чини. Тако на пример, у оквирима научно-фантастичних популарних фрагмената, који би, поред осталог, требало да прославе и развој совјетске технике, уочљиви су елементи пародије. У њима се говори о проналасцима необичних механизма, као што је аутомобил који ради на газирану воду, или мултипрактик апарат који може да вози у четири правца, да пере, чисти кромпир и сече дрва, а као гориво користи сладолед од пистаћија. У оквиру једног од предствалјених *изума у Доживљајима Незнајке и његових пријатеља* проналазимо и сатиру, усмерену на, како је речено у поменутој рецензији Ј. Ољеше (која је иначе била веома афирмативна), *наше ускопрофесионалне недостатке*. У питању је

²¹⁸ Исто

²¹⁹ Исто

бормотограф, који неки писац оставља у гостима и снима разговоре који се тамо воде, не би ли их, услед недостатка маште да их сам измисли, затим пренео у своје романе. Гости су, схвативши намену заборављеног коферчета, намерно изговарали свакаве глупости, док је сваком одраслом становнику СССР-а ова алузија била недвосмислено јасна.

IV. 10. *Карандаш и Самоделкин* Јурија Постњикова, трилогија *Фантазији Баранкина* Валентина Медведева и *Необыкновенные приключения Карика и Вали*, Јана Ларија

Носовљевој тему о малим људима најпре је наставио Јуриј Михајлович Постњиков, руски совјетски дечији писац, који је под псеудонимом Јуриј Друшков написао веома познате књиге о догађајима Карандаша и Самоделкина, објављене у милионским тиражима и преведене на осамнаест светских језика. Прва књига *Приключения Карандаша и Самоделкина* објављена је 1964. год, а друга – *Волшебная школа Карандаша и Самоделкина*, у целости је објављена годину дана након ауторове смрти, 1984. год. За прву књигу, објављену са илустрацијама И. Семјонова и В. Чижикова, Друшкову је 1969. год. додељена награда – *Златна медаља* у Прагу за најбољу књигу за децу, а јунаци Карандаш и Самоделкин постали су део групе јунака бајки, названих *весели човечуљци*, лутајућих јунака приповедака и стрипова на страницама часописа И. Семјонова *Весёлые картинки*.

Настанак идеје за стварање ликова Карандаша и Самоделкина, пишчев син, писац Валентин Постњиков, доводи у везу са почетком рада у новоотвореном листу *Веселье картинки* и овако описује:

„Главни ликови листа морали су да буду мали весели човечуљци – Незнајка, Чиполино, Буратино. Било их је мало и одлучено је да се додају још два. Ову важну ствар поверили су мом тати и уметнику Ивану Семјонову... Тако су на свет дошли Карандаш – уметник са чаробном оловком уместо носа: све што он нацрта, исте секунде оживи, и Самоделкин, који уместо носа има вијак, на рукама и ногама –

опруге, он је читав металан и за један секунд може да поправи све што је потребно.²²⁰

Затим су *Клубу веселих човечуљака* додата још три лика, те их је укупно било осам, од којих су многи остали популарни дуго након настанка листа: Петрушка, лик из позоришта лутака; Гурвинек – лик чешкословачког позоришта лутака, кога је 1920. год. створио Јосеф Скупој (а 1950. год. у СССР-у је постао популаран као јунак цртаних филмова) и Дијмовочка – лик из истоимене Андерсенове бајке, уместо које се у делима Клуба понекада појављује Плавоока из *Зеленог града*.

Након пишчеве смрти, његов син, Валентин Постњиков, написао је наставке књиге о доживљајима Карандаша и Самоделкина – *Новые приключения Карандаша и Самоделкина*, а након ње, у периоду 1998-2013 и читаву серију о овој двојници јунака: *Карандаш и Самоделкин на острове гигантских насекомых*, *Карандаш и Самоделкин на острове необычайных приключений*, *Карандаш и Самоделкин на Острове Сокровищ*, *Карандаш и Самоделкин на Луне*, *Карандаш и Самоделкин в стране людоедов*, *Карандаш и Самоделкин в Антарктиде*, *Карандаш и Самоделкин на Марсе*, *Приключения Карандаша и Самоделкина на Дрындолете*, *Карандаш и Самоделкин: первые приключения*, *Карандаш и Самоделкин против Бэтмена*, *Карандаш и Самоделкин на острове динозавров*, *Карандаш и Самоделкин в стране пирамид*, *Самые новые приключения Карандаша и Самоделкина: Карандаш и Самоделкин на острове Ядовитых Растений*.

Тему човечуљака, малих људи, односно микросвета, развијали су В. Медведев и Ј. Лари, али су њихови извори били други, а степен адаптације, тј. удаљавања од дела изворника, знатно већи, тако да у вези са радовима ове двојице писаца говоримо о заједничким тематским оквирима. Истраживање генеологије тематике В. Медведева

²²⁰ Валентин Постников, из интервјуа у листу: *Красноярский рабочий*, 2 августа 2007: http://www.krasrab.com/archive/2007/08/02/23/view_article, доступно: 6.4.2014.

и Ј. Ларија у наведеним делима могли бисмо започети најпознатијом бајком Владимира Одојевског, *Городок в табакерке* (1834), а затим романом пољског аутора Еразма Мајевског из 1890. год. – *Доктор Мухолански* (*Doktor Mucholanski*), други називи: *Доктор Мухоловкин; Пропавши турист*, објављеним у преводу А. Куринског 1903. год. Хронолошки треће дело ове тематике је повест Виктора Гончарова из 1924. год, *Приключения доктора Скальпеля и фабзавука Николки в мире малых величин*, из циклуса *Приключения доктора Скальпеля*.

У својим повестима-бајкама Медведев се пре свега бавио веома важним и актуелним социјално-педагошким питањима о односу колектива и личности. Проблеми које је у уметничкој форми разматрао, односе се на колективизам као фундаменталну идеју социјалистичке идеологије, која је у пракси лако доводила до крајности и апсолутног гушења начела личности. Друго принципијелно важно питање је једнострано развој личности и бездуховност, у вези са једном другом крајности која се тиче форсиране научно-техничке револуције у Совјетском Савезу краја педесетих и почетка шездесетих година XX века.

Повест-бајку *Баранкин, будь человеком* Медведев пише 1962. год. Са позадине безбрижног школског живота, веселих прича и дечијих игара, аутор приказује јунаке који, у потрази за новим сазнањима и променама једноличног школског живота, одлазе у свет природе. Два школска друга, Јура Баранкин и Коста Малинин, којима је досадило да буду људи и добијају јединице из геометрије, претварају се најпре у птице, а затим у инсекте, и у потрази за лаким, и још важније, другачијим животом, они се предају природној стихији. На овај начин Медведев мотивише бајковите трансформације својих јунака, који, упознавши сасвим други свет, у коме такође постоје својеврсне потешкоће, искушења и у коме се од сваког захтева одређен напор, потребан за остварење било каквог циља, долазе до закључка о лепоти свог људског живота и школских недаћа. Како примећује И. П. Лупанова, „главна идеја бајке Медведева није у томе да убеди своје јунаке, а заједно са њима и читаоце који

на њих личе, да безбрижног и лаког живота не може бити нигде – ни на земљи, ни под земљом. Главно је откриће јунака квалитета у њима самима, који су им током свих чаробних метаморфоза помагали да остану људи²²¹.

Повест *Сверхприключения сверхкосмонавта* (1977. год) Медведев је написао као наставак повести о Баранкину, и у њој се првенствено бави проблемима деце старијег узраста, приказујући процес даљег формирања личности, преовладавањем нових морално-психолошких искушења, које доноси одрастање у новој социјалној реалности. Главни јунак – Јуриј преовладава у себи недостатке који су му сметали да буде човек – лењост, апатија, пре свега у односу према учењу и школи, лакомисленост. Као резултат саморефлексије и промене, јунак успева не само да постане добар ученик, већ и натпросечан вундеркинд који не престаје да усавршава своје менталне моћи, у складу са пројектованим циљем да постане *суперкосмонаут*. На путу ка циљу, Јуриј, међутим, губи примарне људске карактеристике, као што су комуникативност, непосредност, емоционалност у прихватању света. Као резултат нове самоспознаје, јунак успева да се излечи од своје *звездане болести*, враћа се из света превеликих амбиција и поново почиње да осећа све оно што одухотворује и узвишава човека.

Овакав заплет другог дела трилогије представља Медведевљев одговор на убрзани развој научно-технолошке револуције шездесетих година XX века, у оквиру кога су се свакако биле присутне и негативне психолошке последице, попут једностраног развоја личности, недовољно развијене духовности и емоционалности, некомуникативности, отуђења и сл.

Настављајући да размишља о филозофским питањима о идеалним представама о човековој суштини, постављеним у ове две књиге, Медведев 1979. год. пише и трећи део трилогије – *Неизвестные приключения Баранкина*, који без обзира на место које

²²¹ Лупанова И. П. 1971, стр. 189

му у трилогији припада, представља својеврстан пролог описаних периода јунаковог живота у претходним деловима.

Таленат овог дечијег писца огледа се најпре у вештинама излагања моралних и филозофских питања у веома приступачној, разумљивој и сугестивној уметничкој форми, написаној живим разговорним језиком, са динамичним, узбудљивим сижеом, у оквиру кога, без тенденциозних експлицитних порука, јунаци у себи самима откривају потребне особине и квалитете. Начин сједињавања педагошког и уметничког такође одређује квалитет прозе Медведева. Захвална форма фантастике, елементи бајке, поетика игре, уз вешту употребу дечијег говора, педагошку компоненту чине нимало наметљивом и сасвим прихватљивом. Због вешто одабране тематике, којом се из делова трилогије обраћа најпре млађој, а затим и старијој деци, односно због ширег узрадног дијапазона читалачке аудиторије, Медведева су називали *зналцем прелазног узраста*.

Осим главним јунаком, Јуријом Баранкиним, повести-бајке повезане су и уметничко-идејним садржајем, жанровском структуром, те тематиком која се прилагођава узрасту читалаца. Сам писац је говорио о својој „такорећи фантастичној идеји да књиге које је написао распореди према узрасту, да постане животни сапутник читалаца. Својих! Што је веома важно“²²².

Трилогија В. В. Медведева значајна је и као допринос развоју жанра ауторске бајке. У оквиру својих жанровско-стилистичких трагања, испуњујући традиционалну форму новим садржајима, а у намери да у оквиру чаробног света бајке на најбољи начин сједини условну и животну реалност, остварио је спој повести-бајке и филозофског романа за децу. Тенденција развоја и модификације жанра и започиње избором уметности бајке као уметничке форме представљања актуелних проблема тадашње савремености. У складу са уметничком идејом, Медведев је изабрао одређене уметничке методе, који такође представљају један од видова

²²² Цитат по: Куриј С, 2015. (електронски извор):

трансформације жанра. То се у првом реду односи на елементе психолошке анализе и друге компоненте реалистичког метода, обогачених фантастиком бајке.

Филмски студио *Сојузмултфилм* 1963. год. снимио је цртани филм о Баранкину, у режији Александре Снежко-Блоцкаје, по сценарију В. Медведева. Цртани филм је награђен бронзаном медаљом на XV фестивалу филмова за децу и омладину у Венецији (1963. год).

Написана је и оперета по тексту Г. Ходосова, 1965. год, у режији А. Закса.

Постављен је балет 1968. год. у Московском дому композитора, са музиком Јефрема Подгајца и либретом Лава Јаковљева.

Једна од најпопуларнијих књига раније совјетске дечије фантастике била је и књига Јана Ларија, *Необыкновенные приключения Карика и Вали*. Јан Лари је по наруџбини академика, биолога Лава Берга и уз подршку Самуила Маршака, написао фантастичну повест, којом децу у уметничкој форми упознаје са ентомологијом. Чудак, професор Иван Гермогенович Јенотнов, изумео је препарат који умањује предмете. Несташни Карик и Ваља дошли су до чудне златно-жуте течности, помислили да је лимунада и, попивши је, постали мањи од мрава. Професор је морао да уради то исто, не би ли пронашао несташну децу, и тако су јунацима почеле да се дешавају невероватне авантуре у узбудљивом свету биљака и животиња.

Основна вредност Ларијеве повести је у хармоничној синтези забавне авантуристичке приче, испричане лаким, повремено ироничним језиком, и прецизног научног садржаја.

Повест дуго није била штампана, са оптужбом цензуре да „потцењује совјетског човека“. И тек након Маршаковог ургирања, у фебруарском броју листа *Костер*, 1937. год. појавила су се прва поглавља *Необичних догађаја Карика и Ваље*. Исте

године објављена су у виду посебног издања, затим 1940. год, са илустрацијама Г. Фетингофа, након чега је књига више пута прештампавана.

