

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Ана М. Јаковљевић Радуновић

ЦИКЛУСИ ПРИПОВЕДАКА ВЛАДИМИРА
ФЈОДОРОВИЧА ОДОЈЕВСКОГ

Докторска дисертација

Београд, 2016.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Ana M. Jakovljević Radunović

SHORT STORY CYCLES OF VLADIMIR FYODOROVICH
ODOEVSKY

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2016.

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Анна М. Яковлевич Радунович

ЦИКЛЫ ПОВЕСТЕЙ ВЛАДИМИРА ФЕДОРОВИЧА
ОДОЕВСКОГО

Докторская диссертација

Белград, 2016.

Ментор:

Др Ирина Антанасијевић, ванредни професор Филолошког факултета
Универзитета у Београду

Чланови комисије:

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.

Датум одбране:

Сажетак

Циклуси приповедака Владимира Фјодоровича Одојевског

Појединачно уметничко дело и циклус, као варијанте, узајамно се допуњавају у књижевно-историјском процесу. Прозни циклус се формира од посебних текстова од којих је сваки потпун и самодовољан и може представљати самостално дело, али у исто време текстови имају одређени редослед који обезбеђује довољно јасну асоцијативну везу. Кључни фактор формирања циклуса јесте ауторова интенција.

После проучавања радова руских научника о циклизацији и руском прозном циклусу епохе романтизма у радовима М. Н. Дарвина, В. И. Тјупе, Л. Е. Љапине, А. С. Јанушкевича, В. С. Кисељева и Ј. Ј. Афоњине покушали смо да утврдимо место циклуса Одојевског у књижевно-историјском процесу тридесетих година и четрдесетих година XIX века. Сабрана делима Одојевског су закључн етапа руског романтизма где писац нуди целовити комуникативни програм чији је циљ укључивање читаоца у процес спознаје света и сопственог места у њему реализован кроз елементе књижевне архитектонике. Сабрана дела Одојевског су јединствени израз воље аутора те се проблем циклизације и циклуса у стваралаштву овог аутора мора пре свега изучавати на основу овог издања.

Књижевно наслеђе Владимира Фјодоровича Одојевског у својој основи је фрагментарно. Проза Одојевског представља универзални простор који допушта само условну завршеност. Тротомно издање *Сочиненія князя В. Ф. Одоевскаго* из 1844. године (*Дела князя В. Ф. Одојевског*) јесте скуп највреднијих ауторових уметничких достигнућа. Став писца да се и у најмањем делу могу пронаћи особине целине упућује на цикличност као основну особину његових дела и формативну одлику романтизма. Проучавали смо циклусе настале од 1827. до 1844. године: *Шарене бајке* (1833), *Лудницу* (1827–1836), *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима* (1832–1844) и циклус *Домаћи разговори* (1844). Посебно поглавље посвећено је нереализованој замисли алманаха *Тројка* и утицају сарадње са Пушкином и Гогољем на циклус *Домаћи разговори* Одојевског. У сваком поглављу описује се структура циклуса, механизми интеграције и сегрегације. Разматра се проблем хронотопа, сижеа,

јунака и наратора. Централно место у нашем истраживању заузима други том сабраних дела – *Домаћи разговори*, за које смо доказали да представљају ауторски циклус.

Формирања концепције и својеврсне филозофије руског прозног романтичарског циклуса најочигледније је и најуспешније присутно у *Шареним бајкама*. Први и други том сабраних дела повезује циклус *Дом сумасшедших* (*Лудница*) који је настао под утицајем *Шарених бајки*. На формирање *Луднице*, сем лика Иринеја Модестовича Гомозејка, утицала је и неостварена замисао о „троспратном” алманаху *Тройчатка* (Тројка). Идеја о алманаху у коме би била штампана дела Пушкина, Одојевског и Гогоља настала је у периоду интензивне сарадње три писца тридесетих година. Рад на припреми троспратног алманаха одразио се у највећој мери у другом тому сабраних дела: како је други спрат замишљеног алманаха био предвиђен за Иринеја Модестовича Гомозејка, „мученика салона високог друштва” – овај том чине приповетке са темама из живота руског високог друштва, а у овај циклус ушле су и приповетке из циклуса *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима* које су суштински повезане са Пушкиновим и Гогољевим делима. Сарадња са Пушкином и Гогољем утицала је на стварање посебне семиосфере у којој кључно место има концепт дома који у свим потоњим циклусима омогућава функционисање механизма концентричности, тј. представља првобитни елемент интеграције текста. Развој семантичке структуре дома из текста у текст на крају крајева формира семантичку структуру читавог циклуса *Домаћи разговори* као јединог ауторског циклуса у сабраним делима.

Први и други том сабраних дела повезује неостварени циклус *Лудница*, због чега је било неопходно разматрати циклус *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима* у контексту неколико циклуса: 1. читалачког, несабраног, неауторског циклуса *Лудница*, 2. читалачког, несабраног (не)ауторског циклуса *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима* и 3. у контексту ауторског циклуса *Домаћи разговори*. Промена структуре ранијих циклуса зарад формирања *Домаћих разговора* као лажно рецептивног циклуса створила је неопходност проучавања

механизама интеграције циклуса, а пре свега настанак и развој микроциклуса *Саламандер*, који истовремено представља и фактор његове нестабилности.

Резултат нашег истраживања јесте потврђивање постојања везе *Луднице* са *Божанственом комедијом* и *Домаћих разговора* са *Декамероном*, што нам је открило и принцип стварања сабраних дела Одојевског у којима се одразила и историја развоја европског прозног циклуса, али конфронтација мушког и женског начела у првом тому (*Руске ноћи*) и *Домаћим разговорима* у другом.

Кључне речи: В. Ф. Одојевски, руски романтизам, руски прозни циклус, Пушкин, Гогољ, Данте, Домаћи разговори.

Научна област: Русистика – Руска књижевност

Ужа научна област: Руска књижевност XIX века

УДК

Abstract

Short story cycles of Vladimir Fyodorovich Odoevsky

An individual work of art and works collected in cycles, as variants, are complementary in literary and historical processes. A prose cycle is formed out of individual texts, each of which is a complete and self-sufficient unit and can be seen as an independent work, while at the same time these texts create a sequence, providing a sufficiently clear associative connection. The key factor in the formation of a cycle is the author's intention.

Having studied works by Russian researchers on cycle formation and the Russian prose cycle in the period of Romanticism in the works of M. N. Darwin, V. I. Tyupa, L. E. Lyapina, A. S. Yanushkevich, V.S. Kiselev, and E. E. Afonina, we attempted to determine the position of Odoevsky's cycles in literary history and developments in 1830s and 1840s. The short stories of Odoevsky are discussed as the final stage of Russian Romanticism, where the author offers a rounded communication programme whose goal is to involve the reader in the process of getting to know the world and realizing his place in it, realized through elements of literary structure. Odoevsky's collected works are a unique expression of the author's will; therefore the problem of cycles and cycle formation must primarily be studied on the basis of this.

The literary legacy of Vladimir Fyodorovich Odoevsky is essentially fragmentary. Odoevsky's prose is a universe which allows for conditional ends only. The three-volume edition of *Сочинения князя В. Ф. Одоевскаго* from 1844 (*The Works of Prince V.F. Odoevsky*) is a collection of the author's most valuable artistic achievements. The author's opinion that characteristics of the whole can be found even in its smaller piece points to cyclicity as a fundamental characteristic of his works and a formative quality of Romanticism. We studied story cycles created between 1827 and 1844: *Variiegated Tales* (1833), *The Madhouse* (1827–1836), *Tales on the Danger of Playing with Elemental Spirits* (1832–1844), and the *Domestic Conversations* cycle (1844). A separate chapter was devoted to his unrealized idea to publish a literary journal called *Troika*, and to the influence of his collaboration with Pushkin and Gogol on the *Domestic Conversations* cycle. Each chapter describes the structure of cycles, and the mechanisms of integration and segregation. We discuss the issues of

chronotope, plots, characters, and narrators. The second volume of collected works – *Domestic Conversation*, which we have proved to have been intended as a cycle by the author, has the central position in our research.

The process of creating a concept and a unique philosophy for a late Russian prose Romanticist cycle is both the most obvious and the most successful in *Variegated Tales*. A connection between the first and the second volume of the Collected works is provided by the *Дом сумасшедших (Madhouse)* cycle, created under the influence of *Variegated Fairytales*. The creation of the Madhouse was influenced not just by the character of Iriney Modestovich Gomozeyko, but also but the unrealized idea for a “three-tier” magazine *Тройчатка (Troika)*. This idea about a magazine which would carry the printed works of Pushkin, Odoevsky, and Gogol came during a period of intensive collaboration of the three writers in the 1830s. This work on the preparation of the three-tier magazine was reflected the most in the second volume of the Collected works: given that the second tier of the future magazine was envisaged for Iriney Modestovich Gomozeyko, a “martyr in the high society salons” – this volume contains stories about the life of Russian high society, and the short stories from *Tales on the Danger of Playing with Elemental Spirits*, which also have an essential connection to the works of Pushkin and Gogol, can also be included in this cycle. This collaboration with Pushkin and Gogol led to the creation of a particular semiosphere in which the central position belongs to the concept of home, the concept which enables the functioning of the mechanism of concentricity in all later cycles, making it an original element of text integration. The development of the semantic structure of home from one text to the next eventually creates a semantic structure for the entire *Domestic Conversations* cycle as the only cycle in the Collected works intended to be such by the author.

The connection between the first and the second volume of the Collected works is provided by the unrealized *Madhouse* cycle. It was therefore necessary to discuss the *Tales on the Danger of Playing with Elemental Spirits* in the context of several cycles: 1. Reader’s, uncollected, non-Author’s *Madhouse* cycle, 2. Reader’s, uncollected, (non) Author’s *Tales on the Danger of Playing with Elemental Spirits* cycle, and 3, in the context Author’s *Domestic Conversations*. The change of structure from earlier cycles in order to create *Domestic Conversations* as a falsely receptive cycle meant the

necessity to study mechanisms of cycle integration, primarily the inception and development of the *Salamander* micro-cycle, which is at the same time a factor of its instability.

The result of our research is that we have confirmed the existence of a connection between the *Madhouse* and the *Divine Comedy*, and between *Domestic Conversations* and *The Decameron*. This revealed to use the principles behind the creation of the Collected works of Odoevsky which reflected the historical development of the European prose cycle, along with the confrontation between the male and the female principle in the first volume (*The Russian Nights*) and *Domestic Conversations* in the second.

Key words: V. F. Odoevsky, russian romanticism, russian short story cycle, Pushkin, Gogol, Dante, Domestic Conversations

Scientific field: Russian studies – Russian literature

Narrow scientific field: 19th century Russian literature

UDK

САДРЖАЈ

Увод	1
I Циклизација и циклус	8
I. 1. Руски прозни романтичарски циклус и циклуси Одојевског	15
II Циклус Шарене бајке (Пестрые сказки)	38
II. 1. Настанак и нестанак наратора	38
II. 2. Алманах <i>Тройчатка (Тројка)</i> . Пушкин, Одојевски, Гогољ	60
III Циклус Лудница (Дом сумасшедших)	74
III. 1. Наслов циклуса	75
III. 2. Историјат настанка циклуса	77
III. 3. Тема лудила	81
III. 4. Јунаци <i>Луднице. Ко су лудаџи?</i>	85
IV Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима (Повести о том, как опасно человеку водиться со стихийными духами)	97
IV.1. Наслов циклуса.....	97
IV. 2. Историјат настанка циклуса.Приповетка <i>Силфида</i> и микроциклус <i>Саламандер</i>	102
IV. 3. Неауторски циклус <i>Лудница (Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима</i> као део циклуса <i>Лудница</i>)..	111
IV. 3. 1. Тема лудила у <i>Повестима о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима</i>	113
IV. 3. 2. Тема поезије у тексту <i>Ко су лудаџи?</i> и у <i>Силфиди</i>	119
IV. 4. Структура циклуса: човек у кругу	125
IV. 4. 1. Homo Scriptor у центру (свог) света	125
IV. 4. 1. 2. Мотив огледала	134

IV. 4. 2. Структура микроциклуса <i>Саламандер</i> . Човек у туђем кругу. ..	144
IV. 4. 2. 2. Мотив огледала	147
IV. 5. 1. Фиктивни и реални хронотоп <i>Силфиде</i> . Формирање и рушење личности.	154
IV. 5. 2. Хронотоп микроциклуса <i>Саламандер</i>	164
IV. 5. 2. 1. <i>Јужна обала Финске почетком XVIII века</i> . Петербург и формирање личности.	164
IV. 5. 2. 2. Хронотоп приповетке <i>Елза</i> . Москва и рушење личности. ...	174
IV. 6. Особености циклизације у циклусу <i>Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима</i>	189
V. Циклус <i>Домаћи разговори</i> (<i>Домашние разговоры</i>)	192
V. 1. Наслов циклуса	192
V. 2. Наративна структура циклуса <i>Домаћи разговори</i>	197
V. 3. Предговор приповетке <i>Кнегињица Мими</i> и његова функција у циклусу <i>Домаћи разговори</i>	209
V. 4. Структура циклуса	211
V. 5. Хронотоп циклуса <i>Домаћи разговори</i>	221
V. 6. Тема женског васпитања и образовања у циклусу <i>Домаћи разговори</i> . Увођење у круг	236
V. 7. Мотив огледала у циклусу <i>Домаћи разговори</i>	245
V. 8. Јунакиње циклуса <i>Домаћи разговори</i> . Превладавање круга	260
Закључак	274
Литература.....	286
Биографија	308
Изјава о ауторству (Прилог 1)	309
Изјава о истовестности штампане и електронске верзије докторског рада (Прилог2).....	310
Изјава о коришћењу (Прилог 3).....	311

Увод

Појединачно уметничко дело и циклус, као варијанте, узајамно се допуњавају у књижевно-историјском процесу. Прозни циклус својим лајтотивима, хронотопима, бројним напоменама и епиграфима, размишљањима о различитим сферама живота има улогу својеврсног практикума у коме се уметнички моделирају суштински проблеми једног доба тако да он представља нужну етапу на путу књижевности ка епосу. Проучавање прозног циклуса с тачке гледишта „памћења жанра” и „облика времена” оспољава природу смене и кохабитације поезије и прозе, механизме изградње нове прозе, сазревање филозофије и поетике жанровских система. Од посебног је значаја појава и развој циклуса у периоду руског романтизма када он постаје доминантна књижевна форма епохе. У европској историји књижевности циклус као појам поетике први пут се јавља на прелазу из XVIII у XIX век, у време романтизма. Август Шлегел, један од раних теоретичара романтизма, први је изнео тврдњу да циклус чине дела која тек захваљујући претходном или следећем у низу постају пунозначна. Прозни циклус се формира од посебних текстова од којих је сваки потпун и самодовољан и може представљати самостално дело, али у исто време текстови имају одређени редослед који обезбеђује довољно јасну асоцијативну везу. Кључни фактор формирања циклуса јесте ауторова интенција. То значи да је зарад изражавања своје идеје аутор дужан да створи ред који комбинује различите текстове у структуралну целину. Овај ред није подложен изменама и допунама и има потпуни облик – облик циклуса. Текстови у систему циклуса остају независни, али истовремено представљају и епизоде, фрагменте једног ауторског исказа. Наслов циклуса и редослед текстова у њему представљају формалне знаке његове завршености. Сваки текст у циклусу, међутим, не представља комплетан уметнички свет, већ само његов део, а основне особине циклуса су мобилност, фрагментарност и целовитост.

Књижевно наслеђе Владимира Фјодоровича Одојевског у својој основи је фрагментарно. Проза Одојевског представља универзални простор који допушта само условну завршеност. Тротошно издање *Сочиненія князя В. Ф. Одоевскаго* из 1844. године (*Дела князя В. Ф. Одојевског*) јесте скуп највреднијих ауторових

уметничких достигнућа. По замисли аутора, оно је следеће године требало да буде допуњено и прерађено. Следећих девет година кнез Одојевски у посветио је практичном раду пре свега у Добротворном друштву за посете сиромашним (*Общество посещения бедных*), а различите околности утицале су да се поновном издању сабраних дела врати тек после пуних седамнаест година. Испоставило се да се, како је и сам писац признавао, променио и свет око њега и његов поглед на свет. Чинило му се да би сваки покушај прерађивања материјала нарушио органичност и природност творевине и деловао као механички додатак. О свим овим дилемама аутор је детаљно писао у предговору за ново издање сабраних дела коме је приступио почетком шездесетих година деветнаестог века, а које није штампано за пишевог живота (Одоевский 1975: 184–188). Необични стицај околности утицао је, као што смо видели, да *Дела* из 1844. године остану јединствени израз воље аутора и времена у коме су настајала.

Став Одојевског да се и у најмањем делу могу пронаћи особине целине упућује на цикличност као основну особину његових дела и формативну одлику романтизма. Његови циклуси одликују се високом мобилношћу и могућношћу структуралне трансформације. Приповетке прелазе из једног циклуса у други. Аутор прерађује своје планове те ствара и нове целине и нове циклусе који имају мало заједничког са почетним планом. Најобимније и најважније истраживање посвећено В. Ф. Одојевском је незавршена монографија Павела Никитича Сакулина *Из историје руског идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель-писатель*, која је из штампе изашла 1913. године. Монографија је први истраживачки рад у коме је дат преглед како замишљених али неостварених, тако и делимично остварених и реализованих ауторских циклуса писца. Сакулин сматра да се у стваралаштву Одојевског могу издвојити следећи циклуси: *Сказки Каллидора (Бајке Калидора), Пестрые сказки (Шарене бајке), Итальянский цикл (Италијански циклус), Цикл Гомозейки (Циклус Гомозејка), Дом сумасшедших (Лудница), Повести о том, как опасно человеку водиться со стихийными духами (Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима), Беснующиеся (Побеснели), Записки ленивца (Забелешке лењивца), Записки неслужащего человека (Забелешке човека који не служи), Записки Гробовщика (Забелешке гробара), Домашние разговоры (Домаћи разговори), Цикл Валкирина*

(*Циклус Валкирина*) и *Русские ночи* (*Руске ноћи*). Сакулинов попис циклуса прихваћен је од истраживача стваралаштва Одојевског (Турјан, Кисељов, Шрага), иако највећи број по сведочанству самог аутора постоји само у облику планова, а у највећем броју случајева (*Итальянский цикл, Цикл Гомозейки, Цикл Валкирина, Беснующиеся*) резултат су истраживачевог груписања приповедака по тематским и мотивским особеностима без подробне анализе циклусне целине и без узимања у обзир хронологије настанка појединих дела.

После проучавања радова руских научника о циклизацији и руском прозном циклусу епохе романтизма у радовима М. Н. Дарвина, В. И. Тјупе, Л. Е. Љапине, А. С. Јанушкевича, В. С. Кисељева и Ј. Ј. Афоњине покушали смо да утврдимо место циклуса Одојевског у књижевно-историјском процесу тридесетих година и четрдесетих година XIX века. Од посебног су значаја били радови Виталија Сергејевича Кисељова посвећени сабраним делима Одојевског *Метатекстовые повествовательные структуры в русской прозе конца XVIII – первой трети XIX века* (2006) и *Телеология «Сочинений князя В.Ф. Одоевского» (1844): принципы составления, композиция, жанровое целое* (2008) у којима се о сабраним делима Одојевског говори као о закључној етапи руског романтизма где писац нуди целовити комуникативни програм чији је циљ укључивање читаоца у процес спознаје света и сопственог места у њему реализован кроз елементе књижевне архитектонице. Сабрана дела Одојевског су јединствени израз воље аутора те се проблем циклизације и циклуса у стваралаштву овог аутора мора пре свега изучавати на основу овог издања.

Тротомник писца из 1844. године даје јасну слику о тематској и жанровској разноврсности овог романтичара. Он је својеврсни центар пишневог уметничког света, који је одувек стремио успостављању реда, систематичности, узајамној вези тема и сижеа и тек повремено ово постизао. Један део замишљених циклуса оваплотио се у оквирима циклуса насталих током рада на сабраним делима што ово издање чини јединственим у стваралаштву Одојевског. До сада није урађена студија о развоју циклуса В. Ф. Одојевског у којој би се пратио њихов пут од првобитне замисли до коначне редакције у издању из 1844. године. Према томе, до сада се није ни постављало питање зашто аутор на крају свог стваралаштва мења структуру својих циклуса, који су то идејно-тематски задаци и филозофски

ставови сходно којима он врши одабир материјала за своје циклусе и које су циклусе и у каквом облику је, као најрепрезентативније показатеље сопственог стваралаштва, аутор укључио у сабрана дела. Иако се у литератури, нарочито биографској, доследно указује на забележене замисли циклуса, до сада се оне нису разматрале у контексту сабраних дела писца, нити се објашњавало њихово делимично остварење.

Одојевски је ретко завршавао своје циклусе. Једини изузетак и једини у целости самостално објављен циклус Одојевског јесу *Пестрыѐ сказки (Шарене бајке)* из 1833. године. У издању из 1844. године циклус *Шарене бајке* претрпео је структурне промене: штампан је у скраћеном облику у трећем тому под насловом *Отрывки из Пестрых сказок (Одломци из Шарених бајки)*. Код Одојевског форма никада није била на првом месту. Он признаје да ју је мењао због замерки Александра Сергејевича Пушкина и у жељи да умањи присуство аутобиографског у сопственим делима. Формирања концепције и својеврсне филозофије руског прозног романтичарског циклуса најочигледније је и најуспешније присутно у *Шареним бајкама*, а чињеница да је циклус претрпео суштинску промену у структури не умањује значај овог циклуса за сабрана дела. Из коначног издања сабраних дела нестало је наратор – Иринеј Модестович Гомозејко, али су његове идеје реализоване у другим циклусима који су ушли у састав овог издања. Између осталог, први и други том сабраних дела повезује управо циклус *Дом сумасшедших (Лудница)* који је настао под утицајем *Шарених бајки*. Гомозејко, по речима писца, био је прави лудак и први становник овог здања те ће му у нашем раду бити посвећена посебна пажња. Како трећи том сабраних дела поред *Одломака из Шарених бајки* садржи и низ других приповедака, али и драмске одломке, чланак *О вражде к просвещению, замечаемой в новейшей литературе*, као и један број писама Одојевског (*Письма к графине Е. П. Р(остопчино)й о привидениях, суеверных страхах, обманах чувств, магии, кабалистике, алхимии и других таинственных науках*), он неће бити предмет нашег истраживања, иако сматрамо да и он представља врсту наджанровске цикличне целине.

У првом тому сабраних дела биле су први пут штампане *Русские ночи (Руске ноћи)*. Овај том сабраних дела речито илуструје како циклуси представљају прелазну фазу на путу ка већим епским формама. У филозофски роман

Одојевског ушле су приповетке настајале у дужем временском периоду, периоду између 1827. и 1844. године, међу којима су *Последний квартет Бетховена* (*Последњи квартет Бетовена*, 1831), *Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi* (*Дела витеза Ђанбатисте Пиранезија*, 1832), *Импровизатор* (*Импровизатор*, 1833) и *Себастијан Бах* (*Себастијан Бах*, 1835). Оне су биле замишљене као део неоствареног циклуса *Лудница* и посвећене су теми генијалних лудака. Циклус *Лудница* постао је тако основа крунског дела Одојевског – *Руских ноћи*.

На формирање *Луднице*, сем *Шарених бајки*, утицала је и неостварена замисао о „троспратном” алманаху *Тройчатка* (Тројка). Идеја о алманаху у коме би била штампана дела Пушкина, Одојевског и Гогоља настала је у периоду интензивне сарадње три писца тридесетих година, а после објављивања кључних циклуса руског романтизма: *Вечера на хуторе близ Диканьки* (*Вечери на салашу крај Дикањке*), *Повести покојног Ивана Петровича Белкина* (*Повести покојног Ивана Петровича Белкина*) 1831. године и нешто касније циклуса Одојевског *Шарене бајке*. Рад на припреми троспратног алманаха одразио се у највећој мери у другом тому сабраних дела: како је други спрат замишљеног алманаха био предвиђен за Иринеја Модестовича Гомозејка, „мученика салона високог друштва”, овај том чине приповетке са темама из салонског живота високог друштва. У други том ушле су приповетке из циклуса *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима* које су суштински повезане са Пушкиновим и Гогољевим делима: *Силфида* (*Силфида*), по духу блиска Гогољевим *Записима једног лудака* са којима има дијалошки однос (Скрипник 2008), а која је први пут штампана у Пушкиновом часопису *Современник* (*Савременик*), и дилогија *Саламандра* (*Саламандер*) која настаје као резултат пишчевог дијалога са Пушкиновим делима *Бронзани коњаник* и *Арапин Петра Великог* (Бабаева 2012). *Саламандера* истраживачи разматрају и као дилогију (Баланчук) и као микроциклус (Кисељов), те ћемо се у нашем истраживању бавити и овим проблемом.

Други том изашао је под насловом *Домашние разговоры* (*Домаћи разговор*) и у његов састав сем дела замишљених као део неоствареног циклуса *Повести о том, как опасно человеку водиться со стихийными духами* (*Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима*):

микроциклуса *Саламандер* (1841) и *Силфиде* (1837), ушле су и приповетке *Новый год* (*Нова година*, 1831), *Черная перчатка* (*Црна рукавица*, 1838), *Imbrogljo* (*Збрка*, 1835), *Княжна Мими* (*Кнегињица Мими*, 1834) и *Княжна Зизи* (*Кнегињица Зизи*, 1839). Наша радна претпоставка је да овај том представља посебан циклус настао у току рада на сабраним делима и представљаће централни део нашег истраживања.

Сочинения (1844) представљају и крај књижевног пута Одојевског (Сакулин, Турьян) и коначни израз воље аутора те ће се наше истраживање односити како на замишљене тако и на новостворене циклусе приповедака који су ушли у састав сабраних дела: *Шарене бајке*, *Лудницу* и *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима*, а посебну пажњу посветићемо другом тому сабраних дела и јединственом ауторском циклусу *Домаћи разговори*. Полазећи од става да суштина циклизације није просто преношење смисла из једног дела у друго, нити умножавање и ширење, већ се она одвија на границама и у везама једног дела са другим, сматрали смо сврсисходним показивање развоја структуре циклуса Одојевског од првобитне замисли до коначног облика у сабраним делима, што нам омогућава увид у особености циклизације код овог писца у најрепрезентативнијем издању његових дела.

Први и други том сабраних дела повезује неостварени циклус *Лудница*, што указује на неопходност разматрања циклуса *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима* у контексту неколико циклуса: 1. читалачког, несабраног, неауторског циклуса *Лудница*, 2. читалачког, несабраног (не)ауторског циклуса *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима* и 3. у контексту ауторског циклуса *Домаћи разговори*. Промена структуре ранијих циклуса зарад формирања *Домаћих разговора* као „лажно рецептивног циклуса” (Шрага 2013) створило је неопходност проучавања како особености циклизације схваћене као процеса чији је резултат стварање циклуса у сабраним делима Одојевског, тако и настанка и развоја микроциклуса који су ушли у њихов састав. Наше истраживање биће усмерено пре свега на истраживање механизма интеграције и сегрегације овог циклуса.

У првом поглављу нашег рада размотрена је поетика руског прозног романтичарског циклуса – његова структура, природа, основни нивои и функције. Посебна пажња посвећена је прегледу структуре и функција руског прозног циклуса тридесетих и почетка четрдесетих година XIX века, што је предуслов за повезивање циклуса Одојевског са другим романтичарским прозним циклусима.

Следећа поглавља посвећена су циклусима насталим од 1827. до 1844. године: *Шарене бајке* (1833), *Лудница* (1827–1836), *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима* (1832–1844) и *Домаћи разговори* (1844). Посебно поглавље посвећено је нереализованој замисли алманаха *Тројка* и утицају сарадње са Пушкином и Гогољем на циклус *Домаћи разговори* Одојевског. У сваком поглављу описује се структура циклуса, механизми интеграције и сегрегације. Разматра се проблем хронотопа, сижеа и јунака, и наратора. Централно место у нашем истраживању заузима други том сабраних дела – *Домаћи разговори*, за које ћемо доказати да представљају ауторски циклус, а истовремено ћемо испитати и процесе који су довели до његовог стварања.

У закључку ће бити показана промена структуре циклуса од почетне замисли до коначног облика у издању из 1844. године, као и наша запажања о улози циклизације и циклуса у поетици Одојевског и о томе шта је довело до стварања *Домаћих разговора*, јединственог ауторског циклуса приповедака у сабраним делима.

I Циклизација и циклус

Циклизација је ужи појам у оквиру општег концепта интегрисања. Циклизација је својствена делима светске и руске литературе и постоји у бројним варијантама. Леонид Сергејевич Јаницки доказујући да циклизација и у савременом добу представља појаву карактеристичну за све области културе пре свега јер циклус има компензациону улогу закључује да у тренутку када се руше традиционални облици целовитости он спречава распад и ентропију и повезује у целину различита уметничка дела. С друге стране, сматра аутор, циклус има и архетипску функцију. У периодима кризе долази до враћања уметности основама, митовима и архетиповима. Грчка реч *κύκλος* значи круг што циклус повезује са архетипом точка, змије која гризе свој реп, спирале, ланца, прстена, јајета, лопте, сфере чије се основно значење може свести на следеће:

1. јединство, недељивост, целовитост;
2. вечно понављање и кружни карактер свега постојећег;
3. порекло свега постојећег од једног извора, једне основе и могући повратак тој основи;
4. идеја недељивости-неспојивости мноштва појава, континуалног комуникативног процеса као облика постојања вишечланих феномена;
5. идеја круга у интерпретацији или херменаутичког круга; идеја дијалектичког развоја – Хегелова тријада теза–антитеза–синтеза (Јаницки 2000).

Ауторски прозни циклус један је од многих облика циклизације,¹ када не долази до стварања контекста, већ појединачног исказа посебног типа. Основна разлика циклуса у односу на остале врсте циклизације јесте његово функционисање као јединственог текста, док све остале врсте циклизације представљају групу текстова. Што се тиче односа између циклуса и циклизације он је исти као резултат у односу на процес (Афоница 2003). У књижевности циклус реализује идеју издвајања, затварања и завршавања целовитог, затвореног

¹ Радови Александра Николајевича Веселовског (1989), Владимира Јаковљевича Пропа (1976), Михаила Ивановича Стеблин-Каменског (1976), Алексеја Фјодоровича Лосјева (1991) и Дмитрија Сергејевича Лихачова (1979) омогућавају увид у појаве циклизације повезане са карактеристикама митолошког и религиозног погледа на свет.

и недељивог текста. У *Литературная энциклопедия терминов и понятий* стоји да циклус представља: „...обједињавање неколико самосталних дела у посебну целину. Циклуси се могу наћи у књижевности на различитим етапама њеног развоја” (превод наш – А. Ј. Р.) (2003: 1190). Михаил Николајевич Дарвин у свом чланку посвећеном циклусу пише да се термин циклус први пут појавио на размеђу XVIII и XIX века у периоду настанка романтизма у радовима Августа Вилхелма Шлегела. Истраживачи се углавном слажу у констатацији да је феномен циклизације одраз суштинских померања у писаној култури ка епским формама те је активно стварање циклуса у прози по правилу повезано са епохама владавине малих жанрова (Киселев, Янушкевич, Афонина), у периоду када у књижевности „рефлексивни традиционализам” замењује развој на основу индивидуалне стваралачке иницијативе, када категорија аутора односи превагу над жанром и „када се у литературу уводе не-књи и не-литература”. (Аверинцев 1986: 104–116). Међутим, бројна дела која настају као продукт циклизације у периоду краја XVIII и почетка XIX века нису називана циклусима. У руској традицији први озбиљни покушаји осмишљавања циклизације резултат су рада песника Валерија Брјусова, Андреја Белог и Александра Блока (Дарвин 1999: 483–484; Фоменко 1983).

Проблеми лирских циклуса и циклизације у лирици подробно су разматрани у књижевно-теоријској литератури (Гареева 2004; Белоусова, Дашевская 2014). Теоријска база за разматрање циклуса у прози још увек није довољно разрађена, као што не постоји ни потпуна слика развоја руског прозног циклуса, нарочито интензивног током читавог класичног периода руске књижевности од XVIII до XX века. Прозни циклуси углавном су предмет проучавања историчара књижевности и углавном се описују појединачни циклуси, а ређе типови циклизације.²

² Афоњина наводи да број чланака, магистарских и докторских дисертација, монографија у потпуности или делимично посвећених проблемима циклизације премашује двеста. Међутим, што се више радова појављује, проблем се све више компликује будући да сваки истраживач сматра циклусом текстуалну структуру коју је створио аутор чије дело проучава (Афонина 2005: 3). Нестерова у свом истраживању *Циклическое текстопостроение в малой эпической прозе* (2012: 4) наводи библиографију дисертација посвећених проблемима поетике прозног циклуса током последње две деценије. Већина радова се односи или на краћи период у историји руске

Истраживачи лирског циклуса попут Михаила Николајевича Дарвина и Ларисе Јевгејевне Љапине бавили су се и проблемима циклуса у прози те ћемо се осврнути на њихове ставове о руским прозним циклусима. Љапина сматра да су различити облици циклизације сцена, кратких прича и приповедака карактеристика руске прозе тридесетих година XIX века, али је она присутна не само у прози већ и у поезији и драми. Циклизација, пише Љапина, израста из новог схватања књижевно-контекстуалних односа, а нужност се појавила услед стремљења ка квалитативној промени система жанрова. Она је постала начин за превладавање ауторитативности жанрова и истовремено постала начин стварања нових жанровских облика. Флексибилност циклизације омогућила је реализацију ове промене кроз сложени и разнолики процес. Разноврсне ноћи и вечери, забелешке и збирке приповедака са мистифицираним приповедачима одређују, сматра Љапина, како типологију ове појаве тако и њене жанровско-стилске варијанте (Љапина 1990: 27).

Дарвин је разлику између циклуса и циклизације формулисао на следећи начин:

Художественная циклизация - это широкая возможность объединения произведений в различные формы не только цикла. Сам же цикл, думается, точнее определять не как одно произведение, но как множество произведений, как произведение произведений. (Дарвин 1997: 7).

Основни проблем везан за циклус јесте проблем односа циклуса као целине и његових саставних делова тј. појединачних дела која улазе у његов састав. Циклус, по мишљењу Дарвина, одређује управо чињеница да његови саставни делови приликом обједињавања не губе свој интегритет и независност значења. Са овим је повезан и редослед делова унутар целине. Постављајући своју теорију циклуса Дарвин пише да се он одликује својеврсном димензионалношћу: релативно уравнотеженим односом делова (појединачних дела) и целине (целог циклуса). Он сматра да целовитост циклуса директно зависи од степена структурне аутономије његових саставних делова, а његово јединство требало би

књижевности (углавном крај XIX, почетак XX) или се анализирају појединачни циклуси одређених писаца.

разматрати као јединство супротности чији су односи регулисани деловањем центрифугалних и центрипеталних сила. Дарвиново тумачење целовитости циклуса постало је продуктивно полазиште за истраживаче поетике прозног циклуса попут Виталија Сергејевича Кисељова или Јелене Јурјевне Афоњине који су га развијали и допуњавали својим терминима, о чему ће касније бити речи. Могућност „издвајања” појединачног дела из контекста циклуса подједнако је важна његова особина као и целовитост и недељивост (Дарвин 1997: 8). Овај аутор сматра да је унутрашња организација цикличне форме налик на монтажну композицију и позива се на чланак *Монтаж* (1938) Сергеја Михаиловича Ејзенштајна који пише да се било која два дела када се поставе један поред другог неминовно сједињују у нову слику која проистиче из таквог постављања као нова особина. Ејзенштајн појашњава нове квалитетете који проистичу из оваквог обједињавања формулом $1 + 1 > 2$, указујући на то да се коначни резултат увек разликује од појединачних елемената који улазе у његов састав, али истовремено није једнак њиховом простом збиру (Эйзенштейн 1964). Структура циклуса слична је монтажи и суштина циклизације књижевних дела није у преношењу смисла из једног дела у друго, није просто умножавање и ширење, она се одвија на границама и у везама једног дела са другим. Веза делова циклуса није очигледна као у другим самосталним књижевним делима већ потенцијална и неретко скривена и може се реализовати само кроз активност читаоца. Љапина такође сматра да циклус допушта могућност двојаког читања сваког дела које улази у његов састав (као самодовољног дела и као дела целине). Она посебно истиче нову улогу читаоца који се у својим могућностима и правима уздиже до нивоа аутора што доводи до фундаменталних промена у тријади аутор–уметнички текст–читалац (Ляпина 1998).

Дарвин је циклусе поделио на ауторске и неауторске. Ауторски циклуси су они у којима је аутор појединачних дела који улазе у састав циклуса истовремено и аутор циклуса, а у неауторском циклусу аутор делова циклуса и циклуса као

целине није исти.³ Као посебну врсту циклуса он издваја несабране циклусе које повезују углавном мотиви везани за биографију писца (Дарвин 1997: 9).

У истраживању Јелене Јурјевне Афоњине *Поэтика авторского прозаического цикла* (2005) дат је, по нашем мишљењу, најподробнији опис карактеристика ауторског прозног циклуса као посебне врсте текста. Дарвин је целовитост циклуса дефинисао као целовитост различитих контекста (Дарвин 1997: 8). Афоњина дефинише термин „интеграција” и разлике између феномена контекстуализације и циклизације на примеру циклуса и збирке. Везе међу текстовима у збирци су условне, консеквентност је пожељна, али не и неопходна. Текстови нису део једне смисаоне целине, већ функционишу као привремени конгломерат. За разлику од циклуса, збирка је отворен низ дела, која може увек да се промени, да се допуни и настави. Присуство у збирци појединих текстова, њихово обједињавање насловом и строго праћење распореда није обавезно. Збирка је привремени скуп текстова са циљем да се аутор на најбољи могући начин представи јавности у складу са вољом аутора и издавача. Ауторски циклуси су скуп стално повезаних текстова где није важно повољно представљање појединачног текста већ семантичка повезаност задата аутором. Скуп текстова се не схвата као контекст, већ као завршени и целовити облик изражавања. Аутор утврђује ред којим комбинује различите текстове у структуралну целину, који није подложен изменама и допунама и има потпуни облик циклуса.

Један од главних проблема који се мора разматрати када се говори о циклизацији јесте и проблем обима текстова. Циклус представља одређени тип текста са својим унутрашњим законима и управо због тога када се говори о проблему ауторског прозног циклуса говори се о циклусима краћих књижевних форми. Величина конструкције и њена затвореност представљају особине које омогућавају разматрање датог јединства као целовитог и завршеног. Ова ауторка циклусом сматра целину образовану од појединачних текстова (малих епских форми), од којих је сваки завршен и самодовољан и може постојати као самостално уметничко дело (као што је то случај са Гогољевим делом *Тарас*

³ Као пример за неауторски циклус Дарвин наводи *Стихотворения, присланные из Германии* Тјутчева, које је сакупио и објавио Пушкин у сарадњи са Василијем Андрејевичем Жуковским и Петром Андрејевичем Вјаземским (Дарвин 1997: 9).

Бульба (Тарас Бульба) или приповетком *Станционный смотритель (Станични надзорник)* Пушкина. Локализованост теме и завршеност сужеа обезбеђују јединство и завршеност сваког текста. Основу за асоцијацију представља узајамна интеракција самодовољних текстова на различитим структуралним нивоима: лексичком, сужејном, композиционом, на нивоу система јунака итд. Афоњина за разлику од Дарвина и Киселова не говори о функцијама интеграције и сегрегације већ сматра да у циклусу делују два основна механизма: комплементарност и концентричност. Комплементарност је компензацијски механизам заснован на томе што слабљење веза на једном нивоу структуре бива компензовано актуализацијом везе на другим нивоима. Концентричност је механизам развоја првобитног сегмента текста. Минимални сегмент може бити чак реченица, чија се семантичка структура развија из текста у текст и, на крају крајева, постаје семантичка структура читавог циклуса. Развој структуре прати и појава нових елемената јер почетни сегмент истовремено представља и манифестацију модела целог текста и представља његов део.

Када говори о структури текста Афоњина посебну пажњу посвећује карактеристикама наслова, композицији, наративном систему и сужеу. Од свих елемената у поетици циклуса који улазе у састав наслова (име аутора, наслов, поднаслов, посвета, епиграф, датум писања/штампања, белешка о месту писања/штампања) најважнију улогу, по њеном мишљењу, има наслов текста. Заједнички наслов обједињује у целину све појединачне текстове-епизоде. Наслов обједињује циклус као јединствен текст. Наслови свих текстова који улазе у састав циклуса добијају посебну функцију у односу на наслов циклуса: они истовремено именују појединачни текст, али и указују да се именовање односи само на један део слике коју је најавио главни наслов. Наслови који указују на већи број епизода (вечери, ноћи) претпоставка су епског наратива. Симболичко-метафорички наслови указују на одсуство сужеа и лирску нарацију. Када се ради о композицији циклуса њу одређује оквир „почетак–крај”. На почетку текста (увод, пролог, обраћање писца/издавача, почетни фрагмент првог текста-епизоде) бива програмирана структура читавог циклуса: основни мотиви, композиција, сужејна схема. На почетку текста присутни су и елементи који представљају отворену манифестацију његовог јединства. Такви елементи могу бити

мотивација на рације и/или појављивање наратора као јединог приповедача. На крају текста (закључак, епилог, закључни фрагмент последњег фрагмента-епизоде) долази до коначног нагомилавања кључних елемената циклуса. Почетак и крај представљају „маркиране“ елементе који имају својство метаинформативности у односу на читав циклус, а посебно је значајан почетак јер у себи садржи претпоставку потоње цикличне изградње текста. Афоњина посебно истиче да је маркирање почетка циклуса уводом, прологом или обраћањем карактеристично за циклусе XIX века. На нивоу организације наратива јединство циклуса условљено је особеностима функционисања система мотива. Специфичност циклуса почива на томе да је функција различитих мотива из различитих текстова-епизода семантички истоветна. Њихов међусобни однос омогућава читаоцу да асоцијативно повеже текстове-епизоде.

Термин сиже може се у односу на циклус користити условно, пише ауторка. Он се у циклусу реализује на дубинским нивоима структуре у складу са митопоетском схемом коју је поставио Џејмс Џорџ Фрејзер. Јунак циклуса који се налази у центру симболичног сижеа је специфичан: он је наратор, а сваки фрагмент циклуса функционално је повезан са различитим стањима наратора. Карактер симболичног сижеа у циклусу омогућава његово карактерисање као сижеа самоопредељења наратора у свету.

Главна особина циклуса као уметничког система јесте његова полицентричност. Ово је условљено тиме што се циклус формира кроз узајамно деловање појединачних текстова-епизода. Сваки од њих има свој самостални сиже са својим јунацима и садржи завршени опис појединачне појаве. На тај начин свака епизода циклуса представља самодовољан уметнички систем, а уметнички систем целог циклуса формира се као целовитост која се састоји од неколиких уметничких система. Коначно, слика света у циклусу настаје као збир неколико појединачних слика света, а тачка гледишта наратора постаје полицентрична, будући да настаје као збир интеракције између различитих тачака гледишта у појединачним епизодама. Јунак који истовремено приповеда и учествује у догађајима у различитим епизодама налази се у сталном стању избора између тачки гледишта и слика света које постоје у циклусу. За приповедача је карактеристично да он није јунак резултата већ процеса, пише Афоњина.

I. 1. Руски прозни романтичарски циклус и циклуси Одојевског

Руски прозни романтичарски циклус нагли развој доживљава током тридесетих и почетком четрдесетих година: 1828. године појавио се циклус *Двойник, или Мои вечера в Малоросии* Антонија Погорелског;⁴ а 1829. *Сказки о кладях* Ореста Михајловича Сомова. Године 1830. Александар Бестужев-Марлински објављује *Вечер на Кавказских водах*. Следећа година донела је два важна циклуса руске романтичарске књижевности који ће пресудно утицати на стваралаштво Одојевског: крајем септембра 1831. изашао је из штампе циклус *Вечера на хуторе близ Диканьки* Николаја Васиљевича Гогоља, а крајем октобра *Повести покойного Ивана Петровича Белкина* Александра Сергејевича Пушкина. Током 1833–1834. године штампани су циклуси: *Пестрые сказки* Владимира Фјодоровича Одојевског; *Вечер на Хопре* Михаила Николајевича Загоскина; *Мечты и жизнь* Николаја Алексејевича Пољевоја и *Фантастические путешествия* Осипа Ивановича Сенковског. Готово истовремено објављивање свих ових циклуса доказ је виталности, актуелности и доминације оваквог облика организације текста у руској књижевности средином тридесетих година XIX века. Уследили су Гогољеви циклуси *Миргород* и *Арабески* 1835–1836. године и *Записки домового* О. И. Сенковског. Марија Семојоновна Жукова објављује 1837. године *Вечера на Карповке*. Годину 1843. обележио је циклус *Повести Ивана Гудошника* Н. А. Пољевоја. Врхунац развоја руског прозног романтичарског циклуса представљају *Русские ноћи*, штампане 1844. године, које најбоље илуструју како је циклизација у руској романтичарској књижевности довела до стварања већих епских форми и нове прозе.

Највећу пажњу истраживача привукли су Пушкинов циклус *Повести покойного Ивана Петровича Белкина* и Гогољев циклус *Вечера на хуторе близ Диканьки* у којима су појединачне приповетке груписане око фигуре приповедача. У радовима В. С. Узина (Узин 1924), В. В. Виноградова (Виноградов 1941: 604–

⁴ Биографијом Алексеја Перовског и литерарним наслеђем његовог књижевног двојника Антонија Погорелског бавила се М. Турјан у раду «Личность А. А. Перовского и литературное наследие Антония Погорельского» (Турьян 2010: 565–654).

650), В. В. Гиппијуса (Гиппиус 1966) идејно-стилско јединство циклуса повезано је са посебним односом приповедача. Н. Ј. Берковски (Берковский 1985), С. Г. Бочаров (Бочаров 1974) и Н. Н. Петруњина (Петрунина 1987: 176–161) сагледавали су различите аспекте проблема и одредили место и улогу Белкина у циклусу. Истраживање овог циклуса Пушкина није завршено на задовољавајући начин, о чему сведоче и новији покушаји његовог појединачног сагледавања (Тюпа 1983; Вацуро 1994), а најновија истраживања окренута су сагледавању проблема циклизације у стваралаштву Пушкина у целини (Тюпа, Дарвин 2001). С друге стране, истраживање принципа циклизације и поетике циклуса Гогоља од стране Александра Сергејевича Јанушкевича донело је фундаментални рад о поетици прозног циклуса руског романтизма (Гареева 2004). Јанушкевич у својој монографији *Особенности прозаического цикла 30 - х годов и "Вечера на хуторе близ Диканьки" Н. В. Гоголя* (1971) истражио је један од најактивнијих облика циклизације двадесетих и тридесетих година деветнаестог века, облик „вечери” или „ноћи”. „Вечери” су донеле нове принципе композиције циклуса, који одликује сложена субјективна структура због присуства неколико наратора. Јанушкевич је констатовао да је у стваралачкој свести Гогоља идеја стварања циклуса била свеприсутна и да прожимала све, али да је феномен Гогоља као великог руског циклизатора, без обзира на обиље радова о његовим збиркама, у суштини остао занемарен од истраживача.

Виталиј Сергејевич Киселов, ученик Јанушкевича, бавио се проблемима руског прозног циклуса у свом истраживању *Структура Арабесок Н. В. Гоголя и вопросы поэтики русского прозаического цикла 20-30-х годов XIX века* (2000). Он је допунио и продубио теорију прозног циклуса својом дефиницијом која уводи појмове антонимичног односа делова и целине и цикличног догађаја. Овај истраживач сматра да се уметничким циклусом може се назвати тип уметничке целине у чијој основи је целовито-антонимична концепција личности (циклични догађај), која се реализује у контекстуалној интеракцији дела кроз функције интеграције и сегрегације:

Циклическая целостность, построенная на антиномичности, противоречии произведений друг другу, проясняет то, какую огромную роль в смыслопорождении играет диалог различных позиций (Киселев 2000: 18).

Формирање циклусне целине по његовом мишљењу проистиче из стремљења да се избегне искључивост у ситуацији у којој пред аутором и јунаком стоји већи број могућих путева (избор). Циклус представља посебну врсту целине. Кисељов најпре објашњава разлику између појединачног дела и циклуса. Појединачно дело се одликује текстуалним јединством, чврстом спрегом саставних делова и због тога има целовити смисао, у циклусу не постоји чврсто јединство текста, оно у границама ауторове намере допушта могућност варијативности састава и редоследа делова и принципијално се шири ка интертекстуалном и контекстуалном простору. Овај аутор, као и истраживачи пре њега, сматра да се циклус обично појављује у нестабилним или прелазним епохама које карактерише крах уобичајених форми. Другим речима, циклус је ланац дела од којих свако представља тезу по себи и антитезу за све друге у контексту (и само у њему) јединствене целине која представља синтезу антонимичних делова. Циклична целина јесте парадигма међусобно повезаних делова који нису спојени у једно већ представљају супротстављене варијанте. Њихов смисао као целине може се разматрати само као хијерархија варијанти (Киселев 2000: 11). Мобилност циклуса је велика и допушта промену његовог састава и композиције, а истицање у први план час једног час другог нивоа текста доводи до тога да циклус може настати и мимо воље аутора. Сваки део унутар циклуса има своје особености које су реализоване кроз тип целине, архитектонику, јунаке, материјал и композицију и слично, при томе свако дело тежи ка јединствености, уникалности, тежи да постане затворена монада и да претвори своју границу из унутрашње границе циклуса у његову спољну границу (Киселев 2000: 12). Оно што повезује делове циклуса у целину јесте контекст антонимичности. Међутим, пише Кисељов, циклус се не губи у бескрају својих варијанти. Дарвин је говорио о центрифугалним и центрипеталним силама циклуса, Кисељов сматра да се сваки циклус заснива на две функције: интегративној и сегрегативној. Ма како их истраживачи именовали, ове силе имају исту функцију: коначни резултат деловања сегрегативне функције јесте издвајање појединачног дела из оквира циклуса. Интеграциона функција открива дубинску основу свих делова која се понавља из дела у дело. Као коначни резултат деловања интегративне функције

долази до унификације циклуса када се делови разликују чисто формално, без развоја садржаја.

Целовитост циклуса омогућава само супротстављеност појединачних његових делова. Назив дела јесте особина уопштеног субјекта који је у њему и представљен. Свака појединачна личност представља типичног човека тог света и све везе те личности представљене су као типични односи личности са другима. Колективни субјекат дела јесте уједињено мноштво избора појединаца сопственог места у свету који оваплоћују различите облике устројства света.

Једна од неопходних али и нужних особина циклуса јесте циклични догађај (циклическое событие). У појединачном делу догађај представља оваплоћење акта избора човека сопственог односа према свету. У синтетичком облику циклични догађаји су оваплоћени а) као одређени систем избора које чине јунаци, а са њима и аутор и читалац у њиховом синкретичном са-постојању, б) као низ оваквих избора. Заједно они чине неку врсту мреже антонимија, спектар резултата и животни материјал циклуса.

Суштина циклуса, сматра Кисељов, одређена је дијалогским односом његових саставних делова и заједничким контекстом. Дијалог се развија по дијалектичком закону јединства и борбе супротности: позиције се неизбежно разилазе и истовремено бивају зближене кроз узајамно деловање. Завршеност циклуса остварује се као резултат одређености једног дела другим. У дијалогу се мора водити рачуна о вези реплика са главном темом разговора: чланови антонимије овде постају у извесном смислу изоморфни и контекст их трансформише и зближава као елементе различитих кодова-језика. Циклична структура је механизам комуникације у првом реду међу деловима целине. Историјски и културни контекст представљају семантички филтер који бира из укупног збира идеолошких или структуралних смислова оне који могу за цео циклус бити денотативна основа, али истовремено он дефинише могуће шеме њихове структуре, типичне за тренутно стање у књижевности које постоји у историјско-књижевном сазнању као стабилна парадигма.

У раду *Три епохи литературной циклизации: Боккаччо – Гофман – Гогољ* (2008а) Јанушкевич је показао да руски прозни циклус наставља класичну традицију: од Петронијевог *Сатирикона*, Бокачовог *Декамерона*, *Хептамерона*

Маргерите Наварске до бројних романтичарских циклуса, пре свега *Сератионове браће* Ернста Теодора Амадеуса Хофмана чиме указује на периодичност њиховог појављивања као и на разноврсност наративних стратегија. Историјски осврт на стварање циклуса у прози показује да су по правилу они повезани са епохом владавине малих жанрова. Писци овакве скупове текстова именују „зборник”, „књига приповедака”, или само „књига”, у њима постоји нешто заједничко што омогућава да се говори о „памћењу ове садржајне форме, о виталности овакве текстуалне структуре и њене семиосфере” (Јанушкевич 2008а: 63). Оно што је формирало концепцију и својеврсну филозофију прозног циклуса, сматра аутор, било је стремљење ка јединству погледа на свет, интеграцији јединствене мисли, која претвара појединачне и засебне приче, приповетке у систем и целину.

Циклус, по Јанушкевичу, омогућава увид у процес стварања прозног текста, у тренутак уметничког уобличавања. Метафизичка размишљања овде су важна колико и сижеи прича и приповедака. Ген метафизике повезује атмосферу разматрања и спорења у прозним циклусима са „лирским дигресијама” у романима. Он указује на то да је Петроније у *Сатирикону* позајмљујући из Менипове сатире смену прозе и стиха, сједињујући у чудесну целину елементе различитих жанрова, естетску и филозофску мисао, стварао не жанр, већ књигу постања, а да при томе није створио жанр већ поглед на свет једне епохе. Стварање циклуса Јанушкевич пореди са грађењем света:

Мирозидительная особенность цикла как своеобразного жизнестроительства, как аналога книги бытия не могла не волновать его творцов. Именно в цикле автор особенно ощущал функцию искусства как жизнестроительства и текстопорождения (Јанушкевич 2008а: 63).

Од делова писац гради и ствара целину, свој свет. Овакав поступак карактеристичан је и за немачке и за руске романтичаре. Ово је разлог и повећаног интересовања твораца циклуса за архитектуру како на сижејном, тако и на естетском плану – циклуси су за њих били облик зидарства и то најпре због своје архитектонике.

Основу Јанушкевичевог истраживања чини Лотманова теорија „текста у тексту”. Ова ситуација, пише аутор, у суштини је контекстуална јер сваки текст са

својим сижеом добија и додатни смисао кроз интеракцију са другим текстовима како у процесу кумулације тако и у контексту реторичког елемента композиционог оквира. Наративна телеологија циклуса је усмерена ка стварању света. Процес циклизације очигледан је и у ауторским збиркама које обједињују дела по тематским и по жанровским особинама. Прозни циклус представља посебну форму наративне организације текста, посебну врсту целине, која уједињује реторичку и стилистичку стихију преко уоквирене композиције. Феномен „текста у тексту” одређује различите типове везе субјективно-објективног приповедања: лик мистифицираног приповедача или круга приповедача, материјал и његову анализу, концептуални симболични назив („вечери”, „ноћи”, „забелешке” итд.). У прозном циклусу односи делова и целине прилично су промењиви, што потврђује и чињеница независног постојања делова (њиховог штампања изван циклуса или пре стварања циклуса). Феномен „текста у тексту” и формирање различитих наративних стратегија осветљава сам процес настанка епоса као књижевног рода и његових жанровских инваријанти:

Ситуација «текста в тексте» способствовала образованию метажанрового пространства цикла. Атмосфера обсуждения, комментария раздвигала сферу рефлексии, была компенсацией столь важного для литературы риторического элемента, связанного с активностью авторского вмешательства и проповеднического слова. Проза в этом метажанровом пространстве выявляла свою субъективность, свое повествовательное «я» (Янушкевич 2008: 64).

Прозни циклус јесте нужна етапа на путу литературе ка епосу (Янушкевич 2008: 66–67).

Пишући о романтичарским прозним циклусима Јанушкевич тврди да епоха романтизма није само обновила традицију прозног циклуса, већ га је уистину учинила „формом времена”. Етичко-филозофска основа на којој су израстали „романтичарски *Декамерони*” била је, по мишљењу овог аутора, идеја о целовитости и универзалности уметничког бића Фридриха Шлегела, космогонијске теорије Александра Хумболта и концепција „органичких конструкција” Јохана Готфрида фон Хердера. Јанушкевич закључује да је Бокачо

у *Декамерону* стварао нови свет, а у *Серпионовој браћи* Хофман је формирао нову филозофију уметности.

Бокачо није случајно почео са популаризацијом Дантеових идеја. Док је држао предавања о Дантеовој *Божанственој комедији* он је успостављао везу са светом Дантеа и истовремено пројектовао слику света на модел и онтологију свог дела (Јнушкевич 2008: 68). Поступак Хофмана је унеколико другачији, али подједнако важан за стваралаштво руских романтичара: уједињујући дела која су већ постојала као независна и која су написана у различито време, Хофман је текстове уносио у своју стваралачку биографију стварајући енциклопедијски циклус који у суштини представља књигу постања (Јнушкевич 2008: 74).

Дантеово дело оставило је дубок и несумњив траг у руској романтичарској књижевности, а посебно на стваралаштво Одојевског. Истраживачи стваралаштва Одојевског попут Сакулина и Зењковског утврдили су да је на њега велики утицај имала филозофија Фридриха Шелинга. *Божанствену комедију* Шелинг је посматрао као узорно књижевно дело како због форме тако и због свеобухватности и широког приступа проблемима епохе са којим се од савремених дела може поредити једино Гетеов *Фауст*. Немачки мислилац истиче да је епоха у потпуности оваплоћена у Дантеовом делу које прожимају најважнији догађаји и идеје из области религије, науке и поезије „у највишем духу тог века”:

Итак, «Божественная комедия» не сводится ни к одной из этих форм особо, ни к их соединению, но есть совершенно своеобразное, как бы органическое, не воспроизводимое никаким произвольным ухищрением сочетание всех элементов этих жанров, абсолютный индивидуум, ни с чем не сравнимый, кроме самого себя. Материал этой поэмы в общем есть раскрывшееся тождество всей эпохи поэта, пронизанность ее событий идеями религии, науки и поэзии в наиболее высоком духе того века (Шеллинг 1966: 446).

Данте по њему представља узор јер је изразио оно што мора учинити и песник новог доба да би у њему била одражена сва пуноћа историје и образовања савремене епохе. Посебно је важно запажање немачког мислиоца да низ ликова које песник ствара у сваком појединачном случају мора бити аутентичан и представљати свет за себе будући да припада једном одређеном лицу. Гетеов *Фауст* својом свеобухватношћу савремени је пандан Дантеовом делу по

Шелинговом мишљењу, али се божанственом комедијом може назвати у другачијем, више поетском смислу:

Только одна немецкая поэма, имеющая всеобщее значение, подобным же образом соединяет противоположные полюсы современных стремлений посредством исключительно своеобразного изображения частной мифологии, а именно образа Фауста. Правда, «Фауст» в гораздо большей степени есть комедия в аристофановском смысле этого слова и в сравнении с поэмой Данте может быть назван божественным в ином, более поэтическом смысле (Шеллинг 1966: 446).

Почетком деветнаестог века ниједна књига није превођена више од Дантеове *Божанствене комедије*, а њен аутор је постао „централни човек света” (Асоян 1990: 10). Руски писци су сакупљали различита издања овог дела, преводили га и писали под његовим утицајем, у том смислу ни Одојевски није био изузетак, што нужним чини разматрање веза Дантеа и Одојевског, који „тежи строгој систематичности у својим творевинама” (Зеньковский 1948: 140) и често за епиграфе својих циклуса (*Лудница*, *Руске ноћи*) или приповедака (*Сегелиель*) бира одломке из Дантеове *Божанствене комедије* те на тај начин понавља поступак Бокача. Хофманово стварање енциклопедијског циклуса који, као што смо видели, представља књигу постања може се поредити са настанком три тома сабраних дела Одојевског који представљају његову стваралачку биографију, иако она (као ни код Хофмана) није хронолошки организована.

У поменутој незавршеној монографији *Из историје русског идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель-писатель* Сакулин даје свеобухватан преглед филозофских ставова и стваралаштва писца и први пут упознаје јавност са мноштвом докумената из пишчевог архива. Овај аутор посебно истиче индивидуализам Одојевског као писца и особеност његовог погледа на свет. Подробно анализира изворе филозофских ставова Одојевског и посебну пажњу обраћа на утицај Шелинга, али и средњовековних мистичара, при чему не изоставља ни учења православних теолога. Један од обимнијих делова монографије Сакулина односи се на истраживање веза и утицаја између Одојевског и других писаца. У овом делу истраживања највећа је заслуга Сакулина што је несумњиво доказао да Одојевски није „руски Хофман”.

Подробно истражујући материјале из архива писца, преводну литературу, али и доступне оригинале немачког писца, показао је да стваралаштво руског писца органски проистиче из његовог погледа на свет, из његовог филозофско-мистичног идеализма. Сакулин је издвојио три периода у стваралаштву Одојевског: 1. период Друштва Љубомудрих (период до одласка у Петербург), 2. тридесете године и филозофско-мистични идеализам и 3. друга половина четрдесетих година (научни реализам).

За наше истраживање посебно су важни Сакулинови закључци о улози циклизације у стваралаштву Одојевског. Он пише да је резултат филозофске склоности Одојевског ка систематизацији појава циклуса у његовом стваралаштву. Циклизација је присутна и у првом периоду пишевог стваралаштва, али је врхунац доживела у периоду филозофско-мистичног идеализма. Сакулин је дао најпотпунији преглед циклуса Одојевског (Сакулин 1913: II.1). Међутим, аутор се придржава оквира циклуса у мери у којој то сматра могућим, али се не придржава хронологије настанка дела, најпре јер је у одређеном броју случајева немогуће одредити тачно време настанка појединих дела, али и због тога што је велики број дела различитих по свом карактеру настајао истовремено, паралелно. Најзначајније откриће Сакулина везано за период тридесетих година јесте да он не види смену еволуционих етапа у стваралаштву Одојевског. Чињеница да је Владимир Одојевски свој пут у литератури практично завршио издавањем сабраних дела 1844. године иде у прилог овој тврдњи. У овом периоду, који представља најплоднији период стваралаштва Одојевског, Сакулин посебно издваја приповетке са темама из савременог живота: 1. приповетке са темама из живота високог друштва и 2. приповетке са темама из живота нижих слојева. Аутор посебно издваја *Циклус Гомозејка* који обухвата *Шарене бајке*, али и све приповетке у којима се као јунак појављује Иринеј Модестович Гомозејко. Поглед на свет Гомозејка од суштинске је важности за поимање стваралаштва писца овог периода, тврди Сакулин. Овај јунак покушава да обухвати све сфере живота: у првој сфери смештена је друштвена средина која је прожета прозаичним, материјалним интересима и којој су смештени људи из нижег слоја друштва; у другој сфери смештен је високи свет и Иринеј Модестович највише простора посвећује овој сфери салонског живота

племића будући да га најбоље познаје; трећа сфера јесте сфера мистичног и мистичних потрага. Сакулин открива у стваралаштву писца структуру која одговара паклу, чистишту и рају и сматра да се сва дела писца из периода тридесетих година могу разврстати у те три категорије. Врхунац здања које гради писац јесу *Руске ноћи*. Сакулин истиче да се свет салона налази поред луднице Одојевског и да су лудаци из циклуса *Лудница* поникли у круговима високог друштва. *Силфида*, *Саламандер* и *Косморама* представљају најзначајнија дела Одојевског са мистичним садржајем. Приповетке са мистичним садржајем имају три подгрупе: 1. приповетке у којима се говори о општењу са светом духова (*Силфида*, *Саламандер*, *Сегелијел*, *Ундина*); 2. приповетке које говоре о мудрој смирењу (*Косморама*) и 3. *Цикл Валкирина* коме припада циклус *Беснујуциесея* (*Побеснели*), у коме је централна тема поседнутост и проблем карме. „Чудесно је ушло у свет реалног и све је покрила мистична тајна од које трепери душа осетљивог човека; онострано је погледало у очи човека и он је постао део лудила изабраних” (Сакулин 1913: II. 90 – превод наш А. Ј. Р.). Сакулин је успоставио везу између циклуса *Шарене бајке* и њиховог јунака Иринеја Модестовича Гомозејка и каснијих циклуса *Лудница* и *Домаћи разговори*. У истраживању Сакулина приповетке циклуса *Домаћи разговори* обједињене су у целину и назване серијом (Сакулин 1913: II. 110), али су допуњене приповеткама које се односе на живот припадника нижих слојева друштва: *Бабушка, или погубные следствия просвещения* (*Баба, или погубне последице образовања*) и *Катя, или история воспитанницы* (*Каћа, или историја васпитанице*). Дакле, он разматра тематску повезаност ових приповедака, али се не бави проблемом циклуса. Аутор је разматрао и разлоге који су онемогућили реализовање циклуса *Записки доктора* (*Забелешке лекара*) и делимично остварење циклуса *Записки гробовицика* (*Забелешке гробара*) (Сакулин 1913: II.137–148).

Врхунцем стваралаштва Одојевског Сакулин сматра *Руске ноћи*. Писац је и даље размишљао о циклусу *Лудница* 1837. године, али је већ средином 1836. коначно формиран план *Руских ноћи* који је постојао већ двадесетих година. Аутор монографије је посветио велики део свог рада овом делу Одојевског (Сакулин 202–278). За нас је најинтересантнији закључак који Сакулин износи у погледу форме *Руских ноћи*, а он сматра да форма коју користи писац свакако није

нова јер и у западноевропској и у руској књижевности постоје дела написана у облику низа приповедака које повезује разговор јунака. Циклична форма била је по мишљењу Сакулина најпригоднија за преношење спорова из филозофских друштава и управо постојање оваквих друштава морало је бити довољна основа за писца да искористи форму циклуса која је тридесетих година у руској књижевности била доминантна. На крају, Сакулин закључује да је у *Руским ноћима* Одојевски створио *поему поетске потраге* (Сакулин 1913: II. 277), дело јединствено попут *Јевгенија Оњегина* или *Невоља због памети*.

Сакулиново груписање текстова у серију *Домаћи разговори* послужило је као основа за истраживање Адалђизе Мингати *Vladimir Odоеvskij e la svetskaja povest': dalle opere giovanili ai racconti della maturità* (2010) у коме се ауторка сем раних повести са темама из живота високог света бави и приповеткама *Кнегињица Мими*, *Кнегињица Зизи* и приповетком *Каћа, или прича васпитанице*. У свом раду Мингатијева истиче подударност између наративне структуре *Силфиде* и *Кнегињице Зизи* не разматрајући њихов однос у контексту циклуса.

У едицији *Литературные памятники* 1996. године објављен је циклус *Шарене бајке* који је за штампу припремила Маријета Андрејевна Турјан, ауторка монографије *Странная моя судьба. О жизни Владимира Федеровича Одоевского* (1991). Ово издање садржи и текстове који се, по сазнањима ауторке, односе на еволуцију лика Иринеја Модестовича Гомозејка те припадају циклусу *Шарене бајке*. Турјан је уврстила у допуне издања и приповетку *Баба, или погубне последице образовања* коју је Сакулин сагледавао у оквиру серије *Домаћи разговори*. Неусаглашеност међу истраживачима у погледу структуре циклуса јасно сведочи о великој мобилности приповедака Одојевског и о цикличности као његовој основној особини, што додатно важним чини узимање у обзир ауторове воље приликом настанка сабраних дела из 1844. године.

Нови поглед на сабрана дела Одојевског понудио је Виталиј Кисељов у свом истраживању *Метатекстовые повествовательные структуры в русской прозе конца XVIII – первой трети XIX века* (2006). Аутор се бави епохом 1790–1830. У књижевности, она је била усмерена ка развоју концепта који могу свеобухватно да прикажу разноликост животних феномена. Усмереност ка универзализацији постепено је еволуирала од аналитичко-енциклопедијско-

просветитељског приступа ка синтетичком, који оваплоћује сензуалистички идеал потпуног чулног опажања стварности, а потом и телеолошко-романтичарско разумевање света и личности. Потрага за адекватним наративним формама за изражавање овог погледа на свет повезивала је у једну кохерентну целину како часописе тако и друге „ансамбле” (писма, дневнике), о чему говори и пракса најважнијих аутора епохе: Н. М. Карамзина, В. А. Жуковског, К. Н. Баћушкова, А. С. Пушкина, Н. В. Гогоља, В. Ф. Одојевског.

Кисељов метатекст сматра уметничком целином са дијалошким односима између делова (Киселев 2004). Формирање већих текстуалних целина (ансамбала) које Кисељов назива метатекстовима одражава заједнички процес потраге за новим каналима књижевне комуникације у условима транзиције из статичког монолошког покровитељског система ка динамичко-дијалошком систему лепе књижевности. У овом контексту, сматра аутор, и треба разматрати појединачне ансамбле и њихове жанровске модификације. Концептуално осмишљавање овог огромног емпиријског материјала постало је могуће у оквирима теорије дијалога која разматра метатекст као поље комуникацијских односа. За основу свог истраживања Кисељов користи Бахтинову тезу да семантичке везе унутар једног исказа имају предметно-логични карактер, а семантичке везе између различитих исказа добијају дијалошки карактер. У складу са овим, метатекст који представља систем оваквих изјава има вредносну природу и настаје у живом општењу, у узајамном деловању субјеката. Тако је сваки метатекст дијалог, који подразумева не само корелацију текстова-исказа, већ и у њима исказаних позиција личности. Кисељов долази до, по нашем мишљењу, правилног закључка да се различите врсте ансамбала од часописа до циклуса могу посматрати као системи који одређују литерарне поставке различитих епоха.

Посебну пажњу овај аутор скреће и на нови корак у истраживању метатекста који је представљало семиотичко тумачење интеграције ансамбала које је дао Ј. М. Лотман. Форме ансамбала које је научник дефинисао као најинтензивније центре семиозиса настају у процесу сврсисходне интеракције исказа и књижевних кодова које они представљају и њихова је функција моделирање комплексних полиструктуралних феномена који представљају хијерархијску структуру. По степену уопштености, Ј. М. Лотман је издвојио и

анализирао са историјског и теоријског становишта велики број сличних метатекстова од дела са уметнутим причама („текст у тексту”), преко жанровских скупина („текстови” руске поезије 1790–1830. године), до свеобухватних културних формација, као што су градски (петербуршки) текст и глобално јединство семиосфере.

Кисељов истиче да се од циклуса и зборника није захтевало довођење у апсолутну сагласност свих различито усмерених елемената националне стварности што је претварало метатекст у лабораторију приповедачке интеграције. Телеолошка усмереност ансамбла, пише Кисељов откривала се кроз повезаност хронотопа, мотивског система, у типологији јунака, као и кроз систем сижејних паралела и заједничких описно-аналитичких елемената. С друге стране, наративне везе мотивисане су погледом на свет аутора или наратора у моносубјекатском ансамблу (циклусу или збирци) и интеракцијом тачака гледишта у метатексту који је полисубјектан (часопис, алманах).

Традицију романтичарских зборника завршио је почетком четрдесетих В. Ф. Одојевски. Кисељов зна да сва дела решавају један проблем, а то је одражаваће разноврсно усмерене ауторове мисли и комуникативни циљ да укључе читаоца у процес спознаје света и свога места у њему. Ово је посебно присутно у сабраним делима кнеза В. Ф. Одојевског (1844), својеврсном центру пишевог уметничког света. Слободна форма сабраних дела придавала му је изглед целине будући да актуализује структуралне особености књижевног ансамбла.

Као фундаментални архетип архитектонике у књигама Одојевског Кисељов издваја метафору свет-текст («мир-текст»). Он сматра да је ова метафора један од најважнијих елемената филозофије Одојевског засноване на двострукој природи свега постојећег. Аутор сматра да је основна интенција Одојевског да актуализује духовно искуство читаоца и да га подстакне на размишљање, на размену аутора и читаоца закључцима, осећањима и мислима чиме се овај метатекст претвара у својеврсни симпозион. Интеграциони фактор сабраних дела је јединствени лик аутора и читаоца. Закључци Кисељова подударају се са теоријским поставкама Дарвина и Љапине о кључној улози читаоца који је уздигнут до нивоа аутора, јер сопственом активношћу актуализује потенцијалне везе међу самосталним

деловима циклуса. О значају читаоца као дела тријаде аутор–текст–читалац биће речи и у каснијим текстовима Кисељова, али се овим проблемом у стваралаштву Одојевског најподробније бавила Јевгенија Александровна Шрага.

У раду *Телеология «Сочинений князя В.Ф. Одоевского» (1844): принципы составления, композиция, жанровое целое* (2008) Кисељов полази од ставова Маријете Андрејевне Турјан која истиче да је структура „изабраних дела” Одојевског, како их она назива, налик на музичку структуру и да је заснована на циклизацији:

Принятый писателем принцип циклизации по внутренней своей логике напоминает каноны построения музыкальных полифонических произведений, сами же циклы – своеобразные “полифонические тетради”, подобные собраниям столь излюбленных Одоевским Баховых прелюдий и фуг. Сквозные идеи и темы легко и органично транспонируются в них в различные жанровые регистры, и жанровые различия как бы теряют при этом силу (Турьян 1991: 369).⁵

Турјан сматра да је у процесу циклизације у сабраним делима 1844. године настао филозофски роман као уникално дело своје врсте у руском романтизму (Турьян 1991: 368), а затим да је стварајући друга два тома обједињавао у тематске циклусе дела писана у различитим периодима. Кисељов пише да су романтичарски жанрови у процесу циклизације добијали епску подлогу, међутим, ова тенденција остваривана је у оквирима романтичарске естетике и идеологије и сваки је од водећих писаца епохе налазио свој начин да ове стихије помири (Киселев 2008: 61).

Бавећи се структуром сабраних дела Одојевског Кисељов долази до закључка да су она окренута ка „другом”, на рецепцију која је мање или више отуђена. „Остављајући могућност интимног поимања, о чему сведочи читав систем посвета, целина је грађена на основу универзалног значења, које није

⁵ О утицај Бахове фуге и Баховог контрапункта, кога Одојевски сматра аналогом живе речи, говори и Хаминава која фугу посматра као претекст који декодира композициони принцип романа *Руске ноћи*. „Међусобна корелација музике, ликовне уметности и књижевности у *Руским ноћима* омогућава говорење о интермедијалном деловању ове три врсте уметности. Ово актуелизује значај *Руских ноћи* у систему савременог разматрања проблема синтезе уметности” (Хаминава 2011б: 26).

одређено искључиво ауторовом индивидуалношћу. Међутим, ова универзалност није имала статичан карактер, у чијем светлу би писац наступао као заступник ових или оних идеја, већ је динамична и открива читаоцу низ недоумица пред кључним питањима спознаје, постојања и стваралаштва.” (Киселев 2008: 47 – превод наш А. Ј. Р.). Може се констатовати, сматра Киселев да сабрана дела Одојевског као закључна етапа руског романтизма нуде целовити комуникативни програм реализован кроз елементе књижевне архитектонике. На крају, ансамбл који обједињује дела написана у различитом периоду и у различитим жанровима придобио је синтетички карактер.

Киселев се у раду осврнуо на настанак циклуса *Домаћи разговори*, али га није подробно анализирао те у том смислу истраживање Јевгеније Шраге представља нужну али не и потпуну допуну анализе овог циклуса. Њена монографија *Литературность против литературы: Пути развития циклизованной прозы 1820–30-х годов* (2013) има суштинску важност за наше истраживање о циклусима приповедака Одојевског. Метод и критички апарат који користи ауторка близак је наратологији и његова суштина је да опише механизме наративне структуре. Већи део рада заснован је на Дарвиновој теорији лирских циклуса. Ауторка се бави актуелизовањем оквирне структуре циклуса и проблемом односа књижевности и стварности. Фиктивна природа литературе је схваћена у цикличним прозним делима као врста инфериорности која се, по мишљењу ауторке, мора превазићи. На материјалу дела Погорелског, Марлинског, Пушкина, Гогоља, Одојевског и других аутора, она проучава различите начине разрешења овог конфликта. Стремљење књижевности да превазиђе сопствену природу схваћено је као покретачка снага развоја цикличне форме, која стимулише сложеност наративне структуре и на крају омогућава прелазак ка руском класичном роману уз коришћење техника циклизације.

Двадесете и тридесете године XIX века представљају посебно интересантан период за истраживања овакве врсте, пише Шрага у својој монографији. Прво, циклизовани текстови овог периода су бројни. Друго, најзначајнија дела епохе грађена су по принципу циклуса или имају у основи елементе циклуса. Најзад, то је епоха формирања руског класичног романа, а пут ка њему била је управо циклизација малих форми (Шрага 2013: 10).

Ауторка најпре дефинише циклус као чврсту целину низа потпуно самосталних елемената. Почетни развој руског прозног романтичарског циклуса одвија се под утицајем немачког романтизма. Сматра се да је на ране руске романтичарске прозне циклусе, па и на циклусе Одојевског, велики утицај имао Хофман. Истраживања најпре Сакулина, а затим и фундаментални рад Јурија Владимировича Мана *В. Ф. Одоевский и его «Русские ночи»* (Сакулин 1913: II. 360; Манн 1998: 165), донели су неоспорни закључак да се не може говорити о посебном утицају Хофмана на Одојевског. Одојевски је ближи раним немачким романтичарима Новалису и браћи Шлегел, него Хофману, а забуну је изазвало просто подударање мотива који се налазе у основи читавог немачког романтизма о чему се и сам писац јасно говорио.⁶ Шрага је анализирајући приповетке *Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту* (Бајка о томе зашто је за девојке опасно да у групи шетају по Невском булевару) и *Та же сказка, только на изворот* (Иста та бајка само обрнута), у суштини показала да је „хофманијанство” Одојевског прошло кроз призму текстова Погорелског са његовим инструментима интерпретације Хофмана.

Дијалогски оквир за наредне деценије биће основни принцип организације циклуса – ако не репродуктивни, онда барем имплицитни. Ауторка полази од становишта које је прва изложила Л. Љапина у свом раду *Циклизация в русской литературе XIX века* (1999) да је свим облицима прозног циклуса овог периода својствена ситуација разговора као начин организације структуре без обзира на то да ли се ради о идеолошким, фолклорним или сложеним, циклусима са темом из свакодневног живота или синтетичким циклусима Гогоља и Пушкина. Дијалогска организација омогућава стабилност фрагментарности. Специфичност цикличног конфликта је одређена тиме што се по моделу дијалога текст може потенцијално

⁶ Сам Одојевски се децидирано изјаснио о овом утицају:

«Знаю, что самая форма “Русских ночей” напоминает форму Гофманова сочинения “Serapien’s Brüder”. Также разговор между друзьями, также в разговор введены отдельные рассказы. Но дело в том, что в эпоху, когда мне задумались “Русские ночи”, т. е. в двадцатых годах, “Serapien’s Brüder” мне вовсе не были известны; кажется, тогда эта книга и не существовала в наших книжных лавках; единственное сочинение Гофмана, тогда мною прочитанное, было “Майорат”, с которым у меня нигде, кажется, нет ни малейшего сходства. Не только мой исходный пункт был другой, но и диалогическая форма пришла ко мне иным путем...» (Шрага 2013: 18–19).

бескрајно развијати. Овај ефекат, сматра Шрага, проистиче из специфичне ситуације „текста у тексту” на коју је указао Ј. М. Лотман. Циклични конфликт повезан је са проблемом односа књижевности и стварности. Двострука кодираност одређених делова текста која се поистовећује са уметничком условношћу доводи до тога да се основни простор текста перципира као реални. У тексту са дијалогским оквиром спојене су интерпретације које нису блиске те се на тај начин демонстрира став да је смисао текста условљен животним искуством читаоца. Дијалогски структуриран циклус претендује на улогу инвентарног пописа космоса, а бесижејни текстови овог типа имају управо класификациони карактер. Особина овако организованог циклуса је да може у себи садржати максимум сведочанстава о свету уопште као и о датој теми појединачно.

Будући да дијалогски облик циклуса омогућава декларативно ослобађање аутора од сопственог текста, као и право на неизвесност коначног смисла, конструкција са оквиром је коришћена за разраду потенцијално контроверзних питања и посебно фантастике. Ова слобода није само могућност, већ и изазов, као нешто што је нужно превазићи и открити неку неоспорну и непобитну истину. Полазећи од тврдње да за романтичаре нема фундаменталне разлике између уметника-ствараоца у ужем смислу речи и уметничког стања које се изражава у одређеном степену напетости и дубине људских преживљавања, ауторка долази до закључка са којим се ми у потпуности слажемо да се код Одојевског истинитост текста заснива на прихватању туђег искуства као сопственог због чега оно има функцију документарне истинитости. Опозиција књижевност-литература код Одојевског, посебно у приповеткама циклуса са фантастичним садржајем (*Силфида*, *Саламандер*), не постоји и њено место заузима представа о општем духовном искуству човечанства, а прелазак границе добија смисао усвајања туђег искуства (Шрага 2013: 33).

Шрага посебно истражује судбину дијалога у цикличном тексту. Без обзира на то кроз колико је људи прошла прича, оквирни дијалог остаје једини простор за њено критичко осмишљавање. Чак и ако ју је наратор чуо од свог пријатеља, а овај од неког другог, и у том случају ни на једном нивоу не долази до колизије аналогне оној која формира оквир циклуса повезане с неопходношћу да се осмисли испричано. Ни на једном од претходних нивоа не долази до

супротстављања мишљења које омогућава развој дијалога – преношење од уста до уста непромењене приче захтева некритички однос слушаоца који ће у неком тренутку постати приповедач:

Движение смысла в таком диалоге-споре может быть описано как колебание между двумя точками, чему соответствует и состав собеседников: противостояние героя с кептиком и его мистически настроенного оппонента обеспечивает движение спора. Героя, который бы был носителем так поданной истины, в тексте нет и не может быть (Шрага 2013: 35).

Усложњавање наративне структуре јесте један од коначних достигнућа дијалогске циклизације, а пример за ово је, између осталог, и поступак Одојевског у дијалогији *Саламандра*.

Шрага циклусом сматра и *Руске ноћи* Одојевског. Три кључна текста за развој прозног циклуса и руске литературе уопште по њеном мишљењу су: Гогољев циклус *Вечери на салашу крај Дикањке*, *Белкинове приче* Пушкина и *Руске ноћи*. Код Одојевског нивои приповедања се трансформишу у нивое разумевања, и на сваком од њих могућа је ментална колизија повезана са потрагом за истином, која се до тога одигравала само у оквирном дијалогу и која се не оцењује категоријама истина/неистина. Фиктивност књижевности се превазилази увођењем читалачке инстанце. Књижевност постаје свесна своје поузданости захваљујући отворености за искуство читаоца.

Као алтернатива дијалогу, сматра Шрага, у следећој етапи развоја циклизације двадесетих и тридесетих година користи се фабула путовања или епистоларно приповедање. Као пример она наводи *Руске ноћи* Одојевског где је присутно приповедање на више нивоа, али истовремено у тексту функционише и неколико других начина обједињавања делова: дијалог, читање и путовање. Сем тога, сматра она, све три фабуле блиске су на метафоричком нивоу. Врло често се у разговорима јунака који путују појављује метафора „живот као путовање”. Самоанализа се такође тумачи као врста путовања, а као алтернатива стварном путовању нуди се путовање у „чудесну земљу сопствене душе”. Путовање, путопис и читање постају алтернатива дијалогском тексту и имају интеграциону улогу у тексту (Шрага 2013: 64). Путописи и циклуси, пише Шрага, решавају сличне проблеме. Проблем веродостојности фрагментарне људске рецепције којој

је недоступна потпуна спознаја па чак и виђење основни је проблем путописа. Сличан проблем ауторка проналази у епистоларно-дневничким формама. Код Одојевског у епистоларно-дневничким приповеткама, чија структура подразумева причу о коренитим променама, одсуство процене промена које се дешавају знак је унутрашњег раскола у јунаку (*Силфида*), а промена инстанце приповедача говори о немоћи јунака и о његовом одбијању да преузме одговорност за своје знање и своју судбину.

Посебну новину у истраживању ауторке представља осврт на везу томова у сабраним делима Одојевског. Везу између *Луднице* тј. *Руских ноћи* и приповедака које су ушле у састав другог тома уочио је још Сакулин, али Шрага показује да *Руске ноћи* као први том сабраних дела представљају и коначни резултат томова који ће уследити, али истовремено и задају логику њиховог читања чиме она надograђује истраживање Кисељова. Шрага сматра *Руске ноћи* врхунцем доследне циклизације која ће послужити и као фон за перцепцију структуре следећа два тома. Њен је став и да се Одојевски у сабраним делима удаљава од цикличне структуре, мада задржава неке елементе који су алузија на њу (Шрага 2013: 111).

