

Тања М. Поповић¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

ШТА СРПСКИ РЕАЛИСТИ ДУГУЈУ ГОГОЉУ

У раду се испитује утицај Гогољевог стваралаштва на књижевност српског реализма. Истраживање полази од рецепције руског класика код Срба, пре свега преко разматрања превода његових дела, при чему се води рачуна о избору текстова, материјалним грешкама у превођењу и биографским белешкама. Највише пажње посвећено је поетичким сродностима између српских реалиста (М. Грчића Миленка, М. Глишића, С. Сремца, Ј. Веселиновића, Б. Нушића и других) и Гогољевог уметничког света, па се отуда даља анализа бави употребом сказа, говорних фигура, формама посредованог приповедања, стилизацијама, каламбурима, третирањем простора и времена, структуром и композицијом дела.

Кључне речи: Гогољ, руска и српска књижевност, фигуре приповедања, сказ, сатира, пародија, стилизација.

¹ tanja.popovic19@gmail.com

Преводи и рецепција

Запажање о пресудном утицају Николаја Гогоља на српску књижевност друге половине XIX века одавно је опште место домаћих историја књижевности и компаративних студија. Тај утицај је, чини се, толико очигледан да га није било нужно детаљније образлагати. Отуда се наша филологија махом бавила или узајамним везама неког конкретног српског писца и овог руског класика (Скерлић 1964; Митропан 1938; Митропан 1951; Живковић 1970; Живковић 1982; Попович 2010; Поповић 2011), или се српској „гогољијади” посвећивао мање или више развијени коментар у прегледним истраживањима српског реализма (Живковић 1977; Вулетић 1985; Вулетић 1995; Вулетић 1997; Иванић 1996; Иванић, Вукићевић 2007).

Мора се признати да је мало који страни писац код Срба добио тако велику популарност као што је то био случај са Гогољем. Његова дела преводе се на српски још за пишчева живота, и у том погледу представљају пионирски подухват у ширем, европском контексту (Попович 2010). Судајући по Погодиновој руско-српској библиографији (Погодин 1932; 1936), негде од 50-их па све до краја 80-их година XIX века у српској периодици објављени су преводи већине Гогољевих остварења. С почетка предност је дата Гогољевим фолкорним и историјским приповеткама из збирке *Вечери у сеоцељу код Диканьке* (1831/1832) и *Миргород* (1835), али се убрзо преводе и одломци из *Мртвих душа*, а нешто касније и његове комедије.

Први превод Гогољеве прозе, према библиографским подацима, налазимо у листу *Српске новине* (XVII: 1849-1850, бр. 1-2), где је штампана прича „Страшна освета“²,

² „Страшная мечь” припада другом делу збирке *Вечери на хутору близ Диканьке*; написана је у јесен 1831. Сви подаци о преводу Гогоља на српски наводе се према: Погодин 1932, 1936.

у преводу Тимотеја Илић. У истим новинама, две године касније, излази и кратка белешка о Гогољевој смрти (*Српске новине* XIX: 1852, бр. 63 и 65), а нешто опширнији приказ Гогољевог живота и рада објављен је у *Седмици* (1855: IV, 80) под уопштеним насловом „Гогољ: књижевна карактеристика”. Остала Гогољева остварења преводе се следећим редоследом „Мајска ноћ, или Утопљеница” (збирка *Вечери у сеоцеџу код Дикање*) – 1853 (*Седмица*), „Тарас Буљба” (збирка *Мирјород*) – 1857 (*Српске новине*), „Ноћ уочи Божића” (збирка *Вечери у сеоцеџу код Дикање*) – 1858. Наредне године, 1859, опет у *Српским новинама* (бр. 22-24) донет је одломак из *Мртвих душа* под називом „Тврдица” (епизода са Пљушкином).

Средином шесте деценије у Новом Саду објављене су и две збирке Гогољевих приповедака које нису следиле структуру ауторских збирки. Прво је 1864. у преводу Ђорђа Поповића Даничара, у едицији *Забава Српкињама* изашла књига са три приче: „Ноћ уочи Божића”, „Сорочински сајам”, „Ноћ уоћи Ивана Купала” (све три из збирке *Вечери у сеоцеџу код Дикање*), а затим следеће, 1865, у истој едицији, у преводу Ђорђа Николића појављује се књига са четири приче, „Стари свет” („Старосветские помещики” чији познији одомаћен превод гласи „Старовремске спахије”; збирка *Мирјород*), „Страшна освета” (збирка *Вечери у сеоцеџу код Дикање*). „Роб”,³ „Невски проспект” (из збирке мешовите прозе *Арабеске*, 1835).