По књизи је снимљен истоимени играни филм 1987. год, у режији Валерија Родченка, а 2005. год. и истоимени цртани филм.

У основи представљених повести-бајки стари сиже о метаморфози ликова, чије се порекло може наћи у фолклорним изворима. Бахтин наводи да је „метаморфоза (претварање) и враћање идентитета потпуно у складу са фолклорним концептом човека. У посебно јасној форми тај склад чува се у народној бајци“²²³. Очигледно је и потпуно очекивано да је из народне бајке ова *посебно јасна* форма метаморфозе прешла у ауторску бајку. Преображај човека у птицу или инсекат, или његово драстично смањивање, представља могућу еманацију стабилне архетипске семантике, у складу са којом, према Бахтину, исконско фолклорно језгро метаморфозе представља смрт, силазак у хтонски свет и васкрсење. Можемо претпоставити да се овај семантички низ налази у основи наведених бајки, при чему је најочљивији у бајци Медведева, у којој би силазак у хтонски свет био аналоган добијању зооморфног облика, а васкрсење – повратак у свет људи, у коме јунаци коначно схватају шта значи бити човек.

²²³ Бахтин М. М. 1975, стр. 262

IV. 11. Преводи *Алисе у земљи чуда*, Луиса Керола и

Вини Пуа, Александра Милна

Дела описана у претходним поглављима одређујемо као дела која су пре свега прошла процес идеолошке адаптације, до те мере трансформисана, да их сматрамо самосталним ауторским делима по мотивима изворних дела страних аутора.

У овом поглављу осврнућемо се на књижевна дела, настала такође адаптацијом, али којима статус независности од изворног дела најчешће није могуће доделити. У случају дела Луиса Керола, као и у случају Вини Пуа, о коме ће бити речи касније, говоримо пре свега о адаптацији као русификацији превода.

Дело **Луиса Керола**, *Алиса у земљи чуда*, има велики број превода на руски језик²²⁴. Међу најкласичнијим издваја се превод Н. Демурове. Поред овог превода, најпознатији преводи са нешто већим степеном адаптације су и превод-обрада Б. В. Заходера и В. Набокова.

Анализирајући ове преводе према њиховој хронологији, у чланку *Переественность в переводе. Поэзия нонсена: усвоение литературной формы*, А. В. Борисењко у вези са првим анонимним преводом, *Соня в царстве дива*, наводи да су све енглеске реалије замењене руским, при чему кероловска атмосфера нонсенса у потпуности

²²⁴ Проучавалац дела Л. Керола и превода његових књига на руски језик, носилац пројекта часописа *Твое время* и аутор веома добро уређеног сајта *ВРЕМЯ Z* – журнал для интеллектуальной элиты общества, у оквиру кога се налази и пројекат *Зазеркалье*, посвећен Л. Керолу и преводима његовог дела на руски језик, Сергеј Куриј, наводи списак преводилаца, као и одломке њихових превода, који чини тачно 69 аутора.

изостаје и бива замењена логиком приповедања. Овакав начин адаптације представља пример *хармонизације бајке* Л. Керола²²⁵.

Следећа два превода, превод М. Грнастера *Приключения Ани в мире чудес* (1908) и А. Дактиља, објављена 1923. год, представљају својеврсне хибриде англосаксонске русификације, у којима аутори реалије замењују словенским, али их остављају у изворном свету чудеса, где као последица оваковог поступка „нонсенс прераста у немотивисани апсурд (...), при чему преводи дела егзистирају на споју два концептуална света – руског и енглеског, у коме су представљене само делимичне трансформације/замене јединица текста и реалија стварности“²²⁶. Примери такве русификације представљају замене миља у врсте или аршине у неким случајевима, док у другим постоје и миље као јединица за меру; Чеширски мачак замењен је у сибирског, Вилхелм Освајач у Владимира Мономаха и сл.

Превод-обрада Набокова садржи значајна одступања од оригинала, али и приличан број негативних оцена критичара²²⁷. Основна замерка односи се на пренаглашену русификацију, попут драстичне замене имена ликова, као и појединих делова текста. Тако је прича о Вилхелму Освајачу замењена историјским текстом о Владимиру Мономаху, а Чеширски мачака називан је Масљењичним мачком, коме је „сваки дан Масљењица“. Квалитет који се без сумње мора признати преводу Набокова јесу аналози стихова које чита Алиса, а који представљају пародију на Пушкинове, Љермонтовљеве и стихове Мајаковског.

Превод-обрада Бориса Заходера представља самосталну интегралну адаптацију текста енглеске бајке. Руски преводилац наводи да је размишљао о промени наслова, али је био ограничен књижевном традицијом: називи *Алиска в Расчудесии* би много више личио на изворни енглески наслов бајке од помало досадног *Приключения*

²²⁵ Борисенко А. В. стр. 68-69

²²⁶ Исаковская А. Ю. 2012, стр. 97.

²²⁷ О томе у: Борисенко А. В, нав. дело

Алисы в стране чудес, „али ако бих је тако назвао, људи би помислили да је то сасвим друга књига, а не ова позната“²²⁸.

Основни поступак Заходерове прераде бајке могли бисмо описати као покушаје поједностављања Керолове фантазогорије, у циљу стварања текста који би био доступан и разумљив совјетској дечјој аудиторији. У вези са овом намером можемо објаснити и експлицитне коментаре и директно обраћање читаоцима, тамо где сматра да одређене појмове треба додатно да објасни, или привуче већу пажњу читаоца. У тексту налазимо и експлицитне елементе аутопоетике преводиоца, такође у функцији додатног појашњења или сугерисања. Он каже да му се бајка све више свиђала, што је више пута читао, а што му се више свиђала, све је био убеђенији да је није могуће превести на руски, „да је лакше превести Енглеску“, јер је морао да „натера руске речи да играју исте игре (...) које су играле енглеске речи под чаробним Кероловим пером“²²⁹.

Ови поступци нарочито су индикативни у случају стихова, у вези са чијим преводом је већ констатован кавалитет Набоковљевих решења. Следећи за Л. Керолом, Заходер у својој адаптацији не само да пародира стихове, већ у једном случају, на почетку, наводи и оригинал на који је дата пародија написана и наводи да то пише за оне који су заборавили, или нису знали коју је песму хтела да изрецитује Алиса. Након свега, додатно експлицира на које би стихове дечја совјетска аудиторија требало да обрати више пажње:

*Теперь, я надеюсь, всем понятно, почему Алиса так расстроилась: эти стихи гораздо лучше, а главное, полезнее тех, которые она прочла.*²³⁰

Ауторски коментари преводиоца прате скоро све значајније догађаја сужеа превода-адаптације. Он не жели да оптерећује читаоце појмовима које не сматра одговарајућим њиховом узрасту, нити да њихову пажњу одвлачи од основне идеје

²²⁸ Кэрролл Л. 2009, стр.5

²²⁹ Исто, стр. 5

²³⁰ Исто, стр. 41

текста. Без амбиције за детаљном анализом преводиочевих ауторских експликација, наводимо само неколико примера, илустрације ради, да бисмо показали начин на који он то чини:

*Как видите, Алиса понятия не имела о том, что такое параллели и меридианы, - ей просто нравилось произносить такие красивые, длинные слова.*²³¹

Или:

*Между прочим, питон и удав - это одно и то же. Алиса это знать не обязана, а вам - не мешает. Слово „питомцы“, по-моему, эти чудища выдумали сами, так что нечего было им так уж стыдиться Алису.*²³²

И када нема таквих потенцијалних *сметњи* рецепцији дела, а ради се о ситуацији која је на било који начин неубичајена, преводилац не оставља своје мале читаоце без објашњења:

*Вас, наверное, удивляет, почему Алиса заговорила так странно. Дело в том, что, не знаю, как вам, а ей никогда раньше не приходилось беседовать с мышами, и она даже не знала, как позвать (или назвать) Мишь, чтобы та не обиделась.*²³³

У другом случају:

*Герцогиня немного ошиблась: по-настоящему эта пословица звучит так: "Не спеши языком, спеши делом!" Автор тоже немного ошибся - с его стороны неосторожно помещать тут такие пословицы.*²³⁴

Незабилазан део адаптације преводне књижевности по критеријумима совјетске естетике, јесте и инкорпорирање у текст одређених друштвено-културолошких реалија или идиоматке совјетског времена. Тако су своје место у адаптацији

²³¹ Исто, стр. 26

²³² Исто, стр. 182

²³³ Исто, стр. 46

²³⁴ Исто, стр. 172

Кероловог дела нашли и часопис *Пионир* и *Академија наука* или сардина у конзерви, тј. реалије совјетске епохе попут конзерве (рус. банк : банка=банка) и таре (паковања). Посредством ова два последња мотива, Заходер гради ауторску игру речи, коју уводи у свој адаптирани текст:

Када Алиса каже да је је сардине видела *на таре...в банке*, корњача Деликатес²³⁵ одговара:

В банке? Странно, -удивился Деликатес, - в моё время у них, помнится, не водилось лишних денег!

А преводиолац, за сваки случај, деци појашњава:

*Деликатес опять всё путает! При чём тут деньги, если сардинки в банке? Алиса совершенно правильно рассказывает.*²³⁶

Поступком уношења совјетских реалија можемо објаснити и карактеризацију језиком, реализовану у оквиру лика птице Дронт. Сасвим је јасно да се њеним говором пародира псеудоелоквентност или недоученост, али индикативно је то да у исто време ово може бити и пародија начина говора разних представника совјетског бирократског механизма и носилаца ситне, али ипак реалне власти. Уколико јесте, питање је како је то могло промаћи оштром оку совјетске цензуре. У одређеној критичној ситуацији Дронт изјављује:

— *В таком случае, — торжественно произнес Дронт (он же Додо), поднимаясь на ноги, — вношу предложение: немедленно распустить митинг и принять энергичные меры с целью скорейшего...*²³⁷

²³⁵ Име које Заходер даје корњачи предствља још један од многих примера упечатљивих преводиолачких проналазака. Супа од корњача представља мтонимијско преношење једног од најпрестижнијих гастрономских послатица совјетског времена, превасходни деликатес.

²³⁶ Исто, стр. 197

Још један од преводачких изазова јесте и превод синтагме *Чеширски мачак*, за који је Набоков, као што смо већ навели, изабрао интересантан еквивалент, назвавши га *Маслењичним мачком*. Заходер мачка наставља да именује *чеширским*, објаснивши да такво место, Чешир, постоји у Енглеској, а такође га назива и *Чеширской Мурлыкой*, што представља још једно од иновативних решења. Претпоставком да мачак, када преде, онда се и смеје, или бар на неки сличан начин манифестује стање спокоја и задовољства, можемо објаснити ово преводачко решење.

На крају овог прегледа неких од ауторских решења у преводу Кероловог дела, укратко ћемо анализирати и решења које се тичу једног од основних поетичких елемената стваралачког поступака Л. Керола, нонсенса и апсурда. Један од многобројних примера овог поступка, који се често оцењује као стожер структуре дела, и који за решавање проблема превода вероватно представља највећи изазов је неодгонетљива загонетка, постављена Алиси, која у контексту ове поетике као дела културолошког система, енглеском дејем читаоцу не предствала сметњу у разумевању. Б. Заходер загонетку о разлици између преплашене вране и радног стола објашњава тиме што проналази аналогну, руској културној средини познатију, загонетку сличне семантичке и смисаоне обојености:

Висит на стенке, зеленый, длинный, и стреляет.

И каже да ту ипак постоји одгнетка:

Почему стреляет? - Чтобы труднее было отгадать!

Заходер наводи да енглеску загонетку још нико на свету није одгонетнуо и саветује деци да, уколико им пође за руком да је одгонетну, одмах пишу *Академији наука*²³⁸.

²³⁷ Исто, стр. 56

²³⁸ Исто, стр. 130

Логиком нонсенса објашњавамо још један поступак игре речи, заменом једног или неколико слова, при опису вештина које се уче у школи, чиме се постиже гротескни комични ефекат, заснован на паронимији²³⁹.

Још један пример односи се на ситуацију преношења значења једне речи на другу сличног изговора, што доводи до апсурдних закључака²⁴⁰. Док се у оригиналном тексту игра речи заснива на речима *lessen* (*смањивати*) и *lesson* (*лекција, час*), преводилац бира парове *занятие* (*настава*) и *занимать* (*позајамљивати*)²⁴¹.

²³⁹ - I only took the regular course. - What was that? – inquired Alice.

Reeling and Writhing, of course, to begin with, -the Mock Turtle replied: and then the different Branches of Arithmetic – **Ambition, Distraction, Unglification and Derision**.