Посебан проблем представљају по Шраги «несобранные» или «рецептивные» (несабрани или рецептивни) циклуси. То су циклуси које аутор није објединио, али у свести читалаца они представљају сужејно-композициону целину. Аутор престаје да буде организатор текста, а читалац има улогу његовог „творца”. Најпознатији несабрани циклус епохе тридесетих година јесу Гогољеве *Петербушке приче (Петербургские повести)*. Свих пет приповедака овог циклуса ушле су у трећи том *Дела Николаја Гогоља (Сочинения Николая Гоголя, 1842)*, а биле су им придодате приповетке *Коляска* и *Рим*. Слична ситуација се десила и са другим томом изабраних дела Одојевског из 1844. године. У *Домаћим разговорима* чак три приповетке имају сопствене поднасловe: *Нова година. Из забележака лењивца. Imbrogljo. Из забележака путника Силфида. Из забележака разумног човека*. Писац усмерава пажњу читаоца на постојање неких других целина којима ове приповетке тобоже припадају или би требало да буду доказ постојања неких замисли циклуса које нису остварене. Очигледно је да поднаслови указују на слабост везе међу приповеткама овог тома. Сличну улогу има и дилогија *Саламандер*: унутар тома постоји целина која ставља под сумњу

целовитост тома као циклуса. Веза између текстова и осећај нестабилности створене целине, реална могућност да се делови из ње искључе остварује се истим текстовима. Најзад, закључује Шрага, чврста нестабилност јесте основа организације овог тома. Аутор нуди читаоцу текстове који у различитој мери одговарају основном принципу по коме је целина створена и као да сам себе изопштава (барем у свести читаоца) од стварања целине. Читалац се суочава са готовим читалачким циклусом, чија је завршеност веома добро маскирана. О *Петербуришким причама* Гогоља као и о циклусу *Домаћи разговори* мора се говорити као о циклусима који настају у склопу сабраних дела, а не о рецептивним циклусима, када одговорност за њихово стварање лежи у потпуности на читаоцима. Оваква промена тачке гледишта открива да оно што се обично назива рецептивном циклизацијом у ствари представља рецептивну илузију.

На основу увида у литературу посвећену руским прозним романтичарским циклусима дошли смо до закључка да они представљају доминантну форму у књижевности овог периода и када се говори о проблему ауторског прозног циклуса говори се о циклусима краћих књижевних форми. Циклизација карактеристична за епоху романтизма у руској књижевности израста из новог схватања књижевно-контекстуалних односа, а нужност се појавила услед стремљења ка квалитативној промени система жанрова. Она је постала начин за превладавање ауторитативности жанрова и истовремено постала начин стварања нових жанровских облика. Прозни циклус се формира од посебних текстова од којих је сваки потпун и самодовољан и може представљати самостално дело, али у исто време текстови имају одређени редослед који обезбеђује довољно јасну асоцијативну везу. У циклусу не постоји чврсто јединство текста што допушта могућност варијативности састава у зависности од намера аутора. Мобилност циклуса, међутим, допушта и промену његовог састава и композиције, а истицање у први план час једног час другог нивоа текста доводи до тога да циклус може настати и мимо воље аутора. У том смислу циклуси се могу поделити на ауторске и неауторске. Ауторски циклуси су они у којима је аутор појединачних дела који улазе у састав циклуса истовремено и аутор циклуса, а у неауторском циклусу

аутор делова циклуса и циклуса као целине није исти. Веза делова циклуса није очигледна као у другим самосталним књижевним делима већ потенцијална и неретко скривена и може се реализовати само кроз активност читаоца, који се у својим могућностима и правима уздиже до нивоа аутора што доводи до суштинских промена у тријади аутор–уметнички текст–читалац.

Могућност издвајања појединачног дела из контекста циклуса подједнако је важна његова особина као и целовитост и недељивост. У циклусу делују механизми сегрегације чији је коначни резултат издвајање појединачног дела из циклуса и интеграције која открива дубинску основу свих делова која се понавља из дела у дело. Као коначни резултат деловања интегративне функције долази до унификације циклуса. Концентричност је механизам развоја првобитног сегмента текста. Минимални сегмент може бити реченица, чија се семантичка структура развија из текста у текст и, на крају крајева, постаје семантичка структура читавог циклуса. Развој структуре прати и појава нових елемената јер почетни сегмент истовремено представља и манифестацију модела целог текста и представља његов део.

Посебно важни елементи циклуса су његов наслов, композиција, наративни систем и суже. Заједнички наслов обједињује у целину све појединачне текстове-епизоде у јединствен текст. Наслови свих текстова који улазе у састав циклуса добијају посебну функцију у односу на наслов циклуса: они истовремено именују појединачни текст, али и указују да се именовање односи само на један део слике коју је најавио главни наслов. Специфичност циклуса почива на томе да је функција различитих мотива из различитих текстова-епизода семантички истоветна. Њихов међусобни однос омогућава читаоцу да асоцијативно повеже текстове-епизоде.

Слика света у циклусу настаје као збир неколико појединачних слика света, а тачка гледишта наратора постаје полицентрична будући да настаје као збир интеракције између различитих тачака гледишта у појединачним епизодама. Формирање циклусне целине проистиче из стремљења да се избегне искључивост у ситуацији када се аутор и јунак нађу и ситуацији избора између већег броја могућности. Једна од неопходних али и нужних особина циклуса јесте циклични догађај. У појединачном делу догађај представља човеков избор односа према

свету. Јунак који истовремено приповеда и учествује у догађајима у различитим епизодама налази се у сталном стању избора између тачки гледишта и слика света које постоје у циклусу.

Кључним текстовима за развој прозног циклуса могу се сматрати: Гогољев циклус *Вечери на салашу крај Дикањке* и *Белкинове приче* Пушкина, док *Руске ноћи* Одојевског представљају врхунац романтичарске циклизације која је довела до стварања потпуно нове форме.

Неусаглашеност међу истраживачима у погледу структуре циклуса Одојевског (Сакулин, Турјан, Мингати) јасно сведочи о фрагментарности његовог стваралаштва, али о великој мобилности приповедака. Издањем из 1844. године овај писац завршио је традицију романтичарских зборника. У овом издању сва дела решавају један проблем, а то је одражавање разноврсно усмерене ауторове мисли и комуникативни циљ да укључе читаоца у процес спознаје света и свога места у њему. Стварање текста у романтичарским циклусима представља стварање света те се као главни принцип архитектонике у књигама Одојевског издваја метафора „свет-текст”. Основна намера Одојевског јесте да актуализује духовно искуство читаоца и да га подстакне на размишљање, на размену аутора и читаоца закључцима, осећањима и мислима чиме се ово издање претвара у својеврсни симпозион. Интеграциони фактор сабраних дела је јединствени лик аутора и читаоца, који добија кључну улогу јер уздигнут до нивоа аутора, сопственом активношћу актуализује потенцијалне везе међу самосталним деловима циклуса. Увођење читалачке инстанце има за сврху превазилажење фиктивности књижевности. Књижевност постаје свесна своје поузданости захваљујући отворености за искуство читаоца. Одојевски, који се клонио крајности, у принципу је дијалогичан и у његовом стваралаштву нема коначних решења, он је окренут читаоцу који је слободан да до краја осмисли разматране проблеме. Сама структура „изабраних дела” Одојевског, налик је на музичку структуру и заснована је на циклизацији која доводи до стварања филозофског романа *Руске ноћи* у првом тому, али и до стварања лажно рецептивног циклуса *Домаћи разговори* у другом.

Истраживачи су запазили да су циклуси који су ушли у сабрана дела међусобно повезани, међутим, ове везе нису детаљно испитане. Посебно

проблематичним сматрамо Шрагино прихватање становишта Кисељова да Одојевски који је склон циклизацији бира да своја сабрана дела не начини као скуп циклуса већ у њих увршћује „изабране текстове” удаљавајући се од цикличне структуре, мада задржава неке елементе који су алузија на њу, тим пре што је у ранијим поглављима *Руске ноћи* ауторка означила као један од најзначајнијих циклуса романтизма, а надаље је доказивала да се и *Домаћи разговори* могу посматрати као ауторски циклус. Први завршени и објављени циклус *Шарене бајке са Лудницом* повезује Иринеј Модестович Гомозејко, за кога се с правом сматра да је претеча будућих становника луднице. У нашем истраживању ми ћемо доказати да је мотив лудила, схваћеног као одступање од разумљивог, општеприхваћеног и дозвољеног првобитни сегмент текстова који се развија из приповетке у приповетку и из циклуса у циклус.

II Циклус Шарене бајке (*Пестрые сказки*)

II. 1. Настанак и нестанак наратора

Пестрые сказки с красным словцом, собранных Иринею Модестовичем Гомозейкою магистром философии и членом разных ученых обществ, изданных В. Безгласным први су завршени и објављени ауторски циклус Одојевског. Циклус је објављен као посебно дело 1833. године и чиниле су га приповетке: 1. *Реторта (Реторта)*, 2. *Сказка о мертвом теле неизвестно кому принадлежащем (Бајка о лешу непознатог власника)*, 3. *Жизнь и похождения одного из здешних обывателей в стеклянной банке, или Новый Жоко (Живот и доживљаји једног од овдашњих становника стаклене тегле, или Нови Жоко)*, 4. *Сказка о том, по какому случаю коллежскому советнику Ивану Богдановичу Отношенью не удалось в Светлое Воскресенье поздравить своих начальников с праздником (Бајка о томе због чега колешки саветник Иван Богданович Однос није успео у Светлу Недељу да честита празник својим надређенима)*, 5. *Игоша (Игоша)*, 6. *Просто сказка (Само бајка)*, 7. *Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту (Бајка о томе зашто је за девојке опасно да у групи шетају по Невском булевару)*, 8. *Та же сказка, только на изворот (Иста та бајка само обрнута)*, 9. *Деревянный гость, или сказка об очнувшейся кукле и господине Кивакеле (Дрвени гост, или бајка о лутки која се осветила и господину Климавку)*. Истраживачи Турјан, Јанушкевич и Киселев истичу значај хронолошког места овог циклуса који даје јединствену могућност за праћење тема и мотива које ће обележити касније периоде стваралаштва и формирање филозофских, естетских и књижевних пишчевих принципа, будући да садржи образце филозофске гротеске, социјално-поучне приповетке, фолклорне, свакодневне, и психолошке фантастике (Турьян 1996: 131–132; Янушкевич 2008б: 555, Киселев 2008: 48). Рукопис *Шарених бајки* није сачуван. Први пут део

циклуса прештампан је за трећи том сабраних 1844. године.⁷ У уводу за издање из 1844. писац напомиње да овај циклус није био само литерарни експеримент већ се у првом реду радило о испробавању одређених иновација у издавачкој и штампарској делатности:

Под сим названием я издал в 1833-м году шутку, которой главная цель была: доказать возможность роскошных изданий в России, а равно и другие политипажи – дело тогда совершенно новое, в котором деятельно помог мне опытный и почтенный друг мой Яков Васильевич Рейхель. Некоторые рисунки были нарисованы и в Петербурге; для истории искусства и ради библиоманов, сохранивших экземпляры "Пестрых сказок", замечу, что на стр. 145 находится политипаж, и о котором только теперь начали говорить в чужих краях; занимаясь тогда химиею, я вздумал испытать: не возможно ли сделать на литографическом камне (en relief) не резцом, но почти так, как делаются les eaux fortes, что мне и удалось, хотя не совершенно, при пособии изобретательного художника А. Ф. Грекова, которому я и предоставил дальнейшее развитие сего способа, донныне еще нового, но могущего иметь важное применение, ибо литографический камень печатается по нем удобно отливать металлические политипажи, наконец, протравливание его представляет возможность которые так трудны в резьбе на дереве (Одоевский 1844: 169–170).⁸

⁷ Особеност издања из 1833. године било је и постојање 25 примерака књиге штампаних на посебној врсти папира (велену) који нису били предвиђени за продају, већ их је писац поклањао. На примерку који је припадао колекционару ретких књига, рукописа, медаља и аутографа Петру Корниловичу Сухтелену, а који је после смрти враћен Одојевском, због чега је добила и екслибрис писца на унутрашњој страни корица, седам година касније је, припремајући сабрана дела Одојевски унео одређени број преправки. Двадесет година касније поклатио га је пријатељу и познатом библиофилу Сергеју Александровичу Собољевском. После смрти Собољевског највреднији део његове колекције био је продат а највећи део купила је библиотека Британског музеја. Страна са екслибрисима Сухтелена, Одојевског и Собољевског може се видети у издању *Шарених бајки* из 1996. године.

⁸ Тридесетих година Одојевски се озбиљно бавио различитим научним дисциплинама. Његов рад обухватао је и бављење хемијом и резултирао је, између осталог, и експериментима у штамапању. Одојевски се заинтересовао за литографију – најмлађу графичку технику, откривену 1796. године. Немац Алојз Зенефелдер (1771–1834), који је први открио ову технику и утврдио њене принципе, назвао ју је „хемијским штамапањем”, а била је позната и као „штампа на камену”.

Одојевски је везан за историју књижевне културе Русије не само као писац већ и као уредник, издавач и цензор. За њега је подједнако значајна и естетска и информациона функција књиге, што се одразило и на експерименталном издању из 1833. године.⁹ *Шарене бајке* штампане су на папиру и на опреми једне од најбољих штампарија тридесетих година XIX века, у Департману за припреме државних хартија од вредности (Экспедиция заготовления государственных бумаг). Графичка опрема књиге имала је за Одојевског важну улогу, како због приповедача Иринеја Модестовича Гомозејка, ауторовог двојника који се сам претвара у писане речи, те је књига портрет и наратора и аутора, тако и због покушаја својеврсне синтезе наслова и изгледа: *Шарене бајке* су заиста шарене.¹⁰

⁹ Књиге и часописи, све што је на било који начин везано за штамарску и издавачку делатност обележиле су све сегменте професионалног живота кнеза Владимира Одојевског. У московском периоду Одојевски је са Вилхелмом Карловичем Кјухельбекером 1824–1825. издавао алманах *Мнемозина* (Вишневская 2009). У петербуршком периоду уређивао је и издавао алманахе *Детские книжки для воскресных дней* (са Борисом Алексејевичем Враским 1833–1834), и *Сельское чтение* (са Андрејем Парфјоновичем Заблоцким-Десјатовским 1843–1848). (Гусев 2013). Његов службени положај у Петербургу такође је повезан са књигама: после преласка у Петербург 1826. године, он ради као секретар Комитета за цензуру при Министарству унутрашњих послова. По сопственом признању радио је на документу који је готово без промена ушао у основу Закона о ауторском праву (Одоевский 1996: 125), а новија сазнања указују и на његово учешће у изради Закона о цензури 1828. године. У периоду 1828–1838. постаје библиотекар Комитета цензуре за инострану литературу. Делатношћу Одојевског као издавача и цензора подробно се бавила у својој дисертацији *В. Ф. Одоевский – теоретик и практик печати и цензуры 1830–1840-х* Надежда Алексеевна Паршукова. (Паршукова 2004). Писац је активно учествовао у издавању Пушкиновог часописа *Современик*. Дуги низ година сарађивао је са Андрејем Александровичем Крајевским, који је уређивао различита издања, а у периоду 1839–1843. године био је уредник часописа *Отечественные записки (Отаџбински записи)*. За овај часопис Одојевски је спремао чланке научника и своје забелешке на научне теме. Кнез је 1846. године је постао помоћник директора Императорске јавне библиотеке (Императорская публичная библиотека), али и директор Румјанцевског музеја у чијем ће пребацивању у Москву активно учествовао. Двадесет осам хиљада књига које су превезене из Петербурга у Москву постале су основа Руске државне библиотеке (Российская государственная библиотека), која је до 1924. године носила назив Румјанцевска библиотека (Зверева 2006).

¹⁰ Анастасија Алексејевна Хамина пише у свом раду *Творческое наследие В. Ф. Одоевского в аспекте интермедиаљного анализа* да је Одојевски оваплоћење идеје о целовитости човека и

Бајке Одојевског биле су раскошно издање за време у коме су изашле: корице је красио чипкани орнамент (арабеска), наслов књиге на првој страни штампан је у шест боја – свако слово у речи «сказки» имало је своју боју. Свих тринаест отисака и прву страну књиге радио је у Петербургу П. Русел, по скицама Ф. Риса. Текст је уоквирен на свакој страни, а у књизи је заступљен широк избор фонтова и других ручних украса.¹¹ Излазак ове књиге из штампе био је резултат блиске сарадње са Гогољем, који је на ауторову молбу надгледао штампање.¹²

Као уметничко достигнуће *Шарене бајке* нису биле савршене (Турьян 1996: 168; Cornwell 1998: 139), што је и сам писац признао у предговору за ново издање циклуса 1844. године.¹³ У издању из 1844. године под насловом *Одломци из Шарених бајки (Отрывки из Пестрых сказок)* писац је задржао само приповетке за које је сматрао да имају литерарни значај: 1. *Сказка о том, по какому случаю коллежскому советнику Ивану Богдановичу Отношенью не удалось в Светлое Воскресенье поздравить своих начальников с праздником* (4), 2. *Сказка о мертвом теле неизвестно кому принадлежащем* (2), 3. *Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту* (7), 4. *Та же сказка, только на изворот* (8), 5. *Деревянный гость, или сказка об очнувшейся кукле и господине Кивакеле* (9). У односу на издање из 1833. године, највећу промену

целовитости знања због чега синтетичност његовог мишљења усмерена на стварање целовитог лика и целовите слике света у пракси често има интермедијално оваплоћење (Хаминава 2011: 4–5).

¹¹ О штампарским новинама у књизи и о њеном значају у издавачкој историји Русије писао је Алексеј Алексејевич Сидоров (Сидоров 1925).

¹² Гогољ у писмима посебно указује на декоративност књиге (Маймин 1975б: 207). Он је чак припремао и цртеж као илустрацију за једну од бајки који није био штампан.

¹³ Издање *Пестрые сказки* у едицији «Литературные памятники» 1996. године, које је припремила Маријета Андрејевна Турјан садржи комплетан циклус *Шарене бајке*. Допуне са варијантама и другим редакцијама које су изашле за пишчева живота, али и текстове који се, по сазнањима ауторке, односе на еволуцију лика Иринеја Модестовича Гомозејка. Турјан је у ово издање укључила и рецензије савременика. Од илустрација посебно се издваја слика насловне стране првог издања, план циклуса који је начинио Одојевски, као и слика прве стране овог дела из 1833. године из фонда библиотеке Универзитета у Кембриџу на коме је руком анонимног аутора на руском језику записано: „Ове бајке је написао кн. Одојевски, а уредио их је Н. В. Гогољ.” У *Прилозима* налази се и критички чланак М. А. Турјан посвећен поетици овог циклуса В. Ф. Одојевског (Одоевский 1996; Турьян 1996).

представља изостављање паратекста¹⁴ *Реторта* која је имала улогу увода и у којој се први пут појавио лик наратора Иринеја Модестовича Гомозејка. Приповетка *Игоша* објављена је као посебно дело у трећем тому изабраних дела. У *Одломцима* из 1844. године нема ни приповетке *Нови Жоко* која је прожета сарказмом и представља пародију на такозвану француску кошмарну књижевност («неистовая словесность»)¹⁵ која је у то време у Русији изазивала и одушевљење и одвратност. Циклус је подвргнут преосмишљавању и његова структура је промењена будући да су с временом приповетке изгубиле актуелност и постале неразумљиве за читаоце новог времена о чему сведочи и Михаил Петрович Погодин:

В тридцатых годах, может быть, мы и понимали их, и забавлялись, но теперь уже мудрено разобратъ, что хотел сказать ими замысловатый автор. Впрочем, – добавлял он, – в них рассыпано много забавных и острых вещей, и везде сквозят основные его мысли и верования (Погодин 1869: 55).¹⁶

Време када се појавио циклус *Шарене бајке* Одојевског – фебруар 1833. и период у коме је циклус настајао – почетак тридесетих година XIX века подудара се са епохом формирања прозног циклуса као доминантне књижевне форме епохе. Пошто је 1826. године прешао из Москве у Петербург, Одојевски је ушао у нову књижевну средину и скоро пет година није објавио ниједно дело. Своје место у новој престоници кнез ће с временом ипак пронаћи међу писцима такозваног „Пушкиновог круга”. Овај период у животу и стваралаштву Одојевског обележио

¹⁴ Одређење *Реторте* као паратекста (почетног текста) циклуса припада Киселову (Киселев 2008: 46).

¹⁵ Термин «неистовая словесность» створен је на руском тлу и створили су га руски теоретичари књижевности. Француски термин *la littérature frénétique* односи се на потпуно другачије реалије (Дроздов 2013: 3–4).

¹⁶ Приповетка *Нови Жоко* била је предмет детаљне анализе М. А. Турјан (Турьян 1996: 141–146). Александар Анатољевич Карпов доводи је у везу са последњим велики готским романом Чарлса Роберта Матурина *Мелмот луталица* (Карпов 2000). О односу и утицају француске романтичарске књижевности («неистовая словесность») на руску књижевност тридесетих година па и на Одојевског писао је Никита Алексејевич Дроздов у истраживању *Французская «неистовая словесность» в русской рецепции 1830-х годов* (Дроздов 2013).

је растуће интересовање за мистичну филозофију, средњовековну магију и алхемију што се одразило и на прве покушаје експериментисања са фантастичним садржајем у циклусу *Шарене бајке* (Турьян 1996: 147). Сакулин пише да је *Бајке Калидора* испричао до краја Иринеј Модестович Гомозејко, а онда и друге „њему сродне душе из категорије безумника и лудака” (Сакулин 1913: II. 22). Приповетке у којима улогу приповедача има Иринеј Модестович он означава као *Циклус Гомозејка* и сматра их прелазном фазом која је водила ка стварању *Луднице* и *Руских ноћи*. Нил Корнвел такође сматра да су *Шарене бајке* резултат прелазног периода и да се стога у њима називу „стари грехови” (дидактичне и алегоријске сатиричне апологије) поред нових инвентивних радова (Cornwell 1998: 139–140).¹⁷

Истраживачи се слажу у оцени да циклус *Шарене бајке* представља двоструки експеримент: у погледу цикличне форме и наративне структуре. Сакулин тврди да је филозофско осветљавање живота једна од новаторских особености овог циклуса. Он се слаже са Иваном Ивановичем Давидовом и његовом изјавом да у Русији није постојала филозофска приповетка пре прозних експеримената у циклусу Одојевског (Сакулин 1913: II. 37). Циклус Одојевског интересантан је као јасан одраз једне фазе у развоју руског прозног циклуса, али и као покушај разраде својеврсног филозофског наратива (Янушкевич 2008б: 554). Књижевно-историјска вредност циклуса је неоспорна, сматра Турјан:

Они стали лабораторией и творческих идей, и художественного метода и в этом смысле оказались произведением по-своему уникальным. Здесь отчетливо обозначились практически все направления дальнейших художественных поисков писателя, ставшего едва ли не единственным в нашей литературе выразителем философского романтизма (Турьян 1996: 168).

Јанушкевич сматра да циклус ствара метафизичко поље рефлексije када се ситуације из свакодневног живота и посебни случајеви из појединачних прича

¹⁷ Н. П. Сакулин показује у својој монографији да су приповетке *Новая митология* и *Музыкальный инструмент* фаза која је претходила појави циклуса Гомозејка и детаљно се бави проблемом рецепције циклуса у савременој критици, на чему Корнвел заснива своје истраживање о овом циклусу (Сакулин 1913: II. 22).

одражавају у егзистенцијалном простору оквира – у метафизичком оквиру, те да су у структури циклуса *Шарене бајке* ове тенденције јасније и очигледније него у покушајима великих савременика Пушкина и Гогоља (Янушкевич 2008: 555, 554).

Наративним особеностима циклуса бавила се Јевгенија Шрага. Новина циклуса Одојевског, сматра ова ауторка, јесте и то што аутор користи фабулу путовања као алтернативу дијалогу као основном принципу организације цикличних целина у раном периоду руског прозног романтичарског циклуса. Међутим, стварног путовања у циклусу нема, већ се као варијанта путовања-самоанализе током којег се изграђује филозофски систем појављује читање и размишљање о прочитаном. Будући да је Иринеј Модестович Гомозејко упао у Латински речник, *Шарене бајке*, пише Шрага, као и Вељтманово дело *Странник (Луталица)*, представљају пародијско фантастично путовање које је само по себи информативно и оријентисано на документарност. Мотивација за уврштавање приповедака у циклус јесу различити елементи путовања: чињеница да јунак-наратор доспева у речник открива бескрајне могућности за Одојевског, али могућности за превазилажење односа реално/фантастично:

Путешествие оказывается не только альтернативным способом объединения разнородного, то есть альтернативной мотивировкой возникновения цикла, но и уже готовым инструментом разоблачения фиктивности (проблематика которой уже достаточно укоренена в циклической форме, но разрабатывается иным образом) (Шрага 2013: 73–80).

Друга особина циклуса о којој говоре Сакулин, Јанушкевич, као и Турјан јесте интегративна функција наратора. Приповетке обједињује заједнички наратор: Иринеј Модестович Гомозејко. Појава пищевог алтер ега као наратора уобичајена је за циклусе тридесетих година XIX века. Главно откриће које се суштински одразило на Одојевског био је Пушкинов Иван Петрович Белкин, а не сама по себи циклична форма *Повести Белкина*.¹⁸ „Нови тип јунака-приповедача, кротак и честит ситан спахија из Горјухина, који у сеоској тишини покушава да

¹⁸ Однос аутора и наратора у циклусу *Повести Белкина* детаљно анализира В. Тјупе у раду *Анализ сложносоставного целого ("Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А. П.")* (Тюпа 2009: 204–251).

пише пресудно ће утицати и на 'рађање' приповедача *Шарених бајки* Иринеја Модестовича Гомозејка, кључне и суштински важне фигуре за разумевање циклуса” (Турьян 1996: 133). Јунак-наратор није карактеристика само Пушкиновог циклуса: такви су и Антоније Погорелски, Иван Петрович Белкин, Руди Пањко (овом низу, сматра Јанушкевич, припада и наратор из циклуса *Дедушкиныя рассказы (Дедине приче)* из књиге Василија Андрејевича Жуковског *Баллады и повести (Баладе и приче, 1831)*) (Јанушкевич 2008б: 556). Сви они су „књижевна браћа” магистра филозофије и члана различитих учених друштава Иринеја Модестовича Гомозејка. Турјан истиче да је подједнак утицај имао и циклус Николаја Гогоља *Вечери на салашу крај Дикањке*, заснован на фантастично-бајковитом свету украјинског фолклора који је представио приповедач и издавач пчелар Руди Пањко. За Одојевског је и по замисли и по причи и по језику овај циклус био је „изнад свега што је до тада изашло на руском језику” (Турьян 1996: 133).

Олга Ивановна Тиманова указује на то да је један од првих првих примера успешне имплементације естетске и информационе функције у „књизи бајки” штампање циклуса *Шарене бајке* (Тиманова 2010). Наратор, Иринеј Модестович, говори о потреби да се свет упозна као интегрисани ентитет, а кључ за постизање овог целовитог јединства било је окретање писца жанру бајке. Карактеристичан дух интелектуалног артистизма Пушкиновог круга и окретање жанру бајке има кључни утицај на стварање специфичних „бајки” Владимира Фјодоровича Одојевског:

Минувшее холерное лето неожиданно ознаменовалось «сказочным» поветрием. Пушкин и Жуковский, запертые карантинами в Царском Селе, «развлекались» сказками, пустившись в своеобразное творческое состязание. Результатом его явились «Сказка о царе Салтане» — продолжение прошлогодних болдинских опытов Пушкина в «народном», «совершенно русском», по словам Гоголя, духе и «Спящая царевна» Жуковского (Турьян 1996: 140).

У циклусу Одојевског реч „бајке” не представља жанровско одређење као у бајкама Пушкина и Жуковског. Руски романтичари су експериментисали са стилизацијом фолклорних бајки, док је немачке писце у бајкама привлачила слика идеалног постојања. За бившег члана Друштва љубомудрих немачка традиција

имала је првостепену важност. Бајке које су стварали јенски романтичари синтетисале су елементе других епских жанрова (романа, приповетке, новеле) преобраћајући се у универзални жанр „чији је циљ да буде истовремено пророчка слика, идеална слика, апсолутно неопходна слика” (Ишимбаева 2004). У бајкама Одојевског има подударања са Хофманом и другим немачким ауторима будући да он узима у обзир немачко искуство, али ствара сопствени уметнички систем, како то детаљно показује Ботникова у својој монографији *Немецкий романтизм: диалог художественных форм* (2005). „Бајке као оригинална форма мишљења и постојања прешле су из заједничког наслова у номинацију појединачних делова, а категорија бајковитости постала је својеврсна композициона оса целе књиге Одојевског, део њеног филозофског наратива”, закључује Јанушкевич посебно истичући да сам наслов циклуса указује на примарну оријентисаност Одојевског на дела позне антике, која су била посебно популарна у средњем веку и на стваралаштво такозваних „шарених” писаца, представника друге софистике који су попут руског писца били у потрази за синтезом књижевности, филозофије, педагогије и митологије због чега су читаоцима нудили шаренолике приче из различитих области живота (Јанушкевич 2008: 558–561). Први штампани циклус Одојевског одраз је формирања концепције и својеврсне филозофије руског прозног романтичарског циклуса.

Тиманова сматра да је целовитост овог циклуса заснована с једне стране на поимању Одојевског жанра бајке као поетске фикције, а са друге на његовом схватању да је циљ научних потрага уопште а посебно оних у природним наукама јесте универзално-синкретичке слике света (Тиманова 2010). Током друге половине двадесетих година, у периоду филозофско-мистичног идеализма, Одојевски се почео интересовати за учења мистичара (Сакулин 1913: II. 21). Ова интересовања ће обележити период тридесетих година у пишчевом стваралаштву и резултираће настанком приповедака са фантастичним садржајем. Тиманова скреће пажњу на то да се интересовање Одојевског за бајке подудара са окретањем ауторитету средњовековних научника и расправама из касне антике (II–III н. е.), да га занима религијски покрет гностицизам, који је озбиљно утицао на средњовековне јереси и неортодоксну мистику новог доба:

Для Одоевского как создателя одного из первых в отечественной литературе прозаических сказочных циклов значительной представляется ситуация, вследствие которой борцом против гностицизма в древности выступал некто по имени Ириней, позаимствовавший у гностиков понятие об «умилостивлении» в отношении к принципу правды (Тиманова 2010).

Писца интересују различите форме сазнања, а не само гностичка претензија на постојање неког посебног мистичног знања које је у супротности са опште прихваћеним истинама. Тиманова открива принцип који је важан не само за овај циклус већ и за стваралаштво Одојевског у целини: принцип „милостивог” односа према истини. Одојевски ће својим јунацима и својим читаоцима остављати право на сопствену истину, чиме ставља у центар пажње човекову особину да је стално и у свим околностима тражи увек допуштајући могућност постојања различитих тачки гледишта и различитих истина.

Иринеј Модестович Гомозејко садржи бројне и јасно истакнуте аутобиографске црте Одојевског: у његовој биографији су одражене реалије из детињства кнеза на Пречистенки и „харлекинска” драма у личном животу писца. Врхунац ове драме поклопио се са радом на циклусу *Пестрые сказки* о чему је он писао А. И. Кошелеву:

Ты удивишься, когда узнаешь, что мои арлекинские сказки я писал в самые горькие минуты моей жизни: после этого не упрекай же меня в слабости характера, — это действие было сильным торжеством воли, к которому не многие могут быть способны. В это время я успел перейти все степени нравственного страдания.. (Турьян 1996: 163).¹⁹

¹⁹ Тајна љубав Владимира Одојевског која се појавила у његовом зрелом периоду брижљиво је скривана. Биографи кнеза, а међу њима Сакулин, који је први открио име тајанствене музе, и Голубјева тврде да је она трајала читавих десет година. Надежду Николајевну Ланску и Одојевског зближили су заједничка интелектуална интересовања: они су заједно читали и тумачили Библију, а Ланска се бавила писањем па је и њено стваралаштво било предмет преписке (Сакулин: 1913; Голубева 1995). Кретали су се у истим круговима, а Павле Петрович Лански (Надеждин муж) и Олга Степановна (девојачко Ланска, жена Одојевског) били су у родбинским односима, због чега су имали могућност да се свакодневно срећу и размењују писма. О тајној љубави кнеза и Ланске пише и М. А. Турјан која даје и опис акварелног портрета Ланске као Свете Цецилије урађен по узору на слику Карла Долчија коју је Одојевски необично волео: «С прелестной акварели задумчиво и ясно смотрят подернутые темной влагой глаза, тихо светящиеся

За Јекатерину Алексејевну Сеченову, пишчеву мајку, очигледна је паралела између јунака који седи у ћошку и говори: „Оставьте ме на миру” и самог писца:

Читала я твои пре-пёстрые Сказки: инова не понела, другое догадалась, третьему рассмеялась. Игошу не поняла, не знаю (нрзб) что ты хотел сказать. Девушка, из которой вынул сердце француз, слишком зла. Я думаю, тебе за неё досталось, деревянный гость к несчастью слишком справедливо, и можно бы пожелать, чтобы бедная кукла никогда не очнулась, реторта хорошо написана, но всего лучше мне понравился этот сидящий в углу и говорящий, оставьте меня в покое; это очень на тебя похоже, чей это нос в колпаке, сидящий на волтеровых креслах, ожидай после всех насоф и английского брюха, что посыплют на тебя стрелы и громы писателей, достанется и тебе... (Сакулин 1913: 36).

За Одојевског, који је своју литерарну и публицистичку делатност скривао под неколико десетина различитих псеудонима, веома је важно име јунака.²⁰ Сакулин и Турјан сматрају да име наратора *Шарених бајки* Иринеј, омиљено име Одојевског, потиче од грчког *Ἠρένη eirene* – мир, спокој; Модестович је од латинског *modestus* – скромни, а презиме *Гомозејко*, потиче од староруског глагола «гомозить, гомозиться» – немирно се вртети, журити се (Сакулин 1913: II. 50–51; Турьян 1996: 133). Заједно са Гомозејком родила су се још двојица његових имењака: деда Иринеј («дедушка Иринеј»), писац дечијих бајки и чика Иринеј («дядя Иринеј»), народни просветитељ. Деда Иринеј је аутор дечијих бајки *Городок в табакерке (Градић у табакерици, 1834)*, *Сказки и рассказы для детей дедушки Иринея (Бајке и приче деда Иринеја, 1841)*, *Сборник детских песен дедушки Иринея (Зборник песама за децу деда Иринеја 1847)*. Чика Иринеј постао је „стални сарадник” часописа В. Ф. Одојевског и А. П. Заблоцког-Десјатовског

на нежном полуовале лица; открытый выпуклый лоб обрамляют черные, до плеч, локоны. В легкой фигуре, в произвольном, будто на лету схваченном художником повороте изящной головки – почти детская незащищенность» (Турьян 1991: 267). Сам Одојевски уз помоћ речи реконструише овај портрет у приповеци *Каћа, или прича васпитанице* у којој јунак Владимир покушава да у Цецилији пронађе лик своје драге.

²⁰ У *Речнику псеудонима руских писаца, научника и јавних личности (Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей)* Ивана Филиповича Масанова забележено је више од 50 псеудонима Одојевског (Масанов 1960). Данас се сматра да је писац стварао под 80 различитих псеудонима о чијим се значењима за загонетног кнеза може тек нагађати.

Сеоско итиво, намењеног сељацима земљорадницима, чија су четири броја изашла у периоду 1843–1848. Књижевна маска Иринеја Модестовича Гомозејка постала је у будућем периоду предмет преосмишљавања и разраде да би се овај лик раздвојио од деде Иринеја и чика Иринеја. Проучавајући рукописну заоставштину писца, Сакулин је дошао до закључка да је кнез имао намеру да напише аутобиографску хронику *Жизнь и похождения Иринея Модестовича Гомозейки, или Описание его семейственных обстоятельств, сделавших из него то, что он есть и чем бы он быть не должен* (*Живот и доживљаји Иринеја Модестовича Гомозејка, или Опис његове породичне ситуације која је од њега створила то што он јесте и шта он не би требало да буде*).²¹ Гомозејко из аутобиографског циклуса, сматра М. А. Турјан, ближи је Ивану Петровичу Белкину него Гомозејко из циклуса *Пестрые сказки*: писац више наглашава у овом делу интелектуалност јунака, него његов социјални положај (Турьян 1996: 137). Нил Корнвел запажа одређени паралелизам у развоју лика Гомозејка из хронике и Чичикова из Гогољевих *Мртвих душа* који се огледа у познавању различитих социјалних слојева, провинцијских и престоничких кругова, међутим, сличност се ту завршава и аутор види замисао Одојевског као неку врсту контрапункта Гогољевом делу (Cornwell 1998: 139). Сматрамо да је веома важно забележити да истраживачи процењују ово дело Одојевског углавном у односу на Пушкинова или Гогољева дела маркирајући тиме стваралачку блискост три писца почетком тридесетих година.

Наратор циклуса *Шарене бајке* је пре свега пажљиви посматрач и заинтересовани истраживач живота у свим његовим пројавама. Он поседује способност да из шарене прозе живота ствара „бајку”.²² Он је особа аналитичног ума, заинтересована за необично, међутим, у времену у коме живи он је црна овца

²¹ Детаљна анализа ових записа дата је у Сакулиновој монографији (Сакулин 1913: II. 37–48).

²² Првобитни наслов *Махровые сказки* Одојевски је заменио са *Шарене бајке*. Разлозима за промену наслова и детаљном анализом порекла и значења новог наслова бавио се Јанушкевич у тексту *Пестрые сказки В. Ф. Одоевского: становление философского нарратива в русской прозе* (Янушкевич 2008б: 561–564).

породице.²³ Његова знања су обимна, али сувишна будући да му не доносе никакву финансијску надокнаду, због чега је принуђен да објављује своја дела:

...я просто пустой учёный, т. е. знаю все возможные языки: живые, мёртвые и полумёртвые; знаю все науки, которые преподаются и не преподаются на всех Европейских кафедрах; могу спорить о всех предметах, мне известных и неизвестных; а пуше всего люблю себе ломать голову над началом вещей и прочими тому подобными нехлебными предметами (Одоевский 1996: 7).²⁴

Без обзира на то што нема ништа заједничко са људима из гостинских соба и салона високог друштва, он као превасходно мислећи човек («Мне, издержавшему всю свою душу на чувства, обременённому многочисленным семейством мыслей, удручённому основательностью своих познаний»), чак и по мразу одлази на рођендане и балове јер се и код њега повремено јавља жеља да своја знања демонстрира у друштву («мне очень хочется иногда поблистать ими в обществе», Одоевский 1996: 8) што га зближава са јунацима из циклуса *Домаћи разговори*. Одојејски обично посматра личност у систему њених односа и никада је не супротставља друштву и (Большакова 1989: 124–125). Гомозејко не уме да

²³ Породични односи су разлог због кога је у текстове о Гомозејку у издању из 1996. године, Турјан уврстила и приповетку *Бабушка, или Пагубные следствия просвещения (Баба, или Погубные последице образовања)*.

²⁴ Василиј Васильевич Розанов у чланку *Чаадаев и кн. Одоевский* посебно истиче да су мисли Одојејског јасне, интересантне и нове и после осамдесет година. Склоност науци, гомилање непотребних знања све оно што је карактеристично за Гомозејка, Розанов види у кнезу Одојејском и препознаје у књижевним ликовима научника и филозофа који су се појављивали у делима Пушкина и Грибоједова, а који се по његовом мишљењу односе баш на кнеза: «В лице Одоевского масса природы; и точно оно все заткано паутиной лесов, солнца, лесных речек, ну и конечно "дриада лесных...". Он знал явные и тайные "историйки сердца", а в поместье его, верно, многие крестьянские девушки "помнили доброго барина...". Но он ушел от них в Петербург, где стал заниматься "химией", в то время только что вышедшей из алхимии; стал читать "Адама Смита", которого почитывал и современник его, Евгений Онегин... И у Грибоедова, и у Пушкина рассыпано много строчек, которые без риска мы можем принять за относящиеся лично к князю Одоевскому: Там упражняются в расколах и безверьи / Профессора! У них учился наш родня, / И вышел, – хоть сейчас в аптеку, в подмастерья! / От женщин бегают и даже от меня! / Чинов не хочет знать! Он химик, он ботаник – / Князь Федор, мой племянник» (Розанов 2006).

говори о предметима које занимају људе из високог друштва, не игра карте и не плеше, али се осећа као члан друштва у коме живи, он жели да се у њему докаже, жели да учврсти своју репутацију „у свету”. Писац показује да њега интересује поглед таквог јунака на друштво, као и његова борба да у овом материјалистички оријентисаном, прагматичном и површном друштву, без обзира на све, пронађе своје место. Успех у друштву и репутација у свету не зависе од памети и знања, већ од прилагођености појединца на услове живота у њему. Гомозејко је неважна, неприлагођена и неприметна личност на маргинама високог друштва и као такав нема глас – он остаје нем док сви други говоре:

...явится какой-нибудь молодец с усами, зятянутый, перетянутый и перебьёт мою речь замечаниями о состоянии температуры в комнатах; или какой почтенный муж привлечёт общее внимание рассказом о тех непостижимых обстоятельствах, которые сопровождали проигранный им большой шлем; — между тем вечер проходит и я ухожу домой с запёкшимися устами (Одоевский 1996: 8).

Немост је још једна особина која очигледно повезује наратора, издавача В. Безгласног, и Владимира Фјодоровича који се често крио иза овог псеудонима.²⁵ Писац не показује сукоб са друштвом већ јунаков поглед на свет у коме живи. Превладавање немости биће један од основних изазова за јунаке из циклуса *Домаћи разговори* чији је циљ да победе и сопствена ограничења и ограниченост друштвених и породичних кругова у којима живе и да се, као и Гомозејко, изборе за своје место у свету у коме живе.

Прва приповетка циклуса *Реторта* доноси слику света као затвореног простора. Воља и интелектуална радозналост омогућавају човеку да искочи из реторте. Мотив реторте као симбола затвореног пространства постао је филозофски лајтмотив циклуса: живети у затвореном простору (у реторти) значи живети у духовној тамници. Стакло и његове модификације (реторта у истоименој приповеци, флаша и чаша у приповеци *Бајка о лешу непознатог власника*; тегла у

²⁵ Под овим псеудонимом Одојејски је и касније објављивао своја дела у часописима: *Библиотека для Чтения*, 1834–36; *Литературное Прибавление к Русскому Инвалиду*, 1837; *Московский Наблюдатель*, 1835–36; *Отечественные Записки*, 1839; *Библиотека для Дачников*, 1855. (Масанов 1956: I. 150).

приповеци *Новый Жоко*; бројни стаклени предмети које разбија Игоша, кристално звоно у *Бајци о томе зашто је за девојке опасно да у групи шетају по Невском булевару*, мастионица у приповеци *Само бајка*, симболизују и ограниченост простора који је дат човеку и истовремено могућност да се сваки човеков покрет прати будући да је стакло прозирно и отварају могућност за уплитање виших, оностраних сила у човеков живот са којим се оне поигравају или, као у приповеци *Реторта*, врше експеримент. Гомозејко захваљујући својим знањима сагледава ситуацију боље од других људи: он као научник истражује границе постојећег и прелазећи преко њих открива силе које управљају животима људи око њега. Писање за Гомозејка постаје начин да превлада немост на сцени света: уместо да говори на баловима и рођенданима, он пише о свету у коме живи. Он, који није у стању да говори, у свету развија вештину говорења о свету:

...читайте, не читайте, закройте или раскройте книгу, а всё-таки печатные буквы говорить не перестанут. И так, волею или неволею, слушайте, а если вам рассказ мой понравится, то мне мыслей не занимать стать, я с вами буду говорить до скончания века (Одоевский 1996: 8).

Мисао о моћи писане речи у истоветна је са ставовима које ће писац износити у каснијим циклусима да човек захваљујући својим интелектуалним тежњама и стваралаштву може да превазиђе кругове материјалног постојања и да отвори за себе простор вечног јер написане су речи вечне.²⁶ Гомозејко, који је загладан у свет пред својим очима, може се сматрати претечом других „јунака-писаца” загладаних у слику себе у свету: било да се посматрају у огледалу (прозору, вази) или да о себи пишу (дневник, писма). Иринеја Модестовича можемо сматрати претечом Михаила Платоновича, јунака приповетке *Силфида (Зашто је за човека опасно да има посла са стихијским духовима)*, али и кнегињице Зинаиде, јунакиње истоимене приповетке *Домаћи разговори*. За ово троје јунака писање је

²⁶ У тексту *Кто сумашедиле? (Ко су лудаци?)* Одојевски говори о штампаним речима као о тужном гробљу свих људских мисли: «Как бы то ни было, я обещаю со всем возможным хладнокровием собрать их наблюдения, чувства, мечты, порожденные в слезах надежды и в муках спасения, - и, когда-нибудь, похоронить их в печати, этом печальном кладбище всех человеческих мыслей» (Одоевский 2005: 266).

преладавање сопствене инфериорности, ослобађање гласа и остављање трага. Писање и рукопис који остају заувек врста су споменика који је створила рука, али су део вечног јер „слова никада не престају да говоре”. Слика света као реторте – посуде која се користи у хемијским експериментима – указује на улогу Гомозејка као дистанцираног рационалног посматрача и научника блиског самом свевидећем аутору. Михаил Платонович и кнегињица Зинаида такође свет посматрају кроз стакло, међутим, они се углавном огледају у стакленој површини, што говори о примарној оријентисаности на слику себе у свету, а мање на слику самог света. С једне стране, јунаци циклуса који настају после *Шарених бајки* наслеђују доминантну склоност Гомозејка ка посматрању и самоанализи, али се истовремено удаљавају од позиције свевидећег и свезнајућег аутора кога у тексту *Шарених бајки* дублира Гомозејко. Михаил Платонович и кнегињица Зизи ће видети свој свет и себе у свету, али неће имати филозофско-научни поглед на постојање уопште тако својствено за Гомозејка те је стога и логично њихово смештање у други круг сабраних дела.

Одојевски је почетком тридесетих година оријентисан на науку и мистику те је и основна Гомозејкова особина – фаустијанство – истовремено и доказ својеврсног „аутофилозофског” карактера овог јунака (Янушкевич 2008б: 565, Турьян 1996: 146).²⁷ Заједничке особине Гомозејка и Фауста јесу ученост и познавање различитих научних области. Јанушкевич је указао на паралелизам у опису ликова Гомозејка («магистр философии и член разных ученых обществ») и Фауста («...богословьем овладел, / Над философией корпел, / Юриспруденцию долбил / И медицину изучил»). Обојица су стидљиви и скромни и не умеју да се снађу на сцени салона високог друштва. Слични су им и животни принципи: Гомозејко је заинтересован за чудне науке и чудне људе, интересују га одговори на питања која се односе на нематеријална начела постојања и, као и Гетеов јунак, залаже се за оно што је изнад свакодневних човекових потреба. Полазећи од ове

²⁷ Немачки романтизам пресудно је утицао још на чланове Друштво љубомудрих. Турјан примећује: «Однако, по позднему признанию самого писателя, над их философскими занятиями и размышлениями с самого начала властвовал «фаустовский» дух поиска «начала начал», поиска и постижения причинно-следственных связей, управляющих вселенной и человеческим бытием, а также дух научного познания и эксперимента» (Турьян 1996: 147).

сличности, Јанушкевич закључује да је идеја о духовном утамничењу личности добила своје симболично-алегоријско оваплоћење у облику стаклене тамнице управо под утицајем Гетеовог *Фауста*: „Вероватно је реторту и њене варијације Одојевски повезивао са идејом свести која се није до краја оваплотила, са хомункулом, што посебно истиче везу са Гетеовим Фаустом” (Јанушкевич 2008б: 568 – превод наш А. Ј. Р.).²⁸ Сличност два јунака, као што је детаљно показао и образложио Јанушкевич, не подлеже сумњи. Међутим, први помени хомункула повезани са вештачким стварањем живота налазе се у Парацелзијусовим књигама *De homunculis* (око 1529–1532), и *De natura rerum* (1537) те смо склони сматрати, имајући у виду вишегодишње интересовање Одојевског за алхемију и посебно за радове Парацелзијуса, као и потоњи циклус *Повести о томе зашто је за човека опасно да општи са стихијским духовима* настао под директним утицајем ових интересовања, да присуство реторте и сличних стаклених посуда пре говори о заједничком пореклу мотива код Гетеа и Одојевског него на директни утицај немачког писца. Гомозејко и Фауст, међутим, теже ка превазилажењу сопствене телесности. Код Гомозејка је ова тежња оличена у буквалном претварању у речи – његово тело се претвара у текст:

Но представьте себе мой ужас и удивление, когда, пока мы говорили, я почувствовал, что сам начинаю превращаться в сказку: глаза мои обратились в эпитаф, из головы понаделалось несколько глав, туловище сделалось текстом, а ногти и волосы заступили место ошибок против языка и опечаток, необходимой принадлежности ко всякой книге... (Одоевски 1996: 16).

Реторта је избачена из сабраних дела Одојевског, међутим, она садржи суштински важну информацију о томе како је из коначног облика *Шарених бајки* нестало Иринеј Модестович Гомозејко. Наратор се претворио у текст.

²⁸ Јанушкевич детаљно истражује по његовом мишљењу пресудни утицај Гетеа и његовог стваралаштва на циклус: цитати из *Веретера* у преводу Н. М. Рожалина стварају по њему атмосферу „романтичарске илузије”, а појава Мефистофела већ на првим страницама приповетке указују на појаву новог руског Фауста (Јанушкевич 2008б: 565).

У првом завршеном циклусу Одојевски представља свет који је изгубио целовитост и где се одсуство духовности испољава на различитом животном материјалу (Морева 2009: 148), у њему су назначене бројне особености његовог потоњег уметничког мишљења: склоност према дидактично-алегоријским сликама, гротескност, варијантивност погледа на свет, филозофска размишљања. У епилогу аутор говори о људима који су се претворили у аутомате, у лутке без душе и пита се није ли све што види једна велика оптичка илузија. Он се поиграва са мотивима живог и неживог у свету који описује инсистирајући на његовом мртвилу чиме помера и релативизује границе реалног и иреалног и доказује да схватање живота и постојања уопште зависи искључиво од тачке гледишта, што се суштински одразило и на структуру циклуса. Иза приповетке *Бајка о томе зашто је за девојке опасно да у групи шетају по Невском булевару*, у оба издања, и пуном из 1833. године и у одломцима из 1844. године, следе приповетке *Иста та бајка само обрнута* и *Дрвени гост, или бајка о лутки која се осветила и господину Климавку*. *Шарене бајке* показатељ су заинтересованости Одојевског за проблеме којима се истовремено баве европски романтичари попут Гетеа или Хофмана. Избор Гомозејка за наратора одредио је структуру наратива циклуса. Сложићемо се са тврдњом Јанушкевича да лик Иринеја Модестовича Гомозејка није био формалан: у њему и кроз њега су *Шарене бајке* добиле интонацију филозофско-ироничног, а често и сатиричног приповедања. У свету лутака и аутомата, живих мртваца, он био једина жива личност чији лични принципи пресудно утичу на филозофски наратив циклуса (Јанушкевич 2008б: 569).

Иринеј Модестович је нестао као наратор у циклусима Одојевског, али је претварање његовог тела у текст имало пророчки карактер. Виноградов је пишући о Белкину тврдио да положај приповедача у циклусу има усмеравајућу и интегративну функцију:

Как алгебраический знак, поставленный перед математическим выражением, образ Белкина не мог не предопределить направления понимания текста, не мог не изменить соотношения структурных элементов в стиле повестей (Виноградов 1941: 538).

Оваква дефиниција може се применити и на Гомозејка Одојевског будући да писац кроз лик мистифицираног приповедача истражује могућности за

исказивање ауторовог погледа на свет искусно се поигравајући са читаоцем. Међутим, маска која је омогућила аутору да искаже своје ставове постала је препрека за истинитост исказа и учинила га безвредним будући да му није омогућила да каже ништа суштински ново.²⁹ Хијерархија предмета о којима је реч у тексту циклуса *Шарене бајке* одговара хијерархији сазнања, односно логичкој хијерархији у грађењу текста о којој говори Гомозејко која ће суштински утицати на структуру завршног дела Одојевског (Јанушкевич 2008б: 557). Говорећи о погледу на свет Иринеја Модестовича Гомозејка истраживачи имају у виду развој јунака описан у каснијим замишљеним, али неоствареним циклусима Одојевског. Сакулин истиче да се ради о лику коме су, по пишчевој замисли, познате све сфере живота, различити нивои постојања: провинција и престоница, људи различитих професија и различитог погледа на свет. Гомозејко живи у високом друштву, он је мученик гостинских соба, али је суштински усмерен, као и његов аутор и творац, ка сфери високих поетских идеала где владају филозофско-мистична расположења. Свет је у поимању Гомозејка схваћен као грађевина налик на Дантеову структуру, која се састоји од пакла, чистишишта и раја и Сакулин сматра да је Гомозејко први становник *Луднице* Одојевског (*Дом сумасшедших*) (Сакулин 1913: II. 50–51), а његово мишљење подржава и Турјан указујући на сличност Гомозејка и Чацког. Она одређује јунака као лудака – човека који превазилази оквире уобичајеног људског размишљања, животних стереотипа и уобичајених представа о животу. Овај тип личности, по њеном мишљењу, може се наћи у приповеткама и материјалима предвиђеним за *Лудницу* (Турьян 1996: 135). Можемо закључити да истраживачи Гомозејка виде најпре као „аутофилозофског” двојника аутора, али и као протолик генијалних лудака из циклуса *Лудница* који је обележио тридесете године у стваралаштву Владимира Фјодоровича Одојевског. *Шарене бајке* представљају значајно искуство за Одојевског у погледу наратива: „код њега овакав текст постаје огледало

²⁹ «...делая в лучшем случае «просто сказкой», что переживается как драматичное несоответствие («Но вы смеетесь, вы не сострадаеете моим бедствиям!»), соотносимое с положением современной науки, как оно описано в начале цикла. Это раздробленное знание, заключенное в «мышинный горизонт» признанных ограничений, являющихся условием его приумножения — безболезненного, но и бесполезного, потому что неспособного обнаружить ничего принципиально нового» (Шрага 2013: 80).

унутрашње растрзаности јунака, његове неспособности да се сједини са својом жељом, својом одговорношћу, својом садашњошћу и прошлошћу и наратора који тражи пут за директно исказивање при чему у процесу руши сопствени текст” (Шрага 2013: 80 – превод наш А. Ј. Р.). На различите начине, као што видимо, Гомозејко бива растворен (претворен у текст), али остаје присутан у читавом стваралаштву тридесетих година. Наш задатак биће да испратимо како се ово претварање Гомозејка у текст одразило на структуру следећих томова сабраних дела Одојевског.

Руске ноћи истраживачи често посматрају као велику целину у којој се коначно испољила замисао писца да створи надахнуто дело о универзалној људској срећи, о квантуму поезије захваљујући којом ће се појединци и нације спојити у једну велику породицу (Замотин 1907: 398), чиме би се решио и највећи проблем Гомозејковог света – депоеитизација. Кисељов закључује да је у зрелом стваралаштву писца дошло до одређеног преосмишљавања које је резултирало тиме да су се ауторова идеолошка начела и биографизам растворили у анализи и представљању туђих погледа на свет у циљу стварања једне велике књижевне целине (Киселев 2008: 57). Замисао о оваквој целини појавила се још док је В. Ф. Одојевски увелико радио на циклусу *Лудница* и тек почињао да ради на *Руским ноћима* тридесетих година. У дневнику из 1833. године он пише:

До сих пор я стою на распутии, и вся жизнь выходит на мелочи. Не для того ли определил мне это Бог, чтобы я мог понять заблудших, почувствовать их чувства, передумать их мысли – и говорить им их языком (цитирано по: Замотин 1907: 398).

Тема путовања-лутања, мотив раскрснице и суочавање различитих тачки гледишта на свим нивоима наративне структуре одредили су теме и структуру свих циклуса Одојевског који су настајали тридесетих и почетком четрдесетих година XIX века. Епиграфи текста *Ко су лудаџи? (Кто сумасшедшие?)*, који је требало да буде уводна приповетка за циклус *Лудница*, и романа *Руске ноћи*, преузет из Дантеове *Божанствене комедије*, односи се управо на ситуацију о којој Одојевски говори у дневнику:

„Nel mezzo del cammin di nostra vita,

mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita³⁰

и доказује суштинску опредељеност писца да у својим делима прикаже оне који су са становишта већине залутали, да испита границе преко којих су прешли и објасни онима који нису у стању да сагледају смисао људских потрага ван граница познатог и прихватљивог суштину „лудачких” путовања из чега се најпре изродио први велики замишљени, али несабрани циклус *Лудница* са јунацима-лудацима и необичним причама о преласцима преко граница нормалног, а који су коначно постали јунаци *Руских ноћи*. Јунаци-лудаци чији је литерарни предак био Гомозејко обележили су тако први том изабраних дела. Други том *Домаћи разговори* представља ауторски циклус приповедака о животу високог друштва и комплексна је слика света у коме живи Гомозејко. Значајан део овог тома чине приповетке циклуса *Зашто је за човека опасно да има посла са стихијским духовима* чији јунаци, као и Гомозејко, прелазе стаклене границе између света реалног и иреалног и комуницирају са бићима из друге реалности. Трећи том изабраних дела је најразнороднији по свом саставу и има чак четири поглавља. Кисељов запажа везу трећег тома са првим, са *Руским ноћима*:

Рассказы путешественника» сближены внешней и остраненной точкой зрения, взглядом на жизненные явления с определенной дистанции. Здесь момент универсальности, заинтересованности общим родовым смыслом, сближающий раздел с «Русскими ночами», проецируется на многообразные сферы действительности и жанровые формы. Это, действительно, видение «путешественника», который пытается уяснить облик страны или местности, характер ее народа, сводя воедино дробь своих пестрых впечатлений (Киселев 2008: 55).

У трећем тому изабраних дела присутно је више приповедака из Гомозејковог циклуса: у првом поглављу смештена је приповетка *Привидение (Привиђење)*³¹; у

³⁰ На пола нашег животног пута

Нађох се у шуми где тама пребива,

Јер нога са стазе праве залута (Данте 1998).

³¹ Приповетка «Привидение», како правилно сматра Кисељов, служи као својеврсна веза између приповедака другог и трећег тома «...с его двойной мотивировкой чудесной истории выступало

другом поглављу *Опыты рассказа о древних и новых преданиях (Эксперименталне приче о древним и модерним традицијама)* налазе се приповетке *Игоша* из циклуса *Шарене бајке* и приповетка из *Циклуса Гомозејка – Историја о петухе, кошке и лягушке (Прича о петлу, мачки и жаби)*. Треће поглавље трећег тома чине одломци из циклуса *Шарене бајке*, које у овом тому имају функцију социјалне гротеске. Четврто поглавље трећег тома садржи *Сцены из домашней жизни (Сцене из домаћег живота)* – дело које се мотивима бирократске свести и „домаће драме” надовезује на *Шарене бајке* (Киселев 2008: 49, 56). На основу свега изреченог, можемо рећи да су циклус *Шарене бајке* и наратор Иринеј Модестович Гомозејко пресудно утицали и на структуру трећег тома сабраних дела из 1844. године. Већа целина о универзалној људској срећи и квантуму поезије не доноси се само на *Руске ноћи*, како сматрају Замотин и Кисељов већ, као што ћемо покушати да докажемо, и на циклус *Домаћи разговори* и коначно и на сабрана дела у целини.

Шарене бајке представљају, као што смо показали, кључни текст за разумевање потоњег стваралаштва Одојејског. У тренутку када су се појавиле, оне су свом аутору обезбедиле чврсто место међу ствараоцима Пушкиновог круга. Пошто су већ били објављени циклуси *Вечери на салашу крај Дикањке* и *Повести покојног Ивана Петровича Белкина* који су означили учвршћивање циклуса као доминантне прозне форме руског романтизма, пчелар руди Пањко и спахија Иван Петрович Белкин добили су још једног књижевног „рођака” Иринеја Модестовича Гомозејка, мученика великосветских салона. Сасвим природно појавила се и замисао о заједничкој већој књижевној целини у коме би сва три наратора добила свој простор у будућем часопису – заједничкој творевини Пушкина, Одојејског и Гогоља чиме би се демонстрирала и блискост погледа на свет, али и на савремену литературу ова три аутора. Све ово били су предуслови за стварање троспратног алманаха *Тройчатка (Тројка)*.

своеобразным переходом от мистической фантастики второго тома («Сильфида», «Саламандра») к рациональной фантастике третьего («Душа женщины», «Живой мертвец»)» (Киселев 2008: 49).

II. 2. Алманах *Тройчатка* (*Тројка*). Пушкин, Одојевски, Гогољ

Пројекат нереализованог алманаха *Тројка* (*Тройчатка*) може се назвати једним од најсложенијих и најзагонетнијих замисли тридесетих година XIX века. Одојевски и Гогољ предложили су Пушкину 1833. године стварање алманаха који би имао три рубрике, односно форму куће са три нивоа («разрез дома в три этажа с различными в каждом сценами»). У основи оваквог савеза било је повезивање три наратора: Иван Петрович Белкин требало је да пише за „подрум” здања, Иринеј Модестович Гомозејко за салон, а Руди Пањко за таван. Замисао заједничког алманаха продукт је књижевно-историјског процеса почетка тридесетих година када су тројица писаца посматрана као одређена стваралачка групација заснована на заједничким идејно-естетским ставовима и сличности стваралаштва без обзира на суштинске разлике међу њима. С друге стране, међусобни утицаји и везе у стваралаштву три писца резултат су њиховог учешћа у књижевном процесу у целини и сарадње у савременим часописима, која је кулминирала у раду везаном за Пушкинов *Савременик*, о чему су писали Вадим Еразмович Вацуро и Максим Исакович Гилелсон (Вацуро, Гиллелсон 1986: 266–348; Гиллелсон 1987), Аврам Иљич Рејтблат (Рейтблат 2001: 70–81), Теодор Соломонович Гриц, Владимир Владимирович Тренин, Михаил Матвејевич Никитин (2001), и Татјана Борисовна Фрик (Фрик 2006).

Међусобним односом и утицајима А. С. Пушкина и В. Ф. Одојевског бавили су се бројни истраживачи књижевног дела Одојевског: П. Н. Сакулин, Николај Васиљевич Измајлов, Всеволод Иванович Сахаров и М. А. Турјан. Сакулин примећује да је тридесетих година Одојевски постао одушевљени обожаваца Пушкина и да се целог живота с поштовањем клањао имену великог песника (Сакулин 1913: II. 322). За разлику од Сакулина, који сматра да је овај однос увек био однос ученика и учитеља, Измајлов се држи становишта да је погрешно говорити о хијерархији међу писцима будући да се ради о двојници стваралаца са потпуно различитом сликом света (Измајлов 1975: 304). Он сматра да је разлог зближавања два писца била сарадња у истим часописима, што је утицало на развој и учвршћивање међусобног односа. Измајлов посебно истиче да

Одојевски није себе сматрао блиским Пушкиновим пријатељем, али су њихови познанство и сарадња започети 1829/30. године трајали све до смрти Пушкина. Сахаров истиче да за прозу Одојевског нису важни толико савети старијег писца колико сама Пушкинова проза и „вештина да у мало речи повеже много мисли”. Овај аутор анализира однос Одојевског према историјској прози Пушкина, посебно према делима *Капетанова кћи* и *Арапин Петра Великог*.³² Заједно са Жуковским и Вјаземским кнез је учествовао у рашчитавању и објављивању материјала из Пушкиновог архива. На основу преписке чланова редакције посмртног броја часописа, очигледно је да се Пушкиновом писаном заоставштином најчешће бавио Одојевски, који је био посвећен у песникове замисли и који је успешно читао Пушкинов рукопис (Сахаров 1979: 225–226). За овај број часописа, као што је убедљиво доказала Р. Б. Заборова, Одојевски је 1836. године написао и чланак «О нападениях петербургских журналов на русского поэта Пушкина» (*О нападима петербуршких часописа на руског песника Пушкина*), који је због цензуре објављен 28 година касније и који садржи озбиљну полемику са књижевним непријатељима Пушкина и одбрану његове издавачке делатности (Заборова 1956: 313). Маријета Турјан, чије мишљење сматрамо најоснованијим будући да се најподробније бавила биографијом кнеза Одојевског, најпре у чланку *Из истории взаимоотношений Пушкина и В. Ф. Одоевского* (1983), а затим и у монографији *Странная моя судьба* (1991), износи став супротан ономе који је изнео Измајлов: она наводи да су се писци упознали крајем 1827. или почетком 1828. године. Када се крајем 1830. године појавила приповетка *Последњи квартал Бетовена*, која је представљала први озбиљан успех кнеза, Александар Иванович Кошелев, као посебно драгоцене, преноси похвале Пушкина: «Он считает что это не только лучшая из твоих печатных пьес... но что едва когда-либо читали на русском языке статью столь замечательную и по мыслям и по слогу. Он бесится, что на нее обращают мало внимания» (Турьян 1987). Пушкин је био редован посетилац салона кнеза Одојевског. Током тридесетих година два писца су често сарађивала, о чему Турјан детаљно пише у свом тексту «Ириней Модестович Гомозейка» (1987).

³² Одојевски је припремао рукопис *Арапин Петра Великог* за штампање у посмртном броју *Современика*.

Пушкин је ценио публицистику кнеза Одојевског и сматрао је да његова дела заслужују место у часопису *Савременик*, иако није био увек задовољан материјалом који му је кнез нудио. Ауторка долази до закључка који је супротан Измајловљевом:

Одоевский был среди ближайших друзей поэта, на протяжении многих лет ревностно заботившихся обо всем, что было связано с творениями его, делами, с именем. Вместе с Жуковским, Вяземским, Плетневым издавал он посмертный *Современник*, собрание сочинений Пушкина, писал статьи, в которых одним из первых назвал его поэтом народным и гордостью России... (Турьян 1987).³³

Када се ради о издавачкој делатности њихови погледи су се разилазили, али то није утицало на сарадњу у Пушкиновом часопису. Дмитренко сматра да о непосредном утицају учитеља на ученика не може бити речи будући да се ради о различитим стваралачким темпераментима. Она износи мишљење да Владимир Фјодорович Одојевски као представник филозофског правца у руском романтизму потчињава уметничке и поетске циљеве филозофском начелу, за разлику од Пушкина који чак и у делима са дубоким филозофским смислом, попут поеме *Бронзани коњаник*, својој уметничкој замисли подређује све друге елементе. Различито је и њихово поимање фантастике (Дмитренко 2010). Пушкин је утицао на Одојевског саветима, али, како то формулише Сакулин, и „својом генијалном личношћу” истичући да је Пушкин за кнеза био неоспорни књижевни ауторитет. Одојевски признаје да се овај утицај одразио пре свега на форму његових дела: „Код мене се она променила због Пушкинове замерке да се у мојим претходним делима сувише види моја личност: покушавам да будем пластичнији...” (Одоевский 1975: 235).

³³ Познати некролог који је умногоме одредио будућу Пушкинову судбину у руској књижевној историји: «Солнце нашей поэзии закатилось! Пушкин скончался, скончался во цвете лет, в середине своего великого поприща!.. Более говорить о сем не имеем силы, да и не нужно; всякое русское сердце знает всю цену этой невозвратимой потери, и всякое русское сердце будет растерзано. Пушкин! наш поэт! наша радость, наша народная слава!.. Неужели в самом деле нет уже у нас Пушкина?.. К этой мысли нельзя привыкнуть! «29 января, 2 ч. 45 м. пополудни», објављен у часопису «Литературные прибавления к „Русскому инвалиду“» Крајевског (30. јануар 1837, број 5), као што је убедљиво показала Р. Б. Заборова, написао је Одојевски (Заборова 1956).

Сарадња и пријатељство са Гогољем имали су другачији карактер. Одојевски је увео младог Гогоља у свој књижевни круг. Говорећи о значају књижевног салона Одојевског Погодин истиче: «Здесь впервые явился на сцену большого света и Гоголь (Погодин 1869: 57). Писци су, упркос често различитим погледима на одређене естетске проблеме, током тридесетих и четрдесетих година били у блиским односима.³⁴ У својим писмима из Италије Гогољ пише да је име Одојевског једно од ретких којег се срећа са љубављу. Приповетка *Байка о лешу непознатог власника* има епиграф из циклуса *Вечери на салашу крај Дикање*. Познато је да се почетком тридесетих година Гогољ посебно интересовао за стваралаштво Одојевског. Истраживачи попут Јевгенија Александровича Мајмина и Владислава Шајевича Кривоноса закључују да је разлог оваквог повишеног интересовања уметнички манир аутора циклуса *Шарене байке*, чији се начин представљања савременог живота често подударало са Гогољевим често антиципирајући његова достигнућа и открића (Кривонос 2008; Маймин 1975а). У прилог овоме говори и Сакулинова тврдња да се типови Гогоља и Грибоједова много чешће срећу у стваралаштву Одојевског него типови Пушкина те да је оно што посебно спаја Гогоља и Одојевског сличност расположења («общность настроения») (Сакулин 1913: II. 333–340). Одојевски је ценио Гогољеву способност да пренесе језик простог народа, а посебно високо мишљење, како је запазила Вишњевска, имао је о *Ревизору*: «Русская литература оказала правительству и публике четыре услуги, а именно: Недоросль, Ябеда, Горе от ума и Ревизор» (Вишневская 2009а: 70). Гогољ је кнезу поверио и судбину својих *Мртвих душа*, а Одојевски је прогласио Гогоља „највећим талентом у Русији” и штитио га је од напада критике све до краја свог живота (Сугай, Зиневич 2008). Николај Васиљевич је са своје стране ценио начин на који је Одојевски представљао психичка стања својих јунака и први је био упознат са плановима за циклус *Лудница*. Међусобним односима Гогоља и Одојевског бавио се Висарион Белински («О русской повести и повестях г. Гоголя», 1835), Аполон

³⁴ Један од примера различитих естетских ставова јесу и два чланка писца посвећена Брјуловљевој слици *Последний день Помпеи*. Док за Гогоља ова слика представља врхунско достигнуће савремене естетике, Одојевски истиче приказ необичног у гомили и начин на који је необично приказано (Греков 2003: 321–326).

Григорјев, а затим и већи број проучавалаца дела Одојевског: Сакулин, Хин, Турјан. Они истражују биографске везе, личну преписку, узајамне утицаје и везе њихових дела, углавном указујући на паралеле у сижеима или на сличности ликова, а Кривонос, на пример, полазећи од тврдње да од града Реженска из Гомозејковог циклуса води директан пут ка Гогољевим среским градовима и проучава митологију места у приповеткама два писца (Кривонос 2008).³⁵ Посебна пажња се посвећује Иринеју Гомозејку и Руди Пањку. Врло често указује се да *Шарене бајке* антиципирају петербуршке повести Гогоља. Код Корнвела и код аутора Сугаја и Зињевича доказује се и веза овог циклуса са *Мртвим душама*. Сугај и Зињевич посебно наглашавају заједничку идеју синтезе карактеристичну за оба писца: «Речь идет о всепронизывающей идее синтеза, поэтизации науки, философии, жизни, о которых мечтал не только Одоевский, но к которой стремился и Гоголь» (Сугай, Зиневич 2008).

Почетком тридесетих година појавила су се три циклуса Гогоља, Пушкина и Одојевског са три приповедача *Вечери на салашу крај Дикањке*, *Повести Белкина* и *Шарене бајке*. Сва три писца понудила су универзалну слику руског света, сложеноу и разноврсну: од украјинске крајине, преко руске провинције до руске престонице. Међу циклусима је постојала несумњива повезаност и у структури наратива и у лику наратора и они представљају први ниво феномена тројке који се надаље развио у идеју о стварању заједничког алманаха под називом *Тројка*. Овим поводом Одојевски пише Пушкину 28. септембра 1833:

Скажите, любезнейший Александр Сергеевич: что делает наш почтенный г. Белкин? Его сотрудники Гомозейко и Рудый Панек по странному стечению обстоятельств описали: первый -- гостиную, второй – чердак; нельзя ли г. Белкину взять на свою ответственность -- погреб, тогда бы вышел весь дом в три этажа и можно было бы к "Тройчатке" 3 сделать картинку, представляющую разрез дома в 3 этажа с различными в каждом сценами; Рудый Панек даже предлагал самый альманах назвать таким образом: "Тройчатка, или Альманах в три этажа", сочинение и проч. – что на это все скажет г. Белкин? Его решение нужно бы знать немедленно, ибо заказывать картинку должно теперь, иначе она не успеет и

³⁵ Реженски срез никада није постојао у Русији. Сакулин претпоставља да су се у називу одразила имена места које је Одојевски волео и којима је боравио: Рјазан и Рјажск. У Скопинском срезу Рјазанске (Резанске – по ортографији Одојевског) губерније налазило се имање његове мајке Ј. А. Сеченове.

"Тройчатка" не выйдет к новому году, что кажется необходимым. – А что сам Александр Сергеевич? (Пушкин 1982)

Кнез се позвао и на ауторитет Жуковског, коме се, по његовим речима, идеја оваквог алманаха изузетно допала. Пушкин је на молбу одговорио негативно месец дана касније изговарајући се на проблеме у домаћинству и на лењост: «Не дожидайтесь Белкина; не на шутку, видно, он покойник; не бывать ему на новоселье ни в гостиной Гомозейки, ни на чердаке Панка. Не достоин он, видно, быть в их компании...» (Пушкин 1982). Идеја о стварању алманаха није заживела, иако Сергеј Александрович Фомичев сматра да је Пушкин почео да пише *Пикову даму* за „подрум” замишљеног издања (Фомичев 1995: 202). Став Фомичева подудар се са закључком Јанушкевича да се у заплету *Пикове даме* види „рудимент цикличне организације” (Јанушкевич 1971: 53). Нинелъ Јевгењевна Гењина у свом раду «Не дожидайтесь Белкина...: нереализованная „тройчатка” А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, В. Ф. Одоевского» (Генина 2010б: 8) нуди неколико објашњења за ово одбијање. Први разлог је могло бити то што се Пушкин одриче коришћења маске у комуникацији са читаоцем те је Белкина назвао покојником. Бочаров сматра да је за Пушкина очигледна била немогућност спајања са живим приповедачима Гогоља и Одојевског који у текстовима „својих” дела говоре оригинално и експресивно (Бочаров 1974: 149). Пушкиној слици сопственог места и значаја на књижевној сцени не одговара жеља младих писаца да се позиционирају као његови сарадници, тим пре што је предвиђено да он за већ скоро готов алманах допише текст. Последњи разлог за одбијање, о коме је сем Генине писао и Фомичев (Фомичев 1995: 206–207), јесте сумња у комерцијални успех замишљеног алманаха. Имајући у виду околности у којима се налазио Пушкин и бурну стваралачку јесен коју је преживљавао, може се претпоставити да је главни разлог пре свега књижевне природе: епоха Белкина за њега је завршена и он нема намеру да се враћа овом лику. Прихватимо као продуктивну и идеју Фомича да је Пушкин стварајући *Пикову даму* покушао да парира делима Гогоља и Одојевског са фантастичним садржајем, и да је усвајајући њихова достигнућа отишао даље од својих „учитеља” те сматрамо да је управо различито схватање фантастике пресудно утицало на Пушкина да не учествује у алманahu.

Документарни материјали нису дали никакве јасне основе за покушаје реконструкције замисли алманаха *Тројка* којима су се бавили најпре Фомичев (1995: 194–208), а затим и Генина (2010а, 2010б). По њиховим претпоставкама за алманах су биле предвиђене приповетке *Кнегињица Мими* Одојевског, *Портрет* Гогоља и Пушкинова *Пикова дама*. Истраживање Генине *Феномен «Тройчатки» в русской литературе 1830-х годов: А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, В. Ф. Одоевский* (2010а) понудило је продуктивнији прилаз проблему неоствареног алманаха и његовог значаја и за даљу сарадњу три писца и за литерарни процес у целини. Ауторка сматра да алманах ваља посматрати као оваплоћење тенденције ка стварању група писаца карактеристичне за прву трећину XIX века. Формално говорећи, *Тројка* никада није постојала сем на нивоу замисли, међутим, у стваралачком наслеђу три писца постоји мноштво неформалних, али реалних и остварених варијанти Тројке. Генина је издвојила најпре **тематске тројке** посвећене истим проблемима: **тема односа уметника и гомиле** (*Египатске ноћи* Пушкина, *Портрет* Гогоља, *Импровизатор* Одојевског); **тема лудила** које настаје као израз бунта личности против свакодневице и гушења слободе личности (*Бронзани коњаник*, *Заблешке једног лудака*, *Силфида*); **тема картања** (*Пикова дама*, *Игроки (Картароши)*, *Мартингал*). Другу врсту тројке представљају зборници или алманаси у којима су заједно штампана дела сва три писца, такозване **издавачке тројке**: *Северные цветы на 1831 год (Северни цветови)* где су штампане Пушкинове песме (*Поэту*, *Монастырь на Казбеке*, *На холмах Грузии...*, *Обвал*), *Глава из исторического романа (Поглавље из историјског романа)* Гогоља и *Последњи квартет Бетовена* Одојевског; и други део алманаха *Новоселье (Пресељење)* за 1834. годину у коме су штампани: *Анђело* Пушкина, *Повест о томе како су се посвађали Иван Иванович и Иван Никифорович* Гогоља и *Каћа, или прича васпитанице* Одојевског. Оно што посебно издваја Генина јесте тежња тројице писаца ка синтези у уметности и у животу, тежња ка уопштавању, универзалности и енциклопедичности што доводи до стварања **три врсте сложених „ансамбала”**, три врсте сложених књижевних целина, које представљају: 1. *Арабеске* Гогоља, неостварени циклус 2. *Лудница* Одојевског и 3. *Савременик* Пушкина (Генина 2014). Међутим, све тројке о којима Генина пише резултат су неауторске, читалачке и истраживачке рецепције.

Пушкинов *Савременик* је после паралелне појаве циклуса Гомозејка, Белкина и Пањка, а затим нереализоване замисли алманаха донео оваплоћење идеје о дому са три нивоа. Пушкин је задужен за „фундамент” часописа: он бира сараднике, формира општу концепцију својим књижевним и публицистичким радовима. *Савременик* је дијалогски организована проблемско-естетска целина која садржи размишљања о свим кључним проблемима епохе. Приоритетно место, поред Пушкинових, у часопису имају текстови Гогоља, Вјаземског и Одојевског (Фрик 2010). М. Н. Дарвин, који се бавио наративном структуром часописа, сматра да је животна разноликост и вишесмисленост нашла оваплоћење у комуникативној ситуацији часописа:

В литературном пространстве пушкинского журнала возникла совершенно новая коммуникативная ситуация, пронизанная тонким, подчас игровым взаимопроникновением разных голосов и разных сознаний, в свою очередь, создающих эффект живого жизненного разнообразия и, одновременно, его принципиальной несводимости к какой-то одной истине, одному смыслу (Дарвин 2002: 89).

Дијалог различитих гласова, по запажању Фрик, најасније је изражен у међуодносу Пушкинових и Гогољевих текстова који се налазе у односу опозиције, али истовремено допуњују једни друге.³⁶ Пушкин објављује прозу, драму и критичке чланке младог писца чиме чиме учвршћује Гогољев статус као представника најновије тенденције развоја руске прозе (Фрик 2010: 19). Теме из свакодневице нашле су се на страницама *Савременика* захваљујући Гогољевим делима. У Пушкиновом часопису штампана су само два чланка Одојевског: у другом тому – *О вражде к просвещению, замечаемой в новейшей словесности (О неприятельству према образовању која се запажа у најновијој литератури)* и у

³⁶ Ова опозиција може се пратити и у одабору текстова који врши Пушкин за свој часопис: «В первом томе «Современника» зеркально противостоят друг другу пушкинский стихотворный («Пир Петра Первого» и «Скупой рыцарь») и гоголевский прозаический блок («Коляска», «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году», «Утро делового человека»). Кажется не случайным, что, наряду с драматической сценой, повестью и критической статьей Гоголя, Пушкин в том же номере помещает свою маленькую трагедию («Скупой рыцарь»), критическую статью («Сочинения Георгия Кониского») и прозаическое произведение («Путешествие в Арзрум»)» (Фрик 2010).

трећем – *Как пишутся у нас романы (Како се код нас пишу романи)*. Оба чланка требало је по првобитној замисли да се нађу у другом тому часописа. Фрик истиче да је чланак Одојевског замишљен као програмски: «Думаю №2 начать статью вашей, дельной, умной и сильной – и которую хочется мне наименовать *О вражде к просвещению*» (Фрик 2010: 22). Дарвин је мишљења да избор текстова за часопис није зависио од њиховог односа према савремености, већ од личности и њене способности да изрази речима значајне догађаје у животу и вредности људског постојања будући да је сам назив Пушкиновог часописа пре свега означавао субјекта који живи у истом времену као и читалац, а не деперсонализовани екран епохе (Дарвин 2002: 81). Чланци Одојевског имају функцију дефинисања проблема савременог књижевног процеса у коме се не стварају оригинална дела већ се са руским именима стварају француске мелодраме:

Посредственность потянулась вслед за талантом и довела исторический род до нелепости; в настоящую минуту не осталось почти ни одного порядочного великого человека и ни одной части его платья, которые бы не были оклеветаны каким-либо драматиком или романистом. Тогда догадались и наши так называемые сочинители: попробовали — трудно; наконец взяли за ум раскрыли “Историю” Карамзина, вырезали из нее несколько страниц, склеили вместе — и к неописанной радости сделали разом три открытия: 1-е, что такое произведение читатели с небольшим усилием могут принять за роман или за трагедию, 2-е, что с русского переводить гораздо удобнее, нежели с иностранного, и 3-е, что, следовательно, сочинять совсем не так трудно, как прежде полагали. В самом деле, смотришь — русские имена, а та же французская мелодрама. И многие, многие пустились в драмы и особенно в романы; а критика — этот позор русской литературы — установила для сих произведений особые правила (Одоевский 1836а).

У другом чланку Одојевски захтева од својих савременика да пишу не јурећи за фантастичним догађајима или обртима и саветује им да пишу своје белешке не називајући их романом јер ће само у том случају њихова дела бити заиста вредна попут летописа и круг читалаца ће обухватити и људе чија намера није да читају само романи «ибо такое расположение духа в читателе губительно для всего того, что вы почитаете лучшим в своем сочинении» (Одоевский 1836б). Очигледна је подударност ставова Пушкина и Одојевског као и интересовање „за породичне и

личне забелешке..., за исказима типа Ich-Erzählung, у којима се највише оспољава живот човека који пише” (Дарвин 2002: 86).

Посебну пажњу заслужује приповетка *Силфида* као последње дело Одојевског које је Пушкин примио за штампу и чији је главни јунак човек који пише. Већина истраживача, са изузетком П. Н. Сакулина, руководи се чињеницом да су пети посмртни том часописа 1837. године издавали пријатељи убијеног песника и најчешће занемарују ову чињеницу. Међутим, Галина Михајловна Седова, као и Ромен Гафанович Назиров, бележе да је Пушкин дозволу цензуре за штампање дела која су ушла у пети том добио још 11. новембра 1836. године заједно са изласком из штампе четвртог тома часописа. Међу приповеткама које су одобрене за штампу била је и *Силфида* (Седова 2004: 207; Назиров 2005: 42). Тема лудила зближава ову приповетку и Гогољеву приповетку *Забелешке једног лудака*. Гогољев јунак-лудак није више генијалан лик какав је постојао у немачкој романтичарској традицији, већ обичан човек који постаје прозорљив захваљујући лудилу као оригиналној форми узношења и ширења душе што се у потпуности подудара са ситуацијом јунака Одојевског. Гогољ је приповетку написао 1834. и штампао је 1835. године у другом делу *Арабески*. У сабраним делима из 1842. заједно са приповеткама *Невский проспект* и *Портрет* из циклуса *Арабески* она улази у састав тада први пут формираног циклуса *Петербуришке приче*.³⁷ Михаил Јампољски бави се, између осталог, и проблемом арабески у стваралаштву Гогоља у својој књизи *Ткач и визионер* (2001). Пратећи развој Гогољевих циклуса, где по Лотмановој формулацији у циклусу *Петербуришке приче* „свет свакодневице коначно претвара у хаотичну фантазмагорију”, Јампољски износи за нас продуктиван закључак о природи фантастике код Гогоља и о граници између реалног и иреалног:

Рама и произведение, хотя и различны в модальностях своей фантастики, относятся друг к другу как два сновидения. Теперь сновидение становится рамой для другого сновидения, и так до бесконечности. Арабеска оказывается именно устремленностью фантастического

³⁷ Приповетке *Силфида* Одојевског и *Забелешке једног лудака* Гогоља повезује и реализација двоструког кодирања: обе су из једног циклуса за који су писане прешле у други формиран при штампању сабраних дела што указује на активан процес еволуције циклуса код оба писца током тридесетих и почетком четрдесетих година.

в бесконечность. Черта, грань между мирами пересекается, но движение продолжает все та же причудливая линия арабески (Ямпольский 2007: 354).

Закључак Јампољског додаје нову димензију Гогољевој сарадњи у штампању богато украшеног и илустрованог издања Одојевског *Шарене бајке*. Богати орнаменти издања нису само једноставни украси на књизи, они су за Гогоља и Одојевског знак тежње ка свеобухватном и бесконачном.

