

РУСКА АУТОРСКА БАЈКА СОВЈЕТСКОГ ПЕРИОДА У КОНТЕКСТУ КЊИЖЕВНЕ ТРАДИЦИЈЕ

Сажетак: Рад представља резултат истраживања руске ауторске бајке периода 1920–1980. године. У књижевно-историјском процесу развоја совјетске ауторске бајке дошло је до појаве тенденције познате под називом „бајке културе“, која се односи на дела настала под утицајем књижевне традиције постојећих познатих, углавном западноевропских, сижеа уметничких бајки. Основна карактеристика „бајки културе“ је допуна традиционалног моралног конфликта социјалним, актуализовање социјално-класних проблема, нови „колективистички“ смисао итд. Умећем аутора ових бајки, одговарајућа оријентација није противречила основним принципима и уметничким вредностима књижевног дела.

Истраживање је спроведено анализом ауторских бајки различитих аутора поменутог периода, намењених дечијој или аудиторији одраслих. Аутор истраживање усмерава на анализу дела насталих адаптацијом позајмљених сижеа, прецизно одређивање веза дела са другим текстовима и социјално-културним контекстом, критичко сагледавање перцепције новонасталих ауторских бајки и њиховог универзалног уметничког домета, и одређивање начина њихове адаптације према моделу класификације књижевног римејка.

Кључне речи: ауторска бајка, транстекстуалност, књижевни римејк, адаптација

1. Ауторска бајка, проблеми дефиниције и класификације

Ауторска бајка спада у жанрове које је веома тешко дефинисати и класификовати, што се доводи у везу пре свега са амбивалентношћу са којом се сусрећемо већ при најобичној анализи оксиморонске синтагме којом се овај жанр одређује. Поред тога, није могуће издвојити једну или више увек присутних доминанти којом би се ауторска бајка једноставно класификовала у одређени жанр. Неки од проучавалаца ауторске бајке, попут И. В. Овчиникове, решење овог начелног проблема налазе у напуштању родовско-жанровске поделе и прихватању појмовног одређења које омогућава присуство књижевно-фолклорног карактера ауторске бајке и њено постојање у оквирима различитих типова уметничких структура, веома удаљених једна од друге. Одређивањем ауторске бајке као „полижанровске књижевне врсте

која настаје уметничком синтезом сложенијег реда од жанровског¹. Овакво појмовно одређење, сматра се, омогућује јаснију класификацију по којој је бајка – књижевних врста, а поједини типови – животне, новелистичке, чаробне, животињске – представљају жанрове.

Другачији поглед има Марк Липовецки који сматра да се узрок проблема жанровског одређивања ауторске бајке налази у неадекватном приступу, тј. методологији њеног проучавања.² Полазећи од става да нарушавање традиционалне структуре представља основни стваралачки потенцијал овог жанра, он предлаже структурно-генетички приступ којим се може истражити развој и трансформација структурних доминанти жанра („маркера бајке“) под утицајем конкретних друштвено-историјских околности, у односу на типолошко сродство формалних елемената „архижанра“ фолклорне бајке.

Структура ауторске бајке већ је у време епохе романтизма почела да се разликује од првобитне структуре жанра, пре свега, придобијањем средстава којима се изражава ауторска перцепција света, укључујући и идејно-естетичке задатке савремености. Инкорпорирање ових елемената у ткиво бајке ишло је напоредо са мењањем формалних жанровских одлика. У току XVIII и XIX века појављују се бајке у стиху³, бајке-поеме⁴ и лирске бајке у прози⁵. Руски романтичари (Жуковски, Пушкин) позајмљивали су сижее европског фолклора, или већ прерађене сижее ових дела. Сматра се да су се управо тада први пут у историји руске књижевности појавиле „дуплиране“ ауторске бајке, „европске бајке“ или „бајке културе“, како различити проучаваоци називају бајке настале позајмљивањем и прерадом туђих сижеа.