Б. Заходер проналази следеће алтернативне парове: *читать* и *чихать* (= читати и кијати); *писать* и *пихать* (писати и гурати); *вычитание* и *почитание* (одузимање и поштовање); *деление* и *давление* (дељење и притисак); *умножение* и *уважение* (множење и уважавање); *сложение* и *искажение* (одузимање и изобличавање) и сл.

²⁴⁰ - And how many hours a day did you do **lessons**? - said Alice, in a hurry to change the subject.

- Ten hours the first day, - said the Mock Turtle, - nine the next, and so on.

-What a curious plan! - exclaimed Alice.

- That` s the reason they` re called **lessons**, - the Gryphon remarked, - because they **lessen** from day to day.

- А долго у вас шли **занятия**? - спросила Алиса, стремясь перевести разговор.

- Это зависело от нас, - отвечал Как бы, - как всё **займём** так и кончим.

- **Займёте**? - удивилась Алиса.

- **Занятия** почему так называются? Потому что мы на **занятиях** у нашего учителя ум **занимаем**. А как всё **займём** и ничего ему не оставим, тут же и кончим.

²⁴¹ Намеће се утисак да су ова решења много успешнија од решења која су понудили наши преводиоци, преведећи Керолово дело на српски језик. Поређење неколико примера, без амбиције за детаљном анализом, која и није циљ нашег истраживања, може бити подстицајно, у смислу угледања на решења превода на руски језик у неком од будућих потенцијалних превода овог дела на српски. Претходно наведену игру речи, преводиоци на српски језик, Семоновић и Ј. Рибар покушали су да остваре истоветним језичким средствима, али су превели само прво значење, не успевши тако да пренесу игру речи оригиналног текста: *Зато се и зову предавања - што предајеш сваком дану по један час* (Семеновић), и: *Па зато се и зову предавања - што предајеш сваком дану по један час* (Рибар), или, још неуспешније: *Зато се и зову часови - јер сваки дан одчасе по један мање* (Главина), док неки преводиоци ову игру изостављају.

За параномастичну игру речи на рачунске радње наши преводиоци имају различита решења: Семоновић их је превео као: *здравље, одупирање, гложење, крозење*, што би требало да представља

Вини Пу А. Милна на руском језику први пут се појавио 1960. Године, под називом *Вини-Пух и все остальное*, док данас много познатији наслов, *Вини-Пух и все, все, все*, представља наслов другог издања из 1965. Тридесет година након првог издања изашла је књига *Вини-Пух и многое другое*, у коју су први пут укључене две главе, које је Б. Заходер, аутор најпознатијег превода овог дела, у ранијим издањима изоставио.

Исте, 1990. год. појављују се и два нова руска превода Вини Пуа, превод Виктора Вебера, који представља потпуни превод свих двадесет глава, са сачуваном Милновом поделом на два дела, што није био случај са преводом Б. Заходера, и преводом В. Рудњева и Т. Михајлове, који је најпре објављен у оквиру студије Рудњева: *Вини Пух и философия обыденного языка*, а затим и као посебно издање.

Текст дечје бајке о Вини Пуу био је веома подстицајан за интерпретацију многих лингвиста XX века са аспекта такорећи свих могућих актуелних књижевно-теоријских, социолошких и филозофских покрета и праваца. У питању су, пре свега совјетски, као и западно-европски истраживачи, међу којима треба истаћи имена Б. Заходера, А. Полторацког, Ф. Крјуса, Б. Хофа (од шездесетих до осамдесетих година XX века), затим каснији рад В. Рудњева, који је отворио нова проучавања научника попут Ф. Маронеза, В. Фасела и др. аутора, са радовима, обједињеним у књизи *Postmodern Pooh*.

парониме од: *збрајање, одузимање, множење и дељење*. Наш преводац је тако остварио игру речи, такође и пренео значење, али лексичке јединице које је изабрао, у овом случају, одишу архаичношћу, неуобичајеношћу употребе, исфорсираношћу. Главина је својим решењима: *здајање, обузимање, ложење и бијељење* остварио игру речи, не преносећи значење игре речи. Преводи Ј. Рибар: *мешење, трешење, расрђивање и награђивање*, као ни преводи Јуркић-Шуњић: *вадиција, супстанција, мутикација и провизија*, у овом случају не представљају ни доследне преводе значења самих речи, ни превод игре речи. Детаљнију анализу преводачких решења у српским преводима Керолове *Алисе* урадила је Бранимирка Алексић Њил у раду: *Игра речи у "Алиси у земљи чуда" и њеним преводима*, Зборник радова Филозофског факултета - Универзитет у Приштини, 1991.

В. Рудњев текст бајке проучава са позиција руског класичног структурализма М. Лотмана, мотивске анализе Б. Гаспарова, основних идеја поетике Бахтина, (посредством којих у делу налази црте неомитологизма), преко модела структуре чаробне бајке В. Пропа, па све до класичних радова С. Фројда, попут *Анализе фобије петогодишњег дечака*²⁴². Рудњев указује на суштинску везу ове бајке са митом, наводећи да „структуру Вини Пуа одређује једна од најуниверзалнијих архаичних митологема – земаљско дрво које оваплоћује архаични космос“²⁴³. Дрво је сагледано као централни објекат простора, композиције и сижеа бајке, чија се радња дешава у шуми, у којој већина ликова живи на дрвећу. Са дрвом је у вези и низ најзначајнијих сижејних епизода: Пу се на дрвету спасава од Потопа којим се завршава 1. књига; дрво постаје симбол откривеног северног пола; дрво на коме живи сова на крају 2. књиге обара олуја, што представља главну преломну тачку рушења архаичног света и одласка главног јунака Кристофера Робина у велики свет, док круг направљен од дрвета на крају дела симболизује вечност света детињства²⁴⁴.

Идеја интерпретације Милнове бајке са аспекта социјалних теорија, политичких тенденција, филозофских и филолошких праваца толико је била популарна током читаве друге половине XX века, да су интерпретатори текста кренули и обрнутим смером, у коме су проблеме савременог друштва или филозофско-религиозне токове објашњавали помоћу овог текста²⁴⁵.

Без претензија да представимо детаљан приказ теорија и концепата, чији је обим толики, да се већ говори о посебној области под називом *пуховедение* или *Pooh Studies*, задржаћемо се на преводима ове бајке на руски језик, приступима и начинима њене русификације, тј. адаптације за совјетску дечју аудиторију.

²⁴² Руднев, В. П, Михайлова Т. А. 1996.

²⁴³ Исто, стр. 16

²⁴⁴ О томе у Руднев: стр. 18

²⁴⁵ Уп. теорију даосизма коју Б. Хоф у књизи "Дао Пуа" западноевропској аудиторији објашњава посредством јунака Вини Пуа.

У текстовима совјетских превода нивелисање свих елемената капиталистичке културе и идеја непријатељског капиталистичког света било је политички условљено, због чега ови елементи нису могли да остану видљиви у тексту прераде. Без обзира на уметничке вредности дела, само његово порекло и име аутора могли су да буду разлог за забрану штампања.

Први преводац (и интерпретатор) Милновог дела, Б. Заходер²⁴⁶, адаптирао је дело енглеског писца до те мере, да је изменио и ликове бајке. Као и А. Волков и А. Толстој пре њега, Заходер у предговору објашњава читаоцима да пред њима није превод, већ обрада (уп: *пресказ*) и да су сада јунаци енглеске бајке научили да говоре руски.

Проблем међусобног утицаја, сличности и мимоилажења британске и руске књижевности за децу, може се детаљно пратити на примеру текста бајке о Вини Пуу, у чијем је преводу Б. Заходер успео да асимилије особности и карактеристике друге националне културе у руску националну матрицу, имајући у виду и остале специфичне карактеристике рецепијената. Асимилација и адаптација извршене су толико успешно, да се, без детаљног поређења са енглеским текстом и анализе преводачких трансформација, тешко може утврдити који елементи текста, сижејне линије или портретне карактеристике главних ликова представљају исконске елементе британске културе, а који су резултат Заходерове интервенције.

²⁴⁶ Борис Заходер (1918-2000), познати дечији песник и преводац, до дечије књижевности стигао је преко своје прве професије – зоолога (студирао је биолошки факултет Московског и Казанског универзитета). Непосредно после Другог светског рата завршио је Књижевни институт М. Горког и 1947. год. објавио своју прву песму за децу *Морској бой*, након тога и зборник превода *Буква Я. Веселье стихи польских поэтов*. После свог преводачког првенца, Заходер је дуго објављивао у листовима *Мурзилка* и *Пионерская правда*, и тек од 1955. год, један за другим, почео да објављује зборнике стихова и превода: *На задней партџ (1955)*, *Мартышкино завтра (1956)*, *Никто и другие (1958)*, *Кто на кого похож (1960)*, *Товарищам детям (1966)*, *Школа для птенцов (1970)*, *Считалия (1979)* и др, као и зборник бајки, написаних 1960-1970 год. под називом *Сказки для людей*.

Адаптација Б. Заходера представља јединствен пример превода текстова дечје књижевности, пре свега према начину преношења процеса мишљења детета, које, откривајући свет, покушава да разуме и објасни непознате појаве стварности и успостави логичне узрочно-последичне везе. Основна суштинска вредност његовог превода је у томе што је успео да схвати механизам поетичке концепције овог дела, у коме је све потчињено законима живог дечјег мишљења, које се непрестано развија.

Б. Заходер је као главни задатак поставио разумљивост циљној аудиторији, за који је један од начина реализације било подражавање елемената дечјег говора, укључујући лексичке, граматичке и фонетске грешке, као и начин организовања реченице и процес разумевања непознатих речи, при чему је често стварање неологизама од корена већ усвојених лексичких јединица.

Руководећи се, дакле, овим двама начелима: асимиловање елемената туђе културе и подражавање начина и принципа усвајања говора код деце, Заходер адаптира Вини Пуа, што ћемо покушати да представимо на неколиким примерима, у којима, у складу са постављеним циљевима, одступа од формално тачног превода.

Превод Виктора Вебера постао је најпознатији као алтернативан превод Заходеровом, у поређењу са којим је неутралнији. Док је Заходер размишљао пре свега о перцепцији и утиску који треба да буде аналоган утиску рецепијената оригиналног текста²⁴⁷, Веберова примарна интенција била је да пренесе текст, тј. да га формално тачно преведе.

Преводиоци В. Рудњев и Т. Михајлова поставили су циљ да створе Вини Пуа у складу са актуелним филозофским и књижевно-теоријским концепцијама, према којима су овај лик и ово дело интерпретирани. Тако су, иступајући притом против

²⁴⁷ О томе можемо донети закључке, како увидом и поређењем превода, тако и на основу преводиочевих експлицитних изјава, попут ове: „Прежде всего, нужно было понять героев сказки. Кто такие эти игрушки и зверушки, где коренятся их сказочное обаяние, почему они вызывают у людей – в частности, у меня – любовь с первого взгляда (...) Мне казалось – кажется и поныне, – что именно этой атмосферы мучительно не хватало (да и сейчас не хватает) детям нашей страны: атмосферы нормальной детской“.

„инфантилног“, „пионирског“, „ауторизованог и слободног“, у оквиру научног трактата створили превод који се чита као психолошки трилер. По речима самог Рудњева, његов задатак је био „да на основу нове преводачке концепције Вини Пуа, филозофских коментара и семиотичке интерпретације више не злоставља читаоца да у Вини Пуу проналази оно чега тамо нема, него да се потруди да обрати пажњу на оно што се у њему, према нашем мишљењу, може наћи“²⁴⁸.

О. Н. Шевченко говори о *зонама повишене креативности* у преводима Б. Заходера. Проучавајући преводе Б. Заходера долази до закључка да се индивидуално-ауторски стил у његовим преводима подударно са стилском парадигмом његових ауторских дела²⁴⁹.

Јединствена игра речи, начини реализације мотива и концепције књижевних ликова, остали механизми стваралачке адаптације, као и слој структурно-фактуралне информације, који потврђује висок степен самосталности Заходерових превода, представљају научне чињенице, на основу којих се може говорити о легитимном коауторском учешћу преводаоца у адаптирању дела које преводи.

Аутори превода се, у складу са постављеним задацима, користе различитим језичким средствима и придржавају различитих уметничких стилова. Док је В. Вебер својим радом, бајку превео, Б. Заходер и В. Рудњев су извршили различите интервенције, чије је резултат адаптирана бајка за децу, у једном случају, и филозофска бајка „за одрасле“, у другом²⁵⁰.