На страницама часописа *Савременик* нашле су се приповетке из циклуса *Арабеске* и *Лудница* – три велике целине, три „ансамбла”, чијем су формирању стремилa три писца ујединио је управо Пушкинов часопис. Осам година касније, у другом тому изабраних дела у саставу новог циклуса *Домаћи разговори* нашла се *Силфида* са приповетком *Кнегињица Зизи*, која се Пушкину својевремено више свидела од приче о силфиди. Посебно је значајна чињеница да је управо друга приповетка заузела семантички веома важно последње место у циклусу. На тај начин била је коначно реализована идеја приповедања о салону (другом спрату), односно о животу високог друштва која је постојала још у време циклуса *Шарене бајке* и алманаха *Тројка*.

У стваралаштву Пушкина, Гогоља и Одојевског циклуси и цикличне форме су имали различиту судбину. Генина сматра да је код Гогоља дошло до распада цикличне форме услед немогућности да се створи целовита слика света (Генина 2014). *Миргород* (1835) и *Арабеске* (1835) представљају завршене ауторске циклусе. *Петербуришке приче* су за њу пример рецептивног циклуса у стваралаштву овог писца. Пошто је објединио приповетке за трећи том сабраних дела 1842. године по угледу на форму претходних циклуса и створио још једну цикличну целину, Гогољ ју је оставио без имена и никада није говорио о себи као о аутору циклуса *Петербуришке приче*. Чињеница да у основи циклуса није само ауторова интенција већ и предмет о којем се говори, поглед на свет, блискост поетике приповедака, постојање заједничког јунака који је у ствари град, нужни су и довољни разлози да се ова збирка сматра ауторским циклусом. Три циклуса Гогоља показују и његову тежњу да створи свеобухватну слику живота у Русији, што се види и по промени места радње у циклусима: *Вечери на салашу крај Дикање* имали су као место радње сеоску средину, уследио је приказ провинцијског града у циклусу *Миргород*, а покушај се завршио сликом живота у

руској престоници. Покушај стварања велике трилогије *Мртве душе* (1842) завршио се, међутим, неуспехом. Последње дело Гогоља *Выбранные места из переписки с друзьями* (*Одабрана места из преписке са пријатељима*, 1847) додатно истиче, по мишљењу Генине, фрагментарност последње етапе његовог стваралаштва. Јанушкевич, као што смо видели, тврди да се у Гогољевом петокњижју формира оригинална филозофија Све-света, етичко-филозофска и поетска категорија која уједињује у оквирима цикличног наратива историозофију, антропологију и поетску сликовитост те да је за Гогоља циклизација била једина адекватна форма стварања света. У Пушкиновом стваралаштву присутне су најпре збирке песама (*Стихотворения Александра Пушкина* 1826. и 1829, 1832, 1835), прозни циклус (*Повести Белкина*), *Поэмы и повести* (1835), а својеврсни врхунац циклизације представља часопис *Современик*. У низу радова користећи методологију истраживања цикличних целина М. Н. Дарвин је скренуо пажњу на сврсисходност избора и распореда текстова у Пушкиновом часопису издвајајући смисаоне, комуникативне и наративне целине (Дарвин 2001: 269–281). Све ово довело је истраживача до закључка да се код Пушкина се може пратити развој циклуса и његово превладавање од сумарног ка интегративном (Дарвин, Тюпа 2001).

За Одојевског циклизација остаје кључни принцип организације стваралаштва. У предговору издању *Руских ноћи* (1975), које су припремили и уредили Јегоров, Мајмин и Медовой, аутори указују да је Одојевски принципијелно дијалогичан и принципијелно фрагментаран писац истичући став писца да најмањи фрагмент мора бити веродостојна репрезентација целине:

Боясь крайностей, боясь завершенных точек над "и", Одоевский принципиально диалогичен (что для романтика необычайно трудно!) и принципиально фрагментарен. Фрагмент Одоевского как бы воюет против деспотизма рамок, против лозунгов окончательных решений - и одновременно он доверчиво, демократично отдан читателю на досказывание, доосмысление. В то же время фрагментарность связана с глубинными представлениями Одоевского о всеобщей взаимосвязанности явлений и структур, о том, что небольшой отрезок бытия отображает для вдумчивого читателя целостные свойства миров (Егоров, Маймин, Медовой 1975: 6).

Код овог писца циклуси непрестано прерастају један у други или постају део већих целина све до коначног формирања изабраних дела из 1844. године, која су судбинском случајношћу означила и крај процеса. Стицајем околности, Одојевски није приступио поновном издању сабраних дела следеће 1845. године и она су постала библиографска реткост. У међувремену „добри људи” су из ње узимали и прерађивали материјале, додајући или приписујући себи појединачне текстове («Итак, участь моей книги была следующая: из нее таскали, взятое уродовали, и на нее клепали; а для большинства поверить эти проделки было не на чем» Одоевский 1975: 185). Седамнаест година касније писац је дошао до закључка да су његова сабрана дела одраз епохе у коме су настајала те да би свака промена у њима била неприродна:

Я полагал в них многое исправить, многое переделать, но вскоре убедился, что такое дело — невозможно. Семнадцать лет — есть почти половина деятельной жизни. В такой период времени многое передумалось, многое забылось, многое наплыло вновь — нет возможности попасть в тот лад, с которого начал; камертон изменился; и внутренняя жизнь и внешняя среда — другие; всякая переделка будет не живым органическим произведением, но механическою приставкою (Одоевский 1975: 185–186).

Људска реч у одређеном народу и у одређеном временском тренутку за Одојевског представља историјску чињеницу, једном изговорена она постоји и због тога што се све рађа само једанпут.

Тројка је одиграла и важну улогу у развоју књижевности тридесетих година XIX века: она је показатељ формирања Пушкиновог круга писаца и одражава њихове међусобне односе. Овакво удруживање писаца представља културни феномен епохе, али је у случају Пушкина, Одојевског и Гогоља означило и јасно супротстављање вредностима за које се залагала меркантилистички настројена тројка Булгарин –Грач–Сенковски. Пратећи развој сарадње три писца може пратити и развој цикличних целина током тридесетих година: од алманаха ка великим тематским зборницима. Замисао алманаха *Тројка* почивала је на естетским ставовима три аутора који су се подударали. Комуникативна ситуација часописа одразила је и померање у односу на читаоца у

прозним циклусима руских романтичара без кога се не може замислити актуализација веза унутар циклуса:

Современник печатао се с рачетом на проявление этой самостоятельной читательской активности, хотя в журнале Пушкина отношение к читателю, эмпирическому и воображаемому, довольно противоречиво. Здесь выстраивается своя последовательность текстов, своя конфигурация нарратива, образующая новое смысловое пространство (Дарвин 2002: 86).

У том смислу Генина говори о формирању посебне семиосфере коју чине кључни појмови за три писца. Основни појам ове семиосфере је „дом”. Код Пушкина је то место у коме људи живе заједно, породица, те је кроз формирање дома приказан и развој људске судбине где дом постаје полазна тачка у човековој потрази за сопственим идентитетом („преко одласка и повратка, стварања и рушења дома”) (Генина 2010б: 9). Концепт дома код Гогоља је схваћен као здање руске поезије које се управо гради и чије су темеље управо поставили савремени писци.³⁸ Код последњег представника тројке, Одојевског, концепт дома претворио се у лудницу (дом сумасшедших) у коју су смештени генијални уметници и научници који виде далеко испред свог времена о чему ће бити речи у следећем поглављу. Међутим, наратор Иринеј Модестович Гомозејко је остао је без простора у коме би могао изразити сопствено поимање света у коме живи, а планови које је стварао Одојевски речито говоре у прилог томе да је тема великосветског друштва и његових кругова жива и актуелна у његовом стваралаштву. С једне стране, нестанак Гомозејка-ствараоца довео је до стварања низа текстова о несхваћеним генијалним уметницима (*Лудница*), а са друге стране постао је импулс за обједињавање текстова о животу високог друштва у целину под називом *Домаћи разговори*.

³⁸ «Мне кажется, что теперь воздвигается огромное здание чисто русской поэзии, страшные граниты положены в фундамент, и те же самые зодчие выведут и стены, и купол, на славу векам. <...> Как прекрасен ваш удел, Великие Зодчие!» (цитирано по Генина 2010б: 9)

III Циклус *Лудница (Дом сумасшедших)*

Тема лудила и лудака доминантна је у стваралаштву Одојевског двадесетих и тридесетих година. Будући да сабрана дела нису конципирана хронолошки, сматрамо нужним успостављање хронологије настанка приповедака које је требало да уђу у састав циклуса *Лудница* или су са овим циклусом повезане темом лудила, а настајале су у истом периоду и паралелно са *Руским ноћима*. Структура сабраних дела из 1844. године намеће потребу како за компаративним сагледавањем ове теме у појединачним циклусима овог издања, тако и за хронолошким тумачењем развоја теме лудака и лудила, будући да је то тема која повезује највећи број циклуса те је и један од главних елемената концентричности сабраних дела.

Заинтересованост Владимира Фјодоровича Одојевског за „лудакѐ“ појавила се у периоду који је Сакулин окарактерисао као филозофско-мистични идеализам (Сакулин 1913: II. 21). Одојевски бележи различите врсте лудила у жељи да све лудакѐ насели у својој литерарној лудници. То је време када су лудацима, и званично и незванично, називани људи који су се на овај или онај начин издвајали из гомиле. Лудаком је назван Грибоједов који се усудио да критикује високо петербуршко друштво и који је овај сукоб литерарно оваплотио у лику Чацког који критикује московско високо друштво; Булгарин је говорио за љубомудре да су лудаци, а влада николајевске Русије више пута проглашавала лудацима оне који нису живели и мислили онако како је држава од њих очекивала и тражила.

Проблем лудила Одојевски посматра са два аспекта: с једне стране бавио се ониме што бисмо могли назвати друштвено неприхватљивим понашањем, а са друге стране интересовало га је стваралачко лудило (генијални лудаци). Две различите групе приповедака Одојевског имају за тему лудило: психичким поремећајима са аспекта карактерологије посвећене су приповетке: *Саламандер*, *Силфида* и *Косморама*, док психопатолошке аспекте лудила Одојевски везује за теме генијалних стваралаца и стваралаштва и њима су посвећене приповетке које су биле предвиђене за *Лудницу*: *Бетовенов последњи квартет*, *Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi*, *Импровизатор* и *Себастијан Бах*.

Циклус *Лудница* Владимира Фјодоровича Одојевског настајао је од 1827. године, а паралелно са њим појавила се и идеја о стварању *Руских ноћи*, што је умногоме одредило његову даљу судбину. Приповетке циклуса настајале су паралелно са радом на *Шареним бајкама*. Међутим, у тренутку када су 1833. године изашле *Шарене бајке*, штампане су биле само две приповетке из циклуса *Лудница* и то: *Бетовенов последњи квартет* (1831) и *Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi* (1832), а тек 1833. године изашао је *Импровизатор*. У предговору *Шарених бајки* (1833) издавач, који се потписао као В. Безгласни, ставља до знања читаоцима да је он одговоран и за штампање *Луднице*:

Нужным считаю присовокупить, что я на себя же взял издание давно обещанного Дома сумасшедших; сочинение, которое, впрочем, сказать правду, гораздо более обещает, нежели сколько оно есть на самом деле (Одоевский 1996: 6).

Током тридесетих година циклус остаје незавршен, али се његов књижевни материјал премешта у *Руске ноћи*. Будући да се ради о незавршеном и несабраном циклусу, који је на крају постао део веће књижевне целине, ми ћемо показати историјат његовог настанка да бисмо утврдили и хронолошку и тематску повезаност приповедака које ће ући у три различита циклуса (*Лудница/Руске ноћи*, *Повести о томе зашто је за човека опасно општење са стихијским духовима* и *Домаћи разговори*) тј. у прва два тома сабраних дела и анализирати наслов, епиграф и уводни текст *Ко су лудаџи?* као јака места циклуса те ћемо покушати да покажемо да концепт дома представља најмању јединицу концентричности неоствареног циклуса.

III. 1. Наслов циклуса

Афоњина говори о наслову као о јаком месту циклуса. Наслов садржи у себи програм књижевног дела и кључ за његово поимање, сматра Фатејева (Фатеева 2007: 139). Код Агејеве може се прочитати да семантичка испуњеност наслов претвара у уникалну информативну јединицу (Агеева 2014: 255). Он се може разматрати као метатекст у односу на основни текст или као субтекст. Будући да наслов одређује композицију будућег циклуса, он постаје посебно

важан када говоримо о циклусу који никада није штампан као самостално дело и за чију композицију не постоје прецизни планови. Наслов *Лудница*, односно дом за лудаке, сведочи да је стварање циклуса Одојевски примарно посматрао као градњу здања. Он гради дом репрезентативан за епоху у којој је живео, за народ коме је припадао и за себе као писца обухватајући различите области науке и уметности. Јанушкевич је дошао до закључка да су писци циклуса попут Хофмана, Одојевског и Гогоља посебно заинтересовани за архитектуру како на сижејном, тако и на естетском нивоу јер за њих уметност представља начин (ре)(из)градње живота, јер у циклусу аутор осећао уметност као грађење живота и стварање текста. Ту је из делова, попут зидара, обликовао, стварао целину, градио свој свет. Циклуси су за ауторе представљали начин градње и то пре свега својом архитектоницом (Јанушкевич 2008а: 63–64). Идеја о градњи текста као градњи дома присутна у књижевности тридесетих година имала је, као што смо показали, фундаменталну улогу у осмишљавању алманаха *Тројка*, где је то заједнички концепт за Пушкина, Одојевског и Гогоља. Наслов проистиче из тежње писца ка систематизацији и универзалности изражене у потреби да се текстуално изгради ново целовито здање и сазида сопствени свет у коме ће се наћи сви јунаци-лудаци који својом необичношћу заслужују да се у њему нађу. Одојевски у предговору за *Руске ноћи* пише о вери љубомудрих у могућност апсолутне теорије уз помоћ које би могуће било градити („конструисати“) све појаве у природи (Одоевский 1975: 187). Вајскопф сматра да се иза ове изјаве крију грандиозне амбиције и нескривени креационизам припадника Друштва љубомудрих. Овакви ставови присутни су и у каснијем стваралаштву Одојевског. Принуђен да се позабави „дубиозним практичним проучавањем грубе материје“, он и даље има пориве демијурга:

...но даже в зрелые годы он сохранил остатки демиургических порывов, спроецировав их как на свои архитектурные или социальные утопии, так и на алхимическое создание «духа стихий» в реторте (повесть «Сильфида», 1837 г.) (Вајскопф 2012: 111–112).

Стварајући циклус *Лудница* писац тежи ка целовитости која је код њега супротстављена бесмисленом енциклопедизму. Он жели да изгради монументално здање намењено за различите врсте лудака који су морали бити

репрезентативни представници епохе, али и света у коме писац живи на свим нивоима његовог постојања. Због тога је написао текст *Ко су лудаци?* у коме образлаже избор становника овог здања, а који је требало да постане уводни текст циклуса.

У романтизму лудило постаје карактеристика изабраних, оно добија свети карактер будући да се сматра особином изузетних, генијалних људи тако да се често појављују дела која у свом наслову садрже појмове лудило или лудница. Бавећи се насловом циклуса *Лудница* Сакулин наводи да су овакви или слични називи већ постојали у руској књижевности романтичког периода. Године 1814. наслов *Лудница* за своје дело искористио је Александар Фјодорович Војејков, међутим, његов текст се у штампи појавио тек 1857. године. Пажњу би, по мишљењу аутора, требало обратити и на есеј *Сумасшедшие и не-сумасшедшие* Николаја Алексејевича Пољевог (Сакулин 1913: II. 203–204), а интересантно је и поређење са делом Јохана Јозефа фон Хереса *Дом сумасшедших и идеи об искусстве и помешательстве ума*. Чланак Фон Хереса састоји се од три дела: у првом се говори о задацима уметности, у другом о општим разлозима лудила као болести и у трећем делу се тумачи слика која је дата као илустрација чланка (Сакулин 1913: II. 203–204).

Када се ради о Одојевском, увек морамо имати на уму да, без обзира на његове блиске књижевне везе и пријатељске односе са већином значајних руских писаца његових савременика, он остаје јединствена и непоновљива појава у руској књижевности прве половине половине XIX века, те је и тема лудила у великој мери заступљена у делима руског романтизма код овог писца схваћена и обрађена на само њему својствен начин о чему ће он подробно писати у тексту *Ко су лудаци?*.

III. 2. Историјат настанка циклуса

Одојевски се трудио да своје име сакрије како од читалаца, тако и од колега писаца кријући се под бројним псеудонимима. Почетком тридесетих година Н. В. Гогољ фасциниран је стваралаштвом Одојевског. Тајновитост

Одојевског чини драгоценијим информације које Гогољ, пун одушевљења, преноси Ивану Ивановичу Дмитријеву у писму од 30. новембра 1832. године: „Кнез Одојевски ће нас обрадовати збирком својих приповедака, налик на *Квартет Бетовена*, који је био штампан у *Северним цветовима* за 1831. Биће их десетак и ове које сада пише још су боље од ранијих. Фантазије и памети ума! Реч је о низу психолошких појава у човеку које се тешко схватају. Биће штампане под називом *Лудница*” (превод наш – А. Ј. Р.). Замисао циклуса коначно је оформљена и наслов је добила по сведочанству Гогоља у лето 1832. године.

Прва приповетка која је требало да уђе у замишљени циклус *Лудница* односила се на Бетовена. Одојевски је замислио приповетку о великом ствараоцу још 1827. године под непосредним утицајем вести о смрти великог композитора. Приповетка се не ослања на животне реалије. Стварна трагедија Бетовена, по Одојевском, није глувоћа, већ то што је спознао бездан који раздваја мисао од израза, услед чега композитор одлази из живота несхваћен и на врхунцу својих открића. Разматрање проблема односа околине према Бетовену као генијалном, а несхваћеном човеку постаће лајтмотив потоњег стваралаштва Одојевског. Ова размишљања он ће стално продубљивати и ширити обухватајући и разне друге јунаке и друге појаве.

Годину дана после тријумфалног почетка са приповетком *Бетовенов последњи квартет*, штампана је *Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi*. У кратком предговору стоји, за читаоце које се нису сами досетили, да су ове две приповетке одломци из истог циклуса. Главни јунак приповетке *Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi* није више у конфликту само са светом око себе, већ и са самим собом. Пиранези је опседнут генијалним, али грандиозним и јаловим идејама. Приповетка носи одјек дубоко личног искуства: кнез Одојевски је 1844. у писму Крајевском признао да је у Пиранезију желео да опише сопствено стање када мисао почне да га мучи и да се бескрајно разраста у материјалну форму (Турьян 1991: 197). У приповеци *Импровизатор*, штампаној 1833. године, аутор развија мисао о јаловости и штетности знања до кога се дошло без труда и напора као извора мучног скептицизма чији је коначни резултат искрена помиреност са вулгарношћу живота.

Две године после *Импровизатора* појавила се приповетка *Себастијан Бах*. Бах је осуђен на патњу, на стваралачке муке, које захтевају од њега концентрацију душевне снаге на један предмет, што му онемогућава да у потпуности осети радост живљења и што га на крају доводи до лудила. То је цена коју стваралац плаћа за своја највиша прозрења, за оно најбоље што је у стању да створи људски геније.

Силфида је осмишљена почетком тридесетих година, истовремено с циклусом *Шарене бајке*. Први пут је штампана 1837. године. *Саламандер* је припреман за штампање 1838. године, а штампан је тек 1841. *Косморама* је штампана 1840. године и, за разлику од прве две, није се појавила у изабраним делима из 1844. године иако је постојао договор са издавачем да се штампа у трећем тому. *Саламандер*, *Силфида* и *Косморама* најзначајнија су дела Одојевског са мистичним садржајем (Сакулин 1913:II. 90; Манн 1998). Јунаци ових приповедака успостављају везе између света људи и света духова, чиме их Одојевски ставља у групу оних које често бивају названи лудим јер откривају односе међу стварима који се другим људима чине немогућим, о чему је било речи у програмском тексту *Ко су лудаци?*.

Разматрање теме лудила у стваралаштву Одојевског било би непотпуно без осврта на приповетку *Сегелијел, или Дон Кихот XIX века* (*Сегелиель, или Дон-Кихот XIX столетия*), која је настајала паралелно са приповеткама *Силфида* и *Саламандер*. Почетни планови приповетке такође су присутни у свескама Одојевског за 1832. годину. Текст *Ко су лудаци?*, који је требало да буде увод за циклус *Лудница*, и роман *Руске ноћи* имају епиграф из Дантеове *Божанствене комедије* („Nel mezzo del cammin di nostra vita,/ mi ritrovai per una selva oscura,/ ché la diritta via era smarrita“). Епиграф приповетке *Сегелијел* („...quel cattivo core/ delli angeli che non furon ribelli/ né fur fedeli a Dio, ma per sé foro.“), такође узет из Дантеове *Божанствене комедије*, као и поднаслов који се појављује у забелешкама Одојевског *Психолошка комедија* (*Психологическая комедия*) или *Земаљска комедија* (*Земная комедия*), указују на повезаност ове приповетке са циклусом *Лудница*. Приповетка је штампана тек 1838. године са поднасловом *Дон-Кихот XIX столетия. Сказка для старых детей* (*Дон Кихот XIX века. Бајка за старију децу*). Одојевски ју је као и текст *Ко су лудаци?* потписао псеудонимом

Безгласни. Главни јунак ове приповетке Одојевског је пали анђео који воли људе. Сегелијел је истовремено и руски Фауст и идеалан руски чиновник, онакав каквим га је Одојевски поимао. За њега други духови кажу да живи за љубав и да ће од ње умрети (Одоевский 1993). Замисао Одојевског је да кроз причу о палом духу који на земљи постаје обичан чиновник прикаже биће у потпуности обузето љубављу према људима. Његова љубав доведена је до крајњих граница. Савремени Фауст и филантроп, Сегелијела због своје љубави и жеље да помогне људима други зли дуси проглашавају лудаком.

Руске ноћи су апсорбовале све приповетке из циклуса *Лудница* чија је тема била трагична судбина великих стваралаца те тако наследиле и књижевни материјал, а делом и основну идеју циклуса *Лудница*. За разлику од приповедака *Бетовенов последњи квартал*, *Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi*, *Импровизатор*, и *Себастијан Бах*, текст *Ко су лудаци?* није ушао као посебна приповетка у *Руске ноћи*. Један његов део искоришћен је за предговор издању, а други део обрађен је у другој ноћи.

Рад Одојевског на циклусу *Лудница* отпочео је 1827. године. На основу писма Степану Петровичу Шевирјову из 1836. у коме сам писац говори да је завршио са писањем епилога за *Лудницу*, може се рећи да је рад на циклусу био завршен (Сакулин 1905: II. 213), међутим, сам циклус никада није штампан. „Инстинктуална поетска делатност разликује се од делатности разума начином свога деловања, али је суштински иста. Тако су се несвесно развијале у мени једна за другом приповетке циклуса *Лудница* и, тек када сам их завршио, схватио сам да међу њима постоји хармонична филозофска веза”, написао је Одојевски у једном од фрагмената текста *Наука инстинкта. Ответ Рожалину* (Одоевский 1975: 203 – превод наш А. Ј. Р.) из 1843. године. Напоредо са радом на овом циклусу Одојевски је почео да бележи материјал за *Руске ноћи*. Највећи део приповедака из *Луднице* органски је ушао у састав најважнијег дела Одојевског. Епилог романа Одојевски је написао још почетком тридесетих година и он је био предвиђен за *Лудницу*. Епилог открива повезаност *Луднице* и *Руских ноћи*:

Как мне жаль, что я не успел прежде окончить печатание моего Дома Сумасшедших; два года тому назад, не имея почти никакого понятия о мыслях Чаадаева", я написал эпилог, заключающий книгу и как будто нарочно совершенно противоположный статье Ч.; то, что

он говорит об России, я говорю об Европе, и наоборот. Ты знаешь мою мысль, о которой я намекнул мимоходом в Введении к Дому Сум. (смотри в Библии для чтения: Кто сумасшедший?) и в "Русских ночах", о том, что Россия должна такое же действие произвести на ученый мир, как некогда открытие новой части света, и спасти издыхающую в европейском рубище науку... (цитирано по Маймин 1975: 275).

Много пре него што је писмо Чадајева штампано у *Телескопу*, Одојевски је размишљао и развијао уверење да ће Русија, која је у успону, спасити Европу која је на свом заласку.³⁹ Искуство Запада постаје предмет разговора четири пријатеља Руса. Паралелно са темом уметника и лудила, писац разматра и тему народа што је пресудно утицало на формирање наслова романа.⁴⁰

III. 3. Тема лудила

Монографија Олге Александровне Јоскевич *На путу к «безумному» нарративу (безумие в русской прозе первой половины XIX века)* (2009) доноси подробну анализу развоја представе о лудилу као и нарративних решења ове теме у руској књижевности прве половине XIX века. Актуелност теме лудила у овом периоду изазвана је мноштвом фактора међу којима ауторка издваја: историјске промене, друштвено-политичку ситуацију, утицај филозофије, развој психијатрије, али и романтичарско схватање о постојању реалног и идеалног света. Она прати и однос према лудилу у различитим периодима људске историје. Антички филозофи лудило нису сматрали психопатолошким стањем, већ вишим степеном спознаје кроз које се човеку откривају тајне постојања. У средњем веку постојала су слична тумачења лудила те се може сматрати да је тенденција сакрализације лудила постојала и у античко доба, али и у средњем веку. У епохи романтизма песник-лудак иступа као својеврсни посредник између Бога и човека,

³⁹ Из писама Одојевског јасно се види да он не прихвата идеје из филозофског писма Чадајева. Његови истомишљеници када се говори о односу Русије и Запада су Крајевски и Шевирјов (Сакулин I. 612–614).

⁴⁰ Детаљно ову промену разматра Јасухико Кјуну у раду *О роли и значених образа «ночи» в «Русских ночах» В.Ф.Одоевского* (Кјуну 1995).

између „вишег света” и „стварног света”; његовим гласом „проговара постојање”. Мотиви лудила и ликови лудака појављују се у делима А. Ф. Војејкова, А. С. Грибоједова, М. П. Погодина, А. Погорелског, Н. В. Кукољника, А. С. Пушкина, Н. В. Гогоља, В. Ф. Одојевског, Ф. М. Достојевског (Иоскевич 2009: 18–33). Ауторка анализира дела: *Двойник или Мои вечера в Малоросии (Двойник или Моје вечери у Малорусији)* Антонија Погорелског (1828), *Блаженство безумия (Блаженство лудила)* Н. А. Пољевог, *Забелешке једног лудака* (1835) Н. В. Гогоља, *Двойника* (1846) Ф. М. Достојевског, али и *Руске ноћи* Владимира Одојевског. Дело Одојевског ауторка сматра великом енциклопедијом лудила прве половине XIX века (Иоскевич 2009:71).

Јоскевич оспорава став, а ми се са њеним аргументима слажемо, да је *Лудница* требало да постане „монументални споменик генијалним лудацима”, како сматра М. А. Турјан (Турьян 1991: 193). Нека је основна замисао и била у складу са одредницом коју је дала Турјан, у реализацији основне идеје дошло је до одређених промена, од којих је сигурно најважнија одустајање од циклуса *Лудница* и стварање *Руских ноћи*. Јоскевич истиче да сви главни јунаци *Руских ноћи* нису „генијални лудаци” (за пример наводи главног јунака приповетке *Импровизатор* – неталентованог Кипријана), даље, не разматра се у свим приповеткама лудило као виша мудрост (оно може бити и казна за неке грешке јунака као на пример у приповеткама *Импровизатор* и *Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi*). Као последњи аргумент за своју тврдњу ауторка наводи да у два приповеткама које су посвећене високим стваралачком лудилу, *Последњи квартет Бетовена* и *Себастијан Бах*, писац критикује једностраност генија. Све наведено искључује могућност једнозначног тумачења лудила у приповеткама Одојевског као испољавања генијалности и не дозвољава категоричну оцену замисла циклуса *Лудница* (Иоскевич 2009: 72).

На основу новела првог наративног нивоа *Руских ноћи*, Јоскевич је саставила типологију лудила, која се у највећој мери односи на приповетке које је требало да постану део замишљеног, али нереализованог циклуса *Лудница*. Поделу наводимо у потпуности:

1. „високо” стваралачко лудило, чија је концепција одређена романтичарском традицијом (овде спадају Бетовен и Бах, као и мајстор за оргуље Албрехт);

2. лудило као казна за грехе (Пиранези, Кипријано);

3. биолошко лудило, од кога болује Бахова жена Магдалена. Будући да има италијанске корене, пошто је упознала Италијана Франческа, она страшно заволи и италијанске песме. Бах, који не разуме овакву опседнутост, жену назива лудачом. Међутим, Магдаленино лудило носи у себи нове особине и црте: она луди препуштајући се „инстинктивном осећају”;

4. друштвено (колективно) лудило (које се одразило на забелешке Економисте, као и на приповетку *Город без имени (Безимени град)*);

5. лудило као резултат тешких душевних потреса (у приповеци *Город без имени* приказано је на примеру „црног човека”).

Јоскевич сматра да противречности у интерпретацији теме лудила на првом и другом наративном нивоу романа потврђују претпоставку о механичком спајању приповедачких нивоа *Руских ноћи*, нарочито ако се узму у обзир различита тумачења теме лудила у новелама о „великим лудацима” и размишљања пријатеља-путника из апологије лудила. О механичком карактеру спајања различитих наративних нивоа *Руских ноћи*, сведочи, по њеном мишљењу, и анализа трећег наративног нивоа романа. Овде проблем (лудила – оп. А. Ј. Р.) суштински нестаје, уступајући место размишљањима о проблемима просвећивања, разговорима о судбини Русије и човечанста у целини. Аутор као да је заборавио на задатак који су поставили пријатељи-путници. У епилогу *Руских ноћи* појам ’лудило’ помиње се само у свакодневном значењу као глупост/неразумност (Јоскевич 2009: 77). Ми сматрамо да је у *Руским ноћима* овај прелаз диктиран чињеницом да почетком четрдесетих Одојевског више не интересује лудило само као трагедија генијалних појединаца већ и као трагедија једног доба и једне цивилизације (Кјуро 1995). Фауст и нови јунаци из *Руских ноћи* сматрају читав XIX век временом лудила. Лудило обухвата све сегменте постојања. Старигина тврди да управо развој ауторове мисли представља унутрашњи сиже циклуса, који *асоцијативно* (курзив наш – А. Ј. Р.) повезује све његове компоненте (Старигина 1985). Тако схваћено ово дело престаје да буде

само „хаос идеја” који подразумева слободну коегзистенцију супротности, и когнитиван проблем без назначених решења и постаје за читаоца једно сасвим ново искуство. Године 1883. Николај Фјодорович Сумцев скреће пажњу на невероватну особеност Одојевског да не даје готове закључке, већ заједно са читаоцем, мало-помало, корак по корак, анализира сваку мисао, сваку појаву тако да добијени закључак постаје резултат заједничког труда (Сумцов 1883). Сумцовљева мисао уклапа се у принцип „милостиве истине” присутан још у *Шареним бајкама*, где је јасно показано да се лудилом сматра свако прелажење преко границе познатог, а самом читаоцу се оставља да процени истинитост и веродостојност описаног. Одојевски описује једну појаву у различитим околностима и са различитим актерима, а особеност његовог дела јесте да се сама тема модификује. Оно што Јоскевич види као недоследност заправо је резултат примарне замисли коју је писац имао: приказати људе који су *сматрани* лудима – дакле, основна поставка циклуса негира постојање лудила. Оно је резултат неразмевања, „оптичке обмане” или „нефлексибилности ума”.

Тема лудила и лудака у стваралаштву Одојевског била је присутна и у циклусу *Шарене бајке*. Иринеј Модестович Гомозејко с правом се може сматрати првим становником луднице како због необичног и друштвено неприхватљивог понашања тако и због способности да прелази границе познатог (*Реторта*). Прелажењем граница познатог и дозвољеног и необичним и друштвено неприхватљивим понашањем писац се бавио и у следећем циклусу *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима*, а затим и у *Домаћим разговорима*. За Одојевског лудило је необично понашање и издвајање из гомиле и оно је неизбежно присутно на свим егзистенцијалним нивоима: „Тешко је одвојити се од породице, од народа – још теже; од човечанства немогуће; сваки човек хотимице или нехотично је његов представник, а посебно човек који пише” (Одоевский 1975: 186), стога необично понашање које је код њега резултат делатности изузетног ума није карактеристика само појединаца. Посве је природно да лудило које се описује као стваралачко или необично понашање постане особина једне епохе или чак једног народа, који би, свестан културног и историјског наслеђа епохе у којој егзистира, по замисли Одојевског,

требало да пређе границу познатог и поведе свет у будућност о чему и говори у *Руским ноћима*.

III. 4. Јунаци *Луднице*. Ко су лудаци?

Уводни текст циклуса *Лудница* одговара на питање „Ко су лудаци?” и тиме, као што ћемо показати, одређује и тему и структуру овог неоствареног циклуса. За епиграф уводног текста Одојевски је одабрао у руској књижевној средини познате стихове Дантеове *Божанствене комедије*, које ће касније узети и за епиграф *Руских ноћи*:

На пола нашег животног пута
Нађох се у шуми где тама пребива,
Јер нога са стазе праве залута. (Данте 1998)

Епиграф је још једно од јаких места књижевног дела. Епиграф је „...следећи ниво (после наслова – оп. а.) продирања у текст, који се налази изнад текста и односи се на текст као целину. Чињеница да епиграф није обавезан придаје му посебан значај. У композиционом смислу, епиграф игра улогу експозиције после наслова, али испред текста, и нуди или појашњење или загонетку у читању текста у односу на његов наслов. Кроз епиграфе аутор открива спољашњу границу текста за интертекстуалне везе и књижевно-језичке утицаје различитих стилова и епоха самим тим допуњује и открива унутрашњи свет свог текста” (Фатеева 2007: 141). Јанушкевич је пишући о вези Бокачовог *Декамерона* и Дантеове *Божанствене комедије* истакао да је писац пројектовао слику света из свог *Декамерона* на модел и онтологију овог дела (Јанушкевич 2008: 68). Сличном поступку прибегава и Одојевски.

Романтичари који су откривали аутентичност и вредност националних култура видели су у Дантеу оца нове Италије. Однос Одојевског према овој земљи сложен је и уздржан. Први пут он је тамо отпутовао 1842. године, када је већ био написао већину својих дела. Италијански језик учио је још у Московском благородном пансиону заједно са немачким, француским и енглеским (Сакулин

1913: I. 75), тада се упознао и са италијанском књижевношћу, а познавао је и њену историју. Средином двадесетих Одојевски је чак почео да пише роман о Ђордану Бруну, због чега су му С. П. Шевирјов и С. А. Собољевски слали различите материјале из Италије. Утиске о овој земљи стицао је не само из из књига већ и на основу оног о чему су му писали пријатељи.⁴¹ За његове многе савременике Италија је била, у извесном смислу, легендарна земља. Античка традиција и лепота природе створили су овде посебну атмосферу за сликаре и песнике; за руске романтичаре она је отаџбина надахнућа и домовина европске уметности. За руску рецепцију италијанске културе почетком XIX века типичан је исказ пријатеља Одојевског С. П. Шевирјова: „Италија... је добила као свој удео сва блага идеалног света фантазије... иако сиромашна, јадна и у ритаму, ватрено гледа, очарава звуцима, блиста непролазном лепотом и поноси се својом прошлошћу” (Сакулин 1903: I. 356 – превод наш А. Ј. Р.). Међутим, код Одојевског постоји озбиљна сумња у житеље југа, које он ставља ступањ ниже од становника севера. У тексту *Наука инстинкта. Одговор Рожалину* он пише: „Житеље југа природа вара својом издашношћу; они полако луде, а природа их постепено гура из својих недара; физичко спасење житеља југа зависи од становника севера који су од памтивека навикли да снагу природе замењују својом сопственом снагом” (Одоевский 1975: 200).⁴²

Почетком деветнаестог века ниједна књига није превођена више од Дантеове *Божанствене комедије*, а њен аутор је постао „централни човек света” (Асојан 1990: 10). *Божанствена комедија* готово без изузетка утицала је на руске романтичаре: било да су сакупљали различита издања овог дела или преводе, било да су га преводили или, у највећем броју, писали под његовим утицајем о чему подробно пише Арам Ајкович Асојан (Асојан 1990: 12). Предани поштовалац

⁴¹ В. К. Кјухелбекер у писму из новембра 1820. године саопштава Одојевском да пре него што је ушао у „светилиште унутрашње, Италијанске галерије”, два јутра провео у „спољашњој Фламманској да би се некако припремио за посматрање тајни и посматрање чудеса небеске Хесперије” (Сакулин 1913: I. 157). Хесперија (лат. *Hesperia*) – западна земља: за Грке Италија, за Римљане Шпанија. (прим.аут.)

⁴² Текст *Наука инстинкта. Одговор Рожалину* потиче из 1843. године, међутим, посвета Николају Матвејевичу Рожалину повезује га са дискусијама из Друштва љубомудрих двадесетих година (Маймин 1975: 307).

Дантеа био је Баћушков. Катењин је преводио *Божанствену комедију* на руски и био њен први коментатор. Италијански песник и његово дело утицали су на читав круг пријатеља и сарадника Одојевског: на Пушкина и Гогоља, на С. П. Шевирјова, који је 1833. године одбранио дисертацију под називом *Данте и его век (Данте и његово доба)*, а две године касније и дело *История поэзии (Историја поезије)* у којој је пуно простора посветио управо италијанској књижевности. За Вилхелма Кјухелбекера, са којим је Одојевски уређивао и издавао алманах *Мнемозина*, европски романтизам отпочео је са Дантеом,⁴³ и своју судбину он пореди са судбином италијанског писца.⁴⁴

Одабравши епиграф из *Божанствене комедије* Одојевски ставља своје јунаке у Дантеову ситуацију, која је у руској средини и руској романтичарској литератури, као што се види из горе наведеног, добро позната. Дантеово дело је прича у првом лицу о путовању кроз три оноземалска краљевства. У тренутку када се одиграва радња *Божанствене комедије* њен главни јунак има тридесет пет

⁴³ Кјухелбекерова поема „Давид” о цару-ратнику изненађује читаоца управо директним обраћањем аутору *Божанствене комедије*:

Огромный сын безоблачной Тосканы,
При жизни злобой яростных врагов
В чужбину из отечества изгнанный,
По смерти удивление веков,
Нетленных лавров ветвями венчанный
Творец неувядаемых стихов!
*И ты шагнул за жизни половину,
Когда в земную ниспустишься средину,
Ты царство плача страшное узрел,
Рыданий, слез и скрежета долину,
Лишенный упования предел...* (Кюхельбекер 1967) (курзив наш – А. Ј. Р.)

Ликови Кјухелбекерове поеме су разнолики као и Дантеовој поеми: присутни су Сизиф и цар Саул, али и Руси – Грибоједов и Шихматов; античка веровања, с једне стране, и симболи хришћанских врлина с друге.

⁴⁴ *Так я стою на жизненной вершине,
Так вижу пред собой могильный мрак;
К нему, к нему мне близиться отныне (Исто)* (курзив наш – А. Ј. Р.)

година и губи се у шуми, симболу незнања и заблуде. Три животиње које среће на свом путу: пантер – симбол похоте, лав – симбол охолости и вучица – симбол похлепе, спречавају Дантеа да из шуме изађе све док не сретне Вергилија који, као симбол разума, води песника највећим делом пута. На свом путовању италијански песник је срео више од петсто личности. Енциклопедијски приступ опису ових сусрета и ред својствени средњовековној култури за методичног Одојевског су путоказ како би требало приступити задатој теми о два младића чији је задатак да путујући по савременој Европи и Русији у сазнају одговоре на питања која их муче. Припремајући *Лудницу* Одојевски је у Дантеовом духу желео да изгради здање које ће бити резултат потраге за знањем и срећом људи његове епохе те тако створи енциклопедију генијалних личности свог доба. Данте је створио својеврсни универзум, и Одојевски креће сличним путем. За разлику од италијанског писца, који лута оностраним светом у коме су људи распоређени према својим заслугама и гресима, Одојевски је на пут послао два пријатеља склона филозофирању, која би требало да му донесу приче о људима који су сматрани лудима због својих замисли и идеја. Лудницу Одојевског требало је да наследе с једне стране генијални лудаци обузети својим стваралаштвом, а са друге они чијем се погледу отварао неки други, за обичне и нормалне људе, недоступан свет.

За главне јунаке своје приповетке *Ко су лудаци?* Одојевски је одабрао два пријатеља који живе крајем XVIII века у Европи. Овим писац одређује и хронотоп уводног текста: то је Европа краја XVIII и почетка XIX века. Писац је изоставио биографске податке својих јунака, нема назнака њиховог узраста сем успутне напомене да су током свог путовања јунаци од младића израсли у одрасле људе, чиме стих: „На пола нашег животног пута” престаје да буде актуелан за јунаке овог дела. Међутим, сам Одојевски у тренутку када пише уводни текст за циклус *Лудница* 1836. има тридесет две године и ближи се узрасту италијанског писца.⁴⁵

Јунаке свог будућег циклуса писац назива младићима и пријатељима остављајући их без именā. Будући да се рад на материјалу за циклус *Лудница* једним делом одвијао паралелно са сакупљањем материјала за *Руске ноћи*,

⁴⁵ Владимир Одојевски је поживео шездесет пет година тако да је текст заиста настао на половини његовог животног пута.

сматрамо да је младић који се бавио науком могао постати Фауст, а да је други Виктор. У руским ноћима појављују се још и Вјечеслав, за кога је везана тема љубави, и Ростислав, за кога је везана тема вере (Сакулин 1905: II. 220). Последњи учесник ноћних разговора у плановима био је сам кнез Одојевски као представник руског скептицизма. Током рада на *Руским ноћима* аутор је одлучио да изостави духове, а избацио је и себе са својим мистичним скептицизмом, а све у циљу постизања веће објективности. Повећавање броја учесника ноћних разговора усложњава и наративну схему *Руских ноћи*: оно што је с почетка осмишљено као дијалог двојице филозофа, разраста у после поноћне разговоре четворице пријатеља.

Текст *Ко су лудаци?* прожет је атмосфером скепсе. Одјек Дантеовог дела налазимо и у супротстављању појединачних ликова и лика аутора-јунака. У свако достигнуће се сумња, сваки врхунац у науци и уметности представљен је тек као степеница на путу ка истини. Сумњичави глас који се чује јасније од питања и одговора које јунаци постављају јесте глас руског скептицизма који неће наћи своје место у коначном тексту *Руских ноћи*, и он припада кнезу Одојевском.

Лотман је приметио да код Дантеа постоје само два јунака пута који се налазе у непрекидном кретању: сам Данте и Улис. Подстицани сопственом страшћу они прелазе границе различитих области. За Дантеа путовање је ходочашће јер се током истог јунак морално усавршава. Улис је руковођен само дрскошћу и смелошћу и жудњом за знањем, жељом да дође до нових простора (Лотман 2001: 311). За мишљење Одојевског карактеристична је интегритетност, свеобухватност. Његова знања обухватају све области савремене науке и сва та знања нису само сувопарни ничим повезани факти, она одређују његов поглед на свет, али су и суштински важна за њега као моралну личност, јер знање и морал, ум и савест за њега су неодвојиви и човеков животни пут је пут његовог усавршавања. Одојевски као и Данте види у потреби појединаца да се специјализују у одређеној области опасност од раздвајања ума и савести, науке и морала, уметности и живота и ова трагична раздвојеност постаће лајтмотив свих приповедака које ће ући у састав циклуса *Лудница*. Модел космоса код Дантеа представља истовремено етички модел, у чијем је центру човек „а Оса света представља тачку његове просторне и етичко-религиозне усмерености” (Лотман

2001: 309). Два јунака Одојевског доносе приче о лудацима усмереним ка достизању савршенства у областима којима се баве или једноставно жуде за знањем те су у одређеном смислу они налик на Улиса. Интеграција у свет који их окружује немогућа је како због неразмевања људи који их окружују, тако и због сопствене потребе за издвајањем – они су по правилу затворени у себе и обузети собом и сопственим потрагама. Чак и два младића путника и будућа наратора доспевају у категорију необичних и лудих.

Главна особина младих људи, јунака текста *Ко су лудаци?*, јесте несрећна страст да о свему постављају питања. Два млада човека на покушај да им се објасни да постоје питања на која је корисно знати одговоре и да постоје она на која су одговори потпуно бескорисни реагују питањем шта је то корисно, а шта бескорисно, што ствара атмосферу будућег циклуса у коме ће свака истина имати своје варијанте и свака од њих ће бити подједнако значајна за стварање слике јединственог духовног искуства човечанства. Жеља за знањем и жудња за оваквим одговорима, открива нам да су јунаци Одојевског младићи филозофски настројени, о чему сведочи и наставак приче о њима у којима они најзад добијају могућност да се баве филозофијом. Тренуци усхићења које им је донело бављење филозофијом брзо бивају замењени подробнијим изучавањем конкретних дисциплина. Јединствени обухват свега постојећег који им је нудила филозофија на новој етапи развоја и младих људи, али и човечанства, распада се на делове и тражи одређену специјализацију од субјеката који су у потрази за знањем. Један пријатељ бира да се бави медицином која захтева строго примењива и практична знања и вештине, а други се удубљује у изучавање унутрашњих осећања у човеку која се не могу исказати речима и почиње да се бави музиком. Тако се формирају два низа тема које ће обележити будући циклус: наука и уметност.

Проучавање науке и уметности довело је јунаке Одојевског до противречних сазнања: људи које сусрећу тврде да је човечанство дошло до последњег степена савршенства, да је све објашњено, све урађено и да више нема шта да се ради, али постоје и други који тврде да се човечанство није померило од тренутка пада, трећи су пак заступали гледиште да иако савршенство није достигнуто, образовани људи засигурно знају пут којим се ка њему морају кретати. Закључак је да прогрес постоји, да су се науке развиле, али не довољно:

астрологија се претворила у астрономију, алхемија у хемију. Све болести су описане и лече се лековима, а не чаробним напицима. Саговорници два младића сматрају да је задатак XIX века да споји најинтензивнији развој духовне снаге са најмањим физичким напрезањем.

Два млада филозофа путују и одрастају, свет им се открива са нових страна па је и број питања која их муче све већи: медицина је узнатрдовала, али се и даље појављују болести против којих су лекари немоћни, језик математике недоступан је за све друге науке, развиле су се и физика и хемија. Међутим, развој хемије је недовољан, ова наука се бави непотребним класификацијама, али је немоћна пред органским једињењима. Сва ова нерешена питања природних наука су „грубе преграде постављене међу људима који су и без тога подељени различитим језицима” (Одоевский 2005: 259) те онемогућавају човечанство да се позабави оним што је његова главна мисија, а то је покораванье природе.

Ако је задатак природних наука да омогући покораванье природе, друштвене науке баве се човеком. Примећујући да је много крви проливено због идеја које су трајале „два дана”, писац набраја различите друштвене теорије: најпре оне које су довеле до стварања „фантома званог људско друштво”, затим теорије по којима је срећа немогућа и по којима се може говорити о срећи већине и напомиње да су људи заборавили старе теорије о могућности среће за све. Највећи апсурд у друштвеним теоријама је, по оцени аутора, Малтусова теорија. Људска мисао је дошла до дна: „Можда постоји једна утешна ствар у томе: Малтус је последња деформација људске мисли. Тим путем је даље немогуће ићи.” (Одоевский 2005: 260)

Једина уметност о којој се говори у уводном тексту циклуса јесте поезија, јер „песник је први судија друштва”. Савремени истраживачи поезије тражили су на гробљу Историје поетски живот који још није наступио – пише Одојевски 1836. године, јер права поезија није болесни уздах и опис патњи није пут ка савршенству. Савремени песници по мишљењу аутора текста нису у могућности да донесу свој суд јер су заборавили где је његово право место, будући да са људима деле „хлеб духовног сиромаштва”.

Интересантно је напоменути да Одојевски не говори о савременој музици, нити о музици уопште. Изненађујућа чињеница, будући да су у време настанка

текста *Ко су лудаџи?* већ биле написане и штампане приповетке *Бетовенов последњи квартет* (1831) и *Себастијан Бах* (1835), тим пре што је главни задатак једног од двојице главних јунака бављење музиком, а и за самог писца музика је представљала суштински важан сегмент живота.⁴⁶

Свако достигнуће о коме се говори у приповеци *Ко су лудаџи?* прати сумња у његов стварни значај за човечанство: медицина је немоћна пред новим болестима; савремена физика и хемија се свде на пуки лабораторијски рад и непотребне класификације и не помажу човеку да истински покори природу; у друштву влада хладноћа: хладно препуштање пороцима, хладна уметност и ватрено лицемерје и најзад неверовање у све па чак и у могућност усавршавања човечанства. Иако се не пориче напредак у науци, тај напредак није донео суштински важне резултате:

И шта је наука у наше време? У њој је све решено – све, сем саме науке. Све је доказано, све: и једна и друга страна, и лаж и истина и да и не, просвећеност и незнање, и хармонија света и хаос стварања. Једна мисао се разрасла, захватила огроман простор, а друга стоји против ње, њој супротна, као власт против власти! И нема борбе – борба је завршена. На борбеном пољу срећу се бледи, изнемогли ратници, осунулих лица и болешљивим гласом питају једни друге: где су победници? Нема победника! Све је машта! У свету идеја, као и у грубом материјалном свету расте коров поред руже, камилица поред кокоса и не сметају једно другом! Зар је то савршенство коме су се људи надали? Зар је то савршенство о коме

⁴⁶ «Глинка, Верстовский, Серов, Улыбышев, А. Рубинштейн, Балакирев, Чайковский, Ларош, Кашкин неоднократно отмечали глубокую и чуткую музыкальность Одоевского. Не раз поражал он своих современников завидной способностью к импровизации особенно «канонов с весьма контрапунктическими штукаами», в которых демонстрировал сложное искусство проведения тем «через все таинства контрапункта». Немало рассказывали о его превосходном чтении партитур. «Никакая партитура меня не пугает и всякая удобно ложится под пальцами», — признался он однажды Глинке. Антон Рубинштейн отзывался о нём как о музыканте, — «выдающемся своими теоретическими познаниями». Его органные фантазии, фуги, каноны, по свидетельству Рубинштейна, «отвечают самым строгим требованиям искусства», хотя и не обнаруживают в нём яркого творческого дарования. Впрочем, Балакирев на этот счёт держался иного мнения и считал, что Одоевский обладал «крупным композиторским талантом». Его «всеобъемлющие» музыкальные познания высоко оценили Чайковский и Ларош. Первый из них с большим сочувствием писал о «учёномузыкальных произведениях» Одоевского «в стиле Баха», «весьма интересных в техническом отношении», правда, «для немногих специалистов». (Бернандт 1971: 5)

су мудраци говорили? Зар је то савршенство из пророчанства песника? (Одоевский 2005: 260)

Први део текста *Ко су лудаци?* завршава се безнадежним ставом о стању савремене науке и уметности, а у другом делу аутор, очигледно размишљајући, о догађајима и људима који доносе суштински прогрес долази до мисли о људима који су без икакве користи жртвовали године муке, труда и рада на олтару науке, „чије су се високе мисли попут комета разлетеле по свим сферама природе и озарили их блиставом светлошћу”. Изузетни људи су постојали у историји човечанства, а оно што им је свима заједничко јесте неразумевање средине за њих. На тај начин Одојевски дефинише отуђеност и супротстављеност средини као основну особину главних јунака будућег циклуса. У прозним делима В. Ф. Одојевског из тридесетих година Х. Д. Леметс налази реализацију типичне романтичарске антитезе: „мислилац” (научник, музичар, филозоф) и „гомила”.⁴⁷ Позивајући се управо на ову поделу Ј. В. Ман у делу *Поэтика русского романтизма* говори о ефекту отуђености романтичарских јунака који суштински означава излазак јунака из општеприхваћених норми понашања, обичаја, традиција и побуну против њих (Манн 1976: 113–114).

Отуђеност изузетних појединаца о којима говори Одојевски резултат је најпре неразумевања које проистиче из изражавања мисли посредством говора будући да се у том процесу мисао изобличава: „мисли великих умова подвргавају истој оној оптичкој обмани који нам криви од нас удаљене предмете”:

Обичан човек разуме обичног човека, али не и речи човека из високог друштва; људи из високог друштва разумеју једни друге, али не разумеју научника; међу научницима су постојали они који су писали књиге за које су били чврсто убеђени да их могу разумети два или три човека на целом свету. (Одоевский 2005: 262).

Други разлог дискредитације и маргинализовања изузетних појединаца јесте став средине према људима који другачије од осталих виде свет око себе.

⁴⁷ Ј. Ман говорећи о трансформацији романтичарског конфликта у прозним и драмским делима заступа исто мишљење као и Х. Д. Леметс о три могућности реализације романтичарске антитезе: романтичарски јунак и не-јунаци (код Марлинског), мислилац и гомила (код Одојевског) и уметник, тј. песник или просто човек који се бави уметношћу и гомила (Манн 2001: 255).

Они који откривају односе међу предметима који се другима чине немогућим и апсурдним сматрани су лудацима. Међутим, Одојевски на неколико примера показује како сваки нови изум, свака нова мисао представља само увиђање односа међу предметима који су за друге неприметни или несхватљиви. Човек који сматра да се предмети око њега покрећу је лудак, а по Птоломејевој теорији све што постоји налази се у стању сталног кретања. Релативизујући појмове луд/ненормалан и здрав/нормалан, Одојевски свог читаоца ставља у ситуацију да сам мора да процени у шта ће веровати, те на тај начин релативизује и сам појам лудила. Он даље доказује да је стање лудака врло слично стању песника или генијалног проналазача, јер нема ниједног необичног догађаја у историји или великог проналаска који у почетку није личио на лудост. Као примере Одојевски наводи имена чувених проналазача чија су сензационална открића изменила људску историју, али су они сматрани лудима: Колумба, Харвија, који је открио принципе циркулације крви, Френклина и његово откриће електрицитета, и Фултона и његова инжењерска достигнућа са паром.⁴⁸

Проблем који раздваја све изузетне појединце од остатка друштва јесте неразумевање, које по запажању кнеза Одојевског могућно проистиче из ограничености ума обичног човека: ако је лудило највиши степен развоја умног инстинкта код човека, да би се оно схватило потребно је имати исто толико

⁴⁸ Вилијам Харви (енг. William Harvey, 1578–1657), енглески лекар, физиолог, биолог и један од оснивача физиологије и ембриологије. Први физиолог који је дао тачан и правилан опис циркулације крви у затвореном систему помоћу срца.

Бенџамин Френклин (енг. Benjamin Franklin, 1706–1790), амерички научник и политичар, борац за слободу човека, један од твораца [Декларације о независности](#) и америчког устава. Развио је модел електричне струје као флуида схватајући да је она заправо кретање наелектрисаних честица. Познат је као изумитељ [громобрана](#) и открића тока и карактеристика [Голфске струје](#). Поред громобрана пронашао је Франклинову пећ, бифокалне наочари и направио је прву машину за умножавање.

Роберт Фултон (енг. Robert Fulton, 1765–1815) био је амерички инжењер и иноватор. Године 1803. саградио је пароброд који се заснивао на Ватовој парној машини. Године 1807. успоставио је редовну линију између Њујорка и Олбанија на реци Хадсон. Поред радова на пароброду, Фултон се бавио и другим проналазаштвом, те је патентирао машину за пређење кудеље, израду конопца и сечење и полирање мермера.

флексибилан ум. У *Лудници* као и у *Повестима о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима* писац се бави проблемом преношења и трансформисања идеја и информација у току њиховог преноса што га је довело до теорије о односу инстинкта и разума коју је изразио у тексту *Наука инстинкта*. *Одговор Рожалину* (1843).

Како им одговоре на питања која их муче није дала савремена наука и уметност нити људи здравог разума, јунаци текста *Ко су лудаци?* одговоре морају потражити код људи који су понекад с поштовањем, а чешће са подсмехом називани лудацима. Успех у том подухвату није загарантован: могуће је да ће и њих равнодушна гомила прогласити за лудаке, као што је могуће да их лудаци неће прихватити јер су нормални. Аутор оставља за себе задатак да њихова запажања, наде и осећања „сахрани у писаном тексту, тој тужној гробници свих људских мисли”, чиме маркира потребу човека да остави траг свога постојања и своје потраге за истином и срећом у свету у коме живи, признајући да је то и његова (пишчева) потреба. Још једном, сваки резултат до кога се дошло није суштински важан у смислу категорије истина/неистина, већ као део јединственог духовног искуства, за које су поднете одређене жртве да би се обезбедио вечни траг у Историји где се сваки претходни део интегрише у нови ниво до оног коначног коме припада дело које ствара Одојевски.

Једна од основних особина прозног циклуса јесте тежња ка јединству слике света, ка интеграцији јединствене мисли која претвара појединачне и посебне приче у систем и целину, тежња ка кумулативности и универзалности. Приповетке о изузетним појединцима који прелазе границе (друштвено) разумљивог, дозвољеног и прихватљивог резултат су путовања по европском тлу и систематизације знања о блиској прошлости и садашњости и без разлике да ли је то „која је своје, које туђе”. Свака од прича посебан је простор здања за које није познато где се налази, али се зна ко су му становници. Циклус *Лудница* Одојевског осмишљен је панорамно: требало је да обухвати различите уметности и науке и да тиме покаже како је ово раздвајање као коначни резултат донело раздвајање науке и морала, уметности и живота. Он гради монументално здање намењено необичним и изузетним појединцима који су морали бити

репрезентативни представници епохе, али и света у коме сам писац живи на свим нивоима његовог постојања. Проблем лудила Одојевски посматра са два аспекта: с једне он проучава друштвено неприхватљиво понашање, а са друге стране истражује стваралачко лудило (генијални лудаци). Одојевски проучава културно и уметничко наслеђе Европе на прелазу векова указујући на потребу за синтезом стечених искустава. Рад на циклусу тече у највећој мери паралелно са стварањем *Руских ноћи* и доводи до стапања две замисли. Сви резултати до којих су дошли два јунака из текста *Ко су лудаци?* постају предмет размишљања и осмишљавања четири пријатеља Руса. На овај начин писац демонстрира свој став да руски деветнаести век, који је на крају романа назван епохом лудила, тек треба да донесе практичне плодове који ће променити судбину Европе.

IV Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима (*Повести о том, как опасно человеку водиться со стихийными духами*)

IV.1. Наслов циклуса

Резултат намере Одојевског да напише циклус *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима* јесте настанак приповетке *Силфида* и микроциклуса *Саламандер* које говоре о општењу човека са стихијским духовима. У састав циклуса требало је да уђе и приповетка *Ундина*, од које су сачувани делови плана и један одломак (Сакулин 1903: II. 68). Као један од ликова појављивао се ученик Екартсхаузена, који је требало да створи прашак за призивање духова. Поред Ундине један од ликова је и чика Струј, који врши низ несташлука; између осталог он воли Петербург (на мочвари), петербуршке салоне („зато што у њима има много воде”), као и енглески морал и филозофију. Идеја за приповетку *Ундина* могла се појавити под утицајем приповетке Да ла Мот Фукеа која се 1831. године појавила у преводу А. Влидгеа, а 1833–1836. у преводу В. А. Жуковског (Сакулин 1903: II. 80).⁴⁹

Наслов циклуса *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима* указује на везу са Парацелзијусовим трактатом *О нимфах, силфах, пигмеях, саламандрах и о прочим духах* (*О нимфама, силфима, пигмејима, саламандерима и другим духовима*) из 1536. године у коме је он први пут именовано духове стихија. Семантичка испуњеност наслова претвара га у уникалну информативну јединицу (Агеева 2014: 255). Када писац позајмљује туђу формулу наслова у њему се концентрише уметнички потенцијал текста који стоји иза њега што додаје нови фигуративни смисао (Фатеева 2007: 139).⁵⁰ У наслову који је Одојевски одабрао за свој циклус нема директног цитата, али постоји алузија на трактат познат у мистичкој традицији. Алузија подразумева

⁴⁹ А. Влидге и А. Влидге псеудоними су Александра Ивановича Делвига (Вацуру 1992: 98–99).

⁵⁰ Фатеева пише о феномену паратекстуалности, о односу текста према свом наслову, епиграфу или епилогу (Фатеева 2007: 138–142).

позајмљивање одређених елемената претекста на основу којих он бива препознат у тексту рецепијенту, где долази до његове предикације (Фатеева 2007: 128). Исходећи из поделе Фатејеве, можемо говорити о алузији са атрибуцијом будући да се име Парацелзијуса помиње на првом месту међу алхемичарима и кабалистима у обе написане приповетке циклуса. У *Силфиди*:

Дядюшка, чего я до сих пор не подозревал, был большим мистиком. Шкапы были наполнены сочинениями **Парацельсия**, графа Габалиса, Арнольда Виллановы, Раймонда Луллия и других алхимиков и кабалистов (Одоевский 1989: 178).

и у *Саламандеру*:

Не доверяя ни старику, ни своим сомнениям, Якко старался в книгах найти объяснения загадке. **Парацельс**, Арнольс де Вилланова, Гебер, Василий Валентин не выходили из рук алхимика (Одоевский 1989: 306).

Парацелзијус у свом тексту уводи појмове видљивог и невидљивог света и пише да као што је видљива природа насељена живим бићима, тако је и невидљива насељена мноштвом занимљивих бића која се називају духовима стихија. Духове стихија он дели на четири групе: на оне који живе у води – нимфе, оне који живе у ваздуху – силфе, у земљи живе пигмеји, а у ватри обитавају саламандери. Ова подела одредила је наслове приповедака из циклуса *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима*. Када говори о духовима стихија Парацелзијус их назива божјим створењима и објашњава њихово постојање вољом Бога. За обичног човека они су тест вере у божју моћ:

Если бы Он сотворил лишь то, во что поверить было бы просто для человека, Бог оказался бы слишком слабым, а человек стал бы равен Ему. Вот потому Он сотворил вещи как Бог и позволил человеку изумляться им, и сделал так, чтобы Его дела были столь велики, что никто не может в достаточной мере изумиться также этим существам (Парацельсус 2005: 26–27).

Одојевски је за своје јунаке одабрао необичне људе, који имају или стичу способност да виде и у реалном свету говоре језиком оностраног те опште са духовима стихија. Како је ова способност ретка и непојмљива већини људи, она ће бити и разлог због којег ће јунаци бити проглашени лудима.

Посматрање и проучавање природе и постојања уопште за Парацелзијуса је метод којим се откривају механизми по којима функционише и сам човек. Карл Густав Јунг у свом тексту *Парацелс как врач (Парацелзијус као доктор)* посебно истиче да Парацелзијус сматра да је природа исто што и филозофија: «Она в человеке и вне его. Она как зеркало, которое состоит из четырех стихий, ибо в стихиях отражается микрокосм. Его можно познать по его 'матери', т. е. из 'материи' стихий» (Јунг 2005: 390). Повезаност микрокосмоса и макрокосмоса једна је од тема које уједињују приповетке Одојевског са фантастичним садржајем. Најочигледније је ово уверење Одојевски демонстрирао узевши за епиграф приповетке *Косморама* цитат неоплатоника „*Quidquid est in externo est etiam in interno*”, што ову приповетку повезује са циклусом *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима*, и као коначно повезује замисли другог и трећег тома сабраних дела.⁵¹

Духови стихија, по Парацелзијусовом учењу, могу да ступе у брак са обичним људима. У приповеци *Силфида* главном јунаку стихијски дух нуди овакав савез: «О, люби меня! Я никогда не увяну: вечно свежая, девственная грудь моя будет биться на твоей груди! Вечное наслаждение будет для тебя ново и полно...» (Одоевский 1989: 191) и чак говори о детету које би се из такве везе могло изродити. Духови ваздуха су одлични учитељи. У алхемичарској традицији сматра се да они помажу приликом контемплације, концентрације, па чак и при телепатској комуникацији. Они су незаобилазни сапутници свих оних који се баве писањем. Избор Михаила Платоновича да призове силфиду говори у прилог оваквом схватању духа ваздуха. Веза силфиде и јунака из приповетке Одојевског завршава се трагично: главни јунак умире симболички за други свет, али васкрсава у реалном свету где га чека реална жена, а силфида нестаје „Прошло –

⁵¹ Присуство бројних аутобиографских мотива одвратило је Одојевског од штампања *Космораме* у трећем тому те се ова веза која би додатно утврдила повезаност другог и трећег тома у штампаном облику сабраних дела изгубила.

не возвратится – умерла – не перенесла – падай! падай!” (Одоевский 1989: 194). У брак ступају и водена бића (ундине), али и шумска, и савез са човеком дарује им душу. Остала бића створена су да би служила човеку, да га штите и упозоре или да га усмеравају. Ватрена бића најчешће не живе са људима због своје ватрене природе, али се често могу срести као помоћници старих вештица, они имају дар виђења свега што ће бити, што јесте и што је било. У приповеци *Саламандер* старом вештицом названа је Елза, те је тиме оправдано присуство саламандера који прати јунакињу, као и њена способност предвиђања. Саламандер кроз Елзу говори о остварењу везе са човеком које је могуће само у ватри:

Оставь этих людей, Якко; в наших живоогненных чертогах светло и радостно, там встретимся мы и в одну пламенную нить сольемся с тобою. Правда, еще не пришло мое время: скоро ли? спрашиваю у моей чудной сестры. „Не скоро, отвечает она, все вырастает по степеням, как дерево из зерна. Сперва на земле, потом под землею, а потом... над землею, Эльса, и нет границ нашей силе и нашему блаженству” (Одоевский 1989: 280).

У том смислу финале приповетке у коме ватра гута све («Якко видит себя в прежней своей комнате; перед ним таинственная печь, из устья тянется пламя, обвивается вокруг него; он хочет бежать... нет спасения! Стены дышат огнем...») може се разматрати као остварење Елзине жеље да заувек буде са Јаком. Главни јунаци микроциклуса *Саламандер*, Јако и Елза, животом плаћају своју везу са духом ватре. Трагично финале у оба дела циклуса није резултат деловања мрачних непознатих сила. У Парацелзијусовом делу наводи се да духови стихија стреме повезивању са људима, јер их је Бог створио да служе човеку. Истина, чак и њима могу повремено завладати демонске силе (посебно се то односи на духове ватре), али суштински ова бића предодређена су за човекове савезнике, јер су они „попут животиња кад нису са човеком” (без душе):

Союз двух существ друг с другом может достичь столь многого, так как низший увлекает пользу из высшего и обретает его могущество. Из этого следует, что они ухаживают за человеком и что они усердно и тайно ищут его (Парацельс 2005: 56).

Једина јунакиња која не ступа у везу са духом ватре сопственом вољом јесте Елза. Наметнута веза са духом ватре одредила је и њен идентитет и њену судбину. У детињству ју је стари Руси увео у свет магије и она је постала део саме Елзе. Парацелзијусово запажање да су духови стихија створени да би служили човеку реализовано је кроз покушаје Елзе да магију искористи како би помогла Јаку. Једини пут када је покушала да искористи тајна знања у своју корист у приповеци *Южный берег Финландии в начале XVIII столетия (Јужна обала Финске почетком XVIII века)*, а против супарнице, завршио се тиме што је била ухваћена и утамничена. У другој приповеци циклуса Одојевски Елзу ставља у исту ситуацију, међутим, овог пута супарница заиста умире. Смрт невољене жене је Јакова жеља, а може се објаснити чињеницом да се жена напила и запалила, а трагична судбина Елзе пре је резултат њене самодеструктивне љубави према Јаку него везе са духом ватре.

Комуникација са бићима из другог света мотивисана је психолошким стањем јунака. Мотиви који их нагоне на савез са духовима стихија су неморални, тим пре што су јунаци Одојевског свесни да алхемичарска знања могу послужити развоју науке. Михаил Платонович о томе говори у писму пријатељу:

Скажи, должны ли мы теперь сомневаться в возможности превращать свинец в золото с тех пор, как мы нашли способ творить воду, которую так долго почитали первоначальной стихией? Какой химик откажется от опыта разрушить алмаз и снова восстановить его в первобытном виде? А чем мысль делать золото смешнее мысли делать алмазы? (Одоевский 1989: 180).

Аутор приказује како човек у везу са духовима стихија не ступа да би истински спознао природу ових стихија, већ из сопствених себичних разлога. Они нису руковођени само жељом за знањем, већ и потребом за доказивањем, гоњени сопственим суманутим идејама, без покрића у стварним чињеницама и тек се у тренуцима очаја окрећу проучавању старих кабалистичких и алхемичарских списа. Оба јунака у приповеткама обузети су идејама сопствене величине и значаја: Михаил Платонович има идеју да је он весник нове непознате уметности, а Јако себе види као значајну и моћну историјску личност. У психолошком смислу они пате од маније величине и духови стихија им помажу у остварењу

суманутих замисли. Покушаји јунака резултирају тренутачним успехом, праћеним брзим и болним повратком у стварност са смртоносним исходом и за јунаке и за духове стихија који нестају заједно са онима који су их дозвали.

IV. 2. Историјат настанка циклуса.

Приповетка *Силфида* и микроциклус *Саламандер*.

Дела *Силфида* и *Саламандер*⁵² јасан су одраз нове тенденције у стваралаштву кнеза Одојевског: на страницама његових дела почињу се појављивати женски ликови који истовремено постоје у реалном и иреалном свету и уводе у други свет и своје партнере. Јунаци новог циклуса бивају проглашени лудима јер откривају постојање невидљивог света и ступају у односе са стихијским духовима.

Силфида је замишљена почетком тридесетих година и њен план настао је паралелно са планом циклуса *Шарене бајке* (Сакулин 1903: 68).⁵³ Излазак у штампу приповетке пратио је инцидент између Пушкина и Одојевског.⁵⁴ Одојевски је у јесен 1836. године имао намеру да оснује нови часопис *Русский сборник* (*Руски зборник*), сличан тромесечном Пушкиновом *Савременику* у коме је

⁵² Рукописна заоставштина Одојевског, по сведочанству Сакулина, садржи наслове приповедака и план приповетке *Саламандер* (Сакулин 1903: 68).

⁵³ Могуће да је на настанак приповетке *Силфида* утицао у Европи веома популарни истоимени балет, који је први пут на сцену 1832. године постави Филипо Таљони. У Петербургу је балет приказан 200 пута у периоду 1837–1842. (Назирова 2005: 42–44).

⁵⁴ У кратком истраживању Н. В. Измајлов даје непотпун преглед биографских и литерарних веза између два писца, стављајући посебан акценат на блискост њихових погледа на улогу штампе због чега је током последње године живота Одојевски постао најближи Пушкинов сарадник у часопису *Савременик*, међутим, није се детаљније бавио концептом замишљеног часописа који он назива *Русский наблюдатель*. Измајлов заступа став да се према стваралаштву кнеза Александар Сергејевич односио скептично и са иронијом нарочито у погледу приповетке *Силфида*. С друге стране, аутор детаљно приказује због чега се Одојевском није допала „за читаоце занимљива” *Капетанова кћи* (Измајлов 1975: 303–325).

требало да учествује и Пушкин, али не у својству јединог уредника.⁵⁵ Одојевски је, одговарајући на молбу да попуни прозни део *Савременика*, чији је трећи број припремао Пушкин, предложио у пролеће 1836. године две скоро завршене приповетке: приповетку из живота високог света – *Кнегињица Зизи* и приповетку са фантастичним садржајем – *Силфида*. Александар Сергејевич није био одушевљен новим интересовањем Владимира Фјодоровича за мистицизам па није са ентузијазмом одреаговао на приповетку о општењу са стихијским духом. У новембру 1836. године, међутим, Пушкин пише да ће бити рад било којој приповеци коју му кнез пошаље:

Конечно, „Княжна Зизи” имаєт более истини и занимательности, нежели „Сильфида”, – но всякое даяние ваше благо. Кажется письмо тестя холодно и слишком незначительно.⁵⁶ Зато в других много прелестного. Я заметил одно место знаком (?). Оно показалось мне невразумительно. Во всяком случае Сильфиду ли, Княжну ли, но оканчивайте и высылайте. Без вас пропал *Современник*” (цитат по Сакулин 1903: 74).

Одојевски приповетку није завршио на време за *Савременик*. Покушај да је због финансијских прилика пошаље на штампање у Москву није уродио плодом. *Силфида* је очигледно била предодређена за *Савременик* и светлост дана угледала је на његовим страницама, али у петом, посмртном броју часописа за 1837. годину. *Кнегињица Зизи* завршена је много касније и појавила се на страницама *Отаџбинских записа* 1839. године. Владимир Одојевски је припремајући своја

⁵⁵ Маргарет Турјан је отклонила сваку сумњу да је у односу Одојевског и Пушкина дошло до захлађења због приповедака *Кнегињица Зизи* и *Силфида* те да је први одбио да сарађује у даљим бројевима *Савременика*. Штавише, она доказује да су управо финансијски разлози утицали да Владимир Фјодорович приповетку пошаље у Москву, а да је својим публицистичким радовима кнез и даље заступљен у Пушкиновом часопису. Крајевски и Одојевски, имајући у виду да *Савременик* мора суштински бити реорганизован, нуде заправо Пушкину могућност да ингеренције часописа, који је имао дозволу цензуре за само годину дана, препусти новом енциклопедијском часопису *Руски зборник*. По мишљењу Турјан никаквог прекида односа није било и два писца су постала веома блиска током последње године Пушкиновог живота (Турјан 1991: 279–295).

⁵⁶ Писмо таста је, по сведочанству Одојевског, било прерађено у складу са Пушкиновим сугестијама (Сакулин 1903: 74).

изабрана дела 1844. године, на неки начин завршио полемику са Пушкином сместивши обе приповетке у циклус *Домаћи разговори* другог тома сабраних дела.

Постоји уверење да само *Кнегињица Зизи* наставља грибоједовску традицију, док друга приповетка доноси промене у приповеткама са фантастичним садржајем:

Две повести, положенные Пушкину на редакторский стол, были довольно примечательны: одна из них „Княжна Зизи”, развивала, грибоедовские повествовательные начала, – но развивала их в новом, своеобразном качестве; вторая явно знаменовала опять же качественное изменение „фантастики” Одоевского” (Турьян 1991: 295).

У *Повестима о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима* па и у *Силфиди* прворазредни значај дат је ономе што Турјан назива „психолошка фантастика”. Сматрамо да је од изузетне важности нагласити и везу приповетке *Силфида* са Грибоједовљевом драмом *Горе от ума (Невоље због памети)* која ће суштински објаснити и њихову заједничку интеграцију у циклус *Домаћи разговори*. Имена главних јунака ових двају дела огледају се једно у другом: Платон Михајлович (*Невоље због памети*) и Михаил Платонович (*Силфида*). У пост скриптуму, међутим, аутор ненадано саопштава да су му донета писма Платона Михајловича («Так рассказывал один из моих знакомых, доставивший мне письма Платона Михайловича...» Одоевский 1844: 126). Док поједини истраживачи сматрају да је назвавши свог јунака Платоном Михајловичем на крају приповетке, писац можда алудирао на старогрчког филозофа-идеалисту као могућу варијанту судбине руског јунака који је издао оно за шта је био предодређен и постао живи мртвац (Янушкевич 2013: 502), ми претпостављамо да аутор на крају још једном истиче везу свог текста са драмом Грибоједова. Платон Михајлович Горич, јунак драме *Невоље због памети*, у младости је био активан и пун живота, а у тренутку када се среће са Чацким, као ожењен, толико се променио да осећа нелагодност због сусрета током ког се суочава са сопственом прошлошћу и идентитетом којег се одрекао и заборавио у

име остваривања идеје да буде човек као други⁵⁷, чак се у тексту, симболично три пута одриче себе: „Да, брат, теперъ не так... / Теперъ, брат я не тот... / Теперъ, брат я не тот...” (Грибоедов 1945: 65–66).⁵⁸ Платон Михајлович се сумњичаво односи према чињеници да је његов бивши пријатељ полудео. У тексту драме Наталија Дмитријевна, жена Платона Михајловича, поздравља две даме које ће постати будуће јунакиње приповедака циклуса Одојевског: „Княжна Зизи! Мими” (Грибоедов 1945: 66). За наслове приповедака које ће се наћи у *Домаћим разговорима* аутор је одабрао имена другостепених јунака из Грибоједовљеве драме што указује на важност веза између ова два писца и на очигледну пишчеву намеру да подробније прикаже високи свет чију је слику у својој драми дао Грибоједов. С друге стране, Одојевски је формирајући циклус *Домаћи разговори* на неки начин одговорио на Пушкинову критику Грибоједовљеве драме и показавши покушаје човека да путем промишљања сопственог места у свету и

⁵⁷ „Тепер он человек как другие”, каже се за јунака Одојевског на крају приповетке (Одоевский 1989: 194).

⁵⁸ Платон Михајлович је некада био пријатељ Чацког, који је поступио разумно и оженио се, баш као што ће то учинити и јунак Одојевског. Брак доноси смирење и пасивност, заборав прошлих идеала:

Платон Михайлович

Как видишь, брат:

Московский житель и женат.

Чацкий

Забыв шум лагерный, товарищи и братья?

Спокоен и ленив?

Платон Михайлович

Нет, есть таки занятия:

На флейте я твержу дуэт

А-мольный...

Чацкий

Что твердил назад тому пять лет?

Ну, постоянный вкус! в мужьях всего дороже!

Платон Михайлович

Брат, женишься, тогда меня вспомянь!

От скуки будешь ты свистеть одно и то же. (Грибоедов 1945: 64)

бележења и изношења својих преживљавања понајпре у *Силфиди* и *Кнегињици Зизи*, али и у другим приповеткама циклуса, доказао суштинску потребу човека да се по сваку цену отргне из баналности свакодневице. Одојевски показује каква је судбина паметних и талентованих појединаца у високом друштву, али иде и даље па покушава да докучи шта је утицало на формирање начина живота високог друштва што га је и навело да се окрене историјској теми у приповеци *Јужна обала Финске почетком XVIII века*.

Тема лудила и лудака, као и мистицизам, који увелико заокупља пажњу Одојевског тридесетих година, није наишла на разумевање нити на одобравање савременика. Мајка у писму из 1838. године сматра да није тешко закључити да је он поново писао о лудаку (Сакулин 1903: 74); Турјан наводи писмо Ивана Ивановича Панајева Константину Сергејевичу Аксакову у којем стоји „Кнез је сасвим полудео и пише такве гадости да их је мучно читати” (Турьян 1991: 303); док ће нешто касније у свом типичном ироничном маниру Белински тврдити да аутор поново пише о идеалним лудацима:

Автор (скољко можем мы понять при нашем совершенном невежестве в делах волшебства, видений и галлюцинаций) хотел в героя "Сильфиды" изобразить идеал одного из тех высоких безумцев, которых внутреннему созерцанию (будто бы) доступны сокровенные и превыспренние тайны жизни (Белинский 1844).

Критичар сматра да је тема којом се бави Одојевски превазиђена, неактуелна, али називајући главног јунака приповетке узвишеним лудаком, повезује ову приповетку са јунацима из циклуса *Лудница*.⁵⁹

⁵⁹ Што се тиче актуелности теме у руској прози малобројни су сижее који су попут овог током дугих година обрађивани од различитих писаца у различитим кључевима. Приповетка *Силфида* утицала је на М. Ј. Љермонтова, И. С. Тургеева, али и на А. П. Чехова. Први је Сакулин опрезно приметио да између *Силфиде* и *Црног монаха* Чехова постоји одређена сличност замисли (Сакулин 1903: 72). Вацуро је детаљно показао утицај овог сижее на *Штос* (*Штос*) Љермонтова (Вацуро 1979). П. Г. Назиров истражио је везе између приповетке Одојевског и приповедака *Штос* Љермонтова, *Призраки (Авети)* Тургеева и *Црни монах* Чехова: „Сильфида, Штос и Призраки – это как бы детство, зрелость и старость одного сюжета, который можно суммарно описать следующим образом: романтическое бегство в безумие, иллюзорная компенсация за крушения в пошлой действительности, постепенная материализация идеала прекрасной женщины,

Међу истраживачима постоје опречна мишљења о Саламандеру: док Киселов сматра да је *Саламандра* микроциклус (Киселев 2006: 50), Олга Баланчук полазећи од чињенице да се ово дело Одојевског састоји се од приповедака *Јужна обала Финске почетком XVIII века* и *Елза* назива га дилогијом.⁶⁰ Дилогија и микроциклус нису истоветне појаве, међутим, оне представљају сродне начине за стварање већих текстуалних целина. Бавећи се проблемом епских дилогија у XIX веку Олга Баланчук као основну разлику између дилогије и циклуса наводи да дилогија, за разлику од циклуса, који може бити формиран без директног ауторовог учешћа (неауторски циклус), представља ауторску појаву која је немогућа без одређене ауторске интенције. Агејева, која проучава микроциклусе прве трећине XX века, сматра да се и они могу поделити на ауторске и неауторске и даље их дели по броју компоненти на дводелне и троделне (Агеева 2013: 15). Следећи моменат на који Баланчук обраћа пажњу јесте питање да ли је дело првобитно замишљено као дилогија. У том случају могуће је говорити о уметничком материјалу који је априори замишљен као већа уметничка форма, то јест дилогија и о делима који су повезана у дилогију као резултат функционисања предтекста (тј. када је секундарни текст замишљен и створен од стране аутора „по трагу” претходног) (Баланчук 2012: 376). За наш рад усвојићемо принципе анализе које у свом раду предлаже О. Баланчук: 1) историјат настанка (првобитно замишљене као веће епске форме или створене после настанка предтекста); 2) степен завршености „првобитних елемената” дилогије (затворене и отворене форме); 3) текстуална организација (спајање делова дилогије у једно дело (књига, том), постојање заједничког наслова или

любовь этой неземной женщины и три варианта гибели героя – насильственное исцеление безумца (духовная смерть), самоубийство героя и исцеление от безумия со всеми признаками смертельной физической болезни (в *Призраках*)” (Назирова 2005: 42–57), истичући суштински нови приступ Чехова у *Црном монаху*, где се романтичарски јунак који се бори са малограђанштином трансформисао у малограђанина.

⁶⁰ Баланчук чак наводи као пример дилогијског образовања дела Одојевског: „Как литературоведческое понятие дилогии не употребляется практически до 1920-х годов, несмотря на то, что пик развития романной дилогии в русской литературе приходится на 1860–1880-е годы, а прозаические явления, организованные по принципу дилогии, обнаруживаются уже в 1830-е годы (повести М. Погодина, В. Одоевского, Н. Полевого)” (Баланчук 2010).

постојање „првобитних елемената” изван целине дилогије); 4) степен доминације „заједничког” лика (фокусирање сижеа око једног истог лика или промена статуса ликова); 5) припадност жанру и врсти.

Микроциклус који је у историји књижевности остао забележен и упамћен као приповетка *Саламандер* није ни написан ни штампан истовремено. На приповеци *Саламандер* Одојевски је радио већ 1838. године и припремао је за часопис *Отаџбински записи* Андреја Александровича Крајевског. Из преписке видимо да је већ тада постојао лик невине, чисте девојке са обала Вуоксе која је у свом другом облику стихијски дух ватре. *Саламандер* је штампан 1841. године у часопису *Отаџбински записи*, у тому XIV, III део, са потписом К. В. О. са посветом Владимиру Александровичу Сологубу. У алманаху Владимира Андрејевича Владислављева *Утренняя заря (Зора)* за 1841. годину изашла је *Јужна обала Финске почетком XVIII века*, посвећена кнегињи Емилији Карловној Мусиној-Пушкиној, настала после приповетке *Саламандер* и то под директним утицајем чланака Јакова Карловича Грота који су били издавани у часопису *Савременик* 1839–1840. године (о чему у самој приповеци сведочи и кнез Одојевски). Приповетка је потписана као и претходна са К. В. О.

Промене у *Саламандру* нису формалног карактера: оне тачно одражавају развој ауторове мисли од средине двадесетих година па све до изласка изабраних дела из 1844. *Саламандер* се појавио баш као и *Силфида* као део замишљеног циклуса *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима* чија је основна тема човекова комуникација са оностраним. Према првобитној замисли радња *Саламандера* одвијала се у Италији и одговарала је садржају приповетке *Елза*, без дела о Финској. Главни јунак био је млади адепт који помаже алхемичару у његовим тајним експериментима. Младићу уснулом крај ватре јавља се саламандер који обећава да ће му као награду за љубав открити тајну прављења злата. Казује му и да ће откривање тајне бити погубно за обоје. Захваљујући тајном знању које је стекао уз помоћ саламандера, младић се обогатио, али је истовремено навукао на себе и подозрење инквизиције која га хапси и испитује. Папа (Лав X) наређује да га пусте будући да младића сматра

лудим.⁶¹ Младић бежи најпре у Немачку, а затим у Француску где открива тајну девојци у коју се заљубио. Саламандер убија и младића и девојку, а кућа у којој се злочин десио постаје проклето место на коме се чују вапаји и јецаји. У другој варијанти радња приповетке премешта се у време Петра Великог, у Москву, у кућу у коју се ноћу чују вапаји, а адепта саблажњава девојка по савету оца. У коначној варијанти радња почиње у Москви, у кући у којој се чују сабласни звуци, а која само што није претворена у текстилну фабрику, али је место радње прве приповетке Финска, обала реке Вуоксе и Петербург из времена Петра Великог. Историјат настанка текста *Саламандера* тако пре говори у прилог тези да се ради о двочланом микроциклусу.