До најмасовнијег развоја тенденције промена структурно-семантичког састава ауторске бајке долази двадесетих година прошлог века, у време стварања тзв. совјетске ауторске бајке. Уметнички свет бајки двадесетих и тридесетих година одражава тешњу везу са друштвено-политичком и животном реалношћу. Тада се, у непосредном контакту са стварношћу, појављују тзв. „бајке културе“, дела створена адаптацијом књижевне традиције, тј. **римерком** постојећих ауторских бајки. Ауторска бајка овог типа може, такође, бити ауторска интерпретација фолклорне традиције. Често код једног аутора налазимо интерпретацију и фолклорне и књижевне традиције: бајке Евгенија Шварца „Снежна краљица“, „Сенка“ и „Голи краљ“ засноване су на одговарајућим бајкама Андерсена, док је бајка „Два клена“ заснована на фолклорним сижеима. Циклус повести-бајки А. Волкова представља прераду дела Баума, а познати „Златни кључић“ Толстоја, прераду сижеа Колодијевог „Пиноквија“.

¹ Овчинникова, Л. В. 2003

² Липовецкий, М. Н. 1992

³ Душица, И. Богдановича, Коњић Грбоњић, П. Јершова, Бајка о цару Беренду, Жуковског и др.

⁴ Бајке А. С. Пушкина

⁵ Стваралаштво раног Гогоља.

Примере совјетске ауторске бајке одликује пре свега разноврсност приповедачких стратегија и субјективна организација текста, која добија форму интертекстуалне игре, чиме се ауторска бајка укључује у различите међутекстовне везе, чинећи тако, заједно са контекстом у коме је настала, један супертекст. Интертекстуалност омогућује инкорпорирање елемената народне бајке, са једне стране, као и елемената ауторских бајки других аутора, са друге. Основна жанровска карактеристика ауторске бајке, према схватању Т. В. Кривошчапове и јесте у „сталној оријентацији на „туђу реч“, ауторска бајка се рађа из непосредне упознатости писца са народном прозом (...) а такође и као резултат трансформације сижеа већ постојећих дела тог жанра“.⁶

1.2. Трансформација, интертекстуалност, римејк

Интересовање за западне моделе сижеа ауторских бајки посебно је било карактеристично за руске писце двадесетих и тридесетих година XX века. Интертекстуалност издвајамо као један од основних начина измена главних жанровско-структурних елемената форме бајке (сиже, одређене функције ликова бајке, традиционалне формуле, прецедентна имена јунака, интонационо-говорна организација, појединачни тропи итд). Оквири појма интертекстуалности често се проширују на процес „узајамног односа текста са семиотичком културном средином, интериоризацијом спољашњег“⁷; у питању је феномен који француски структуралисти називају транстекстуалношћу, наглашавајући тиме управо социјално-културни контекст у коме је остварена веза дела са другим текстовима.⁸

Група текстова која се издваја када се говори о преради текстова су „туђи“ текстови који се у облику књижевног римејка транспонују у културну сферу националних књижевности, посебно, у преломним епохама развоја појединих националних књижевности. Описујући ову појаву, Лотман говори о „пасивном засићењу“ које, када достигне одређени критични ниво, покреће унутрашње механизме стварања текстова усвојене структуре.⁹ Ово је уједно и одговор на актуелно питање да ли је римејк производ савремене културе, и објашњење неоснованости довођења у везу настанка римејка са епохом постмодернизма. Сасвим су познати примери прераде црквених или других ауторитарних текстова у појединим периодима историје књижевности, позноантичких кентона и редакција рукописа у средњовековној књижевности, на које данас можемо гледати као на праоснове савременог римејка.

⁶ Кривошчапова, Т. В. 1995

⁷ Можейко М. А. 2001

⁸ Уп. теорија „текст у тексту“ и теорија транстекстуалности у раду представника француског структурализма, Ж. Женета, посвећеном истраживању транстекстуалних односа: „Palimpsestes: la littérature au seconde degré“.

⁹ О томе у: Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1999, 193–205.

Прототиповима римејка могу се сматрати и неке комичне поеме 18. века, где антички јунаци дејствују у савременим (за то доба) ситуацијама, или говоре „ниским“ језиком.¹⁰ Сходно овој појави, римејкове постмодерне епохе такође можемо посматрати као реализацију одређених задатака, у складу са актуелним захтевима развоја савремене културе.