²⁴⁸ Руднев 1996, стр. 5

²⁴⁹ Шевченко О. Н. 2009

²⁵⁰ Иако анализа превода превазилази оквире теме нашег истраживања, са циљем детаљнијег приказа адаптације (и на лингвистичком нивоу превода), навешћемо само одређене категорије, у оквиру којих Заходер врши преводачке интервенције:

1. номинација предмета или живих бића (у оквиру које нпр. Милново *whatever-it-was* и *whatever-it-is* преводи са: *Неизвестно Кому* и *Неизвестно Кто*; уп. са Веберовим: „Это следы одного, вот тут к нему присоединяется второй, а дальше они идут вместе“);
2. подражавање идиолекта или социолекта, који се пре свега односи на говор сове, карактеристичан јер представља пародију дечје имитације говора одраслих. Конципирана на

У случају превода национално-културолошких реалија, преводилац оставља оно што, по његовој интерпретацији основне ауторове идеје, треба да перцепира читалац превода. Ова категорију превода може се илустровати примерима превођења назива дрвећа (где: *Slops of gorse and heather, Copse, Gorse-bush, Copse and spinney* код Заходера постају: склоны, поросише утесником, роџа, куст утесника, буковые деревья; каламбура (Милн: PLES RING IF AN RNSER IS REQIRDPLEZ CNOKE IF AN RNSER IS NOT REQID; Заходер: ПРОШУ НАЖАТЬ ЭСЛИ НЕ АТКРЫВАЮТПРОШУ ПАДЕРГАТЬ ЭСЛИ НЕ АТКРЫВАЮТ), као и превода имена јунака. Заходер јунацима смишља имена, обично мотивисана неком од њихових особина и фонолошки уклопљена у систем руског језика. Његови преводилачки патенти су имена: Пјатачок, Тигра, Иа-Иа, Слонопот. Код Вебера нпр,

узрасном нивоу старијег детета које почиње да овладава и осећајем за језик и покушава да самостално изврши одређена уопштавања језичких правила, пре свега по принципу аналогije, Сова често исправља грешке других јунака и користи конструкције, својствене званичном службеном стилу. Читав лик представља вишестепену пародију, будући да Сиви, као древном симболу мудрости, долазе сви ликови из Шуме по савет, она филозофира на разне теме, при чему аутор пародира научни стил и пре свега на тај начин лику даје основне одлике псеудоучености. Код Вили Пуа, пак, који представља типичну играчку енглеске деце и неодвојиви део британске културе, *медвед без мозга*, који код Заходера постаје *Мишка с опилкама в голове* (овде видимо адаптацију метафором, добро познатом носиоцима руског језика) говор је, пре свега, обележен синтаксичким конструкцијама, које оличавају наивну жељу копирања озбиљног *говора одраслих*. Када у четвртој глави Вили Пу одлази код Сове по савет у вези са Ио Ио који је изгубио реп, он јој се пажљиво обраћа бираним речима, којима жели да остави утисак озбиљности: „Ну, - сказала Сова, - обычная процедура в таких случаях нижеследующая... (уп. код Вебера: Что ж, - глубокомысленно начала Сова, - в таких случаях используется следующая процедура. Научни говор се пародијом претвара у псеудонаучни и постиже се комични ефекат. Он се појачава погрешном употребом речи датог стила, што је успешније дочарано у Заходеровом преводу.

3. усвајање нових речи деривацијом неологизама сличног фонетског склопа: када се нпр. у осмом поглављу првог дела у оквиру експедиције на Северни пол, коју организује Кристофер Робин, јунаци дела упознају са новим речима и појмовима, које први пут чују, те речи перципирају по асоцијацији са речима сличног фонетског склопа или истог корена, од кога образују своје неологизме, за које мисле да семантички бар гравитирају ка новом појму: Expedition/Exprotition – Экспедицию/искспедицию. Овде Заходер чува ауторову идеју тако што у речи врши пермутацију два суседна сугласника, при чему добија реч са кореном *-иск-*, као у глаголу *искать*. Кристофер Робин изворно и покушава да објасни појам другим глаголом истог корена.

будући да он заправо и није имао ауторска права да користи Заходерова имена, Пјатачок је постао Хрјука, а Слонопат – Хоботун. У Рудњевљевом преводу Winnie, Woozle и Heffalump остају у изворном облику, док се у преводу појављују: Поросенок, Суч, Осел и Тиггер.

Значајан је процес обраде портрета и говорних карактеристика у адаптацији Милновог дела. У случају Заходеровог превода можемо говорити о промени ликова бајке, до које не долази само померањем асоцијативног плана, на нивоу разлика у рецепцији читалаца оригиналног текста и руског превода. Поред те објективне околности, многи ликови у Заходеровом преводу, што смо на примерима и показали, често добијају дидактичку усмереност и васпитну функцију, која у оригиналу у том виду не постоји.

На крају ове анализе можемо изнети закључак којим би се најбоље илустровали резултати тројице преводилаца, у складу са постављеним циљевима и задацима. Превод уметничког текста је, дакле, сложен и одговоран задатак, који преводиоцу поставља озбиљно начелно питање, не само о томе како пренети карактеристике језика и стила аутора, већ и како донети до читаоца основну идеју аутора, и у складу с тим, обезбедити адекватну перцепцију и уметнички утисак.

Иако у наведеним примерима превода познатих светских класика, нема елемената књижевног римејка, будући да је, као што смо на почетку поглавља нагласили, степен адаптације у њима мањи, у односу на дела представљена у претходним поглављима, она структурно и типолошки припадају истој групи примера и представљају драгоцен материјал за истраживање. Издвојени из групе осталих примера, они се, у случају Заходерових превода, издвајају и хронолошки, с обзиром на то да су објављена након дела анализираних у претходним поглављима. На основу те чињенице, можемо изнети одређене претпоставке о променама које се тичу социјалних захтева, који су пред крај совјетске епохе полако почели да се преструктурирају, те на основу њих донети условне закључке о самим интенцијама

преводилица-коаутора. Основни циљ њихове адаптације била је русификација, реализацијом *прагматичке адекватности*, којом би се отклониле сметње у рецепцији дела у различитим националним, социјалним и културним контекстима.

Ипак, имајући у виду те чињенице, на основу свих представљених примера и описа начина адаптације, ове текстове потпуно основано можемо сматрати непосредно ауторским, те дела њихових аутора поредити са ауторским делима страних писаца. Такво поређење је од великог значаја за изучавање развоја књижевног процеса руске дечије књижевности, а такође представља допринос и изучавању дечије књижевности у светским оквирима.

Закључак

Последњих деценија у науци о књижевности у значајној мери су актуелизована истраживања посвећена изучавању разних врста фолклорних и књижевних, односно ауторских бајки. Савремено проучавање бајки (*сказковедение*) значајну пажњу посвећује међуетничким везама бајке, међутим, како примећује Е. В. Померанцева, чак толико често употребљивани и потпуно уобичајени термини, као што су *бајка*, *књижевна бајка*, *ауторска бајка*, у свакодневној и научној пракси разних народа, схватају се другачије: проучаваоци бајке у разним земљама, или наглашавају различитост појединих видова прозе, одређених речју бајка, или те видове чак сматрају различитим жанровима²⁵¹. Тако, у немачкој и француској истраживачкој пракси постоји вишегодишња традиција разликовања термина *Conte* и *Conteliteraire*, односно *Volksmärchen* и *Kunstmärchen*, за означавање фолклорне и уметничке, тј. ауторске бајке. Енглески проучаваоци разликују *story*, тј. *fairy tales* од *literary fairy tales*. Притом се прецизира да „ауторске и фолклорне бајке могу слободно размењивати фрагменте, мотиве и елементе, што се посебно често дешава када се приповеда о страним земљама²⁵².

²⁵¹ Померанцева Е. В. 1988, стр. 145

²⁵² Вд. нпр. *The Great Fairy Tale Tradition: From Straparola and Basile to the Brothers Grimm; The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World* и др.

У радовима европских и руских проучавалаца, који се баве разликама структуре фолклорне и ауторске бајке, као диференцијалне карактеристике ауторских најчешће се наводи присуство *ауторовог погледа на свет*, његове *поетике*, као и присуство *индивидуалног ауторског начела* на различитим нивоима књижевног дела.

Међу бројним класификацијама ауторске бајке, о којима је у раду било речи, када је реч о дистинговирању овог жанра у односу на традиционални фолклорни протожанр, издваја се подела ауторске бајке на:

- ауторске бајке, које се заснивају на народним изворима,
- дела која травестирају ка фолклорној форми,
- ауторске бајке са фолклорном стилизацијом и
- оригинална ауторска дела.

Проблем класификације ауторске бајке не може се сматрати дефинитивно решеним, пре свега због богатства и разноврсности материјала, који треба детаљно описати и систематизовати.

Преглед развоја жанра и промене у односу на пртожанр, представља неизоставни део сваког истраживања ауторске бајке, иако је у нашем истраживању то био један од споредних циљева, у оквиру проучавања примера ауторске бајке, које су се у одређеном тренутку развоја жанра, у складу са познатим културно-социјалним околностима, издвојиле као посебна група. Наша пажња била је усмерена пре свега на развој тенденције, у оквиру које је у непосредном контакту са стварношћу дошло до појаве тзв. *бајки културе*, или *дуплих* бајки, дела створених под утицајем или адаптацијом књижевне традиције, постојећих познатих, углавном западноевропских, ауторских бајки, тј. њиховим римејком, односно различитим поступцима адаптације.

Обављено истраживање, поред осталог, омогућило нам је јасну класификацију наведених поступака, као и прецизну дистинкцију различитих поступака адаптације

од књижевног римејка, као и сагледавање структуре и учесталости појединачних врста адаптације.

Прва од измена, присутна у одређеној мери у свим анализираним делима, односи се на редукцију претходне тематике и супституцију дела забавног садржаја новом совјетском дидактичношћу. Низ осталих преводиочевих стваралачких интервенција, које су од примера до примера детаљно описане, а које се начелно могу поделити на адаптацију с циљем постизања одговарајуће адекватности, у највећем броју случајева, дезидеративне и на књижевни римејк, као резултат свих пишчевих промена, било је могуће избећи проналажењем одговарајуће стратегије културне мимикрије, која би омогућила да се сачува претходно семантичко језгро. Тиме би се избегла очекивана *револуционизација* бајке, односно њено приближавање свакодневним приликама на рачун суптилног дијалога са европском ауторском бајком. Аутори, међутим, у складу са својим уметничким концептом, који није нужно морао да буде (а у већини случајева и није) пука совјетизација западноевропског извора, у већој или мањој мери користе сваки од наведених поступака.

Након детаљног представљања најважнијих теоријских концепата, у оквиру којих се може извршити истраживање, и прегледа настанка и развоја руске ауторске бајке, те периодизације совјетске ауторске бајке, у раду се анализира одабрана грађа, која се логички дели на две целине. Прва, знатно обимнија, целина обухвата књижевне римејкове совјетских писаца дела страних аутора, док су у другој представљени преводи-адаптације двојице класика светске књижевности за децу, Баума и Милна.

Приказом ове две групе примера у оквиру једног истраживања и њиховим поређењем, омогућује се пракатичан увид у представљену теоријску основу, чији се део односи на расветљавање начелног питања о томе докле преводилац сме да иде у адаптацији превода књижевног дела, и други део питања, који се односи на оквирно постављање границе између адаптације превода и књижевног римејка. Поређењем

примера из ове две условно подељене групе приказаних превода, долазимо до неколико експлицитних закључака.

У оба случаја, реч је првенствено о извршеној неопходној идеолошкој адаптацији, у складу са познатим социјално-политичким и културолошким околностима датог периода. Према основним задацима идеологизованих, морално-дидактичких поставки стварања нове књижевности за посебно осетљиву циљну аудиторију, дечији писци-интерпретатори и аутори превода, у већој или мањој мери мењају текст оригинала, различитим приказаним начинима адаптације. Измене до којих на тај начин долази, могу се манифестовати, како у описима културних реалија, при чему долази до њихове трансформације или замене реалијама, ближим рецепијентима текста превода; појединим јединицама текста, тако у систему ликова и фабуларно-сижејној структури.

Први ниво промена односи се на реалије и поједине јединице текста, као и промене у оквиру система ликова, до плана њихових портретних и говорних карактеристика. Промене које смо описали у оквиру овог поглавља, на примерама Кероловог и Милновог превода, недвосмислено се могу категорисати као прагматичка адаптација с циљем постизања дезидеративне адекватности, у складу са другачијим комуникативним интенцијама аутора превода и оригинала. Волунтативном адекватношћу описује се следећи ниво промена, још већа разлика између циљева преводиоца и аутора, и уколико бисмо сјединили модел класификације нивоа адекватности превода са моделом римејка, волунтативна адекватност би у том случају представљала пут ка настанку књижевног римејка.

Када говоримо о могућностима даљег истраживања теме ове дисертације, једна од могућности, која се својом актуелношћу и комплексношћу, а пре свега, наравно, уском повезаношћу са темом нашег истраживања најпре намеће, представља тему о транслацији и интеграцији сижеа совјетске ауторске бајке у визуелној уметности, пре свега ликовној, а затим и позоришној и кинематографској. Визуелне стратегије,

помоћу којих долази до транслације одређених сижеа ауторских бајки могу бити предмет озбиљног мултидисциплинарног истраживања.