Саламандер није у почетку замишљен као један текст, о чему сведочи и штампање две приповетке у различитим часописима. Границе између две приповетке су јасно дефинисане између осталог и тиме што се завршава једна сижејна линија и отпочиње нова у чијем ће оквиру да се настави и прва; долази и до промене жанра, али границу истиче и постојање одвојених наслова и различитих посвета чиме се, по мишљењу Баланчукове, показује да је *Саламандер* дилогија отвореног типа (Баланчук 2012: 377). Одојевски је у приповеци *Јужна обала Финске почетком XVIII века* створио нову сижејну ситуацију која се формира око ликова који су већ постојали у тексту *Саламандера*. „Секундарни текст није целовит као предтекст и у њему суштинску улогу играју бројна позивања на првобитно створено дело (алузије, реминисценције, и сл.)”, пише Баланчук, међутим, код Одојевског имамо сложенију ситуацију: текст који је први у дилогији (његово место одређено је хронологијом живота главног јунака будући да се односи на детињство и младост тј. на формирање личности) настао је као секундарни. У процесу формирања *Саламандера* успостављена је и хронолошка зависност делова, услед чега се приповетка која је прва настала (*Елза*) на крају нашла на месту зависног текста будући да у њој суштинску улогу играју бројне алузије и реминисценције на текст *Јужна обала Финске почетком XVIII века*.

⁶¹ Папа Лав X појављује се и у плановима романа *Бордано Бруно*. Одојевски је за овај роман изабрао цитат из Сервантеса, који је на њега оставио снажан утисак те је желео да исти тај цитат стави и као епиграф другог тома изабраних дела 1844. године, у коме су се, као што је већ речено, нашле приповетке *Саламандер* и *Силфида*.

У коначном облику микроциклус под називом *Саламандер* ушао је у циклус *Домаћи разговори* у другом тому изабраних дела из 1844. Приповетка *Јужна обала Финске почетком XVIII века* задржала је свој наслов, а друга приповетка добила је наслов *Елза*. Одојевски је две приповетке објединио у целину три године после првог штампања спремајући за штампу своја изабрана дела под данас познатим насловом *Саламандер* и датирао их 1841. годином.

Саламандер представља серију текстова о животу главних јунака: Елзе и Јака. Прва приповетка односи се на детињство и младост јунака и одвија се у Финској и Петербургу, док се радња друге одвија у Москви. У другој приповеци стриц и синовац који имају улогу приповедача, али и актера приповетке, настављају причу о животу Елзе и Јака после одласка јунака из Петербурга, те се фокус приповедања и у приповеци *Елза* задржава на главним јунацима приповетке *Јужна обала Финске почетком XVIII века*. Наш је став да *Саламандер* мора бити разматран као микроциклус будући да га одликује интеграциони контрастни паралелизам међу јунацима у различитим временским периодима: Елза – Јако (природа – цивилизација, неприлагођеност – прилагођавање); Елза – Руси (однос према магији, ученик – учитељ); стриц – синовац (мистичар – скептик), Јако – стари гроф (ученик – учитељ); Елза – стари гроф (инуитивно поимање магије – рационално). Удваја се и позиција учитеља и ученика: Руси учи невољну Елзу ономе што је део њиховог породичног наслеђа, стари гроф бира Јака за помоћника у покушају да заједно допру до тајни које су открили мистичари из прошлости. Посебну пажњу Одојевски посвећује улози западне цивилизације у формирању погледа на свет двају јунака из различитих временских периода: Јака и синовца. Основни контраст у приповеткама представљен је постојањем две стварности – света реалног и света иреалног кроз конфронтацију ликова из различитих светова: Елза – Саламандра, Јако – стари гроф (в. мотив огледала), али и кроз сукоб природе и цивилизације, Финске и Петербурга (Русије). Постојање двојника из различитих светова такође је контрастно мотивисано: Саламандра је Елзина „сестрица” с којом се сједињује у ватри која гута дом и све у њему, а Јако је пожелео да постане гроф („зачем он не я?... я – он? он – я?” (Одоевский 1989: 318)) и стапа се са одразом из огледала.

У прилог тези да дело Одојевског представља микроциклус говори и постојање и сличних примера „микроциклизације” карактеристичних за период двадесетих и тридесетих година XIX века. Њихова композиција грађена је на принципу контрастног паралелизма, додатно истакнутог смисаоним и жанровским супротстављањем епизода: две приче причају јунаци приповетке *Вечер на биуваци (Вече у војном логору)* Бестужева, из два дела се састоји текст Пушкиновог *Пуцња*, две приче су спојене у *Невском проспекту* (Пискарјов и Пирогов), као и у *Портрету* (Чертков и религиозни сликар) Гогоља (Киселев 2006: 50). Основу *Саламандера* представља приказивање стварања, утврђивања и кризе савремене личности, тј. судбина новоевропске „фаустовске” културе, отуда и жанровско супротстављање епизода: приповетка *Јужна обала Финске почетком XVIII века* представља „историјски роман” из доба Петра Великог, а *Елза* је приповетка са фантастичним садржајем.

Историјат формирања *Саламандера*, везе између два дела, њихова жанровска различитост, као и контрастни паралелизам ликова указују на то да ово дело кнеза Одојевског, као што смо показали, можемо сматрати микроциклусом.

IV. 3. Неауторски циклус *Лудница (Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима као део циклуса *Лудница*)*

Сакулин и Ман слажу се у оцени да су *Саламандер*, *Силфида* и *Косморама* најзначајнија дела Одојевског са мистичним садржајем (Сакулин 1913: II. 90; Манн 1998), док их Корнвел назива готским приповеткама (Cornwell 1998: 150). Мајмин сматра да је интересовање Одојевског за дела старих кабалиста и алхемичара од већег значаја за његова научно-филозофска истраживања, а да у књижевним делима ови елементи имају више формални него суштински значај. Они ослобађају од рутине свакодневице и приповедању придају филозофски призив (Мајмин 1975: 258). Сакулин показује како се у периоду тридесетих година пажња писца концентрише не толико на формално-теоријска питања гносеологије, натурфилозофије, или мистичке космографије, а више на теорију

спознаје и утврђивања смисла живота. Жеља за знањем је основна покретачка снага и главног јунака приповетке *Силфида* и *Саламандера* те отуда и интересовање за духовна искуства претходних поколења, која се комбинују у његовим делима са најновијим њему познатим научним достигнућима.

Током тридесетих и четрдесетих година Одојевски детаљно проучава факторе који утичу на карактер личности, приказује како је личност склона променама и под суштинским утицајем друштва које је одређује путем уређења свакодневице. Одојевски се бави једним од основних проблема етике, а то је зависност личне среће од друштва и открива трагични раскорак између жеље и могућности да се живот појединца у друштву уреди тако да човек буде срећан. Људска тежња за високим и духовним у колизији је са оним што човек проналази у реалности, отуда јунаци теже идеалном свету, у коме виде оно што желе, привремено падајући у власт логичке илузије и тако из баналности свакодневице беже у лудило. Жеља за изузетношћу или креативном необичношћу као основни услов личне среће отвара јунацима врата оностраног и доводи их у контакт са бићима из друге стварности, те можемо сматрати да се раздвајање свести догађа као последица личне неостварености.

Маргарет Турјан сматра да фантастичне приповетке Одојевског одражавају његов јасно формиран поглед на проблеме духовног бића човека и представљају најважнију страницу пишчеве интелектуалне биографије. Оне представљају последње припреме за стварање целовитог здања *Руских ноћи*, где су се коначно оформиле скоро све главне идеје које су учврстиле величанствено и јединствено филозофско здање које представља круну његовог стваралачког пута (Турњан 1991: 308). Са овим ставом се у основи слажемо и сматрамо да су фантастичне приповетке циклуса *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима* настајале као природан продужетак циклуса *Лудница* те ћемо и у том смислу размотрити принципе циклизације које повезују овако схваћен циклус, који ће касније ући у основу *Руских ноћи*. *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима* су вишеструко кодиране те ће бити веома важно установити механизме интеграције и сегрегације приповедака овог циклуса у различитим циклусним целинама. Будући да циклус није штампан у складу са првобитном ауторовом замишљу, разматраћемо га као

неауторски, тј. читалачки циклус (Дарвин 1999: 487–488). Цикличну повезаност *Луднице* и *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима* условљава пре свега тема лудила и јунаци који су проглашени лудацима, али и тема стваралаштва која повезује текст *Ко су лудаци?* и приповетку *Силфида*.

IV. 3. 1. Тема лудила у *Повестима о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима*

Јунаци у приповеткама циклуса *Лудница* обузети су стваралачким лудилом. У циклусу *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима* аутор се бави појединцима које нису генијални, али би желели да постану барем изузетни, чиме се као централни намеће проблем идентитета и стремљење необичном и изузетном као основи личне среће. Истраживачи бележе да се интересовање Одојевског за мистицизам и езотерију појавило у исто време када се Одојевски почео удаљавати од филозофије истоветног. Писац је проучавао дела кабалиста и алхемичара, мистичара XVI–XIX века: Јакоба Бемеа, Карла Екартсхаузена, Јохана Јунга-Штирлинга, и посебно Луја Клода де Сен-Мартена и Џона Пордица (Маймин 1975: 257; Манн 1998: 160).⁶² Јунаци који опште са духовима и привиђењима, карактеристични за читаву епоху романтизма, у великој су мери резултат интересовања писца за мистицизам, „животињски магнетизам”, хипнозу и разне врсте поседнутости, али и његовог ништа мање опширног познавања медицине и људске психологије.

Веровање о научној примењивости алхемије појавило се код Владимира Одојевског истовремено са почетком интересовања за мистицизам почетком двадесетих година и показало се као необично чврсто. Народна веровања,

⁶² Дубину познавања разних мистичних учења Ман илуструје анегдотом о разговору са Шелингом: „Он се добро и лако сналазио у свим финесама мистичних учења и њиховог порекла, да је разговарајући са Шелингом, успео да му укаже на то да је помешао Сен-Мартена и његовог учитеља Мартинеца де Паскуалиса, због чега ће се још дуго поносити (о томе је говорио чак и шездесетих година у специјалној напомени за друго издање *Руских ноћи*)” (Манн 1998: 160).

средњовековна алхемија и астрологија за њега не представљају сујеверје и шарлатанство већ делове истине сачуване из древних времена, који имају озбиљну вредност у историји науке. Одојевски пише да су лажне теорије навеле алхемичаре на много више важних открића, него сва опрезна и разумна истраживања савремених хемичара (Сакулин 1913: I. 273). Парацелзијус, чија дела кнез интензивно проучава, био је лекар и хемичар за кога коначни циљ алхемије није прављење сребра и злата, већ истраживање снаге и моћи одређених лекова. Свој став доказао је бројним проналасцима који су нашли своју примену у медицини.⁶³ Ова мисао Парацелзијуса своје оваплоћење има у *Повестима о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима*: у покушају да изврши алхемичарски експеримент главни јунак *Силфиде* спроводи, додуше несвесно, низ оптичких експеримената познатих у физици свог времена, а јунак *Саламандера*, у потрази за алхемичарским благом спроводи хемијски експеримент током којег открива нову врсту фарбе.

Сакулин је забележио преплитање мотива из сфере мистике и науке још у роману о Ђордану Бруну, у делу *Новая мифология (Нова митологија)* и у циклусу *Шарене бајке*, где Одојевски по први пут уводи мотив друге стварности. Увођење знања из природних наука отворило је нове могућности и у анализи човекове психе. Када се ради о елементима фантастике у *Повестима о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима* њихово постојање оправдано је стањем психе главних јунака, односно медицинском дијагнозом лудила. У

⁶³ Парацелзијус (Paracelsus, Philippus Theophrastus Aureolus Bombastus von Hohenheim (1493–1541)), познат је као лекар и алхемичар, сматра се зачетником хемије и реформатором медицине, оцем модерне хемотерапије, оснивачем медицинске хемије, оснивачем модерне токсикологије. Био је и први човек у западној медицини који се озбиљно и успешно бавио хирургијом рана. Савременик Леонарда да Винчија и Мартина Лутера. Астролошке, алхемијске и окултне представе Парацелсијуса заснивају се на њему савременој филозофији ренесансног неоплатонизма, природној магији и кабалистици. Због непомирљивости према устаљеној медицинској пракси његовог доба назвали су га и Лутером медицине. Био је веома плодан аутор. Написао је 50 радова из области медицине, 7 радова из алхемије, 14 радова о лековитим својствима биљака, вода и других материја, 9 радова из природне историје и филозофије и 26 радова из магије (Парацелсус 2005: 5–14). Позната је његова изрека: „Све ствари су отровне и ништа није без отрова; само је доза оно што чини да нека ствар није отров (Alle Ding' sind Gift und nichts ohn' Gift; allein die Dosis macht, das ein Ding kein Gift ist). Овај исказ постао је основни принцип модерне токсикологије.

романтичарској књижевности теме подсвесног и тајанственог у психолошком животу, као и тема могућности човекове воље нису представљали новину. Међутим, начин на који кнез Одојеvски анализира људско понашање открива неочекиване могућности „психолошке фантастике” касније ће искористити Достојевски и Тургеев (Турьян 1991: 321).⁶⁴

За разлику од јунака *Луднице*, који су обузети стваралачким лудилом, у новом циклусу јунацима је постављена медицинска дијагноза. У приповеци *Силфида* за главног јунака доктор каже да је једноставно полудео, и објашњава да је наизглед сасвим нормалан човек, у суштини луд те да је код Михаила Платоновича све што му се десило резултат хипохондрије, усамљености и досаде, дакле његовог психичког стања:

Очень понятно, что ваш приятель, от природы склонный к ипохондрии, – в деревне, один, без всяких рассеянностей, углубился в чтение всякого вздора, это чтение подействовало на его мозговые нервы; нервы... (Одоевский 1989: 187).

Психичко стање главног јунака условило је и развој догађаја у микроциклусу *Саламандер*. Иван Христијанович поставља Елзи дијагнозу пиромантије у приповеци *Јужна обала Финске почетком XVIII века* и запажа да је њено стање одавно познато у медицини и да је изазвано деловањем топлоте на „нервне духове”:

Странное дело, но бывали такие примеры, от действия жара нервные духи поднимаются и действуют на головной мозг; а оттого мозг приходит в нервное состояние, так и Цельзиус пишет; впрочем, пиромантия, или гадание огнем, была известна и древним и производила у них подобные явления; странно, что она и донныне сохранилась (Одоевский 1989: 281).

Лудило је, како тврди стриц, најчешће прихваћно објашњење јавног мњења за догађаје који су се одиграли са Јаком из приповетке *Елза*. Поједини су говорили да је Јако фалсификовао новац, а затим да би све сакрио, спалио је кућу и побегао са својом помоћницом, други су говорили да је он био луд, а трећи да се само

⁶⁴ Теме којима се Одојеvски бавио у својим приповеткама са фантастичним садржајем остале су актуелне током читавог XIX века и присутне су у делима Достојевског, Тургеева и Чехова.

претварао да је луд (Одоевский 1981: 219). Од исте болести пати и Владимир Петрович, главни јунак приповетке *Косморама*, коме доктор Бин говори да је све што види у косморама резултат болести и нервне напетости, а двојник доктора из космораме исказује мишљење да онај ко у реалном свету говори језиком оностраног мора изгледати као лудак (Одоевский 1989: 204). До самог краја приповетке доктор Бин уверен је да све што описује пацијент представља плод његове бујне фантазије. У све три приповетке јунацима компетентни стручњаци постављају дијагнозу лудила, међутим, лечење не даје никаквог успеха: Владимир Петрович потпуно тоне у лудило; Михаил Платонович бива излечен старањима доктора и пријатеља, али по цену смрти у другом свету: «Ты (...) загрузил мои чувства, покрыл их какою-то непроницаемою крышкой, сделал их неприступными для всякого другого мира, кроме твоего ящика...» (Одоевский 1989: 204), а Елзине „халуцинације” не престају будући да је доктор лечи опијумом⁶⁵:

Но бояться нечего! Уложите больную в постель, я вам пришла из дома одно славное лекарство, которое, как доказывает наш славный голландский врач Фан Андер {Диететические методы голландского врача Бонтекопа обыкновенно состояли: в постоянном курении табака, питии чая или кофия и в употреблении опиума при малейшем нездоровьи. (Примеч. В. Ф. Одоевского.)}, помогает от всех болезней, а именно: опиума. Давайте ей каждый день по четыре капли, да поите ее больше кофеем, и вы увидите, что всю блажь с нее как рукой снимет (Одоевский 1989: 281).

⁶⁵ Јунг је писао о Парацелсијусовом схватању лекара и оно је потпуно супротно од онога каквим их у својим текстовима представља Одојевски: «Врач и лекарства, «оба суть не что иное, как милосердие к нуждающимся от Бога». Из «дела любви» происходит искусство. «Так, врач должен не меньшим милосердием и любовью, чем бог проявляет к человеку, также запастись». Милосердие – «наставник врачей». «Я под господином, господин подо мной, я под ним вне моей службы, и он подо мной вне его службы. И так каждый на службе у другого, и в такой любви каждый подчиняется другому». Врач – «средство <через которое> природа начинает действовать... лекарство растет без спроса и вылезает из земли, когда мы уже ни о чем не просим». То, что делает врач, не его произведение. «Владение таким искусством лежит в сердце: если твое сердце неправильное, то и врач из тебя неправильный». (Юнг 2005: 390).

Елементи фантастике у приповеткама Одојевског су објашњени, мотивисани, а њена реалност се стално доводи у питање и траже се њени извори и природна објашњења. Одојевски у писму Е. Ростопчиној 1839. године пише да се под различитим причама о страшним појавама различите врсте скрива низ природних појава, које нису у потпуности истражене и чији су разлози често унутар самог човека, а делом у предметима који га окружују. Он је, судећи по писму, намеравао о томе издати велику књигу у два тома са фуснотама, цитатима, таблицама, различитим научним додацима те је због тога скупљао разне старинске ретке књиге и створио од њих малу библиотеку, у коју је додао и нека савремена дела те се тако могао прилежно бавити исписивањем свега оног што би се могло односити на било који предмет свог изучавања, а успут је хотимице и нехотице додавао свему своја запажања и мудровања. Материјали које је сакупио били су обимни и сам писац каже да их је прилично проредио „познати мој пријатељ” алудирајући на Гомозејка и циклус *Шарене бајке*. Писац истиче да је његова намера да појасни све страшне појаве, да их објасни законима природе и тако допринесе искорењивању сујевernih страхова (Одоевский 1844: III. 308–309).

Са себи својственом методичношћу и педантизмом, Одојевски набраја врсте чулних и природних обмана којима се лако објашњавају страшне појаве, илузије и привиђења. Међутим, позивајући се на пријатеља кога не именује, али је очигледно да има у виду Иринеја Гомозејка, који верује да одређене појаве не могу бити објашњене без прибегавања чудесном, писац демонстрира постојање две врсте фантастичног: оног које се може објаснити законима природе и друге врсте – пред којом су наука, медицина и закони природе у датом тренутку немоћни. Ова тврдња суштински одређује и природу фантастике код Одојевског.

Одојевски оставља свом читаоцу избор између неколико могућности за интерпретацију присуства фантастичног у приповеткама циклуса: с једне стране, људи који опште са духовима стихија генијални су као и генијални ствараоци из приповедака *Луднице* јер виде невидљиво и говоре језиком оностраног; с друге стране, ови јунаци психички су оболели и све што им се дешава и све што виде резултат је психичког обољења. Могуће је и треће разумевање: јунаци из тајанствених приповедака се налазе у стању повећане нервне напетости, они

изводе низ научних експеримената који у суштини подразумевају дуготрајно и концентрисано посматрање (вазе са водом или ватре) и падају у неку врсту привременог трансa који резултира халуцинацијама, у тренутку када се тело поврати из трансa халуцинације престају.

У *Повестима о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима* јунаци су приказани као трагачи за знањем. Човек који ступа у везу са духовима стихија налази се у посебној ситуацији „изабраног”, јер се из Парацелзијусових списа види да виђење и општење са овим бићима захтева одређено напрезање и удубљавање које није својствено сваком човеку. Он тврди да је мисија човека да истражује све што постоји, јер је Бог све створио да би га човек кроз створено пратио:

Ибо в этом предназначение человека – узнавать о вещах и не быть слепым касательно их. Он наделен был способностью рассуждать о восхитительных творениях Божиих и представлять их другим. Для человека возможно исследовать сущность и качества любого отдельного творения, которое создал Бог. Ибо нет ничего сотворенного, чего человек не мог бы исследовать. И все это было некогда сотворено для того, чтобы человек не пребывал в праздности, но следовал путями но следовал путями Божиими через труды Его и изделия Его (Парацелс 2005: 22).

Михаил Платонович врши експериментише са преламањем светлости, а Јако спроводи хемијске огледе, али бављење науком није њихов примарни циљ. Када их је реални живот довео до ћорсокака, за јунаке овог циклуса једини излаз било је окретање магији. Трагична раздвојеност ума и савести, среће и морала, чињеница да врлина не условљава тренутну срећу, карактеристична је за јунаке *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима* и у лудило их води она, а не духови стихија.

Парацелзијус у уводу за свој трактат напомиње да оно о чему пише није резултат егзактне науке, већ онога о чему људи говоре, дакле, резултат људског искуства који до читаоца стиже кроз призму гласина којима се може веровати, али веровање зависи у потпуности од читалаца: «Итак, знай, как понимать начало этой книги. Я не пишу о милых вещицах и занимательных историях, но о сверхъестественных явлениях, которые не требуют изысканных повествований,

но предоставляют самой себе *людскую молву*» (Парацельс 2005: 25 – курзив наш А. Ј. Р.). Истом поступку прибегава и кнез Одојевски, те значај исприповеданог не одређује његова истинитост, већ прихватање на сопствену одговорност туђег „оностраног” и фантастичног искуства оваплоћеног у тексту.⁶⁶ Као што смо видели, мотиви фантастике увек имају рационално објашњење, међутим, за Одојевског граница реално-литерарно престаје да игра важну улогу будући да је основни наум аутора у овом циклусу да покаже људима како човек ступа у стварну или умишљену везу са духовима стихија, шта су мотиви за успостављање овакве врсте комуникације и какве су последице веза са овим бићима, дакле да, у духу поетике романтизма, омогући читаоцу увид у туђе искуство те тиме рашири сопствени духовни хоризонт.

IV. 3. 2. Тема поезије у тексту *Ко су лудаци?* и у *Силфида*

Везу *Луднице* и *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима* потврђује и то што приповетка *Силфида* директно наставља једну од проблемских тема о којој је било речи у тексту *Ко су лудаци?* – о стању савремене поезије. За оба текста заједничка је констатација да је поезија унижена радвајањем на делове: «Ваши стихии тоже ящик; вы разобрали поэзию по частям: вот тебе проза, вот тебе стихи...» (Одоевский 1989: 194), говори Михаил Платонович, а Одојевски пише у уводу за *Лудницу*: «Философическим ножом вы раскрыли состав ее, рассекли таинственные связи, которыми соединяются ее стихии, разобрали их, оцифровали, положили под стекло...» (Одоевский 2005: 262). У оба текста преплићу се мотиви заборављања и сумње песника у сопствени идентитет.⁶⁷

⁶⁶ О ставу Одојевског према опозицији истинито/неистинито и његовом утицају на структуру дијалога и самих циклуса в. Шрага «Судьба диалога в циклизованном тексте» (Шрага 2013: 35–80).

⁶⁷ Одојевског је у учењу мистичара највише интересовало оно што је поткрепљивало његову идеју интуитивне спознаје као што је на пример учење Сен-Мартена о унутрашњем божанственом језику којем је супротстављен спољашњи чулни језик. (Манн 1998: 160). У

Силфида има четири епиграфа. Хронолошки је приказано мишљење о улози песника у друштву и држави од антике до савременог доба преко репрезентативних цитата. Они говоре о односу друштва које увек тежи да песника искористи за своје практичне циљеве. Одојевски цитира Платона, који је песника прогнао из своје државе («Поэта мы увенчаем цветами и выведем его вон из города»); затим је дат цитат из предања северних бардова, који сматрају да се царство држи на три стуба: песнику, мачу и закону; XVIII век је представљен индустријском компанијом која сматра да би песнике требало употребљавати само у одређене дане зарад састављања химни друштвеним одредбама. Савремени XIX век приказан је низом узвичника и упитника, који очигледно изражавају недоумицу и изненађење због онога што се са песником дешава у савременом добу.

Савремена поезија прославља патњу, песници су се одрекли свог идентитета и заборавили на улогу која им је дата у историји човечанства. Заборавили су на нематеријално и узвишено, на своју посебност, уподобили су се обичним људима, утонули у свакодневицу, духовно осиромашили и постали неспособни да изврше своју мисију, а још и суштински сумњају у своју предодређеност, као што у своје способности сумња и Михаил Платонович (Одоевский 1989: 177–178). У првом делу приповетке главни јунак Михаил Платонович се свесно труди да се уподоби људима који га окружују у покушају да постане срећан иако то значи одрицање од сопственог идентитета и заборав. У тексту *Ко су лудаци?* Одојевски пише:

Ныне ли веший судья в состоянии произнести неумытный суд свой? Ныне ли, когда он сходит со ступеней своего престола так низко, что страдает вместе с другими, что делит с

рукописном одломку *Силфида* протестује против ове „тамнице“ речи као и против земаљских начина да се изрази неизрециво. „Због чега си ме призвао када не желиш да се растанеш са својим земљаним братом, ти записујеш моја осећања, моје мисли, због чега је тако – ти не можеш да претпоставиш какву патњу за мисли представља тамница ваших тречи, звујова, бија – ви мислите да производите, а ви само затварате ваздушно биће у мртву чауру – оно се мучи, оно јеца у вашим звуцима, на вашим сликама, а ви се радујете и хвалите уметност тамничара” (Сакулин 1913: II. 72).

людьми скорбный хлеб нищеты душевной, и забывает где престол его, где его царственная трапеза? сомневается в ее существовании! (Одоевский 2005: 262)

Поезија се појављује када човек осећа своје превасходство над материјалном природом. Када јунак успева да побегне из затвореног простора, ослобађа се духовно и среће бића из другог света. Дух ваздуха – силфида – води јунака филозофа и песника на „путовање душе“:

Когда в человеке возрождается гордость его силы, когда тяжкое презрение падает с очей его на скудельные образы подлунного мира, когда душа его, отряхая прах смертных терзаний, с насмешкою попирает трепещущую пред ним природу, – тогда мы носимся над вами, тогда мы ждем минуты, чтоб вынести вас из грубых оков вещества – тогда вы достойны нашего лика!.. (Одоевский 1989: 191–192).

Дух из другог света нераскидиво је везан са јунаком. На питање ко је, она одговара да је она његова и да једино зна да припада њему (Одоевский 1989: 188), чиме се истиче изузетност јунака и његова повезаност са другим светом. Два света се супротстављају по принципу живо–неживо, духовно–телесно, вечно–привремено. Свет у коме живи човек је умртвљен и хладан, а телесност је само хладни оклоп: «как здесь душно и *холодно*»; «как все *мертво* в твоем жилище...», «все живое покрыто *хладною* оболочкой: сорви, сорви ее» (курзив наш – А. Ј. Р.). У складу са оваквим тумачењем реалног света јесте и покушај Михаила Платоновича да умртви тело тиме што не једе, који га доводи скоро до смрти, као и повратак у реални свет који почиње купањем у храњивој супи којим се јунак враћа у живот. Путовање са силфидом није само духовно путовање, то је путовање у нематеријални свет који обједињује дубину и висину – у душу душе, пред којим је природа немоћна, а поезија постаје истина јер се ту коначно решава све оно што песник није успео да искаже:

Лишь в душе души высоки вершины! Лишь в душе души бездны глубоки! В их глубину не дерзает мертвая природа; в их глубине независимый, крепкий мир человека; смотри, здесь жизнь поэта – святыня! здесь поэзия – истина! здесь договаривается все недосказанное поэтом; здесь его земные страдания превращаются в неизмеримый ряд наслаждений... (Одоевский 1989: 191).

Силфида помаже песнику да се ослободи земаљског и материјалног јер савремени песници не виде другу стварност која је по природи ствари њима доступна. Међутим, сам Одојевски сматра да песник не може бити одвојен од друштва, као што се не сме потпуно поистоветити са другим његовим члановима. Песник је први судија друштва управо због своје припадности другим, вишим световима, због способности да чита из вечне књиге живота, изван видљивог и конкретног, и да делује на живот људи својим речима:

Поэт!.. Поэт есть первый судья человечества. Когда, в высоком своем судилище, озаряемый купиной несгораемой, он чувствует, что дыхание бурно проходит по лицу его, тогда читает он букву века в светлой книге всевечной жизни, провидит естественный путь человечества и казнит его возвращение (Одоевский 2005: 262).

Михаил Платонович одбија да се бави просвећивањем средине у којој се нашао. Његова реч није упућена људима који га окружују физички, већ пријатељу сабеседнику. Он покушава да се стопи са средином у којој се нашао, али се истовремено за њу психички затвара јер му је потпуно страна. Чак и када ништа не чини и не говори, јунак Одојевског активно промишља ситуацију у којој се нашао и више због умора и фрустрације због потраге за стварима које му стално измичу, он објављује капитулацију које ће, као што смо видели, бити привремена:

...но надеюсь, что они к этому привыкнут и мне удастся, хотя в нашем уезде, убить это негодное просвещение, которое только выводит человека из терпения и противится его внутреннему, естественному влечению: сидеть склавши руки... (Одоевский 1989: 175).

Савремена поезија патње није блиска Владимиру Фјодоровичу Одојевском, будући да по његовом схватању поезија не може бити болно уздисање, «Неужели удел совершенства – страдание?», пише он у тексту *Ко су лудаци?* (Одоевский 2005: 262). Сама Силфида, као биће из идеалног света, али и двојник Михаила Платоновича, главног јунака приповетке, филозофа и песника, говори о патњи за коју људи у овом свету сматрају срећом, у толикој мери да јој чак придају „поетски сјај” и иду толико далеко да се поносе тиме што пате и желе да

становници идеалног света завиде њиховој патњи, а у другом, савршеном свету патње нема:

Бедные люди! странные люди! [...] В нашем мире нет страдания: оно удел лишь несовершенного мира, – создание существа несовершенного! – Вольно человеку преклоняться перед ним, вольно ему отбросить его, как истлевшую одежду на плечах путника, завидевшего родину (Одоевский 1989: 190).

Силфида односи јунака изван граница пролазног земаљског света ка скривеном царству стихијских духова у неку врсту утопије вечно живог натурфилософског апсолута која је само на први поглед иста као небеска отаџбина хришћанства. Михаил Вајскопф у тексту *Неувязка креативног процеса с метафизичким ескапизмом «Силфида» В. Одоевского* примећује да суштинска разлика међу њима је што пут који туда води јесте гнозис, а не јеванђеоске муке, а ово друго није супротстављено духовном начелу већ плоти подложној пропадању (Вајскопф 2012: 615–616).

Незаобилазна тема романтизма је однос човека и природе.⁶⁸ Природа је безосећајна, слепа и беживотна, налик на механизам, и открива сопствену механичку агресију:

⁶⁸ Схватање природе код Одојевског се мења током година. О томе детаљно в. Кјун Јасухико: «Борьба между природой и человеком: как В.Ф.Одоевский толковал шеллингианскую концепцию 'природы'?»:

«Разницу между природой и человеком Одоевский объясняет метафорой «организма». У романтиков было очень употребительно понятие «организм», с помощью которого тот же Шеллинг характеризовал однородность, единство человека и природы. Одоевский также использует это понятие, но с противоположной целью – чтобы показать самобытность и превосходство человека над природой. В «Русских ночах» Фауст дает следующее определение «организма»: «обыкновенно несколько начал, или стихий, действующих с определенной целью» (Эпилог, С. 177). 19 Природа у Одоевского – почти всегда «внешняя», «грубая», «материальная», «вещественная», тогда как «человек есть организм, составленный из элементов, требующих места и времени для своего развития» (Эпилог, С.179). «Для организма», по Фаусту, «необходимо полное развитие его элементов, иначе – полнота жизни.» (Эпилог, С.178) Таким образом, предназначение человека – развить совершенно все элементы человека-организма и осуществить полноту жизни» (Кјун 1997).

Смотри – там вдали, на вашей земле поэт преклоняется пред грудой камней, обросших бесчувственным организмом растительной силы. "Природа! – восклицает он в восторге, – величественная природа, что выше тебя в этом мире? что мысль человека пред тобою?" А слепая, безжизненная природа смеется над ним и в минуту полного ликования человеческой мысли скатывает ледяную лавину и уничтожает и человека, и мысль человека! (Одоевский 1989: 191).

У супротстављњу људске мисли и механизма природе човек односи победу јер без човекове снаге нема живота у природи: «Громко и непрерывно природа взывает к силе человека: без силы человека нет жизни в природе» (Одоевский 2005: 262).

Покушај обичног човека да продре у тајне другог, ирационалног света у *Силфиди* представља буђење поетског осећаја. Сакулин пише да је Одојевски показао златну машту човека (Сакулин 1913: 73). Јунак *Силфиде* верује да је предодређен за нешто посебно, за откриће нове врсте поезије и ризикује сопствени живот да би одшкринуо врата другог света. Назиров пак сматра да сиже приповетке *Силфида* представља причу о добровољном лудилу (Назиров 2005). Узевши у обзир епиграфе и везу са текстом *Ко су лудаци?*, тема лудила се намеће као основна, с тим што ми сматрамо да би у одређење Назирова требало додати још и прича о добровољном стваралачком лудилу која се, будући да није подржно довољном стваралачком снагом и талентом, завршава трагично. Опседнутост стваралаштвом заједничка је за јунаке *Луднице* и Михаила Платоновича, међутим у новом циклусу Одојевски је показао како свакодневица у чијој је основи непродуховљени материјализам разара духовну страну личности и доводи човека или до тривијалног свакодневног бивствовања или до мистичког ескапизма које друштво третира као лудило. Четири епиграфа *Силфиде* потврђују да друштво тежи да потчини песника и нађе практичну примену његове уметности. Аутор приказује песника као човека који је луд (постављена му је медицинска дијагноза) и коме је потребно укалупљивање, али истовремено приказује чежњу таквог појединца за просветљеним животом и спремност да се с таквим животом брзо растане. Друштво укида разлике које људе чине изузетним и срећним: «Ремесленник обточил инструменты, – где выгнул, где спрямил, – они вошли в

ящик и улеглись спокойно, любо посмотреть на него, да только одна беда: инструменты испорчены» (Одоевский 1989: 193), али ни песник не чини ништа да би поновио свој доживљај са силфидом. Међутим, јунак писац/песник, оставља иза себе јединствен текст као сведочанство сопственог искуства, који текст постаје део духовног наслеђа епохе у којој живи. Одојевски представља писање као могућност да се искорачи из круга свакодневице и обрати се будућности у којој ће се појавити саговорници способни да разумеју и прихвате искуство његовог јунака.

IV. 4. Структура: човек у кругу.

У центру пажње Одојевског у циклусима *Шарене бајке* и *Лудница* је концепт круга и могућност његовог превазилажења. У *Шареним бајкама* јунак свет доживљава као затворени (стаклени) простор (реторту) чије границе је он у стању да пређе. Границе света у коме живе прелазе и јунаци *Луднице*. За јунаке *Луднице* аутор ствара својеврсни круг у коме они егзистирају у својим затвореним просторима обједињеним у заједнички дом – лудницу (дом сумашедших). Затвореност у сопственом кругу (дому) и покушај његовог надвладавања предмет је којим се Одојевски бави у *Повестима о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима*.

IV. 4. 1. Homo Scriptor у центру (свог) света.

Силфида представља сложену композициону целину: седам писама дело су главног јунака Михаила Платоновича, осмо писмо дело је таста Гаврила Софроновича Реженског и својеврсни поглед споља на главног јунака и његову ситуацију, а последњи део је *Расказ (Прича)* московског издавача – други поглед споља у који је инкорпориран дневник главног јунака са забелешкама о његовом општењу са силфидом, својеврсна „прича у причи” у којој се и преплићу

спољашњи и унутрашњи сиже. Радња почиње мирним описом доласка јунака у село, са прекидима од два месеца (условљених епистоларном формом) и своју кулминацију достиже у дневничком опису општења са силфидом, да би била грубо прекинута упадом пријатеља издавача, таста и доктора, после чега се радња смирује у опису свакодневице јунака који је све заборавио. Главни јунак приповетке, човек филозофског ума који покушава да нађе своје место у животу, у потрази за личном срећом, а несигуран у сопствени идентитет, осуђен је да бира између мртвила свакодневице или поетског лудила које га води у физичку смрт. Унутрашњи сукоб се завршава мирењем са баналношћу свакодневног постојања, уподобљавањем фиктивном постојању и умртвљавањем стваралачког начела у јунаку.

Композиција приповетке је циклична: почиње писмима Михаила Платоновича и завршава се разговором издавача и човека који му доноси писма Платона Михайловича. Поднаслов приповетке *Из записок благоразумног човека (Из забележака разумног човека)* (Одоевский 1989: 173) понавља се и на самом крају текста: «Так рассказывал один из моих знакомых, доставивший мне письма Платона Михайловича, – очень **благоразумный** человек» (Одоевский 1989: 194). Увођење опозиције видљивог и невидљивог света наметнуло је проблем двојништва и са њим повезаних тема иницијације, вечности, усамљености изабраног појединца (песника) у гомили обичних људи. У *Силфида* постоје две врсте двојника: двојници по принципу сличности (Михаил Платонович/Силфида) и двојници по принципу супротности (Силфида/Каћењка Реженска, Михаил Платонович/разумни издавач).

Специфичност ситуације текста у тексту, на шта је указао Лотман, јесте супротстављање реалног и условног својствена је за сваку ситуацију текста у тексту (Лотман 2001: 67). Двострука кодираност одређених делова текста, која је изједначена са уметничком условношћу доводи до тога да се главно пространство текста прихвата као „реално”. *Силфида* садржи „причу у причи”. Текст приповетке представља мешавину различитих жанрова: писама, дневника, приповетке, али је суштински везан за епистоларни роман. Поднаслов приповетке *Из забележака разумног човека* указује на московског издавача као приповедача кога сам Михаил Платонович назива разумним човеком. Занимања ова два јунака

Одојевског речито говоре о њиховом односу према писаној речи: Михаил Платонович је филозоф (тако га назива будући таст) и песник (тако га назива разумни пријатељ), а разумни пријатељ из Москве је издавач. Први мисли и ствара/пише, а други продаје написано – типичан романтичарски сукоб прагматичара и идеалисте. Први је спреман да жртвује сопствени живот да би писао, други продаје текст да би живео.⁶⁹

У *Силфиди* се смењују чак четири наратора: аутор приповетке штампа забелешке свог пријатеља, разумног човека, који „цитира” дискурс Михаила Платоновича (писма и дневник) и писмо Гаврила Режевског. Приповедачи су истовремено и лица која учествују у догађајима које описују. Разумни човек се као јунак појављује у другом делу приповетке под називом *Прича*. Међутим, приповедање разумног човека подразумева штудије опис оног што се догодило с главним јунаком приповетке с тачке гледишта здравог разума и општеприхваћених норми понашања. Сличног је стила и писмо Гаврила Режевског. Централни део приповетке представљају одломци из дневника Михаила Платоновича, који се представља и као аутор писама.

Прича почиње одласком „разумног” издавача код доктора, јер је Михаил Платонович удубивши се у сопствени експеримент на граници физичке смрти што оправдава покушај пријатеља да му помогне. Увод у дневник Платоновича јесте медицинска дијагноза његовог стања:

Все это понятно...– повторил медик. – Вы знаете, что мы различаем разные роды сумасшествия – *vesaniae* (безумия (лат.)). К первому роду относятся все виды бешенства – это не касается до вашего приятеля; второй род содержит в себе: во-первых, расположение к призракам – *hallucinationes*; (галлюцинации (лат.)) во-вторых, уверенность в сообщении с духами – *demonomania* (демонomanия (лат.)). Очень понятно, что ваш приятель, от природы склонный к ипохондрии, – в деревне, один, без всяких рассеянностей, углубился в чтение всякого вздора, это чтение подействовало на его мозговые нервы; нервы... (Одоевский 1989: 187).

тако да нервно растројство постаје оправдање и објашњење онога што ће се наћи у забелешкама. Управо *Отрывки из журнала Михаила Платоновича (Одломци из*

⁶⁹ Истим проблемом бавио се и Пушкин још у песми *Разговор книгопродавца с поэтом* (1824).

дневника Михаила Платоновича) представљају својеврсне „записе лудака” и најзначајнији део приповетке. „Блиставе странице прожете поезијом мистицизма”, каже за овај део приповетке Сакулин. У дневнику сопственог лудила филозоф напреже сву своју красноречивост да искаже романтичарску филозофију двојаког постојања. У екстази изабраници откривају вечиту истину и лепоту, иако су сама силфида и сва откровења за њу везана с тачке гледишта „нормалног” резултат душевне болести.

Одојевски је говорио да је за њега форма ствар секундарног карактера. Покушаћемо да докажемо да је за разумевање ове приповетке од суштинског значаја управо њена структура. Највећи део текста приповетке припада перу Михаила Платоновича. Одојевски препушта своме јунаку да напише причу о самоме себи. Затвореност приповетке која је реализована у цикличној композицији реализује се на још једном нивоу: разумни аутор забележака није нужно и једино издавач – на почетку приповетке Михаил Платонович је савршено разуман човек, баш као што се после свега што је описао у дневнику, он вратио у нормалу и постао као други – дакле разуман човек. Највећи део текста написао је управо он, те се централни део приповетке (одломци из дневника) може сматрати случајном епизодом у животу разумног човека. Двосмисленост подналова у корелацији је са текстом *Ко су лудаки?* где одређивање лудила зависи од угла посматрања и од посматрача. Као што смо већ напоменули, значај исприповеданог код Одојевског не одређује у првом реду његова истинитост, већ читаочев став према „оностраном” и фантастичном искуству оваплоћеном у тексту. Писање Михаила Платоновича градиционо описује његову потрагу за срећом чију кулминацију представља откривање другог света, општење са силфидом и путовање кроз фиктивни простор и време што је описано управо у одломцима из дневника. Најважнији део опуса Михаила Платоновича написан је у омиљеном романтичарском фрагментарном облику, без биографског почетка и краја, али уоквирен текстом разумног издавача, који има улогу пролога и епилога.

Писмо, дневник или забелешке увек су аутентични и нови текстови. Њихова непоновљивост и вредност резултат је тога што се у сваком од њих пресецају најмање три равни човековог постојања. Прва равна јесте сфера личне свакодневице, културе и васпитања и свега оног с чиме човек улази у социјални

живот. Друга сфера јесте управо друштвени живот у коме човек реализује сопствени потенцијал. Трећа раван јесте култура епохе. Јунак Одојевског, писац/песник, оставља иза себе јединствен текст као сведочанство његовог искуства и тај текст постаје део културне слике епохе разума у којој се песнички занос сматра лудилом што потврђује и структура приповетке:

*забелешке **разумног** човека – аутор*

.....

писма Михаила Платоновича – **разуман**

1.

писмо Гаврила Режевског – **разуман**

.....

текст **разумног** издавача – пролог

2. одломци из дневника – дневник поетског **лудила**

текст **разумног** издавача – епилог

разуман човек који доноси писма Михаила Платоновича – аутор

Међутим, превласт разума и разумног понашања само истиче уникалност позиције филозофа-песника способног за песничко узлетање душе у сфере ирационалног, за уздизање у регионе апсолутне лепоте. Кругови разумног који као да се стежу око песника указују му на један једини могући правац кретања – изван разума и изнад разума.

Главни јунак приповетке пише и писање му омогућава да на неки начин побегне и од стварности и од сопственог идентитета и да размножи себе у фиктивним личностима и алтернативним животним причама. Међутим, аутор приповетке ствара бесконачно удвојене ситуације: пише разумни издавач, пише Гаврило Режевски, пише и Михаил Платонович и сви они пишу о Михаилу Платоновичу – скоро да упадамо у некакво бесконачно понављање. Одсуство свезнајућег писца приказује свет пред нама у застрашујућој двосмислености која релативизује истину. Све истине које се нуде противрече једна другој и све су

везане за одређене личности и њихов поглед на свет: несигурност постаје једина извесност.⁷⁰

Почетком тридесетих година Гогољ је створио низ јунака који пишу (Боровиков 2007): Ивана Шпоњуку из приповетке *Иван Фјодорович Шпоњака и његова тетка* (1832), Ивана Ивановича у *Повести о томе зашто су се посвађали Иван Иванович и Иван Никифорович* (1834), Попришчина јунака *Забележака једног лудака* (1835) и мајора Коваљова јунака приповетке *Нос* (1835). Заједничко за све Гогољеве јунаке и за јунака Одојевског, који их у својим текстовима имплицитно или експлицитно цитира, јесте писање, остављање писменог трага.⁷¹ Приповеци *Силфида* ипак најближа је Гогољева приповетка *Забелешке једног лудака*. Гогољ је приповетку написао 1834. и штампао је 1835. године у другом делу циклуса *Арабеске*. Жанровску одредницу своје приповетке Гогољ је изнео у наслову, док је одредница „забелешке” део поднаслова приповетке Одојевског.⁷² У забелешкама у центру пажње је аутор-јунак склон интроспекцији који је истовремено и наратор. Оба писца се баве обичним човеком који тражи сопствено „поприште”. Код Одојевског лудак постаје разуман, а код Гогоља разуман човек тоне у лудило, али обојица остављају за собом писани текст. Заједничко за генијалног ствараоца иза којег остају томови сабраних дела и Акакија Акакијевича, који иза себе није оставио ништа сем пера и мастионице, и за јунака

⁷⁰ Романтичари излазе изван оквира блиског и делују путем удвајања, симулакрума, односно преко стварања дистанце: „Конечно, размножение симулякров может пониматься не только как расщепление «Я», но и как тиражирование в копиях некой онтологической матрицы, например Единого или Бытия. Но и это тиражирование есть форма дистанцирования от бытия”, пише Михаил Ямпольски. Међутим, он закључује да европска традиција управо кроз удвајање, раздвајање, непремостиво самодистанцирање заправо се историјски приближава „блиском” (Ямпольский 2001: 9–11).

⁷¹ Сваки од ових јунака има понешто заједничко са јунаком *Силфиде*: Шпоњака, Коваљов и Михаил Платонович су под притиском да се ожене, Михаил Платонович у приповеци чак и цитира Шпоњуку; Иван Иванович усрдно бележи када је појео коју дињу, али је „прекрасный человек”, баш као што за себе каже Михаил Платонович, који такође сматра и да незнање не утиче на квалитет варења.

⁷² О особеностима жанра забележака в. А. В. Скрипник *Специфика жанра «записок» в «Записках сумасшедшего» Н. В. Гоголя и «Сильфиде» В. Ф. Одоевского* (2008а).

Одојевског, јесте писање као форма и смисао живота и жеља да се остави сопствени траг за будућност.⁷³

Поглед на свет Одојевског може се дефинисати као антропоцентричан. Михаил Епштајн, мислилац и теоретичар књижевности, пише о потреби стварања нове антрополошке дисциплине – скрипторике, чији би предмет истраживања био Homo Scriptor – човек који пише. Писање је главни и аутентични начин самореализације сматра Епштајн. Декартово Cogito ergo sum могло би се променити у Scribo ergo sum.

Скрипторика входит не столько в лингвистический, сколько в антропологический цикл дисциплин. Это антропология, этология, психология, характерология, персонология письма как формы человеческой деятельности, идет ли речь о пишущих индивидах или коллективах, об экзистенциальном, национальном или профессиональном отношении к письму (Эпштейн 2015).

Скрипторика би се бавила људима који пишу и који кроз писање покушавају да достигну бесмртност. Михаил Платонович је један од оваквих људи. По речима Пушкина, од свих материјала отпорних на време, најотпорнија је писана реч: «Я памятник себе воздвиг нерукотворный». Писменост, рукопис – то је споменик који је створила рука, друга је ствар то што се речима твори нешто нематеријално.

Антрополошка мотивација писања је бекство од стварности и јунак Одојевског писањем то и постиже. Пишући о себи, он се отуђује од себе, ствара нову слику себе – још један одраз и још једног двојника. Најчовечије у човеку то је способност отуђења од себе, самоодрицање и самозаборав као начин чувања сећања на себе, сматра Епштајн. Одсуство је за писца најјачи облик самореализације. Михаил Платонович пише све време, не само док спроводи алхемичарски експеримент. Он сматра за своје посебно достигнуће само одломке из дневника, а суштински све што је написао, и писма и дневник јесу траг његовог непоновљивог постојања.

По мишљењу Одојевског у тренуцима екстазе избраницима бива откривена вечита истина и лепота и његов јунак је сличног мишљења:

⁷³ Текстове повезује и тема уметности, будући да је првобитни назив Гогољеве приповетке био *Записки сумасшедшего музыканта (Забелешке лудог музичара)*.

Решившись исследовать до конца все таинства природы, я прерываю сношения с людьми; другой, новый, таинственный мир для меня открывается; я лишь для потомства сохранию историю моих открытий. Так, мой друг, я предназначен к великому в этой жизни!.. (Одоевский 1989: 185).

Он прекида однос с људима, али ће оставити за потомство историјат својих открића и по томе ће га памтити будуће генерације. Јунак Одојевског је прави homo scriptor:

Я с вами, хотя физически меня здесь нет. *Я преодолел пространство и время, чтобы передать вам и всем читающим то, что вам необходимо знать* (курзив наш – А. Ј. Р.). Это настолько важно, что моего голоса и личного присутствия недостаточно, поэтому я пишу. Я хочу, чтобы даже после меня и независимо от меня это знание передавалось другим (Эпштейн 2015).

Говорили смо о проблему наратора. Човек који пише о баналности и мртвилу свакодневице у руској провинцији исти је онај који пише о силфиди и фантастичном лету са њом кроз време и простор. Два тона приповедања: обичан и ироничан говор у писмима и еуфорија у дневнику – одраз су осећања једног човека. Михаил Платонович, будући да је у центру његове потраге било „грађење живота”, наставља дело Иринеја Модестовича Гомозејка који је показао како се из „шареноликог ђубрета живота рађају цветови поезије” (Јнушкевич 2008б: 564). Свој врхунац као писац јунак *Силфиде* свакако достиже у дневнику. Његови записи су пуни лиризма, еуфоничности, поетског узбуђења.⁷⁴ Међутим, иза врхунца следи антиклимакс «последние строки были написаны какими-то странными, неизвестными мне буквами и прерывались на каждой странице» (Одоевский 1989: 191). Оног тренутка када коначно долази до виших сазнања о свету, јунак више није у стању да та знања пренесе људским словима и људским језиком, он није у стању да изрази неизрециво, чиме заправо открива себе као

⁷⁴ Вера Николајевна Остапцева у тексту *Лиризм фантастических произведений Одоевского* пише да лиризам ове приповетке испољава напетост човековог духа у пориву молитве који машта о превазилажењу окова земаљских патњи и уласку у више сфере божанског постојања (Остапцева 2010: 83–88).

типичног романтичарског ствараоца који тежи недостижном идеалу, али не налази речи да га изрази што га и чини типичним представником културне епохе у којој живи.

Писање је за јунака Одојевског начин самореализације. Кроз писање он испољава личну слободу и унутрашњу непоновљивост. Оно га супротставља не само средини у којој се налази већ и московском друштву будући да су писма намењена пријатељу, који је „разумни” представник московског друштва. Михаил Платонович својим писањем унеколико понавља ситуацију Чацког, који свој ум демонстрира на балу „московским бабама”, што је Пушкин критиковао као понашање недостојно паметног човека. Одојевски и у *Силфиди* наставља идеју Грибоедова.⁷⁵ Све док пише Михаил Платонович он је другачији, оног тренутка кад престане да пише, он престаје да буде изузетан јер престаје да ствара. Јунак постаје сличан другима, обичан човек са позитивним и негативним особинама:

Впоследствии, как мне известно, мой приятель сделался совершенно порядочным человеком: завел псарную охоту, поташный завод, плодопеременное хозяйство, мастерски выиграл несколько тяжёб по землям (у него чересполосица); здоровье у него прекрасное, румянец во всю щеку и препорядочное брюшко (NB. Он до сих пор употребляет бульонные ванны – они ему очень помогают). Одно только худо: говорят, что он немножко крепко пьёт с своими соседями – а иногда даже и без соседей; также говорят,

⁷⁵ Маријета Николајевна Бојко показује како Кјухельбекер, као аутор мистерије *Ижорский* и песник-декабриста, сасвим другачије од Пушкина схвата потенцијал оваквог супротстављања двају погледа на свет где рушење једне врсте условности не искључује постојање других. За Кјухельбекера, као и за Одојевског, овакав конфликт је продуктиван, и резултат је величине поетске замисли и храбрости: „Нет действия в "Горе от ума"! – говорят г.г. Дмитриев, Белугин и братия. Не стану утверждать, что это несправедливо, хотя и не трудно было бы доказать, что в этой комедии гораздо более действия или движения, чем в большей части тех комедий, которых вся занимательность основана на завязке. В "Горе от ума", точно, вся завязка состоит в противоположности Чацкого прочим лицам; тут, точно, нет никаких намерений, которых одни желают достигнуть, которым другие противятся, нет борьбы выгод, нет того, что в драматургии называется интригою. Дан Чацкий, даны прочие характеры, они сведены вместе, и показано, какова непременно должна быть встреча этих антиподов, – и только. Это очень просто, но в сей-то именно простоте – новость, смелость, величие того поэтического соображения, которого не поняли ни противники Грибоедова, ни его неловкие защитники” (Бојко 2005).

что от него ни одной горничной прохода пот, – по за кем нет грешков в этом свете? По крайней мере оп теперь человек, как другие (Одоевский 1989: 185).

Михаил Платонович је исцрпио своје способности. Написао је причу о себи, о сопственом трагању за истином, о прозрењу, о стицању и губитку, о смрти и оживљавању и сви ови моменти су остали забележени. Једино чиме се јунак *Силфиде* више не бави јесте писање. Врхунац потраге за знањем остаје забележен, јер јунак није способан да изрази истине до којих је дошао. Путовање кроз свет ирационалног завршава се и реалним доказом ограничености сопствених стваралачких моћи. Ако у том контексту разматрамо „повратак” јунака у стање нормалности, тј. излазак из лудила, намећу нам се два закључка: 1. јунак није стварно полудео – он услед нервне напетости, под утицајем оптичког експеримента и глади случајно доживљава неку врсту халуцинација које у њему изазивају занос и он га претаче у поетски текст, оног тренутка кад га окупају и нахране, халуцинације нестају; 2. Михаил Платонович је од почетка свестан ограничености свога талента и сам покушава да изазове екстатично стање одбијајући храну и концентришући се на посматрање једне тачке у очајничком покушају да западне у транс и забележи своје мисли, што ће му омогућити да остави траг у памћењу будућих поколења. Јунак приповетке *Силфида* спреман је да жртвује живот зарад могућности да кроз своја дела остане забележен као човек који је сазнао бројне тајне природе, открио постојање мноштва светова и пренео људима знања о томе.

IV. 4. 1. 2. Мотив огледала

Фантастика код Одојевског има рационалну основу.⁷⁶ Централни мотив приповетке, као што је то случај и у микроциклусу *Саламандра* јесте мотив

⁷⁶ На рационалну основу фантастике код Одојевског указује и Вацуро: „Его фантастика остается почти неисследованной с этой точки зрения, однако уже при поверхностном чтении в «Саламандре» и даже «Космораме» (наиболее «мистичной» из всех его повестей) обнаруживается рациональная основа, организующая художественное целое, – ряд характерных мотивов,

огледала. Оно истовремено представља и границу (врата) коју је могуће прећи (и реалну и фиктивну) док сам чин посматрања себе у огледалу омогућава јунаку осмишљавање сопственог места у свету и граница сопствених могућности. Оно што формално изгледа као кабалистички експеримент у тексту руског мислиоца је поткрепљено филозофским и психолошким сазнањима његовог доба о оптичким илузијама. Михаил Јампољски у својој књизи *О близком. Очерки немиметического зрениа* (2001) бави се проблемом деформације и трансформације визуелности у култури XIX и XX века. Посебна пажња посвећена је проблему посматрања (гледања), када се нарушава дистанца између посматрача и објекта посматрања и када почиње да делује поглед „изблиза”. Аутор показује како се развијао интерес за логику илузија описујући оптичке експерименте и оптичке инструменте: од Декарта и Лока до Лајбница. Камера опскура која је у почетку служила као модел за рационалну нечулну спознају, касније је имала улогу класичног апарата за илузије. Почетком XIX века област илузија постаје предмет психолошких експеримената и њоме се, уместо филозофа, баве познати психолози Јоханес Милер, Херман фон Хелмхолц, Пурканије (Јампольский 2001: 108). У писмима Јевдокији Растопчиној (*Письма к графине Е. П. Р<остопчино>й о привидениях, суеверных страхах, обманах чувств, магии, каббалистике, алхимии и других таинственных науках*), које је Одојевски штампао 1839. године у часопису *Отаџбински записи*, он пише о различитим врстама оптичких обмана, од оних који се могу објаснити деловањем светлосног надражаја на око до оних које су резултат болести или неког недостатка у структури човековог чула вида, на последњем месту он говори о илузијама које су резултат нервне напетости, тј. психичког стања посматрача, а понекад и једноставне човекове жеље да види нешто необично:

Иногда, и в особенности в то время, когда дух наш, в каком-либо нравственном волнении, как-будто ожидает чего-то, сверхъестественного, тогда самые обыкновенные, ежедневно нами видимые предметы делаются в глазах наших в самомъ деле сверхъестественными (Одоевский 1844: 327).

восходящих к его общей философской и психологической системе и иллюстрирующих ее” (Вацура 1979).

Говорећи о оптичким илузијама он долази до теме халуцинација, за које признаје да их је најтеже доказати и да су управо оне утицале на ширење прича о привиђењима. Међутим, Одојевски је уверен да оно што се у датом тренутку чини чудним, несхватљивим, сумњивим или невероватним, за неке будуће генерације биће сасвим разумљиво и уобичајено управо онако како што се чудно и невероватно за старе народе данас сматра најобичнијим стварима.⁷⁷ Писма грофици Растопчиној настала су после писања и штампања *Силфиде* и за неке истраживаче попут Вацура (Вацуро 1979) временски размак између штампања приповетке и писама довољан је разлог да се посумња у научну заснованост фантастике у приповеци. С друге стране, проучавајући монографију Сакулина, уверили смо се да је читав период тридесетих година за Одојевског период интензивног интересовања за научна достигнућа различитих периода која су формално достигнута као резултат не само научних већ и кабалистичких експеримената и да он тежи да све што је „необјашњиво” објасни законима природе који још увек нису откривени или су заборављени.⁷⁸

Владимир Фјодорович Одојевски у тексту *Наука инстинкта. Ответ Рожалину* пише да су чуло вида и додир зависни од човекове воље. У својим закључцима близак је ономе што ће неколико деценија касније изнети Херберт фон Хелмхолц да се перцепција света не одвија толику у сфери наших чула,

⁷⁷ За људе модерног доба није никакво чудо гледање 3D филмова који се суштински заснивају на стереоскопском приказивању ствари из две перспективе. Док су вам за то пре само неколико година биле неопходне наочари, данас се њихова употреба полако превазилази. Нема потребе да напоменем да су у основи свих модерних уређаја екрани високе дефиниције са течним кристалима. Фанатици видео-игара одавно имају могућност да уживају у 3D игрицама. Међутим, све ове уобичајене ствари из наше свакодневице за Одојевског ствар су далеке будућности и научне фантастике иако су се први 3D филмови појавили само педесет година после смрти Одојевског, 1915. године. Прошлост и будућност се заиста чудесно преплићу у раду Одојевског: он се бавио старим открићима, проучавао најстарије слојеве руског фолклора и истовремено је био генијални футуролог (Благая: 2009).

⁷⁸ Код Милера у *Handbuch der Physiologie des Menschen*, која је почела да се штампа 1833. године, говори се како један стимуланс може изазвати исти осећај у различитим нервима, као што и различити стимуланси могу изазвати исти осећај у једном нерву (Јампольский 2001: 27–44), што говори о неподударану стимуланса и његове рецепције и ствара одређене илузије о чему је наводећи примере у писмима писао и Одојевски.

колико у области логике и то у основи индуктивне логике (Ямпольский 2001: 109). У *Саламандеру* јунаку биће из другог света дословно каже да не постоји ништа немогуће за човека: „Нет ничего... невозможного... для воли человека... стоит только пожелать...” (Одоевский 1989: 324). За романтичарску традицију типично је појављивање двојника који оваплоћују садржаје несвесног, жеље и тежње, које су у супротности са свесном сликом јунака о себи која се формира под утицајем владајућег морала или друштва. За јунака *Силфиде* који читав живот трага за нечим што не налази и што му измиче, кабалистички експеримент открива нове, али жељене хоризонте и нове могућности. Између осталог, то за јунака значи видети свет који не виде други људи. Будући да разум делује само у области њему познатих предмета, тврди писац даље, и по законима које је сам одредио, једино духовни инструмент може да открије непознато. Будући да је посматрање неодвојиво од логичког закључивања, свако види не само оно што жели већ и оно што је у складу са његовим системом размишљања, што открива и суштинску предиспозицију Михаила Платоновича ка логичким илузијама.⁷⁹

Затворени простор кабинета, изолованост од спољашњег света и свих стимуланса из спољашње средине сем зрака светлости подсећа на експерименте са старим оптичким инструментом – камером опскуром. Затварање унутар сопственог дома има и значење окретања сопственом унутрашњем свету. Уместо да посматра спољашњи свет који га окружује, јунак се оријентише на посматрање себе и сопственог унутрашњег света. Михаил Платонович пије воду и концентрише се на посматрање кристалне вазе у коју је убацио прстен. Ваза ће послужити као огледало и као објекат удвајања. Удвајањем започиње илузија. Вратићемо се на истраживање Јампољског. Он пише о закључцима до којих је Декарт дошао у *Диоптрици* – да се сазнајна ситуација човека може формулисати на следећи начин: да би могао да осмисли оно што гледа, човек мора удвојити вид. У тренуцима посебне епистемолошке напетости човек тежи да објекте посматрања замени њиховом репрезентацијом. Међутим, када се објекат замени

⁷⁹ Хелмхолц је, као убеђени емпириста, сматрао да очигледно подударане посматраног објекта са његовим одразом на рожњачи јесте резултат одређене интелектуалне делатности, коју он назива интуицијом. Интуиција је директно везана са логиком јер се она бави узрочно-последичним „догађајима” (Ямпольский 2001: 27–44).

репрезентацијом, човек ступа у област илузије. Когнитивна ситуација гледања стално је повезана са заменом објекта оптичком илузијом (Ямпольский 2001: 33). Блискост или удаљеност предмета умногоме утиче на оптичке илузије. У четвртом писму Ростопчиној Одојевски је писао управо о тешкоћама доказивања одређених оптичких илузија које доводе до халуцинација и основа су за ширење прича о привиђењима. Упуство за извођење алхемичарског експеримента између осталог је и врста оптичког експеримента, јер препоручује сакупљање сунчевих зрака у кристалној вази, који као што је познато преламају светлост изазивајући оптичке илузије. Први део експеримента: испијање воде из вазе са прстеном симболички представља гашење духовне жеђи. Јунак Одојевског веома често подиже вазу, приближава је својим очима и загледа се у њу – приближава свој одраз сопственим очима. Он се загледа у сопствени одраз и тај поглед на себе је поглед „изблиза” који и деформише и удваја посматрано. Он види оно за чим чезне («...все что-то манит, все что-то ждет вдаль, душа рвется, страждет»): нешто ново и необично, нешто тајанствено што ће коначно показати да је другачији од других људи, да је способан за ствари које другима нису доступне, да је изузетан јер је та чудна појава видљива само за њега (Одоевский 1989: 183). Није чудо што се у потпуности препушта и буквално раствара у посматрању – ваза постаје огледало јунакове чежње и слика онога што он жели да постане. Затварање унутар сопственог дома и откривање непознатог света постаје еквивалент изградње личности:

Нет, мой друг, ты ошибся и я также. Я предопределен быть свидетелем великого таинства природы и возвестить его людям, напомнить им о той чудесной силе, которая находится в их власти и о которой они забыли; напомнить им, что мы окружены другими мирами, до сих пор им неизвестными. (Одоевский 1989: 184).

Михаил Платонович, престонички денди, по савету доктора, удаљио се у наслеђено стричево село. Мотивација одласка дата је кроз речи самог јунака: „...я здесь по крайней мере хладнокровнее, нежели в городе, и *доктора очень умно сделали, отправив меня* (курзив наш – А. Ј. Р.) сюда...” (Одоевский 1989: 173). Одлазак у село покушај је излечења досаде и депресије осамљивањем и изолацијом од свих спољашњих фактора, не само од људи већ и од идеја, а живот

у селу има, како јунак иронично примећује, нешто поетично иако је заснован на бескрајном понављању истих једноставних радњи. Провинција, као контраст онога на шта је јунак навикао, у прво време делује смирујуће и он скоро да се осећа срећно:

Напрасно думают, что рассеянная жизнь может лечить больных в моем роде; неправда: светская жизнь бесит, книги также бесят, а здесь, вообрази себе мое счастье, – я почти никого не вижу, и со мной нет ни одной книги! этого счастья описать нельзя – надобно испытать его” (Одоевский 1989: 173).

Околности су се промениле, али је субјекат посматрања промењене средине остао исти, што се види и у депоетизованом опису природе: «...огород, две-три яблони, четвероугольный пруд, голое поле – и только» (Одоевский 1989: 173), досада и депресија као да су пресликане на сеоски пејзаж. Ни трага романтичарском обожавању природе нити урањању у њу. Јунак Одојевског је у потпуности обузет собом и сопственим преживљавањима. За разлику од немачких романтичара који су изузетно ценили Шелингову концепцију „живе природе”, Одојевски је био одушевљен његовим схватањем човека (Кюно). Шелингово откриће душе човека за руског писца је једнако Колумбовом открићу и управо због тога Одојевском је туђ „мистицизам природе”.⁸⁰

Психолошки портрет јунака на почетку приповетке слика је за романтизам типичне тежње ка идеалном и недостижном и фрустрације због немогућности да се до њега дође која се почела претварати у врсту болести: «...искать и не находить! Это чувство мучило меня с тех пор, как я начал себя помнить, и я ему приписываю те минуты сплина, которые докторам угодно приписывать желчи» (Одоевский 1989: 173). Михаил Платонович даје детаљну реалистичку и крајње тривијалну слику провинцијског живота, који се садржајима узрокованим пуким

⁸⁰ „В начале XIX века Шеллинг был тем же, чем Христофор Колумб в XV; он открыл человеку неизвестную часть его мира, о которой существовали только какие-то баснословные предания, – его душу!” (Одоевский 1975: 15–16).

географским разлозима разликује од престоничког.⁸¹ Кретање кроз реални простор неће суштински утицати на психичко стање личности будући да је одсуство духовности особеност живота и у престоници и у провинцији.

Сам јунак делује као посматрач, али је истовремено и објекат посматрања.⁸² Човек је огледало у коме се одражава како он сам тако и свет који га окружује.⁸³ Михаил Платонович је аутор и слика провинцијског живота и сопственог портрета. Суштински сама форма приповетке у овом делу онемогућава поглед споља на јунака. Михаил Платонович пише писма пријатељу, те је и понуђени портрет тобожњи – јунак описује оно како он сматра да га други виде, а семантички се усложњава тиме што је опис из писма намењен одређеном човеку. Ситуација која се описује унеколико је налик посматрању себе у огледалу, где је субјекат истовремено и објекат посматрања и ја и не-ја у очима посматрача и указује на удвајање и одређену раздвојеност перцепције код главног јунака, што је за романтизам основни услов рефлексije.

Описујући очекивања нових комшија, он описује своје могућности, своја знања која би могао са њима да подели. Јунак Одојевског показује склоност ка романтичарској иронији. Један од првих теоретичара романтичарске ироније, Ф. Шлегел, тврди да се истински слободан дух може прилагодити било ком таласу мишљења, а просвећени начин мишљења подразумева премештање на тачку гледишта других, у овом случају на тачку гледишта не-поетске свести. Ја-за-друге

⁸¹ Назиров сматра да је однос Михаила Платоновича према суседима спахијама резултат утицаја Пушкиновог *Јевгенија Оњегина*, док Сахаров истиче и сличност јунака Одојевског са Оњегином (Назиров 2005: 42), (Сахаров 1981: 17).

⁸² Идеја о „Ја” које себе посматра са стране и развој самопосматрања у двојника типична је за период романтизма. „Идея интеллектуального созерцания Фихте была воспринята Фридрихом Шлегелем, а через него романтиками и вскоре преобразовалась в литературную мифологию двойника, трансформирующую самообращенность «Я» на самого себя в ситуацию раздвоения, когда «Я» как бы смотрит на себя со стороны”, пише Јампољски (Јампољский 2001: 9).

⁸³ Ситуација се може упоредити са Декартовим малим човеком унутар великог човека када око врши улогу огледала (в. Јампољский 2001: 27– 44). Принцип огледала суштински један је од главних структурних принципа циклуса *Петербуршке повести*, тврди Михаил Вајскопф. Гогољевим јунацима је такође својствено да дограђују и мисаоно дорађују сопствени портрет до жељеног „идеалног” лика, а сиже *Носа* изграђен је на непрекидној игри са огледалима, тврди Михаил Вајскопф (Вајскопф 2003: 56–59).

предмет је манипулација Михаила Платоновича.⁸⁴ Он открива своју суштинску некомпатибилност са средином за коју је он дошљак из престонице, дакле туђин:

...прежде они меня боялись и думали, что я, как приезжий из столицы, буду им читать лекции о химии или плодопереманном хозяйстве; по когда я им высказал, что, по моему мнению, лучше ничего не знать, нежели знать столько, сколько знают наши ученые, что ничто столько не противно счастью человека, как много знать, и что невежество никогда еще не мешало пищеварению... (Одоевский 1989: 174).

Поглед јунака је усмерен на садашњост и потенцијалну будућност, која остаје нереализована. Истинска срећа за Михаила Платоновича била би или знати све, што је немогуће, или не знати ништа и ово друго је логичан избор човека који жели да буде срећан. Измучен трагањима без резултата, јунак тежи спокоју који је равнозначан неделању. Почетак приповетке обележава потпуна привидна спољашња хармонија између јунака и средине која нити зна нити се интересује за било шта што се дешава изван граница округа. Хармонија је остварена свесним напором јунака да се прикаже у прихватљивом светлу, заступајући за нову средину прихватљиве ставове. Јунак ставља на себе маску равнодушности и незнања, привремено се одриче свог идентитета прилагођавајући се условима друштва у коме се налази док иронично примећује „они су јасно схватили да сам ја добар дечко и диван човек” (Одоевский 1989: 175) чиме се у приповеци реализује први стадијум романтичарског отуђења – наивна хармонија.⁸⁵

Први период боравка на селу обележен је духовном активношћу јунака, који тврди да је радозналост његов први и највећи порок, усмереном на посматрање и проучавање средине у којој се нашао. У писмима он је оштроуман, ироничан, пун енергије. Временски период од два месеца даје јунаку могућност да

⁸⁴ Вајскопф указује да су очи огледало не само спољашњег већ и унутрашњег света. Тако, на пример, мајор Коваљов, јунак *Носа*, све види „превртнутим очима”: „*все переверотилось у него в глазах.*” (Вајскопф 2003: 59).

⁸⁵ О природи романтичарског конфликта говори Јуриј Манн, истичући да одлучујући фактор за преживљавање овог конфликта нису неке високе особине већ способност да преживи одређени духовни процес – процес отуђења у свим својим стадијумима: 1. наивна хармонија, 2. раскид и 3. бекство (Манн 2001: 416).

боље упозна и размотри мотивацију понашања његових суседа. Његово неделашње не искључује активност разума:

Я скоро здесь нашел все те же страсти, которые меня пугали между людьми так называемыми образованными, то же честолюбие, то же тщеславие, та же зависть, то же корыстолюбие, та же злоба, та же лесть, та же низость, только с тою разницею, что все эти страсти здесь сильнее, откровеннее, подлее, – а между тем предметы мельче (Одоевский 1989: 176).

Незнање утиче и на (не)морално понашање: док су мисли образованих људи обузете музиком или сликама, необразовани су окренути себи и својим ситним свакодневним интересима и ускоро природни егоизам доводи до неморала (пијанство, картање, разврат, лицемерје). Незнање по схватању Михаила Платоновича води у неморал, а неморал чини људе несрећним. Што се човек више бави свакодневицом, то се његов карактер више квари.⁸⁶

Део енергије Михаил Платонович троши на организовање свакодневице и уређење сопственог живота, али се убрзо појављује и потреба за духовним изазовима. Свакодневни живот регулисан телесним потребама супротстављен је јунаковој жељи за знањем. Он налази стричеве књиге о алхемији и почиње експеримент са прстеном и вазом.⁸⁷ У другом делу јунак не излази из куће, чак се затвара у свој кабинет, у затворени простор и концентрише се на посматрање вазе са водом што представља други стадијум отуђења – раскид са средином и реализацију мистичног ескапизма.

У свету кабалистичких илузија романтичарски спахија Одојевског налази оно што одговара стремљењима његове душе ка тајним знањима и вишим духовним садржајима. Постепена материјализација његовог идеала показује

⁸⁶ Сахаров указује на сличну мисао код Н. В. Гогоља у *Мртвим душама* о „заstraшујућој жабокречини ситница које прекривају наш живот” наводећи да је то приметио још Аполон Григорјев: «...Одна сторона всеобщей болезни, отмеченная Гоголем и Одоевским – это власть творимой силы множества над всяким и каждым, несмотря на демоническую силу личности; но в каждой личности отдельно таится еще злой и страшный недуг безволия или, точнее сказать, рассеяния сил, потерявших в человеке центр, точку опоры» (Сахаров 1981: 18).

⁸⁷ Мотивом кабалистичког брака (стављање прстена у вазу са водом симболише овај брак) бавила се Грудкина (Грудкина 2004).

прогресију лудила. Михаил Платонович несвесно стреми лудилу, јер у стварном животу не налази ништа што би га учинило срећним. Живот јунака има две сфере: друштвену – у којој он ради оно што би требало да га учини срећним и спокојним; и духовну – у којој трага за тајним, мистичним знањима која га по сопственом схватању морају учинити срећним јер би доказала његову изузетност. Однос са Каћењком Режевском се развија и она му се почиње допадати, јер не само да је лепа и „предостојна девојка”, и сем природног ума и срца има још једну важну особину – до ушију је заљубљена у јунака. Делом своје свести Михаил Платонович схвата да као човек са нагонима који нису подложни људској вољи, а сексуална жеља је један од њих, мора изабрати животну сапутницу и тиме учврстити сопствену позицију стварајући основну јединицу друштва, али и решити један од свакодневних проблема сељака на свом имању.⁸⁸ У будућем браку девојка би учинила све да јунака усрећи: «Я не знаю, – сказала она мне, – удастся ли мне это, но я постараюсь сделать вас столько счастливым, как я сама буду счастлива» (Одоевский 1989: 182), међутим, за Михаила Платоновича суштинско је питање може ли га жена спасити барем од досаде:

спасет ли меня от сплина жена, которая, не забудь, имеет привычку по целым дням не говорить ни слова и, следовательно, не имеет никакого средства надоесть мне? одним словом, должно ли еще мне подождать, пока из меня выйдет что-нибудь новое, неожиданное, оригинальное, или просто, как говорится, я уже кончил свой карьер, и мне остается заботиться только о том, чтоб из моей особы можно было сделать как можно больше спермацета? (Одоевский 1989: 181–182).

Круг који отвара реченица у којој је први пут била поменута Каћењка („Кстати о животных...”) завршава се овде. Код јунака је јасно присутна тежња за нечим што је више од тривијалне свакодневице, а брак са Каћењком свешће га на животињу која само продужава род. Михаил Платонович улазећи у брак би био учвршћен на позицији достојног члана друштва, али би се лишио свих других опција за којима чезне. Круг је симбол понављања, одсуства напретка и, случају нашег јунака,

⁸⁸ Одојевски сматра се да постојање две природе разумне и инстинктуалне одражава и на чулима човека. Мирис, укус и сексуална жеља по њему делују без људске воље, а слух, вид и перцепција (спознаја) не могу деловати без наше воље (Одоевский 1975: 200).

фиктивности кретања. Ако би се уподобио средини у коју је дошао, јунак приповетке би се сагласио са статичношћу, бездушношћу и умртвљеношћу.⁸⁹

Оног тренутка када се тело потпуно умртви (јунак се затвори у свој кабинет и престане да узима храну и воду), наступа моменат суочавања са ликом из огледала (вазе) и са оним што би јунак могао бити.

IV. 4. 2. Структура микроциклуса *Саламандер*. Човек у туђем кругу.

Јанушкевич тврди да спор о међусобним односима животних појава, о путевима националног развоја, о тајнама људске психе одређује структуру и садржај романтичарског циклуса. Ова примедба Јанушкевича веома тачно одређује и механизме интеграције микроциклуса *Саламандер*. Теме националне историје, улога Петра Великог у историји Русије, али и Финске, историјска судбина Русије после Петра Великог, утицај историје на живот појединца и човекова потрага за личном срећом као и стална човекова потрага за вишим смислом живота прожимају текстове микроциклуса. Текст нема уобичајени дијалогски оквир, њега формирају делови сложени у узрочно-последично у

⁸⁹ «Юрий Манн, рассматривая образы гоголевской телесности, обратил внимание на некоторые повторяющиеся стереотипные ситуации – прежде всего пристальное внимание Гоголя к сценам сна и могучего гиперболического храпа, а также к сценам еды. Мы имеем дело не со знаками, отсылающими к какому-то внутреннему "содержанию", но с телесными знаками, отсылающими к самой же физиологии и механике тела. Речь, по существу, идет о регрессии таких тел на чисто моторный, бессознательный уровень поведения, пробуждающий у читателя "физиогномические восприятия" и создающий эффект одушевленности и неодушевленности одновременно. Этим "машинизмом" объясняется и частый упрек в мертвенности гоголевских персонажей, которые "ничего не выражают". Прочитую известное наблюдение Василия Розанова, буквально формулирующее поэтику Гоголя в терминах "физиогномического восприятия": "Он был гениальный живописец внешних форм, и изображению их, к чему одному был способен, придал каким-то волшебством такую жизненность, почти скульптурность, что никто не заметил, как за этими формами ничего в сущности не скрывается, нет никакой души, нет того, кто бы носил их" (Розанов 1989: 50). Замечание Розанова любопытно тем, что ставит знак равенства между жизненностью и скульптурностью, между крайней степенью правдоподобия и отчужденностью движения в камне». (Ямпольский 1996: 21–22).

коначном облику који је настао тек формирањем сабраних дела 1844. године, чиме је потврђена Дарвинова теза да распоред текстова ствара догађај приповедања (Дарвин 2002). Тек у коначном облику *Саламандер* се конституише као прича о детињству, младости и зрелом добу двоје јунака, Елзе и Јака, тако да обухвата сва три раздобља човековог живота, али и три раздобља у историји Русије: допетровску, петровску и послепетровску епоху и као таква постаје део историјског наслеђа којим се баве јунаци из XIX века.

Приповетка *Јужна обала Финске почетком XVIII века* уоквирена је позивањем на фински фолклор као извором дела са посебним истицањем чињенице да је истина која је у основи предања резултат гласина – релативна и искривљена:

...редко сообщаются не только с другими людьми, но и между собою; оттого известия о всем происходящем в мире до них доходят в виде искаженных слухов; в каждой хижине этот слух дополняется каким-либо чудесным рассказом (ибо финны большие рассказчики), и так мало-помалу происшествие, вчера случившееся, у них обращается в баснословное предание (Одоевский 1989: 244).

У ауторовој напмени о Финској,⁹⁰ без обзира на то, указује се да предања и веровања овог народа у највећој могућој мери заслужују пажњу и представљају непроцењиву ризницу за књижевна дела (Одоевский 1989: 244). Дијалог у циклусу у основи има конфликт. Специфичност конфликта у циклусима прве трећине XIX века повезан је са односом књижевности и стварности (Шрага: 33). Завршетак текста приповетке поново је приповедачево преношење догађаја онако како их бележи финско предање:

⁹⁰ Одојевски је проучавао историју и културу Финске. У његовом архиву налазе се забелешке са путовања по Финској, као и трагови учења финског језика (Турьян 1991: 310). Сакулин истиче да је руска књижевност показала је интересовање за Финску још у време александровске епохе, од тренутка када је она 1807. године припојена Русији. "Сентиментализам и осијанизам припремили су петски ореол за земљу хиљаду језера. Она је утицала на наше песнике (Баћушкова, Баратинског, Пушкина и друге) суровом поезијом природе и једноставном лепотом народне свакодневице" (Сакулин 1903: 76).

На берегах Вуоксы до сих пор сохраняется предание о девушке, которую богатый барин увез было в Петербург и которая убежала от богатства из любви к своей лачужке; рассказывают и о том, как в старину незнакомые люди, или духи, в богатом платье, вдруг являлись в хижинах и оставляли на столе деньги, прося их отдать Эльсе, старой колдунье (Одоевский 1989: 289).

У најједноставнијој варијанти конфликт књижевности и реалности се разрешава ширењем границе између уметнутог текста и оквира, претварањем „приче” у „реалност”, продужавањем сижеа уметнутог текста. Двострука кодираност одређених делова текста, која је изједначена са уметничком условношћу доводи до тога да се главно пространство текста прихвата као „реално” (Лотман 2001: 67). Један од могућих путева за одређивање коначне истине јесте увођење „документарних сведочанстава” (Шрага 2013: 27), међутим, уместо докумената Одојевски у свој текст уноси финску легенду. Усмено предање постаје део ауторске приповетке. Вера народног приповедача у стварност невероватног ствара у фолклорној свести читав легендарни свет у коме се животни материјал деформише, усавршава и преображава у духу народних идеала и очекивања. Ауторово уоквиравање основног текста приповетке напоменом и закључком ослобађа га одређивања коначне истине. Категорија вероватно/невероватно маркирана је од првог тренутка, међутим, у тексту Одојевског истина је релативизирана усложњавањем приповедачке структуре и увођењем више приповедача: његова прича је резултат предања које се ствара ширењем гласина⁹¹. Овакав „оквир” омогућио је и специфичан однос према фантастичним догађајима описаним у приповеци, будући да сам аутор даје читаоцу слободу да верује или не верује у оно што му се преноси. Друга приповетка циклуса представља расправу скептика и мистичара. Овај спор нема победника. Читаоцу, на чији здрави разум апелује синовац, остављено је да сам донесе коначни закључак о догађајима о којима је било речи:

⁹¹ Владимир Маркович бавио се проблемом гласина у Гогољевом циклусу *Петербуршке приче* и сматра да окретање гласинама заслужује пуну пажњу будући да управо оне омогућавају читаоцу додир са атмосфером чуда. Гласине успављују цензуру здравог разума будући да се у њима не ради о непорецивој истини, већ о нечему чему се с пуним правом може и веровати и не веровати (Маркович 1989).

Признаюсь, я до сих пор убежден, что все это выдумка, что дяде хотелось пошутить надо мною, и все эти крики, тени не иное что, как фантазмагория. Надеюсь, что всякий благоразумный читатель в этом согласится со мною (Одоевский 1989: 328).

У истраживању о циклусима двадесетих и тридесетих година Шрага се позива на став Марковича да за романтичаре не постоји принципијелна разлика између уметника-ствараоца у тачном смислу речи и „уметничког” стања које је изражено у одређеној напетости и дубини човекових преживљавања и одређујући *Руские ночи* као текст који означава врхунац развоја романтичарског циклуса истиче да нема повести у којој би догађаји били представљени као апсолутно веродостојни (Шрага 2013: 32).⁹² Значење сваке појединачне „приче” у микроциклусу *Саламандер* не зависи од њихове веродостојности. Код Одојевског се нивои приповедања претварају у нивое осмишљавања, и на сваком од њих могућа је ментална колизија повезана са потрагом за истином. Прихватање туђег искуства као свог, посебно апострофирано структуром циклуса, засновано је на субјективном доживљају и код Одојевског оно има улогу документарне веродостојности.

IV. 4. 2. 2. Мотив огледала

Структура микроциклуса *Саламандер* суштински је одређена принципом огледала и повезана са архаичним представама о огледалу као пролазу у други свет. Мотив огледала присутан је у различитим облицима на различитим нивоима текста и у том смислу представља један од модела интеграције овог микроциклуса. У обе приповетке уметнути текст се односи на догађаје и људе из туђе културе: у „финској легенди” говори се о утицају Руса, а пре свега Петра Великог на Финску, али и европску историју, а стричева прича односи се на двоје

⁹² У тексту Одојевског стоји: „Если этот анекдот был в самом деле, тем лучше; если он кем-то выдуман, это значит, что он происходил в душе его сочинителя; следственно, это происшествие все-таки было, хотя и не случилось” (Одоевский 1975: 84).