Питање односа римејка и интертекстуалности поставља се при анализи текстова у којима се прерађује читав систем дела извора, а не један део или одређени мотив, притом често са присутним алузијама и реминисценцијама на друга дела других аутора. Према У. Еку, интертекстуалност је један од облика понављања, напоредо са римејком. По његовој дефиницији, „римејк јесте цитат, али преосмишљен“.¹¹

Упоредо са термином „римејк“ у употреби су и појмови „прерада“ (рус. „перделка“) и „обрада“ („обработка“), „прерада са адаптацијом“ („перделка с адаптацией“). По А. Волкову „прерада са адаптацијом“ представља један од главних облика рецепције међунационалних књижевних веза, структуре са сопственим одликама, често „без прецизног теоријског објашњења и тачног термилошког одређења“.¹² Уметничке функције овакве прераде су веома различите: придавање националног колорита делу-обрасцу; осавремењивање текста, интериоризација и др.

Теоретичар књижевности М. Загидулина римејк одређује као књижевни жанр и једноставно га описује као преписивање познатог текста, као превод класичног дела, на језик савремености, при чему се разлика римејка од интертекстуалности, огледа у наглашеној оријентацији римејка на један конкретан класични образац и интенцији на препознатљивости полазног текста (уз присуство не само једног елемента – алузије, већ читавог корпуса оригинала).¹³

У савременој науци о књижевности постоје покушаји одређивања оквира овог појма у смислу контекстуализовања и ограничења његове употребе на ниво форме, жанра, стратегије или комплекса поступака. Преовладава мишљење по коме римејк представља последицу (или резултат) одређених поступака, тј. и жанр, и форму, и одређену стратегију савремене уметности. Тако се римејк може дефинисати, с једне стране, као форма интерпретације класичних дела, а са друге као „поступак уметничке деконструкције познатих класичних сижеа уметничких дела, које аутори прерађују, преосмишљавају, развијају или мењају у доменима жанра, сижеа, идеје, проблематике, јунака“.¹⁴

Проблем римејка научно још увек није довољно детаљно разрађен. Једно од питања које треба истражити јесте и питање класификације римејка.

¹⁰ Нпр. „Енеида“ И. Котљаревског.

¹¹ О томе у раду „Иновација и понављање“, У. Еко ту издваја основне типове понављања, а то су: ритејк, римејк, интертекстуалност, серија и сага.

¹² Волков А. 2001

¹³ Загидулина, М. 2004

Белоруски теоретичар књижевности, Т. Ратобильска покушала је да класификује римејке у савременој белоруској драматургији, издвојивши **три модела** – репродуктивни, концептуалну контаминацију и адаптацију.¹⁵

- *Римејк репродукција* настаје поступком превода у другу форму дијалога, у други књижевни род („Сестра моя, Русалочка“, Л. Разумовске, која представља драмску верзију бајке Андерсена, „Смртъ Ильи Ильича“ М. Угарова, „Пышка“, „Елексир любви“, „Любовь к трем апельсинам“, Л. Филатова, „Королевские игры“ Г. Горина и др).
- *Концептуална контаминација* се односи на сједињавање неколико познатих извора, тј. класичних сижеа. Овакве римејкове стварали су: Л. Филатов „Еще раз о голом короле“, Ј. Бархатов „Гамлет и Джульетта“, И. Шприц „На доньшке“.
- *Адаптација* представља прераду класике на најразличитијим нивоима уметничког система књижевног дела.

Уместо навођења свих конкретних форми модела римејка, у вези са чињеницом да без обзира на коришћени модел, римејк у основи представља прераду класичног, при чему нови текст добија сасвим нови квалитет, где читалац препознаје образац и уочава његове принципијелне трансформације, А. Самарин, издваја **пет врста уметничких стратегија**, тј. поступака стварања римејка, који се могу препознати у одређеном тексту, са доминацијом једне од стратегија, или комбинацијом више њих.¹⁶ То су:

- *Реактуализација класичног текста*, са циљем да се утврди значај традиције, открију савремене могућности његовог читања, развије уметнички потенцијал ликова.
- *Наставак – развој сижеа* оригинала при очувању основних карактеристика уметничког система обрасца (Галерб Акуњина).
- *Травестија* као традиционална стратегија интерпретације високих сижеа и ликова тзв. ниским средствима.
- *Контаминација*, у схватању модела римејка према подели Т. Ратобильске, Самарин описује као поступак.
- *Пастич* – смеша различитих имитација, свесно деформисана копија, која акцентује једне или друге одлике оригинала, карактеристична за постмодернистичке текстове (Пикова дама, Кољаде, Достојевски-трип Сорокина).