Лењински план монументалне пропаганде замишљен је пре свега као иконично представљање ликова нове социјалне митологије, што је представљало пут ка развоју односа идолопоклоничког подражавања и идентификација од стране ширих народних маса. Пројектовани задаци новог режима најједноставније и веома ефикасно са аспекта идеолошког и естетичког утицаја, а такође и у складу са начелном девизом *Уметност – у масе*, могли су се приказивати у књигама за децу. По речима казанског историчара ументности прве половине XX века, Павела Дуљског, „Савремена дечија књига и, у вези са њом, савремена илустрација морали су да васпитавају у детету будућег грађанина, који би требало да се осећа припремљеним за изградњу културе новог света”²⁵³. Дебате о социјализацији детета и идеолошком утицају преко ументности књиге, двадесетих година прошлог века паралелно су се водиле и у Америци, где су се, под паролом *Културно спасење Америке могуће је преко дечије књиге*²⁵⁴, пажљиво бирали уметници илустратори књига. Социјални психолози, културолози и антрополози су сматрали да је људска природа променљива и подложна бесконачним утицајима и да, уколико се правилно и на време утиче на дете, постоји могућност „спасења цивилизације помоћу детета”²⁵⁵. Марксиста Артур Волс Колхаун у раду индикативног назива *Свест детета као друштвени производ*, писао је да је „свест деце и тинејџера кључна за успешну трансформацију друштва”²⁵⁶.

Као архаични жанр сторго утврђене структуре, бајка имплицира одређени дијапазон очекиваних реакција и као таква веома је погодна за употребу власти у конкретне идеолошке циљеве. Жанр бајке кроз историју перцепира се као својеврсни медијатор

²⁵³ Дуљский П. Мексин Я. Иллюстрация в детской книге. Казань, 1925, цитат по: Штейнер Евгений 2002, стр. 23

²⁵⁴ *Cultural redemption of America is through children's books*, May Masee

²⁵⁵ Benedict Ruth, цитат по: Штейнер Евгений 2013, стр. 105.

²⁵⁶ Arthur Calhoun Wallace, цитат по: Штейнер Евгений 2012, стр. 105.

између разних генерација, типова културе или социјалних група. Тако ауторска бајка и у совјетском периоду наставља да реализује традиционалну мисију приказивања моралних вредности и очекиваних модела понашања, који сада бивају допуњени идеолошким постулатима, при чему њено сугестивно, невербално дејство постаје основни адут идеолога власти. Синтеза наратива (вербалног) са визуелним аспектом, иначе иманентна жанру бајке, како фолклорне, тако и ауторске, постаје основа за транслатацију њених сижеа у визуелне гране уметности, из чисто уметничких или социјално-политичких разлога.

Осим тога и многи уметници ауторску бајку доживљавали су као медијум, у оквиру кога је још једино могуће изнети нешто што би се могло назвати манифестацијом уметничке слободе и неспутавањем стваралачке фантазије. Тако ауторска бајка XX века егзистира у оквирима, како владајуће идеологије, тако и културе авангарде. Авангарда ипак негира традиционалне облике бајке, са чим у вези се појављују покушаји стварања *нове бајке* или *бајке без бајке*, која уместо чудесног, треба да приповеда о реалном свету и свету технике²⁵⁷.

Структура *тоталитарне* бајке најчешће подражава традицији, по правилу пре свега коришћењем опозиције *свој-туђи*, где је *туђи* представљен ликом хтонског бајковног чудовишта; затим романтичарском идеализацијом националне прошлости, а у екранизацијама и декоративном употребом фолклорних мотива и народне примењене уметности. Архетипи се у идеолошким трансформацијама бајке замењују стереотипима, а основна визуелна стратегија постаје враћање традиционалним формама, уз често присутно поједностављање и упрошћавање смисла, која неретко доводи до кича.

Начин преношења информације уметника илустратора дечијих књига никако није подразумевао елементарно сликовно препричавање основних елемената сижеа,

²⁵⁷ Међу уметницима авангардне бајке истичу се: М. Цехановский, Э. Лисицкий, Л. Попова, В. Лебедев. Ауторство најпознатије *бајке без бајке* - *Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, котрый тонкий* припада В. Мајаковском.

упрошћавање или адаптацију основног текста. Можемо рећи да основу жанра који су они у илустрацији створили, цртајући или сликајући нови паралелни сиже илустрација, у ствари чини одраз, како њихове интерпретације текста, тако индивидуално схваћених циљева и уметничке функције сликовног приказа. Посебан статус уметника илустратора дечије књиге огледа се у често нагласеној индивидуалној рецепцији текста, која се пре свега тиче досликавања делова за које није било довољно простора у самом тексту, или вербалном делу књиге. То се најчешће односи на описе простора или детаље портрета ликова, у вези са чијом перцепцијом је писац текста рачунао на визуализацију малих рецепијената. На тај начин, одговорност за локализацију наратива у одређеном простору, реалном или фантастичном, као и портретизација јунака, може припасти илустратору коаутору. Нимало не умањујући улогу писца, они су стварали визуелне ликове, који су се у процесу паралелног читања и гледања спајали у јединствену перцептивну целину. Сами писци су одлично разумевали природност и органско јединство таквог симбиотичког споја. Маршак је говорио „да слика у дечијој књизи не треба да буде фотографија, нити просто дуплирање ауторове мисли у тексту, она мора неизоставно, са своје стране, да обогаћује књигу, да детету нуди додатна преживљавања“²⁵⁸. Конашевич и Фаворски су упозоравали уметнике да не прибегавају претераном упрошћавању предмета. Истицали су да је дете реалиста који захтева да предмет буде представљен тачно и са свим детаљима, без упрошћавања, али просто и јасно. Предметност су сматрали квалитетом, најближим дечијој перцепцији, која почиње опажањем контура и фактуре предмета.

Иако историја илустрације дечје књиге почиње у XIX веку, о појачном праћењу, покушајима систематизовања у циљу приближавања уметности деци, опет у оквиру конкретних друштвених циљева ширих оквира, као и о масовном развоју, можемо говорити од друге деценије XX века. Први руски уметници, који су у књиге за децу пренели естетичке принципе њима савремене уметности, били су представници *Мира*

²⁵⁸ Маршак С. 2004 (електронски извор)

искусства, од којих су у то време најактивније радили М. В. Добужински, Д. И. Митрохин, С. В. Чехоњин, В. Д. Замирајло, Б. М. Кустодијев и др. Њихове књиге одликовало је стилско јединство свих елемената изгледа књиге: цртежа, орнамената, облика слова и др, које притом није било декоративно, већ конструктивно. Значајно место заузимале су и књиге уметника тзв. ситинског круга, у то време веома продуктивног издавача И. Д. Ситина – А. Н. Комарова, А. П. Апсита, В. С. Сварога, чије су илустрације углавном поштовале стандарде модернистичке графике. Непосредно пре и након револуције биле су популарне и књижне и часописне илустрације уметника окупљених око часописа *Сатирикон*: Ре-Ми, А. В. Радаков, Н. Е. Редлов, В. В. Лебедев и др.

Представници формалистичких токова, кубисти и супрематисти, који су у дечијим књигама пронашли медиј промовисања својих експеримената, такође су почели са радом двадесетих година прошлог века. Период стваралаштва руских авангардиста XX века, од интерпретатора кубизма до супрематиста и конструктивиста, међу којима се посебно истичу Е. Турова, В. Јеромлајева, Н. Љубавина, Л. Лисицки и др, Ј. Штејнер сматра се „најзначајнијим и најинтересантнијим периодом“ у културном животу ове епохе. „У историји уметности XX века радови авангардних совјетских уметника првих година постојања новог режима, било да су то платна, скице или дечије слике, са правом заузимају једно од најистакнутијих места“²⁵⁹. Није потребно вршити комплексне анализе да би се открио узрок ове појаве. Он се недвосмислено налази у социјално-политичком контексту, при чему је притисак државе терао уметнике да проналазе своје начине социјалне адаптације. „Илустровање дечијих књига била је такоређи једина могућност – технички не превише захтевна, солидно плаћена и мање оптерећена притиском цензуре, ако можемо тако рећи.“²⁶⁰

Основне принципе уметности књиге почетка двадесетих година, чинила је, дакле, синтеза два авангардна тока, спој достигнућа супрематизма и конструктивизма,

²⁵⁹ Штејнер Евгений 2002, стр. 18-19

²⁶⁰ Исто, стр. 20

допуњен сопственим открићима и стиливима снажних индивидуалности, попут Лебедева и других уметника, окупљених око лењинградске школе дечије књиге.

Друга важна традиција нове књижне графике била је традиција декоративних књига Г. Нарбута, који су наставили и индивидуално интерпретирали аутори С. Чехоњин, Д. Митрохин, Ј. Ањенков и др, на челу са В. Конашевичем, представником друге струје лењинградске школе књижне графике. Основна разлика графике Конашевича од Лебедевљеве је у богаћењу живописно-лапидарних мотива сужејном причом у слици, са бројнијим детаљима пејзажа и интеријера, карактеристичних пре свега за приказивање масовних сцена.

Размишљајући о новој совјетској књижевности, Марина Цветајева, која је тада већ живела у емиграцији, писала је „да је оно што је у Русији заиста добро – то је дечија књига... У мом детињству песници за децу нису тако писали“²⁶¹.

У предговору зборника „Дечја књижевност: критички оглед“ (1931) А. В. Лунчарски је у вези са илустрацијама дечијих књига, написао:

„На завист Европе, код нас се на најинтересантнији начин развија нова веома разноврсна и веома значајна дечја илустрација... У области илустрације такође постоји тражење путева, својеврсна борба токова, али то се ради брзо, упечатљиво и сигурно, тако да уметник речи, генерално и уопштено, јасно остаје иза уметника цртежа и слика“²⁶².

Са дистанце од неколико деценија, историчари уметности су са аспекта развоја уметности илустрације дечијих књига, илустрацију двадесетих година, а пре свега рад уметника *Мира искусства*, оценили веома позитивно, истакнувши вредности које

²⁶¹ Цветаева М. 1931. (електронски извор)

²⁶² Цитат по: Штейнер Евгений 2002, стр. 19-20

су унели у совјетску дечију књигу двадесетих година²⁶³. Замерка се огледа у томе што су они, уз одређене изузетке, у приличној мери били ограничени декоративно-украсним техникама почетка века и највећи део њих није био у стању да без проналажења нових савремених средстава изражавања, тема и мотива, на прави начин реши проблематику савремене совјетске тематике, па тиме ни да назначи нове путеве развоје илустрације дечије књиге²⁶⁴. Ипак, двадесетих година XX века, на страницама издања дечијих илустрованих књига, може се пратити велики успон, постављање и развој уметничких квалитета, при чему је у пракси истакнутих уметника створен конзистентан и кохерентан систем илустрације дечијих књига. Такође се у ово време издиференцирала свест о значају дечије књиге као средства идејног, моралног и естетичког васпитања нових генерација. Тада су и постављени принципи и начини приказивања нове стварности, новог, прецизно конципираног система социјално-политичких односа.

Нажалост, након Стаљиновог *великог прелома* 1929. год, комунистички идеолози су се све агресивније борили са *појавама у уметности*, које су сматрали *туђим и неразумљивим* народу. Биле су довољне три године да униште све групе представника ликовне уметности и створе *Јединствени Савез совјетских уметника*, 1932. године.

Трећа деценија XX века у руској култури најчешће се означава као период постављања нових естетичких критеријума, којима би уметност одговорила начелима и тенденцијама новог друштвеног система. Један од постулата било је синтеза уметности и индустријске производње, која би у области књижне графике значила усклађивање експерименталних покушаја уметника графичара са конкретним захтевима полиграфске индустријске технике. У послереволюционој Русији и уметнику књиге припала је улога *инжењера душа*, и то генерација које расту, те су се тридесетих година на овај или онај начин дечјом књигом бавили многи истакнути

²⁶³ О томе у: Ганкина Е. З. 1963. стр. 68

²⁶⁴ Исто

представници авангарде, будући да је дечија књига постепено постајала јединствен медијум, у оквиру кога је остајала макар нека могућност реализовања уметничких концепата авангардиста. Тада су постављени важни принципи њеног графичког језика, међу којима се издвајају функционалност и лаконизам, уметничко-интерпретациони карактер илустрације, позајмљивање метода графике и сликарства. Основни захтеви уметности новог времена ипак су омогућавали примењивање и развој уметничких решења авангардиста у илустрацији дечије књиге. Енергија боје, равномерност композиције, деформација цртежа у име изражајности и очигледности били су у потпуности у складу са захтевима „реалистичког приказивања велике социјалистичке епохе“²⁶⁵.