Финаца у Русији што као главну опозицију циклуса намеће однос своје–туђе. Огледало има двоструку улогу – оно удваја, али оно што се „види” као одраз у ствари је деформисана представа чији степен искривљености у односу на „реално” зависи од природе самог огледала.

Мотив огледала је веома важан за Одојевског, који сматра да одраз у огледалу може служити као одличан пример на који начин појава која делује на чула не мора бити телесна и не мора се састојати из атома (Одоевский 1975: 202). Огледало се, очекивано, у *Саламандеру* појављује два пута, у два кључна тренутка у Јаковом животу: у тренутку када би требало да уђе у туђу културу и у тренутку када покушава да преотме идентитет особе из друге културе. Први пут са огледалом се срећемо када дечак Јако, Финац, долази у Петербург:

Особенно поразило его небольшое зеркало в стенке. Ярко сначала обрадовался, увидев финна, но потом испугался, отбежал и спрятался в угол” (Одоевский 1989: 257).

Други пут огледало се појављује када Јако пожели да постане богат, познат и да заузме место старог грофа са којим је радио на алхемијским експериментима:

...в смущении подошел к небольшому круглому зеркалу, висевшему в лаборатории, и в нем, вместо себя увидел изрытое морщинами лицо, седые волосы, – словом, старого графа (Одоевский 1989: 257).

Огледало се користи примарно зарад удвајања стварности и очигледне демонстрације паралелног постојања, истовремено и телесног и не-телесног, али и да би се показало како нетелесни или „не-атомски” човек представља слику човека онако како он сам себе види, или у Јаковом случају, какав жели да буде те је у том смислу огледало пројекција слике самог себе. Јако постоји истовремено у два света у реалном и у иреалном. Оба пута, док стоји пред огледалом, он се плаши губитка идентитета. У првом случају најпре се обрадовао што је видео човека из завичаја, Финца, и помислио да није сам, да би већ у следећем тренутку побегао од страха пред сопственим одразом схватајући да се удвојио. У првом сусрету Јако не прихвата удвајање и постојање још једног свог лика. Сусрет са огледалом је симболично сусрет са цивилизацијом, после чега се живот Финца

Јака суштински мења. Одроз у огледалу, између осталог представља и слику будућности. Наивност, незнање, сама Финска и све што је са њом повезано остају иза јунака. Он одлази на Запад да се школује. Природно бистар и виспрен, он постаје још и образован. На финско корење надограђују се достигнућа холандске учености.

Судбина личности разматра се као последица неправилног развоја, као грешка, као деформација карактера онаквог каквим би идеално он требало да буде. Одојевски приказује судбину која није идеална када се код јунака раздвајају ум и савест, наука и морал. Други пут када се нађе пред огледалом слика коју у њему види Јако јесте слика онога до чега су га одвеле његове жеље и амбиције: у огледалу види изборано лице старог грофа. Стојећи пред огледалом други пут Јако се поново плаши губитка идентитета, али оног кога је стекао образујући се, радећи и просто боравком у цивилизацији. Овог пута иза тог одраза у огледалу крије се превара и убиство које је починио, али Јако више не жели да буде човек пред огледалом, већ онај из огледала. Слика у огледалу, не-телесна и нереална, јесте будућност којој јунак тежи и због које не преза да пређе преко граница општеприхваћених моралних норми.

Два одраза Јака у огледалу представљају почетну и крајњу етапу развоја личности и њеног идентитета: на почетку је Јако млад, невин, неискусан и необразован дечак, на крају је изборани развратни старац и похлепни убица. Цивилизација деформише карактер јунака и он престаје да тежи добром, остаје само тежња ка срећи која подразумева задовољење амбиција зарад уклапања у оквиру друштва у коме је богатство мерило успеха, али и залог сведозвољености. Одојевски приказује судбине које нису идеалне. Одроз у огледалу га на почетку плаши, а на крају он жели да се стопи са одразом из огледала тако сам Јако да престане да постоји. Цивилизација апсорбује и уништава личност. У огледалу цивилизације јунак не види себе онаквим какав он заиста јесте већ онаквим каквим га је та цивилизација учинила потчињавајући га својим законима. Као лајтмотив приповетке понавља се тврдња да све зависи од воље човека, те промена до које је дошло није само наметнута споља, она је истовремено и одраз човекове жеље и воље. Савремени човек губи могућност за целовиту спознају света, увек руковођен сопственом похлепом, пожудом и гордошћу, он није

способан да несебично воли, као што није спреман ни да драговољно служи без материјалне надокнаде. Одојевски показује како утилитаризам у коначном облику као користољубље руши личност.

Радња прве приповетке одвија се на обалама Вуоксе у Финској и у Петербургу, а друге у Москви. Петербург, екс-центрични град, као гранична тачка руског простора настао је као резултат експанзионистичких идеја и неодвојиво је повезан са Петром Великим и историјским успоном Русије на светској сцени. Илустрација експанзионистичких идеја јесте управо освајање простора Финске, о чему сведоче и епизоде које се дешавају на обалама Вуоксе као и освајања о којима се говори у „Финској легенди”.

„Финска легенда” је резултат фолклорне хиперболизације Петровог времена и показује митологизацију Петровог лика у тексту који у својој суштини није руски, већ нам демонстрира поглед на делатност великог реформатора са стране, из Финске, од племена које као да је у савременост пренесено из неког архаичног периода и које се одликује склоношћу ка стварању митова: «(ибо финны большие рассказчики), и так мало-помалу происшествие, вчера случившееся, у них обращается в баснословное предание: явление любопытное, объясняющее до некоторой степени, каким образом образовались древние мифы. Вообще финнов можно назвать народом древности, перенесенным в нашу эпоху» (Одоевский 1981: 244). Лик и дело Петра Великог огледа се у фолклорном стваралаштву Финаца.

Несумњив је утицај и мотивске везе између текста „Финска легенда” и неколицином Пушкинових дела: са незавршеним романом *Арапин Петра Великог*, поемама *Бронзани коњаник* и *Полтава*. О томе су писали Сакулин (Сакулин 1903: II. 77) и Сахаров (Сахаров 1981: 18), али и савремени истраживачи Бабајева (Бабаева 2012)⁹³ и Дмитренко. Главни текст приповетке код Одојевског

⁹³ У раду «Историческая интерпретация сюжета повести В. Ф. Одоевского *Саламандра*» Замира Еседовна Бабаева детаљно приказује мотиве који повезују ова два текста. Између осталог, и Јако и Ибрахим, као саподвижници руског цара, постају једно од оруђа руског просветитељства. Поимање државе и човека обележено је мотивима механичности, аутоматизма: за Ибрахима Русија је „огромна радионица” у којој се померају само машине, а за Јака Русија личи на „огромну машину”. Оба јунака да би брже постигли успех у руском високом друштву желе да се ожене

праћен је научним коментарима самог аутора, који на основу најновијих научних истраживања упознаје своје читаоце са особеностима карактера Финаца и са њиховом психологијом. Етнографска појашњења о животу Финаца, представљају кључ за поимање дубљег смисла „тајанствене” приповетке јер вести до обала Финске стижу пропуштене кроз филтер гласина:

Они живут не в селениях, но уединенно в хижинах, разбросанных между гранитных скал, редко сообщаются не только с другими людьми, но и между собою; оттого известия о всем происходящем в мире до них доходят в виде искаженных слухов.

Аутор се враћа једној од централних идеја из текста *Ко су лудаџи?* – схватање стварности зависи од посматрача, од његовог образовања, од културе којој припада, од друштвеног слоја у коме је рођен и био одгајан. Бављење магијом код Финаца резултат је животних околности и представља у суштини скуп сазнања до којих се дошло вековним пребивањем на том простору, те је самим тим еквивалентно оном што би у западном културном кругу била медицина. Живот у природи научио их је да се ослањају на лековита својства трава и корења, па чак су им позната и својства животињског магнетизма и све је то код њих заоденуто у тајанственост магије (Одоевский 1981: 244).

Научни коментар Одојевског усмерен је, као што се из наведеног види, управо ка потврђивању текста као аутентично финске легенде о Петру Великом, чиме писац постиже додатну објективизацију специфичном документаризацијом, али и ствара дистанцу између себе и свог погледа на епоху Петра Великог и слике те епохе представљене у легенди.

У Петербургу живот и смрт су повезани на посебан, то је град који лежи на костима оних који су га под будним Петровим оком градили да би обезбедили Русији „тријумф” и будућност на светској историјској сцени:

Петербург бездна, «иное» царство, смерть, но Петербург и то место, где национальное самосознание и самопознание достигло того предела, за которым открываются новые горизонты жизни, где русская культура справляла лучшие из своих триумфов, так же

женама из тог друштва које би им у томе помогле. Слика „нове престонице” која по вољи моћног господара ниче из финских мочвара такође постоји у оба текста.

необратимо изменившие русского человека. Внутренний смысл Петербурга, его высокая трагедийная роль, именно в этой несводимой к единству антитетичности и антиномичности, которая самое смерть кладет в основу новой жизни, понимаемой как ответ смерти и как ее искупление, как достижение более высокого уровня духовности. Бесчеловечность Петербурга оказывается органически связанной с тем высшим для России и почти религиозным типом человечности, который только и может осознать бесчеловечность, навсегда запомнить ее и на этом знании и памяти строить новый духовный идеал. (Топоров 2003: 8).⁹⁴

Центрична Москва, са друге стране, јесте место накупљања историје, слика целокупне историје једне државе. Радња друге приповетке одвија се у сенци Сухарјевске куле подигнуте у време Петра Великог, чиме је указано на то да је и његова делатност претворена у део историје Москве. Московски историјски кругови су оквир у коме је испричана прича о Јаку и Елзи. Центар прве приповетке јесте легенда о Петру Великом, центар друге приповетке јесте прича о Јаку и Елзи. Између осталог, овде се реализује и једна од основних мисли Парацелзијуса из његовог трактата *О нимфах, сिल्фах, пигмеях, саламандрах и о прочих духах*, који је послужио као импулс за стварање циклуса о стихијским духовима, о томе да тек када се сазнања свих земаља уједине појављује се знање свих о свему, заједничко знање човечанства:

Это не значит, что все познание существует в одном, а именно, что один человек все знает; но каждый знает в своей области. И когда все сходятся вместе, тогда все и становится известно. И это вовсе не означает, что всякая страна имеет знание каждой другой страны, но что всякая владеет своим собственным знанием, а когда все они взяты вместе, тогда и появляется знание обо всех о них (Парацельс 2005: 20).

Петар Велики заувек је остао да гледа обале финског залива у покушају да Петербург учини центром познатог света. Јако остаје „заробљен” крај Сухарјевске куле на ободу једног од московских кругова у покушају да постане важна („централна”) личност у руском друштву. У оба случаја јунаци теже да постану

⁹⁴ Јединствена позиција Петербурга у историји Русије истакнута је и постојањем посебног петербуршког текста руске књижевности (Топоров 2003: 7 и даље).

центар круга, који је сам по себи усмерен ка вишим сферама, ка небу, ка бесмртности.

Контраст као основа композиције приповетке *Јужна обала Финске почетком XVIII века* реализован је и кроз стварање легенди о Елзи и Петру Великом. Аутор је на почетку приповетке написао да: „Врожденная страсть к чудесному соединяется в них с сильным поэтическим элементом и с полудикою привязанностью к своей земле” (Одоевский 1989: 244) тако да је закономерно обраћање у предање судбине моћног цара Вејнелејса и обичне девојке са обала Вуоксе. Судбина Елзе потврђује оно што је аутор и дао као основну карактеристику Финаца – приврженост сопственој земљи: „На берегах Вуоксы до сих пор сохраняется предание о девушке, которую богатый барин увез было в Петербург и которая убежала от богатства из любви к своей лачужке” (Одоевский 1989: 289). Легенда о Елзи садржи и одјек Јакове судбине, али он је за Финце непознати странац, за разлику од девојке за коју сви знају и која се претворила у стару вештицу: „рассказывают и о том, как в старину незнакомые люди, или духи, в богатом платье, вдруг являлись в хижинах и оставляли на столе деньги, прося их отдать Эльсе, старой колдунье” (Одоевский 1989: 289). Руска култура намеће правила која се морају поштовати. Финска култура, онаква какву Одојевски описује, представља одређену суму прецендената,⁹⁵ те у том смислу девојка која уместо љубави и богатства бира усамљенички живот и сиромаштво не представља изузетак или нарушавање правила, јер у таквој култури правилно је оно што постоји. Приче о руском цару Петру Великом и финској девојци, а касније вештици Елзи, постају део финског фолклора.

Историја у средишту има личност са њеним тежњама. Остварење тежњи Петра Великог зависи од људи, баш као што је остварење Јакових тежњи зависило од историјских околности. Личност и друштво су неодвојиво повезани у историјском процесу, без обзира на место које појединац заузима на друштвеној лествици. Ова повезаност условила је и специфични хронотоп приповедака које су ушле у дилогију *Саламандер*.

⁹⁵ Лотман пише да једне културе разматрају себе као одређену суму прецендената, употреба, текстова, друге као укупност норми и правила. У првима правилно је оно што постоји, у другим постоји оно што је правилно” (Лотман 2001: 417).

IV. 5. 1. Фиктивни и реални хронотоп *Силфида*. Формирање и рушење личности.

Основна карактеристика циклуса *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима* па и приповетке *Силфида*, јесте ауторова перцепција света као двоструког, као реално постојећег и идеалног реализована кроз дуализам и разноврсне бинарне опозиције.⁹⁶ Композиција приповетке састоји се од два дела, чиме се и приповетка дели на два плана који се огледају један у другом. Писац приказује како два типа сазнања (рационално и ирационално), два различита погледа на свет (прагматичан и идеалистички) и два различита система вредности (обични и поетски) у међусобној колизији (или дијалогу) суштински откривају истину о смислу човековог постојања и личне среће. Основу приповетке чини контраст: инстинкт – разум, духовно – материјално, обично – необично, реално – ирационално, високо – ниско, живо – неживо, стицање – губитак, знање – незнање, који је формално реализован кроз преплитање спољашњег и унутрашњег сижеа.⁹⁷ Два погледа на свет, две идеје о свету огледају се једна у другој, чиме се принцип огледала намеће као доминантни елемент структуре приповетке, а као централни мотив кристална ваза са водом као огледало, врста примитивног оптичког инструмента и врата за улазак у свет ирационалног. Говорећи о аутору и јунаку у вези са проблемом одраза и огледала у свом раду *Автор и герой в эстетической деятельности* М. М. Бахтин тврди да човек не види себе у огледалу, већ само свој одраз који не може постати непосредни моменат нашег виђења и перцепције света: ми видимо одраз своје спољашњости, али не видимо себе у својој спољашњости. По Бахтину огледало може дати само материјал за самообјективацију и то не у чистом облику (Бахтин 2003: 112). Аутор највећег дела текста приповетке *Силфида* и главни јунак Михаил Платонович се непрекидно „огледа”: у прозору, у писмима, у

⁹⁶ У појединим делима, као што је *Сегелијел*, постоји обрнуто кретање: представник оностраног света ступа у додир с реалним руским животом да би испунио задати филозофски задатак.

⁹⁷ Дуализмом као суштинском одредницом структуре приповетке *Силфида* бавила се у свом раду *Феномен двойничества в русской литературе XIX века (В. Ф. Одоевский, А. П. Чехов)* Т. В. Грудкина поредећи приповетке *Силфида* Одојевог и *Црни монах* Чехова (Грудкина 2004).

дневнику, у вази са водом и сваки пут слика коју види је другачија. Да би сагледао себе јунаку је потребан други, јер је постојање човека стални дијалог са другим. У приповетци *Силфида* ова потреба реализована је путем слања писама пријатељу и успостављањем основне опозиције: песник/филозоф – издавач.

Сматрамо да је за приповетку *Силфида* веома важно хронотопско опредмећивање идеја,⁹⁸ јер опредмећивање антагонистичких идеја доводи до симетричне организације простора. Хронотоп одређује „истинитост” или фиктивност просторно-временских веза и намеће идеју о неоспорној реалности „света идеја” чиме повезује приповетку са основним поставкама текста *Ко су лудаци?* истичући фиктивност материјалног. Уметнички свет идеја чија је суштина ништавило адекватан је одраз света чија је основна идеја бездуховност. Статичност и бездушност стварног света фикција је стварног постојања, фикција стварног хронотопа.

Центар догађања у приповеци *Силфида* је дом. С једне стране, он је део реалног хронотопа: дом је место на које Михаил Платонович долази из престонице и из којег посматра свет око себе и себе у том свету. С друге стране, стремљење јунака да спозна себе реализовано је успињањем кроз спратове дома ка врху (тавану) и откривање тајних знања која му омогућавају да спозна себе у контрасту са средином у којој се нашао чиме дом постаје еквивалент самоизградње. Гнозис је пут продирања у више сфере.

Мапа кретања Михаила Платоновича је веома једноставна: престоница–провинција, кућа, посете комшијама, кућа и, најзад истраживање поткровља у потрази за књигама. Дошавши у дом свога стрица, јунак се нашао у затвореном провинцијском кругу. Стиче се утисак да, иако се ликови крећу, то је кретање лутака без душе – фиктивно кретање без стварног циља, тим пре што се читав њихов живот одвија у ограниченим оквирима (о)круга. Време пролази, али се суштински ништа не мења: можда се мењају глумци, али улога је увек иста и пороци се тако преносе из генерације у генерацију. У овом кључу мора се разматрати и доживљај Каћењке, коју јунак назива лутком чиме је ставља у низ женских ликова описаних у *Шареним бајкама*. Разговор са Каћењком јунак ће

⁹⁸ Појам уметничког хронотопа формулисао је М. М. Бахтин у *Вопросы литературы и эстетики* (Бахтин 1975: 234 и даље).

почети цитирањем Ивана Фјодоровича Шпоњке («летом-с бывает очень много мух»), са скривеном алузијом на присуство смрти, трулежи и смрада, указујући на суштинско мртвило средине чији је Каћењка део. Нимало случајно у првој реченици у којој се помиње Каћењка помињу се и животиње: «Кстати о животных: у иных из моих соседей есть прехорошенькие дочки» (Одоевский 1989: 175) као још једна реминисценција на приповетку *Иван Фјодорович Шпоњка и његова тетка*, али и указивање на нижи степен егзистенције.⁹⁹ Фиктивно путовање са силфидом кроз просторе душе забележено у дневнику представља и спознају себе као уметника и супротстављање поете прозаичној средини. Дом је истовремено центар и фиктивног хронотопа у коме се налази човек који повезује два света: реални и иреални.

Правог путовања нема, ако изузмемо долазак у стричево село, који је описан резултативно: „Наконец я в деревне покойного дядюшки” (Одоевский 1989: 173). Тријада карактерише живот Михаила Платоновича: 1. кућа као лични простор 2. посете комшијама – гостинске собе као простор друштвеног живота и 3. поткровље – простор у коме се налазе закључане књиге као симбол простора у који јунак жели да доспе. Стварно путовање почиње стремљењем вишим садржајима и у приповеци резултира успињањем на таван и читањем књига алхемичара и кабалиста и покушајем да се спроведе алхемичарски експеримент. Први део приповетке одвија се у хоризонталној равни и иако се поглед главног јунака пуни садржајима, између њега и света који га окружује увек постоји граница: он свет посматра кроз прозор из удобне стричеве фотеље. Прозор има вишеструку улогу: он је, иако прозрачна, граница између јунака и средине, али истовремено и врста огледала. Гледајући кроз прозор, јунак јасно сагледава какву би улогу могао имати у свету који га окружује. Посете комшијама и сазнања до којих долази утврђују сродство Михаила Платоновича са „мучеником гостинских соба” Иринејом Модестовичем Гомозејком, али и са јунаком Грибоједова. Најзад,

⁹⁹ На први поглед овакав исказ делује грубо и није у складу с начином говора Михаила Платоновича, међутим, ако се подсетимо да Михаил Платонович себе пореди са Иваном Фјодоровичем Шпоњком, веза је јасна: животиње су свиње из писма Шпоњке («Свиней же здесь кормят большею частию брагой, подмешивая немного выигравшегося пива»), који би по теткинјој замисли, као и Михаил Платонович, требало да се ожени да би проширио имање.

поткровље је простор заборављене прошлости и заборављених тајних знања, простор у коме се налази скривено богатство. Простор под кровом указује на жељу јунака за уздизањем, кретање по вертикали као синоним лета и откривања нових духовних сфера, и изнад свега на жељу за превладавањем сопствене смртности. Фиктивно кретање људи-лутака у свакодневном животу у реалном хронотопу супротстављено је вертикалном кретању јунака кроз фиктивни хронотоп које представља покушај самоизградње личности и супротстављено је деловању средине.

Ситуација у којој се нашао јунак Одојевског који је залутао на средини животног пута рефлектује Дантеову ситуацију, што повезује приповетку *Силфида* са циклусом *Лудница*. Михаил Платонович није се нашао у шуми већ у руској провинцији. Данте је изгубљен у шуми, која је симбол незнања и заблуде, а руска провинција виђена очима Михаила Платоновича, као што смо имали прилике да се уверимо, такође представља простор незнања и заблуде. Похота, охолост и похлепа спречавају Дантеа да нађе излазак из своје ситуације све док не сретне разумног вођу Вергилија. Код Одојевског ситуација је сасвим супротна: ликови који су у приповеци декларисани као разумни труде се да га оставе у том простору и једино га његова интуиција води изван зачараног круга и мртвила свакодневице и омогућава му да разреши питања која га муче. Међутим, јунак поступа у складу са начелима разумног, јер је обузет пожудом (ситуација са Каћењком), охолошћу (он се поиграва са својим суседима, очигледно сматрајући да му интелектуално они нису дорасли) и жели да реши ситуацију са тужбом у своју корист (да би учврстио свој материјални положај) што га доводи у зачарани круг живота у руској провинцији.

Две су ствари на које би требало суштински обратити пажњу у овој приповеци: 1. јунаково кретање и 2. јунаково писање. Прво што се намеће јесте чињеница да јунак пише све време: од тренутка када долази на имање свога стрица до тренутка када му понестане знања да изрази оно што види путујући са силфидом кроз просторе оностраног. На неки начин приповека *Силфида* је добрим својим делом опис путовања, извесна врста путописа.¹⁰⁰

¹⁰⁰ У руској литератури почетка деветнаестог века најпознатији „путник” био је Н. Карамзин, а најзначајнији путопис била су *Письма русского путешественника*, који је критика називала

Деветнаести век је златни век путописа (Скрипник 2008а).¹⁰¹ Дневник путовања није само резултат већ услов и циљ путовања. Циљ писца-путника јесте да изврши путовање да би га описао. Травелог Михаила Платоновича у свом првом делу није опис непознатог, већ пре сагледавање познатог са друге стране (гледање кроз прозор). Јунак приповетке не креће на путовање да би видео и описао нове крајеве, већ да би задовољио своју радозналост и пронашао срећу. Потрага, као и његов пут доступни су било ком човеку, отуда ни заблешке о сазнањима до којих је дошао за самог аутора не представљају посебно достигнуће. Када јунак успева да побегне из затвореног простора, без обзира на то што физички није слободан, ослобађа се духовно. Вођа на том путовању је дух ваздуха – силфида. Вајскопф назива ситуацију у којој делују два демијурга карактеристичном за романтичарски еротски сиже (Вајскопф 2012: 614–615). Михаил Платонович се заљубљује у силфиду коју је сам створио. Међутим, да би добила свој коначни облик по кабалистичкој традицији, силфида мора проћи све нивое царства природе. Она престаје да буде само производ јунака, већ се реализује и као његова покровитељка која је од самог почетка пратила будућег демијурга формирајући његову личност («Неужели ты думаешь, что я не знала тебя? Я с самого младенчества соприсутствовала тебе...») што потврђује теорију о два демијурга. Интересантно је да што се више Михаил Платонович удубљује у свет силфиде његов се поглед шири, у чему се очитује демијуршко деловање силфиде. У одломцима из дневника појављује се мотив „путовања душе” јунака. Путовање са силфидом и доживљаји с оне стране реалног представљају за јунака нешто ново, необично и тајанствено чему он тежи као услови за личну срећу, јер

огледало „у коме се огледала читава европска цивилизација” и прозором „који је отворио Карамзин за руског читаоца у културно-историјски живот запада” (Лотман, Успенский: 531). Михаил Платонович је такође путник и пише путопис, али је његов путопис духовне природе.

¹⁰¹ «Помимо собственно познавательных, путешествие может ставить дополнительные – эстетические, политические, публицистические, философские и другие задачи; особый вид литературных путешествий – повествования о вымышленных, воображаемых странствиях <...> с доминирующим идейно-художественным элементом, в той или иной степени следующие описательным принципам построения документального путешествия» (Шачкова 2008).

открива нове особине сопствене личности што изазива и еуфоричност присутну у опису путовања.¹⁰²

После прозрења травелог јунака се у потпуности мења. Иако је суштински на једном месту, он путује кроз простор и време и одлази у Италију, у Рим. Схватање Рима као највећег достигнућа људске цивилизације и културе карактеристика је епохе буђења националне самосвести у Русији. Италија је за руску културну свест почетка деветнаестог века отаџбина уметности. Духовно путовање у Италију повезује приповетку *Силфида* са замишљеним циклусом *Лудница*. Као што смо већ писали говорећи о епиграфу циклуса *Лудница* идеја о Италији као некој врсти духовне семиосфере учвршћивана је у књижевности бројним преводима Дантеа, Петрарке, Аристоа и Тасоа. У том смислу путовање Михаила Платоновича са силфидом у Италију јесте остварење жеље типичног руског писца-путника с почетка деветнаестог века да доспе у отаџбину уметности.

Како убедљиво доказује Јанушкевич, слика Италије постаје нека врста клишеа у руској поезији прве трећине деветнаестог века:

Всмотримся в три стихотворения второй половины 1820-х гг.: «К Италии» (1825) Ивана Козлова, «Италия» (1827) Дмитрия Веневитинова, «Италия» (1829) Николая Гоголя. Уже в их заглавиях – обобщенный литературный образ Италии вообще. Написанные молодыми поэтами, один из которых (И.И. Козлов) был слепым и неподвижным, никогда не посещавшими до этого времени Италию, они формируют в русском общественном и литературном сознании прежде всего образ страны мечты, земли любви, гармонии, искусства. Образ страны складывается из поэтических клише, почти штампов (Янушкевич 2013: 99).

¹⁰² У теоријској литератури о путовању као књижевном жанру говори се и о поигравању са простором: „В лит-ре П. возникает субъективная игра с пространством, пародийное переосмысление мотива реального странствия: “Сентиментальное путешествие” Л. Стерна, т. н. “путешествия воображения” (Ксавье де Местр, А. Ф. Вельтман и др.). Путешествие по родной стране, знакомому, привычному миру открывает возможность для решения масштабных публицистич. задач (“Путешествие из Петербурга в Москву” А. Н. Радищева, в 19 в. эту линию продолжают путевые очерки Г. Гейне). Сильное и длительное влияние на развитие жанра оказали “Итальянское путешествие” И. В. Гёте, “Письма русского путешественника” Н. М. Карамзина” (Гуминский 1987).

Фиктивни хронотоп из дневника припада познатом кругу идеја карактеристичних за руску уметност његовог доба. Оно што је за Михаила Платоновича ново, за песнике његовог доба је уобичајено, баш као и доживљај Италије као ониричког простора те у том смислу он не открива ништа суштински ново за књижевност.¹⁰³ Романтичарски конфликт је грађен на посебном односу главног јунака према другим ликовима, али и са средином у целини. Жеље јунака *Силфиде* уклапају се у културни фон епохе у којој живи. Оног тренутка када дође до нивоа који је до тада неоткривен и за друге песнике:

Есть Другой мир, новый мир... Смотри: кристалл растворился - там внутри его новое солнце... Там совершается великая тайна кристаллов; поднимем завесу... толпы жителей прозрачного мира празднуют жизнь свою радужными цветами; здесь воздух, солнце, жизнь – вечный свет: они черпают в мире растений благоуханные смолы, обделявают их в блестящие радуги и скрепляют огненной стихией... За мной, за мной! мы еще на первой ступени... (Одоевский 1989: 189).

Михаил Платонович није у стању да људским језиком и словима изрази оно што се открило само за његове очи. Иронија ситуације руши романтичарски конфликт: тежња да покаже да може више него други, показује да је, као и други, немоћан пред другим световима.¹⁰⁴ Достицање среће у лету са силфидом је илузорно. Уосталом, јунак Одојевског истовремено и сумња у своје уметничке способности:

...ты знаешь, что карандаш мне никогда не давался: трудился, трудился – вышла гадость; принялся было за стихи – вышел, по обыкновению, скучный спор между мыслями, стопами и рифмами; я даже было запел, хотя никогда не мог наладить и di tanti palpiti... (Одоевский 1989: 177–178).

¹⁰³ Јанушкевич показује како и слепи песник Иван Козлов, заљубљеник у Италију и преводилац италијанских аутора, пише: „Ты не была, не будешь мною зрима, // Но как ты мной, прекрасная, любима!“ чиме се утврђује слика Италије као простора чудесног сна, фантазије и отаџбине уметности (Јанушкевич 2013: 99).

¹⁰⁴ Одојевски се интересовао за идеје које су потврђивале његову теорију интуитивне спознаје: расправа Сен-Мартена о унутрашњем, божанственом језику коме је супротстављен спољашњи језик, захтев Пордица да човек спозна унутрашњег себе (Манн 1998: 160).

и верује да ће можда у будућности створити нешто ново, неочекивано и оригинално и убеђен је у своју изузетност («я предназначен к великому в этой жизни») што још једном потврђује да се ради о романтичарској иронији јер она спаја неспојиво. Аутор приповетке нам даје могућност да осетимо његову „власт” над јунацима служећи се романтичарском иронијом и рушећи поетику романтичарског конфликта.¹⁰⁵

Путовање са силфидом завршава се постепеним повратком у стање нормалности. Символично, први корак ка повратку у нормалу јесте купање и храњење Михаила Платоновича. Купање или потапање у воду јесте део различитих иницијацијских процеса, практиковало се у античком свету, као симбол не само физичког већ и моралног очишћења, а приликом увођења у хришћанство има за циљ да истера демонске силе и испуни човека новим божанским животом. Купање Михаила Платоновича свакако јесте алузија на иницијацијски процес, с тим што се у овом случају јунак купа у супи. Блудни син враћа се у окриље средине из које је покушао да побегне. На почетку алхемичарског експеримента јунак пије воду у коју су сакупљени сунчеви зраци и тако гаси „духовну жеђ”, а сада „пацијент-иницијант” бива потопљен у масну и топлу супу да би се тело буквално натопило масноћом и тако се и нахранило. Михаил Платонович се тако ослобађа демонских сила које га терају да пише, васкрсава за нови „нормалан” живот и умире за други свет, на његовом лицу пријатељ и доктор виде предсмртне муке и саму смрт: «В глазах больного выразалось какое-то престранное чувство – как будто раскаяние, просьба, мученье разлуки; слезы его катились градом... Я обращал на это выражение лица внимание доктора... Доктор отвечал: *facies hippocratica!* (предсмертная маска (лат.))» (Одоевский 1989: 191–192). Повратак у стварни свет праћен је буђењем свих чула. Јунак Одојевског се враћа у свет чулног и телесног што једноставном конзумацијом хране и пића, али и кроз сећања на разуздану младост:

¹⁰⁵ Ман пише да су предмет романтичарске уметничке самокритике, под утицајем Ф. Шлегела, Л. Тика, у делу Кјухельбекера *Ижорский*, штампаној 1835. године били управо романтичарски поглед на свет и романтичарска поетика (Манн 2001: 359–371).

Чего не могли сделать все микстуры доктора, то произвели мои беседы о нашей разгульной молодости и в особенности несколько бутылок отличного лафита, который я догадался привезти с собою. Это сродство вместе с чудесным окровавленным ростбифом, совершенно поставило на ноги моего приятеля... (Одоевский 1989: 192).

Буђење чула вида, слуха и мириса – чула која представљају инстинктуални део човека по схватању Одојевског, онемогућиће јунаку да види други свет. Између осталог, у мистичкој традицији улаз у други свет представља огледало које се у овој приповести, као што смо видели, појављује у облику вазе са водом. Огледало је и један од најраспрострањенијих магијских предмета и да би човек био у стању да прориче гледајући у огледало он мора умртвити у себи чула вида, слуха и мириса, док чула укуса и додира нису активна уколико човек не једе и не помера се (Малевин, Гросс 2002: 141). Оживљавање ових чула онемогућује јунака да „гледа у огледало”, односно да чини оно што његов разум жели.

У јунаку Михаилу Платоновичу, старањем пријатеља и познаника, полако гине тежња за узвишеним и он се коначно уподобљује већини, међутим, блистави тренутак лета са силфидом за њега остаје врхунац живота који он више никада неће покушати да понови. Потрага за личном срећом филозофа-песника завршена је не само захваљујући разумним људима око њега већ и њему самом будући да више никада није покушао да ступи у контакт са силфидом. Михаил Платонович криви друге, али истина је да он сам не чини ништа што би га довело у поновни контакт са оностраним. Он осећа да животињски инстинкти о којима је говорио у првим писмима доминирају у његовом животу, али се против њих не бори. У животу у коме нема духовних садржаја сећање на силфиду налик је сећању на изгубљени рај:

Теперь, когда среди ежедневной жизни я чувствую, что мои брюшные полости раздвигаются час от часу более и голова погружается в животный сон, я с отчаянием вспоминаю то время, когда, по твоему мнению, я находился в сумасшествии, когда прелестное существо слетало ко мне из невидимого мира, когда оно открывало мне таинства, которых теперь я и выразить не умею, но которые были мне понятны... где это счастье? – возврати мне его! (Одоевский 1989: 193–194).

Оно је тренутно и у јунаковој свести очигледно непоновљиво: после догађаја описаних у одломцима из дневника, Михаил Платонович је претрпео само једну кризу изазвану сећањем на општење са силфидом. Он је спреман да оплакује изгубљене могућности:

А может быть, я художник такого искусства, которое еще не существует, которое не есть ни поэзия, ни музыка, ни живопись, - искусство, которое я должен был открыть и которое, может быть, теперь замрет на тысячу веков: найди мне его! может быть, оно утешит меня в потере моего прежнего мира! (Одоевский 1989: 194).

али није спреман да се за њих бори те с правом можемо рећи да главни јунак Силфиде има једну епизоду помрачења ума, али га никако не можемо назвати лудим.

С друге стране, веома лако прихвата правила „нормалног” живота и постаје разуман човек који има своје ловачке псе, ротира усеве на својим парцелама, маестрално побеђује на суђењима и ужива у разврату и пијанству. Песник је духовно осиромашао и постао све оно што је у почетку презирао:

...я, как новый помещик, сделал визиты всем моим соседям, которых, к счастью, немного; говорил с вами об охоте, которой терпеть не могу, о земледелии, которого не понимаю, и об их родных, о которых сроду не слыхивал (Одоевский 1989: 174).

За ситуацију Силфиде карактеристичан је конфликт патоса просветљеног живота и тежње да се с њим што пре растане (Вайскопф 2012: 616). Филозоф-песник брзо заборавља на други свет и биће с којим је разговарао, заборавља да је желео да буде уметник нове уметности. Уосталом, он је од почетка и сумњао у сопствене могућности, у то да ће бити у стању да створи нешто посебно или да одшкрине врата другог света и због тога се лако укалупљује у „фиоку” разумног човека. Одојевски открива да његов јунак није спреман да жртвује живот за свој идеал, али је спреман да ужива у ситним задовољствима која кваре његов карактер али постају циљ његовог постојања.

Остваривање личне среће подразумева откривање сопствене изузетности за шта код главног јунака нема никаквих индиција, али је жеља присутна. За човека је

веома важно да схвати свој инстинкт, али и да осети свој разум: писао је Одојевски у тексту *Психолошке забелешке* (Одоевский 1975: 203), развој једне или друге стране доводи до деформације личности: „Неопходно је да наш разум понекад остане празан и да престане да се усмерава ван себе, то јест да остави простор за развој инстинктуалног осећаја, јер као што човек може доћи до лудила препуштајући се само несвесном осећају (виши степен сомнабулизма), тако може доћи и до глупости умртвљујући у себи инстинктуални осећај прорачунатошћу разума” (Одоевский 1975: 201)”. Михаил Платонович је, очигледно, допустио да у једном тренутку њиме завлада инстинкт и резултат тога је дневник и путовање са силфидом. То га је довело на корак од смрти. Акт писања садржи скривену семантику жртве, самозамене субјекта услед одрицања од себе у материјалном свету. Разум је доминантнији део личности и захваљујући њему и утицају „разумних” пријатеља, инстинктуални део се умртвљује. Михаил Платонович је био спреман да жртвује живот да би писао, да би оставио траг у вечито живом свету идеја због чега путује са силфидом у Италију, а на крају је жртвовао способност да пише да би живео „као други људи” – суштински умртвљен (непостојећи) у стварном свету.

IV. 5. 2. Хронотоп микроциклуса *Саламандер*.

IV. 5. 2. 1. *Јужна обала Финске почетком XVIII века. Петербург и формирање личности.*

Микроциклус *Саламандер* има две приповетке и обухвата живот јунака у Финској и Петербургу и време Петра Великог у приповеци *Јужна обала Финске почетком XVIII века*, а у приповеци *Елза* радња се одиграва у Москви с почетка XIX века и обухвата како приказ савременог живота тако и наставак приче о јунацима из прве приповетке и њиховом животу непосредно у послепетровској епохи.

Основни принцип приповетке *Јужна обала Финске почетком XVIII века* јесте принцип контрастног паралелизма. Сакулин је својевремено истакао да је у основи приповетке сукоб две културе, руске и финске (Сакулин 1903: 77). Ми

сматрамо да је контраст у приповеци заснован на опозицији природно – вештачко, природа – цивилизација, али да је основна опозиција приповетке своја – туђа култура, чиме се у ствари као основно у обе приповетке микроциклуса намеће питање обучавања култури и самим тим формирање личности. У центру пажње Одојевског јесте личност, њена психологија и социјално понашање. Различитост култура Финске и Русије је неоспорна, међутим, у самом тексту приповетке оне су у контакту посредством Јакове личности, а у опозицији када је у питању Елза, јунакиња приповетке. У тексту су дате слике из живота у Финској, али и слике из Русије из преломног Петровог доба и из северне престонице, која је оличење новог доба. Схватање простора и онога што се посматра зависи у потпуности од посматрача, тј. зависи од тога да ли Јако посматра финске пејзаже или Елза посматра Петербург. Одојевски гради контраст стварајући два главна јунака са потпуно различитим карактерима и погледима на свет, везаних заједничким одрастањем и топлим осећањима која с временом прерастају у обострану љубав. Реализација љубавне везе постаје немогућа због разлика које су настале после Јаковог одласка из Финске и живота у различитим културама. У другом делу микроциклуса прича о Јаку и Елзи постаје „текст” из историје Москве који усваја млади Рус припадник нове генерације.

У познатом тексту *Проблема „обучения культуры” как типологическая характеристика*” (2001) Лотман, који културу разматра у као својеврстан језик и скуп текстова на том језику, сматра да је обучавање један од основних проблема. Лотман пише да се усвајање језика одиграва на два начина. Први начин карактеристичан је за обучавање матерњем језику и спроводи се у млађем узрасту када се у свест обучаваног не уводе се никаква правила, већ их замењују текстови. Дете памти многобројне употребе и на основу њих учи да самостално ствара текстове. У другом случају уводе се бројна правила на основу којих оно касније може самостално да ствара текстове (Лотман 2001: 417).

Јако у свим случајевима има улогу помагача, ученика или шегрта који усваја нове текстове. Породица у којој живи није његова биолошка породица. По природи ствари за њега је недоступно генетско наслеђе породице финског вешца Русија – способност да комуницира са оностраним. Одојевски ствара два јунака који се различито односе према магији: за Елзу то је породично наслеђе од кога не

може побећи, а Јако је опчињен процесом и инстинктивно тежи оном што му је суштински недоступно. Елза се плаши врачања. Њен страх је толико велики да је старац приморан готово силом да је постави поред ватре не би ли је натерао да у пламеновима види где му је изгубљени син. Јаково учешће у обреду своди се на испуњавање пуких физичких радњи. Код Јака постоји жеља да постане део породичног круга, али не и могућност, док код Елзе, која је његов део постоји жеља да се из њега изађе.

У Јаковом случају присутна су оба типа обучавања култури. Интересантно је да обучавање онеме што је у својој суштини „фински текст” подразумева и стицање знања о суседним народима, о племенима Рутци (Швеђана) и Вејнелејси (Руса), и неминовно о Петру Великом.

Првобитно увођење руске културе у Јакову свест у знаку је фолклорне финске легенде која га показује као моћног господара стихија који непогрешиво налази у земљи метале потребне његовој флоти, који може да заповеда води:

Сильно ударил он жезлом по морю, и море смутилось, быстро потекло в берега и только в страхе обмывало царские ноги. "Неси мои корабли!" – вскричал царь грозным голосом, и море приняло их на свои влажные плечи. "Застынь", – сказал царь, и море подернулось льдом серебристым. "Дуй, буря, в мои паруса", – сказал царь, и корабли покатились по скользкому льду (Одоевский 1981: 250).

У финској легенди говори се и о стварању Петербурга у сличном кључу. Моћни цар способан је да сагради град у ваздуху:

Между тем царь состроил корабль, оглянулся: смотрит, нет еще его города. "Ничего вы не умеете делать", – сказал он своим людям и с сим словом начал поднимать скалу за скалою и ковать на воздухе (Одоевский 1981: 250).

Лотман пише да је значај за културу момента обучавања испољен кроз посебан значај почетног момента: за сваку културу један од одређујућих момената јесте тренутак њеног увођења и фигура зачетника – онога ко је обучио, основао, открио систем и увео га у свест колектива (Лотман 2001: 417–418). Руској култури Јака учи стари Финац вештац Руси. У складу са овом поделом постоје културни јунаци или богови оснивачи једни који показују, обучавају и други који доносе

правила. Прелазак главног јунака у Русију значи суочавање са стварношћу Русије, упознавање са Петром Великим и наставак обучавања овој култури, али у другом кључу. Лотман показује да је у време Петра руско царство постало механизам који ствара правила (Лотман 2001: 420–421). За Јака је један облик обучавања замењен другим. Први сусрет са Петром диктиран је оним што је Јако научио из финских народних легенди: помешала се слика из легенде и стварност у толикој мери за Јака фантастична да он мора да поверује да је све оно што види резултат Петрове делатности:

он вспомнил, как в первый раз увидел монарха; действительность мешалась в душе финна с очарованием: великий вождь России представлялся ему то в виде исполина, то в виде чудного волхва, покоряющего стихии; это верование в Якко получило полную силу, когда образованный ум его находил на каждом шагу убеждение, что *чудные подвиги Петра не вымысел, но действительность* (курзив наш – А. Ј. Р.). Тогда разгоралась в душе Якко восторженная любовь к преобразователю России и уверенность, что и он не недостоин быть орудием монарха. Молодой финн знал, как дорожит он образованными людьми, которые в состоянии понимать его великие предположения, и гордою надеждою расширялось сердце молодого финна (Одоевский 1981: 259).

Победа и устоличавање Петра Великог као великог владара будућности и изградња града који ће постати стециште мудраца са свих страна света завршни је део пророчанства старог Русија. Део величанствене атмосфере прелиће се, по сведочанству Русија, и на Суомију.

– Кукари говорил мне, -- продолжал он после некоторого молчания, – что с некоторого времени ему чудятся странные сны: видит он, как поднимаются с суомииских берегов огромные скалы, переплывают под ноги царя вейнелейсов, и все он поднимается выше и выше, и на громаду скал взбегают суомийцы, и царь вейнелейсов прикрывает их своей огромною рукою. То чудится ему, что на берегу моря скалы разрываются с треском, а из них выходит огромный блестящий город; там собираются тietaи со всех сторон света и громким голосом ведут мудрые речи со всеми людьми суомийскими. *И над городом опять царь вейнелейсов в золотом венце; его носят облака небесные, с венца его на Суомию падают златистые искры и светят, как тысяча солнц* (курзив наш – А. Ј. Р.) (Одоевский 1989: 251).

Жеља јунака да учествује у магијском обреду трансформише се у жељу да учествује у оном што чини Петер Велики, што је за њега и фантастично, али и оваплоћено у свему оном што у Петербургу први пут у стварности види. Јунак открива за себе нови круг чији део покушава да постане.

„Регулаторна држава” Петра Првог видела је себе као систем наредби и правила. При томе се подразумевало да је животно постојање културе само реализација тих норми. Држава је постала механизам који ствара правила.

Россия походила на огромную машину, которой необъятная сила не знала границ; не доставало лишь маятника, который бы этой силе дал равномерное движение. Распорядок дел земских, средства сообщения, воспитание народа, все возникало в голове Петра и с высоты престола, как могучее семя, падало на плодоносную русскую землю (Одоевский 1989: 259).

У оваквој држави човек постаје део механизма, који испуњава своју дужност: „Тако је полудивљи Финац требало да постане једно од *оруђа руског просветитељства* (курзив наш – А. Ј. Р.)”. Ако је у Финској Јако могао само да буде посматрач магијског обреда, без могућности да га сам изводи, сусрет са Петром Великим га уверава да и он може да учествује у „магичним” радњама. Загонетно и непознато – непознати предмети, непознати људи, непозната храна – све изненађује младог Финца и доводи га у стање налик на зачараност, тако да није никакво чудо што он намах буде привучен могућношћу да постане помоћник онога који ће, по пророчанству Русија, створити моћно царство у које ће хрлити мудраци са свих страна света. Математика, физика, језици, школовање на западу – ништа од тога није тешко пало Јаку, јер се он нада ће га то приближити идолу и учинити га достојним партнером цара и омогућити му да пронађе сопствено место у новој култури.

Елза не тежи ничему новом, она није ученик жељан знања, чак се опире учествовању у магијским ритуалима деде Русија. Њено увођење у свет магије има карактер присиле. По мишљењу М. А. Турјан, Елза представља виши тип психолошке организације, будући да је само њој доступна спознаја истине. Страхом од општења са натприродним силама, као и инстинктивним знањем да је за човека ова врста општења суштински опасна, може се објаснити Елзино

понашање пред ватром. С друге стране, способност за општење са натприродним и у селу чини Елзу посебном, али и издвојеном у кругу људи међу којима живи. Пре него што ју је Јако одвео у Петербург, сеоски пастор је сматрао за потребно да му укаже на необично дејство ватре и месечине на Елзу због чега је у селу сматрају вештицом.

За разлику од Јака, који се мења после доласка у Русију и Петербург у толикој мери да заборавља и фински језик, Елзу плаше нови људи, она их сматра страшним и чини јој се да они не разговарају већ само „страшно вичу” (Одоевский 1989: 259). На девојку ништа не оставља посебан утисак јер „њеној души нису својствени ни радозналост ни чуђење”, (Одоевский 1989: 265), код ње је присутан само страх пред туђинима и успомене на родну Финску. За Елзу која себе поистовећује са природом, живот у граду, који је за њу простор неслободе, пун је ограничења. Елза се поистовећује са природом (она пева о „високом дубе”, „голосистой кукушке”, „серебряной горе”, „холме золоторебром”, Одоевский 1989: 282–284). Природа је за њу објекат поклоњења.

Разлика у прихватању туђе културе условљена је пре свега незаинтересованошћу Елзе да прихвати и разуме туђи језик и обичаје. Она није била вољан ни успешан ученик. Елза је учила, мучила се и плакала као дете (Одоевский 1989: 270). Други разлог је различит положај жене и мушкарца у високом руском друштву петровске епохе.¹⁰⁶ Жена је окована сопственом одећом, „обручима” и широком кринолином, њени покрети су ограничени јер је увезана корсетом, не сме да подигне главу. Епоха Петра I одликује се увођењем нових модних правила. Жене су морале да истичу своју фигуру, коса је пажљиво увијена у локне и покривана капом. Женски струк је истицао чврсти корсет и сукња која се значајно ширила. На слободу кретања утицале су и високе штикле. За слободно дете природе сва ова ограничења су непојмљива и Елза им се опире. У кући Зверових она хода само у кошуљи без корсета и распуштене косе, супотстављајући своју природност вештачком „модерном” изгледу. Као што је покушала да се успротиви наметању породичне традиције, Елза одбија да се мења и под утицајем нових околности – она им пркоси:

¹⁰⁶ Основна тема циклуса *Домаћи разговори*, чији део ће постати и микроциклус *Саламандер*, јесу обичаји и нарави високог друштва, са посебним освртом на положај и судбину жене у њему.

Все, что они ни выдумают, тебе кажется хорошо, а все наше дурно. Ну зачем они меня стягивают тесемками? Зачем? Расскажи! Им хочется только, чтоб я не могла ни ходить, ни говорить, ни дышать – и ты то же толкуешь. Ну скажи же мне – зачем шнуроваться? Что, от этого лучше, что ли, я буду?” (Одоевский 1989: 275–276).

За Јака је такав однос према жени постао норма тим пре што су и модна правила део културног кода који је он усвојио и прихватио. При првом сусрету са Елзом у Финској, пошто се вратио из Холандије, схватамо да Јако гледа на девојку очима странца будући да њену одећу сматра „чудном” и одмах покушава да је преведе у други културни код замишљајући је у свечаним хаљинама типичним за то доба, истовремено схватајући да Елза мора да прође кроз процес обучавања новој култури и да упозна њена правила да би се у њој осећала природно:

...странные мысли приходили в голову молодого человека; теперь он уже другими глазами смотрел на Эльсу; он воображал себе ее одетую в парадное платье, в его доме, в петербургской ассамблее, и сердце его билось сильно и порывисто; но с другой стороны, ему страшно казалось соединить навек судьбу свою с женщиною почти полудикою, которой язык не будет никому понятен, которая понимает в жизни лишь первые ее потребности; он воображал себе все огорчения, которым она будет подвергаться в обществе, для нее недоступном, все насмешки, которые будут преследовать ее безыскусственное простосердечие и совершенное незнание самых обыкновенных предметов (Одоевский 1989: 264).

Симболика Петербурга као простора у потпуности зависи од личности јунака и њиховог погледа на свет. Град, који је саграђен упркос природи и који се налази у сталној борби са њом, за Јака је симбол победе разума над стихијом, за Елзу је овај град нарушавање природног поретка ствари. Борба природног и вештачког обележава симболику Петербурга. Стварање града наноси бол и представља казну за природу:

– Да! Ты скажешь, что и это неправда, я сама видела, как они обтесали дерево колом и огромным молотом на веревках вбивали его в землю, так что земля стонала, а они-то кричат, кричат... до сих пор у меня в ушах отдается этот страшный крик (Одоевский 1989: 268).

Јако покушава да убеди Елзу да је забијање шипова једини начин да се град сагради, јер земља није чврста на том месту. Млада Финкиња сматра да тамо где земља не држи не би требало ни градити и да у је у Петербургу „све погрешно”; тамо где постоје стене Вејнелејси их дижу у ваздух, земља им у свом основном облику никако не одговара:

Им кажется земля *то слишком мягка, то слишком крепка* – вот видишь, что ты сам противоречишь себе, Якко; уж я вижу, что тут что-то нечисто. Страшно, страшно здесь, Якко... ” (Одоевский 1989: 268).

Борба стихије и културе реализује се у приповеци кроз борбу камена и воде. Вода је овде вечна, а камен је привремена човекова творевина.¹⁰⁷ Поплава која уништава Петербург доноси Елзи, детету природе, жељену слободу. Култура наредби и забрана и правила за Елзу је неприхватљива и она се плаши да ће попут стена и мочвара и сама њена личност овде бити уништена као што бива уништавана и сама земља: „Послушайся меня, милый Якко, убежим, убежим отсюда скорее, пока вейнелейсы и нас в землю не вколотили или на воздух не взорвали...” (Одоевский 1989: 269).

Јако, који је успешно уведен у нову културу, мора да се у њој учврсти и стварањем основне јединице друштва, те му се тиме намеће и избор животне сапутнице: он мора да се одлучи између Елзе и Марје Јегоровне. Елза је другарица из детињства, за њу га везују успомене на детињство у Финској, али у Петербургу она је полудивља девојка која не може да се прилагоди новом необичном животу. Марја Јегоровна је по ондашњим схватањима прилично образована, из добре породице и, што је за Јака најважније, јер га она не би осрамотила ни на царском скупу. Физички Јака несумњиво више привлачи Елза и при самом погледу на њу он је заборављао на корист и бивао спреман да све одбаци и сакрије се са њом у „бедном финском кућерку”. Међутим, када би у себи видео будућег начелника царске штампарије, војводу и цару блиског човека,

¹⁰⁷ У тексту «Символика Петербурга» Лотман користи управо цитате из *Руских ноћи* Одојевог да покаже како су вода и камен заменили места (Лотман 2001: 323).

мисао да се ожени полудивљом странкињом му је незамислива и у тим тренуцима он замишља Марју Јегоровну, „во всем великолепии, в богатом робронте, при дворе, окруженная иностранными гостями, которые не могут надивиться ее ловкому и учтивому обращению” (Одоевский 1989: 270) . Као човек нове културе Јако види Елзу као инострани елемент, туђинку, док је Марја Јегоровна за њега оличење исправног понашања, „добра жена! добрая хозяйка” (Одоевский 1989: 275). Јако је растрзан између две жене и своје жеље. Занимљиво је да се Јако у толикој мери поистовећује са новом државом, чији је део постао и која му личи на велику машину, да и себе у овој ситуацији пореди са машином на којој је један точак сломљен:

Якко не знал, что и делать: в продолжение трех месяцев образование Эльсы нимало не подвинулось; ее понятия не развивались; все народные предрассудки пребывали во всей силе; оставить ее в доме Зверева – не было возможности; жениться на ней – одна эта мысль обдавала Якко холодом; он невольно сравнивал свое состояние с прекрасною машиною, в которой было только одно колесо неудачно сделанное, но которое нарушало порядок действия всех других колес; он не мог не сознаться, что Эльса была для него помехою в жизни; его внутреннее неудовольствие отражалось в его словах, а Эльса оттого еще пуще горевала. (Одоевский 1981: 284).

Осећања Јака према Елзи су толико јака да се он после поплаве упућује у Финску у потрагу за девојком. На Иматри је Елза срећна и слободна, у финској националној одећи окружена људима који говоре њен језик: „Якко скоро заметил в избушке Эльсу; она в финском платье, довольно богатом, сидела на почетном месте, все обращались с нею с величайшим уважением, потчевали ее и кланялись. Эльса была весела и довольна...” (Одоевский 1989: 288). Јунак чини несобичну ствар: не појављује се пред њом јер не жели да јој помути срећу коју има нејасним обећањима о будућности. Елза не жели да се мења, није способна да учи, али је снажним осећањима везана за Јака. Њена љубав је посесивна. Она сматра да је Јако њен и да само она има права на његову љубав. Будући да га је чекала да се врати: „На мне уж многие хотели жениться, но я всем отказывала, я всем говорила, что один Якко будет моим мужем, и теперь говорю, как же мне расстаться с тобою?” (Одоевский 1989: 263). Када схвати да има супарницу, прибегава магији да би је се ослободила „недаром старые люди меня учили...”

(Одоевский 1989: 277), јер сматра да је Јакова заинтересованост за другу жену резултат некакве враџбине. Јако поступа несебично, а Елзино понашање је себично.

Коначни растанак са Елзом за Јака симболише и прекид односа са земљом и културом која је некада била његова: „Последняя нить порвана, – сказал он самому себе, – земля моя – мне чужая. Прощай же, Суомия – прощай навсегда! И здравствуй, Россия, моя отчизна!” (Одоевский 1989: 289).¹⁰⁸ Стварање или „шивење” еротског лика од стране јунака Вајскопф сматра космогонијским актом који симболише ново стварање или обнову универзума и он је евидентно присутан у *Силфиди* (Вајскопф 2009).¹⁰⁹ Кидање нити представља раздвајање два света: идеалног и свакодневног и симбол је повратка јунака у свакодневицу.

За Јака од тог тренутка постоји само једна отаџбина – Русија. Наговештај оваквог расплета видимо у првом питању које млади Финац поставља људима који су га спасили од поплаве и оно се тиче судбине цара: „Едва Якко пришел в чувство – первый его вопрос был о государе. "Пересел на другой катер", – отвечали ему; тогда Якко вспомнил снова о своем семействе, и лодка быстро повернула по направлению к дому Зверева” (Одоевский 1989: 285). За разлику од јунакиње, која се враћа назад у Финску која је за њу важнија и од богатства и од љубави, Јако је одлучио да остане у Русији. Иматра је за њега прошлост и Елза:

¹⁰⁸ Мотив нити Вајскопф проналази код већине представника руског романтизма: «Как видим, в большинстве этих "магических текстов", включая "Страшную мечь" с ее "вытканым" образом Катерины, содержится общий мотив нитей, который, безо всякого сомнения, прослеживается к мифологическим универсалиям. В третьей главе своего труда "Образы и символы", названной "Бог - вязатель и владыка узлов", Мирча Элиаде подробно, с привлечением обширного материала, пишет о магии нитей, узлов и сетей - от "нити судьбы" до вселенской ткани, сотканной богами» (Вајскопф 2009).

¹⁰⁹ «Мой перстень рассыпался на мелкие голубые и золотые искры, они потянулись по воде тонкими нитями и скоро совсем исчезли, лишь вода сделалась вся золотою с голубыми отливами[...] Наконец радужное сияние исчезло, и бледный зеленоватый свет заступил его место; по зеленоватым волнам потянулись розовые нити, долго переплетаясь между собою, и слились на дне сосуда в прекрасную, пышную розу [...] От розы потянулись зеленые и розовые нити, и [...] между оранжевыми тычинками появилось[...] существо удивительное, невероятное - словом, женщина, едва приметная глазу.

„...в ее глазах светилось ему родное небо, баснословный мир детства” (Одоевский 1989: 284), а у садашњости он припада Русији.

IV. 5. 2. 2. Хронотоп приповетке *Елза*. Москва и рушење личности.

Светлана Викторовна Нестерова запажа да се популарност прозног циклуса може објаснити са тачке гледишта читалачке рецепције: „Група повезаних прича може створити ефекат који се не добија читањем романа или појединачне приче. То личи на серију снимака учињених са одређеним временским размаком” (Нестерова 2012). Микроциклус *Саламандра* има три временска плана и обухвата петровску, послепетровску епоху и епоху тридесетих година XIX века. Прича о Елзи и Јаку, која се односи се на период после смрти Петра Великог, уоквирена је причом о два рођака, стрицу и синовцу, са потпуно супротним погледом на свет. Стриц је савременик три различита поколења, али је и даље млад духом, а синовац је представник савременог поколења. Њих двојица живе у „савременој” Москви, тридесетих година XIX века. Слика Москве дата је контрастно, у две временске равни. Место радње је исто: кућа познатог велможе у XVIII веку, а сада је наследник кнеза кућу продао некаквом трговцу који на месту кнежевских одаја жели да подигне текстилну фабрику. Кућа у којој се одиграва радња током времена задржала је једну непромењиву особину – у њој постоји соба у којој се у глуво доба ноћи чује звук налик на плач. Тако је било у време кнеза, деде наследника који кућу продаје, такво стање затиче и купац-трговац, срећним стицајем околности познаник старијег од два јунака. Радња приповетке одвија се на уклетом месту.

Москва као исконска руска престоница, за разлику од Петербурга, станиште је старих аристократских породица са дугом традицијом. Место радње је кућа велможе с почетка XVIII века. Такво место има богату традицију и атмосферу стабилности и богатства карактеристичну за стара здања у којима живи више генерација једне исте породице. Стриц указује на тенденцију рушења и губљења руске аристократске породичне историје описујући кнежевски дом као

место где је некада та традиција цветала, за разлику од савременог доба када аристократе живе у изнајмљеним становима:

Да! я знаю этот дом уже лет сорок; он в мое время принадлежал князю А., с которым мы были дружны в молодости. Тогда еще дворяне жили по-боярски: в доме на каждом шагу видно было, что у хозяина были отец, дед, прадед и предки, чего не заметишь в нынешних наемных квартирах, где наши исторические имена так скучно проживают и проживаются...[...] Но в мое время не так было: дед нынешнего наследника тридцать лет жил безвыездно в своем московском боярском доме... (Одоевский 1989: 291).

Петрово доба донело је рушење бројних руских традиција. Изграђена је нова престоница и у њој нису живели само потомци старих аристократа. Време Петра Великог изродило је нове племиће – оне које за своје титуле имају да захвале сопственом прегалаштву, а не само породичном наслеђу. Особеност живота аристократије у послепетровској епохи је нестабилност.

Старија генерација племића није само уживала таложећи богатство унутар дома. Богатство се преливало на сву ближу околину: коришћено је да се помогне другим људима и талентованим и онима који су испољавали жељу да се образују, да се баве трговином или другим делатностима. Старе аристократске породице гаранција су стабилности и за друге друштвене слојеве.

[...] дед нынешнего наследника ... им кормился целый околодок; его именем называлась целая улица, ибо он в точности исполнял боярскую должность: делал добро не считая и забывая, – а с его легкой и щедрой руки поднялось несколько купцов, которых дети теперь миллионеры. В его всегда развязанном кошельке черпал отец, отдававший сына в училище, промышленник, заводивший ткацкий стан; по милости этого кошелька образовались несколько хороших живописцев в академии, целый оркестр музыкантов... Впрочем, тогда так делали многие, и, поверь самовидцу, что нынешнему богатству московского среднего класса и разрастающейся промышленности первое начало было положено тогдашнею боярскою даровитостью, которая, однако ж, умела не проживаться (Одоевский 1989: 291).

Синовац, који је по сопственом признању скептик, не може без дивљења да посматра трагове бившег благостања у кући у коју је дошао:

Когда мы вошли в старобоярский дом, я с грустью посмотрел на княжеские гербы, которые щедро рассыпаны были по стенам; на ряды портретов фамилии, которой начало терялось в баснословных временах нашей истории; на старинные хрустальные люстры, которыми освещались боярские пиры, открытые для всех мимоходящих; на кабинет князя, с его огромными креслами, где он, может быть, думал, на какое новое добро бросить свое золото – и сердце мое сжалось при мысли, что грубая механическая работа заступит место высоких нравственных деяний (Одоевский 1989: 293).

Парадоксално, кућа из које је даван новац да се потпомогне развој трговине и индустрије, сада ће бити разрушена да би на њеном месту био изграђен производни погон.¹¹⁰ Великаши су, вршећи своју дужност, помогли стварање средње класе која је сада довољно моћна и богата да може да купи и разруши старо породично гнездо. Груб механички рад замениће узвишену делатност, што је и синовцу као представнику новог времена јасно. Савремена генерација, по речима стрица, плаћа грехове својих очева: „Отцы наши жили небрежно – они не подорожили ни вашим именем, ни здоровьем; я и не виню вас: вы очищаете грехи отцовские”.

Кућа у коју долазе стриц и синовац налази се у близини Сухаревске куле, готског здања које је 1692. године подигао Петар I. Сматра се да је управо у лику старог грофа делом оваплоћен Ј. В. Брјус, чији календар из 1709. године чита стриц.¹¹¹ Место радње под утицајем је Петрове делатности. Стари кнежевски дом саграђен је на месту изгореле алхемичарске лабораторије. На том месту је изгорела Јакова жена Марја Јегоровна. Јако је пратећи упутства саламандера уништио грофа желећи да заузме његово место, а стихијски дух је све спалио заједно са Јаком јер је изневерио дато обећање. Злочин је обележио простор на

¹¹⁰ В. И. Сахаров је показао како исти мотив преузимања старих аристократских обитавалишта од стране трговаца постоји и код Пушкина: «Эти мысли Одоевского перекликаются с «Путешествием из Москвы в Петербург» Пушкина, где, в частности говорится: «Под вызолоченным гербом торчит вывеска портного... Купечество богатеет и начинает селиться в палатах, покидаемых дворянством» (Пушкин. Поли. собр. соч., т. XI, с. 246–247)» (Сахаров 1981: 354).

¹¹¹ Ј. В. Брјус, научник и војсковођа, Петров сарадник, кога су у народу сматрали вешцем и алхемичарем. У Сухаревској кули налазили су се кабинет и Брјусова опсерваторија (Сухарев 1981).

коме се догодио. Скоро сто година касније на уклетом месту се и даље чују вапаји и јецаји. У овом делу приповетке писац посебно истиче симболику круга и његовог центра. Стриц говори о утицају магијских кругова који постоје од памтивека. Он сматра да се објашњење звукова налази у „истини старој као и сам свет” да сваки поступак, реч па чак и мисао стварају око себе одређено поље као што ваздух у коме се налази болестан човек може постати извор заразе:

Болесна атмосфера! Мислиш ли ти, дете, да сила која је сто пута јача од дисања и материјалне делљивости, снага злочиначке мисли, злочиначког осећаја или дела не ствара око себе болесну, деструктивну атмосферу? Реци ми, зар ниси приметио на себи да лакше дишеш кад си са добрим човеком, да ти се нерви умире, као да се миомирисно миро просуло на њих, у глави ти је јасније, срце куца равномерно и весело и како, напротив, срце замире у присуству подлаца, како те тада нешто притиска, гуши; мисли су ти стиснуте, срце бојажљиво удара, бојиш се и да погледаш таквог човека, као да се стидиш за њега или се бојиш да ће он својим погледном да спали твоју унутрашњост?...

Инстинкт те не вара! Веруј, младићу, да се око сваке мисли, сваког осећања и сваке речи ствара зачарани круг коме се нехотице потчињавају мање моћне мисли, осећања и дела; ова је истина стара као свет; примитивна слика овог сачувана је у зачараним круговима којима су окруживали себе древни врачевци (Одоевский 1989: 296).¹¹²

Кругови о којима говори стриц симбол су заштите која је гарантована унутар њихових граница будући да је граница круга непремостива, међутим, круг је и

¹¹² – Болезненная атмосфера! А ты думаешь, дитя, что та сила, которая в тысячу крат сильнее телесного дыхания и материальной делимости, сила преступной мысли, преступного чувства, преступного слова или дела не производит вокруг себя болезненной, тлетворной атмосферы? Скажи, неужели ты не замечал на себе, что ты легче дышишь в присутствии доброго человека, нервы твои успокаиваются, как бы благовонный елей пролился на них, голова светлее, сердце бьется ровно и весело, и, напротив, невольно дух занимает в присутствии подлеца, что-то тяготит тебя, давит; мысли сжаты, сердце бьется тоскливо, ты боишься устремить свои глаза против такого человека, как будто стыдишься за него или боишься, чтоб он своим взором не прожег твоей внутренности?.. Инстинкт тебя не обманывает! Верь, молодой человек, что вокруг каждой мысли, каждого чувства, каждого слова и дела образуется очарованный круг, которому невольно подчиняются попавшие в него менее мощные мысли, чувства и дела; эта истина современна миру; грубая эмблема ее сохранилась в тех очарованных кругах, которыми очерчивают себя сказочные волхвы.

символ времена којим се изражава „целовитост, савршенство” којим се обухватало време да би се боље мерило (Chevalier, Gheerbrant 2003: 322–323). Оба ова значења актуелизована су у стричевој причи и тиме што је место на коме је заробљена „болесна мисао” унутар једног од московских кругова који симболишу развој руске државе и друштва. Круг симболише и „експанзивну тежњу” (Chevalier, Gheerbrant 2003: 321), чиме се прича о Јаку и Елзи у Москви повезује са финском легендом о Петру Великом и Петербургу као будућем „центру света”.

Саламандер-Елза говорила је Јаку да све зависи од воље и жеље човека, да ништа није неоствариво. Захваљујући њеним упутствима Јако снагом воље претвара своје замисли у реалне догађаје. Стричева мисао наставља се на саламандерову: људска мисао је толико јака да се њени трагови читају и после сто година и доказ за то је, по стрицу, чињеница да се на месту Јакових злочина и после сто година чује плач, као да материјално место (кућа саграђена на месту злочина) има сопствено памћење (атмосферу). Јакова дела су променила поље на коме је касније саграђена кућа. Епоха се променила, променио се изглед места – саграђена је нова кућа, аристократија полако бива истиснута од стране нове класе, али траг злочина остаје на месту на коме се он десио.

Свака епоха има своје објашњење и решење за звуке који се чују на уклетом месту. У борби са непознатим генерација дедова, четрдесет година раније, обраћала се за помоћ и рационалистима и онима који су се бавили окултним појавама:

Я часто бывал у князя; еще тогда, т. е. лет за сорок, он показывал мне комнату, в которой иногда по ночам слышен был странный шум, похожий на вопли; я даже нарочно ночевал несколько дней сряду в княжеском доме и сам два раза слышал этот шум. Едва мы открывали дверь – все утихало; комната была пуста, и все на своем месте. В эту комнату призываются были и ученые, и колдуны, и заговорщики – ничто не помогло и ничто ничего не объяснило (Одоевский 1989: 291).

Деда савременог наследника и стричев познаник пре четрдесет година тражио је помоћ и врача и научника, али нико није био у стању ни да му помогне нити да објасни порекло загонетних звукова. Нови власник куће, човек новог доба и нове класе која тек заузима важно место на историјској позорници, који на њеном

месту жели да здање претвори у индустријско постројење, сматра да је узрок чудних звукова чињеница да у кући постоји кућни дух, што је сасвим у складу и са његовим образовањем, пореклом и сликом света. Он моли да му покажу некакво средство за одстрањивање мучних вапаја који ноћу одјекују у једној од просторија. Епоха се променила, променио се и власник, али соба је остала иста: „Я поехал с купцом в его новый дом и без труда узнал ту самую комнату, в которой я делал свои наблюдения еще при покойном князе, – в ней не было никакой перемены”. Средство које му саветује стриц за купца ће бити магијско јер стриц тако формулише свој одговор: „Я присоветовал ему поставить в этой огромной комнате паровую машину, уверив его, что она имеет особенное свойство выгонять домовых” . С друге стране, одговор је рационалан и практичан: звуци парне машине ће прекрити и неутралисати вапаје. Средство које је препоручено истовремено је и окултно и рационално, све зависи од тачке гледишта појединца. Други савременик – синовац – заинтересован је да да логично објашњење које проистиче из његовог познавања физике (стриц га чак и назива физичарем) и теорије звука:

– Это не комната, а духовой инструмент. [...]

– Объяснить трудно, но догадываться можно. Я не шучу. В самом деле, эта комната похожа на духовой инструмент. Посмотрите на эту длинную галерею, которая, как труба, примыкает к этой зале: эта зала играет роль раструба валторны, а в самой зале взгляните на свод, сделанный в потолке: этот свод – отрезок конуса, на этот свод рамы окошек опускаются в виде отрезка октаэдра... (Одоевский 1989: 293).-

Речи као што су конус, октаедар, резонатор, за купца потпуно су непознате и непојмљиве те му се чини да младић изговара неку сложену бајалицу. Одојевски на очигледан начин демонстрира како образовање и знање утичу на човекову рецепцију света: оно што је за једног човека магија и чудесно, за другог је потпуно рационално и подложно законима природе чиме наставља идеје из писама грофици Ростопчиној. Савремени човек деветнаестог века се скептично односи према свим тајанственим и необјашњивим појавама и такав однос демонстрира и синовац. Он тврди да савремена наука нема потребу да објашњава због чега неке ствари постоје: оне једноставно постоје: „Не, ми данас не

покушавамо ништа да објаснимо... Ми тврдимо да свака ствар постоји, зато што постоји..." После спровођења онога што синовац назива „хемијски чистим огледом”, чак и пошто је чуо звуке и видео силуете двоје људи на зиду собе, он одбија да поверује да је стричева прича о месту које „чува успомену” на извршени злочин уверљиво објашњење. На крају он читаву стричеву причу назива фантазмагоријом у коју тешко може поверовати читалац здравог разума. Тако се у модерном добу стичу и сударају три могућа разумевања онога што се догађа у бившој великашевој кући: за купца у кући постоји кућни дух, за синовца звуци постоје и он је сигуран да им се може дати неко рационално објашњење иако он у томе није успео, а стриц верује да постоје места за које као да је везана прошлост, на којима су за људе непознатим словима написани мисли и воља људи од којих је удаљен столећима.

Одојевски демонстрира један од кључних проблема који нагони људе да једни друге прогласе лудима, о коме је говорио у уводном тексту за *Лудница*, а то је немогућност разумевања међу људима који живе на истом географском простору, али потичу из различитих класа, као и о неразумевању које постоји међу људима који имају исто порекло и образовање, али различит поглед на свет: обичан човек разуме обичног човека, али не и речи човека из високог друштва; људи из високог друштва разумеју једни друге, али не разумеју научника; међу научницима су постојали они који су писали књиге за које су били чврсто убеђени да их могу разумети два или три човека на целом свету (Одоевский 2005: 262).

Одлазак у Москву за Јака представља вид добровољног изгнанства. Завршена је велика епоха. Петербург пада у заборав, за њега остаје везан период великих идеја и великих победа. После одласка Петра Великог са историјске сцене, град престаје да игра значајну улогу у Јаковом животу и не помиње се више у тексту приповетке. Живот Јака у Москви обележен је атмосфером губитка и рушења: „све се претворило у ништа”, постало „храна црвима”. Смрт моћног цара означила је и крај напредовања за Јака: „...ја сам видео *Великог*, разговарао с њим, мислио његове мисли, осећао оно што је он осећао, а кад је отишао *Велики*, сахрањене су и све моје наде” (Одоевский 1989: 303). Ново време, које је започело смрћу Петра Великог, донело је нова правила, којима се Јако не повинује те бива одстрањен с посла из штампарије. Марја Јегоровна сматра да је њен муж

неумесно горд: „Истерали су те? Зашто? Зато што си сувише тврд. Да си отишао, поклатио се коме је требало... али не ти, како би могао!” (Одоевский 1989: 303). Карактер Јака, који је пун идеализма и ентузијазма био спреман да се поклати пред несумњивом величином цара Петра, није му дозволио да се клања пред моћницима новог доба. У новом систему односа за њега нема места у Петербургу, те он налази уточиште у Москви. Чињеница да се радња одиграва у близини Сухарјевске куле која је везана за Петра Великог и Брујса, познатог алхемичара из његове епохе, додатно указује на пресудни утицај Петра Великог на судбину Јака. Преплићу се искуства из два различита културна круга: оно чему је присуствовао у Финској и оно што је научио на западу за време Петра Великог.

С нестанком Петра Великог нестале су и Јакове наде да ће постићи нешто у друштву чији је виђен члан желео да постане. Очај доноси и сумњу у исправност сопствених поступака и стремљења:

Ах, зачем, зачем я оставил мою лачужку? Зачем судьба привела меня видеть чужие страны? Зачем получил я свет наук и образовал ум свой? Тогда бы сердце не томилось; не знал бы, не мучился бы я неутолимою жаждою; спокойно бы провел мою жизнь при шуме родных порогов, в бедной лачуге...” (Одоевский 1989: 303).

Променили су се и породични односи. Жена, коју је Јако оженио да би импресионирао странце у Петербургу, претворила се у запуштену, џангризаву особу, „этот ангел не перенес самого обыкновенного бедствия – нищеты!” (Одоевский 1989: 305). Марја Јегоровна је стално незадовољна мужем који више није у стању да јој пружи пређашњи комфоран живот. Променио се и човек за кога се удала. Он неће постати војвода, великаш, нити начелник царске штампарије и она га назива чухонцем и непрекидно му понавља да је јеретик и бедник те да је његов посао помоћника старог грофа у стварности призивање ђавола.¹¹³ Бирајући себи жену, Јако се није руководио срцем, већ разумом. У тренуцима незнања, он се поново сећа Елзе. У промењивом свету она се не би променила и јунак чезне за њом и њеном постојаношћу: „Ты бы любила меня, ты бы не роптала на судьбу, что принуждена жить с бедным чухонцем; на твоей

¹¹³ Чухон (рус.) – погрдан руски назив за Финце.

простодушной груди я засыпал бы спокойно, прислушиваясь к родимым песням...” (Одоевский 1989: 303). Оно што је у тренутку одабира било њена највећа мана, сада јунаку Одојевског изгледа као највећа врлина.

Чињеница да је Јако изгубио важног човека у свом животу у лику Петра Великог, јунака нагони да преосмишљава свој живот и да тражи оно што је остало после рушења света који је замишљао и стварао под сенком великог човека. Разочаран у живот, он тражи спасоносну нит и сећа се јединог блиског човека кога је у животу имао. Будућност коју за себе замишља Јако подразумева присуство Елзе као сродне душе, али и као жене која га физички привлачи. У размишљањима јунака супротстављају се портрети две жене из два различита света: Маше – «Та ли это Маша, которая, бывало, в своем голландском чепчике, зятая в кофту, милая, добродушная, боялась вымолвить лишнее слово? Теперь все переменилось! Пока мы жили в довольстве, она казалась ангелом...» (Одоевский 1989: 305) и Елзе – «Где твои светло-русые кудри, где твои томные очи? Где твоя белая грудь?», из којих се види шта га је код сваке привлачило. Портрет жене је дат по правилима епохе, она изгледа онако како друштво то налаже, а Елзин је портрет природне женске лепоте и из њега несумњиво следи да она Јака еротски привлачи. Жена је за Јака била статусни симбол, огледало сопствене ситуације у друштву, а у односу на Елзу он себе доживљава као мушкараца. Правила нове културе постала су део Јаковог карактера. Мушкарац не може бити само мушкарац – он мора постићи одређени успех у друштву. У тим тренуцима он почиње да размишља о богатству и долази до закључка да бити богат значи имати предност над другима јер „богатима је све дозвољено” (Одоевский 1989: 304) Јако почиње да машта о поновном уздизању, али овог пута жели да поред њега буде Елза, што заправо показује како се два културна кода у њему преплићу – природна жеља да буде мушкарац и жеља да буде на позицији моћи у друштву: «...полечу к родным берегам, обойму свою Эльсу и с нею вместе засмеюся над целым миром. Ах, Эльса, Эльса!» (Одоевский 1989: 304). Лична Јакова утопијска чежња оваплоћена је, најзад, у идиличном еротском сну о Елзи и одвија се поред слапова Вуоксе, што показује јунакову потребу за повратком у простор сигурности, али и потребу да се оствари као успешан мушкарац:

Эльса была перед ним во всей своей красоте; она склоняла голову на грудь Якко, целовала его; ее кудри обсыпали его лицо; вокруг них лежали золотые слитки, драгоценные камни; светлое солнце сияло над ними и отражалось в их радужных переливах (Одоевский 1989: 307).

У тексту *Наука инстинкта. Одговор Рожалину* Одојевски пише: „...да бисте спознали свој природни карактер, треба га посматрати у сновима. Ко је у сну плашљив, тај по природи није храбар” (Одоевский 1975: 200) и у складу с тим Јако нам се показује као човек који жели да ужива у љубави и богатству.

Јако се са старим грофом бави алхемијом. Поново има статус помоћника. Он није сасвим убеђен да ће се огледи које спроводе завршити успешно те да ће пронаћи еликсир младости или филозофски камен. Знања које је стекао образујући се у западним земљама потврђују да се одређен број научника у Холандији, Француској и Немачкој бавио експериментима чији је циљ био добијање филозофског камена. За јунака приповетке учешће у експерименту у својству помоћника је понижавајуће: „Будущий воевода, боярин – теперь помощник, почти раб брюзгливого, полусумасшедшего старика, провожу бессонные ночи перед горящим угольем, над работою едва ли сбыточною и едва ли не преступною!..” (Одоевский 1989: 303). У књигама алхемичара Парацелзијуса, Арнолса де Виланове, Хербера, Василија Валентина, које Јако чита обећава се богатство, срећа здравље и дуг живот ономе ко дође до краја (Одоевский 1989: 306) и у њиховим списима све је толико лако да га може урадити и жена не остављајући своје вретено (Одоевский 1989: 306). Експеримент се трећи пут завршава неуспехом. Међутим, мукотрпан посао, непроспаване ноћи и крајње сиромаштво, као и женино стално пребацивање да је лењ и да мора да набави новац јер је по закону дужан да је издржава (Одоевский 1989: 307), изнуравају и доводе Јака до очаја. Стари гроф га понижава сваки пут кад му затражи новац за свој рад и још му пребације да га је узалуд упутио у тајне алхемије:

Ты работаешь только из корысти. В тебе нет душевного чувства к великому делу оттого, что душа твоя нечиста; ты не понимаешь стремления моей души, ты не понимаешь всей важности нашего таинства. Ты думаешь, это такое ремесло, как всякое другое... (Одоевский 1989: 309).

Рационално и ирационално се боре у јунаку што се одражава и у сумњи у исход експеримента и у истовремено нади да ће успети, јер је за њега алтернатива једнака смрти: „или ћу имати благо или ме неће бити” (Одоевский 1989: 309). Јако помишља да дигне руку на себе, или да побегне из Москве и врати се на Иматру, (у оба случаја прекида се његов живот у Русији), али са неуспесима расла је и нада.

Одојевски прати развој личности, њено формирање под утицајем различитих култура, процес социјализације, али га суштински интересује мотивација појединих поступака и њихова морална страна. „Нама није позната апсолутна истина, али ми имамо инстинктуалну спознају добра и зла, које нас нагони да судимо о другим људима, стварима (јер је суд примена предмета у односу на неко мерило); ова инстинктуална спознаја развила се код људи” (Одоевский 1975: 200). Спас за Јака долази неочекивано. Сетио се како је гледајући у пламенове Елза рекла: „Ти си наш” (Одоевский 1989: 310) и пита се шта би могле значити те речи. Ко су људи који за њега кажу да је њихов? Вештац Руси и вештица Елза су људи за које не постоји граница између овог и другог света. Код Јака долази до моралног преокрета када дође до спасоносне мисли да је немогуће да је судбина човекова да пати на земљи: „Что, – говорил он в глубине души своей, – что все эти сказки о добродетели, о наказаниях в будущем мире? Неужели человек осужден страдать на земле?” (Одоевский 1989: 310). Јунак Одојевског открива да је страх од казне у загробном свету оно што држи човека у оквирима морала.¹¹⁴ Јунак открива за себе да није способан да поднесе патњу и да ће учинити све што је потребно да она нестане из његовог живота:

Неужели ему не дозволены все способности, чтоб избавиться от страданий?.. Все, – повторил он, невольно содрогнувшись, – да все, – сказал он с ожесточением, – о, чем бы я не пожертвовал в эту минуту, чтоб достигнуть моей цели!.. Вот еще способ, которого я не встречал в книгах; может быть, его-то и скрывают мудрые от толпы бессмысленной;

¹¹⁴ Проблем страха од казне у будућем животу често ће се појављивати у романима Достојевског, као и проблем сведозвољености.

может быть, здесь нужна жертва над таинственным сосудом; может быть, нужна жизнь человека... Почему не так?.. Зачем не испытать?.. (Одоевский 1989: 310)¹¹⁵

Тренутак моралног пада повезан је са рушењем границе између два света. Док размишља да прекрати своје муке самоубиством и тако почини највећи грех, Јако схвата да његов живот, као и све у свету око њега, има некакву цену. Оног тренутка када понуди људску жртву и суштински понуди своју душу на продају, по први пут Јако је иницијатор општења са створењима из другог света и први пут граница другог света отвара се пред њим. У пламену он види и разговара са Елзом-саламандером. Морална смрт јунака, потврђена заклетвом да припада Саламандри: „...но одно условие: будь моим, будь моим, Якко, клянись... / – Клянусь, – проговорил мрачно Якко...” (Одоевский 1989: 311), компензована је материјалном добробити у каснијем току приповетке, коју са собом доноси утицај саламандера на Јаков живот и реално физичко присуство Елзе.

Као биће из света духова, саламандер не може да буде део његовог живота, али се зато у Јаковој кући појављује двојница „сестрица” Елза. Финкиња се није променила, њен лични живот обележен је жељом да ће јој се Јако вратити:

– Нет, Якко, я не вышла замуж. Юссо очень хотел на мне жениться, но я все говорила ему: погоди, вот братец приедет. Он ждал, ждал, бедный, да и ждать перестал; а все меня еще любит; как он узнал, что я горюю по тебе, тотчас сказал: "дай, свезу тебя, Эльса; авось-либо брату поможешь... (Одоевский 1989: 312).

За разлику од Јака, чије се животне околности мењају па се и он сам мења, у Елзином животу се ништа није променило. Особине којима је могла да се похвали у време прве Јакове посете Иматри: да је добра домаћица, да је уредна, уме да музе и да прави маслац, овог пута помоћи ће јој да доведе домаћинство Јака и Марје у ред:

¹¹⁵ Зар је човек осуђен да се мучи на земљи?.. Зар му није дозвољено да примени сва средства да би се ослободио патње?... Све – поновио је[...], шта све не бих жртвовао да дођем до циља!... Знаш за начин који нисам сретао у књигама; можда га мудраци скривају од неуке гомиле; можда је потребна жртва над тајанственом посудом; можда је потребан човеков живот... Зашто не би било?... Зашто да не пробам?...