2. Бајке а. Толстоја, ј. Ољеше и е. Шварца

Са циљем одређивања основног контекстуалног поља које је генерисало настајање римејка; истражавања социокултурног контекста у коме је настала потреба прераде одређених дела, издвајања поступака помоћу којих су дати сижеи прерађивани и, коначно, класификацију модела и поступака

¹⁵ Ротобильская, Т. 2000

¹⁶ Самарин, А. 2009

књижевног римејка овом приликом анализирамо најзначајније мотиве бајке А. Толстоја *Златни кључић или догађаји Буратина*, *Три дебељка* Ј. Ољеше и *Сенка* Е. Шварца.

2. 2. Златни кључић или догађаји Буратина А. Толстоја

Најпопуларнији јунак бајке совјетског времена, судећи по броју филмова, песама и анегдота, свакако је Буратино, Алексеја Толстоја, коме је са Пинокијом Колодија, осим порекла, заједничка такорећи само још и радозналост, авантуристички дух и необузdana дечија енергичност. Бајку *Златни кључић или догађаји Буратина* Толстој је написао 1936. год, а две године касније прерадио је у драму.

Пре свега, за разлику од Колодија, Толстој није желео да преради лутку и претвори је у доброг и узорног дечака, већ је само развио и побољшао особине дате Буратину од природе. И Пинокио и Буратино се мењају, само што Буратино до краја остаје несташни дечак, као „покретач процеса“, способан за самостални живот, стваралачки избор и без потребе да постане прави човек. На ово указује М. А. Чернишева, говорећи о уклањању за „Пинокија“ важне антитезе лутке и човека, односно игре и живота: „У 'Златном кључићу' лутка и јесте човек, а игра, наводи она, – живот“.¹⁷

Буратино остаје у простору игре, тј. измишљене реалности. Лутка проналази себе у томе што је лутка, а реализује се на простору илузије. Самореализација се, дакле, спроводи стварањем условности другог реда и владањем над њом – то је постсимболистичко решење и управо је у томе (једна од основних) новина бајке, а не само у чисто авантуристичком депсихологизованом сижеу“.¹⁸ Једно од могућих објашњења овог идејно-поетичког решења нуди М. Липовецки, концепцијом аутономије уметности као слободне игре, независне од политичких, социјалних и идеолошких аспеката реалности.¹⁹

Јунак А. Толстоја има другачији карактер и носилац је друге естетике. Буратино постаје „револуционар“ који се бори против злих капиталиста приказаних у ликовима продавца пијавица Дуремара и Карабаса-Барабаса који Буратину даје пет златника, желећи касније да купи кућу оца Карла, у којој се налазе тајна врата. Код Колодија нема ни тајних врата ни златног кључа, који чине окосницу сижеа и представљају најзначајнији симбол Толстојевог дела. Сазнавши на крају тајну златног кључа, Буратино уводи своје пријатеље-марионете и оца Карла у позориште-бајку, у које немају приступ ни Карабас-Барабас, ни Дуремар, ни тарабарски краљ, и где ће наши јунаци живети живот без брига и невоља.

Толстој заборавља на две земље из бајке о Пинокију – Острво вредних пчела и Земљу разоноде, куда доспевају дечаки који неће да уче; тамо

¹⁷ Чернышёва, М. 2007

¹⁸ Исто

¹⁹ О томе у: Липовецкий, М. 2003

се само забављају док их не претворе у магарце и продају на пијаци. Мотив магарца који неће да учи и није био у складу са совјетском естетиком комуниста који главни ослонац нису налазили у образованом слоју друштва. Земља Простака замењена је Земљом Будала, а њен опис реализује се контрастом „света капитализма“ у коме богати и повлашћени уживају потпуну заштиту и угњетавају сиромашне и нејаке. Победу сиромашног Буратина и његових обесправљених другара над Карабасом, можемо схватити једино у контексту класне социјалистичке логике.