Ова тенденција, нажалост, није дуго остала непажена од стране идеолога нове власти, који су јануара 1936. год. на састанку *Централног Комитета Свесавезног Лењинског комунистичког савеза младих*, посвећеног дечијој књижевности, оштрој, непримереној и неумесној критици подвргли књиге лењинградске школе. Многи аутори, међу којима и Вера Јермолајева, Александар Ваведенски, Данил Хармс, Николај Ољењиков, Николај Заболоцки, Владимир Стерљигов, Густав Клуцис и многи други, били су ухапшени или стрељани, а њихове књиге спаљене. У таквим околностима, према оцени А. Шацких, дечија књига „1920-1930. год. била је последњи ток моћног уметничког покрета, које је у историји светске уметности назвамо руском авангардом“²⁶⁶.

Тридесетих година настављено је са репресивним мерама и утицајима на уметност дечије књиге (као и уметничку културу уопште), чији је резултат био појава бројних противречности, принудно заустављање природног процеса развоја и наметање нових принципа. Увођење метода социјалистичког реализма на Првом Свесавезном скупу писаца 1934. год. свакако је, осим на развој књижевности, имало утицаја и на ликовну уметност и начин приказа нове стварности. Писцима и уметницима дечије

²⁶⁵ Шацких А.2008 (електронски извор)

²⁶⁶ Исто

књиге постављен је задатак да још интензивније повежу књижевност и уметност за децу са интересима социјалистичке изградње и идеолошким васпитањем. Прокламовани дух оптимизма у вези са заокупљеношћу колективном изградњом и вером у могућности праведног реструктурирања старог света на путу ка светлој социјалистичкој будућности, одређивао је основне тонове и технике сликарства тридесетих година. Средином тридесетих година и у организацији издања књижевности за децу дошло је до озбиљних промена. Главне ауторске и издавачке снаге тада су се скоцентрисале у Москви.

Према мишљењу Л. М. Красовицке, која се бавила проучавањем илустрације дечјих издања двадесетих година прошлог века и њиховим утицајем на каснији развој, период од почетка тридесетих до почетка педесетих година не треба сматрати прекидом традиције дечје књиге двадесетих година, већ специфичним прикривеним периодом њеног развоја²⁶⁷.

Борба совјетског народа, страдања и њихови подвизи, обележили су углавном целу уметност четрдесетих година прошлог века. Тако се и совјетска дечија илустрација овог времена одликује јасним васпитним циљевима и често присутним наглашеним високим грађанским начелом, који су, у највећем броју примера, пратили дела совјетских писаца о ослободилачком рату и херојима ослободилачке борбе. Више уздржана него емоционална, илустрација се реализује претежно у виду тониране графике пером или оловком. Важно је да ни у ово време, чак ни у блокадном Лењинграду, аутори попут В. Лебедева, В. Конашевича, Ј. Вазњецова, А. Пахомова, Е. Чарушина, као и Московљана: Ј. Пименова, Д. Шмаринова, Е. Кибрика, А. Јермолајева и др, нису прекидали свој рад. У периоду 1943-1947. год. Конашевич је урадио неколико верзија илустрација Андерсенових бајки, а на почетку овог периода илустровао је и веселе стихове Чуковског. Из овог времена веома познате су илустрације *Повести Белкина*, Шмаринова.

²⁶⁷ О томе у: Красовицкая Л.М. 1987

Крајем четрдесетих, почетком педесетих година, графички лист почиње да уступа место акварелу, али и једно и друго обележавају теме из природе, често прави делови из природе, налик фотографијама, преточени на папир. Појављују се и сижејне илустроване серије акварела или цртежа, такорећи јединствене технике израде, чије је основно обележје формална, а често и тематска независност графичког листа од књиге. Ова техника, позната под називом *тонални стил*, услед недостатка предметне јасности, изражајности боја, линија и језика, била је страна и неразумљива дечијој перцепцији и утицала је на уништење већ давно постигнутог јединства и интегралности уметничког текста и илустрације дечије књиге.

Управо је Конашевич, који је уметнички сазрео као млађи представник *мирискусника*, и чију је поетику обележило негирање псеудореалистичке технике цртежа, покушао да нађе излаз из ситуације у коју је илустрацију дечије књиге довео тонални стил. Препород који је Конашевич учинио у овој врсти уметности, пре свега преосмишљавањем тада већ традиционалних техника *мирискусника*, заснивао се на систему декоративних уметничких поступака, изворном схватању функције предмета и ликова са наглашеном посебном животношћу и енергичношћу. Његове ставове о техници која је постала доминантна и начинима њеног превазилажења, најбоље ћемо илустровати цитатом о вези илустрације са садржином текста дечије књиге: „Основе мојих композиција (композиција форме и боје) произлизе увек из садржаја (не обавезно искључиво књижевног) и тим садржајем су условљене“²⁶⁸. *Мирискусницима* својствену декоративност, Конашевич је сада искористио као допунске орнаментне елементе, не би ли равну површину графичког листа продубио у оквирима опште композиције илустроване странице књиге.

Однос према књизи за децу, начинима дечије перцепције текста и визуелних елемената, дечијој игри, као и интимне аутопоетичке ставове можемо пратити у преписци аутора са Чуковским, која представља стваралачку консултацију двојице аутора поводом илустровања дела Чуковског. Заједнички рад над *Ајболитом* одвијао

²⁶⁸ Конашевич В. М. 1968, стр. 244

се 1954. год. Након примедби на илустрације *Доктора Ајболита*, у вези са нпр. приказаном кућом, која је „веома забавна, али у њој нема ничег бајковитог“, животињама пред кућом, које изгледају „тако обично, са баром и свињом у предњем плану“, као и читавог сеоског пејзажа, који је испао „осиромашен“, Чуковски је Конашевичу кроз савет упутио препоруку да ће његови цртежи бити утолико победоноснији „уколико у њима буде више бајке“. Конашевич је, пак, *Доктора Ајболита* перципирао на овакав начин:

„Ајболит, кога сте Ви видели у оловци (говорим о самом доктору) и кога смо ми тада заједнички одобрили, мени ипак није како треба. То није доктор Ајболит, него доктор Петров или Семјонов. У томе је сва несрећа. То јесте несрећа у погубној тежњи наших редактора да свуда виде раздрагане веселјаке. Због тога што је Ајболит – доктор Петров, у цртеже је ушла малограђанштина, а бајка почела да умире“²⁶⁹. Након успешно завршеног заједничког посла, и то поводом зборника стихова *Чудо-дерево*, 1957. год, Чуковски износи мишљење о целокупној сарадњи са Конашевичем:

„Све је то толико поетично, вешто, урађено тако сигурном, јаком руком великог (а уз то тако пристодушном и срдачном) мајстора, да сам се пред Вама осетио неугодно због несавршенства свог јадног текста. Цртежи бајкама дају квалитете, какве бајке саме по себи немају.“²⁷⁰

Нови развој илустрације дечје књиге почиње са периодом Хрушчовљеве владавине, да би се крајем шездесетих и почетком седамдесетих година развили сасвим нови обрасци илустрације књига за децу. Код уметника који су радили шездесетих година, најпре се појавила тенденција да сужејну реалистичку слику, карактеристичну за тонални стил, обогате драматичношћу радње и психолошким елементима, не би ли такву слику преточили у специфичан, ограничен простор графичког листа. Овим

²⁶⁹ Цитат по: Герасимова Д. 2005 (електронски извор)

²⁷⁰ Исто

путем развио се тзв. сижејно-тематски, односно сижејно-приповедни тип илустрације дечије књиге. Апологети овог стила, у илустровању дечјих књига ослањали су се на потребу детета да доживи сву конкретност приказане фабуле, као и на интуитивну способност деце за перцепцију апстрактних појмова. Олакшавајући или подстичући ову способност детета, неки од уметника илустратора отишли су корак даље у интерпретацији сижеа, антиципирани могуће варијанте развоја сижеа у тренутку када писац, одређеним ретардационим елементима, привремено одлаже кулминацију или расплет основне радње. Такође, паралелно са приказом сижејних елемената, уметник може представити и сопствене асоцијативне мотиве, дистинговирајући их притом од основне сижејне композиције. На тај начин, илустрација се приближава метафоричком типу, при чему као трећи условни тип, или прецизније, стил, наводимо и декоративни. Декоративним стилем се заправо наставља један од елемената поетике *мирискусника*, у оквиру чега су уметници шездесетих година развијали линију декоративне илустрације, у којој боја не нарушава ни простор књиге ни површину странице, већ се природније укључује у графички систем уметничких елемената структуре. У овом стилу радили су, поред осталих, браћа Траугот, познати пре свега по илустрацијама Андерсенових *Бајки*, објављених 1969. год. у издавачкој кући *Детская литература*.

Свакако да читав процес развоја дечије илустрације шездесетих и седамдесетих година XX века није могуће свести на три наведене тенденције на основу доминирајућег стила. Постоје, наравно и мајстори који нису припадали ниједној од ових тенденција и који су свој уметнички дар вешто прилагођавали свакој врсти књиге, не ограничавајући сопствени уметнички израз ниједним владајућим стилском приступом, или су својеврсном синтезом неколико стилова, опет стварали свој специфичан уметнички израз.

Седамдесетих година прошлог века, уметницима дечије књиге били су на располагању многи жанрови, стилови и технике, освојени у претходним периодима,

почев од двадесетих година, тако да се овај период по многим критеријумима одређује као основа савременог развоја илустрације дечије књиге. Као доминантна, издваја се ипак традиција реализма, обogaћена иновативном поступцима шездесетих година, који су, природно, наставили да се развијају. До највеће промене дошло је у односу према ликовима, које су се првенствено односиле на индивидуализацију, појачано интересовање према индивидуалној личности и емоционалном аспекту појединачних људи, при чему су ликови-функције постепено смењивани *ликовима-личностима*. Пре свега у оквирима ауторске бајке, али и дечије поезије, као и у оквирима књига о природи, илустатори теже ка истраживању унутрашњег света, представљању различитих расположења, преживљавања или ставова. Долази до развоја и пејзажне илустрације, опет често у функцији вернијег и сугестивнијег приказивања и дочаравања унутрашњих стања јунака или опште атмосфере појединих сцена. Приказ вешто уловљених тананих осећања посредством пејзажа, карактеристичан је нпр. за стваралаштво Б. Диодорова.

Седамдесете године су време масовног издавања и преиздавања великог броја ауторских бајки домаћих и страних аутора, као и адаптација бајки страних аутора: Андерсена, Пероа, браће Грим, Милна, Керола и других аутора²⁷¹. Уметнике је привлачила другачија естетика и егзотичност, које су захтевале посебна стилска решења. Стране бајке омогућавале су уметницима и да се упознају са уметношћу других земаља и епоха, што је био још једна подстицај, те се објављивање превода наставило и додатно интензивирало осамдесетих година XX века.

Симетрично тоналном стилу 60-их, књижна илустрација седамдесетих година подлегла је новом искушењу, шаблонској обради декоративних елемената илустрације. У питању је модел који је био прихваћен као стандард естетски пријатне књиге, а коме је био својствен „спој јаких, светлих акварелних илустрација са

²⁷¹ Индикативан је податак да се почетком седамдесетих година више од 100 издавача бавило издавањем дечијих књига, што је свака шеста књига објављена у земљи. Њихов укупни тираж износио је више од 300 милиона примарака, а број наслова достигао је 2500.

раскошним декоративним вињетама, које су орнаментним мотивима најављивале тему следећег поглавља књиге²⁷².

У овом периоду уочљива је још једна оса симетрије у односу на ситуацију 50-их година, чији се аналогни узроци налазе у повишеном интересовању за учествовањем уметника са својим илустрацијама на изложбама. Илустратори су, одговарајући на ове изазове и претендујући на неку од награда бирали сложеније технике и композиције, захваљујући којима су се на цртежима појављивале вишеслојне смислене структуре, чији је квалитет био висок, уколико би се посматрале независно од контекста књиге и потреба књижног дизајна, као *изложбене* илустрације. Проблем је, по правилу, настајао увек када се формат илустрације прилагођава формату књиге, а физички би се у структуру књиге најчешће уклапале лепљењем за суседне текстуалне странице. Тиме је у дечијој књижној графици створена својеврсна криза форме и самог приступа илустровању.

Осамдесетих година јавили су се покушаји враћања дескриптивности, уз спорадичне неоромантичарске струје, које су илустрацијама враћале историзам, индивидуално на рачун општег, а у вези са тим и заинтересованост за емоционална преживљавања, као и егзотичне пределе и мотиве. Још једна одлика, која се најпре појављује у оквиру поменутих тема, да би убрзо затим постала израженија као тенденција у илустрацији дечије књиге осамдесетих година XX века, односи се на појачану метафоричност, уз често присуство и надреалних мотива. Реализација овог начела у пракси значи цртеж-ребус, текстове графички представљене у виду слика и сл.