Она совсем завладела хозяйством; появились в доме чистота, опрятность, порядок; Эльса завела корову, другую и третью, и мало-помалу из боярских домов стали сходиться люди, покупать молоко и масло, которое, в отличие от обыкновенного, прозвали "чухонским" (Одоевский 1989: 315).

Долазак Финкиње доноси породици стабилне приходе најпре путем продаје млека и маслаца, а затим после првог експеримента уз помоћ Елзе-саламандера Јако добија камен помоћу ког је могуће фарбати сукно. Сав посао у кући обавља „сестрица”. Она је запошљавала раднике, бавила се рачунима, продавала фарбу, фарбала.

Материјална добробит не доноси срећу Јаковој породици. Марја Јегоровна се још раније одала пићу, иако задовољна што је поново у ситуацији да себи приушти нову лепу одећу и обућу: „появились у ней и щеголеватые платья, и голландские чепчики, и ситцевые кофты, и черевики с красными каблуками”, она блаженство тражи и проналази у пићу. Јако није задовољан постигнутим јер његова намера није била да се обогати трговином већ да дође до корена свег блага света (Одоевский 1989: 315). Јунак Одојевског је примењујући своја знања постао прави алхемичар. Захваљујући знањима из хемије успео је да створи боју на којој зарађује новац, међутим, њега више не радују мале победе. Савест и наука су раздвојени. Будући да је формирање личности обележила жеља да се приближи Петру Великом, великом цару и великом делатнику који је све своје мисли умео да претвори у стварност, Финац има подједнако грандиозне замисли. Јако не служи земљи и идеји, све његово знање усмерено је ка обогаћивању. Гордост јунака криви слику о сопственој личности – код њега се појављује нешто налик на манију величине јер сматра да ће баш он доћи до извора свеколиког светског блага.

Сан је показао шта је његов коначни циљ, а да би га постигао он мора са свог пута да уклони Марју Јегоровну и старог грофа. Прелазак границе не означава и крај Јаковог моралног пада. Он отворено саопштава Елзи да не може да буде с њом док је ту његова жена. Саламандер је открио Јаку да не постоји ништа немогуће и да је довољно да човек нешто пожели па да се то и оствари (Одоевский 1989: 324). Финкиња је већ једанпут покушала да уклони противницу

с пута, али је била ухваћена и затворена. Овог пута она као да се спаја са саламандером и заједно са Јаком плови у ватреним рекама:

В эту минуту Якко видел, что огненные искры брызнули из глаз Эльсы; она протянула руки... огненные струи истекали из ее пальцев... пламя потянулось из устья, заклокотало вокруг Эльсы, вокруг Якко... тут все смешалось... стены комнаты застлались огненными потоками... атанар расширился в необъятное пространство... Эльса и Якко носились и утопали в огненных волнах... львы, драконы, мертвый остов, чудовищные птицы летали вокруг них... все свивалось, развивалось, кружилось... (Одоевский 1989: 320).

Мисли човека имају моћ да утичу на судбину других људи. Стицајем околности, које су за јунака срећне, Марја се запалила и изгорела: да ли сопственом непажњом због пијанства («Немчин-лекаръ уверял, что она сгорела будто бы от излишнего употребления крепких напитков, но русские люди над ним смеялись» (Одоевский 1989: 321)) или утицајем натприродних сила – читаоцима су остављене могућности да поверују у за себе уверљиву варијанту. Марја Јегоровна могла је умрети зато што је муж тако желео, али је њена смрт сасвим извесно могла бити и резултат порока који је узео маха.

Опседнут мишљу да се обогати, јунак Одојевског мучен је и завишћу према старом грофу и код њега се први пут појављује проблем идентитета:

Зачем он не я? – невольно приходило в голову Якко, – зачем я не он? – прибавлял он, теряясь в своих мыслях, – он знатен, он богат, он приходит ко мне, пользуется гостеприимством бедняка для дела опасного и он же презирает меня... [...] Мысли его делались мрачнее и мрачнее, иногда они даже пугали самого алхимика (Одоевский 1989: 318).

Личност Јака деградира. Богатство утиче негативно на њега. Када се алхемичарски експеримент заврши успехом, Јако не жели да дели благо нити да открива своју тајну старом грофу те га зато лаже. Принуђен да свакодневно вара и обмањује старог грофа, алхемичар је почео да испуњава све његове капризе, изгубио је своју сиротињску гордост, трпео ниподаштавање и у потпуности заборавио на људско достојанство: „И жизнь его превратилась в бесконечное терзание: он сделался стражем своего сокровища!” (Одоевский 1989: 323).

Поседовање богатства јунаку није довољно. Он жели да има и моћ и положај у друштву и отуда жеља да буде као стари гроф.

Јунак Одојевског захваљујући вези са бићем из другог света и Елзиним натприродним способностима добија све оно чему је тежио у животу: положај у друштву, богатство, могућност да ужива на баловима и маскарадама, да организује провед у своме дворцу, а да притом нити је старио, нити се његово благо трошило. Гроф је чак наумио да се ожени шеснаестогодишњом кнегињом, која га не воли, али је зато њена родбина спремна да је уда без њене сагласности за старог грофа у замену за новац. Поново Јако одбацује Елзу, иако је дуго чезнуо за њом, њеним телом и њеним разумевањем – поново ју је заменио женом која ће лепотом и пореклом одговарати његовом статусу богатог аристократе. На дан свадбе у његовој палати појављује се Елза са питањем када ће коначно кренути на Иматру. Све што је пожелео, Јако је добио жртвујући и користећи друге, међутим, заборавио је на обећање дато саламандеру. Он покушава да се реши Елзе дајући јој новчаник пун злата, али у том тренутку зачује се демонски смех Елзе и све нестаје у пламену, али не гори дворца грофа већ кућа бојације, што указује на могућност другачијег тумачења онога што се догодило јунаку Одојевског. Сам Јако као да је прешао у свет огледала.

Све што се десило могу бити само слике из огледала – нестварне. С једне стране, Јако је главом платио нарушавање заклетве дате бићу из другог света, а то што је он себе видео као старог грофа може се објаснити његовим психолошким стањем. Текст приповетке се завршава тврђом једног од пролазника да је код Јака: „Только у него иногда ум за разум заходил” (Одоевский 1989: 328). Послења реч о јунаку јесте његово одређење као неразумника, лудака. Сваки фрагмент структуре микроциклуса оставља самом читаоцу да га до краја осмисли. Фрагментарност је повезана са представом Одојевског о повезаности појава и структура где се и у најмањем сегменту живота огледају за промућурног читаоца својства читавог постојања.

IV. 6. Особености циклизације у циклусу *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима*

Ситуација у којој су се нашли јунаци Одојевског, залутали на средини животног пута, рефлектује Дантеову ситуацију – што заправо суштински повезује приповетку *Силфида* и дилогију *Саламандер* са циклусом *Лудница*. Оба јунака су се нашао пред избором између помирења са тривијалним животом и потребе да за собом оставе траг у историји човечанства. Даље њихово напредовање и усавршавање спречавају сопствена похлепа, охолост и пожуда, као и код Дантеа. Михаил Платонович и Јако се баве писаном речју: први је писац, а други жели да у Русији, уз помоћ Петра Великог, отвори штампарију. Један од јунака стиче строго примењива и практична знања и вештине, а други се удубљује у изучавање унутрашњих осећања у човеку које се не могу исказати речима и ствара књижевно дело – тако Одојевски наставља причу о два пријатеља из уводног текста *Ко су лудаци?* формирајући два низа тема, о науци и уметности, које су обележиле циклус *Лудница*.

Жеља за изузетношћу или креативном необичношћу, као основни услов личне среће, праћена дрскошћу и смелошћу, нагони јунаке на путовање најпре реално, а затим и кроз огледала у други свет. Међутим, њихово путовање не доноси морално усавршавање, што их чини сроднима пре Улису, него самом Дантеу. Код јунака из циклуса о стихијским духовима ум и савест су раздвојени, а раздвајање свести догађа се као последица личне неостварености. Гордост јунака криви слику о сопственој личности. Код њих се појављује нешто налик на манију величине јер сматрају да ће управо они доћи до знања која су за друге недоступна, те се у моменту очаја окрећу алхемији и кабали и ступају у контакт са бићима из другог света. Будући да њихове побуде нису племените, оба покушаја се завршавају неуспехом: Јако је наводно изгорео са сопственом лабораторијом, а Михаил Платонович бива подвргнут лечењу које подразумева буђење чула, што га чини мртвим за други свет.

Особеност јунака из циклуса *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима* јесте то што они добровољно бирају лудило

да би избегли тривијалност свакодневице, као и то да се са њима догађају епизоде помрачења ума у којима они потпадају под власт логичких илузија те се тиме суштински разликују од генијалних лудака из *Луднице*. Опседнутост сопственом изузетношћу и жељом да се она по сваку цену докаже, као нека врста фикс-идеје, може се, међутим, сматрати лудилом. Оно што су постигли: текст који је написао Михаил Платонович и боја коју је у току својих експериманата пронашао Јако, иако не задовољава њихову жељу гордост, доказ је тежње ка савршенству у ономе чиме се баве, што их свакако чини сличним другим јунацима циклуса *Лудница*.

Дантеово кретање по круговима оностраног света одразило се на структуру и мотиве обе приповетке циклуса *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима*. Узевши у обзир Лотманов став да структура простора текста постаје модел простора космоса (Лотман 1998: 226) слика света коју ствара Одојевски у овом циклусу повезана је са епиграфом циклуса *Лудница*. Мотив круга суштински је важан за обе приповетке. У центру кругова о којима говори писац у оба случаја је дом јунака са огледалом који омогућава везу са оностраним. Круг је основа наративне структуре и приповетке *Силфида* и микроциклуса *Саламандра*. Концентрични кругови у наративном систему оба дела неоствареног циклуса повезују у јединствен систем различите слике света које у својој општости чине заједничко људско духовно искуство које настаје као резултат потраге за личном срећом, јер је у средишту сваког круга човек и његов покушај приближавања апсолуту. Сакулин, који се детаљно у првом тому своје монографије о Одојевском између осталог бави мистичним идеализмом, сматра да количина научних знања којима је Одојевски владао тридесетих година није допуштала да буде једноставно жртвована некаквој метафизичкој или мистичкој слици света: „У центру пажње за њега је увек човек и смисао његовог живота. Никаква натурфилозофија и ниједна космичка теорија нису му скретали пажњу од тог проблема. Његов поглед на свет могао би се назвати *антропоцентричним*” (Сакулин 1903: I. 469). У средишту сваког круга јесте човек, а кругови су симболи људског усавршавања. „Круг може симболизирати не само скривена савршенства праисконске тачке, него и створене последице; друкчије речено, свијет уколико се разликује од свог почела. Концентрични кругови предочују ступњеве битка, створене хијерархије; они су свеопће читавање јединог и не-очитаваног битка.”

Псеудо-Дионисије Ареопагит описивао је као филозоф и мистичар везе створеног бића са његовим узорком, служећи се управо симболиком средишта и концентричних кругова: удаљавањем од средишњег дела све се дели и умножава (Chevalier, Gheerbrant 2003: 321). Круг је симбол времена којим се изражава савршенство и целовитост, али је исто тако и симбол понављања: Михаил Платонович пише о средини у којој се нашао и у којој се људи крећу, међутим, привидно – време пролази, али се суштински ништа не мења: можда се мењају глумци, али улога је увек иста и пороци се тако преносе из генерације у генерацију због чега је он принуђен да бежи. Кругови свакодневног и разумног који се стежу око јунака одређују једини могући правац кретања – изван разума и изнад разума јер круг симболише и „експанзивну тежњу” (Chevalier, Gheerbrant 2003: 321). У дилогији *Саламандер* такво значење има Москва са својим историјским круговима: одлазак Јака и Елзе у Москву, али Петар Велики који гради Петербург као будући „центар света”, еквивалент су експанзивног кретања. У приповеци о Михаилу Платоновичу лет ка Италији, „центру” романтизма, представља кулминацију лудила, као што кулминацију лудила представља моменат у коме Јако себе види као московског великаша, али је исто тако излазак из оквира круга и Петрово грађење нове престонице на граници познатог простора. Све ове чињенице доказују природну повезаност циклуса *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима* са циклусом *Лудница* и њеним јунацима.

V. Циклус *Домаћи разговори* (*Домашние разговоры*)

V. 1. Наслов циклуса

Други том изабраних дела В. Ф. Одојевског из 1844. године изашао је под насловом *Домаћи разговори*. У његов састав ушле су приповетке: *Нова година* (1831), *Црна рукавица* (1838), *Imbroglia* (1835), *Силфида* (1837), микроциклус *Саламандер* (1841), *Кнегињица Мими* (1834), и *Кнегињица Зизи* (1839). *Домаћи разговори* представља једини ауторски циклус приповедака у пишчевим сабраним делима.

Сочинения князя В. Ф. Одоевского (1844), у целини била су као структура предмет истраживања В. Киселева. Она представљају аутентични ауторски зборник дела писца и репрезентативни су показатељ његовог разноврсног уметничког света (Киселев 2008: 45). Циклус *Домаћи разговори* је замишљен панорамно као и *Руске ноћи*, у којима су анализирани морал и идеологија европског друштва у целини. Међутим, стварајући нови циклус писац ствара широку и свеобухватну слику руског високог друштва, морала који у њему влада и различитих типова односа који су одлика тог друштва. Аутор посебну пажњу посвећује детаљној интимној анализи личности и њеном понашању у оквирима високог друштва. Овде универзалност смењује анализа појединачних ситуација и карактера. Открива сферу домаћих, интимних проблема човека, која је до тада била сакривена условностима друштвеног живота (Киселев 2008: 54). Посебна пажња посвећена је формирању личности и њеном васпитању, човековој потрази за идентитетом, али и приказу процеса промене личности под притиском средине и друштва. Сакулин сматра да су приповетке са темом из живота високог друштва природни „сусед” и наставак *Луднице* будући да су лудаци из приповедака потекли из високог друштва и делају у њему. Он посебно наглашава да опис савременог живота никада није само по себи циљ Одојевског: „Њега занима безидејност прозног, баналног, материјалног постојања, одсуство у њему идеалистичких начела и поезије” (Сакулин 1913: 101–102).

Наслов одређује и структуру и хронотоп циклуса. Домаћи разговор води се унутар куће (дома) и има две специфичне форме: 1. то је разговор који се води

између чланова једне породице, 2. то је разговор чланова породице са људима који посећују њихову кућу и у приповеткама Одојевског везан је за салон као облик друштвеног окупљања. Друго значење актуелизује проблем повезивања породичног и друштвеног круга. Један човек може посећивати више различитих салона и тиме успоставља везу између различитих породичних кругова. Учесници „домаћих разговора” и разговори се преливају из једног круга у други добијајући сасвим ново значење у контексту круга људи племићког порекла у Русији тридесетих година XIX века који су, између осталог, често повезани породичним везама што и на овом нивоу чува значење атрибута „домаћи”. Домаћи разговори подразумевају постојање три круга: први је уско породични круг, други је салон, као прелазна форма између породичног и друштвеног окупљања и трећи је круг високог друштва који чине руски племићи. Наслов циклуса имплицира умножавање и ширење смисла разговора ширењем круга људи који у њему непосредно или посредно учествују.

1. Домаћи разговор је онај који се примарно одвија у у кући, у кругу породице. Дом је место формирања личности, полазна тачка у човековој потрази за сопственим идентитетом, а домаћи круг јесте женски хронотоп. Мушкарци су имали своје кругове у којима су се доказивали и своја попришта на којима су могли заблистати или оставити трајан траг и то се углавном односи на службу и стваралачки рад – области које су женама махом недоступне. Круг интересовања жене из високог друштва, сматра Одојевски, ограничен је оквирима породице и куће. Назив указује на ограниченост простора који је у култури, али и у реалности имала жена, али истовремено ствара и за њу поприште на коме се може доказати као личност иако је оно ограничено и затворено. Домаћи круг, по мишљењу писца, за жену може бити поље части и светих подвига. Централно место хронотопа у циклусу *Домаћи разговори* јесте округли породични сто око кога се формира најужи породични круг и око којег се решавају најинтимнији проблеми личности:

О круглый семейный стол! свидетель домашних тайн! чего тебе не вверяли? чего ты не знаешь? Если б к твоим четырем ногам прибавить голову, ты бы сравнялся даже с нашими глубокомысленными описателями нравов, которые столь верно и резко нападают на недоступное им общество и которым я столь тщетно подражать стараюсь. За круглым

столом обыкновенно начинается маленькая откровенность; чувство досады, сжатое в другое время, начинает мало-помалу разворачиваться; из-под канвы выскакивает эгоизм в полном, роскошном цвете; тут приходят на мысль счета управителя и расстройство имения; тут откровенно обнаруживается непреодолимое желание выйти или выдать замуж; тут вспоминаются какая-нибудь неудача, какая-нибудь минута унижения; тут жалуются и на самых близких приятелей и на людей, которым, кажется, вы преданы всею душою; тут дочери ропщут, мать сердится, сестры упрекают друг друга; словом, тут делаются явными все те маленькие тайны, которые тщательно скрываются от взоров света. Послышится звонок, и все исчезло! Эгоизм спрячется за дымчатое канзу, на лице явится улыбка, и входящий в комнату холостяк с умилением смотрит на дружеский кружок милого семейства (Одоевский 1989: 143).

Округли породични сто је место максималне искренности пред собом и сопственим животним проблемима, место где се искрено говори о сопственим осећањима и жељама, око њега се воде породични домаћи разговори и открива се оно што је скривено за све друге, сем за најближи породични круг.

2. Спремајући поновно издање својих сабраних дела Одојевски потврђује да је људска реч изречена или написана у датом тренутку историјски факт настао под утицајем духа епохе и средине, образовања и разговора са савременицима:

Трудно отделиться от семьи, от народа—еще труднее; от человечества—вовсе невозможно; каждый человек волею или неволею — его представитель, особенно человек пишущий; большой или малый талант—все равно; между ним и человечеством у становляется электрический ток,— слабый или сильный, смотря по представителю,— но непрерывный, неумолимый (Одоевский 1981: 306)

у том смислу циклус *Домаћи разговори* слика је породице, књижевно-аристократског салона и високог друштва, света у коме Одојевски живи, ради и ствара и који му је суштински познат. Укореењеност изреченог у историјском тренутку од пресудног је значаја за Одојевског те он у каснијим издањима није мењао структуру циклуса. Руско друштво у многоме је пратило француске обрасце по којима се друштвени живот аристократије релизовао кроз салоне. „Излазити је значило „ићи у салоне”. Човек високог друштва је био онај који живи у друштву и зна у њему прихваћена правила” (Савкина 1998). У Русији, као и у Француској салони су били различити: и дворски и раскошно-аристократски и

нешто камернијег типа, породични и такви у којима је владао плес, карте, светски разговори, књижевно-музички и интелектуални. Високо друштво, односно оно што представља његову спољашњу и површну форму, најчешће је било изложено сатири у делима писаца који су се бавили савременим животом (Булгарин, А. Орлов). Слика коју су они нудили била је далека од истинских проблема, противречности и истинске драматичности и трагедија појединаца из високог друштва. Кнез Одојевски био је познат по својим књижевно-филозофским салонима и у Москви и касније у Петербургу те је његов поглед на високо друштво поглед из центра на кругове које је и сам стварао (Турьян 1991: 180–191). Друштво је време проводило у две мале собе Одојевских, у којима је владала опуштена неформална атмосфера, у којој није била активна уобичајена строга правила и формалности високог друштва и где су се сусретали људи из две сфере кнежевог живота: државни службеници, дипломате, представници високог племства и књижевници попут Пушкина, Љермонтова, Жуковског, кнеза Вјаземског, драматурга Шаховског, овде се на сцени високог друштва први пут појавио Гогољ, чести гости били су Замјатин (будући министар правде), отац Јакинф, професор хемије Хес, археолог Сахаров. Од дама кнежев салон су посећивале: лепотица Замјатина, грофица Лавал, кнегиња Голицина, Ростопчина. Чести гости били су и научници и музичари. Салон је домаћи круг који ствара домаћин или домаћица. У својим сећањима на кнеза Одојевског Михаил Петрович Погодин подробно описује петербуршки салон у коме су се окупљали кнежеви пријатељи и познаници људи који често нису били у пријатељским односима, али су сви по нечему били изузетни и све их је повезивала једна централна личност, а у овом случају то је писац и државни службеник кнез Одојевски (Погодин 1869: 56–57). Писац истиче да се о салонима не може говорити посматрајући их са дистанце – права слика може се створити само ако сте у салону:

Нет, господа, вы не знаете общества! вы не знаете его важной части — гостиных! вы не знаете их зла и добра, их Озириса и Тифона. И оттого достигают ли ваши эпиграммы своей цели? Если бы вы посмотрели, как смеются в гостиных, смотря мимоходом на ваши сражения с каким-то фантомом! смотря, как вы плачете, вы негодуете, до истощения издаеаетесь над чем-то несуществующим! О! если бы вы положили руку на истинную

рану гостиных, не холодный бы смех вас встретил; вы бы грустно замолкли, или бы от мраморных стен понесся плач и скрежет зубов (Одоевский 1996: 53).

3. Трећи ниво значења наслова повезан је за положај жене на сцени високог друштва. У већини приповедака циклуса *Домаћи разговори* главне јунакиње су жене. Почетком XIX века жена је искључена из живота државе, ова „искљученост” из света службе није је лишавала значаја. Улога жене у племићкој свакодневици и култури постаје све приметнија (Лотман 1994: 48). Посебну пажњу у том смислу би требало обратити управо на живот високог друштва у коме жене имају врло важну улогу. Одојевски као човек који је одлично познавао живот високог света, који је знао све о вечерама, баловима, сплеткама, ствара циклус који је највећим делом посвећен положају жене у друштву, васпитању и образовању жена, њиховој судбини, слободи, он пише о могућности да се жена избори за сопствену судбину и оствари личну срећу. Стварајући нови циклус Одојевски је могао имати имао на уму оно што је Лотман окарактерисао као суштинску особеност жена – будући да веома живо упијају особености епохе у којој живе, карактер жене може се сматрати осетљивим барометром друштвеног живота, а са друге стране, жена у улози супруге и мајке повезана је са ониме што је у људској природи вечно (Лотман 1994: 46). Бирајући главне ликове својих приповедака писац наставља проучавање односа рационалног и инстинктуалног, историјског и вечног у људима, он се и даље бави проблемима морала и унутрашње слободе личности, само што су главни јунаци овог пута жене.

Сличан поступак премештања тежишта Лотман је нашао и код Пушкина. Он бележи како у незавршеном делу *Роман в писъмах (Роман у писмима)* Пушкин тумачи различите функције мушке и женске културе и једна од јунакиња пише како начин да се жена допадне мушкарцу зависи од моде, од тренутка, а код жена је то засновано на осећају и природи који су вечни. У даљем тексту Лотман долази до закључка, који је по нашем мишљењу веома важан за објашњење структуре сабраних дела из 1844. године Одојевског и који открива основну идеју која стоји иза стварања циклуса: поглед који се овде карактерише као „женски“ Пушкин на другом месту карактерише као свој сопствени и на томе заснива мисао о сличности жена и њихове перцепције света са песницима будући да су сачувале природни осећај. На тај начин антитеза „мушког погледа” и „женског” код

Пушкина бива замењена супротстављањем историјског и вечног. Такозвани женски поглед постаје реализација вечно људског. Пушкин се приближава Дантеу кога у то доба дубоко проживљава, у чијој Божанственој комедији су сцене пакла дате у оцени Вергилија, а прелаз у свет вечних вредности захтева другог судију те Вергилија замењује Беатриче (Лотман 1994: 74). Женска култура коју у своја дела уводи Одојевски не представља једноставни опис живота жене у високом друштву, то је посебан поглед на свет који је писцу потребан да би обезбедио вишегласност сопствених сабраних дела кроз конфронтацију мушког и женског погледа на свет у *Руским ноћима* и *Домаћим разговорима*.

V. 2. Наративна структура циклуса *Домаћи разговори*

Једна од основних особина жене у патријархалној култури јесте немост, одсуство права на сопствени језик, немогућност да се самоизрази. Наслов циклуса односи се на место на коме се разговори одвијају што још једном указује на значај концепта „дома” у стваралаштву Одојевског. Домаћи круг јесте једино место где жена може слободно да разговара. Особености домаћих разговора који се одвијају у женском кругу јесу сплетке (трачеви). Главна тема женских разговора најчешће је везана за главни животни циљ сваке девојке – удају. У опширној монографији *Gossip* (1985), посвећеној проблему оговарања Патриција Спакс пише да се озбиљно трачарење одиграва у четири ока, у слободно време, у контексту поверења, обично између не више од двоје или троје људи. Оговарање пружа ресурсе за инфериорне, кључно је средство самоизражавања и кључан облик солидарности (Spacks 1985: 3, 5). Борис Владимирович Дубин гласине карактерише као говор при отсуству „туђих”; они се причају само „својима” и самим тим конструишу круг „својих” као неку врсту круга саучесника (Дубин 2001: 73). Први круг оговарања и стварања гласина код Одојевског везан је за породични круг, за оно што се говори око округлог породичног стола. Нед Шанц износи запажање да у моменту када удаја постаје једина тема вредна пажње када је у питању судбина жене, гласине се појављују као начин да жене на неки начин регулишу брачно тржиште и утичу на свој ригидно дефинисан положај у друштву

(Schantz 2008: 10). За жене је постало неопходно обезбедити сигуран пренос информација. Сплеткарење је врста архетипског модела где жене користе своје информативне канале и да би се одржале из дана у дан, али и да се умешају у мушке махинације те самим тим представља стварање женске информационе мреже (Schantz 2008: 10–11). Поред званичног протока информација, који је под контролом мушкараца, остварује се и незванични кога иницирају и контролишу жене у домаћем кругу.

Појава гласина у директој је зависности од затворености средине. Што је средина затворенија то се у њој жиовот више регулише гласинама, које, разуме се, подразумевају клевету, увреду, осуду, оговарање, потказивање и сличне феномене (Дубин, Толстых 1995: 19). Нимало случајно функција моћи жена повезана је са мотивом гласина, трачева, то јест говора, сматра Ирина Леонардовна Савкина (Савкина 1998: VII. 1). Трач моментално генерише осећај моћи будући да представља страшно оружје које има способност да уништи човеков живот и репутацију. Спаксова гласине назива дестилованом злбом. Оне се поигравају репутацијом, омогућавају ширење истина и полуистина, али и неистина о активностима, а понекад о мотивима и осећањима других. Људи који стварају гласине користе их зарад наношења штете даље политичким и друштвеним амбицијама конкурената или непријатеља. Сплетка омогућава задовољење зависти и беса опањкавањем другог, генерише тренутно задовољавајући осећај моћи, иако они који их преносе не признају такву намеру. Обезбеђује моћно оружје у политици великих и малих група, где оговарање може да почини непроцењиву штету (Spacks 1985: 4)

Блејки Вермули, Борис Владимирович Дубин и Александар Валентинович Толстих заступници су става да трач омогућава стварање коалиције са другима; али помаже и да се води евиденција о коалицијама које људи формирају са другима (Vermeule 2006: 106). Овакво схватање гласина условљава поделу света на своје и туђе:

... ценность слуха в том, что он утаен, неофициален, передается «своим», а значит — о «чужих». Иначе говоря, это вести обо всем интересном чужом (или как бы чужом, в модусе отстранения от него — зелен, мол, виноград и т.п.) для своих. Тем самым слухи выполняют своеобразную роль в «стратификации» общества в недифференцированном и

неспциализированном сознании: мир привычно и устойчиво делится на «своих» и «чужих» (Дубин, Толстых 1995: 17).

Феномен гласина присутан је у затвореним друштвима и групама па и у аристократским салонима и има посебну улогу у њиховој међусобној борби. Гласине имају структурирајућу улогу управо у формирању оваквог типа група што се поклапа са умножавањем и ширењем кругова на које указује наслов циклуса Одојевског. Међутим, да би гласина добила пуну снагу, она мора напустити круг „својих” и „бити ауторизована” од стране других група. Ако се то не догоди, гласина не може постати поучна и испунити своју улогу првобитног контролора над реалношћу и регулатора понашања у одређеној социјалној средини (Дубин, Толстых 1995: 20). Успешно остварен процес ауторизације претвара гласину у протооблик јавног мњења. Гласине тако допиру до трећег нивоа задатог насловом циклуса Одојевског: оне утичу на стварање јавног мњења високог друштва. Ширење гласина карактеристично је за другу половину XVIII и прву половину XIX века, када „случај“ постаје основа репутације.¹¹⁶ Одојевски је бирајући наслов за свој циклус правилно у његов центар ставио гласине као традиционално женски облик изражавања и испратио његово ширење и кретање кроз различите кругове: од породичног разговора за породичним столом, преко салона и разговора у кругу људи који су повезани било интересом или рођачким везама до круга високог друштва и формирања јавног мњења у њему.

Истраживачи сматрају да гласина представља прелазну форму између усмене и писане књижевности. Генетски и историјски оне представљају један од првих корака од традиционалне културе ка приповедању „од *говора* ка *причи*” (Дубин 2001: 73). Ирина Леонардовна Савкина, бавећи се руском женском прозом тридесетих и четрдесетих година XIX, долази до закључка да је женски манир приповедања повезан са причањем прича и догађаја из живота. Између осталог

¹¹⁶ Не постоји невина гласина, сматра Вермули. Снага гласина је у томе што могу да поремете устаљени поредак, да униште животе и онемогуће љубавне везе: „Gossip has always been a part of charivari with the power to turn the world upside down. It also has the power to destroy lives (Les Liaisons Dangereuses) and to derail love (when it becomes the “prejudice” of *Pride and Prejudice*). If it ever innocent, it is only because it is meaningless” (Vermeule 2006: 102)

способност да прича приче повезује се управо са женом. Жена не претендује на ауторство, њена прича је део живота: њоме се успављује дете или су њене приче смишљене да би разонодиле слушаоца. Сличан став Савкина открива и код модерне списатељице Људмиле Петрушервске, која их дефинише их као облик народне уметности, неку врсту фолклора (Савкина 1998: 7.2). Усмена традиција, за разлику од писане, није регулисана оквирима књижевног канона, што омогућава слободу варијација. Посебно продуктивним сматрамо став Савкине да је тачније повезати ову оријентисаност на усмени начин изражавања са феноменом оговарања и гласина као традиционалног начина женског изражавања у датом периоду, него с народном традицијом (Савкина 1998: 7.2).

Гласине функционишу као језик осећања, као начин личног развоја, као превладавање унутрашњих ограничења. Жена која ствара сплетке је експресивно биће које просуђује свет око себе реализујући могућност говорења и важност говорења о ситницама (Spacks 1985: 170). Писци често користе гласине као оквир за приповетке. Функцијом гласина у књижевности, а посебно у маргиналним жанровима, који „постоје на граници приватног и јавног”, као што су писма или биографије бавиле су се Патриција Спакс и блејки Вермули (Spacks 1985; Vermeule 2006: 103).

Одређени истраживачи сматрају да се и књижевно дело може сматрати врстом сплетке. С једне стране, они показују на сличност вербалних активности (иако истичу, као на пример Спакс, да оне нису суштински исте), а са друге стране говори се о потреби за информацијама о туђем животу где и литература и сплеткарење пружају читаоцу (конзументу) могућност улажења у туђи живот. Татјана Автухович сличност сплетке и литературе такође објашњава сличношћу две вербалне активности. Она сматра да суштина феномена сплетке јесте претензија њеног творца на стварање живота. Иста намера присутна је као компонента у списатељској делатности. Нагласак на субјективној перцепцији информација и активном утицају творца на свет спаја тако две врсте вербалне активности. Гласина профанизује стварање света на нивоу свакодневног и у пародијској верзији реализује људску потребу за вербалном креативношћу, због чега је логично претпоставити да књижевно дело може да апсорбује технику

гласина те га је могуће доживљавати као гласину (Автухович 2004).¹¹⁷ Спаксова сматра да се одређени број писаца користи механизмом оговарања јер им је позната потреба људи за информацијама из живота других. Оговарање је свуда присутно и свуда се према њему односе са негодовањем и презиром. Писани текст, међутим, обезбеђује читаоцу исто задовољство као и оговарање, откривајући детаље из интимне, приватне сфере других људи, њихове тајне и скривене мисли, али ослобађа читаоца осећаја кривице (Spacks 1985: 14, 72, 93, 205–206). Вермули подржава теорију Спаксове о „моралним комфору” који омогућава пракса оговарања на даљину, односно читање књижевних дела:

Why else do we allow ourselves to become absorbed in stories about people we have never met and never will if not to get large doses of the delicious social information we crave? Indeed, there is something rather chaste about getting our dose of gossip through fiction: what better way to indulge in gossip than to hear about the doings of people we have no relationship to? (Vermeule 2006: 112).¹¹⁸

Разговори у домаћем кругу или у салонима или у круговима руског високог друштва тридесетих година XIX века почивају на оговарању и сплеткама и подразумевају ширење гласина без обзира да ли су њихови протагонисти мушкарци или жене. Одојевски бира начин изражавања који карактеристичан за жене у оквиру постојећих друштвених норми и сплетка постаје основа наративне структуре свих приповедака циклуса *Домаћи разговори*. Волф Шмид сматра да је књижевна фикција представљање света које не претендује на директан однос са неким реалним, ван књижевним светом (Шмид 2003: 31). Сплетка у основи представља могућу реалност и то је сближава са основом књижевности будући да

¹¹⁷ Автухович наводи и сличан став И. П. Смирнова: «Сплетня – это такая форма распространения информации, которая сродни религиозной вере. Сплетню нельзя верифицировать. Поэтому она выступает как своего рода пародирование веры, как низведение веры до быта, почти как *parodia sacra*» (Автухович 2004).

¹¹⁸ „Зашто би дозвољавали себи да нас обузму приче о људима које никада нисмо срели и никада нећемо, ако не да бисмо се домогли велике дозе укусне друштвене информације за којом жудимо? Заиста, постоји нешто веома чудно у томе да дозу оговарања добијемо кроз литературу: који је бољи начин упуштати се у трачеве него да се информишемо о делима људи са којима немамо никакве везе?” (превод наш – А. Ј. Р.).

им је у основи мисаони модел. Шмид о фикцији као основи књижевног дела каже: «Вымысел (fictio), понимаемый в аристотелевском смысле как мимесис, — это художественная конструкция возможной действительности. Изображая не существовавшие происшествия, а происшествия возможные, фикция как конструкция имеет характер мыслительной модели» (Шмид 2003: 24).¹¹⁹ Фикција по Шмиду је суштински повезивана са концепцијом *представљања аутономне, унутарлитерарне стварности*.¹²⁰ Наративна структура приповедака из циклуса *Домаћи разговори*, актуализује проблем идеалног читаоца који бива принуђен да корак по корак анализира сваку мисао, сваку појаву и ствара закључке. Све истине које се нуде противрече једна другој и све су везане за одређене личности и њихов поглед на свет, као што и коначна истина зависи од читаочевог погледа на свет, али и на књижевност.

Тридесете године и утврђен наративни систем приповедака са темом из живота високог света у књижевном процесу, отварају, по мишљењу Адалђизе Мингати, простор за опсежна истраживања и експериментисање са различитим аспектима савремене прозе. Посебно је маркирана улога бројних приповедача у оквиру истог дела. Ови ставови Мингати поклапају се са закључцима до којих смо ми дошли анализирајући приповетку *Силфида* и дилогију *Саламандер* и, између осталог, показују да су структурално ова дела резултат пишчевих наративних експеримената који су и били разлог њиховог уврштавања у нови циклус *Домаћи разговори*. Мингати говори о посебном односу аутора, приповедача и писца, о чему је било речи и у нашем тексту: различити приповедачки гласови који изражавају различите погледе на свет често су међусобно у противречним односима чиме писац постиже универзалност значења. Читалац игра активну улогу, понекад експлицитно, понекад имплицитно; писац га непрекидно

¹¹⁹ „Фикција (fictio), схваћен у аристотеловскоим смислу као мимезис представља уметничку конструкцију могуће стварности. Представљајући могуће, а не постојеће догађаје, фикција као конструкција има карактер мисаоног модела” (превод наш – А. Ј. Р.).

¹²⁰ «Литературный вымысел (fictio), однако, — это симуляция без отрицательного характера, выдумка, в которой отсутствует момент ложности и обмана. Поэтому следует связывать фиктивность не столько с понятием видимости или симуляции, к чему склонны теоретики, сводящие ее к структуре «как будто» (als ob), сколько с концепцией изображения автономной, внутривитературной действительности» (Шмид 2003: 24).

мотивише да развија вештину перцепције и разумевања специфичности исприповеданог.

Систем наратора код Одојевског је сложен. У основи наративног система Одојевског је разговор између двоје људи (или писмо као његова варијанта) и већ на првом нивоу он по правилу суочава два различита погледа на исти проблем. Дијалогизација наратива је сигнал сумње у могућност правилне спознаје света. Нестабилна равнотежа између реалног и фиктивног, која катактерише цео текст циклуса (на шта указује наслов: домаћи разговори) представља наративну основу структуре циклуса и оспољава се кроз процес дијалогизације и раздвајање лика наратора. Суочавање две тачке гледишта на исприповедано код њега је суочавање опонената, а не непријатеља. Један наратор изражава сумњу, чуђење са дозом саосећања, а други обично заузима иронични однос према догађајима који балансирају на граници невероватног и свакодневног, логичног и немогућег. Један наратор верује, а други сумња. Овакав приступ наравији карактеристичан је за приповетке *Кнегињица Мими*, *Кнегињица Зизи* и дилогију *Саламандер*. У приповетци *Кнегињица Зизи* постоје три круга карактеристична за стварање и ширење гласова: први ниво су документарна сведочанства – писма, други ниво је прича коју Марја Ивановна прича у салону индустријалцу. Трећи ниво је разговор индустријалца и пријатеља који такође наступа у улози наратора и преноси све што му је индустријалац испричао. Трећи круг ширења приче је први ниво наравије и примарни наратори су скептик и модерни индустријалац (бивши писац елџија). Док скептик има улогу егзегетичног наратора, индустријалац је дијегетични наратор.¹²¹ Секундарни приповедачи су Зизи и њена пријатељица Марја Ивановна, међутим приповетка садржи и писма Радецког Марји Ивановој (младића заљубљеног у Зизи) и Городкова (писмо адвокату), који, по Шмидовој теорији, представљају терцијарне нараторе. Део текста резултат је трачарења Марје Ивановне и модерног индустријалца који преноси индустријалац пријатељу и мења своју улогу од дијегетичког у егзегетичког наратора. Марја Ивановна која је имала улогу дијегетичког наратора у првом кругу наравије у другом постаје

¹²¹ Дијегетични наратор је, по Волфу Шмиду, онај наратор који приповеда о самом себи као о фигури дијегесиса. Дијегетични наратор фирурира на два плана: и у приповедању (као субјекат) и у приповеданој причи (као објекат) (Шмид: 81).

егзегетички наратор. Овај лик Одојевски описује као велику брбљивицу, мајстора за кување слатка и велику обожаватељку романа. Као удовица она заузима маргинално место у друштву што компензује стављањем себе у јединствену позицију особе која поседује тајно знање и има информацију о томе шта се заиста догодило са Зизи. Ауторова карактеристика лика и друштвени положај који јој писац додељује срачунато уносе сумњу у оно што она као наратор говори. Савкина овај тип личности назива идеалним сплеткарошима. Приповетка се и заснива на љубавној драми кнегињице Зизи коју је Марја Ивановна испричала индустријалцу. Наративна структура, као и систем наратора, прати механизам преношења гласина. Стална промена наратора од дијегетичког (оног који припада свету који описује) у егзегетичког (где се његова улога односи на акт приповедања или описивања) претпоставља, као што је Мингати закључила, активног читаоца и константно промишљање прочитаног. Наративна структура приповетке *Кнегињица Зизи* налик је структури *Силфиде*. Концептуална и идејна блискост двају приповедака детаљно је разматрана у монографији Адалђизе Мингати (Mingati 2010: 128–134).¹²² У приповетци о кнегињици Зизи после писама долази до концептуалног преокрета када прочитавши последње писмо индустријалац саопштава пријатељу да очигледно у њима није све до краја изречено и да има прећутаних момената што релативизује исприоведано са становишта истинитости и делегитимизује заплет првог дела приповетке. Будући да је оквир дат у облику разговора двају јунака-наратора посебно се наглашава моменат усменог преношења приче који изазива и прекиде у приповедању, као и временске скокове, због чега сам читалац мора да се укључи у атмосферу приповетке утврђући за себе тачку гледишта у односу на истинитост изреченог и да повеже све сигнале које текст шаље.

Посебно место у циклусу има дилогија *Саламандер* у којој постоје две врсте гласина: једну стриц прича синовцу о уклетом месту, а друга је финска легенда која такође представља варијанту преношења гласина. Татјана Автухович тврди да гласине митологизују реалност: «В действиях автора сплетни тоже присутствует космогоническая (в рамках обозримого мира социума, текущей

¹²² Структура приповетке *Кнегињица Зизи* указује на то да је писање ове приповетке и рад на њој настављен и после 1836. године.

«истории») претензия; как и миф, сплетня тоже оперирует бинарными структурами; в отличие от мифа в сплетне отражается не коллективное, а индивидуальное бессознательное» (Автухович 2004).¹²³ Наративни кругови карактеристика су приповетке *Елза* из дилогије *Саламандер*. У њој је оквир задат разговором стрица-мистичара и синовца скептика. Синовац преноси оно што му је испричао стриц и има функцију егзегетичког наратора, али у делу у коме говори о својим доживљајима са стицем он постаје дијегетички наратор. Одојевски оваквим сложеним системом наратије посебно истиче чињеницу да једнозначна истина не постоји. Наратори се крећу различитим смеровима, али циљ им је увек исти: спознаја истине.

Приповетка *Кнегињица Мими* за тему има настанак и преношење гласина. Приповетка има једног наратора који објашњава ширење и умножавање гласине. Једна гласина која настаје у интимном разговору између собарице и кнегињице Мими бива изречена за округлим породичним столом у салону старе кнегиње. Одојевски приказује како различити људи реагују на гласину, како је шире и шта јој при том додају све док сплетка о бароници Дауртал не постане тема разговора читавог високог друштва, а вест о томе да она вара muže не стигне у Лифландију (Латвију). Наратор нема изражене црте индивидуалне личности и у највећем делу присутан је кроз ироничне коментаре које се односе на јунаке.¹²⁴ Одојевски експериментише и са ликом наратора.¹²⁵ Мингати посматра иронију као средство

¹²³ „У акцијама аутора сплетки присутна је космогонијска (у оквирима сагледаваног друштва, тренутне "историје") тежња; као мит, гласина такође оперише бинарним структурама; једино се за разлику од мита у сплетки се не огледа колективно и индивидуално несвесно” (превод наш – А. Ј. Р.).

¹²⁴ «Нарратор может обладать ярко выраженными чертами индивидуальной личности. Но он может быть также безличным носителем какой-либо оценки, например иронии по отношению к герою, и не быть наделенным какими-нибудь индивидуальными чертами» (Шмид 2003: 69).

¹²⁵ «Проблематику личности нарратора нужно отличать от проблематики его антропоморфности. Повествующая инстанция может быть личностной, но в то же время не быть человеком. Этот случай имеется, когда повествование ведется всеведущим и вездесущим нарратором, когда оно выходит за рамки определенной пространственной и временной точки зрения, ограниченной возможностями единичного человека. Всеведущий и вездесущий нарратор — богоподобная инстанция, которая в нарратологической традиции не раз обозначалась как «олимпийская» (Шмид 2003: 81).

којим се одржава константан дијалог са читаоцем, коме је додељен задатак да извуче одговарајуће закључке о ономе што је истинито и да открије дубоку мотивацију која лежи у основи исприповеданих догађаја (Mingati 2010: 82). Свезнајући, свеприсутни наратор који постоји у овом тексту повезан је са округлим породичним столом – који је, као што је и у тексту наглашено, једини непристрасни сведок онога што се догађа. Наратор није човек, али има свој став који се изражава кроз коментаре онога што се догађа. Сличан експеримент са наратором постоји и у приповетци *Елза* где је у центру приповедања огледало као предмет пред којим се откривају тајне људске психологије, које показује све што је било, јесте и биће и као предмет кроз који се остварује веза рационалног и ирационалног те као и сто има улогу свезнајућег и свеприсутног сведока.

Приповетке *Нова година* и *Imbrogljo* имају по једног приповедача, међутим у оба случаја ради се о приповеткама са оквиром. Писци често користе гласине као оквир за причу. У извесном смислу ово је формално неизбежно: гласине улазе у текст оног тренутка када се аутор одлучи за причу са оквиром или писмо као основу наратива (Vermeule 2006: 103). Приповетка *Imbrogljo* има поднаслов *Из забележака путника* и садржи кратак увод у коме наратор саопштава да му је причу пренео пријатељ туриста:

Один из моих приятелей сообщил мне описание странного приключения, случившегося с ним во время его путешествия по Италии. Мой приятель не автор и не умеет рассказывать красно и витиевато; желаю, чтоб интерес самого происшествия заменил для моих читателей красоту рассказа. Повторяю, мой приятель не автор, но простой путешественник, турист, для очистки совести принявший за перо (Одоевский 1844: 59)

Приповетка *Нова година* са поднасловом *Из забележака лењивца* такође је прича са оквиром будући да има предговор у коме аутор јасно ставља до знања да пише о доживљајима који нису његови:

Пишу свои записки, перечитываю, и не нахожу в них только одного: самого себя. Такое самоотвержение с моей стороны должно расположить читателей в мою пользу: увидим, ошибся ли я в своем расчете, вот несколько дней не моей жизни (Одоевский 1844: 3)

Парадоксално, Одојевски, као човек који никада није престајао да ради, пише забелешке лењивца. Указивање на то да приповетке *Нова година* и *Imbroglia* припадају циклусима путника или лењивца је начин да се писац демонстративно дистанцира од наратора-јунака самог текста. У оба случаја он подвлачи да је испричано догађај који се не тиче њега, о коме му је неко други испричао што у основу и ових приповедака ставља гласину актуализујући и овде улогу читаоца и његове тачке гледишта.

Особеност циклуса *Домаћи разговори* јесте и то да се женски лик појављује као субјекат приповедања у приповетци *Кнегињица Зизи*. Ова приповетка структурално представља огледало приповетке *Силфида*. Сама *Силфида* вишеструко је кодирана приповетка: предвиђена за *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихиијским духовима*, суштински је повезана за приповетке о генијалним лудацима и *Лудницу*, а постала је део циклуса *Домаћи разговори*. Четворострука кодираност ове приповетке чини посебно важном и њену парњакињу приповетку *Кнегињица Зизи*. Обе приповетке су засноване на писмима главних јунака, суштинска разлика је што Михаил Платонович верује да својим писањем оставља траг за будуће генерације будући да верује у своју генијалност и изузетност, док Зизи пише да би пренела догађаје из живота, о свакодневним ситницама и стварима које је интересују, о својим осећањима. Савкина пише да иако се овде види зависност Одојевског од постојећих есенцијалистичких представа о женствености, ипак у текст доноси необичну причу жене коју је она сама испричала (Савкина 1998: III). Кроз њено приповедање, кроз промену не само тога о чему се прича, него и тога како она пише може се пратити развој Зинаидиног лика (Савкина, Andrew).¹²⁶ Лотман говори о постојању извесне узајамно-повратне спреге између жене и књижевности: женски поглед на свет формира се под утицајем онога што она чита

¹²⁶ Савкина прихвата став Џоа Ендрјуа који у својој монографији *Narrative and Desire in Russian Literature 1822-49* сем приповетке *Кнегињица Зизи* Одојевског издваја и роман Херцена *Кто виноват* (1846) и незавршени роман Ф. Достоевског *Неточка Незванова* (1848–1849), посебно истичући да је њихова новина управо у томе што се женски лик појављује као субјекат приповедања: у прва два текста делимично, а код Достоевског у тексту јунакиња је фокализатор и наратор (Савкина 1998).

– чињеница која је добро позната и Одојевском те стога тражи од својих читатељки да читају руска дела, али жене и утичу на стварање књижевних дела. Жена је под утицајем романтичарске књижевности променила свест о свјим могућностима и између осталог жена постаје активни учесник књижевног процеса.¹²⁷ Одојевски препушта својој јунакињи да сама исприча своју причу чиме маркира ову нову позицију жене у књижевности.¹²⁸ Одојевски види жену не само као читаоца већ и као ствараоца – писца и тиме отвара још једно поприште на коме се жена може доказати и реализује замисао о којој је говорио у уводу приповетке *Кнегињица Мими*.¹²⁹

¹²⁷ Лјудмила Павловна Моисејева која се бави проблемом еманципације жена тридесетих и четрдесетих година XIX века истиче да је четрдесетих година у руској средини постало јасно колико је улогу одиграла жена уза руску књижевности и то илуструје речима Белинског: «оставить... мусульманский взгляд на женщину и в справедливом смирении сознаться, что наши женщины едва ли не ценнее наших мужчин, хотя эти господа и превосходят их в учености. Кто первый... оценил поэзию Жуковского? - женщины. Пока наши романтики подводили поэзию Пушкина под новую теорию... женщины наши уже заучили наизусть стихи Пушкина. Мнение, что женщина годна только рожать и нянчить детей, варить мужу щи и кашу или плясать и сплетничать, да почитать легонькие пустячки - это истинно киргиз-кайсацкое мнение» (Моисеева 2000: 168).

¹²⁸ Наталија Хохлова приказује како увођење гласина додаје нову психолошку димензију ликова из приповедака о високом друштву: „In sum, —Princess Zizi together with —Princess Mimi demonstrates how gossip, as one of the primary linguistic means of the society tale genre, dilutes the lofty discourse of refined society and boosts the creative imagination. In —Princess Zizi, in particular, gossip adds new psychological dimensions and new types of characters to the rigid structure of the society tale” (Khokhlova 2015: 91).

¹²⁹ Савкина наводи у свом истраживању *Провинциалки русской литературы (женская проза 30-40-х годов XIX века)* да се тридесетих година појављује низ жена које претендују на статус књижевница, али нису повезане са салонским дилетантизмом као што су: Јелена Ган, Надежда Дурова, Марија Жукова, Александра Зражевска, Софија Закревска, Анастасија Марченко и управо њих назива провинцијалкама руске књижевности. Посебну пажњу она је посветила и аутодокументарној женској прози: писмима, дневницима и мемоарима прве половине XIX века у књизи *Пишу себя... Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века* (Савкина 2001).

V. 3. Предговор приповетке *Кнегињица Мими* и његова функција у циклусу *Домаћи разговори*

Предговор представља једно од јаких места циклуса. Циклус *Домаћи разговори* нема формални предговор. Чињеница да се трактат о породичном столу као епицентру домаћих разговора налази у приповетци *Кнегињица Мими* истиче ову приповетку као центар циклуса. Када је по први пут штампана у седмом броју часописа *Библиотека для чтения (Библиотека за читање)* за 1834.годину, приповетка је носила поднаслов *Домашние разговоры (Домаћи разговори)* са потписом В. Безгласный (Безгласный /Одоевский 1834). Центар структуре приповетке, али и самог циклуса који формира писац јесте предговор који се налази не на почетку, већ у средини приповетке, на средини њеног трећег дела и прекида радњу у тренутку кулминације. Адалђиза Мингати посебну пажњу обраћа на однос епиграфа приповетке и предговора који се нашао у средини и сматра да Одојевски, очигледно у жељи да пронађе оправдање за недостатке свог рада (у складу са канонским функцијом предговора), заправо покушава да легитимише свој карактеристичан начин писања који често је био подврђаван критици и замеркама (Mingati 2010: 109). Свој поступак Одојевски мотивише праведношћу:

В нашу эпоху справедливости и расчета сочинитель в предисловии становит читателя на колени или выбирает ту минуту, когда сам читатель становится на колени и вымаливает развязки; тогда сочинитель важно надевает докторский колпак и доказывает читателю, почему он должен стоять на коленях, – все это с невинным намерением заставить читателя прочесть предисловие (Одоевский 1989: 156).

У свом предговору аутор говори о тешкоћама писања и каже да је најтеже писати романи на руском језику, да је од свега најтеже писати романи које описују нарави савременог друштва, јер се у високом друштву све све рускије страсти, мисли, подсмех, разочарање, све што се у души дешава изражава готовим фразама узетим из француског језика и књижевности и каже да је од хиљаду потешкоћа, највећа то што даме не говоре руски језик (Одоевский 1989: 156–157). У свом тексту Одојевски препознаје и прихвата промену која је захватила руско друштво

послепетровске епохе да су жене из високог друштва почеле да читају, стварају своје библиотеке те тако утичу на формирање будућих поколења (Лотман 1994: 50 и даље). Он и за себе каже да је пристојан човек те ретко говори руски, али је француски језик на којем се изражава без грешака на чистом париском наречју, међутим, сматра да је срамно, штетно и безобразно не говорити руски. Истиче да само два писца заиста познају руски језик: први је Пушкин, али је Грибоједов, по његовом мишљењу, једини који је заиста успео да на папир пренесе руски разговорни језик савремене епохе. Од жена савременог доба Одојевски тражи да почну да читају и да говоре на руском и, помало кокетирајући са својом женском публиком, додаје – ако оне не буду говориле на руском, он више неће написати ниједну приповетку. Предговор смештен у средишту приповетке *Кнегињица Мими* открива и основну интенцију аутора. Насловом циклуса Одојевски је указао да се бави темама које се тичу живота жена, будући да је домаћи круг њихово суверено пространство, њиме је одредио и хронотоп циклуса. Одојевски по сопственим речима пише за жене из високог руског друштва које читају дела руских писаца те се нова књижевна дела стварају, између осталог, да би се доказало да руски писци не морају само подражавати француске – они могу о животу високог света и судбини жена у њему писати на руском језику. Од посебне је важности чињеница да циклус *Домаћи разговори* завршава приповетка *Кнегињица Зизи*, чија главна јунакиња чита на руском, дела руских писаца и песника. Она испуњава први критеријум Одојевског, али је она и особа која пише. Истина, њено писање не наликује покушајима Михаила Платоновича и она не пише да би створила дело у коме ће открити истине важне за будућност или да би створила дело високе уметничке вредности, њено је писање је потврда сопствене егзистенције и личне самоактуализације. Пишући писма пријатељици она се остварује као стваралац. Кроз лик кнегињице Зизи Одојевски приказује како жене превазилазе препреке сопственог друштвеног положаја и искорачују из круга унапред одређених друштвених функција.

Предговор приповетке *Кнегињица Мери* повезује циклус *Домаћи разговори* са Бокачовим *Декамероном*. Бокачо се у предговору своме делу обраћа женама, којима је потребна утеха после преживљене љубавне боли:

А кто станет отрицать, что такого рода утешение, каково бы оно ни было, приличнее предлагать прелестным дамам, чем мужчинам? Они от страха и стыда таят в нежной груди любовное пламя, а что оно сильнее явного, про то знают все, кто его испытал; к тому же связанные волею, капризами, приказаниями отцов, матерей, братьев и мужей, они большую часть времени проводят в тесной замкнутости своих покоев, и, сидя почти без дела, желая и не желая в одно и то же время, питают различные мысли, которые не могут же быть всегда веселыми. Если эти мысли наведут на них порой грустное расположение духа, вызванное страстным желанием, оно, к великому огорчению, останется при них, если не удалят его новые разговоры; не говоря уже о том, что женщины менее выносливы, чем мужчины (Боккаччо 1955).

Италијански аутор пише о женама које су затворене у кругу свакодневице и које своје мисли не могу да поделе с другима. Положај предговора у циклусу Одојевског да ту затвореност додатно истиче. Кругови материјалног и бездушног постојања остављају жени могућност да се у њима креће мирећи се са својом ограниченошћу или да покуша да се изван тих кругова узнесе, онако како то чини Михаил Платонович – изван разумног и изнад разумног у просторе вечног. Отуда је посебно важан положај приповетке *Кнегињца Зизи* у којој главна јунакиња демонстрира начин за превазилажење ових кругова. С друге стране, алузија на *Декамерон* омогућава Одојевском успостављање везе са традицијом циклуса која почиње с Дантеом, али се наставља делом Бокача. Повезаност *Луднице* са *Божанственом комедијом* и *Домаћих разговора* са *Декамероном*, омогућава нам увид у принципе стварања сабраних дела Одојевског у којима се, између осталог, на тај начин одразила и историја развоја европског прозног циклуса.

V. 4. Структура циклуса

Структура циклуса представља оспољавање ауторовог погледа на свет. Основни структурни елемент циклуса је сиже. Понављање сижејних шема и мотива који прелазе из приповетке у приповетку омогућава нам да приповетке посматрамо као део једне веће целине. У овом циклусу писац показује у коликој мери су људи под утицајем друштвених норми и колико су склони променама под утицајем свакодневице. У чистом облику ова тема присутна је у уводној

приповетци *Нова година*, коју истраживачи попут Сакулина и Кисельова, сматрају аутобиографском (Сакулин 1913: I. 309–324). Адалђиза Мингати у свом раду *Светская повесть в раннем творчестве В.Ф. Одоевского: типологические черты и тематические группы* указује на везу коју је уочио још Сакулин између активности у Друштву љубомудрих и стварања приповедака из живота високог друштва: «Уже Сакулин в своей основополагающей монографии, посвященной творчеству писателя (Сакулин 1913: I, 1, 176-249), обратил внимание на то, что знаменитые светские повести зрелого, 'петербургского', периода, среди которых наиболее известными являются *Княжна Мими* (1834) и *Княжна Зизи* (1839), уходили своими корнями в ранний, 'московский', период, ознаменованный созданием общества любителей – философско-литературного объединения, целью которого было изучение немецкого идеализма, в частности, творчества Шеллинга – и изданием альманаха Мнемозина» (1824-25) (Mingati 2008: 287). Међутим, ни Сакулин ни Мингати не баве се структуром циклуса *Домаћи разговори* у коме је реализована веза о којој говоре и која објашњава постављање приповетке *Нова година* на почетак циклуса. Главни јунак ове приповетке, Вјачеслав, на почетку је песник, „душа” филозофско-књижевног друштва (са недвосмисленим асоцијацијама на Друштво љубомудрих) и временом постаје обичан представник високог друштва. Ова приповетка будући да у основи предствља причу о напуштању и рушењу идеалистичког погледа и његову замену прагматизмом и утилитаризмом у круговима високог друштва представља увод циклуса и задаје му основни тон.

Приповетка заиста прати распад филозофско-поетске групације, али и моралну деградацију личности. Три дела приповетке представљају приказ моралног пада главног јунака Вјачеслава. Структура Дантеовог путовања оностраним светом које води ка моралном усавршавању овде је присутна у обрнутом поретку и одвија се у три чина. Први чин је опис „раја”: писац слика дочек Нове године у кругу младих образованих ентузијаста који су тек завршили факултет и обузетих стварањем планова који ће им помоћи да својим деловањем суштински промене свет на шта указује и њихов број – њих је дванаесторица (Одоевский 1844: 9). Њихов разговор је пун ватрености и ентузијазма карактеристичног за младост. У центру круга, као „душа друштва”, инспиратор и

вођа налази се песник Вјачеслав чији су стихови сачували атмосферу и оптимизам овог друштва:

Нет нужды сказывать, что мы провозгласили его истинным поэтом и убедительно ему доказывали, что его предназначение в этой жизни – *развивать идею поэзии*; долго потом, встречаясь, мы вместо обыкновенного "здравствуй" приветствовали друг друга стихами нашего поэта: они наводили светлый радужный отблеск на все наши мысли и чувства (Одоевский 1844: 10).

Као истински вођа Вјачеслав сматра да би Нову годину требало дочекати радно па је и сам почео да пише стихове инспиришући своје пријатеље и истомишљенике да почну да раде на различитим пројектима. Пријатељи су се одмах латили посла и истог дана почели да раде на новим филозофским системима, новим курсевима математике, почели су да пишу нове романи и нове граматике (Одоевский 1844: 9). Временом од високих идеала остале су само делимично реализоване замисли, а круг младих талентованих људи се стицајем околности распао. Тиме се завршава први чин и први део Вјачеславовог живота. Други чин је прича о Вјачеславовој породици. Када је схватио да је прошло време великих замисли и високих идеала («Мое время прошло, (...) Стихи мои в камине; попытки не удались; юношеских сил не воротить; великим поэтом мне не бывать, а посредственным быть не хочу»), посветио се породици и концентрисао на продужење рода баш као и јунак *Силфиде*. Вјачеслав је створио нови круг: овог пута породични. Као и у претходном периоду његове замисли иако нису усмерене на поправљање света, усмерене су на васпитање и образовање следеће генерације: његова библиотека је пуна књига о васпитању, као и његових забележака. Он се озбиљно спрема за улогу учитеља попут студента коме предстоји тежак испит. Спреман је да ради на стварању нове генерације људи која ће, нада се он, успети да оствари оно што он није:

Может быть, я этот слабый, грубый листок, а мой сын зародыш чего-нибудь великого; может быть, в этой колыбели лежит поэт, музыкант, живописец, которому вверило провидение всю будущность человечества. Я увяну незаметно, но все, что есть в моем сыне, выведу в мир; в этом, я верю, единое назначение моей второстепенной жизни! (Одоевский 1844: 13–14).

Трећи чин и врхунац Вјачеслављеве драме показује јунака у зрелом добу. Приповедач га види у тренутку док се припрема „да изађе”. Деградација личности приказана је кроз баналну сцену у којој се Вјачеслав стоји пред огледалом. Вјачеслављева нарцисоидна усмереност на физички изглед доказ је његове личне деградације: суштину је заменила форма. Он се дотерује, говори о својој фризури и одећи (попут жене) и брине да не закасни на обећану партију карата. У романима, мушки еквивалент женског оговарања је размена информација у облику пословних писама, током коцкања, играња шаха или игара на срећу (Vermeule 2006: 102) што још једном доказује да је Вјачеслав апсорбован у „женски круг”. Син се враћа са маскенбала, што указује да су и васпитно-образовни циљеви о којима је некада маштао, остали нереализовани. Вјачеслав који је увек био центар одређеног круга увечен је у орбиту живота високог света и покушава да се докаже у том новом кругу.

У литератури о овој приповетци често се истиче сродност ове приповетке са ликовима из Грибоједовљеве драме *Невоље због памети*. Сакулин посебно подвлачи да се овде, као и касније у приповеткама *Кнегињица Мими* и *Кнегињица Зизи*, Одојевски бави психологијом секундарних ликова ове драме (Сакулин 1913: 309–310). Сматрао да је од посебног значаја, у овом смислу, крај разговора Вјачеслава и приповедача. Код Грибоједова, Чацки на крају драме тражи кочију да би побегао од бесмисленог живота московског високог друштва док јунак Одојевског тражи кочију да не закасни на једну од забава великог друштва: «Ах, Боже мой, уже половина дванадцатого... прощай, моя душа! Помнишь, как мы живали! Карету, карету!...» (Одоевский 1844: 16). Чацки је проглашен за лудака у овом друштви и он бежи из њега, јунак Одојевског као „разуман” човек жели да у њему учврсти свој статус.

Наслов приповетке *Нова година* указује на очекивање новог доба, на нове могућности и нове хоризонте. Догађаји који се описују у приповетци не оправдавају наслов. Свака следећа нова година доносила је приповедачу нова разочарења; уместо да се шири хоризонт главног јунака се сужава од идеалистички настројеног песника обузетог великим идејама, заинтересованог за свет и друштво око себе, он се постепено претвара у прагматичног богаташа који размишља само о себи и о својим интересима и антиципира појаву других јунака

овог циклуса као што су Михаил Платонович (*Силфида*), Јако (*Саламандер*), и одређеној мери модерног индустријалца и Городкова (*Кнегињица Зизи*). Будући да је *Нова година* прва приповетка у новоформираном циклусу она на неки начин најављује круг као централни мотив циклуса. Сваки чин приповетке посвећен је одређен кругу: кругу младих писаца и филозофа (идејни круг), породичном кругу или кругу високог друштва. Структура приповетке такође је у знаку круга. Истовремено замена кругова јесте и приказ борбе између материјалног и духовног у животу човека и тријумф првог: писац детаљно описује како Вјачеслав с годинама постаје све богатији, његов дом је све раскошнији, али духовни идеали и поезија постепено се заборављају.

Посебну пажњу у овој приповетци због наглашених аутобиографских елемената требало би посветити нараторау. Његов увод и последње речи стварају својеврстан оквир приповетке. Поднаслов приповетке *Из забележака лењивца* контраст је животу самог кнеза који никада није имао времена за одмор и који је читав свој живот провео радећи. У предговору наратор каже да у његовом животу нема ничег интересантног јер никада ништа није радио. Међутим, он је посматач и сведок, али и учесник догађаја које описује: « Я чувствовал, я страдал, я думал за других, о других и для других. Пишу свои записки, перечитываю, и не нахожу в них только одного: самого себя» (Одоевский 1844: 3). Врло често у тексту он говори у првом лицу множине идентификујући се као један од чланова првог филозофско-поетског круга коме је припадао Вјачеслав. Крај приповетке оставља га на ободу круга чији је део постао главни јунак, и наратор каже да је ту Нову годину дочекао сам у хотелу за људе који су у пролазу маркирајући тиме разлику између себе и свог јунака. Улазак мушких јунака у круг високог друштва и препуштање оваквом начину живота представљено је као деградација и рушење личности. У следећим приповеткама Одојевски је показао како и ови кругови могу бити простор људске борбе за циљеве који нису тривијални, прагматични и користољубиви, али је ова борба и победа у њој увек везана за женске ликове и њихову самореализацију. Овај прелаз је од суштинске важности и за циклус *Домаћи разговори* и за стваралаштво Одојевског, *Нова година* доноси крај за старе јунаке, али отвара простор за појаву нових.

Деградација личности и проблеми васпитања доминирају у приповетци *Црна рукавица*. Историјски мотиви центар су приповетке *Јужна обала Финске почетком XVIII века*, коју је Сакулин назвао историјским романом из доба Петра Првог (Сакулин 1913: II. 77), у којој се писац бави проблемом формирања личности и обучавања култури и заједно са тиме формирањем кругова високог престоничког друштва и друштвеним облицима комуникације. Космогонијски проблеми обједињују приповетке *Елза* и *Силфида*. Ове приповетке блиско повезује и тема „добровољног” лудила и деградације личности под утицајем средине. Приповетка *Кнегињица Мими* пуна мотива сатире на високо друштво представља центар циклуса и бави се проблемима деградације жена које покушавају да утврде свој статус на сцени овог друштва. Том се завршава причом о духовном формирању личности у приповетци *Кнегињица Зизи*, у којој се јунакиња не потчињава свакодневици и притисцима друштва, већ чува и демонстрира лични интегритет.

Новоформиран циклус се састоји, условно говорећи, од две групе приповедака: једну чине приповетке са темом из живота високог друштва оријентисане на приказ његових нарави и обичаја који чине дилогија *Кнегињица Мими* и *Кнегињица Зизи*, и група приповедака *Нова година*, *Црна рукавица*, *Imbroglia*; а друга група је представљена приповеткама *Силфида* и *Саламандер* са мотивима мистичне фантастике, које су биле предвиђене за неостварени циклус *Повести о томе зашто је за човека опасно поигрвање са стихијским духовима*. „Реалистичке” приповетке допуњавају фантастику указујући да на то да и свакодневни догађаји могу бити исто толико непојмљиви и сложени као и натприродне појаве. Концептуално супротстављање приповедака из живота високог света и приповедака са фантастичним садржајем, с једне стране отвара свакодневицу за утицај природних стихија и игру рушилачких егоистичних страсти, а са друге стране показује реалне изворе социјално-психолошких противречности. На тај начин појединачне приповетке не само да се обједињују у жанровско-тематске групе, већ отварају виши, концептуални ниво диктиран основном замисли сабраних дела да се прикаже равнотежа интуитивно-симболичког и рационално-научног начела, закључио је Кисељов (Киселев 2008:

54). Он међутим, губи из вида суштинску промену коју је донео нови циклус, а то је приказивање женског света и женске слике света.

Циклизација епских форми врши се у оквиру историјски условљених уметничких форми. Тридесетих година посебну популарност доживљавају приповетке из живота високог друштва. Приповетке које су ушле у састав циклуса *Домаћи разговори* настајале су у периоду 1831–1841. година. Овај период XIX века у Русији је период суштинских промена у културном животу руског друштва. После гушења устанка декабриста и увођења појачане контроле и репресије јавног мњења стварао се нови систем односа између појединца и државе: друштвено-политичка активност је смањена и посебна пажња се усмерава на област личног живота. Тридесете и четрдесете године у руској књижевности обележио је прелаз од романтизма ка реалистичком дискурсу и формирање реалистичких тенденција које ће крајем четрдесетих формирати „натуралну школу”. Једна од главних тема руске прозе тридесетих година јесте проблем представљања савременог руског друштва (Иезуитова 1973: 88–89). Интерес за детаље из свакодневног живота сведочи, како пише Раиса Владимировна Језуитова, о ширењу естетске сфере романтичарске прозе.¹³⁰ Аутори посебно истичу да су се догађаји о којима пишу заиста догодили и често их прецизно хронолошки одређују. Тих година посебну популарност имају приповетке из живота високог друштва чији су аутори били А. Велтман, В. Ф. Одојевски, А. Марлински, О. Сомов, Н. Ф. Павлов, Н. Пољевој, В. Сологуб, И. Панајев, Ј. Растопчина, Н. Дурова, М. Жукова, Ј. Ган (Иезуитова 1973: 171). Тема високог света постаје једна од главних тема руске прозе почетком тридесетих година.¹³¹

¹³⁰ Код Мана читамо: «В прозе романтизм завоевывал себе новые «сферы влияния», новые жизненные пласты, как бы испытывая и удостоверяя свою универсальную действенность. В прозе тематический диапазон, новизна предмета изображения и его современность, знакомость, будничность — это факторы эстетические. Знаменательно, что широкая классификация русской прозы (повести и рассказа) по тематическому признаку начинается именно с конца 20-х годов, с периода романтизма: светская повесть, повесть о художнике, чиновничья повесть, народная повесть и т. д.» (Манн 1989: 349–350).

¹³¹ «Действительно, в синтагме ‘светская повесть’ имя существительное и определительное прилагательное указывают на два существенно разных вопроса: существительное определяет характерный повествовательный жанр, принадлежащий к малой форме, в то время как

Бројност и популарност приповедака са оваквом тематиком Језуитова објашњава тиме што се управо у њима најјасније испољава зависност појединца од средине и друштвеног система у коме живи. Центар активности за јунаке романтичарских дела овог периода постају салони, балови, маскараде, позоришта, дом, круг породице или домаћа атмосфера на племићким имањима, а највише пажње се посвећује преживљавањима јунака везаним за интимни лични живот. То је сфера домаћих, интимних проблема човека до тада сакривена условностима друштвеног живота.

Приповеткама Одојевског са темом из живота високог друштва подробно се бави Адалђиза Мингати бави у монографији *Vladimir Odoevskij e la svetskaja povest': dalle opere giovanili ai racconti della maturità* (Mingati 2010). Ауторка запажа да ова врста приповедака постоји и у раном стваралаштву Одојевског. Она сматра да је у раним радовима Одојевски покушао да прикаже својеврсног јунака свога доба, искреног, интелигентног и осетљивог човека коме је додељена улога посматрача живота високог друштва и да ови пишчеви покушаји покушаји настају под утицајем сатиричних комедија из двадесетих година XIX века. Посебну пажњу већ тада писац, под утицајем идеја просветитељства, посвећује проблему образовања којим ће се бавити и у приповеткама из зрелог периода. У зрелом периоду посебно ће истраживати тему женског образовања у Русији свога доба. Ауторка примећује да је у својим приповеткама са темом из живота високог друштва Одојевски дао дубоку психолошку анализу не само међуљудских већ и друштвених односа.

Структура циклуса *Домаћи разговори* у директној је вези замисли са циклусом *Лудница*, који је ушао у основу *Руских ноћи* и у први том изабраних дела. На чврсту и неоспорну везу везу између ова два циклуса указују управо приповетке неоствареног циклуса *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима*. Дантеово кретање по круговима оностраног

прилагателно освещаєт его содержательную сторону, т.е. особую тематическую модальность, характеризующую повествование о высшем обществе русских столиц, о его культурном кодексе и стереотипах (к той же ограниченной элите принадлежали, между прочим, сами читатели и авторы светских повестей). Кроме того, данная тематическая парадигма, четко определившаяся в русской литературе уже в XVIII веке, встречается не только в повествовательных произведениях, но и в других литературных жанрах, как, например, в комедиях и водевилях» (Mingati 2008: 288).

света одразило се на структуру и мотиве оба дела овог циклуса. Круг је у основи структуре и приповетке *Силфида* и дилогије *Саламандер*. Узевши у обзир Лотманов став да структура простора текста постаје модел простора космоса (Лотман 1998: 226) слика света коју ствара Одојевски дефинисана је кругом. У овом смислу циклус *Домаћи разговори* повезан је са епиграфом циклуса *Лудница*: На пола нашег животног пута/Нађох се у шуми где тама пребива, /Јер нога са стазе праве залута (Данте 1998). Стварајући нови циклус за потребе својих изабраних дела, Одојевски говори о кругу, само што је овог пута у центру његове пажње није идеја која човека води у области које су другима неразумљиве, већ округли породични сто везан за интимни, свакодневни живот његових јунака, а кругови који којима говори су кругови породице и круг високог друштва тридесетих година XIX века. Човек који се креће у кругу и по кругу се такође може изгубити и ово губљење је повезано са губљењем вертикалне усмерености услед чега човек губи своје ја које тоне у банализам материјалног постојања где нема места за узвишене садржаје, за поезију, филозофију и идеале, али нема места ни за искрене емоције. Одавде проистиче и главна тема циклуса о могућности превладавања круга. Одојевски размишља о људској потрази за квадратуром круга, али не у геометријском већ у психолошком смислу. У једној од напомена у *Руским ноћима* он пише да је у мистичним теоријама круг симбол материјалног света, а квадрат, троугао – духовног (Одоевский 1975: 100).

У тексту посвећеном психолошким погледима Одојевског и његовом значају у развоју психологије у Русији, Васа Васиљевна Бољшакова посебно истиче његов став да хармоничан и заједнички развој духовних и физичких човекових снага омогућава целовито формирање личности. Одојевски је сматрао забрињавајућим одсуство духовности код људи, а живот му је дао гомилу примера у коликој мери човек деградира уколико се бави само сопственом материјалном добробити и тиме осиромашује свој унутрашњи свет. Он је посматрао личност у систему њених односа и никада је није супротстављао друштву, закључила је Бољшакова (Бољшакова 1989: 124–125). *Домаћи разговори* настају као резултат подробног и дубоког проучавања руског високог друштва. Кисељов посебно истиче да се мења став аутора према ономе што пише: он скида слој по слој у настојању да допре до суштине приказаних догађаја (често

је присутан мотив маске, јунаци се понашају у складу са одређеним улогама које им друштво намеће у целом циклусу), и више се не појављује као мање или више издвојени мислилац, коме су посматране чињенице повод за уопштавање, већ у улози учесника и заинтересованог посматрача (Киселев 2008: 54) чиме актуелизује став Одојевског да је свако дело огледало тренутка у коме је настало. Научни прилаз проблемима психологије В. Ф. Одојевски изражава, између осталог, и речима Фауста у *Руским ноћима* који за себе каже да је емпиричар, али се не ограничава на посматрање материјалних чињеница, већ сматра да је неопходно разматрати и духовне.

Фауст. Во-первых, я не идеалист и не мистик: я эпикуреец, потому что ищу, где находится наибольшая сумма наслаждений для человека; я, если хочешь, естествоиспытатель, даже эмпирик, только с тою разницею, что не ограничиваюсь наблюдением одних материальных фактов, но нахожу необходимым разлагать и духовные. Во-вторых, замечу, также для потомства, что как бы ни спорили идеалисты, для них все-таки существует возможность когда-нибудь сойтись, ибо все они тянутся к центру, но каждого из вас, господа материалисты, тянет к какой-нибудь точке на окружности: оттого ваши пути беспрестанно расходятся (Одоевский 1975: 100).

Поглед на свет Одојевског је антропоцентричан. Међутим, човек не спознаје себе само у простору и у односу на простор већ и у односу на време у коме живи и одатле интересовање писца за личност у кругу породице, у социјалном кругу коме припада, у друштву у конкретном историјском тренутку. У тексту *Психологические заметки* (1843) Одојевски говори о томе зашто је за човека важна спознаја себе у времену и како је она повезана са спознајом постојања уопште. Однос човека према времену зависи од његових активности:

Знание и сообразование с одним прошедшим ввергает человека в летаргию; знание и сообразование с одним будущим ведет к беспредметной деятельности и, следовательно, вредной, ибо вред в не котором смысле есть не что иное, как следствие деятельности, направленной к цели, отдаленной от настоящего момента. Представитель прошедшего есть наука, представитель будущего – поэзия; представитель настоящего – безотчетное верование. Без сего ощущения человек не решился бы сделать ни шага, ни вымолвить слова; оно действует независимо от его воли, иногда в одежде науки или поэзии, но оно одно дает значение и характер науке и поэзии данной эпохи. Посему одна из главных

причин каждого действия человека есть такое ощущение, которое ему вовсе не понятно. Это ощущение соединяет для него прошедшее и будущее в один момент, который однако же не есть ни прошедшее, ни будущее. Из сего открывается необходимость для человека сознавать себя в настоящую минуту, знать свой возраст и положение – и по сему образовывать для себя свою науку и свое искусство (Одоевский 1975: 205–206).

Одојевски сматра да је самоспознаја личности и вера у себе кључ за превладавање кругова у којима се креће и живи. Структура циклуса потврђује овакву оријентацију: мушкарац (Вјачеслав, песник) одриче се идеализма и тежњи ка вечним темама, губи веру у себе и сопствене могућности и тоне у баналне кругове материјализмом обојене свакодневице у првој приповетци циклуса *Нова година*, жена (кнегиња Зизи) принуђена да решава свакодневна банална питања у свом домаћем кругу бори се за себе и верује у постојање узвишеног и вечног у животу, чврсто се држи својих моралних принципа и разоткрива се као стваралац у последњој приповетци циклуса *Кнегиња Зизи* чиме се реализује интенција о којој писац говори у предговору приповетке *Кнегиња Мими*.

V. 5. Хронотоп циклуса *Домаћи разговори*.

Руске престонице су центри догађања за руске аристократе, центри племићког живота. О историјском формирању ових центара власти Одојевки је писао у микроциклусу *Саламандер*, о чему је већ било речи у нашем раду. Будући да су приповетке циклуса *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима* ушле у састав циклуса *Домаћи разговори*, хронотоп града и симболика круга овде добија другачији карактер и значење. Микроциклус *Саламандер* даје историјски увид у формирање кругова високог света и слику живота у овим круговима у петровској и послепетровској епохи историје Русије. Акцент у микроциклусу је на формирању круга као центра моћи што је диктирано историјском темом везаном за живот и историјску мисију Петра Великог. Цар је градио нову престоницу у циљу стварања новог светског центра моћи и као резултат његове делатности у Русији су се појавиле две престонице. Јунаци микроциклуса су градитељи, ствараоци, који прелазе границе познатог

простора у покушају да оставе траг у вечности. Међутим, премештање микроциклуса у нови циклус премешта и тежиште пажње са личности које су оставиле траг у историји човечанства, или попут Јака желе да оставе свој траг у историји Русији, са личности које су генијалне или желе такве да буду, на обичне људе племићког порекла који живе у престоницама, дакле на људе који користе створено од стране претходних генерација. Основна тема новог циклуса јесте живот високог света у руским престоницама. У циклусу *Домаћи разговори* основна тема нису генијалне замисли већ жеља човека да се докаже и покаже на сцени високог друштва: на баловима, забавама, маскенбалима, у салонима, на излетима, у позоришту или концерту. Одојевски приказује неофицијелан, приватан живот својих јунака. Будући да су текстови циклуса резултат домаћих разговора пажња се скреће на домаћи круг, на породицу, али и на кругове које формира постојање салона у којима се примају блиски људи чиме у својим приповеткама у средиште пажње ставља жену из високог друштва јер је она увек домаћица у домаћем кругу, дакле писац говори о простору који можемо женским хронотопом у Русији тридесетих година XIX века.

Приповетка која најбоље илуструје промену која се догодила са руским престоницама је *Нова година*. Штампана је први пут у *Књижевном додатку (Литературные прибавления)* уз часопис *Русский инвалид*, 1837, 2. јануара, број 1, стране 4–6, са потписом Безгласни (Безгласный) и датирана је 1831. годином. У првом делу ове приче, имамо један од ретких уметничких описа књижевног удружења младих из преддекабристичког периода. Сакулин сматра да је приповетка у потпуности посвећена Друштву љубомудрих и да представља приказ одустајања од поетских и филозофских идеала који су ову групацију држали на окупу налазећи мноштво чисто бигорафских момената који су се одразили у тексту приповетке.¹³² Приповетка *Нова година* разликује се од осталих приповедака циклуса *Домаћи разговори* између осталог и тиме што се у њој не говори о положају жене у руском високом друштву већ о томе како кругови високог друштва увлаче у своју орбиту младе људе, који одустају од својих

¹³² Судбини чланова Друштва љубомудрих Сакулин је и посветио део своје монографије о Одојевском, где се може пратити који су се догађаји одразили на текст приповетке (Сакулин 1913: I. 110–324).

поетских идеала и тону у тривијалност свакодневице попуштајући сопственој сујети и жељи за самодоказивањем на овом попришту. За разлику од главног јунака Грибоједовљеве драме *Невоље због памети*, који бежи из високог друштва, јунак Одојевског жели да у њему учврсти свој статус.

Улазак мушких јунака у круг високог друштва и препуштање оваквом начину живота представљено је као деградација и рушење личности. У следећим приповеткама Одојевски је показао како кругови високог друштва могу бити простор људске борбе за циљеве који нису тривијални, прагматични и користољубиви, али је ова борба и победа у њој увек везана за женске ликове и њихову самореализацију. Свој став о овоме писац је јасно исказао у епиграфу приповетке *Кнегињица Зизи*: «Иногда в домашнем кругу нужно больше героизма, нежели на самом блистательном поприще жизни. Домашний круг – для женщины поле чести и святых подвигов. Зачем немногие это понимают?...».

Јунаци приповетке *Црна рукавица* одлазе у Петербург да „проживе” (Одоевский 1844: 38), да осете све чари и задовољства које им нуди живот у круговима петербуршког високог друштва. Живот у престоници омогућава остварење и професионалних и личних планова двоје јунака:

„Что мне гнить в этой деревне! – говорил он сам себе, – мне надобно служить, мне надобно чинов, крестов, звезд, блеска, почестей”. Его тешили мечты о чинах и крестах, ее – петербургские балы (Одоевский 1844: 36).

Живот у круговима високог престоничког друштва подређен је забави и уживању. Иако се наизглед ништа не ради, догађа се мноштво ствари и умешан човек може да задовољи све своје жеље и оствари скривене амбиције крећући се у овим круговима. За жену живот у високом свету подразумева учешће у различитим врстама забаве: баловима, плесовима, свечаним вечерама, концертима: «Графиня бросилась в эту пропасть с жаждою наслаждений, шума, разнообразия, танцев, волокитства...» (Одоевский 1844: 39), које подразумевају задовољење сопствене таштине и допуштају одређене фриволности. За племића учешће у разонодама високог друштва отвара могућност за реализацију користољубивих амбиција и зарад успеха на арени високог друштва он мора да научи да се понаша у складу са његовим правилима:

... скоро научился он искусству обращать на себя внимание, выжидать времени, знать, с кем познакомиться, к кому оборотиться спиной, выучился тем словам, которые бывает иногда выгодно бросить в воздух, выучился кстати купить и кстати продать, выучился немножко лгать, немножко доносить и немножко клеветать (Одоевский 1844: 39).

Посећивање забава високог друштва јесте бесмислено за особе са интелектуалним захтевима, међутим, неопходно је уколико особа покушава да створи каријеру или да учврсти социјални статус. Уколико човек не одлази на забаве (посебно „праве”), он испада из видокруга високог друштва и значајних особа у том друштву који би му могли бити покровитељи услед чега би могао имати проблема са каријером. Разлика између мушкарца и жене је у томе што је простор забава и разонода високог друштва, као и такозвани домаћи круг једини простор у коме се жена може реализовати, а мушкарцу може послужити и само за потврђивање статуса који је својим радом стекао.

Темпо живљења у високом друштву је такав да слама човека, о чему и пише Одојеvски:

... петербургская жизнь, где на каждое дело дается по минуте в день, и то с изъясном, где человек походит на молотильню, которая стучит и трещит беспрестанно, пока совсем не изломается... (Одоевский 1844: 38),

тако да није ни чудо што су, како каже писац, јунаци приповетке брзо остарили у вихору оваквог живота.