За одређене елементе бајке „Златни кључић“, који се не могу сасвим доследно објаснити посредством модела жанра бајке, М. Липовецки предлаже модел митолошке медијације, који у структури чаробне бајке, по карактеристикама жанра, подлеже трансформацији, а у случају бајке Толстоја пренет је на први план.²⁰ Буратино у бајци Толстоја има улогу трикстера-медијатора. „Он је лутка-марионета и у исто време стопроцентни дечак (...) величанство и снага тог јунака управо је у непротивречном сједињавању марионетског и људског“, а митолошка логика медијације није био принцип којим се Толстој свесно руководио, већ логична последица идеје Толстоја да створи медијацију између две културе, да „помири културу сребрног века са совјетском културом“, званични дускурс са незваничним.²¹ „Уметник-Буратино је уметник-трикстер који се слободно игра са околностима поларних система и реалности“.²²

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

2.3. Сенка Е. Шварца

У драмама-бајкама Шварц осмишљава и решава социјалне и духовне проблеме савремене стварности. Сижеи и јунаци драматургије Шварца у многама су позајмљени из познатих књижевних дела Андерсена и Пероа. Бајке Андерсена, којима се Шварц обраћа у свом зрелијем стваралаштву,

²⁰ Липовецкий, М. 2003

²¹ Исто

²² Исто

трансформише у духу историјског времена и социјалног контекста, у јасним оквирима сопственог индивидуално-интимног света. Полазећи од познатих сижеа, аутор их адаптира пре свега проширењем нивоа и универзализацијом њихове семантике. Метафоричко начело, коме су често подређени сиже и композиција драме, често иступа на први план. Конфликт се притом не исцрпљује на нивоу догађаја и историјског контекста, већ се разрађује много шире, при чему је духовна компонента промена у развоју јунака много важнија од социјалних или историјских промена.

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

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

Устаљено жанровско одређење Андерсенове бајке „Сенка“ је *филозофска бајка*. Зло, оваплоћено у лику надмене и неталентоване *сенке* није условљено друштвеном средином и социјалним приликама, захваљујући којима би сенка успела да победи научника. Удаљавајући се од Андерсенове бајке, развијајући и конкретизујући сложен психолошки конфликт, Шварц је изменио идејно-филозофско значење. Шварц развија конфликт бајке на плану разноврсних конкретних људских карактера који, сви скупа, дају могућност сагледавања социјалног контекста. Тако се развија други план, дубоки сатирични подтекст.

Основна тема бајке Андерсена је каријера беспринципијелне сенке, њен неосновани и бестидни успон. Покушај сенке да наговори научника да постане његова сенка, само је један у низу степеника које она прескаче. Неслагање научника нема никаквог утицаја, последица је његов пад каријере и, коначно, смрт о којој нико није ни сазнао. Преговори сенке са научником код Шварца имају принципијелно значење, указују на самосталност и снагу научника. Код Андерсена, сенка је изнад свега, код Шварца је наглашен управо моменат њене зависности од научника. На крају драме Шварц показује немо-

гућност самосталног постојања сенке уопште – кажњавањем научника, сенки је одлетела глава. Код Шварца, дакле, човек је у стању да се супротстави сенки као симболу свих порока друштва, као и недостатака на личном плану. Каријериста, човек без правог духовног потенцијала, уз помоћ различитих неакадемских и нељудских поступака који су му у одређеном социјалном контексту, створеном пре свега државничко-бирокупатским апаратом, потпуно омогућени, не може бити у стању да коначно и дефинитивно победи човека „оживљеног“ великим мислима – само је једна од тема реализована новим контекстом и другачијим заплетом у односу на Андерсенову бајку.

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

Од самог почетка бајке, Шварц уноси детаље из живота добро познате његовим сународницима, при чему јунаци и радња бајке почиња недвосмислено да подсећа на стварност, и обрнуто: на улици, уз хладну воду, лубенице и цвеће, продају се свежи отрови; о свим новостима расправља се у кухињи, у тој земљи никоме се не сме веровати, тамо су навикли да говоре шапутањем јер и зидови имају уши итд.