„Историја московске илустрације дечије књиге 1960 – 1980. год. одликује се, са једне стране, разноврсношћу стилова, техника, приступа дизајну, теоретских погледа и начина њихове реализације у пракси, а са друге, њена еволуција подсећа на спиралу,

²⁷² Ескина Е. В. 2013, стр.16

код које се делом понављају процеси уметности књига почетка века, а делом антиципирају предстојеће промене²⁷³.

На самом крају нашег истраживања, као илустрацију овог кратког приказа развоја илустрације дечије књиге совјетског периода, у оквиру могућих перспектива истраживања теме, представимо преглед најзначајнијих илустрација повести-бајке *Три дебељка*, Ј. Ољеше, који обухватају већину наведених периода развоја.

Илустратор првог издања Ољешине повести-бајке, објављене у издавачкој кући *Земља и фабрика*, 1928. године био је М. В. Добужински²⁷⁴. Илустрација Добужинског постала је веома популарна, аутору је додељена награда на изложби иновација у Москви, а књига је поново издата 1930. године. Овај рад Добужинског пре свега је у знаку детаљне илустрације сижеа, а основна заслуга у погледу технике и приступа илустрацији, према оцени историчарке уметности, Е. Ганкине, јесте то што је при илустровању Ољешине бајке направио праву револуцију суровим бојама и техникама илустрације, будући да му поступци традиционалне графичке илустрације нису били довољни за визуелизацију Ољешине оштре пародије и заједљиве гротеске у портретисању ликова бајке, као и сижеа, испуњеног бурним дешавањима. У оквирима поступка, аутору веома добро познате, позоришно-декоративне уметности, „графичка гротеска органично се уплеће у цртеже *Три дебељка* у заслепљујућу позоришну буфонаду без задршке, радња као да се износи на сцену и добија

²⁷³ Исто, стр. 20-21

²⁷⁴ Мстислав Валеријанович Добужински по узрасту припада млађим члановима групе уметника *Мир искусства*, којој остаје веран већ по самом карактеру, перцепцији и начину њеног преношења, по изражајношћу линија, општој конструкцији, начину приказивања детаља и њиховој композицији на површини листа. Познат као *сликар града*, који не приказује обичне архитектурне пејзаже, већ унутрашњи живот и душу града, по оцени проф. А. Сидорова, Добужински је „један од најбољих читалаца међу сликарима Петербурга“. Једним од најбољих радова М. В. Добужинског сматрају се илустрације *Белих ноћи* Достојевског, *Бедне Лизе* Карамзина, Пушкиновог *Станичног надзорника*, Андерсеновог *Свињара*, *Ноћног принца* Ауслендера, *Три дебељка* Ј. Ољеше и др.

позоришни карактер²⁷⁵. Понекад он „показује шири план радње, са малим људићима, са пејзажима, са фрагментима архитектуре, понекада даје из опште радње као одозго ухваћен део сцене са групом учесника. Али скоро никада Добужински не даје гледаоцу да се заустави, погледа у лице, у душу својих јунака; они пролазе поред њега као у каледоскопу, константно задивљујући очи својом провокатвном необичношћу, својом чудноватом лепотом.“²⁷⁶

Други илустратор књиге био је В. И. Козлински²⁷⁷. Књига са његовим гравирама објављена је 1935. год. у московској издавачкој кући *Совјетски писац*. Гравире Козлинског у основи карактерише спој футуристичке агитационе естетике и готске тајанствености, наслеђене из илустрација бајки Хофмана. Свака гавира појединачно, по правилу, представља јасну, завршену метафоричну композицију, испуњену детаљима радње. Када говоримо о основном поступку, уметник веома активно користи поступак филмске монтаже, која је заправо својствена и приповедној техници самог писца, тако да су илустрације Козлинског у основи аутентичне и компатибилне са уметничким текстом.

В. Н. Горјајев²⁷⁸ је уметник који је два пута илустровао *Три дебељка* – 1956, када је књига објављена у московској *Државној издавачкој кући* и 1969. у *Дечијој књижевности*. Само на основу поређења ових илустрација, може се говорити о јачини и разноврсности његовог талента, јер би се на први поглед могло рећи да су у питању илустрације сасвим различитих уметника. Илустрација из 1956. је фигуративна и реалистична, а техника традиционална за дизајн књиге педесетих

²⁷⁵ Ганкина Е. З. 1963. стр. 63

²⁷⁶ Исто, стр. 64

²⁷⁷ Владимир Иванович Козлински, чији је један од учитеља у петербуршкој школи уметности био Добужински, имао је велики број графичких радова, од којих већину представља агитациони материјал и карикатуре у новинама, а остао је познат и као декоратер улица и тргова поводом празновања револуционарних празника.

²⁷⁸ Виталиј Николајевич Горјајев, познати руски уметник средине XX века, чије је стваралаштво, управо, педесетих година познато као „књижни“ период, за време кога је замислио илустрације дела Пушкина, Гогоља, Достојевског, чија је реализација трајала готово 30 година. Добитник је Државне награде СССР за илустрације Гогољевих *Петербуришких повести*.

година. На различитост илустрације из 1969. год. утицале су и неке објективне околности, попут филма који је снимљен по бајци 1966. год, и који је имао толики успех, да су захваљујући њему *Три дебељка* постали прави производ масовне културе. Горјајев се трудио да у својим новим илустрацијама избегне шаблонску перцепцију књиге, али изгледа да није било могуће избећи динамику нове естетике, која је несумљиво извршила утицај на сам развој илустрације књиге. Нови цртежи испали су тако револуционарни и веома савремени, чак и по многим критеријумима каснијих поетика: брзе, емоционалне слике неочекиваних боја са јаким контрастима, захваљујући којима се ствара веома ефектна илузија вишедимензионалности простора.

И ако је некада уметничка илустрација била основни извор естетичке информације, адекватан начин упознавања деце са великом уметношћу, а видели смо, и пропагандно средство ширења и имплементације идеологије, данас је, у време технолошког прогреса, дечија књига добила много конкурената. Не упуштајући се у расправу о томе да ли је илустрована дечија књига одживела свој век, можемо закључити да њену аксиолошку суштину чини својеврсни микросвет уметности, у коме су фокусиране изражајне могућности и методи бар две велике уметности, захваљујући чему уметничке мотиве и ликове дете може да перципира стваралачки активно и усвоји информацију која се даје у уметничкој форми.

Извори:

Волков А. М. (електронски извор): А. М. Волков. Волшебник Изумрудного города. Доступно на: <http://volkov.anuta.org/volsh/>, 12.3.2012.

Кэрролл Л. 2009: Кэрролл Л. Алиса в стране чудес: Сказочная повесть. Пересказ Б. Заходера. Москва: АСТ. 2009.

Лагин. Л. 1938 (електронски извор): Л. Лагин. Старик Хоттабыч (редакция 1938 года). Доступно на: http://royallib.com/book/lagin_lazar/starik_hottabich_red_1938_goda.html, 5.2.2012.

Лагин Л. И, 1990: Лагин Л. И. Старик Хоттабыч: повесть-сказка: Детская литература. Москва. 1990.

Милн А. Вини-Пух, пер. В. Вебер, электронный ресурс, режим доступа: http://www.winnieosho.narod.ru/veber_pooh.html#3, 25.8.2014.

Милн А. Винин Пух и все-все-все, пер. Б. Заходер, электронный ресурс, режим доступа: <http://www.winnieosho.narod.ru/zahoder.html>, 25.8.2014.

Носов Н. 1972. (електронски извор): Н. Носов. Приключения Незнайки и его друзей. Доступно на: <http://deti-online.com/skazki/rassказы-nosova/priklyucheniya-neznayki-i-ego-druzey/>, 25.5.2014.

Олеша, Ю. 1968: Олеша, Ю. *Пьесы. Статьи о театре и драматургии*. Москва: Искусство.

Олеша Ю. 2002 (електронски извор): Три толстяка <http://books.rusf.ru/unzip/add-on/xussr_mr/oleshy01.htm?1/15> доступно 11.10.2012.

Толстой А. Н. 1960: Толстой А. Н. Золотой ключик, или Приключения Буратино // Толстой А. Н. Собр. соч. в 10 т, Москва 1960.

Чуковский К. 1965 (електронски извор): К. И. Чуковский. От двух до пяти // Собр.соч.в 6 томах. Том 1. - Москва: Художественная литература, 1965. <http://www.2lib.ru/getbook/15382.htm>, 2. 6. 2014.

Чуковский К. И. 1991: Дневник 1901-1929. Москва, 1991.

Чуковский К. 1999: Признания старого сказочника // Чуковский К. Стихи и сказки.
М.: Планета детства, 1999.

Литература:

Аксененко С. 2004 (электронски извор): Тоталитаризм и авторитаризм / "Твое Время" №3-4/2004, доступно на: <http://ytime.com.ua/ru/19/94/5>

Александров А. 1936: Александров А. Рец.: *Толстой А.* Золотой ключик, или Приключения Буратино. М.-Л.: Детгиз, 1936 // Литературный современник., № 11.

Арзамасцева И. Н. 1991: Арзамасцева И. Н. Метафора жизни. Размышления о сказке / Детская литература, 1991, № 9-10

Арзамасцева И. 1994. От зрелища к слову. Сказка 10. Олеши "Три Толстяка" как памятник русского авангарда 20-х годов // Детская литература. 1994. № 3.

Арзамасцева И. Н. – С. А. Николаева 2008: И. Н. Арзамасцева, С. А. Николаева. Детская литература. Academia. Москва, 2005.

Бархударов Л. С. 1975: Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). Москва, Международные отношения, 1975.

Барт Р. 1989: ИЗБРАННЫЕ РАБОТЫ. Семиотика. Поэтика. Составление, общая редакция и вступительная статья Г. К. Косикова. Москва. ПРОГРЕСС 1989.

Бахтин М. М. 1972: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского, Москва, 1972

Бахтин М. М. 1986/1975: Вопросы литературы и эстетики - М.: Художественная литература, 1975.

Белинков А. В. 1965: Белинков А. В. Сдача и гибель советского интеллигента, Юрий Олеша. Москва. 1965

Бибко Н. С. 1990: Бибко Н. С. Изучение сказок смешанного (переходного) типа // Нач. школа. - 1990. - №3. - С. 29-33

Борисенко А. Л. Преемственность в переводе. Поэзия нонсенса: усвоение литературной формы // Альманах переводчика, М., РГГУ, 2001.

Брауде Л. Ю. 1979: Л. Ю. Брауде. Скандинавская литературная сказка. Москва: Наука, 1979.

Вдовенко И. В. 2007: Вдовенко И. В. Стратегии культурного перевода. СПб.: РИИИ, 2007.

Виноградов 2001: Виноградов В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). Москва: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001

Воронцова Т. (электронски извор): *Подлинная история Красной Шапочки*: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200204404>, доступно 12.2.2014.

Волков А. 2001. *Переробка* // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті Литаври.

Ганкина Е. З. 1963: Э. З. Ганкина, Русские художники детской книги. Советский художник. Москва 1963.

Гейм, М. 2001: М. Гейм. О переводе дословном и вольном. Прагматический подход к теории перевода / Альманах переводчика. РГГУ, 2001 (II). с. 9-19.

Генчиева М. 1971: Генчиева М. Правдивая фантазия и сказочная реальность: Размышления о современной сказке // Детская литература. - 1971. - № 6.

Герасимова Д. 2005. (электронски извор): Дарья Герасимова. КОНАШЕВИЧ ВЛАДИМИР МИХАЙЛОВИЧ- ТАЛАНТ ДОБРОТЫ. Доступно на: <http://bibliogid.ru/khudozhniki/761-konashevich-vladimir-mikhajlovich>, 2.2. 2015.

Гецевичюте М. П. 2004. Гецевичюте Марина Петровна. Прозаическая сказка в творчестве символистов (1895-1917): Диссертация канд. филол. наук. Пермь, 2004

Громов Д. 2012. (электронски извор): Дмитрий Громов. *Киевнаучфильм и Капитан Врунгель*. Доступно на: <http://gorodkiev.ru/kievnauchfilm-i-kapitan-vrungel/>, 2.9.2014.

Губергриц А. 2004: Губергриц Анна. Русская драматургия для детей как элемент субкультуры : 1920-1930-е годы. Таллин, 2004.

Ескина Е. В 2013: Ескина Е. Владимировна, Московская иллюстрация детской книги в 1960 – 1980-х годах. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва 2013.