Даничар је и као уредник и као преводилац наставио да објављује Гогољеве друге приче, па се тако у његовом часопису *Даница* (1866) штампа „Приповетка како се свадно Иван Иванович са Иваном Никифоровичем” (збирка *Мирјород*), као и „Портрет” (збирка *Арабеске*), а 1867.

³ Приповетка под овим насловом, али ни под било каквим сличним не постоји у Гогољевом опусу.

излазе „Изгубљено писмо” (збирка *Вечери у сеоцеџу код Дикањке*), и „Каруце” (реч је о причи „Кољаска”, први пут објављеној у Пушкиновом часопису *Современник* 1836; у каснијим преводима позната је под насловом „Кочије”). У *Вили*, у преводу Мите Ракића 1867. године излази „Нос” (објављен 1836. у Пушкиновом *Современнику*), док приповетка „Шињел” (објављена у Гогољевим *Сабраним делима* 1842), са нешто измењеним насловом, „Званичников шињел”, излази у *Младој Србадији* 1871, а са правим насловом – 1885, у *Новом београдском дневнику*.

Када је реч о целовитом издању Гогољевих романа и драма ваља напоменути да се прва верзија превода *Мртвих душа* појављује 1872. *Ревизор* излази 1868, и већ 1870. године бива постављен на сцени Народног позоришта у Београду, док је *Женидба* преведена 1872.

Кратки преглед првих превода Гогољевог стваралаштва свакако сведочи и о књижевном укусу српске читалачке публике. Предност је очигледно дата оним делима заснованим или на казу, тј. усменом казивању, или остварењима у којима доминира сатира. Гогољева нешто сложенија и херметичнија остварења попут приче „Записи лудака” (*Арабеске*), или његова моралистичка и религиозна проза *Изабрана места из њрејиске с њријаџељима* (1847) српски превод добијају тек 20-их и 30-их година ХХ века (Погодин 1936). Досадашња српска историографија овакву ситуацију најпре је тумачила деветнаестовековним склоностима домаћих писаца ка фолклорној традицији. Драгиша Живковић, на пример, примећује да је на српску приповетку утицао најпре „рани Гогољ” са приповестима из збирки *Вечери у сеоцеџу код Дикањке* и *Миргород* (Живковић 1977: 221). Тешко се, међутим, може говорити о раном и позном Гогољу. Сва најважнија Гогољева остварења написана су и објављена тако рећи у једној деценији: од 1832. када излазе *Вечери у сеоцеџу код Дикањке*, до 1842.

када се појављују први део *Мртвих душа* и „Шињел”, и то у оквиру његових *Сабраних дела*, једином издању такве врсте штампаном за пишчева живота. Познија збирка моралистичких и религиозних текстова, *Изабрана месџа из ирејиске с иријашељима* (1847) од пређашњих радова одудара пре свега стилски, али не и идејно, чему је у руској науци, посебно у последње време, посвећено више озбиљних студија (Манн 1996; Вайскопф 2002).

Српску читалачку публику је код Гогоља очигледно више привлачила смешна страна његовог дела, него мистицизам или религиозност. О томе сведочи и Бранислав Нушић, у предговору уз комедију *Сумњиво лице*:

Гогољ је био писац целе тадање омладине, која се њиме одушевљавала са његове оштре сатире, нарочито оне која се односила на руску бирократију. У Гогољевим типовима омладина је видела ону нашу бирократију која је заостала из првих дана грађења државе и која је, додуше, већ тада изумирала, али је још увек бележила јасне трагове у нашем јавном животу. Милован Глишић, најнепосреднији ученик Гогољев и најизразитији представник реалистичког правца, био је уједно најпопуларнији писац, као што је Гогољев *Ревизор* био најомиљенија лектира омладине. Испод таквог снажног утицаја тешко је било извући се, а комедиографу утолико теже што је наше тадање друштво, напосе бирократија, била тако истоветна са оном из *Ревизора* да се Гогољ замало па могао сматрати нашим домаћим писцем.