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

2.4. Три дебелка Ј. Ољеше

Коментаришући свој рад над романом-бајком „Три дебелка“, Ј. Ољеша наводи да му је било „лако да пише сцене „Три дебелка“, као уосталом и сам

роман, јер су се у његовој основи нашли познати, добро усвојени, Грим и Андерсен и утисци из раног детињства²³. Бајка Ј. Ољеше има универзални сижје бајке – насилно раздвајање брата и сестре од стране антагониста – саботера и касније њихово спајање (Андерсенов сижје „Снежне краљице“). Наследник Тути који живи изолован у дворцу Три дебелка и има гвоздено срце – аналог је дечака Каја који је са својим леденим срцем био приморан да живи у дворцу. Девојчица Суок има улогу Андерсенове Герде, помаже брату да „пронађе“ живо срце и да се врати у идилични породични живот.

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

Обликујући свој уметнички свет, Ј. Ољеша свесно ствара политекстуални конотативни простор. Основни задатак био је измена идеологије старе романтичарске бајке у складу са естетичким захтевима постреволуционарне стварности. Усамљеност човека у околном свету, слава и богатство које треба стећи уз помоћ среће, биле су основне идеје које је требало ускладити са захтевима времена. Једно од најважнијих решења, приближавање бајке историјској и идеолошкој савремености двадесетих година прошлог века, реализовано је стварањем алегоријске слике света, при чему неки митолошки елементи који чине основни део старог архитипа жанра бајке добијају додатни – историјски, политички и идеолошки смисао. Ти елементи су хронотип и сижје. Један од постојећих хронотопа²⁴ који представљају поетичко решење овог идејног задатка јесте хронотоп руског револуционарног Петрограда (на исти начин на који се италијански колорит перцепира у делу Толстоја – Италија се у раној совјетској култури доживљавала као земља сиромаштва и револуционарне стихије). То су мотиви бронзаних лавова избачених дугачких језика, који су у шапама држали штитове; мотив града који је тонуо у воду, пливао и није успевао да отплива, већ се само разливао, попут нежних златних мрља; обезбеђења на улазу на сваки мост; мотив стакленог звона над градом; мотиви бекства богаташа; за историјски сижје револуције типични ликови радника који ломе машине да се њиховим радом не би богатели други, морнара који избацују товар у море, војника који одбијају да служе, научника, чиновника и судија, који прелазе на страну народа итд.

²³ Олеша, Ј. 1968.

²⁴ Ј. Сергејевна у роману издваја три историјске компоненте: поред руског револуционарног Петрограда, хронотоп европског града времена феудалних ратова и хронотоп европског града „галантног века“ и времена Француске буржоаске револуције. О томе у: *Метажанры в русской литературе 1920 – начала 1940-х годов (коммунистическая агиография и „европейская“ сказка-аллегория)*, Екатеринбург 2005.

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

Без сужавања значења на совјетски постреволуционарни контекст, роман-бајка Ј. Ољеше данас представља уметничку илустрацију неизбежности револуције у било којој деспотској држави света, па тиме и новонастало совјетско државно уређење подређује општељудском идеалу слободе. Иако је четрдесетих година 20. века на жанр уметничке бајке гледано као на једно од основних васпитно-образовних средстава совјетске деце, и бајка дефинисана као „један од магистралних жанрова садашње и будуће књижевности за децу Земље Совјета²⁵, као наследница фолклорне, својом неидеолошком мудрошћу, идеалом слободе и праведности за све, уметничка бајка често је била средство тајне борбе са тоталитарним канонима. Захваљујући вештим алегоријским решењима, многе бајке краја тридесетих и почетка четрдесетих година прошлог века, успевши да „преваре“ политичку цензуру, опстале су као оазе естетичке, уметничке и, чак, политичке слободе.

3. Класификација римејка руске ауторске бајке

Након одређивања социокултурног контекста у коме је настала потреба прераде одређених дела и издвајања основних поступака помоћу којих су дати сижеи прерађивани, треба извршити и класификацију створених римејкова.