Ефимов. Е. Б, 2002: Ефимов Е.Б. Примечания к: "Одолеем Бармалея" // Чуковский К. Стихотворения. СПб, 2002

Женетт Жерар 1998: Женетт, Жерар. Работы по поэтике. Фигуры. В 2-х томах. Москва. Изд.-во им. Сабашниковых, 1998.

Загидуллина М. 2004. Ремейки, или экспансия классики // *Новое литературное обозрение*, № 69, 213-222.

Зубарева Е. Е. 2004. Детская литература. Москва. Высшая школа, 2004.

Изер В. 2009: Изер В. Проблема переводимости: герменевтика и современное гуманитарное знание: Лекции, прочитанные на филологическом факультете Московского университета. Пер. с англ. 2009.

Исаковская А. Ю. 2012: Исаковская, Алла Юрьевна. Детская сказка в русской советской литературе. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Москва 2012.

Красовицкая Л. М.1987: Советская детская книжная графика 1920-х годов и развитие её традиций в современной детской книге : дисс.канд.искусствоведения. Москва, 1987.

Кривошапова, Т. В. 1995. Русская литературная сказка конца XIX - начала XX веков: Учеб. пособие по спецкурсу для студентов. Акмола: АкМУ.

Кристева Ю. 1963: *Бахтин, слово, диалог и роман* // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – Витебск,1963.

Комиссаров В. Н. 1980: Комиссаров В.Н. Лингвистика перевода. М., 1980.

Комиссаров В. Н. 1990: Комиссаров В.Н. Теория перевода. М., 1990.

Корепова К. Е. 2001: Корепова К. Е. Лекарство от задумчивости: Русская сказка в изданиях 80-х годов XVIII века. – СПб. 2001

Конашевич В. М. 1968: Конашевич. О себе и своем деле, Москва, 1968.

Кузмин М. А. 2000: М.А. Кузмин. Дневник 1905–1907. Предисловие, подготовка текста и комментарии Н.А. Богомолова и С.В. Шумихина. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000.

Кукулин И. 2005, электронски извор: Кукулин И: Игра в сатиру, или Невероятные приключения безработных мексиканцев на Луне, доступно на: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/76/kukku.html>, 11.12.2014.

Курый С. 2005. (электронски извор): Курый С. В сказке, как в жизни (пьесы Е. Шварца) "Твое Время" №1-2/2005, доступно на: <http://ytime.com.ua/ru/17/2006/39/193>, 3.9. 2014.

Курий С, 2015. (электронски извор): Курый С. Как Юра Баранкин становился воробьём, человеком и суперменом? *Время Z* №1/2015, доступно на: <http://www.ytime.com.ua/ru/85/5021/11/>

Латова Н. В. 1998 (электронски извор): Латова Н. В. Чему учит сказка? (О российской ментальности) // pergam-club.ru/taronomy/term/2313, доступно: 12.5.2012.

Левый 1974: Левый И. Искусство перевода. Москва: Прогресс. 1974.

Левин 1992: Левин Ю.Д. Проблема переводной множественности.// Литература и перевод: проблемы теории. Москва: Прогресс, Литера, 1992.

Левченкова О. С. 2000: Левченкова О. С. Феномен чуда в русской литературной сказке 30–90-х годов XX века // Филологические науки. 2000. № 5.

Леонова Т. Г. 1982: Леонова Т. Г. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке. Том, 1982.

Липовецкий М. Н. 1992, М. Н Липовецкий. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920-1980-х годов). Свердловск: Изд-во Уральского университета, 1992.

Липовецкий, М. Н. 2003. (Электронски извор) Утопия свободной марионетки, или Как сделан архетип (Перечитывая «Золотой ключик» А.Н. Толстого) // *Новое литературное обозрение*, № 60. Доступно на: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/60/lipov.html> [18. 09. 2011].

Липовецкий М. 2008: Буратино: Утопия свободной марионетки // ВЕСЕЛЫЕ ЧЕЛОВЕЧКИ: культурные герои советского детства, НЛЮ, Москва 2008.

- Лотман Ю. М. 1998: Лотман Ю. М. Об искусстве, Искусство – СПб, 1998.
- Лотман Ю. М. 1999: Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – Москва. Языки русской культуры, 1999.
- Лукьянова И. 2006: Ирина Лукьянова. Корней Чуковский. — Москва. Молодая гвардия, 2006.
- Лупанова И. П. 1969: Лупанова И. П. Полвека. Советская литература для детей 1917 – 1967. Очерки., Москва 1969
- Лупанова И. П. 1971: Лупанова И. П. Быть человеком! (Размышления о герое современной литературной сказки) / Детская литература, 1971.
- Мандельштам О. 1994: Мандельштам О. Сочинения в 2 т. Тула, 1994.
- Маршак С. (электронски извор) 2014: цитат по: Ральф Парве "Таре-гареке". Доступно на: <http://s-marshak.ru/illustr/illustr.htm>, 21.5.2014.
- Можейко М.А. 2001. *Интертекстуальность // Постмодернизм*. Энциклопедия. Составители и научные редакторы А. А. Грицанов, М.А. Можейко. Минск: Интерпрес-Сервис, Книжный дом, 333-335.
- Нагишкин Д. Д. 1957: Нагишкин Д. Д. Сказка и жизнь. Москва. Детгиз, 1957.
- Неёлова А. Е. 2004: Неёлова, Анна Евгеньевна. Повесть-сказка в русской детской литературе 60-х годов XX века. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Петрозаводск. 2004.
- Нойберт А. 1978: Нойберт А. Прагматические аспекты перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике: Сб. статей. Москва: Международные отношения, 1978.
- Носов. Н. 1972: *Беседа*, Комсомольская правда, 20 мая 1972.
- Овчиникова Л. В. 2001: Овчиникова Л. В. Русская литературная сказка XX века (история, классификация, поэтика). Москва, 2001
- Петровский М. Петровский М. 1986: Книги нашего детства, Москва, 1986.
- Плат К. 2008. (электронски извор): <http://www.chukfamily.ru/Kornei/Biblio/platt.htm>, доступно: 22.6.2014.

Подлубнова Ю.С. 2005: Подлубнова Ю.С. Метажанры в русской литературе 1920 - начала 1940-х годов (коммунистическая агиография и европейская сказка-аллегория). Екатеринбург, 2005. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Померанцева Е. В. 1988: Писатели и сказочники. Э.В. Померанцева. - Москва, 1988.

Пропп В. Я. 1976: Пропп В. Я. Фольклор и действительность: Избранные статьи. Составление, редакция, предисловие и примечания Б.И. Путилова. Москва: Издательство «Наука». Главная редакция восточной литературы, 1976.

Пропп В. Я. 2002: Владимир Яковлевич Пропп. Фольклор. Литература. История. (Собрание трудов). Составление, научная редакция, комментарии, библиографический указатель В. Ф. Шевченко. — Москва: "Лабиринт", 2002.

Ротобылская, Т. 2000. *Гермеутыка і сучасная драматургія*// Спыныся імгненне ... Старонкі тэатральнага жыцця Беларусы 1990-х. Минск: Ковчег, 190–195

Руднев, В. П., Михайлова Т. А 1996: Руднев, В. П., Михайлова Т. А. Винни-Пух и философия обыденного языка. Москва, 1996.

Самарин, А. 2009. Проблема типологии современного драматургического римейка: *Південний архів (Збірник наукових праць. Філологічні науки)* Випуск XLVII. Херсон: ХДУ, 79 -84.

Свербилова Т. Г. 1990: Свербилова Т. Г. Трагикомедия в советской литературе: (Генезис и тенденции развития). Киев, 1990.

Свердлов М. И. 2004: Свердлов М. И. По ту сторону добра и зла: от Буратино до Петра. Москва 2004.

Сдобников, Петрова 2006: В. В. Сдобников, О. В. Петрова. Теория перевода (учебник для студентов лингвистических вузов и факультетов иностранных языков). Аст: Восток-Запад. Москва, 2007.

Сергеевна, Ю.П. 2005. Метажанры в русской литературе 1920 – начала 1940-х годов (коммунистическая агиография и „европейская“ сказка-аллегория). Екатеринбург. Уральский государственный университет им. А. М. Горького, 2005.

Сиповский, В. В, 1903: Из истории русского романа и повести / Сиповский, В.В. Н1. XVIIIвек. – СПб.: 2-е Отд. Ими. Акад.наук, 1903.

- Тальников Д. 1928: Тальников Д. Литературные заметки. [Статья] // Красная новь. 1928. N 6. стр. 223-245 < <http://www.ruthenia.ru/sovlit/b.html>>, 11.10.2012.
- Таразевич Е. Г. 2003. *Римейк в современной русской драматургии* // Материалы международной научно-практической конференции "Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания". Пермь: Пермский государственный педагогический университет. Доступно на: http://wap.pspu.ru/sci_liter2005_taraz.shtml 29.09. 2011.
- Тихомирова А. В 2011: Тихомирова, Анастасия Владимировна. Жанровые особенности философской сказки в русской литературе второй половины XX - начала XXI. Диссертация кандидата филологических наук. Ярославль, 2011.
- Томашевски Б. В. 1999: Теория литературы. Поэтика. М. Аспект-пресс, 1999.
- Фененко Н. А. 2001: Перевод и диалог культур. Язык реалий и реалии языка / Под ред. А. А. Кротова. Воронеж: ВГУ, 2001.
- Фрейденберг О. М. 1997: Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Москва, 1997.
- Цветаева М. 1931. [электронски извор]: Марина Цветаева, О новой русской детской книге. Доступно на: <http://ps.1september.ru/article.php?ID=200301019>, 21.5. 2014.
- Чернышёва, М. 2007. Книга сквозь книгу: „Приключения Пиноккио“ — „Золотой ключик, или Приключения Буратино“ : История деревянного человечка. Москва: Совпадение. 2007.
- Чуковская Л. 1963: Чуковская Л. Лаборатория редактора. Москва, 1963.
- Шацких А. 2004 (электронски извор): Александра Шацких, Русская детская книга 1920 - 1930. Доступно на www.tg-m.ru/img/mag/2004/3/074-085.pdf, 21.10.2014.
- Швейцер А.Д. 1988:Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. М.,1988.
- Шевченко О. Н. 2009: Языковая личность переводчика (на материале дискурса Б. В. Заходера): Диссертация кандидата филологических наук. Волгоград, 2005.
- Штейнер Евгений 2002: Евгений Штейнер, Авангард и построение нового человека. Искусство советской детской книги 1920 годов. Москва. НЛЮ 2002.
- Штейнер Евгений 2012: Модернизм в детской книге Европы и Америки 1920-30-их годов / Зеркало 39, 2012.

Яусс Г. Р. 2004: Яусс Г. Р. История литературы, как вызов теории литературы / Современная литературная теория. Москва. Флинта: Наука, 2004.

Биографија

Велимир Илић је рођен у Нишу 05. 07. 1977. год, где је завршио основну школу и гимназију природно-математичког смера. Основне студије уписао је најпре на за СГ за српски језик и књижевност, а 2000. год уписао је и СГ за руски језик и књижевност, коју је завршио је фебруара 2005. као најбољи студент академске 2004/2005 год, а на СГ за српски језик и књижевност дипломирао је 2006. године. Исте године уписао је постдипломске студије на Филолошком факултету у Београду, на смеру Наука о књижевности. Одбраном магистарског рада, под називом „Женски ликови Москве у руском фолклору: еволуција мотива“, октобра 2009. године стекао је академско звање магистра филолошких наука.

На Филозофском факултету у Нишу најпре је изабран у звање сарадника у настави за ужу научну област Руска књижевност и култура, а након одбране магистарског рада изабран је у звање асистента за исту ужу научну област.

Дугогодишњи је сарадник „Градине, часописа за књижевност, уметност и културу“, а у периоду 2009 – 2012. год. био је и члан редакције. Члан је Удружења књижевника и књижевних преводилаца града Ниша.

Аутор је више стручних радова и књижевних превода.

Живи у Нишу. Ожењен је и отац је седмогодишње Јане и тромесечног Растка.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Беомир Кенти

број индекса _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Руска ауторска библиотека совјетског
периода

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

у Београду, 16.6.2018.

Потпис докторанда

Беомир Кенти

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Белимир Њант

Број индекса _____

Студијски програм _____

Наслов рада Ручко ауторско право совјетског периода

Ментор Др Врхито Анђелосијевић

Потписани/а Белимир Њант

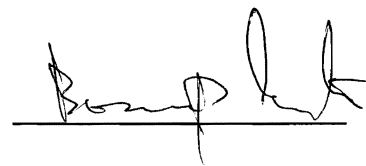
Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 16.6.2015,



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Руска ауторска библиотека Совјетског периода

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Београду, 16.6.2015.

Потпис докторанда