(Нушић 2005: 49)

Из овога се може наслутити да су српски писци у Гогољу пре свега видели сатиричара. Он им је био близак и као критичар бирократије и као сликар медиокритета и простака. Волели су његов хумор и радо прихаватали његове приповедачке поступке како у домену нарације, тако

и у домену третирања језика. Ту је, осим тога, и склоност ка фантастици, која такође повезује фикционални свет руског приповедача са прозом српске књижевности друге половине XIX века. Необично, страшно и онострано готово по правилу је послужило за својеврсну игру с реалношћу. Отуда је запажено да се управо Гогољев приповедачки свет може сматрати обрасцем домаће литературе у њеном преображају од романтике ка реализму (Иванић 2008: 31). У неком ширем смислу овде се отвара и проблем периодизације, како руске тако и српске књижевности претпрошлог столећа. Као што је општепознато, Гогољево стваралаштво, захваљујући у првом реду тумачењима Висариона Бјелинског, постало је синоним за натуралну школу. Међутим, оваква квалификација већ пред крај XIX века, прво код Василија Розанова, а затим нешто касније, код Димитрија Мерешковског и Андреја Белог, доживљава озбиљно оспоравање.⁴ У својим предавањима о руској књижевности Владимир Набоков ће с тим у вези изразити недоумицу: „Непојмљиво је какву врсту ума човек мора имати да у Гогољу види претечу натуралистичке школе и реалистичког сликара живота у Русији!” (Nabokov 1984: 88).

У српској књижевној критици и комапартистици припадност Гогоља реализму углавном није довођена у питање. Чињеница је, исто тако, да то није било спорно ни за српске приповедаче који су себе сматрали реалистима. Укратко, однос етике и критике друштва који несумњиво доминира у читавом Гогољевом стваралашву, а које је по правилу он повезивао са питањима човековог бића и могућностима његовог моралног преображаја путем посредовања између различитих простора егзистенције, у српској прози XIX века бива прихваћен и тумачен на сасвим

⁴ О томе детаљније видети: Бочаров 2008.

другачији начин. Српски приповедачи нагласак стављају на приказивање друштвене стварности, док се свет фантастичног и необичног пре повезује са традицијом усменог, фолкорног казивања, а мање са унутрашњим немирима и нелагодом постојања.

У поређењу Гогоља и српских реалиста, посебну пажњу привлачи и њихов врло сродан однос према употреби језика и говора у стварању уметничког света. У том погледу, уз ослањање на анализе руских формалиста, у првом реду Бориса Ејхенбаума, често се писало о употреби сказа.⁵ С тим у вези могло би се приметити да српски писци, слично Владимиру Набокову, Гогољево дело пре виде као „феномен језика, а не неке идеје” (Nabokov 1944: 37).

У исти мах примећујемо да први преводи Гогоља на српски језик, као ни они каснији, нису увек били довољно прецизни, па често личе на необавезне пробе пера. Мада се као преводиоци потписују славна имена српског новинарства, културе и књижевности, попут, Ђорђа Поповића Даничара, Стојана Новаковића, Мите Ракића, и нарочито Милована Глишића и Лазе Лазаревића – Гогољев текст у српској варијанти у много чему одудара од оригинала. Руски језик све до средине двадесетог века није се учио у српским школама, осим у богословији, тако да су многи преводиоци били самоуки. Они дела руске књижевности преводе интуитивно, креативно, и неретко читав руски културни миље прилагођавају према домаћем искуству. Штавише, сродан словенски језик и иста конфесија допринели су томе да се руска литература доживљавала као домаћа. Канонски значај и ауторитет српских писаца који су преводили Гогоља (Сибиновић 2012), допринео је томе

⁵ Сказом код Гогоља и српских приповедача озбиљније се бавимо у другом истраживању (Поповић 2011). У датој студији наведена је и библиографија радова посвећених овом питању.

да се ни касније тачност њихових превода није доводила у питање.