Према моделима класификације књижевног римејка Т. Ратобилске, драме-бајке *Златни кључић или догађаји Буратина* А. Толстоја и *Сенка* Е. Шварца, представљају репродукцију, а Три дебелка, Ј. Ољеше – адаптацију. У наведеним делима, пре свега у бајци Ољеше, имајући у виду уочљив комплекс шекспировских мотива, можемо говорити и о присуству модела концептуалне контаминације.

По класификацији стратегија, тј. уметничких поступака А. Самарина, Шварц, Ољеша, као и Толстој претходном верзијом бајке, извршили су прераду са адаптацијом на нивоу сижеа, простора и времена, књижевних ликова; изменом одређених функција ликова и традиционалних формула, те психолошком разрадом ликова, примењујући општи поступак реактуелизације класичног текста.

Поступци наставка – развоја сижеа, травестије и пастиша у анализираним примерима нису уочени.

²⁵ Из реферата С. Маршака, прочитаног на Првом скупу С[авеза] С[овјетских] П[исаца] 1934.

Литература

- Волков А. 2001. *Переробка* // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті Литаври.
- Загидуллина М. 2004. Ремейки, или экспансия классики // *Новое литературное обозрение*, № 69, 213-222.
- Кривошапова, Т.В. 1995. *Русская литературная сказка конца XIX - начала XX веков: Учеб. пособие по спецкурсу для студентов*. Акмола: АкМУ.
- Кристева Ю. 1963: *Бахтин, слово, диалог и роман* // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – Витебск, 1963.
- Липовецкий, М.Н. 1992. *Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920-1980-х годов)*. Свердловск: Изд-во Уральского университета.
- Липовецкий, М.Н. 2003. Утопия свободной марионетки, или Как сделан архетип (Перечитывая «Золотой ключик» А.Н. Толстого) // *Новое литературное обозрение*, № 60. Доступно на: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/60/lipov.html> [18. 09. 2011].
- Можейко М.А. 2001. *Интертекстуальность* // Постмодернизм. Энциклопедия. Составители и научные редакторы А.А. Грицанов, М.А. Можейко. Минск: Интерпрес-Сервис, Книжный дом, 333 335.
- Овчинникова, Л.В. 2003: *Русская литературная сказка XX века. История, классификация, поэтика*. Москва: Флинта, Наука.
- Олеша, Ю. 1968. *Пьесы. Статьи о театре и драматургии*. Москва: Искусство.
- Ротобильская, Т. 2000. *Гермеутыка і сучасная драматургія* // Спыныся імгненне ... Старонкі тэатральнага жыцця Беларусы 1990-х. Минск: Ковчег, 190–195
- Самарин, А. 2009. Проблема типологии современного драматургического римейка: *Південний архів (Збірник наукових праць. Філологічні науки)* Випуск XLVII. Херсон: ХДУ, 79 -84.
- Сергеевна, Ю.П. 2005. *Метажанры в русской литературе 1920 – начала 1940-х годов (коммунистическая агиография и „европейская“ сказка-аллегория)*. Екатеринбург. Уральский государственный университет им. А. М. Горького.
- Таразевич Е.Г. 2003. *Римейк в современной русской драматургии* // Материалы международной научно-практической конференции «Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания». Пермь: Пермский государственный педагогический университет. Доступно на: http://wap.pspu.ru/sci_liter2005_taraz.shtml [29.09.2011].
- Чернышёва, М. 2007. *Книга сквозь книгу: „Приключения Пиноккио“ — „Золотой ключик, или Приключения Буратино“ : История деревянного человечка*. Москва: Совпадение.

Велимир Илић

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ СКАЗКА СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ ОТНОШЕНИЙ

Резюме: Исследование русских литературных сказок XX в. свидетельствует о существующем феномене ориентации на „чужой“ текст, как правило, западноевропейский. Целью настоящей статьи является определение взаимоотношений литературных сказок с другими текстами и с социально-культурным контекстом в котором они написаны; а также, установление теоретических элементов явления, которое в современных исследованиях обозначается как „римейк“, что помогло бы определить способы адаптации посредством классификации литературного римейка.