Книга *Беседы о русской культуре* (1994) Лотмана посвећена проблемима свакодневице и културе садржи и поглавље о балу. По први пут у историји руске културе у центру пажње је бал као феномен руске секуларне културе. Бал се посматра у систему облика племићког живота (заједно са балом под маскама); и тумачи се структура бала, његова основа – плесови, и њихова структура и семантика.¹³³ Лотман истиче посебно место балова, али и других скупова у

¹³³ У књизи Оксане Јурјевне Захарове *Русские балы и конные карусели* (2000) понуђени су критеријуми диференцијације различитих ритуала у великом свету (балова, плесних вечери). Ауторка са историјске и културне тачке разматра бал и његову еволуцију у Русији, нуди

животу руских племића XVIII и почетка XIX века. Боравак код куће био је посвећен породичним и имовинским проблемима и овде је племић био приватно лице, у случају да је племић имао и службу, било војну или цивилну, он је служио цару и држави као представник сопственог друштвеног слоја у односу на остале друштвене слојеве. Разлике између ове две сфере племићког живота укидане су на балу или племићким забавама, јер овде племић није ни приватно лице ни службеник, он је племић окружен људима истог друштвеног слоја, људима истог статуса, свој међу својима. Бал је укидао границе службене хијерахије те је супротстављен професионалној сфери. Присутство дама, плесови и неформалност општења диктирали су специфичан систем вредности од кога је зависио успех појединца на балу. Лотман пише о томе како је умеће плесања или вештина да забави даме могла да издигне младог поручника у очима света изнад генерала који нема ове способности иако је учествовао у бројним биткама.

Разматрајући тему бала Ман долази до закључка да је он слика дубоког, промењивог смисла код Одојевског, као и код многих руских писаца двадесетих и тридесетих година. Бал подразумева много механичког кретања и трепераво кружење људских тела. Одојевски говори о пријему из Петрове епохе који представља тадашњи еквивалент бала («петровская асамблея»), на којем се нашла и Елза, главна јунакиња дилогије Саламандер. Она као дете природе не схвата шта се догађа око ње: људи су само треперава шаренолика маса, а гласови и музика неразумљива бука:

Эльса ничего не видала и не слыхала, что вокруг нее; она была так испугана с самого своего приезда, что сердце ее находилось беспрестанно то в тревоге, то в полном онемении. Она села также и по обыкновению бессознательно поводила глазами со стороны в сторону; перед ней пестрела толпа, и лица, сменяясь одно другим, почти исчезали для нее; шум разговоров, свет, движение, все оглушало ее и физически, и морально (Одоевский 1989: 271).

Естетска функционалност бала повезана је са једним од централних проблема романтизма а то је сукоб примитивног, дивљег и цивилизације. Бал

занимљив материјал о дворским баловима као могућности за јавно представљање племића, говори о одређеним правилима понашања на балу, а разматра и структуру бала (Захарова 2000).

представља одређени степен цивилизације, знак културе, резултат напретка од „дивљаштва” ка „цивилзацији”, што се огледа и у естетици балских односа. Елзино „неразумевање” онога што се догађа око ње резултат је одбијања да постане део руског друштва, односно да усвоји нови културни код.

Увођење овакве врсте забаве још једном показује регламентираност Петрове државе у којој се и у слободно време проводило по правилима које је наметнуо цар. На овај начин он постиже успостављање комуникације између племства, богаташа и људи који раде на изградњи будућности Русије у неформалним околностима. Први балови унесли су суштинску промену у живот жена ове епохе. Оне престају да буду заточенице својих домова, и као што писац каже у тексту: цар изричито захтева њихово присуство на оваквим скуповима, што су се припаднице млађег покоља прихватале са радошћу, а старије даме са неповерењем и згражањем сматрајући овакве скупове неморалним. Балски скупови у Петрово доба утицали су на развој општења међу припадницима различитих друштвених група, али и међу припадницима различитих полова те је на скуповима из Петровог доба почела да се развија и усавшава вештина куртоазије. Одојевски је у дилогији *Саламандер* и бал приказао као једно од реформаторских достигнућа Петра Великог те га у циклусу *Домаћи разговори* те ћемо га у приповеткама циклуса посматрати као заоставштину Петровог доба. У епохи тридесетих година XIX века, бал је само празна форма где су правила лепог понашања доведена до савршенства. Формализам и уштогљеност бала претварају га у симбол нечег архаичног и застарелог јер у новом времену људе не обједињује велика заједничка идеја, већ је свако руковођен ситним личним циљевима.

Мушкарци и жене подједнако жуде за успехом у балској дворани. Јунаци приповедака *Нова година* и *Црна рукавица* желе да учврсте свој друштвени положај захваљујући познанствима и везама које остварају за картарошким столовима у балским дворанама.¹³⁴ У балским дворанама до максимума се истиче женска сексуалност (женско тело се више откривало само у осами спаваће собе),

¹³⁴ Лермонтов у роману Кнегиња Лиговска пише о томе како Печорин будући још увек непознат у високом друштву жели да заслужи одређену репутацију, чезне да постигне «светскую известность» (Лермонтов 1990: 399).

даме су се пажљиво одевале и украшавале уз помоћ козметике или накита (Sandler 1996: 253). У друштву пуном предрасуда и конвенција, на сцени високог света жена је та која мора бити веома опрезна јер њена будућност не зависи само од њене лепоте, невиности и беспрекорних манира, свака па и најмања погрешка па и у костиму могла је бити фатална за њу.¹³⁵ Балска дворана је сцена и свако ко учествује у „представи” мора се строго придржавати правила или ће трпети последице. У друштву које описује Одојевски нико није заинтересован за суштину поступака, за моралне норме, форма је једино на шта се обраћа пажња:

Петербургское общество преследует людей, замечательных по странности платья, или экипажа, или занятий, – словом, всякого, кто замечен, как кочка на гнилом болоте, – но одевайтесь прилично, давайте балы, и вы можете отдавать на поругание свою жену, предать друга, не платить долгов, оттягивать наследство, подличать сколько угодно, это все обыкновенные, свойственные человеку слабости (ОР ГПБ, фонд Од., оп. N 1, 48, л. 182) (Одоевский 1959)

Статус жене у друштву зависи од мушкарца и једно од места где се види друштвени успех жене јесте балска дворана. Бал је обавезан елеменат хронотопа приповедака из живота високог света, који обавља вишеструке наративне и симболичне функције. Одлазак на бал за младу девојку представља и прву могућност провере њених способности да „улови” мужа (Mingati 2010: 85). Савкина која се бави положајем жене у „мушкој књижевности” овог периода доказује како се женино учешће на балу, низу балова или на забавама увек повезује са идејом греха и кварења (Савкина 1998: III). Први бал жене представља нека врсту обреда иницијације, уласка у круг одраслих људи. „Бал је арена, место љутог ривалства, поље за игре амбициозности и користољубиве страсти, а све под велом пристojности и уљудности («под веселый напев контраданса свиваются и развиваются тысячи интриг и сетей...» *Насмешка мертвеца*) (Манн 1989: 351). Простор за женино остварење као личности и низ легитимних родовских улога толико су ограничени да узрокују проблем конкуренције, ривалства, борбе за место, за статус, који углавном зависи од мушкарца. У балској дворани срећу се

¹³⁵ «...некстати пришитый бант, не на месте приколотый цветок мог навсегда разрушить ее будущность» (Лермонтов 1990: 440).

јунакиње приповетке *Кнегињица Мими*: Елиза Дауртал, неприкосновена звезда високог друштва и њена огорчена супарница кнегињица Мими, која сматра да јој је Елиза преотела потенцијалног мужа:

Нет! давно, давно уже Элиза нанесла тяжкую обиду княжне Мими: в последнем периоде ее странствования по балам первый муж Элизы казался будто полуженихом княжны, то есть не имел к ней такого отвращения, как другие мужчины; княжна была уверена, что если б не Элиза, то она бы теперь имела наслаждение быть замужем, или по крайней мере вдовою, – что не менее производит удовольствия. И все понапрасну! Явилась баронесса, отбила обожателя, вышла за него замуж, уморила его, вышла за другого, – и все еще всем нравится, заставляет в себя влюбляться, умеет не сходить с доски, а княжна Мими все в девках да в девках, – а время все бежит да бежит! (Одоевский 1844: 300)

Стефани Сандлер указује да су сцене плеса у Русији деветнаестог века обично повезане са љубавним везама међу племићима. Музика и плес посебно (поготово валцер и мазурка), који представља суштински елемент бала, увек носе еротске конотације, сматра ова ауторка. У балској дворани је лако организовати љубавни састанак, могуће је флертовати па чак и открити партнеру своју осећања. Будући да се мушкарци и жене налазе у непосредном физичком контакту у „доба строго нормираних сексуалних обичаја и прилично ригидних родовских очекивања, плес је омогућавао нарушавање норми, или, барем, ширење граница дозвољеног” (Sandler 1996: 247). Одојеvски показује како Лидија Рифејска и Границки, који успешно крију своју љубавну везу од очију других, користе тренутак између два плеса за размењивање поруке. Уместо да се сви зауставе, јер је плес завршен, сви се некуда краћу – чак и они који не плешу те балска дворана постаје простор хаоса, у коме се реализују тајне страсти:

После окончания танца, когда в воздухе носится несколько недоговоренных слов, танцовщики в хлопотах бегают из угла в угол за дамами, дамы лениво просматривают номера своих контрадансов, и даже неподвижные фигуры, окружающие танцующих, переменяют место, чтобы подать какой-нибудь признак жизни, – в эту минуту беспорядка та же дама проходила мимо Границкого: дымчатый шарф слетел с распаленных плеч ее, Границкий поднял его, дама наклонилась, их руки встретились, и свернутая бумажка осталась в руке молодого человека. (Одоевский 1844: 287).

Ман на примеру приповетке *Бал* Одојевског указује на лудило и ексцентричност кретања који су граници са смрћу: тако постаје постаје и симбол плеса смрти «Если сквозь колеблющийся туман всмотреться в толпу, то иногда кажется, что пляшут не люди... В быстром движении с них слетает одежда, волосы, тело... и пляшут скелеты, постукивая друг о друга костями...» (Манн 1989: 351).¹³⁶ Метафизичка суштина бала испољава се на временском плану: бал је празник, врста заустављеног времена и истовремено концентрисана слика женског постојања.¹³⁷ Бал ствара ситуацију „прага”, ставља особу у кризну ситуацију, очи у очи са судбином, смрћу, животом:

Все зависело от обстоятельств, которые должны были встретить Мими при ее вступлении в свет: она могла сделаться и доброю женою, и доброю матерью семейства, и тем, чем теперь она сделалась (Одоевский 1844: 291)

Балска дворана је место где се може неправилним поступком довести сопствена част у питање. Задовољство плеса у вези је са грешним делима, завођењем, и повезано је са мотивом казне, одмазде за грех и са смрћу. Вешто раширена сплетка кнегиње Мими није довела у питање само част баронице

¹³⁶ Подробније о теми плеса у руском друштву XIX века и односу плеса и смрти у овој приповетци Одојевског пише и Стефани Сандлер у свом тексту "Pleasure of the Dance in the Age of Pushkin" (Sandler 1996).

¹³⁷ Савкина у поглављу «До и после бала: история молодой девушки в "мужской литературе" » своје књиге о провинцијалкама у женској литератури у овом смислу и анализира текст Сенковског: „У тексту Сенковског бал има посебно место, он постаје метафора за женску животну причу: прича о једном балу је прича о читавом животу жене. Пошто је дошла на бал, ако се сећате, (...) Ољенка пролази кроз све фазе живота жене: оцена и посвећивање новопридошлице у круг високог друштва, стицање искуства од «кадрильных приятельниц», маштање о мушкарцу, сусрет са Њим, она пролази кроз еротску екстазу валцера и страсти у будоару, проживљава завист и супарништво, и губитак угледа, издају, љубомору, губитак мушкарца, који је еквивалентан губитку живота: дан после бала, она се разбојева и умре три дана касније од туберкулозе. Упркос помпезним похвалама женској души на почетку приче и мелодраматичним узвицима : «Люди! Вы изуродовали ее ангельскую душу!», на крају текст је врло јасан и са дозом цинизма својственог Сенковском женску живот редукује у причу о задовољству (телесном) и казни (тренутачним уништењем тела) (Савкина 1998).

Дауртал, она је на крају довела до двобоја два пријатеља: младог барона и Границког. Иза кулиса бала, млади барон изазива Границког на двобој, после чега се обојица враћају у балску дворану као да се ништа није догодило: «...воротились снова в залу, сделали несколько вальсовых кругов и исчезли» (Одоевский 1844: 350). За руске племиће из доба Одојевског двобој је служио као средство племићке еманципације, за утврђивање независности у односу на државу, али пре свега за одређивање и заштититу личног простора. Романтизам је такође допринео утврђивању високог статуса двобоја у Русији. Ирина Рејфман пише да је двобој постао популарна тема романтичарске књижевности, али и црта романтичарског карактера (Рејфман 2002: 82).¹³⁸ За Одојевског је, како доказује Сакулин, двобој пример како друштво одступа од цивилизацијских достигнућа и враћа се у стадијум дивљаштва (Сакулин 1913: II. 108).¹³⁹ Инфериорност жене показује и њено место у двобојима. „Жена је увек објекат, а никад субјекат двобоја: неверна супруга, обешчашћена ћерка или сестра, девојка која је изневерила драгог” (Рејфман 2002: 34). Племкиња није у могућности да брани своју част, за разлику од племића. Крв која се пролива да би се заштитила част жене је крв мушкарца.

Писац приказује како млади барон схвата двобој: с једне стране, он размишља о гласинама које се шире и које наносе непоправљиву штету части његовог остарелог брата («Ему представлялись как будто во сне городские толки; его брат в сединах, оскорбленный и слабый; желание показать свою любовь и благодарность к старику» (Одоевский 1844: 349), али, с друге стране, двобој за њега отвара простор за лично доказивање («товарищи, эполеты, сабли, ребяческая досада; охота показать, что мысль он уже не ребенок»), као и чињеница да крв

¹³⁸ Рејфманова истиче да је „Александр Бестужев, писац-романтичар и страствени поклоник и учесник двобоја, претворио двобој у топос руске књижевности. Захваљујући његовој необичној личности изазивање на двобој постало је прихватљиви тип понашања, а његова књижевна дела са бројним двобојима дуго времена су била омиљено штиво руског читаоца” (Рејфман 2002: 82), и у својој монографији *Ритуализованная агрессия* посвећује му као познатом изазивачу и апологети двобоја читаво поглавље

¹³⁹ Теми двобоја посвећена је посебна приповетка «Свидетель» (1839), која је ушла у трећи том сабраних дела из 1844. године у циклус *Рассказы путешественника*, настала по мишљењу Сакулина под утицајем фаталног Пушкиновог двобоја и која на неки начин допуњује изречене у приповетци «Княжна Мими» (Сакулин 1913: 108).

спира све мрље са части («что смертоубийством заглаживается всякое преступление»), резултат његовог васпитања и образовања и ни једног јединог тренутка не размишља да би у двобоју он могао погинути. Писац указује управо на чињеницу да младић заборавља да би га двобој могао коштати главе. Писац и читалац, такође знају да је повод за двобој лажан, да је баронова жена верна, али младићу је то непознато чиме се читаоцу оставља могућност да спозна бесмисленост двобоја. Међутим, чињеница да ће двобој на крају резултирати смрћу Границког опет уводи читаоца у чудесни свет контрадикторности Одојевског: смрт у овом двобоју је казна за ванбрачну везу са удатом женом, само што та жена није била Елиза Дауртал.

Одојевски као и противници двобоја замерају то што ритуални карактер двобоја лишава учеснике слободне воље. „По правилу, ако је отпочела процедура двобоја, даље се она развија сама по себи, често гонећи учеснике да поступају упркос своме здравом разуму, религиозним и верским убеђењима и моралним начелима па чак и првобитним намерама” (Рейфман 2002: 32). Чак и када Границки увери младог барона у своју невиност:

Молодой барон был в сильном смущении в продолжение разговора: он любил Границкого, знал его благородство, верил, что он его не обманывает, и проклинал самого себя, тетушку, целый свет (Одоевский 1844: 351).

двобој је немогуће зауставити. Помирење учесника двобоја увек је остављало могућност да част учесника буде доведена у питање и њиховим даљим понашањем не руководи здрав разум већ бојазан како би њихово помирење изгледало у очима света. Признавање грешке би у њиховом случају значило и даље ширење гласина о бароници, а за репутацију младог барона у високом друштву би било погубно да не заштити своју част будући да је неколико људи чуло да је Границки довео у питање његову храброст. Позив на помирење они виде као почетак јавног подсмеха: «Эти слова были сказаны очень просто, но барону они показались насмешкою, – или в самом деле в тоне голоса секунданта было что-то насмешливое. Кровь вспыхнула в молодом человеке» (Одоевский 1844: 351). Ниједан од младића не жели да буде извргнут подсмеху нити да доведе у питање своју част тако да приступају двобоју за који нема правог разлога, сем

њиховог страха од тога како ће помирење изгледати у очима високог друштва. Двобој у приповетци догађа се због жене (баронесе Дауртал) и изазвала га је жена (кнегињица Мими), међутим, у њему бива убијен мушкарац. После двобоја прогонством су кажњени је и млади барон и двојица његових секунданта. Оваква казна еквивалент је смрти, јер бивају одстрањени из круга високог друштва ван кога они не могу да замисле своју срећу. Умире и баронеса Дауртал, окаљане части због гласина које су се шириле после двобоја. Парадоксално двобој у коме жена не учествује фатално се одражава на њену репутацију:

Бедная баронесса не устояла против этого жестокого преследования: ее честь, единственное чувство, которое было в ней живо и свято, ее честь, которой она приносила в жертву все мысли ума, все движения юного сердца, ее честь была поругана без вины и без возврата. Баронесса слегла в постель(Одоевский 1844: 353).

Лидија Рифејска остаје удовица. Једина особа чији се живот не мења јесте кнегињица Мими која је започела својим трчем низ догађаја који је довео до трагичног расплета.

Бал представља синтезу елемента различитих уметности: позоришта (сценографија, костими, гестови, изрази лица), сликарства (линије, боје) и музике. ОдојеВСКИ иначе високо друштво посматра као неку врсту сцене:

Открываю великую тайну; слушайте: все, что ни делается в свете, делается для некоторого безимянного общества! Оно—партер; другие люди – сцена. /.../ Оно судит на жизнь и смерть, и никогда не переменяет своих приговоров, если бы они и были противны рассудку (Одоевский 1844: 290).

На тој сцени свако има своју улогу. Воротински објашњава Марији да су сви учесници ове сценске игре приморани да одаберу улогу:

Надобно быть решительною в жизни, выбрать ту или другую роль: или быть жертвой сотни глупцов в золотых очках, которые будут клеветать на тебя для того только, чтоб занять свою даму во время танцев, – или сказать свету. "Я тебя презираю, не страшусь твоих толков, поступаю так, как мне велят мои чувства"(Одоевский 1844: 54).

Грофица Марија, као и свака добра домаћица из високог друштва организује вечере и музичка јутра. Она воли излете и шетње и јахање па на овакву врсту забаве позива и младиће и младе даме. Гроф је скоро увек у пратњи своје супруге, али некако му се деси да заосотане у близини младе даме, а грофицу и Воротинског коњи увек носе напред; или се дешава супротно. Високо друштво није строги морални судија: Воротински каже да се радозналост јавља само ако неко покуша да нешто сакрије, јер свет не види оно што се од њега не крије. Свет жмури на ванбрачне афере, ако се оне одвијају у складу са опште прихваћеним правилима. Међутим, свет не трпи жену о којој се не може ништа рећи: «... беда той женщине, про которую нечего сказать! свет сердится и наказывает невинную женщину клеветою...» (Одоевский 1844: 54). Судбина баронице Дауртал, која спада у жене чисте репутације, показује како свет лако оклевета и оштро критикује понашање које се у потпуности подудара са Маријиним. О бароници се ништа лоше не може рећи сем да је лепа, да јој је муж ружан и да њена љубазност привлачи мушкарце («но никогда она не позволяла себе ни взора, в котором можно бы было заметить предпочтение одному пред другим, ни сильного восхищения, ни сильной радости, ни сильного огорчения» (Одоевский 1844: 289). Успех који она има у свету изазива љубомору или завист других жена које маркирају њено понашање као неморално:

Уж правду сказать, я совсем не рада вашему знакомству с баронессою; она совсем не умеет вести себя. Что это за беспрестанные кавалькады, пикники? Нет бала, на котором бы она не вертелась; нет мужчины, с которым бы она не была как с братом. Я не знаю, как все это называется у вас, в нынешнем веке, но в наше время такое поведение называлось неблагопристойным (Одоевский 1844: 309).

У самој приповетци *Кнегињица Мими* постоје две сижејне линије: судбина баронесе Елизе Дауртал повезана је са судбином Лидије Рифејске. Поред сличности међу јунакињама: обе су удате за људе много старије од себе, постоје суштинске разлике: брак баронесе Дауртал је срећан и она је верна барону, за разлику од Лидије која се удала по вољи родитеља. Рифејска је у тајној је вези са Границким, коју успешно крије све док у друштву не да се почне да шири трач

кнегињице Мими који ће у подједнакој ће мери утицати на трагично разрешење судбине обе јунакиње (Mingati 2010: 83)

Ношење маске се може сматрати метафором живота у високом друштву где нико не показује своју стварну личност већ се труди да прикаже оне стране својеј личности које ће му потенцијално у будућности донети највише користи. Ми ћемо посебну пажњу обратити на две јунакиње Одојевског које се крију иза правих маски. Михаил Јампољски у књизи *Демон и лабиринт* (1996) пише да појава маске увек узрокује шок, емотивни потрес и представља измену „природног” стања контакта са светом. „Сусрет с маском описује се као судар са телесним обликом који је већ делимично прешао у неко замишљено постојање. Маска представља лик, *imago*, својеврсно приближавање лица сфери језика, његов делимичан „превод” у други систем знакова” (Јампољский 1996: 213). Маска коју Зизи носи постала је део њене личности. Она је попут огледала у коме се одражавају гледаоци и њихово поимање Зизине личности, док сама јунакиња остаје невидљива за људе свог круга. Чак ни детаљна прича о Зизи не може до краја да открије мистерију којом је ова јунакиња окружена (Mingati 2010: 136–137). Скидање маске на крају приповетке не чини јунакињу ништа мање загонетном: она живи повучено, али и даље учествује у маскенбалима високог друштва. На једном таквом маскенбалу упознао ју је и млади индустријалац, један од наратора у приповетци. У гостинским собама високог друштва о њој колају бројне, противречне гласине, али нико не зна истину о њој до краја:

- А жаль! преумная девушка, – заметил кто-то.
- Большая чудиха, – заметила одна дама.
- Настоящая христианка.
- Большая ханжа, притворщица.
- Премилая...
- Прегордая...
- Она все ждет, что на ней женится какой-нибудь кронпринц, – проговорила пожилая дама, невольно взглянув на своего сына, пожилого архивного юношу, приготовлявшегося в дипломаты.
- И, помилуйте! – отвечала другая с видимым злобным умыслом, – кто на ней и захочет жениться? разве какой-нибудь сумасшедший: у нее ничего нет...
- Извините, она очень богата.
- Все, батюшка, буки – и пропасть долгов.

– Я вас могу уверить, – сказал с значительным видом чиновник, занимавшийся дядюшкиными делами, синему партнеру, – что княжна никогда не выйдет замуж.

– Почему же?

– На это есть важные причины, – отвечал чиновник, понизив голос (Одоевский 1844: 360).

Јунакиња приповетке *Imroglio* такође носи маску. Међутим, у овом случају ради се о двоструком идентитету: за високо друштво она је скандалозна грофица Лукенсини:

Однажды в Венеции, на бале у графини Грациани, я увидел женщину в голубом платье, которая промелькнула мимо меня в другом контрадансе. Лицо ее мне показалось знакомым: я спросил об ее имени у танцевавшей со мной дамы.(...)

– О, это знаменитая графиня Лукенсини! (Одоевский 1844: 92)

Високо друштво сматра скандалозним њено понашање према мушкарцима, међутим, нико не зна њену најважнију тајну, а то је да она има двоструки идентитет. Главном јунаку приповетке је потребно неко време да у дами високог друштва репозна славну певачицу Грандини:

...мне показалось, что передо мною стояла синьора Грандини. Минуты волнения, в которые я ее видел, вместе с прической, – тогда только дамы начали поднимать волосы вверх, – помешала мне узнать ее в первое мгновение (Одоевский 1844: 92).

Маскирање Одојевски приказује као начин стварања двојника захваљујући чему јунакиње из овог циклуса могу да уживају у слободи и креирању сопственог живота. Стварање маске коју види високо друштво омогућава јунакињама слободну егзистенцију у складу са сопственим жељама и афинитетима.

V. 6. Тема женског васпитања и образовања у циклусу *Домаћи разговори*. Увођење у круг.

Једна од интегративних тема циклуса *Домаћи разговори* је тема образовања и васпитања. Одојевски је највише пажње овој теми посветио у приповеци *Црна рукавица*, али је она присутна у свим приповеткама циклуса. Посебну пажњу писац посвећује улози учитеља и васпитача у лику Акинфија Васиљевича. Оно што писца занима јесте: ко је учио учитеља и чему га је научио? Сам Акинфиј Васиљевич је прошао кроз систем образовања који не подразумева размишљање и критички однос према информацијама или креативно коришћење идеја већ дословно усвајање нејасног градива. Овакав начин образовања утицао је на читав живот старатеља Марије и Владимира, али је утицао и на њихове животе. Учитељ је, после образовања које је довело до тога да „мисли само половином главе” и „схвата само половину предмета”, доспео у Енглеску. Како није учен да критички размишља он је прихватио и добро и лоше из енглеске културе и покушао да све пренесе на руско тле. Англومان и следбеник Бентама успео је упркос подсмеху суседа да оствари велики напредак на свом имању и да удесетостручи своје приходе. У коментарима уз приповетку Хин пише да се у забелешкама Одојевског чува чланак *Англомания* који није штампан и у коме се даје оштра негативна критика енглеске културе посебно у области просвете. У складу са оваквим размишљањима о механичком преношењу енглеских достигнућа у Русију била је и замишљена приповетка *Црна рукавица* (Сакулин 1913: II, 103; Хин 1959: 97). Покушај Акинфија Васиљевича завршио се потпуним неуспехом и кад је реч о имању:

английское систематическое хозяйство превратилось в обыкновенный быт русского барина, где все истребляется, поедается и выпивается, и никто ни о чем не знает и не заботится, полагаясь на православное живет, которое проживает гораздо более, нежели вся возможная роскошь (Одоевский 1844: 31–32).

и кад је реч о Марији и Владимиру. Младе људе васпитавао је човек који је сматрао да је довољно нахранити и обезбедити их материјално не обраћајући пажњу на њихове жеље. Када се увери да је његово систематско васпитање

засновано на практичним правилима претрпело потпуни крах, Акинфиј Васиљевич и даље сматра да је учинио све што је била његова дужности: организовао им је имање, дао им богатство, учврстио њихово телесно здравље и брижно их чувао од маште и било чега другог што би могло покренути њихове умове и срца. Сакулин пише да у овој приповетци Одојевски „подсећа читаоца да човек није машина чије су функције и поступци и потпуности регулисани разумом и усмерени ка једном циљу: користи, напротив, човек има срце, он тежи поезији и срећи која није заснована на утилитаризму” (Сакулин 1913: II. 115).

Непостојање система образовања и васпитања кривица је претходне генерације сматра Одојевски. У приповетци *Кнегињица Мими* писац за трагичну судбину младог барона Дауртала и Границког криви систем и васпитање, односно његово одсуство. Генерација очева научена је да сумња у сваки систем. Они су прорачунати и прорачунатост сматрају разумним понашањем, сваки поступак се оцењује у односу на коначни добитак који доноси и у свему се тражи лична корист. Систем који није оријентисан на практичност и материјану добробит сматра се непотребним. Мудрост живљења свела се на бригу о тривијалним свакодневним проблемима. У међувремену, пристигла су деца упркос „добрим људима” направила себи систем живљења. У њиховом животу нема места за сањарење али ту је епиграм Волтера, бабина анегдота, Парнијев стих, морално-аритметички афоризми Бената, новински чланак, говори Наполеона и закон части и у картању. Мади барон је владао системом у потпуности:

влюбиться он не мог – в этом чувстве для него было что-то смешное; он просто любил женщин, – всех, с малыми исключениями, – свою легавую собаку, лепажевы ружья и своих товарищей, когда они ему не надоедали; он верил в то что дважды два – четыре, в то, что ему скоро откроется вакансия в капитаны, в то, что завтра он должен танцевать 2, 5 и 6 нумера контраданса... (Одоевский 1844: 337)

Младу, племениту, страствену и добру душу деформише васпитање које човека не усмерава ка узвишеним циљевима, вечним истинама и општем добру. У тренуцима пред двобој он не размишља о томе да се спрема да почини убиство,

нити да ће можда бити убијен. Млада врела крв тражи доказивање, а страх од осуде света нагони га да пуца иако зна да разлога за двобој нема:

он не умел спросить у того судилища, которое не зависит от временных предрассудков и мнений, произносит всегда точно и верно: воспитание забыло ему сказать об этом судилище, а жизнь не научила спрашивать»(Одоевский 1844: 349).

Белински је приметио да су писци тридесетих и четрдесетих година о руским младим племкињама писали као о удавачама. Кућно васпитање је оно што младу претвара девојку у ловца на мужа. О томе је говорио Пушкин, а после њега Одојевски и Гончаров. Белински скреће пажњу у својим критичким чланцима који се тичу овог периода књижевности на положај младе девојке унутар породице. Родитељи их виде као непотребан баласт, „сувишан намештај коме може пасти цена па га неће моћи продати”. Он тврди да су за родитеље ћерке нешто као капитал за који могу добити проценте, или имовина коју могу изнајмити (Моисеева 2000: 169). Спахија Режевски у приповетци *Силфида* жели да удајом ћерке реши тридесет година дуг судски спор са Михилом Платоновичем који би могао довести сељаке на имању до потпуне пропасти: «а чтоб мир этот был прочнее, то он дал мне очень тонко почувствовать, что ему бы очень хотелось иметь во мне зятя» (Одоевский 1989: 181). Мајка кнегињице Зинаиде почиње да размишља о Городкову као потенцијалном зету када он успешно реши правне проблеме настале на њиховом имању. Брак из рачуна уобичајена је појава у високом друштву.¹⁴⁰ У приповетци *Кнегињица Мими* родитељи су тако удали Лидију за Рифејског, према коме она осећа одвратност, и она се на неки начин свети тиме што остварује везу са младићем у кога се заљубила у Италији. За брак Елизе Дауртал сматра се да је брак из користи.¹⁴¹ Хармоничан брак прелепе

¹⁴⁰ Темом брака из рачуна у код Одојевског и Љермонтова бавили смо се у тексту Особенности женских образов в лопухинском цикле М. Ю. Лермонтова и цикле. Домашние разговоры В. Ф. Одоевского, (Јаковљевић Радуновић 2015).

¹⁴¹ Друштво не очекује да би жена могла да воли или поштује старог и богатог мужа, али је опште прихваћено мишљење да се богати просац не одбија. Жена која се одрекне богатства пе или касније ће се покајати: «Сколько прелестей в миллионе! наряды, подарки(sic!), вся утонченность роскоши извинение всех слабостей, недостатков, уважение, любовь дружба... вы скажете, это

Елизе са оронилим бароном високо друштво сматра нечим немогућим, неприличним и све врле даме из друштва траже, иако не налазе, срећног Елизиног љубавника. Нико не верује да је Елиза верна и предана супруга и једноставно сматрају да се удала због новца и титуле што имплицира њену неверност.

Мајка види своју ћерку као готов производ када је научи да се утеже, плеше, помало свира на клавиру и да брбља на француском и тада почиње да спокојно чека најбољег купца.¹⁴² Све што се дешава у њеном животу подређено је овом циљу, о чему Одојевски говори у приповетци *Кнегињица Мими*. Све вештине које савладава млада жена усмерене су на удају чиме он оправдавајући злобу и завист која обузима његову јунакињу према Елизи Дауртал, која је удата по други пут:

Что же делать, если для девушки в обществе единственная цель в жизни – выйти замуж! если ей с колыбели слышатся эти слова – "когда ты будешь замужем!" Ее учат танцевать, рисовать, музыке для того, чтоб она могла выйти замуж; ее одевают вывозят в свет, ее заставляют молиться Господу Богу, чтоб только скорее выйти замуж (Одоевски 1844: 303).

Овакав однос мајке и ћерке, по Моисејевој, прецизно је Белински: «За что больше всего упрекает и бранит свою дочь попечительная маменька? За то, что она не умеет ловко держаться, строить глазки и гримаски хорошим женихам... Чему она больше всего учится? Кокетничать по расчету, притворяться ангелом, прятать под мягкою, лоснящеюся шерсткой кошачьей лапки кошачьи когти» (Моисеева 2000: 168–169). Круг се затвара када млада девојка постане супруга, а затим и мајка. Овакав круг је присутан у микроциклусу *Саламандер*: Федосја Кузминишна је само привидно добра и уредна домаћица, она не разуме потребу за редом који у

будет всё один обман; но и без того мы вечно обмануты, так лучше быть обмануту с миллионом» (Лермонтов 1990: 243).

¹⁴² «Образование молодой дворянки было, как правило, более поверхностным и значительно чаще, чем для юношей, домашним. Оно обычно ограничивалось навыком бытового разговора на одном-двух иностранных (чаще всего это бывали французский и немецкий, знание английского языка уже свидетельствовало о более чем обычном уровне образования), умением танцевать и держать себя в обществе, элементарными навыками рисования, пения и игры на каком-либо музыкальном инструменте и самыми начатками истории, географии и словесности» (Лотман 1995: 504).

кући захтева Зверев и потребу за одржавањем хигијене у домаћинству, зато непрекидно гунђа, покушава да утиче на одлуке свог мужа, жали се на недостатак новца и брине о угледу своје породице у друштву и о томе да добро уда своју ћерку. Када се једном уда, „жена сматра да је њена улога у новом дому да наређује, купује и троши” (Моисеева 2000: 169). Када Марја Јегоровна постане Јакова жена, она је верна копија своје мајке: не брине се о домаћинству изговарајући се недостатком новца, вечито је незадовољна, стално гунђа и непрекидно тражи новац.

Образовање је посматрано као нека врста принуде, „стратегија за преживљавање за сиромашније племкиње, које нису могле да рачунају на то да ће се добро удати, то јест на реализацију нормативног женског животног сценарија” (Белова 2007: 8). Родитељи троше новац на образовање кћери да би „примамили младожење”, ово је за њих сувишно улагање и у већини текстова тридесетих година сматра се не само бесмисленим већ и непотребним јер се девојчице природно претварају у девојке и жене („пупољак се расцвета у ружу”) и није неопходно за остварење њиховне основне функције (Савкина 1998: III). Канонски текст руске књижевности који се бави проблемима васпитања и образовања руских девојака свакако је драма *Невоље због памети* Грибоједова.¹⁴³ Комедија написана 1824. године показује у којој мери се овој области није придавала никаква пажња: учитељи су унајмљивани углавном да би научили девојке француски или да плешу по систему «числом поболее, цено подешевле» (Грибоедов 1945: 24). Десет година после Грибоједова код Одојевског наилазимо на сличну слику и девојке и даље уче истим стварима којима су их учили и у епохи Петра Великог:

Вы знаете, какое чувство, какая мысль может развернуться тем воспитанием, которое получают женщины: канва, танцевальный учитель, немножко лукавства, tenez vous droite {держитесь прямо (франц.).} да два, три анекдота, рассказанные бабушкою как надежное руководство в сей и будущей жизни, – вот и все воспитание (Одоевски 1844: 291).¹⁴⁴

¹⁴³ На везу текстова Грибоједова и указује и Моисејева (в. Мосеева 2000: 167).

¹⁴⁴ О бесмислености и „неправилности” женског образовања скоро истим речима говорио је и Фамусов:

Дались нам эти языки!

На сличан начин образоване су и жене у петровској епохи. У дилогији Саламандра Елзу уче руски (који је за њу страни језик), уче је да тихо хода, да се не баца Јаку у загрљај, да плеше менует и да утегнута у корсет и кринолину стоји право. Међутим, у Елзином случају дешава се оно што се десило са Маријом и Владимиром у приповетци *Црна рукавица*: вештачко и формално увођење у нови културни круг које се своди на грубо наметање читавог система правила не даје никакав резултат јер ученица не разуме нови систем, не разуме идеје које стоје иза њега, а учитељи се не интересују за душевна стремљења и жеље својих ученица. У Елзином случају прихватање туђих норми понашања значи и буквално одрицање од слободе у одевању и изражавању.

Белова одрастење племићких девојака, посебно у провинцијалним породицама назива закаснелим због, прво, високог степена емотивно-психолошке зависности од родитеља и породичног круга чак и у узрасту од двадесет година, и као последица дефицита искуства самосталне изградње међуљудских односа, а друго, због тоталне контроле од стране одраслих и сурових ограничења слободе понашања (како на акционом тако и на вербалном плану) и самоизражавања, треће, због сексуалне непросвећености и одсуства осмислености сопствене сексуалности те значи и поимања промене сопствене телесности и утицаја тих промена на властити идентитет (Белова 2007: 9). Једна од главних функција старијих жена (мајки, баба, разних тетака и стрина) јесте да научи девојку/девојчицу правилима друштва и моралним законима. Жене су тако стављене у позицију чувара патријархалних стереотипа и есенцијалистичких представа о улози жене. У текстовима Одојевског обично су мајке те које имају улогу васпитача, оне врше надзор и контролу те суштински утичу на формирање личности својих ћерки. Инфериоран положај жене у друштву компензује се жељом за доминацијом у домаћем кругу. Оне су најстрожији цензори и по потреби неумољиве судије. У приповеткама «*Imbroglio*» за мајку грофице

Берем же побродяг, и в дом, и по билетам,

Чтоб наших дочерей всему учить, всему —

И танцам! и пенью! и нежностям! и вздохам!

Как будто в жены их готовим скоморохам (Грибоедов 1945: 15)

Лукенсини каже се да је «женщина странного нрава», која је ћерку држала у кући, попут затворенице, и није јој дозвољавала да комуницира ни са ким сем са учитељима који су долазили у кућу. Мајка кнегињице Зизи такође је представљена вечито болесни домаћи тиранин коме се не може угодити и која непрекидно излива своју злобу на ћерке не остављајући простора за њихове легитимне тежње и слободну вољу (Mingati 2010: 144):

Что ни заговорим, она сердится, беспрестанно жалуется и на погоду, и на здоровье, и на людей. Мы уж с сестрою решились было молчать и считать трубы у окошка; но маменька опять сердится – говорит, что мы ее оставляем, чуждаемся, что мы неблагодарные, что, разумеется, со старухою скучно, – и знаешь все, что она обыкновенно прибирает (Одоевский 1844: 365).

Своје ћерке она такође држи углавном затворене у кући што девојкама посебно тешко пада нарочито зими када не могу да оду чак ни до манастира. Затварање кад у кућу дође мушкарац такође је успешан начин ограничавања комуникације са супротним полом. Истина, Зинаида је затворена да би Городков обратио пажњу на старију сестру и тиме испоштовао ред по коме се старија сестра удаје прва. Једина комуникација коју Зинаида и Лидија остварују јесу писма која Зинаида пише својој пријатељици. Зинаида осећа страх и није у стању да мајци повери своја осећања: «Иногда, я готова все рассказать ей; но когда посмотрю на ее суровый вид—язык прилипнет; а она еще сердится или говорит, что и слышать не хочет о моей хандре...» (Одоевский 1844: 370).

Посебно је интересантан однос кнегињице Мими и њене мајке. На први поглед кнегиња је оличење пристојности и добрих манира, жена савршене репутације у високом друштву, „невина као голубица”, она није превише богата, али је домаћица салона у коме су увек отворена врата страним посланицима; она никада није примала људе који имају проблеме са јавним мњењем и код ње никада није било људи које нису и иначе примани у високом друштву. Када кнегињу оцењује као жену «ума необыкновенного», писац описује њену вештину да управља интригама, при чему она не наступа сама већ користи своје рођаке, унуке и унуке да би манипулисала другим људима она је умела «так искусно попросить об одном, побранить другого, что приобрела всеобщее уважение и, как говорится,

поставила себя на хорошую ногу». Кнегиња се бавила добротворним радом и потезала је своје везе у високом друштву ако су од ње тражили помоћ: «Словом, княгиня была добрая, благоразумная и благотворительная дама во всех отношениях». Неминовна је паралела са кнегињицом Мими која се труди да измени своју маргиналну позицију непривлачне уседелице («Надобно было поддержать себя») и такође има свој круг штићеника. Кнегињин дом је центар одређеног круга људи и, ако подробније погледамо посетиоце њеног салона, неминовна је паралела са домом Фамусова и ликовима који се у њему појављују, чак су и теме о коме се говори сличне (Сакулин 1913). Мајка кнегињице Мими је паметна и вешта сплеткашица и интриганткиња, али је довољно мудра да се не експонира када се овим активностима бави. Њен деспотизам је увијен у форму пристojности и бриге за добробит ћерке, али јој суштински мајка пребацује што излази иако има више од тридесет година, што се није удала, што троши новац и што је оставља саму. Мими је много тога могла да научи и научила је од своје мајке, а пре свега да жена не мора бити аутсајдер у друштву. Суштинска разлика између ове две жене је то што кнегињица Мими не уме да носи маску добродушности и безазлености – сви виде у њој особу које се треба клонити.

Један од важних фактора који указује на високо друштво као затворени круг особено са становишта жениног места у њему јесте одсуство слободе избора, које је тесно повезано са недоступношћу неопходне информације као неопходног услова за доношење одлука. Родитељска тежња да контролишу све сфере живота девојке праћена је и строгом контролом комуникационог процеса као што смо видели, али и књига које девојке читају као непожељног извора информација и „инструмента кварења” девојака (Савкина 1998: III). Читање је строго забрањено јунакињама Одојевског. Ограничење читања се повремено односи и на мушкарце, као што је то рецимо случај са јунаком приповетке *Црна рукавица*. Двоје младих људи прошли су кроз процес васпитавања који је практичан и прагматичан, заснован на ономе што им може користити у животу те се и читање сматра недозвољеном активношћу која може утицати на развој нездраве фантазије или буђење непрактичних осећања:

никакая другая книга, никакая мысль не попадала к ним ни в руки, ни в голову, и только за месяц до свадьбы Акинфий Васильевич позволил будущим супругам прочесть "Кларису Гарло" Ричардсона (Одоевский 1844: 22).

Пушкин, као и његова Татјана су читаоци Ричардсона.¹⁴⁵ *Клариса или Историја младе даме* написан је 1748. године, припада епохи просветитељства и представља роман породично-васпитног типа. Он доноси тип јунакиње која је оличење врлине и јунака којим руководе нагони. Аутор се бави темама секса, смрти лова, силовања, пише о расцепу између нагона и дужности. Ову књигу ће, упркос мајчиној забрани, прочитати и кнегињица Зинаида истина без последњег тома кога не успева да дохвати. Кнегињица Зизи, упркос мајчиној забрани краде и чита књиге из очеве „мушке библиотеке” и улази у забрањени мушки свет. Сем Ричардсона, она је прочитала и све о путовањима опата Лапорта. Од часописа Зизи чита *Весник Европе (Вѣстникъ Европы)* књижевно-политички журнал у коме су се разматрали проблеми спољашње и унутрашње политике Русије, као и историја и политика других земаља и где су штампана дела савремених руских писаца попут Жуковског и Пушкина. Кнегињица Зизи припада женама које радо и много читају на различите теме. У њеној лектури нису присутни само љубавни романи већ и часописи са озбиљним политичким и научним садржајем. Ова дама чита на руском језику и посебно цени руске романтичарске песнике.

Учење отвара могућност за општење младих девојка са мушкарцима. Будући да је код Одојевског Италија земља страсти у приповетци «*Imbrogljo*» главна јунакиња је као петнаестогодишња девојка склопила тајни брак са својим учитељем. Млади и лепа гроф Лукенсини принуђен је због сиромаштва да даје часове и тако упознаје своју будућу супругу. На овај поступак натерао ју је

¹⁴⁵¹⁴⁵ «Пушкин прочел "Клариссу" в Михайловском, причем пользовался экземпляром из тригорской библиотеки. Это удостоверяется не только рисунком на книге, но и словами в письме к брату Льву, написанном в 20-х числах ноября 1824 г.: "Читаю Кларису, мочи нет какая скучная дура!" (XIII, 123). Бросается в глаза близость выражений в пушкинском письме к брату в письме Лизы из "Романа в письмах". Последнее не случайно: известно, какое существенное значение получил для Пушкина обобщенный образ русской провинциальной барышни, художественный тип, наделенный глубоким социально-культурным содержанием. (...) Показательно, что Пушкин счел возможным наделить этот тип и некоторыми сторонами собственных воззрений» (Лотман 1995: 336).

Амбросио Беневоло, који је неко време такође био њен учитељ, а затим је задобиши поверење њене мајке постао мајордом. Приповетка *Imbroglia* већ својим насловом који у директном преводу значи збрка, пометња, означава и разиграно извођење – разиграност, изненадна промена ситуације и хумор и јесте основна карактеристика ове приповетке. Одојевски се очигледно поиграва са делом текста Грибоједовљеве драме у коме Чацки пита Софију да се није Француз Гијом, учитељ плеса, оженио неком од познатих дамом будући да ова господа уживају посебно поштовање међу дамама високог друштва (Грибоедов 1945: 24–25).

У приповеткама из живота високог друштва, које често карактерише шематизованост и условност, женско васпитање представља кључну тачку у развоју личности и женски ликови се разматрају као резултат одређеног васпитног процеса. Код Одојевског ствари стоје другачије. Васпитање мушкараца је представљено као недовољно и незадовољавајуће. Васпитање пак младих девојка није од пресудног значаја за њихов морални развој (Mingati 2008: 299). Јунакиње које успевају да се на неки начин истакну и издвоје као посебно јаке личности у кругу високог друштва било да се ради о женама које се боре за своје место у свету попут грофице Лукенсини, о господарицама гласина каква је кнегињица Мими, или јаким моралним личностима које се боре за правду каква је кнегињица Зизи, њихово место у високом друштву и њихов поглед на свет као и моралне норме резултат су самоваспитања, односно самосталног развоја природних склоности и упорног рада на њима.

V. 7. Мотив огледала у циклусу *Домаћи разговори*

У приповеткама из циклуса *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима* огледало се у романтичарском кључу користи примарно зарад приказа удвајања стварности и очигледне демонстрације паралелног постојања телесног и не-телесног света. Оно има у њима магијску функцију и представља врата која омогућавају прелазак на другу страну, у свет иреалног. Када се јунак нађе пред огледалом одвија се процес самоспознаје, јасно раздвајање онога што јесте и што би могао бити или би желео да буде. Огледало

постаје неми сведок целокупног човековог постојања. Јунаци попут Михаила Платоновича и Јака пред огледалом откривају своју тежњу ка уздизању, ка бесмртности и лако западају у замку оптичких илузија. Дуготрајна фиксација погледа на одраз у огледалу води јунаке у лудило, истовремено, она подразумева окамењавање, заустављање реалног времена и смрт у стварном свету.

Формирање циклуса *Домаћи разговори* означило је и промену тежишта у приповеткама са фантастичним садржајем и окретање слици жене у свету и женској слици света. Жене нису описане као самостални субјекти – њихов је положај инфериоран. Оне су огледало мушкараца, пројекција њихових страхова и жеља, средство да се стигне до жељеног циља: до славе или богатства. Посматрање себе у огледалу увек подразумева и одређену дозу позирања. У тај процес увек је умешан и замишљени „други” (Бахтин 2003: 113). Јунак *Саламандера* Јако може да бира између две жене и одлучује се за ону која ће више користити његовим циљевима и која га неће осрамотити у друштву у које жели да уђе. Када Јако себе посматра као будућег начелника царске штампарије, војводу и цару блиског човека, жена поред њега мора одражавати његов успех. У том смислу Марија Јегоровна је логичан избор, док би Елза представљала само препреку на путу успеха будући да не жели да постане део културног круга у коме Јако жели да успе. Жена је за њега пријатна допуна, јер без обзира коју од њих замишља на месту будуће супруге он их види у богатим хаљинама окружене пажњом и богатством које су само његова заслуга.

Жене које их воде ка остварењу циљева у обе приповетке појављују се у некој врсти огледала. Михаил Платонович силфиду налази у вази са водом, о чему је већ било речи, а Јако остварује везу са бићем из ватре преко Елзе која је „сестра”, односно двојница бића из ватре у реалном свету. Следећа жељена Јакова партнерка, шеснаестогодишња кнегињица Воротинска, такође се појављује у свету огледала када се он преобрази у старог грофа. У оба случаја остварује се веза која није природна, и то не само због тога што је веза са бићем из другог света: Михаил Платонович силфиду види у вази на којој се одражава и његов лик, а на читаоцу је да одреди кога јунак заиста види: фантастично биће или сопствени одраз у који се заљубљује. У случају Јака, Елзе и саламандера ситуација је нешто компликованија: Елза и саламандер једно друго називају сестром, Јако Елзу зове

сестрица, а она њега братом и без обзира на то они ступају у љубавни однос. У оба случаја може се говорити о сродству душа, тим пре што је читаоцу извесно да Јако и Елза нису заиста брат и сестра. Вајскопф у свом тексту *Гогољ и структура эротической грезы в поэтике русского романтизма* пише о томе да је услов еротског визионарства у романтичарским текстовима обично земаљска усамљеност јунака или јунакиње који их побуђује да маштају о „испуњењу” своје земаљске судбине. Жељени партнер бива узвишен скоро до нивоа божанства или идеалног пралика човека. То је дошљак из светог небеског света, ког памти срце и препознаје га при сусрету. Модел за овај али и друге романтичарске текстове такве врсте Вајскопф види у признању Пушкинове Татјане: «Давно... нет, это был не сон!/ Ты чуть вошел, я вмиг узнала, / Вся обомлела, запылала, / И в мыслях молвила - вот он!». У александровској епохи оваква маштањима потпомагала их огромна мистична и псевдомистична традиција, која је била актуелизована (Вајскопф 2009) и која је евидентно присутна у текстовима Одојевског. Код њега је почетна ситуација иста, али и унеколико другачија. Сећају се претходног небеског заједничког постојања женски ликови, бића из другог света. Иако иницијатива полази од човека испоставља се да жељено биће чека да се човек сети небеске прошлости. Саламандер каже Јаку: «Да, Якко, это я, твоя Эльса; я услышала тебя; давно бы тебе обо *мне* вспомнить...» (Одоевский 1989: 311). Она га чак и упозорава на немогућност њиховог еротског сједињења, на шта је и Парацелзијус упозоравао у тексту о духовима ватре: «Нет, Якко, теперь ты не можешь обнять меня; днем я предстану тебе в земном моем виде, и ты не оставишь меня, Якко, не правда ли?.. Ты будешь мне верен?» (Одоевский 1989: 311), због чега ће се у улози његове љубавнице наћи двојница саламандера, Елза. Истоветну ситуацију налазимо и у обраћању силфиде Михаилу Платоновичу, која му говори да га је читавог живота пратила и чекала: «Неужели ты думаешь, что я не знала тебя? Я с самого младенчества сопresentствовала тебе в дыхании ветерка, в лучах весеннего солнца, в каплях благовонной росы, в неземных мечтаниях поэта!» (Одоевский 1989: 190) Тежња ка сједињењу са сродном душом је у потпуности у складу са романтичарском традицијом, међутим, потрага за сродном душом није структурни моменат живота јунака. Сродна душа, силфида или саламандер, тражи се у тренуцима очаја и исфрустрираности и циљ ове

потраге није сједињење са њом већ отварање подручја која су иначе за јунаке недоступна. Жеља за изузетношћу и креативном необичношћу као основни услов личне среће и лична неоствареност Јака и Михаила Платоновича натерала их је да се окрену старим алхемичарским експериментима и да дођу у контакт са бићима из друге стварности те су женска бића из другог света само средство које мушкарац користи да би дошао до онога што жели. Материјализација идеала у романтизму обично је бременита његовом дискредитацијом и разочарањем, као што је то случај у *Елзи*; у другим случајевима спајање јунака спречавају различите спољашње околности што се десило Михаилу Платоновичу. Будући да је спајање са натприродним бићима нека врста космогонијског акта, поновног стварања универзума, оне не може да се оствари у оба случаја због људског неморала. Силфида и саламандер одшкринули су Јаку и Михаилу Платоновичу врата другог света и омогућили им остварење жеља, међутим и силфида и саламандер умиру због егоизма мушких јунака који су у сваком тренутку концентрисани само на себе и своју добробит. Они су фасцинирани собом и фасцинираност их доводи до стања сличног смрти.¹⁴⁶ Када фасцинираност нестане, јунак се може вратити нормалном животу, иако Михаил Платонович васкрсење у плотском тумачи као казну разумно оријентисане средине. Јакова фасцинираност је много јача и он ишчезава у пламену заједно са Елзом.

Рушење личности у приповетци *Нова година*, као и у *Саламандеру*, приказано је у сцени која се одвија испред огледала. Вјачеслав се припрема за

¹⁴⁶ Бавећи се митом од Нарцису Кињар је дошао до закључка да је митског јунака убио управо директан фасцинирани поглед у себе. Тиресија, који је кажњен слепилом јер је спознао насладу и с мушкарцем и са женом, Лириопи говори да ће јој дете живети „Si se non poterit” (Ако не спозна себе) у том смислу и Овидије упозорава сопственог јунака: «Овидий настолько убежден в том, что прямому взгляду свойственна смертоносная зачарованность, что сам, от лица рассказчика, обращается к своему герою с наставлением: «Доверчивый юноша, зачем так упорно стремишься ты заключить в объятия призрачный образ (simulacra fugacia)? То, что ты ищешь, не существует. То, что ты любишь, исчезнет, стоит тебе отвернуться. Мираж, который ты увидел, не более чем отражение (repercussio) твоего собственного образа» (imago). Но Нарцисс не желает слушать увещания автора и продолжает зачарованно смотреть в глаза, которые предстали его взору. Древние полагали, что Нарцисса убила не любовь к своему образу в воде — его убил зачаровывающий взгляд (fascinatio)» (Кињар 2000: 131 и даље).

уобичајени вечерњи излазак и деградација личности приказана је кроз детаље на које он обраћа пажњу посматрајући свој лик у огледалу:

В доме все суетилось; в крайней комнате я нашел Вячеслава во всем параде перед зеркалом (курзив наш – А. Ж. Р.); он ужасно сердился на то, что башмак отставал у него от ноги; парикмахер поправлял на голове его накладку (Одоевский 1844: 15)

Вјачеслављева површност и усмереност на физички изглед док говори о својој фризури и одећи (попут жене) и успут брине да не закасни на обећану партију карата доказ су његовог потпуног одвајања од света идеја: бујни младалачки ентузијазам и усмереност духовном заменила је опседнутост телесним и материјалним. Врата оностраног и духовног су затворена и доказ томе је сцена пред огледалом које постаји пуки одраз материјалног постојања. Јунак је у потпуности интегрисан у женски круг и попут жене брине о својој фризури и одећи:

... прикрепи эту пуклю... ни одной минуты для себя, не успеваешь жить и не чувствуешь, как живешь... парикмахеру. -- Затяни этот шнурок... Зачем было мне не сказать, что ты здесь? Ах, как досадно! Как бы хотелось с тобою остаться... здесь накладка сползает... но невозможно, поверишь мне, что невозможно... (Одоевский 1844: 16).

У стварном свету време неумитно тече и Вјачеслав је тога свестан о чему сведочи његова ужурбаност. Оно што види у огледалу код њега не изазива фасцинацију и то га спашава од лудила и смрти, али је и доказ његове затворености у кругу материјалног.

Посебну пажњу заслужује приповетка *Кнегињица Зизи* у којој се главна јунакиња поступа попут Пушкинове Татјане и заљубљује се у прагматично настројеног мужа своје сестре. Жељени партнер је заиста у њеним очима идеал човека, она га чак назива анђелом, али доживљава разочарање кад схвати да су поступци Городкова према њој диктирани користољубљем. Сцена у којој се Городков нађе испред огледала демаскира његову праву природу. После инцестуозног пољупца са кнегињицом Зинаидом, Городков одлази у своју собу и гледа се у огледалу:

"Чорт возьми! – сказал он, – дело не на шутку!" Но он взглянул в зеркало и испугался своего собственного образа; оглянулся, нет ли в комнате кого из посторонних, и – в одно мгновение исчезла с его лица насмешливая улыбка, – как будто ее и не бывало; он лег в постель и преспокойно проспал до утра (Одоевский 1981: 290).

Лотман у забелешкама о Пушкину говори о стварању посебне семантичке ситуације у којој израз типа «чорт побери» ушавши су у говор «щегольского наречия», бива третиран као усклик, калк са француског «que diable t'emporte». Друго значење је подразумевало магијско обраћање нечистој сили. Значење израза не зависи само од социолингвистичке ситуације већ и од околности: «чем интимнее был круг собеседников, чем допустимее в нем была фамильярность, тем естественнее было истолковывать выражение как междометное, окрашивающее речь в тона щегольского жаргона. Однако в ситуациях публичности или торжественности оно неизбежно переходило в категорию сакральных» (Лотман 1995: 338–341). Огледало је простор у коме се код Одјевског срећу два света, врата оностраног те не чуди што се Городков плаши свог одраза у огледалу. Осмех нестаје с његовог лица кад се суочи са сопственим одразом. Узвик „Ђаво да га носи!“ упућује начињеницу да је личност самог јунака обузета злом те у овој ситуацији сматрамо актуелним друго значење синтагме. Јунак се најпре уверио да у соби нема друге особе што указује на то да одраз који види изазива страх и тај страх је повезан с природом онога што чини. Обузет баналним жељама он је спреман на све па и на инцестуозну еротску везу са сестром своје жене само да би се докопао новца и обезбедио себи углед у друштву о чему говори чињеница да он мирно леже да спава. Оно што га плаши је директан поглед у самог себе када се у потпуности огољује бескрајна људска вулгарност и феномен вечног и универзалног зла укорененог у њој.¹⁴⁷

¹⁴⁷ У тексту *Гогољ и черт* Дмитриј Мерешковски дефинише однос Бога и ђавола истичући да је ђаво пројава бесмртне људске баналности: «Бог есть бесконечное, конец и начало сущего; черт – отрицание Бога, а следовательно, и отрицание бесконечного, отрицание пенкою конца и начала; черт есть начатое и неоконченное, которое выдает себя за безначальное и бесконечное; черт – нуменальная середина сущего, отрицание всех глубин и вершин – вечная плоскость, вечная пошлость. Единственный предмет гоголевского творчества и есть черт именно в этом смысле, то

У огледају су се одражавају и еротске жеље двоје споредних јунака из приповетке *Кнегињица Мими*. Оно одражава слику коју јунаци желе да виде те се ту стапају погледи Границког и Рифејске, али је истовремено одраз симбол нереалног и немогућег. Они успешно и умешно крију своју везу користећи маску равнодушности у друштву, чак се и подсмевају једно другом али не губе време када су очи других приковане за друге предмете: «Пламенные их взоры встречались лишь в зеркале» (Одоевский 1844: 322). Одроз у огледалу, баш као и у случају Городкова открива истину која је невидљива за друге људе. Поглед у огледало израз је еротске фасцинираности телом. Љубавници уживају у телу другог, али им није дато да се сједине до краја. Потпуно растварање једног у другом замењено је брзим задовољавањем страсти. Поглед у огледало и у овом случају доводи до спознаје и до прекида. Паскал Кињар, позивајући се на римског класика, закључује да човек делује одлучније када не види оно што чини. Погубност онога што се чини не постаје мања, али је зато мањи страх (Кињар 2000: 131–140). Последњи сусрет Границког и Рифејске, нимало случајно, одвија се у просторији којом доминира огромно огледало (Одоевский 1989: 166). Директан поглед је смртоносан и за њихов однос. Оног тренутка када је спознала шта чини Рифејска прекида везу.

У приповеткама циклуса *Домаћи разговори* жена остаје затворена у простору материјалног и земаљског без могућности да спозна саму себе. Она је пасивна и наивна. Жена је увек виђена очима другог и сведена је само на тело: лепо тело као залог добре удаје за чланове породице, лепо тело као симбол успеха мушкарца за кога је удата или лепо тело као извор еротског уживања за оног који тражи партнерку. Када жена посматра себе она пре свега види лепо тело подложно кварењу, она позира пред погледом замишљеног другог (Бахтин 2003: 112). Разматрајући проблем тела као вредности Бахтин закључује да естетичко биће није основано изнутра и никада не завршава човека:

есть как явление "бессмертной пошлости людской", созерцаемое за всеми условиями местными и временными – историческими, народными, государственными, общественными, – явление безусловного, вечного и всемирного зла; пошлость *sub specie aeterni*, "под видом вечности"» (Мережковский 1991).

Отсюда эстетическое бытие — цельный человек — не обосновано изнутри, из возможного самосознания, поэтому-то красота, поскольку мы отвлекаемся от активности автора-созерцателя, представляется пассивною, наивною и стихийною; красота не знает о себе, не может обосновать себя, она только *есть*, это дар, взятый в отвлечении от дарящего и его обоснованной изнутри активности (ибо изнутри дарящей активности он обоснован) (Бахтин 2003: 166).

У приповеткама циклуса *Домаћи разговори* инфериорност жене је показана и тиме што је јунаци доживљавају само као предмет естетског или телесног уживања за шта је жена природом предодређена.¹⁴⁸ За Михаила Платоновича брак је мирење са плотским нагонима које подразумева пристајање на нижи степен егзистенције. У жени он пре свега види тело и телесну лепоту која га нагони да мисли о сопственим инстинктима. У писму пријатељу у приповетци *Силфида* он говори управо о томе: «Кстати о животных: у иных из моих соседей есть прехорошенькие дочки, которых, однако ж, нельзя сравнить с цветами, а разве с огородной зеленью, - тучные, полные, здоровые - и слова от них не добьешься» (Одоевский 1989: 175). По његовом мишљењу у брак се ступа само онда када за човека не

¹⁴⁸ «Хотя на идеологическом уровне размышления авторов сосредоточиваются на погибшей женской душе, повествовательные технологии представляют женское в первую очередь, как телесное. Уже в описаниях «невинной» героини выделены тем не менее прежде всего ее «пленительное лицо, маленькие уста, зубки, волосы, ее ручка и ножка, тонкая, мелкая, застенчивая ножка, а также полное круглое сахарное белое плечо» (так описывается невинный младенец 16-ти лет у Сенковского, см. с. 49). Катенька из повести Панаева к четырнадцати годам «округлилась и выросла, <...> она уже затянута в корсет, она уже закатывает глаза под лоб» (29). Другой автор восторгается шестнадцатилетней институткой: «Какая чудесная талия у Бабетты! какая микроскопическая ножка! <...> Как это личико восхитительно обрамлено мягкими, шелковистыми каштановыми волосами! <...> А что за шейка у Бабетты! <...> Прочие формы Бабетты теряются в океане складок платья, но любитель художеств отгадывает невольно, что они уже приняли совершенство форм Праксителиевой статуи. Под складками я разумею то, из чего рождаются складки, корсаж. Он тесен Бабетте: это более чем очевидно» (170-171). Даже исключительно духовная Катенька из одноименной повести Рахманного, о которой речь впереди, все же наделена «стройностью талии, грациозностью плеч, рук, ножек» (100). "Белые ручки" и <движения> маленьких красивых пальчиков" Кати завораживают героя Кудрявцева ("Цветок", с. 9), "горячие губки и белая нежная ручка" Верочки "увлекают" всех героев "Верочки" Сухотина (14), "крошечные ножки" и "кругленькая шейка" жены-ребенка сводят с ума Константина Сакса в повести Дружинина (181-182)» (Савкина 1998: III)

остаје ништа друго но да се побрине о продужењу сопственог рода или како он каже да се побрине да направи што више сперме. Окретање силфиди је у његовом случају потрага за другим, вишим светом, за узвишеном егзистенцијом. Међутим, и у тој ситуацији оно што јунак посматрајући биће из другог света најпре види јесте лепо женско тело:

Эта женщина была не младенец; представь себе миньютюрный портрет прекрасной женщины в полном цвете лет, и ты получишь слабое понятие о том чуде, которое было перед моими глазами; небрежно покоилась она на своем мягком ложе, и ее русые кудри, колеблясь от трепетания воды, то раскрывали, то скрывали от глаз моих ее девственные прелести. Она, казалось, была погружена в глубокий сон, и я, жадно вперив в нее глаза, удерживал дыхание, чтоб не прервать ее сладкого спокойствия (Одоевский 1989: 185).

Женско биће, па макар било и из другог света, пре свега је женка и јунак тежи ка еротском сједињењу са својом идеалном женом који се у душевном путовању Михаила Платоновича и остварује:

Обними меня, прелестная дева...(...) Там хлопьями валится снег и заметает дорогу - здесь меня греют твои объятия.../ ...розы вспыхнули па лице прелестной - она прильнула ко мне душистыми губками... Где ты нашла это художество поцелуя? все горит в тебе и кипячею влагою обдаёт каждый нерв в моем теле... (Одоевский 1989: 189)

Када се јунак устали у реалном свету, када умре за онострано и ожени се Каћењком, сексуални инстинкт и даље остаје жив и наизглед незаситан те се на крају приче о Михаилу Платоновичу каже да „не пропушта ни једну собарицу”. Независно од тога да ли је јунак у потрази за сродном душом или не, он је стално у потрази за младим женским телом.

Портрети јунакиња дилогије *Саламандра* Елзе и Марије Јегоровне онако како их види Јако слика су два заводљива женска тела. Марија Јегоровна је лепа, покорна, за своје време образована, али утегнута у савремену одећу у којој се тело само наслућује:

полосатая ситцевая кофта обхватывала гибкую талию; рукава с манжетами, доходившие только до локтя, открывали полную упругую ручку; черные башмаки с красными

каблуками, застегнутые оловянною пряжкой, стягивали стройную ножку (Одоевский 1989: 274).

Живот у цивилизацији за жену значи прихватање правила које јој друштво намеће, која се односе и на физички изглед и на костим који она носи. Утезање женског тела, коме се Елза толико супротставља, у цивилизованом друштву има моралну конотацију: што је тело више утегнуто чвршћи је морал жене, јер одећа у регулаторном друштву има улогу телесног сурогата (Савкина 1998). Одојевски показује како је мушкарац под влашћу сексуалног инстинкта заинтересован за женско тело без обзира да ли је одевено по најновијим модним канонима или слободно и природно, али акцијама његовог јунака у односу на жене руководи пре свега прагматизам. Посматрајући Марију Јегоровну како обавља уобичајене послове по кући, Јако не може да одоли, а да не посматра лепоту ногу у сивој чарапи са шавом која се открива његовом погледу док се девојка пење на столицу. У следећем тренутку појава Елзе, која је незакопчана и делује неуредно у односу на своју супарницу као да изазива незадовољство јунака. Елза не прихвата нове модне каноне, она одбија да се утеже у модерну одећу јер сматра да је то ни на који начин неће учинити бољом особом. Док о се тело Марије Јегоровне тек наслућује оковано слојевима одеће, Елза не скрива своје:

Правда, грудь ее была полураскрыта, но эта грудь была бела как снег; локоны в беспорядке рассыпались по ее плечам, но так она еще более ему нравилась; туфли едва были надеты, но тем виднее открывали ножку стройную и красивую (Одоевский 1989: 276).

При самом погледу на Елзу он је „заборављао на корист“ и бивао спреман да одбаци све снове и врати се на обалу Вуоксе. У сну који одражава Јакове жеље и амбиције он себе види, не само окруженог драгоценим камењем, већ и у загрљају са њом. Јунак *Саламандера* не доживљава жене као пуноправне партнерке и као целовите личности у његовом доживљају доминира телесна процена, али је и она сведена на поједине делове тела (нога, груди, коса). Како у приповетци *Елза* није у могућности да оствари физички контакт са бићем из другог света, коначно се окреће Елзи која као реални сурогат саламандера постаје његова љубавница. Међутим, ова љубавна веза није задовољила његову потребу за лепим младим

женским телом те је она присутна и у последњем делу Јаковог живота када он купује благонаклоност породице не би ли се домогао још једне жене шеснаестогодишње књегинице Воротинске, која ће бити одраз његовог успеха и пре свега задовољити његове телесне потребе.

Портрет кнегињице Зизи такође је портрет младе жене са посебним акцентом на лепоту њеног тела. Један од портрета даје млади индустријалац који се заљубио пошто је сазнао њену животну причу од Марије Ивановне. При првом сусрету на маскенбалу он пре свега види лепе ноге и танак струк:

... я отправился к зеленому домино... В жизни я не видывал такой стройной талии, таких прекрасных ножек, которые, ты знаешь, в женщине для меня – почти все; из-под капюшона были видны знакомые мне черные, мелкие кудри, а в отверстиях маски горели живые, блестящие глаза (Одоевский 1844: 432).

Други портрет који описује Зизи пре него што је признала Городкову своја осећања према њему нема аутора. Његов творац могу са подједнаком вероватноћом бити и млади индустријалац који надограђује причу Марије Ивановне детљима који се њему чине умесним градећи портрет жене која би по његовом мишљењу могла изазвати жељу код мушкарца, или сама Марија Ивановна која је понудила своју слику онога о чему јој је испричала Зинаида, или су обоје тачно пренели Зинаидине речи за коју ипак и сам индустријалац каже да је очигледно много тога прећуткивала својој пријатељици. Поетичност описа, игра боја, светлости и сенке указује на аутора који има осећај за лепо, јер опис који се даје има квалитет правог сликарском кичицом начињеног портрета:

В комнате темно; тусклым светом лампы освещается один диван, а на нем прекрасная девушка в белой блузе, в этой самой обольстительной женской одежде (которая лишь начинала входить в моду и которую дамы тогда осмеливались надевать только дома); темноватого цвета лента обхватывает тонкую талию; черные лоснистые волосы рассыпаются по плечам мелкими кудрями; на стройной ножке бархатные туфли, опущенные мехом (Одоевский 1981: 282).

Лепо тело залог је добре удаје. Од девојака се очекивало да у прихватљивом узрасту реализују своју брачни и репродуктивни статус будући да

женин положај у друштву може да учврсти само удаја (Белова 2007: 15; Лотман 1995: 505–506). Девојаштво је због тога крајем XVIII и у првој половини XIX века било оптерећено бројним социјалним очекивањима од којих је зависео будући положај жене: породични, друштвени, родовни. Узраст у коме су се младе племкиње удавале тридесетих година кретао се између 19–21 године те код Љермонтова на пример налазимо реченицу да је двадесетпетогодишња Лизавета Николајевна већ доспела у године «была в тех летах, когда еще волочиться за нею было не совестно, а влюбиться в нее стало трудно», (Лермонтов 1990: 399). Мушкарац у жени види лепо тело, и за жену која жели да се уда, младост и лепота неопходне су компоненте успеха. Жене су од детињства суочаване с нужношћу корекције тела: од тога да су батинама учене да се право држе до спартанског учвршћивања тела хладноћом, ограничавањем сна или уношењем специфичних врста хране. Девојчице су биле принуђене да трпе да би одговарале социјалнокултуролошким „захтевима” у односу на женску спољашњост (Белова 2007: 11).

Метаморфозе које се дешавају са лепим женским телом заправо су израз репресије телесног и казна услед које женско тело престаје да буде привлачно и опасно (Савкина 1998: III). Живот у оквирима високог друштва подразумева одређени изглед: праћење модних канона, али и одржавање илузије младости. Дама која стари не може привући пажњу мушкарца.¹⁴⁹ Кнегињица Мими која у младости није била лепотица, није била ни ружна, није се удала на време, остарила је и поружнела (Одоевский 1844: 291) те је морала да се суочи са чињеницом да су лепота и младост неумитно прошли што код ње изазива очајање:

¹⁴⁹ Код Љермонтова у роману *Княгиня Лиговская* пише како никога не занима презрело тело Лизавете Николајевне:

Лизавета Николавна велела горничной снять с себя чулки и башмаки и расшнуровать корсет, а сама, сев на постель, сбросила небрежно головной убор на туалет, черные ее волосы упали на плечи; – но я не продолжаю описания: никому неинтересно любоваться поблекшими прелестями, худощавой ножкой, жилистой шеею и сухими плечами, на которых обозначались красные рубцы от узкого платья.(Лермонтов 1990: 396)

... често за туалетом княжна с тайным отчаянием смотрела на свои перезревшие прелести: она сравнивала свой высокий стан, свои широкие плечи, свой мужественный вид... (Одоевский 1844: 300)

Сопствени будоар, мали затворени топос, једино је место где жена може да изгледа природно, а не онако како диктирају спољашње околности и правила понашања високог света. Једино овде јунакиња може да одбаца све вештачко што је ставила на себе, и да ослободи тело од маске коју диктирају услови на сцени високог света, али је затвореност и изолованост овог простора не спашава од подсмеха других, јер увек постоје сведоци женских интимних тајни:

Баронесса помирала со смеху, слушаја подробности туалета Мими, – как страдала она, затягивая свою широкую талию, – как белила посиневшие от натуги свои шершавыя руки, – как ополняла разными способами несколько скосившийся правый бок свой, – как на ночь привязывала к багровым щекам своим ужас! – сырые котлеты! как выдергивала из бровей лишние волосы, подкрашивала седые. (Одоевский 1844: 301).

Физичка лепота жене омогућавала јој је трајни успех код супротног пола, била је залог будућности у којој она никада неће бити сама или неудата и, наравно, изазивала је завист жена попут кнегињице Мими. О баронеси Дауртал која је по други пут удата за мушкарца који је много старији од ње каже се да је и даље млада и прелепа:

...ее роскошный стан, ее каштановые шелковистые локоны привлекали к ней толпу молодых людей. Каждый из них невольно сравнивал Элизу с ее мужем, осиплым старым бароном, и каждому из них, казалось, ее томные, облитые влагою глаза говорили о надежде: лишь один опытный наблюдатель находил в этих темных голубых глазах не пламень неги, а просто ту южную лень, которая, по его мнению, так странно соединяется в наших дамах с северным флегматизмом и составляет их отличительный характер (Одоевский 1844: 288).

У циклусу *Домаћи разговори* ретке су жене које умеју да манипулишу својим телом и појавом. Марија из приповетке *Црна рукавица* изгубила је дете и враћа на сцену високог друштва, а да би привукла пажњу супротног пола користи своје стање. Свесна своје младости и лепоте будући да преживљени губитак није

оставио озбиљне психичке последице на њу, она физичку малаксалост окреће у своју корист. Иако због недавне трудноће није у могућности да носи вечерње хаљине и посећује балове, она одлази на домаћи концерт пуна самоуверености у свој изглед:

Мысль, что она осиротевшая мать, что она молода, недурна собой, что она недавно освободилась от болезни, придавала графине и нравственную и физическую томность. Она кокетничала своим нездоровьем и своей горестию (Одоевский 1844: 41).

Под утицајем разговора са Воротинским, убеђна да је несрећна зато што је млада, лепа и богата и зато што јој је муж млад и леп, добар јахач и одличан боксер, одлучује да не вечера. Одојевски показује како се жени високог круга могу сугерисати несувисли ставови које ће она без икакве сумње прихватити, али је ништа не може натерати да заборави како изгледа. Марија ни једног тренутка не заборавља да постоји граница између малаксалости и болесног изгледа:

Утренняя заря застала графиню в этом положении; тут невольно неясная мысль пробежала в ее голове; она быстро подбежала к зеркалу и с ужасом заметила, что бледность и изнеможение ее лица перешли ту ступень, на которой болезнь перестает в женщине быть интересною. Она наскоро закрутила свои длинные каштановые волосы и от страха даже почувствовала голод. Тихими шагами она прошла в столовую, потом в буфет, очень обрадовалась, когда нашла в нем забытое холодное блюдо и – увы! с большим аппетитом покушала, а потом легла в постель и започивала (Одоевский 1844: 47–48).

Марија је једна од јунакиња која осећа страх у ситуацијама када случајно себе угледа у огледалу («Мария невольно вздрагивала, когда случайно ее собственный образ отражало в зеркалах, когда шорох шагов их повторяло эхо...») и осећа присуство нечег непознатог.

Грофица Лукенсини спада такође у у жене које умеју својом појавом да утичу на мушкарце, међутим, у њеном случају раскошан оперски глас којим располаже помаже јој у тој манипулацији. Утицај њене појаве дат је кроз реакцију Аброзија Бенвенола:

...мой товарищ выходил из себя от восхищения; все рулады певицы он повторял всем своим телом, а перед каденцею мало-помалу спускал с себя башмаки, складывал руки, удерживал дыхание, дрожал как в лихорадке и в конце трели в полном беспомоществе вскакивал с места без башмаков, выкрикивал несколько междометий и бил в ладоши изо всей силы (Одоевский 1844: 82–83).

Судбина жене разматра се као последица неправилног развоја, као грешка, као деформација личности каква би идеално требало да буде. У руском високом друштву жена егзистира у бездушном материјалном свету. У постојећим женским аутодокументарним белешкама постоје сведочанства о покушајима племкиња да изграде сопствени идентитет (Савкина 2001), међутим, оне су ретко успеваале да избегну наметнуте стереотипе о животном путу који им предстоји у коме је за њих предвиђена пасивна подређена улога, у којима је њихова судбина да се удају, срећа је да остану невине до брака, а коначна реализација као личности подразумева рађање деце. За разлику од мушких јунака који пред огледалом бивају суочени са собом, ситуације у којима Одојевски своје јунакиње ставља пред огледало готово да не постоје – њихова огледала су очи мушкараца, породице, друштва. С друге стране, фасцинантност самопосматрања води у најпре у лудило, а на крају и у смрт те је супротна женској природи која је повезана са вечитим кретањем живота, јер живот себе не посматра.¹⁵⁰ Одојевски у приповеткама циклуса *Домаћи разговори* приказује како жене покушавају да спознају и осмисле своје место у свету. Ово је нарочито изражено у приповекама *Кнегињица Мими* и *Кнегињица Зизи*. У случају кнегињице Зинаиде самопосматрање остаје забележено у писмима пријатељици. Писма и дневници

¹⁵⁰ Кињар пише да је живот могућ само у незнању: «Жизнь себя не созерцает. То, что оживляет животность животного, то, что оживляет животность души, не дистанцируется от самого себя. Его (я) жаждет отражения, раздела между внутренним и внешним, смерти того, что постоянно соотносит первое со вторым. Потому неведение, от которого мы не можем избавиться, нужно любить, как саму жизнь, которая возможна лишь в нем. Всякий человек, уверенный, что он «знает», отделен от своей головы, от изначальной случайности своего рождения. Всякий человек, уверенный, что он «знает», лишается головы; ее отрубают от тела. Его отрубленная голова остается в воде зеркала. То, что обрекает человека на зачарованность (на эротическое смятение), оберегает его в то же время от безумия» (Кињар 2000: 131–140).

представљају својеврсне разговоре с огледалом, са својим другим ја. Жене пишу и остварују се у акту писања, „када се виде у огледалу и у свету огледала аутотекста оне стварају себе тврдећи *ја јесам, ја пишем, ја постојим*” (Савкина 2001: 106 – превод наш А. Ј. Р.). Акт писања као акт самопосматрања спаја Михаила Платоновича и кнегињицу Зинаиду затварајући тако структуру циклуса *Домаћи разговори* где се огледају једна у другој судбине мушкарца и жене који пишу.

V. 8. Јунакиње циклуса *Домаћи разговори*. Превладавање круга.

Стварајући циклус *Домашние разговоры* Одојевски у центар свог интересовања ставља жену из високог друштва, њено васпитање и образовање, детаљно се бави домаћим породичним кругом и друштвеним кругом у коме је та жена осуђена да егзистира у оквирима строго одређених улога. Одојевског интригира питање да ли је могуће у таквим околностима да жена изгради живот у складу са својим интересовањима и осећањима, то јест може ли се жена изборити за лични интегритет. Можемо рећи да Одојевски проучава могућности за реализацију женске еманципације. Будући да се у центар пажње ставља личност, прва етапа разматрања подразумевала је проучавање утицаја васпитања и образовања на формирање личности и њеног погледа на свет у руском високом друштву тридесетих година XIX века, како код жена тако и код мушкараца. Образовање и васпитање жене из високог друштва је увек било рестриктивно и током скоро 120 година се није променило, о чему сведочи и пример Елзе из дилогије *Саламандра*. Доступ информацијама за жене је ограничен, јер је над женама је спровођена строга контрола и у погледу понашања и у погледу изражавања. Један од стереотипа дубоко укорених у друштву јесте да жена може да говори само оно што се од ње очекује и што не излаци из оквира онога што друштво сматра приличним. Будући да жена нема право на реч Одојевски показује како и по коју цену његове јунакиње грофица Лукенсина, кнегињица Мими и кнегињица Зизи превладавају ово ограничење.

Инфериорни положај жена у високом друштву истакнут је и именовањем јунакиња деминутивним именом намењеном уском породичном кругу чиме се додатно истиче детињастост, незрелост и ограниченост њиховог круга кретања, али и родовна нереализованост. Приметићемо да са ретким изузецима женски ликови задржавају своје „дечије име” до краја текста, чак и ако се јунакиња претвара у жену солидног узраста као што је случај с кнегињицом Мими и кнегињицом Зизи.¹⁵¹ За неудате племкиње горња граница девојаштва је формално остајала отворена што се изражава и тиме што када су по годинама излазиле из ове категорије оне и даље називане девојкама. Тако, кнегињицу Мими, која је последњих двадесет година провела у безнадежном ишчекивању да пронађе мужа, писац три пута назива „несрећном девојком” сугеришући и неприродност њеног положаја у друштву, као и чињеницу да њен статус „девојке” изазива подсмех околине и ствара у њој осећај зависти и злобе према девојкама које су успеле да се удају:

А тихий шепот, а неприметные улыбки, а явные или воображаемые насмешки, падающие на бедную девушку, которая не имела довольно искусства, или имела слишком много благородства, чтобы не продать себя в замужество по расчетам (...)/ *Бедная девушка!* Каждый день ее самолюбие было оскорблено; с каждым днем рождалось новое уничижение (...) *бедная девушка!* – каждый день досада, злоба, зависть, мстительность мало-помалу портили ее сердце (Одоевский 1844: 293)

У случају кнегињице Зизи промена њеног друштвеног статуса реализује се управо кроз промену именовања, иако је остала неудата она се сопственим снагама

¹⁵¹ Савкина проналази у часописима тридесетих и четрдесетих година читав корпус текстова где већ сам наслов говори о жени (дами) са женским именом у деминутиву као главном објекту наративног процеса: *Вся женская жизнь в нескольких часах* Барона Брамбеуса (главна јунакиња је Ољења), *Катенька Пылаева, моя будущая жена* и *Антонина* П. Кудрјавцева, *Катенька* Рахманог, *Мамзель Катинь* Адама фон Женихсберга, *Мамзель Бабетт* и *Милочка* С. Победоносцева, *Барышня* И. Панајева, *Полинька Сакс* А. Дружињина, *Дунечка* П. Сумарокова, *Верочка* П. Сухоњина, *Неточка Незванова* Ф. Достојевског. У одређеном смислу овом списку може се додати и Машења из незавршеног *Романа в письмах* А. Пушкина (1829), Катја из повести П. Кудрјавцева *Цветок* и *Љубоња* и Вава из романа А. Херцена *Кто виноват?*, иако оне нису главне јунакиње.

изборила за место у високом свету те јој се обраћају са кнегињица Зинаида. Истна, начин обраћања зависи од оних који јој се обраћају. Наратор о њој говори као о кнегињици Зинаиди, као и пријатељица Марија Ивановна и у њу заљубљени индустријалац одајући на тај начин почаст њеној неустрашивости и снази да се супротстави конвенцијама високог друштва. Городков јој се такође обраћа са Зинаида, али он следи своје користољубиве циљеве. Међутим, у високом друштву чињеница да је она и даље неодата, без обзира на преживљену борбу и својеврсну победу у њој, маркирана је и даље обраћањем девојачким именом.