Пажљивим читањем садашњих српских издања Гогоља (Гогољ 1991) лако се, међутим, може приметити да је нужно изнова превести овог руског класика, тим више с обзиром на значај његовог дела у формирању савремене српске књижевности. Тако, на пример, неки наслови његових прича превођени су према начелу „сродности” или приближности. Наслов прве збирке приповедака *Вечери на хутору близ Диканьки* код нас гласи *Вечери на салашу крај Диканьке*. Али реч „хутор” није руска, већ украјнска, дијалекатска, и не значи „салаш”, већ невелико село. Недовољно прецизно су пренети и наслови неколико прича из исте збирке, попут уводне „Сорочински сајам”. На руском наслов гласи „Сорочинская ярмарка”, при чему употреба и значење речи „ярмарка” пре одговара нашем „вашару”. Наслови који указују на празнично време збивања приповедака преведени су пак дословно, па „Ночь перед Рождеством” бива пренето као „Ноћ пред Божић”, а требало би „Бадње вече”, док „Накануне Ивана Купала” уместо „Ивањске ноћи” добија превод „Уочи Ивана Купала”. Занимљиво је да су у почетку управо дати наслови били преведени тачније, то јест да су садржали овде предложено решење.

Познији преводиоци интервенисали су, дакле, на погрешан начин, што није био случај када је реч о очигледним материјалним грешкама Глишићевих превода. Овог пута, указаћемо само на неколико упечатљивих примера. Рецимо реч „**бакенбарди**” која означава дуге зулфе спојене са брковима, а које носе многи Гогољеви јунаци, од Коваљова из приче „Нос”, до гувернера и Собакјевича из романа *Мртве душе*, код нас се доследно, према Глишићевом решењу, преводи као „**залисци**”. Такав избор често доводи до нелогичности у самом тексту. Када се, на пример,

у причи „Нос” описује нестанак носа са лица колешког асесора Коваљова, у оригиналу стоји да је оно место где се „завршавају бакенбадри остало равно и глатко као палачника”. Међутим у српском преводу ова слика потпуно губи на значају, пошто тамо пише: „ти **залисци** пружали су се преко образа и допирали до самог носа”. Исту грешку запажамо и у преводу приче „Шињел”.⁶ На једном месту у овој новели, иначе врло значајном и у семантичком и у структурном смислу, приказан је главни јунак, Акакије Акакијевич Башмачкин како стоји пред излогом на Невском проспекту и посматра једну рекламу, „где је била приказана некаква лепа жена, која је са себе скидала *цийелу*, обнаживши тако своју нимало ружну ногу; а иза њених рамена, кроз врата друге собе, потурио је главу мушкарац са *бакенбардима* и лепом малом брадицом испод усана”. Уместо речи **бакенбарди**, у српском преводу стоји **залисци** и, истовремено, уместо речи *ципела* стоји **чизмица**. Током даљег приповедања, када буде правио изврнути, огледаски одраз ове сцене, Гогољ ће поново употребити реч **башмак**, тј. *ципела*, која ће овог пута у српском преводу постати „**папуча**”:

... Акакије Акакијевич је дотрчао кући у потпуном расулу: оно мало косе која му се задржала на слепочницама и потиљку, било је скроз разбарушено; стомак и груди и целе панталоне били су у снегу. Старица, газдарица његовог стана, чим је чула страшно лупање на вратима, журно је скочила са постеље и са *цийелом* (у српском преводу са *йаиучом*) на само једној нози потрчала да отвори врата, придржавајући руком, из скомности, кошуљу на грудима...

⁶ И сам наслов није довољно тачно преведен – „шинел” на руском означава капут или огртач, док на српском шињел представља део војне униформе.

Овде тек узгред истичемо да реч **ципела** имају важну улогу и у композицији и потиснутом значењу приповетке „Шињел”. Она је пре свега обележје идентитета главног јунака – Башмачкина, пошто чини корен његовог презимена, а њено „узгредно” помињање у новели уоквирује догађај који ће га одвести у смрт. Прва сцена прати Башмачкина у новом шињелу, а друга га приказује у трену када му је исти тај шињел украден. Досадашња тумачења овог Гогољевог антологијског остварења указала су на еротски импулс који код јунака буди слика скинуте ципеле и голе ноге из излога, као и на супротан ефекат који оставља појава старе газдарице с једном ципелом на нози: „уместо елегантног лепотана, појављује се убоги Башмачкин, а уместо лепе (и младе) жене пред њим стоји седемдесетогодишња старица” (Вайскопф 2003: 94). Обрнута стварност која је овде приказана као у некаквом искривљеном огледалу може се, отуда, тумачити и као својеврсна пародија мушке еротске знатижеље и женске стидљивости. Све те нијансе значења, које су тако важне за разумевање Гогољевог фикционалног света, не могу се ни наслутити на основу српског превода. Таквих примера има много.⁷