Приповетка Одојевског *Imbroglia* представља варијацију на тему романа *Корина, или Италија* (*Corinne ou l'Italie*, 1807) мадам де Стал. Мадам де Стал (*Anne-Louise Germaine baronne de Staël-Holstein*) у свом роману бори се за слободу жене, а против лицемерног друштвеног морала. Лепа и изузетно талентована певачица Корин Италијанка је узвишена душа, која живи за уметности и љубав, и умире, несхваћена од стране високог друштва, због кога ју је напустио вољени човек. Сукоб уметника са реалношћу света поезије са светом похлепе један је од доминантних мотива овог романа. У роману де Стал је описала Италију као земљу ванредне природне лепоте, уметности и љубави. За радњу своје приповетке Одојевски такође бира Италију, међутим у Италији коју он описује живе похлепни преступници који су спремни на све па чак и на убиства. Италија није представљена као идеализована отаџбина уметности, већ као простор насељен опасним и подмуклим преварантима и убицама. Његова јунакиња грофица Лукенсини је жена одлучна и предузимљива по природи. Удала се са 15 година за учитеља певања да не би постала плен старог мајордома Амбросиа Бениевола. За разлику од своје књижевне претходнице, када се грофица Лукенсини суочи са светом у коме мушкарац има власт само зато што је мушкарац, она одлучује да се бори за себе. Млади гроф Лукенсини је принуђен да оде из Италије, а она остаје да се бори против своог рођака Аматиа који је на превару од њене мајке добио сагласност да је уда за свог сина. Успешно манипулишући, грофица успева да побегне из Венеције, побеђујући похлепне мушкарце, мења име и постаје успешна и популарна певачица на сценама широм Италије. Тако се родила певачица Грандини. Стварање лажног идентитета и коришћење маске доказ су непоколебљивости ове жене. После низа перипетија

Аматијевих се домогла рука правде, а гроф Лукенсини се вратио у отаџбину. Међутим, испоставило се да је она стекавши име и славу заборавила на мужа, а и он на њу. Одлучују да се разведу. Руски путник коме је она открила свој идентитет затиче је у друштву старог Беневолла, који јој и даље заљубљен у њу и пише јој песме. Грофица Лукенсини је женски лик који се разликује од осталих женских ликова у циклусу *Домаћи разговори*. Она се стално бори са мушкарцима и у тој борби побеђује. Једног мужа је оставила, другог је одбила, а могла би да има и трећег. Грофица Лукенсини је својим талентом стекла љубав и обожавање публике, као и довољно новца да се обрачуна са мушкарцима који су путем брака покушавали да је лише наследства. С једне стране она је уметница, а са друге стране личи на јунаке авантуристичких романа. Одлучан карактер и таленат омогућили су да се избори за своје место у свету. Иако нико у високом друштву ни не слуги да грофица Лукенсини има двоструки идентитет, сматрају ју је опасном особом јер се понаша скандалозно и противречи свим друштвеним нормама. Оно што издваја грофицу Лукенсини од осталих женских ликова сем ванредног талента, јесте самопоузање, интелигенција, промишљеност и чињеница да ни једног тренутка не признаје мушку суперирорност. Грофица Лукенсини је богата певачица која живи у складу са својим жељама, необичан ум и таленат омогућили су јој потпуну независност.

Унапред задати животни сценарио жене у патријархалном друштву подразумева удају и рађање деце што намеће проблем: шта се дешава са женама које због различитог сплета околности нису оствариле овај унапред задати сценарио чиме се писац бави у приповеткама *Кнегињица Мими* и *Кнегињица Зизи*. Жену суштински дефинише мушкарац за којег ће она везати свој живот те удаја постаје централни моменат живота сваке жене. Оговарање или трачарење, иако се свуда практикује, свуда је презрено и се углавном везује за кнегињицу Мими и истоимену приповетку.¹⁵² У првом поглављу писац чак пет пута понавља синтагму „јадна девојка” када говори о својој јунакињи. Мингати сматра да је ово обраћање иронично будући да Мими није ни јадна ни девојка. У оваквом

¹⁵² Мотив гласина (гласине, оговарања, клевете, трачарења, - у језику има много синонима који се односе на ову појаву), уобичајен је у руској књижевности почетком XIX (Горе от ума А. Грибоедова, Евгений Онегин А. Пушкина)

дефинисању јунакиње запажа се префињена пародијска игра Одојевског у односу на сентименталистичке клишее, али се истовремено скреће пажња на погубне последице васпитања и образовања и празних друштвених конвенција (Mingati 2010: 87).

О кнегињици Мими се у литератури углавном говори као о злом демону, иако она не одговара термину у значењу у коме га користи Лотман: она се не бори против правила и друштвених конвенција она их штити.¹⁵³ Истини за вољу, гласине које је она покренула она на домаћем породичном скупу довеле су касније до смрти баронице Дауртал и Границког, а млади барон Дауртал и његови секунданци су протерани из престонице. Кривица кнегињице је неоспорна, али чињеница је да постоје читави ланци људи који су гласине ширили, а ширење гласина је довело до трагедије. У преношењу гласина учествује цео град из различитих побуда: једни да би убедили своје слушаоце како они нешто такво никада не би урадили, други зато што су мрзели баронесу, трећи да би исмејали њеног мужа, а остали просто да би показали да су и они упознати са различитим тајнама високог друштва. Сваки од учесника у мрежи преноса информација учествовао је у клеветању и ширењу неистине. Парадоксално и бароница Дауртал ужива у гласинама: она са одушевљењем и подсмехом ужива у причама своје собарице о тајнама из Мимине спаваће собе. У том смислу, она улази у најинтимнији простор друге жене и открива све тајне остарелог тела које кнегињица мање или више успешно скрива на сцени високог друштва. С друге стране, Мими слуша приче своје собарице о бароници. Њихове собарице су сестре па се и овде реализује паралелизам тако карактеристичан за приповедање Одојевског. За кнегињицу Мими говори да је завидно и злобно створење, са озбиљним комплексом инфериорности, међутим жудња са којом баронеса слуша трачеве које јој говори собарице откривају нам сујетно нарцисоидно створење које је спремно да се подсмева другима. Дакле, обе жене и „жртва” и

¹⁵³ «В эпоху романтизма «необычные» женские характеры вписались в философию культуры и одновременно сделались модными. В литературе и в жизни возникает образ «демонической» женщины, нарушительницы правил, презирающей условности и ложь светского мира. Возникнув в литературе, идеал демонической женщины активно вторгся в быт и создал целую галерею женщин — разрушительниц норм «приличного» светского поведения» (Лотман 65).

„инквизитор” (тако кнегињицу назива један од посетилаца салона њене мајке) уживају у сплеткама: «Справедливо старинное, опытом доказанное сказание, что человек всегда сам подает повод к своим несчастиям!» (Одоевский 1844: 292). Собарица која види да је Мими дошла незадовољна са бала и да јој прети (што се очигледно често дешава) насиље, да би одобровољила господарицу измишља причу пошто бароница нема никаквих тајни:

В одно мгновение лицо княжны прояснилось; она вся обратилась во внимание, и уже давно начался городской шум, а Маша еще толковала с княжною о том, как барон часто выезжает со двора, как в это время новоприезжий сидит с баронессою, как они уговариваются ехать вместе в театр, быть вместе на бале, и проч., и проч. (Одоевский 1844: 302)

Гласину о бароници Дауртал није измислила кнегињица Мими, већ собарица која се плаши батина – због Мими. Одојевски, очигледно, оставља проницљивом читаоцу да открије стварну истину о гласинама које су се прошириле и да, у складу са својим сазнањима и својим погледом на свет, процени оно што ће се даље догодити и чија кривица је већа. Када јавно изнесе сумњу у репутацију баронице, а мора се још једном напоменути у уском кругу људи који се окупљају у салону њене мајке, Мими је могла бити убеђена причом собарице (која поседује информације „из прве руке”) и подстакнута наслућивањем да бароница нешто крије чим је довела Границког да плеше са њом.

Када говори о кнегињици Мими писац актуелизује проблем женске конкуренције и супарништва. Статус жене зависи мушкарца уз којег је она: «Уважение от мужей переходило к женам; жены по мужьям имели голос и силу; лишь княжна Мими оставалась одна, без голоса, без подпоры» (Одоевский 1844: 292). Лепота и успех по други пут удате баронесе Дауртал за много старијег, али веома богатог барона, која је успела да заузме повољну позицију у друштву, изазива завист и ствара јој непријатеље. Бароница је звезда друштва, а Мими је аутсајдер. За њу не постоји улога у друштву, она је жена без мужа – уседелица, сексуално непривлачна (јер је остарила), без новца (мајка јој пребацује да узалуд троши гомиле новце на изласке у друштво без икаквог резултата и без потребе), она је попут сувишног намештаја:

Хозяйка встречала ее с холодною учтивостию, смотрела на нее как на лишнюю мебель, и не знала, что сказать ей, потому что Мими не выходила замуж. (...) А тихий шепот, а неприметные улыбки, а явные или воображаемые насмешки, падающие на бедную девушку, которая не имела довольно искусства, или имела слишком много благородства, чтобы не продать себя в замужество по расчетам (Одоевский 1844: 293)

Сам писац каже да је кнегињица Мими могла бити и добра мајка и добра супруга, али несрећни стицај околности претворио ју је у злобно завидно биће. Кнегињица је довољно паметна да схвати да ако већ не може да се уда, онда на неки други начин мора да учврсти свој положај у друштву. Пошто је двадесет година провела у узалудном чекању да се уда, она се никада није бавила домаћинством, нити се у њој икада развио осећај за лепо. Она се сама бори за место и свој идентитет у кругу високог друштва. Схватила је да у високом друштву постоје две категорије људи: они који нешто чине и они који их посматрају. Живот високог друштва одвија се пред «глазами судилища, составленного из чепчиков всех возможных фасонов» и она чини све да стекне моћ и власт, те истински мушке прерогативе у женској варијанти, односно да постане један од ових судија, да се докаже и покаже на сцени света. Мими је схватила да онај ко има власт над информацијама (гласинама), тај игра важну улогу у друштву јер „Гласина очигледно концентрише све што улази у основу традиционалне власти (власти у друштву, које се позива на 'традицију'): чудо, тајну и авторитет” (Дубин 1995: 18).

Парадоксално, фигура без значаја у високом друштву тиха и неприметна (варијација типа „кућног анђела” (Савкина 1998: VII. 1), приказана је као опасно биће. Она је идеални сакупљач и преносилац гласина. Почела је да се интересује за све што се догађа, постала је врховни судија невести и младожња, имала је своје штићенике и најзад почела је да говори о слабљењу моралних норми и о развратности друштва. Док говори о преображају кнегињице из уседелице у „судију”, писац непрекидно понавља «Что делать! Надобно было поддержать себя!». Кнегињица Мими је постала једна од жена чији се глас слуша и има тежину:

И она достигла своей цели: ее маленькое, но постоянное муравьиное прилежание к своему делу или, лучше сказать, к делам других, придало ей действительную власть в гостиных; многие боялись ее, и старались не ссориться с нею; одни неопытные девушки и юноши осмеливались смеяться над ее поблекшей красотой, над ее нахмуренными бровями, над ее горячими проповедями против нынешнего века и над неприятностью, обратившеюся ей в привычку, приезжать на бал и уезжать домой, не сделавши даже вальсового круга (Одоевский 1844: 295).

Лик кнегињице Мими повезује се са негативним појмовима надзора, контроле, уништавања живота других, власти жене над другим женам зарад одржавања постојећег патријархалног поретка, у који се парадоксално сама Мими не уклапа. На овај начин она компензује осећај инфериорности и добија право на глас:

Однако, с другой стороны, (и это, может быть, самое важное) — принадлежность к числу тех, кто надзирает и судит, дает "цензорам в чепцах и шалях" ощущение власти: недаром возникают метафоры суда, тайной канцелярии, "слова и дела", цензуры — институтов, реализующих механизм государственной власти над личностью. Не имеющие в патриархатном обществе свободы самореализации члены "женского круга" сублимируют чувство неполноценности, присваивая себе функции контроля за соблюдением приличий. Охраняя заветные стереотипы женственности, женщины ("тетушки") как бы перемещаются из маргинального положения в ряды первых, обладающих правом голоса (Савкина 1998: VII. 1).

Једна од основних особина жене у патријархалној култури јесте немост, одсуство права на сопствени језик, немогућност да се самоизрази. Трачарење (оговарање) је превладавање женске немости. Нимало случајно функција моћи жена повезана је са мотивом гласина, трачева, то јест говора. Као ствараоци гласина, жене стварају ситуацију у којој могу да говоре, међутим, парадокс ове ситуације је да оне користе гласине, као што смо рекли, да заштите и утврде постојећи положај жене у друштву. Глас кнегињице Мими се чује и има своју тежину. Она није добра домаћица, она се не интересује за узвишене теме, нити за науку или уметност, али је успела у ономе што је била њена намера: нашла је своје место у кругу високог друштва. Њена реч се слуша, од ње се страхује и од ње се тражи помоћ.

У критичким текстовима који се односе на лик кнегињице Зизи из истоимене приповетке издвајају се два става: Ендрју и Мингати сматрају да се у овде развија традиционални сиже о жени као загонетци, Савкина сматра да је Одојевски реализовао сиже о необичном човеку. Мишљење Савкине, које сматрамо правилним, засновано је на тврдњи да је за тип необичног човека карактеристична одређена врста мистерије, противречност и необичност чиме се обухвата и загонетност јунака као његова основна особина: «Тип странного човека карактеризуется именно своей противоречивостью и неординарностью, в некотором роде загадочностью, можно сказать, воспользовавшись выражением Джо Эндрю, что он составлен из 'сбивающих с толку своим изобилием контрастных и противоречивых стереотипов'» (Савкина 1998: III. 3).

Са својом сложеним карактером, интелектуално и морално, Зизи се супротставља се уобичајеној слици жене у високом друштву и у погледу образовања и у погледу поступања. Будућност кћери одређују њихове мајке у зависности од социјалних и економских прилика, не узимајући у обзир вољу и осећања својих кћери. Деспотски оријентисана, доминантна мајка заједнички је именоватељ у судбини и кнегињице Мими и кнегинице Зизи (Mingati 2010: 144).

Кнегињица Зизи је страствена природа, способна за дубока осећања, јака и издржљива: способна је да воли, али и да испуни обећање дато мајци. Карактер Зизи, бар у почетку, развија се по карактеристичној романтично-сентименталној схеми: одрасла у деспотском породичном окружењу, без истинске топлине, развија своју машту читајући књиге које краде из очеве библиотеке. На формирање карактера ове јунакиње очигледан утицај имају књиге које она чита. Она прелази границу мушког света и улази у очеву библиотеку. Зинаида, баш као и Пушкинова Татјана, чита Ричардсонов роман *Клариса или Историја младе даме* написан 1748. године. Расцеп између нагона и дужности је оно што сближава јунакињу Ричардсона и јунакињу Одојевског. Одојевски у руке своје јунакиње ставља Шнорово издање књиге «Всемирный путешественатель, или познание старого и нового света» опата де Ла Порте (Joseph de La Porte, 1713-1779)¹⁵⁴ у

¹⁵⁴ У XVIII веку државне субвенције утицале су на раст активности приватних издавача. Према указу из 1783. године физичким лицима је било дозвољено да отворе штампарије и штампају књиге. По правилу, власник штампарије у исто време био и издавач. У Санкт Петербургу примат

преводу Јакова Ивановича Булгакова (1743–1809), руског дипломате, писца и преводиоца. Читајући ову књигу кнегињица Зизи могла је да се упозна са „описом свих до данас познатих земаља на четири стране света који садржи: кратку историју сваке земље, географски положај, градове, реке, планине, државно уређење, законе, војне снаге, приход; религију, навике, обичаје, обреде, науку, уметност, занате, трговину, одећу, опхођење, народне забаве, опис домова, биљке, животиње, звери, птице, рибе, старину, значајна здања” (Ла Порт 1792). Од часописа Зизи је успела да пронађе *Весник Европе (Вѣстникъ Европы)*, који је излазио у Москви у периоду 1802–1830. година, чији је први уредник био Н. Карамзин. *Весник Европы* био је први књижевно-политички журнал у коме су се разматрали проблеми спољашње и унутрашње политике Русије, као и историја и политика других земаља. У часопису постојала два дела: *Литература и смесъ (Књижевност и мешавина)* и *Политика*. У почетку основу часописа чинили су чланци и дела Карамзина («Моя исповедь» 1802, 6; «Рыцарь нашего времени», 1802, 13 и 18; 1803, 6; «Марфа-посадница», 1803, 1—3). Часопис доживљава процват 1809. године када је на место уредника дошао Жуковски који се углавном бавио просветитељским задацима. За време Измаилова (1814) у часопису дебитовали Пушкин и Грибоједов (*Вестник Европы 1959*) и Зизи с усхићењем пише како је открила стихове „новог” песника:

Но зато я нашла там прекрасные стихи Жуковского и нового стихотворца Пушкина. Постарайся достать его стихов. *Ах, никто так хорошо не пишет, как Жуковский и Пушкин!* Так все у них идет к сердцу и невольно остается в памяти. Я все их стихи вписала в мою знакомую тебе тетрадку (Одоевский 1844: 364) (курзив наш – А. Ј. Р.).

Кнегињица Зизи припада женама које радо и много читају на различите теме. У њеној лектири нису присутни само љубавни романи већ и часописи са озбиљним политичким и научним садржајем. Ова дама чита на руском језику и посебно цени руске романтичарске песнике.

Кнегињица Зизи је налик на Пушкинову Татјану: чиста, природна, чудна, много чита и заљубљује се у првог мање или више необичног човека ког среће.

међу приватним штампаријама има она у власништву И.К. Шнора. Он је штампао радове из различитих научних области: из историје, географије, ботанике и медицине.

Оно што посебно зближава ова два лика је страственост и интелигенција. Обе јунакиње самостално уче. Међутим, француски романи, који су посебно привлачили жене, често изазивају деформисање погледа на свет и опасности које произилазе из имитације туђих модела понашања. Читање ствара јаз између услова у којима јунакиња живи и лажних очекивања и нада које у њој буде страна књижевна дела (Mingati 2010: 146). У овом смислу од посебне је важности нагласити да Зизи чита на руском, дела руских писаца и песника. Она испуњава први критеријум Одојевског који је поставио женама свог времена да читају на руском и да на руском изражавају своје мисли и осећања. Читање је проширило обим његовог знања, ослободило је њен ум и учинило срце пријемчивим за различита осећања. Она жели да постане супруга и мајка као и све жене из њеног окружења те није чудно што се заљубљује у првог мушкарца коме је мајка допустила да уђе у затворени круг њихове породице. Судбина Зизи је данак неискуству, али и нереалним очекивањима на које је подстиче лектира. Зизи је показана у борби са сопственом страшћу и осећањем дужности, али она се она развија „превазилазећи сопствене недостатке” (Mingati 2010: 147). Оно што је потпуно ново у односу на друге јунакиње Савкина дефинише као одсуство учитеља у њеном животу: она нема ни мушкарца који би је усмеравао, нити другарице које би је саветовале, «она одна проходит через опыт серьезных искушений, и при этом, на наш взгляд, 'роли', которые она осваивает, отнюдь не всегда совпадают с книжными стереотипами» (Савкина 1998: III. 3). Друга новина коју је открила Савкина повезана је са улогом мајке-старатељке сестриног детета наметнута од стране Зинаидине мајке која је подразумевала одређену дозу самопожртвовања (она се одриче личног живота), а која је комбинована са крајње негативном улогом супарнице и заводнице. Њена брига о Лидијином домаћинству и детету не пролази незапажено код Городкова терајући га да нехотично пореди своју жену која неразумно троши, не разуме се у вођење домаћинства и вечери проводи на баловима, за разлику од сестре која је у потпуности оријентисана на дом и дете. Следећи стереотип да је жена невина жртва мушке страсти, руши се описом страсти коју она осећа према Городкову: «Сцены с Городковым описаны не только с мужской точки зрения (как охота, соблазнение), но и с точки зрения героини — как сильнейшее искушение, пробуждение телесных желаний, почти

непреодолимое»(Савкина 1998: III. 3). Када сазна да је Городков преварант она демонстрира необично снажан и неустрашив карактер. Спремна је да призна сопствени грех и свој интимни живот открије пред другима, али и да превазиђе страх доводећи у питање неоспорну економску и социјалну супериорност мушкарца те тражи старатељство над сестричином. Истраживачи се слажу да је трансформација од заљубљене самопожрвоване жене у љутог непријатеља Городкова сувише брза (Савкина, Andrew), међутим, није немотивисана. Зизи је личност која живи ван стереотипа. На крају приповетке она је четрдесетогодишња жена неустрашива и непредвидива, јака и необична. Она, међутим, остаје да живи у кругу високог друштва кријући се под маском. Ношење маске не чини је слабом, већ доказује још једанпут њену интелигенцију: у високом друштву сви носе маске, али њој маска омогућава да остајући споља иста као сви чланови овог друштва остане суштински слободна: да се смеје и разговара о љубави са двадесет година млађим удварачем не бојећи се осуде света. Она прихвата условности које владају на овој сцени, али налази простор у коме може да буде слободна.

Приповетка о кнегињици Зизи настала је у исто време кад и *Силфида*. На сличност композиције ових двају приповедака указала је Мингати. Оно што истраживачима измиче јесте сличност међу јунацима у погледу писања. Михаил Платонович пише писма и дневник у нади да ће тај дневник постати његов траг у историји човечанства, да ће он открити тајне које нико пре њега није открио и спостати уметник нове уметности. Зизи пише јер у патријархалном друштву жена нема права на своје мишљење, нема права да говори на начин на који жели о темама које је стварно интересују, она као жена у патријархалном друштву нема права на своју вољу и своја осећања и писање је ослобађа тих стега. Чињеница да Зинаида чита Ричардсонову *Кларису* од посебног је значаја, јер је ово дело показало да контрола жена мора бити усмерена на ограничавање или прекид канала за пренос информација, тако да велике информационе мреже остану у рукама мушкараца” (Schantz 2008: 6). Зизину преписку нико не контролише и приповетка посвећена овој јунакињи садржи у основи женска писма, женску причу. Пишући о својим интересовањима и осећањима она ствара причу која је огледало промена у ауторком животу и које се очитују и у начину како пише и у томе о чему пише (најпре о крпицама и моди, затим о својој мајци и књигама и

најзад о својим осећањима према Городкову). Женско писмо је налик на интимни разговор две жене тим пре што Зизи писма пише својој пријатељици. Писмо је начин размене информација међу женама, једини слободни облик комуницирања и самоизражавања за девојку каква је Зизи. Писање је, као и у случају Михаила Платоновича потврда сопствене егзистенције и личне важности. У стварном животу кнегињица Зизи је стално јунак другог плана и у односу са мајком и у односу са сестром и у односу са Городковом, у писмима она је главна јунакиња чиме се она коначно изборила за право да буде у центру, на првом месту. Она се изборила за право на сопствени глас. Зизи је идеал особе са интегритетом и она се изборила за могућност да буде писац.

Пошто смо детаљно испитали конститутивне елементе циклуса *Домаћи разговори*, његов наслов и распоред саставних делова, дошли смо до закључка да се ради о ауторском прозном циклусу у коме је приказан живот руског високог друштва за чије је функционисање карактеристичан круг (домаћи, породични, круг руског високог друштва). Сем круга, као најмања јединица концентричности овог циклуса појављује се и дом као типично женски хронотоп. Функцију предговора циклуса има предговор приповетке *Кнегињица Мими*, који иако није формулисан пре основног текста, открива главни проблем којим се писац у њему бави, а то је покушај да се на руском језику пише о руском друштву за руске жене што циклус *Домаћи разговори* повезује са Бокачовим *Декамероном*.

Структура циклуса *Домаћи разговори* повезана је са круговима у којима се одвија живот високог друштва тридесетих година XIX века: породични круг, салони, високог друштво. У циклусу су приказани сложени односи друштва и појединца и како се појединац прилагођава условима живота у овим круговима. Одојевски не приказује појединца у сукобу са друштвом, већ открива околности у којима појединац успева да спозна себе у односу на то друштво и себе у друштву. Главни јунаци приповедака циклуса доживљавају моменте озарења у току којих им се открива смисао живота и њихово место у свету. Људска вредност оних јунака који у кругове улазе свесно и самостално, путем искушења и тестова већа

је од оних који никада нису сумњали у себе и у постојећи поредак те нису били у ситуацији да прошавши кроз муке дођу до спознаје себе и свог места унутар кругова.

Владимир Фјодорович Одојевски је у циклусу *Домаћи разговори* показао је место жене у савременом друштву. Њена егзистенција је ограничена на материјални свет, али он приказује како се и у кругу породице и високог друштва она може изборити за то да буде другачија. Иако ће у борби за свој сопствени идентитет она од стране друштва бити означена као особа с недостацима и „луда”, ипак писац показује да жена може да се избори са притиском круга у коме живи и са ограничењима сопственог друштвеног положаја и да их може превазићи.

Закључак

На основу увида у литературу посвећену руским прозним романтичарским циклусима дошли смо до закључка да они представљају доминантну форму у књижевности овог периода и када се говори о проблему ауторског прозног циклуса говори се о циклусима краћих књижевних форми. Циклизација карактеристична за епоху романтизма у руској књижевности израста из новог схватања књижевно-контекстуалних односа, а нужност се појавила услед стремљења ка квалитативној промени система жанрова. У циклусу не постоји чврсто јединство текста што допушта могућност варијативности састава у зависности од намера аутора. У том смислу циклуси се могу поделити на ауторске и неауторске. Веза делова циклуса није очигледна као у другим самосталним књижевним делима већ потенцијална и неретко скривена и може се реализовати само кроз активност читаоца, који се у својим могућностима и правима уздиже до нивоа аутора што доводи до суштинских промена у тријади аутор–уметнички текст–читалац што је од посебне важности у циклусима Одојевског.

Кључним текстовима за развој руског прозног романтичарског циклуса могу се сматрати: Гогољев циклус *Вечери на салашу крај Дикањеке и Белкинове приче* Пушкина, док *Руске ноћи*, крунско дело Одојевског, штампано 1844. године, најбоље илуструје како је циклизација у руској романтичарској књижевности довела до стварања већих епских форми и нове прозе.

Неусаглашеност међу истраживачима у погледу структуре циклуса Одојевског (Сакулин, Турјан, Мингати) јасно сведочи о фрагментарности његовог стваралаштва, али о великој мобилности приповедака. Издњем из 1844. године писац је завршио је традицију романтичарских зборника. Одојевски, који се клонио крајности, у принципу је дијалогичан и у његовом стваралаштву нема коначних решења, он је окренут читаоцу који је слободан да до краја осмисли разматране проблеме што објашњава лабаву структуру његових циклуса и учестало премештање приповедака из једног циклуса у други. Сама структура „изабраних дела” Одојевског, налик на музичку структуру, заснована је на циклизацији која је довела до стварања филозофског романа *Руске ноћи* у првом

тому, али и до стварања лажно рецептивног циклуса *Домаћи разговори* у другом као коначних израза воље аутора.

Циклус *Шарене бајке* представља двоструки експеримент: у погледу цикличне форме и наративне структуре. Филозофско осветљавање живота такође представља једну од новаторских особености овог циклуса. *Шарене бајке* интересантне су и као јасан одраз једне фазе у развоју руског прозног циклуса, али и као покушај разраде својеврсног филозофског наратива. Оне су постале лабораторија и стваралачких идеја и уметничког метода у коме су присутне све будуће уметничке потраге писца. Јунак-наратор карактеристика је романтичарских прозних циклуса. Кроз лик Гомозејка писац је показао како успех у друштву и репутација у свету не зависе од памети и знања, већ од прилагођености појединца на услове живота у њему. Гомозејко је неважна, неприлагођена и неприметна личност на маргинама високог друштва и као такав нема глас – он остаје нем док сви други говоре. Немост је још једна особина која очигледно повезује наратора, издавача В. Безгласног, и Владимира Фјодоровича који се често крио иза овог псеудонима. Писац не показује сукоб са друштвом већ јунаков поглед на свет у коме живи. Превладавање немости биће један од основних изазова за јунаке из циклуса *Домаћи разговори* као што су Михаил Платонович, кнегињица Мими и кнегињица Зизи, чији је циљ да победе и сопствена ограничења и ограниченост друштвених и породичних кругова у којима живе и да се, као и Гомозејко, изборе за своје место у свету у коме живе.

Будући да је Иринеј Модестович Гомозејко упао у Латински речник, *Шарене бајке*, представљају пародијско фантастично путовање које је само по себи информативно и оријентисано на документарност. Чињеница да јунак-наратор доспева у речник открива бескрајне могућности за Одојевског. Фантастично путовање присутно је и у приповеткама које су биле предвиђене за циклус *Повести о томе зашто је за човека опасно општење са стихијским духовима*, а које су у сабраним делима ушле у састав циклуса *Домаћи разговори*. Коначно одредиште за јунаке циклуса Одојевског је Италија, отаџбину надахнућа и домовина европске уметности: Гомозејко је упао у речник латинског, Михаил Платонович са силфидом лети у Италију. Јунак *Саламандера* Јако је у првобитној верзији био становник Италије, а јунак приповетке *Imbroglia* путује по Италији.

После Гомозејка Италија, као центар романтичарских тежњи, постаје циљ и фантастичних и реалних путовања јунака Одојевског.

Окретање Италији, а пре свега и Дантеу, код Одојевског резултат је утицаја филозофије Фридриха Шелинга, који је *Божанствену комедију* посматрао као узорно књижевно дело како због форме тако и због свеобухватности и широког приступа проблемима епохе са којим је поредио Гетеовог *Фауста*. Дантеово дело које прожимају најважнији догађаји и идеје из области религије, науке и поезије у духу тог века представља најпотпуније оваплоћење епохе. Одојевски који тежи строгој систематичности у својим творевинама за епиграфе својих циклуса (*Лудница*, *Руске ноћи*) или приповедака (*Сегелиел*) бира одломке из Дантеове *Божанствене комедије* те на тај начин понавља поступак Бокача који је пројектовао слику света на модел и онтологију свог дела.

Појава *Шарених бајки* учврстила је место Одојевског међу писцима Пушкиновог круга и довела до стварања замисли о троспратном алманаху *Тројка*. Идеја је остала нереализована, али су три писца сарађивала у Пушкиновом часопису *Савременик*. Тежња тројице писаца ка уопштавању, универзалности и енциклопедичности резултирала је стварањем посебне семиосфере. Основни појам ове семиосфере је „дом”. Код Пушкина је то место у коме људи живе заједно, породица, те је кроз формирање дома приказан и развој људске судбине где дом постаје полазна тачка у човековој потрази за сопственим идентитетом. Концепт дома код Гогоља је схваћен као здање руске поезије које се управо гради и чије су темеље управо поставили савремени писци. Код Одојевског, концепт дома претворио се у лудницу (дом сумасшедших) у коју су смештени генијални уметници и научници који виде далеко испред свог времена, чији је први представник био Гомозејко. С друге стране нестанак Гомозејка-наратора довео је до стварања низа текстова о несхваћеним генијалним уметницима (*Лудница*) и постао је импулс за обједињавање текстова о животу високог друштва у целину под називом *Домаћи разговори* у коме је централни мотив дом као место формирања личности и као код Пушкина полазна тачка у човековој потрази за идентитетом.

Иринеј Модестович Гомозејко претеча је становника луднице. У нашем истраживању ми смо доказали да је тема лудила, схваћеног као одступање од

разумљивог, општеприхваћеног и дозвољеног елеменат концентричности текстова који се развија из приповетке у приповетку, али и из циклуса у циклус. Први и други том сабраних дела повезује неостварени циклус *Лудница*, због чега је било неопходно разматрати циклус *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима* у контексту неколико циклуса: 1. читалачког, несабраног, неауторског циклуса *Лудница*, 2. читалачког, несабраног (не)ауторског циклуса *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима* и 3. у контексту ауторског циклуса *Домаћи разговори*.

Одабравши епиграф из *Божанствене комедије* Одојевски ставља своје јунаке у *Лудници* у Дантеову ситуацију. Дантеово дело је прича у првом лицу о путовању кроз три онеземаљска краљевства. Енциклопедијски приступ опису ових сусрета и ред својствени средњовековној култури за методичног Одојевског су путоказ како би требало приступити задатој теми о два младића чији је задатак да путујући по савременој Европи и Русији у сазнају одговоре на питања која их муче. Припремајући *Лудницу* Одојевски је у Дантеовом духу желео да изгради здање које ће бити резултат потраге за знањем и срећом људи његове епохе те тако створи енциклопедију генијалних личности свог доба. За разлику од италијанског писца, који лута оностраним светом у коме су људи распоређени према својим заслугама и гресима, Одојевски је на пут послао два пријатеља склона филозофирању, која би требало да му донесу приче о људима који су сматрани лудима због својих замисли и идеја.

Епиграф *Луднице* повезан је и са неоствареном замисли циклуса *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима*. Михаил Платонович и Јако, као и Данте у преломном тренутку живота нашли су се у средини којом владају похлепа, охолост и похота. Ситуација у којој су се нашли јунаци Одојевског, залутали на средини животног пута, рефлектује Дантеову ситуацију – што заправо суштински повезује приповетку *Силфида* и микроциклус *Саламандер* са циклусом *Лудница*. Оба јунака су се нашао пред избором између помирења са тривијалним животом и потребе да за собом оставе траг у историји човечанства. Даље њихово напредовање и усавршавање, као и код Дантеа, спречавају сопствена похлепа, охолост и пожуда. Михаил Платонович и Јако се баве писаном речју: први је писац, а други жели да у Русији, уз помоћ Петра

Великог, отвори штампарију. Један од јунака стиче строго примењива и практична знања и вештине, а други се удубљује у изучавање унутрашњих осећања у човеку које се не могу исказати речима и ствара књижевно дело – тако Одојевски наставља причу о два пријатеља из уводног текста *Ко су лудаци?* формирајући два низа тема, о науци и уметности, које су обележиле циклус *Лудница*.

Одојевски детаљно проучава факторе који утичу на карактер личности, приказује како је личност склона променама и под суштинским утицајем друштва које је одређује путем уређења свакодневице којом доминирању незнање и заблуда. Писац се бави једним од основних проблема етике, а то је зависност личне среће од друштва и открива трагични раскорак између жеље и могућности да се живот појединца у друштву уреди тако да човек буде срећан. Оба јунака у приповеткама обузети су идејама сопствене величине и значаја. За разлику од јунака *Луднице*, који су обузети стваралачким лудилом, у новом циклусу јунацима је постављена медицинска дијагноза. У психолошком смислу они пате од маније величине и духови стихија им помажу у остварењу суманутих замисли. Покушаји јунака резултирају тренутачним успехом, праћеним брзим и болним повратком у стварност са смртоносним исходом и за јунаке и за духове стихија који нестају заједно са онима који су их дозвали.

Поред наслова који обједињује *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским* духовима, интегративну улогу имају и мотиви фантастике, који су објашњени су мотивисани, а њена реалност се стално доводи у питање и траже се њени извори и природна објашњења. Одојевски оставља свом читаоцу избор између неколико могућности за интерпретацију присуства фантастичног у приповеткама циклуса: с једне стране, људи који опште са духовима стихија генијални су као и генијални ствараоци из приповедака *Луднице* јер виде невидљиво и говоре језиком оностраног; с друге стране, ови јунаци психички су оболели и све што им се дешава и све што виде резултат је психичког обољења. Могуће је и треће разумевање: јунаци из тајанствених приповедака се налазе у стању повећане нервне напетости, они изводе низ научних експеримената који у суштини подразумевају дуготрајно и концентрисано посматрање (вазе са водом или ватре) и падају у неку врсту привременог трансa

који резултира халуцинацијама, у тренутку када се тело поврати из транс халуцинације престају. Аутор се враћа једној од централних идеја из текста *Ко су лудаци?* – схватање стварности зависи од посматрача, од његовог образовања, од културе којој припада, од друштвеног слоја у коме је рођен и био одгајан.

Жеља за изузетношћу или креативном необичношћу, праћена дрскошћу и смелошћу, нагони јунаке на путовање најпре реално, а затим и кроз огледала у други свет. Међутим, њихово путовање не доноси морално усавршавање, што их чини сроднима пре Улису, него самом Дантеу. Код јунака из циклуса о стихијским духовима ум и савест су раздвојени, а раздвајање свести догађа се као последица личне неостварености. Гордост јунака криви слику о сопственој личности. Код њих се појављује нешто налик на манију величине јер сматрају да ће управо они доћи до знања која су за друге недоступна, те се у моменту очаја окрећу алхемији и кабали и ступају у контакт са бићима из другог света. Будући да њихове побуде нису моралне, оба покушаја се завршавају неуспехом.

Особеност јунака из циклуса *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима* јесте то што они добровољно бирају лудило да би избегли тривијалност свакодневице, као и то да се са њима догађају епизоде помрачења ума у којима они потпадају под власт логичких илузија те се тиме суштински разликују од генијалних лудака из *Луднице*. Опседнутост сопственом изузетношћу и жељом да се она по сваку цену докаже, као нека врста фикс-идеје, може се, међутим, сматрати лудилом. Оно што су постигли: текст који је написао Михаил Платонович и боја коју је у току својих експериманата пронашао Јако, иако не задовољава њихову жељу гордост, доказ је тежње ка савршенству у ономе чиме се баве, што их свакако чини сличним другим јунацима циклуса *Лудница*.

Дантеово кретање по круговима оностраног света одразило се на структуру и мотиве обе приповетке циклуса *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима*. Узевши у обзир Лотманов став да структура простора текста постаје модел простора космоса (Лотман 1998: 226) слика света коју ствара Одојевски у овом циклусу повезана је са епиграфом циклуса *Лудница*. Мотив круга суштински је важан за обе приповетке. У центру кругова о којима говори писац у оба случаја је дом јунака са огледалом који омогућава везу са оностраним. Круг је основа наративне структуре и приповетке *Силфида* и

микроциклуса *Саламандра*. Концентрични кругови у наративном систему оба дела неоствареног циклуса повезују у јединствен систем различите слике света које у својој општости чине заједничко људско духовно искуство које настаје као резултат потраге за личном срећом, јер је у средишту сваког круга човек и његов покушај приближавања апсолуту. У средишту сваког круга јесте човек, а кругови су симболи људског усавршавања. Круг је симбол времена којим се изражава савршенство и целовитост, али је исто тако и симбол понављања: Михаил Платонович пише о средини у којој се нашао и у којој се људи крећу, међутим, привидно – време пролази, али се суштински ништа не мења: можда се мењају глумци, али улога је увек иста и пороци се тако преносе из генерације у генерацију због чега је он принуђен да бежи. Кругови свакодневног и разумног који се стежу око јунака одређују једини могући правац кретања – изван разума и изнад разума. Одлазак Јака и Елзе у Москву, али Петар Велики који гради Петербург као будући „центар света”, еквивалент су експанзивног кретања. У приповеци о Михаилу Платоновичу лет ка Италији, „центру” романтизма, представља кулминацију лудила, као што кулминацију лудила представља моменат у коме Јако себе види као московског великаша, али је исто тако излазак из оквира круга и Петрово грађење нове престонице на граници познатог простора. Све ове чињенице доказују природну повезаност циклуса *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима* са циклусом *Лудница* и њеним јунацима.

Конституисање Москве и Петербурга као кругова високог руског престоничког друштва повезује циклусе *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима* и *Домаће разговоре*. Структура циклуса *Домаћи разговори* повезана је са круговима у којима се одвија живот високог друштва тридесетих година XIX века: породични круг, салони, високог друштво. Одојевски открива околности у којима појединац успева да спозна себе у односу на друштво и себе у друштву. Јунаци циклуса *Домаћи разговори*, у том смислу, настављају пут Иринеја Модестовича Гомозејка из *Шарених бајки*.

Пошто смо детаљно испитали конститутивне елементе циклуса *Домаћи разговори*, његов наслов и распоред саставних делова, дошли смо до закључка да се ради о ауторском прозном циклусу у коме је приказан живот руског високог

друштва за чије је функционисање карактеристичан круг (домаћи, породични, круг руског високог друштва). Сем круга, као најмања јединица концентричности овог циклуса појављује се и дом као типично женски хронотоп. Мотив дома повезује овај циклус са неоствареном замисли алманаха *Тројка*. Будући да је задатак Иринеја Модестовича био да приповеда о животу у салону, он је у новом циклусу реализована.

Владимир Фјодорович Одојевски је у циклусу *Домаћи разговори* показао је место жене у савременом друштву. Њена егзистенција је ограничена на материјални свет, али он приказује како се и у кругу породице и високог друштва она може изборити за то да буде целовита личност. Иако ће у борби за свој сопствени идентитет она од стране друштва бити означена као особа с недостацима, загонетна па и луда, писац показује да жена може да се избори са притиском круга у коме живи и са ограничењима сопственог друштвеног положаја и да га може превазићи.

Функцију предговора циклуса има предговор приповетке *Кнегињица Мими*, који иако није формулисан пре основног текста, открива главни проблем којим се писац у њему бави, а то је покушај да се на руском језику пише о руском друштву за руске жене што циклус *Домаћи разговори* повезује са Бокачовим *Декамероном*.

Наслов циклуса *Домаћи разговори* имплицира умножавање и ширење смисла разговора ширењем круга људи који у њему непосредно или посредно учествују. Наративна структура приповедака из циклуса *Домаћи разговори*, актуализује проблем идеалног читаоца који бива принуђен да корак по корак анализира сваку мисао, сваку појаву и ствара закључке. Све истине које се нуде противрече једна другој и све су везане за одређене личности и њихов поглед на свет, као што и коначна истина зависи од читаочевог погледа на свет, али и на књижевност. Наслов циклуса одредио је и централно место хронотопа у циклусу *Домаћи разговори*, које представља округли породични сто, као варијанта сведока свих дешавања и наратора, око кога се формира најужи породични круг и око којег се решавају најинтимнији проблеми личности. Људска реч изречена или написана у датом тренутку за Одојевског је историјски факт настао под утицајем духа епохе и средине, образовања и разговора са савременицима: циклус *Домаћи*

разговори слика је породице, књижевно-аристократског салона и руског високог друштва тридесетих година деветнаестог века, света у коме Одојевски живи, ради и ствара и који му је суштински познат.

У већини приповедака циклуса *Домаћи разговори* главне јунакиње су жене. Почетком XIX века искљученост жене из живота државе и из света службе није је лишавала значаја. Женска култура коју у своја дела уводи Одојевски не представља једноставни опис живота жене у високом друштву, то је посебан поглед на свет који је писцу потребан да би обезбедио вишегласност сопствених сабраних дела кроз конфронтацију мушког и женског погледа на свет у *Руским ноћима* и *Домаћим разговорима*.

Вишеструка кодираност приповетке *Силфида* чини је посебно важном будући да управо она повезује циклусе *Лудница*, *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима* и *Домаћи разговори* истовремено истичући и значај њене парњакињс приповетке *Кнегињица Зизи*. Обе приповетке су засноване на писмима главних јунака, суштинска разлика је што јунак *Силфиде* верује да својим писањем оставља траг за будуће генерације будући да верује у своју генијалност и изузетност, док кнегињица Зизи пише да би пренела догађаје из живота, о свакодневним ситницама и стварима које је интересују, о својим осећањима. Овај текст доноси необичну причу жене коју је она сама испричала. Кроз њено приповедање, кроз промену не само тога о чему се прича, него и тога како она пише може се пратити развој Зинаидиног лика. Женски поглед на свет формира се под утицајем онога што она чита – чињеница која је добро позната и Одојевском те стога тражи од својих читаатељки да читају руска дела, али жене и утичу на стварање књижевних дела. Жена је под утицајем романтичарске књижевности променила свест о свјим могућностима и између осталог жена постаје активни учесник књижевног процеса. Одојевски препушта својој јунакињи да сама исприча своју причу чиме маркира ову нову позицију жене у књижевности. Одојевски види жену не само као читаоца већ и као ствараоца – писца и тиме отвара још једно поприште на коме се жена може доказати и реализује замисао о којој је говорио у уводу приповетке *Кнегињица Мими*.

Структура циклуса *Домаћи разговори* у директној је вези замисли са циклусом *Лудница*, који је ушао у основу *Руских ноћи* и у први том изабраних дела. На чврсту и неоспорну везу везу између ова два циклуса указују управо приповетке неоствареног циклуса *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима*. Дантеово кретање по круговима оностраног света одразило се на структуру и мотиве оба дела овог циклуса. Круг је у основи структуре и приповетке *Силфида* и микроциклуса *Саламандер*. Слика света коју ствара Одојевски дефинисана је кругом. У овом смислу циклус *Домаћи разговори* повезан је са епиграфом циклуса *Лудница*: овог пута у центру пажње писца није идеја која човека води у области које су другима неразумљиве, већ округли породични сто везан за интимни, свакодневни живот његових јунака, а кругови који којима говори су кругови породице и круг високог друштва тридесетих година XIX века. Човек који се креће у кругу и по кругу се такође може изгубити и ово губљење је повезано са губљењем вертикалне усмерености услед чега човек губи своје ја које тоне у банализам материјалног постојања где нема места за узвишене садржаје, за поезију, филозофију и идеале, али нема места ни за искрене емоције. Одавде проистиче и главна тема циклуса о могућности превладавања круга. Одојевски размишља о људској потрази за квадратуром круга, али не у геометријском већ у психолошком смислу

Понављање сужејних шема и мотива који прелазе из приповетке у приповетку омогућава нам да приповетке посматрамо као део једне веће целине. У овом циклусу писац показује у коликој мери су људи под утицајем друштвених норми и колико су склони променама под утицајем свакодневице. Одојевски је у циклусу *Домаћи разговори* покушао да прикаже женског јунака свога доба: искрену, интелигентну и осетљиву жену којој је додељена улога посматрача живота високог друштва. Писац показује да је самоспознаја личности и вера у себе кључ за превладавање кругова у којима се она креће и живи. Структура циклуса потврђује овакву оријентацију: мушкарац (Вјачеслав, песник) одриче се идеализма и тежњи ка вечним темама, губи веру у себе и сопствене могућности и тоне у баналне кругове материјализмом обојене свакодневице у првој приповетци циклуса *Нова година*, жена (кнегиња Зизи) принуђена да решава свакодневна банална питања у свом домаћем кругу бори се за себе и верује у постојање

узвишеног и вечног у животу, чврсто се држи својих моралних принципа и разоткрива се као стваралац у последњој приповетци циклуса *Кнегињица Зизи* чиме се реализује интенција о којој писац говори у предговору приповетке *Кнегињица Мими*.

Писац се у циклусу бави проблемом васпитања и образовања жена и ова тема у циклусу има интегративну функцију. Јунакиње које успевају да се на неки начин истакну и издвоје као посебно јаке личности у кругу високог друштва боре за своје место у свету (грофица Лукенсини), постају господарице гласина (кнегињица Мими), или су јаке моралне личности које се боре за правду (кнегињица Зизи). За све њих и њихов поглед на свет као и моралне норме од пресудног је значаја самоваспитање, односно самостални развој природних склоности и упорни рад на њима како би се превазишле ограничености друштвеног статуса који им је наметнут.

Писма и дневници представљају својеврсне разговоре с огледалом, са својим другим ја. Међутим, постоји још један облик самоостварења присутан у приповетци *Кнегињица Мими*. Жена која ствара сплетке је експресивно биће које просуђује свет око себе реализујући могућност говорења и важност говорења о ситницама. Суштина феномена сплетке јесте претензија њеног творца на стварање живота што и кнегињицу Мими увршћује у низ јунака-стваралаца. Акт писања као акт самопосматрања спаја Михаила Платоновича и кнегињицу Зинаиду затварајући тако структуру циклуса *Домаћи разговори* где се огледају једна у другој судбине мушкарца и жене који пишу.

У нашем истраживању доказали смо да *Домаћи разговори* представљају ауторски циклус Одојевског. Повезаност *Луднице са Божанственом комедијом* и *Домаћих разговора са Декамероном*, омогућава нам увид у принципе стварања сабраних дела Одојевског у којима се, између осталог, на тај начин одразила и историја развоја европског прозног циклуса, али и конфронтација мушког и женског начела у првом и другом тому у чему највећи значај има неостварени циклус *Повести о томе зашто је за човека опасно поигравање са стихијским духовима*.

Сматрамо да би будућа истраживања циклуса и циклизације Одојевског морала бити усмерена на детаљно проучавање трећег тома сабраних дела која би,

по нашој претпоставци, могла резултирати закључком да је стварајући сабрана дела писац стварао биографски циклус по узору на Хофмана чиме би се доказала теза да је стварање тротомника писца проистекло из намере да се у њему прикаже и развој европског прозног циклуса.

Литература

Извори

Одоевский, В. Ф. (1844), *Сочинения князя В. Ф. Одоевского*, (Санктпетербургъ: Изданіе книгопродавца Иванова).

Одоевский, В. Ф. (1959), *Повести и рассказы*, Т. 2, Примечания Е. Ю. Хин, (Москва: Государственное издательство художественной литературы).

Одоевский, В. Ф. (1975), *Русские ночи*, уредници В. Ф. Егоров, Е. А. Маймин, М. И. Медовой, (Ленинград: Наука. Ленинградское отделение).

Одоевский, В. Ф. (1981), *Сочинения в двух томах*, (Москва: Художественная литература).

Одоевский, В. Ф. (1989), *Повести и рассказы*, (Москва: Художественная литература).

Одоевский, В. Ф. (1993), *Сегелиель, или Дон-Кихот XIX столетия. Сказка для старых детей*, [у:] *Пёстрые сказки; Сказки бабушки Ириня* (Москва: Художественна литература).

Одоевский, В. Ф. (1996), *Пёстрые сказки*, (Санкт-Петербург: Наука).

Одоевский, В. Ф. (2005), «Кто сумашедшие?» [у:] Н. Букс, *Семиотика безумия*, (Париж-Москва: Европа), 257-266.

Одоевский, В. Ф. (1836а), «О вражде к просвещению, замечаемой в новейшей литературе», [у:] *Современник*, Т. 2 за 1836. годину, електронски ресурс: <http://sovremennik1836.ru/node/48>

Одоевский, В. Ф. (1836б), «Как пишутся у нас романы», [у:] *Современник*, Т. 3 за 1836. годину, электронски ресурс: <http://sovremennik1836.ru/node/85>

Кирилица

Аверинцев, С. С. (1986), «Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации», [у:] *Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения*, (Москва: Наука), 104–116.

Автухович, Т. Е. (2004), «Сплетня как феномен жизни и литературы», [у:] *Филолог* 5/2004, (Пермь: Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет), электронски ресурс: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_5_89 (06.03.2013).

Агеева, Ю. П. (2014), «Заголовочно-финальный комплекс как формообразующий элемент в поэтике прозаических микроциклов», [у:] *Известия Уральского федерального университета*, 2/2014, *Гуманитарные науки* 1/124, 255-264.

Афони́на, Е. Ю. (2003), К определению понятий «цикл» и «циклизация» [у:] *Парадигмы: Сборник статей молодых филологов*, (Тверь: Тверской государственный университет), 16–25.

Афони́на, Е. Ю. (2005), *Поэтика авторского прозаического цикла*, Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, (Тверь: ТГУ), электронски ресурс: <http://dlib.rsl.ru/viewer/01002974086#?page=1> (8.03. 2014).

Асоян, А. А. (1990), *Почтите высочайшего поэта...: Судьба «Божественной комедии» Данте в России*, (Москва: Книга).

Бабаева, З. Э. (2012), «Историческая интерпретация сюжета повести В. Ф. Одоевского *Саламандра*», [у:] *Филологические науки. Вопросы теории и практики* 4(15)/2012, (Тамбов: Грамота) 27–30.

Балакин, А. Ю. (2007), «Списки сатиры А. Ф. Воейкова *Дом сумасшедших* в Рукописном отделе Пушкинского Дома» [у:] *Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2003—2004 годы*, (Санкт Петербург: Дмитрий Буланин), 189–208.

Бахтин, М. М. (1975), *Вопросы литературы и эстетики*, (Москва: Художественная литература).

Бахтин, М. М. (2003), «Автор и герой в эстетической деятельности» [у:] *Собрание сочинений*, Т. 1., 69–263.

Белова, А. В. (2007), «Русская девушка-дворянка: сексуальность и гендерная идентичность (XVIII – первая половина XIX вв.)», [у:] *Новый исторический вестник* 16/2007, (Москва: Издательство Ипполитова), 5–19.

Белоусова, О. О., Дашевская О. А. (2014), «Поэтика цикла и книги в современном литературоведении» [у:] *Вестник Томского государственного университета* 389/2014, (Томск: Томский государственный университет), 6–14.

Берковский, Н. Я. (1985), «О Повестях Белкина» [у:] Н. Я. Берковский, *О русской литературе*, (Ленинград: Художественная литература), 7–111.

Бернандт, Г. Б. (1971), «В. Ф. Оодоевский и Бетховен. Страница из истории русской бетховенианы». (Москва: Советский композитор), электронный ресурс: http://imwerden.de/pdf/bernhardt_odoevsky_i_beethoven_1971.pdf (06.09. 2012).

Большакова, В. В. (1989), «Психологические взгляды В. Ф. Одоевского (к 120-летию со дня смерти)», [у:] *Вопросы психологии* 5/1989, (Москва: «Школа-Пресс»), 122–129.

Ботникова, А. Б. (2005), *Немецкий романтизм: диалог художественных форм*, (Москва: Аспект Пресс), 210–245.

Бочаров, С. Г. (1974), «Белкин и Пушкин», [у:] С. Г. Бочаров, *Поэтика Пушкина. Очерки*, (Москва: Наука), 127–167.

Бойко, М. Н. (2005), *Авторские миры в русской культуре первой половины XIX века*, (Санкт-Петербург: «Дмитрий Буланин»).

Вацуру, В. Э. (1979), «Последняя повесть Лермонтова», [у:] М. Ю. Лермонтов: *Исследования и материалы*, (Ленинград: Наука), 223—252.

Вацуру, В. Э., Гиллельсон, М. И. (1986), «Вокруг Современника» [у:] *Сквозь «умственные плотины». Очерки о книгах и прессе пушкинской поры*, (Москва: Книга), 266–348.

Вацуру, В. А. (1992), *Дельвиг Александр Иванович*, [у:] *Русские писатели 1800—1917. Биографический словарь*, (Москва: Большая российская энциклопедия), Т. 2: Г—К.

Вацуру, В. Э. (1994), *Записки комментатора*, (Санкт-Петербург: Гуманитарное агентство «Академический проект»).

Вайскопф, М. (2003), *Птица тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов*, (Москва: НЛЮ).

Вайскопф, М. (2009), «Гоголь и структура эротической грезы в поэтике русского романтизма», [у:] *Toronto Slavic Quarterly* 30, International Conference "In the world

of Nikolai Gogol” 24-26 September 2009 University of Rome "Sapienza", Rome Italy, (Toronto: Academic Electronic Journal in Slavic Studies), <http://sites.utoronto.ca/tsq/30/wisekopf30.shtml> (4. 04. 2012).

Вайскопф, М. Я. (2012), *Влюбленный демиург: Метафизика и эротика русского романтизма*, (Москва: Новое литературное обозрение).

Веселовский, А. Н. (1989), «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля» [у:] А. Н. Веселовский, *Историческая поэтика*, (Москва: Высшая школа), 107–155.

Вестник Европы 1802—1830 (1959), [у:] *Русская периодическая печать (1702—1894). Справочник*, (Москва: Гос. изд-во полит. лит.), 103–106, электронски ресурс: <http://feb-web.ru/feb/periodic/pp0-abc/pp1/pp1-1031.htm> (14.04. 2015).

Виноградов, В. В. (1941), *Стиль Пушкина*, (Москва: Государственное издательство художественной литературы), 535–582.

Вишневская, Е. Э. (2009), «В.Ф. Одоевский и альманах Мнемозина в истории книжной культуры России XIX века» [у:] *Библиоковедение 2/2009*, (Москва: РГБ), 64–71.

Вишневская, Е. Э. (2009а), «В. Ф. Одоевский и Н. В. Гоголь: история одного автографа», *Библиоковедение 6/2009*, (Москва: РГБ), 68–72.

Воейков, А. Ф. (2007), «Поздняя рукопись *Сумасшедший дом* (1814—1838)», [у:] А. К. Афанасьев, *Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII—XX вв. Альманах, Т. XVI*, (Москва.: Студия ТРИТЭ: Рос. Архив), 681–702, электронски ресурс: <http://feb-web.ru/feb/rosarc/rag/rag-681-.htm> (10.10.2014).

Гареева, Л. Н. (2004), «Вопросы теории цикла (лирического и прозаического)», [у:] *Стихотворения в прозе И.С. Тургенева. Вопросы поэтики*, (Ижевск: УдГУ), 19–27; 81–82, электронски ресурс: http://slovar.lib.ru/lib/htm2_vopt_theor_cikl.htm (12.10. 2015).

Генина, Н. Е. (2010а), *Феномен «Тройчатки» в русской литературе 1830-х годов: А.С. Пушкин, Н. В. Гоголь, В. Ф. Одоевский*, Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, (Томск: ГОУ ВПО «Томский политехнический университет»), электронски ресурс: <http://sun.tsu.ru/mminfo/2010/000390974/000390974.pdf> (3.05. 2014).

Генина, Н. Е. (2010б), «'Не дожидайтесь Белкина...': нереализованная „тройчатка“ А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, В. Ф. Одоевского», [у:] *Вестник Томского государственного университета. Филология 333/2010*, (Томск: Томский государственный университет"), 7–9.

Генина, Н. Е. (2014), «Три ансамбля А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя и В. Ф. Одоевского: *Дом сумасшедших, Арабески, Современник*» [у:] *Имагология и компаративистика 2/2014*, 34–43, электронски ресурс: http://journals.tsu.ru/imago/&journal_page==archive&id=1225&article_id=20761 (6.06.2015)

Гиллельсон, М. И. (1987), «Пушкинский Современник. Приложение к факсимильному изданию», [у:] *Современник, литературный журнал, издаваемый Александром Пушкиным*, (Москва: Наука), 70–85.

Гиппиус, В. В. (1966), «Повести Белкина» [у:] В. В. Гиппиус, *От Пушкина до Блока*, (Москва, Ленинград: Наука), 7–45.

Голубева, О. Д. (1995), *В. Ф. Одоевский*, (Санкт-Петербург: РНБ).

Греков, В. Н. (2003), «Последний день Помпеи глазами Н. В. Гоголя и В. Ф. Одоевского: от разрушения идиллии к разрушению Космоса», [у:] *Гоголь как явление мировой литературы*, По материалам Международной научной конференции посвященной 150 –летию со дня смерти Н. В. Гоголя, 31 октября – 2 ноября 2002 г, (Москва: ИМЛИ РАН), 321–326.

Грибоедов, А. С. (1945), *Горе от ума*, (Ленинград: Государственное издательство художественной литературы).

Гриц, Т. С, Тренин В. В, Никитин М. М. (2001), *Словесность и коммерция (Книжная лавка А. Ф. Смирдина)*, (Москва: АГРАФ).

Гросс, П, Малевин Л. (2002), *Славянская магия и ведовство*, (Москва: Издательский дом Рипол Классик), 141.

Гуминский, В. М. (1987), «Путешествие», [у:] *Литературный энциклопедический словарь*, под редакцией В. М. Кожевникова и П. А. Николаева (Москва: Советская энциклоедия), 314–315.

Гусев, Н. В. (2013), *В.Ф. Одоевский - издатель, редактор и журналист*, Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, (Москва: МГУ), электронный ресурс: <http://www.journ.msu.ru/downloads/2013/gusev2503.pdf> (14.07.2015).

Данте Алигијери (1998), *Пакао*, превод и пропратни текстови Драган Мраовић, (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства).

Дарвин, М. Н. (1997), *Художественная циклизация лирических произведений*, (Кемерово: Кузбассвузиздат).

Дарвин, М. Н. (1999), «Цикл», [у:] *Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины (учебное пособие)*, ред. Л. В. Чернец, (Москва: «Высшая школа»), 482–496.

Дарвин, М. Н, Тюпа В. И. (2001), *Циклизация в творчестве Пушкина. Опыт изучения поэтики конвергентного сознания*, (Новосибирск: Наука).

Дарвин, М. Н. (2002), «Met' allela и di' allela в анализе последовательности текстов как проблема нарратива», [у:] *Критика и семиотика 5/2002*, (Новосибирск: ИФ СО РАН), 79–91.

Дмитренко, Е. (2010), «Место и роль В. Ф. Одоевского среди писателей пушкинского ряда», [у:] *Проблеми сучасної філології: лінгвістика, літературознавство, лінгводидактика : збірник наукових праць 3/2010*, (Полтава: Освіта), 62–67.

Дубин, Б. В, (2001), «Речь, слух, рассказ: трансформации устного в современной культуре» [у:] *Слово - письмо - литература: Очерки по социологии современной культуры*, (Москва: Новое литературное обозрение), 70–81.

Дубин, Б. В, Толстых А. В, (1995), «Феноменальный мир слухов», [у:] *Социологические исследования («СоцИс») 1/1995*, (Москва: Институт социологии РАН), 17–20.

Дроздов, Н. А. (2013), *Французская «неистовая словесность» в русской рецепции 1830-х гг.*, (Санкт-Петербург: РАН, Институт русской литературы (Пушкинский Дом), электронски ресурс:

<https://pushkinskiydom.academia.edu/%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%94%D1%80%D0%BE%D0%B7%D0%B4%D0%BE%D0%B2>

Егоров, В. Ф, Маймин Е. А, Медовой М. И. (1975), «От редакции», [у:] В. Ф. Одоевский, *Русские ночи*, (Ленинград: Наука. Ленинградское отделение), 5–6.

Заборова, Р. Б. (1956), «Неизданные статьи В. Ф. Одоевского о Пушкине», [у:] *Пушкин: Исследования и материалы, Т. 1.* (Москва; Ленинград: Издательство АН СССР), 313–342.

Замотин, И. И. (1907), *Романтический идеализм в русском обществе и литературе 20–30-х годов XIX столетия*, (Санкт-Петербург: Типография А. А. Александрова).

Захарова, О. Ю. (2000), *Русские балы и конные карусели. История русских балов и рыцарских конных каруселей*, (Москва: «Гласность»).

Зеньковский, В. В. (1989), «Архивные юноши». Д. В. Веневитинов, Кн. В. Ф. Одоевский, П. Я. Чаадаев, [у:] *История русской философии, Т. 1*, (Париж: YMCA PRESS).

Зверева, И. С. (2006), «Румянцевский музей - филиал Императорской Публичной библиотеки (1845–1861)», [у:] *Публичная библиотека и культура. Три века истории. Документы, материалы, исследования 1/2006*, (Санкт-Петербург: РНБ) 101–135.

Иезуитова, Р. В. (1973а), «Пути развития романтической повести», [у:] *Русская повесть XIX века : история и проблематика жанра*, ред. Б. С. Мейлах (Ленинград : Наука), 77–108.

Иезуитова, Р. В. (1973б), «Светская повесть», [у:] *Русская повесть XIX века : история и проблематика жанра*, ред. Б. С. Мейлах (Ленинград : Наука), 169–200.

Измайлов, Н. В. (1975), «Пушкин и В. Ф. Одоевский», [у:] Н. В. Измайлов, *Очерки творчества Пушкина*, (Ленинград: Наука), 303–325.

Иоскевич, О. А. (2009), *На пути к «безумному» нарративу (безумие в русской прозе первой половины XIX века)*, (Гродно: ГрГУ Янки Купалы).

Ишимбаева, Г. Г. (2004), «Вальтер Эйзенберг и Облако. Сказки К. Аксакова в немецком поэтическом контексте», [у:] *Бельские просторы 11/2004*, (Уфа), электронски ресурс: http://www.hrono.ru/text/2004/ishim11_04.html (22. 02. 2012).

Карпов, А. А. (2000), «К истории одного «неистового» мотива», [у:] *Памяти Г.П. Макогоненко: Сборник статей, воспоминаний и документов*, ред. В. М. Маркович и А. А. Карпов, (Санкт-Петербург: изд-во СПбГУ).

Кацис, Л. (2009), «Логос В.Н. Топорова в локусе «петербургского текста» русской литературы», [у:] *Новое Литературное Обозрение 98/2009*, электронски ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/98/ka9.html> (24.01.2015).

Киньяр, П. (2000), *Секс и страх*, (Москва: Текст), 131–140.

Киселев, В. С. (2000), *Структура "Арабесок" Н.В. Гоголя и вопросы поэтики русского прозаического цикла 20-30-х годов XIX века*, Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, (Красноярск: КГУ), электронски ресурс: <http://dlib.rsl.ru/viewer/01000266594#?page=3> (2.12. 2012).

Киселев, В. С. (2006), *Метатекстовые повествовательные структуры в русской прозе конца XVIII - первой трети XIX века*, Автореферат диссертации на соискание ученой степени д-ра филологических наук, (Томск: ТГУ).

Киселев, В. С. (2008), «Телеология Сочинений князя В. Ф. Одоевского (1844): принципы составления, композиция, жанровое целое», [у:] *Вестник Томского государственного университета. Филология 2(3)/2008*, (Томск: Национальный исследовательский Томский государственный университет), 45–62.

Комиссаренко, С. С. (2003), «Ассамблеи петровского времени», [у:] *Культурные традиции русского общества*, (Санкт Петербург), 124–140, электронски ресурс <http://ec-dejavu.ru/a/Assambly.html>. (3.02.2014).

Кривонос, В. С. (2008), «Мифология места в уездных историях В. Одоевского и Гоголя» [у:] *Гоголь и его литературное окружение. Восьмые Гоголевские чтения*, Сборник докладов Международной научной конференции, Москва 1–4 апреля 2008 года, ред. В. П. Викулова, (Москва: Фестпартнер), 177–187.

Кюно Ясухико (1987), «Борьба между природой и человеком: как В.Ф.Одоевский толковал шеллингианскую концепцию природы?», [у:] *Slavistika 12/1997*, (Токуо), 1997, 18–33, электронски ресурс: <http://www.geocities.co.jp/Hollywood-Studio/4616/jar/nature.htm> (3.03. 2015).

Кюхельбекер, В. К. (1967), *Избранные произведения: в 2 т*, (Москва, Ленинград: Советский писатель), Т. 1.

Ла Порт, Ж. (1792), *Всемирный путешественник, или Познание Стараго и Новаго света, то есть: описание всех по сие время известных земель в четырех частях света, содержащее: каждая страны краткую историю, положение, города, реки, горы, правление, законы, военную силу, доходы; веру ея жителей, нравы, обычаи, обряды, науки, художества, рукоделия, торговлю, одежду, обхождение, народныя увеселения, доможитие, произрастения, отменных животных, зверей, птиц, и рыб, древности, знатныя здания, всякия особливости примечания достойныя и пр. изданное господином аббатом де ла Порт и на российский язык переведенное с французскаго*, [превео Булгаков Я. И.], (Санкт Петербург: И. К. Шнор), электронски ресурс: https://books.google.rs/books?id=GQBhAAAAcAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (10.10. 2015).

Лермонтов, М. Ю. (1990), *Сочинения в двух томах*, Т. 2. Сост. и комм. Ирина Чистова, (Москва: Правда).

Литературная энциклопедия терминов и понятий (2001), ред. А. Н. Николюкин, (Москва: Интелвак).

Лихачев, Д. С. (1979), *Поэтика древнерусской литературы*, (Москва: Наука).

Лосев, А. Ф. (1991), *Философия. Мифология. Культура*, (Москва: Издательство политической литературы).

Лотман, Ю. М. (1995), «Роман А. С. Пушкина Евгений Онегин. Комментарий. Пособие для учителя», [у:] Ю. М. Лотман, *Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960—1990; «Евгений Онегин»: Комментарий*, (Санкт Петербург: Искусство-СПБ, 472–762).

Лотман, Ю. М., Успенский Б. А. (1984) «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры [у:] Н. М. Карамзин *Письма русского путешественника*, (Ленинград: Наука), 525–606.

Лотман, Ю. М. (1994) *Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII-начало XIX века)*, (Санкт-Петербург: Искусство-СПБ).

Лотман, Ю. М. (2001), *Семиосфера*, (Санкт-Петербург: Искусство-СПБ).

Лотман, Ю. М. (2010), *Непредсказуемые механизмы культуры*, Подготовка текста и примечания Т. Д. Кузовкиной при участии О. И. Утоф, (Таллинн: «TLUPress»).

Ляпина, Л. Е. (1990), «Жанровая специфика литературного цикла как проблема исторической поэтики», [у:] *Проблемы исторической поэтики*. Межвузовский сборник, (Петрозаводск: ПГУ), 22–30.

Ляпина, Л. Е. (1998), «Проблема метатекстового элемента в структуре литературного цикла (*Неизвестный роман* Е. Ростопчиной)», [у:] *Литературный*

текст: *Проблемы и методы исследования IV (Сборник научных трудов)*, (Тверь: ТГУ), 103–110.

Ляпина, Л. Е. (1999), *Циклизация в русской литературе XIX века*, (Санкт-Петербург: НИИ химии СПбГУ).

Манн, Ю. В. (1969), *Русская философская эстетика*, (Москва: МАЛП).

Манн, Ю. В. (1976), *Поэтика русского романтизма*, (Москва: Наука).

Манн, Ю. В. (1989) «Проза и драматургия второй половины 20-х и 30-х годов: (Русская литература XIX в.)» [у:] *История всемирной литературы: В 8 томах*, Т. 6, (Москва: Наука), 349–357

Манн, Ю. В. (2001), *Русская литература XIX века: Эпоха романтизма*, (Москва: Аспект).

Маркович, В. М. (1989), *Петербургские повести Н. В. Гоголя*, (Ленинград : Художественная литература).

Масанов, И. Ф. (1960), *Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей*, Т. 4 (Москва: Издательство свесоюзной книжной палаты) 346–347.

Маймин, Е. А. (1975а), «Владимир Одоевский и его роман *Русские ночи*» [у:] В. Ф. Одоевский, *Русские ночи*, (Ленинград: Наука).

Маймин, Е. А. (1975б), «Философская романтическая проза В. Одоевского», [у:] *О русском романтизме*, (Москва: Просвещение), 200–231.

Мингати, А. (2008) «Светская повесть в раннем творчестве В. Ф. Одоевского: типологические черты и тематические группы», [у:] *Contributi italiani al 14.*

congresso internazionale degli Slavisti : Ohrid, 10-16 settembre 2008, (Firenze : Firenze University Press), 287–309.

Мережковский, Д. С. (1991), *В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет*, (Москва: «Советский писатель»).

Моисеева, Л. П. (2000), « Проблема женской эмансипации в русской литературе 30-40-х годов XIX века», [у:] *Общественные науки и современность* 4/2000, 164–171.

Морева, Т. (2014), «О циклизации в *Пестрых* сказках В. Ф. Одоевского», [у:] *Проблемы сучасного літературознавства: Збірник наук. праць* 18, 137–149, електронски ресурс: <http://dspace.onu.edu.ua:8080/handle/123456789/6128> (5.08.2015).

Нестерова, С. В. (2012), *Циклическое текстопостроение в малой эпической прозе*, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, (Тверь: ТГУ).

Назирова, Р. Г. (2005), «Чехов против романтической традиции (К истории одного сюжета)» [у:] Р. Г. Назирова, *Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей*, (Уфа: РИО БашГУ), 42–57.

Остапцева, В.Н. (2010), *Лиризм прозы В. Ф. Одоевского*, [у:] В. Н. Остапцева, *Лиризм русской прозы 30-х годов XIX века*, (Москва: ИНФРА-М), 56–95.

Парацельс (2005), *О нимфах, сильфах, пигмеях, саламандрах и о прочих духах*, Москва: Эксмо, 2005, 15–92.

Погодин, М. П. (1869), «Воспоминание о князе Владимире Федоровиче Одоевском», [у:] *В память о князе Владимире Федоровиче Одоевском, Заседание*

Общества любителей российской словесности от 13 апреля 1869 года, (Москва: «Русского»), 45–68.

Пыпин, А. Н. (1876), *Белинский. Его жизнь и переписка*, [у:] Электронно-библиотечная система «КнигаФонд»,
<http://www.knigafund.ru/books/1909/read#page276> > (24.12. 2014).

Паршукова, Н.А. (2004), *В. Ф. Одоевский - теоретик и практик печати и цензуры 1830-1840-х гг.*, Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Санкт-Петербург, электронный ресурс:
<http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/dorev/libraries/book/?id=347> (29.07. 2012)

Пропп, В. Я. (1976), «Кумулятивная сказка», [у:] В. Я. Пропп, *Фольклор и действительность*, (Москва: Наука), 250–257.

Петрунина, Н. Н. (1987), «Проза Пушкина и пути ее эволюции», [у:] *Русская литература 1/1987*, (Ленинград: Наука), 40–60.

Пушкин, А. С. (1982), *Переписка А. С. Пушкина в 2-х т.*, ред. К. И. Тюнькин, (Москва: Художественная литература).

Рейтблат, А. И. (2001), *Как Пушкин вышел в гении. Историко-социологические очерки*, (Москва: Новое литературное обозрение), 36–50; 70–81.

Рейфман, И. (2002), *Ритуализованная агрессия. Дуэль в русской культуре и литературе*, (Москва: Новое литературное обозрение).

Розанов, В. В. (2006), «Чаадаев и кн. Одоевский», [у:] В. Ф. Одоевский, *Записки для моего праправнука. Повести. Статьи. Письма. Критика и воспоминания современников. Московские адреса*, (Москва : Русский миръ), 445–453.

Савкина, И. Л. (1998), *Провинциалки русской литературы (женская проза 30-40-х годов XIX века)*, (Wilhelmshorst: Verlag F. K. Gopfert), электронски ресурс: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/savkina_book.htm (24.03.2015)

Савкина, И. Л. (2001), *Пишу себя... Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века*, (Tampere: Tampereen yliopistoraino Oy Juvenes Print).

Сакулин, П. Н. (1913), Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. – Писатель. (Москва: Издание М. и С. Сабашниковыхъ).

Сахаров, В. И. (1979), «Еще о Пушкине и В. Ф. Одоевском», [у:] *Пушкин: Исследования и материалы*, Т. 9, (Ленинград: Наука. Ленинградское отделение), 224–230.

Сидоров, А. А. (1925), «Искусство русской книги XIX–XX веков», [у:] *Книга в России*, Ч. 2, ред. В. Я. Адарюков и А. А. Сидоров, (Москва : Государственное издательство и Секция полиграфических искусств Р. А. Х. Н.), 140–347.

Седова, Г. М. (2004), «Повесть В. Ф. Одоевского «Княжна Зизи» и один из устойчивых мифов о семье Пушкина», [у:] *Пушкин: Исследования и материалы*, Т. XVI/XVII, (Санкт-Петербург: Наука), 198–217.

Скрипник, А. В. (2008а), Специфика жанра «записок» в «Записках сумасшедшего» Н. В. Гоголя и «Сильфиде» В. Ф. Одоевского, [у:] *Вестник Томского государственного университета*, 306 / 2008, (Томск: ТГУ) 15–17.

Скрипник, А. В. (2008б), *Общественно-литературный фон повести "Записки сумасшедшего" Н.В. Гоголя*, Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук (Томск: ТГУ), электронски ресурс: <http://sun.tsu.ru/mminfo/000246538/000246538.pdf> (10.10.2015)

Стеблин-Каменский, М. И. (1976), *Миф*, (Ленинград: Наука).

Сугай Л.А., Зиневич Г.К. (2008), «Любит ли меня князь Одоевский так же, как прежде?» (Н.В.Гоголь и В.Ф.Одоевский), [у:] *Гоголь и его литературное окружение. Восьмые Гоголевские чтения*, Сборник докладов Международной научной конференции, Москва 1–4 апреля 2008 года, ред. В. П. Викулова, (Москва: Фестпартнер), 28–36.

Сумцов, Н. Θ. (1883), *Князь В. Θ. Одоевский*, Харьков. Типографія М. Зильберберга, Рыбная ул., No 25-й. 1884. Дозволено цензурою. Кієвъ, 4-го Ноября 1883 года. ImWerden, некоммерческое электронное издание, 2010, <http://imwerden.de>

Тиманова, О. И., Шарафадина, К. И. (2010), «Отечественная ”сказочная” книжность XIX века в инфосфере познавательного чтения: семантика и прагматика», [у:] *Мир лингвистики и коммуникации 19/2010*, 9–30, электронски ресурс: http://tverlingua.ru/archive/019/2_19.pdf (26.05.2014.)

Топоров, В. Н. (2003), «Петербург и ”Петербургский текст” русской литературы», [у:] В. Н. Топоров, *Петербургский текст русской литературы. Избранные труды*, (Санкт-Петербург: Искусство–СПБ), 7–118.

Турьян, М. А. (1983), «Из истории взаимоотношений Пушкина и В. Ф. Одоевского», [у:] *Пушкин: Исследования и материалы*, Т. 11., (Ленинград: Наука, Ленинградское отделение), 174–191.

Турьян, М. А. (1987), «Ириной Модестович Гомозейка» у *Петербургские встречи* Пушкина, уредник Л. Е. Кошечая, (Ленинград: Лениздат), электронски ресурс: <http://a-s-pushkin.ru/books/item/f00/s00/z0000021/st046.shtml> (5.10.2015).

Турьян, М. А. (1991), *Странная моя судьба. О жизни Владимира Фёдоровича Одоевского*, (Москва: Книга).

Турьян, М. А. (1996), «*Пестрые сказки* Владимира Одоевского» у Одоевский В.Ф., *Пёстрые сказки*, (Санкт-Петербург: Наука), 131–168.

Турьян, М. А. (2010), «Личность А. А. Перовского и литературное наследие Антония Погорельского» у Антоний Погорельский, *Сочинения. Письма*. (Санкт-Петербург: Наука) 565–654.

Тюпа, В. И. (1983), «Притча о блудном сыне в контексте *Повестей Белкина* как художественного целого», [у:] *Болдинские чтения (Сборник)*, (Горький: Волго-Вятское книжное издательство), 67–81.

Тюпа, В. И. (2009), «Анализ сложносоставного целого (*Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А. П.*)», [у:] *Анализ художественного текста* (Москва : Академия).

Узин, В. С. (1924), *О повестях Белкина. Из комментариев читателя*, (Петербург: Аквилон).

Фатеева, Н. А. (2007), *Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности*, (Москва: КомКнига)

Фомичев, С. А. (1995), «В соревновании с Паньком и Гомозейкой», [у:] *Праздник жизни: Этюды о Пушкине*, (Санкт-Петербург: Наука), 194–208.

Фрик, Т. Б. (2006), «*Современник*» А. С. Пушкина как единый текст, Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, (Томск: ГОУ ВПО «Томский политехнический университет»), электронски ресурс: <http://sun.tsu.ru/mminfo/000214985/000214985.pdf> (29.03.2014).

Фрик, Т. Б. (2010), «Тексты Н. В. Гоголя, П. А. Вяземского, В. Ф. Одоевского как идеологические центры *Современника*» [у:] *Вестник Томского государственного университета* 336/2010, (Томск: ТГУ), 19–25.

Хамина, А. А. (2011а), *Творческое наследие В.Ф. Одоевского в аспекте интермедиального анализа*, Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук (Томск: ТГУ).

Хамина, А. А. (2011б), Роман В. Ф. Одоевского "Русские ночи" в аспекте интермедиального анализа у *Вестник Томского государственного университета* 343, 23–26.

Шеллинг, Ф. В. (1966), «О Данте в философском отношении», *Философия искусства*, (Москва: Мысль), 445–456.

Шмид, В. (2003), *Нарратология*, (Москва: Языки славянской культуры)

Шрага, Е. А. (2013), *Литературность против литературы: Пути развития циклизованной прозы 1820–30-х годов* (Санкт-Петербург: Новое культурное пространство).

Эйзенштейн, С. М. (1964), «Монтаж» у *Сергей Эйзенштейн* (Избранные произведения в 6-и) (Москва: Искусство), электронный ресурс:
http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTEJN/s_montazh_1938.txt_with-big-pictures.html (23.04.2015).

Эйхенбаум, Б.(1962): Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», [у:] М. Ю Лермонтов, *Герой нашего времени*, (Москва: Издательство АН СССР), 125–162.

Юнг, К. Г. (2005), „Парацельс как врач“, в *Парацельс, О нимфах, сильфах, пигмеях, саламандрах и о прочих духах*, Москва: Издательсств Эксмо), 362–398.

Ямпольский М. Б. (1996), *Демон и Лабиринт. Диаграммы, деформации, мимесис*, (Москва: Новое литературное обозрение).

Ямпольский, М. Б. (2001), *О близком. Очерки немиметического зрения*, (Москва: НЛО).

Ямпольский, М. Б. (2007), «Арабески», [у:] *Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре*, (Москва: НЛО), 347–355.

Яницкий, Л. С. (2000), «Циклизация как коммуникативная стратегия в современной культуре», [у:] *Критика и семиотика 1-2/2000*, (Новосибирск: ИФ СО РАН), 170–174.

Янушкевич, А. С. (1971), *Особенности прозаического цикла 30 - х годов и «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя*, Автореферат диссертации кандидата филологических наук (Томск: ТГУ).

Янушкевич, А. С. (2008а), Три эпохи литературной циклизации: Боккаччо – Гофман – Гоголь. Статья первая, *Вестник Томского государственного университета. Филология*, 2 (3)/2008, (Томск: ТГУ) 63–81.

Янушкевич, А. С. (2008б), «Пестрые сказки В. Ф. Одоевского: становление философского нарратива в русской прозе» [у:] *Поэтика русской литературы в историко-культурном контексте*, (Новосибирск: Наука), 552–568.

Янушкевич, А. С. (2011), «Философия и поэтика гоголевского Всемира», [у:] *Феномен Гоголя, Материалы Юбилейной международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя*, (Санкт-Петербург: Петрополис), 33–49.

Янушкевич, А. С. (2013а), *История русской литературы первой трети XIX века* (Москва: Флинта)

Янушкевич, А. С. (2013б), «Прочтение» и изображение мирообраза Рима в русской поэзии 1800–1840-х гг., *Вестник Томского государственного университета. Филология*, 2013. №5 (25) (Томск: ТГУ), 98-115.

Латиница

Cornwell, N. (1998), *Vladimir Odoevsky and romantic poetics : collected essays*, (Providence, RI: Berghan Books).

Khokholova, N. G. (2015), *The imagined wealth and real misfortune in nineteenth-century Russian prose*, (Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign: Urbana, Illinois), 53–91.

Mingati A. (2010), *Vladimir Odoevskij e la svetskaja povest': dalle opere giovanili ai racconti della maturità*, (Trento: Università di Trento. Dipartimento di studi letterari, linguistici e filologici).

Radojević, J. (2013), „Mitopoetski motivi u noveli *Salamander* Vladimira Odojevskog”, [u:] *Kroz jezike i kulutre*, Zbornik radova sa Treće međunarodne konferencije Instituta za strane jezike (ICIFL3) i Treće međunarodne konferencije o interkulturnoj komunikaciji”, Podgorica: Institut za strane jezike), 355–368.

Sandler, S. (1996), „Pleasure, Danger, and the Dance: Ninteenth-Century Russian Variations” [u:] *Russia--women—culture*, red. H. Gosילו, B. Holmgren, (Bloomington: Indiana University Press), 253, 256–257.

Spacks, P. M., (1985): *Gossip*, (New York: Alfred. A. Knopf).

Schantz, N. (2008), *Gossip, Letters, Phones: The Scandal of Female Networks in Film and Literature*, (New York: Oxford University Press).

Vermeule, B. (2006), „Gossip and Literary Narrative”, *Philosophy and Literature*, 30/1, (Baltimore: The Johns Hopkins University Press), 102-117.

Биографија

Ана Јаковљевић Радуновић рођена је 15. 07. 1975. године у Крагујевцу, где је завршила основну школу и гимназију. Дипломирала је на Филолошком факултету у Београду на групи за руски језик и књижевност 1998. године са просечном оценом 9, 63. Постдипломске студије завршила је на Филолошком факултету у Београду, смер: наука о књижевности. Магистарски рад „Сергеј Парацанов: кинематографско читање поема Пушкина и Љермонтова” одбранила је 1. новембра 2004. године. На Филолошком факултету ради од 29. октобра 1999. године.

Ана Јаковљевић Радуновић стручно се усавршавала у Москви: практичне курсеве руског језика похађала је на факултету „А. С. Пушкин”, а наставу из области актуелних проблема предавања руске књижевности на Московском институту за отворено образовање. У више наврата држала је јавна предавања о руској књижевности у Коларчевој задужбини (*Чехов и Тургенев*), Библиотеци града Београда (*Ослобођење Толстоја – легенда о бекству*), у Народној библиотеци „Стефан Првовенчани” у Краљеву (*Ослобођење Толстоја – легенда о бекству; Епизода из живота знаменитог човека: Аполинарија Сулова и Фјодор Достојевски*), као и у Руском дому (*Реч и слика у филмским сценаријима Сергеја Парацанова*).

Ана Јаковљевић Радуновић бавила се превођењем са руског језика дела писаца и филозофа: И. Иљина (*О супротстављању злу силом*), С. Парацанова (*Два сценарија: Зачарани замак. Демон*), М. Кононова (Гола пионирка), И. Бојашова (*Муријево путовање*).

Учествовала је на више научних скупова међународног или националног карактера. Објављивала је радове у часописима *Славистика*, *Зборник Матице српске за славистику* и *Russian Literature*. Изводи наставу на предметима Руска књижевност 3, Руска књижевност 4 и Руска књижевност 5.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Ана Јаковљескић Радуновић
број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Циклуси приповедања Владимира Фрајдровића
Сисејевског

- 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.

Потпис докторанда

У Београду, 25.04.2016.

Ана Јаковљескић Радуновић

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Ана Јаковљевић Радуловић
Број уписа _____
Студијски програм _____
Наслов рада Циклуси приповедака Владимира Фудваровића Овдејески
Ментор др Ирина Антанасијевић
Потписани _____

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, 25.04.2016

Ана Јаковљевић Радуловић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Циклуси привредне Вилицира Фјодоровича
Својеској

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).

Потпис докторанда

У Београду, 25.04.2016