Посебно је уочљив погрешан превод руске речи **помешик**, која заправо значи властелин или велепоседник. Код Глишића, и то не само у преводу Гогољевих остварења, него и у преводу Толстојевог *Раџа и мира* или романа Ивана Гончарова *Обломов*, ова се племићка титула прево-

⁷ Рецимо, у „Шињелу”, у приказу нокта кројача Петровича у оригиналу пише да је изгледао „как у черепахи череп” („као корњачина лобања”), а код нас је преведено „као корњачин оклоп”, чиме је нарушен и звучни и семантички каламбур. Карактеристично је и то да ниједно каламбурно име Гогољевих јунака није преведено на српски. Рецимо у *Мртвим душама* Собакејвич би се могао превести као „Кучевић” или „Керовић”, Мањилов као „Вабић”, Ноздрјов као „Њушкаловић”, Пљушкин као „Крпић” итд.

ди искључиво као **спахија**. Спахија је, међутим, не само реч турског порекла, већ има врло конкретно историјско значење везано за оклопне коњанике Османске империје током XVI и XVII века. Истини за вољу, они су били корисници властeosког имања, али за разлику од европских поседника, нису били његови законити власници, нити је њихов посед могао бити наслеђен. Због културноисторијских околности у Србији су се све до њеног ослобођења од Турака, појмови спахије као земљопоседника и спахилука као великог имања, користили у нешто ширем значењу. С друге пак стране, ти се појмови нипошто не могу применити на руске феудалне и аристократске прилике почев од средњег века, па до укидања кметства 1861. године. Занимљиво је да се у преводима са других језика, када је било речи о властелинима, није користио појам спахија. Стога је логично закључити да је Русија у културном и историјском доживљају код Срба добила посебан статус, као да је реч о домаћој, а не о страниј средини.

Сличну ситуацију запажамо и у представљању и разумевању руског чиновничког сталежа, посебно онда када имамо у виду читање Гогоља са становишта социјалне критике која је посебно инсистирала на његовом приказу „сиротог чиновника”. Многи су, међутим, пренебрегавали чињеницу да су у царској Русији чиновници били искључиво племићи, те да њихов статус на друштвеној лествици није био везан за материјални положај (Лотман 2008). Сиромаштво једног Акакија Акакијевича („Шињел”) или Попришчина („Записи лудака”) код Гогоља се пре користе у духовном, пренесеном, неголи у дословном смислу те речи.

У ствари, могло би се рећи да рецепцију Гогољевог дела у српској књижевности прати парадоксална ситуација обележена приличним непознавањем културног и историјског контекста Русије, и истовремено одличним

разумевањем његовог уметничког света. Упечатљива стваралачка читања Гогоља која примећујемо у српској реалистичкој прози и драматургији везана су пре свега за карактеристична композициона и сужејна решења, приповедачке и сценске поступке, специфичну употребу језика, стилизацију говора и пародију различитих форми, обликотворно мешање стварног и фантастичног света итд. Отуда ће и даља анализа у овом раду бити посвећена управо испитивању поетичких сродности између Гогољевог уметничког света и остварења српске књижевности у другој половини XIX столећа.

Питања поетике

Као што смо већ имали прилике да поменемо, о утицају Гогоља на српску реалистичку прозу најчешће се писало поводом употребе *сказа*. Жива снага усменог приповедања, карактеристична за фолклорне облике, много тога је позајмила уметничкој причи XIX века. Преношење изговорене речи у писану књижевност може се одвијати на језичком плану и на нивоу композиције, па се отуда разликују интерпретативни и наративни сказ. Раздвајање различитих могућности употребе овог поступка захтевало је и даљу класификацију. Борис Ејхенбаум, који први пише о сказу имајући у виду управо Гогољево стваралаштво (Ејхенбаум 1986) интерпретативни сказ дели на технике засноване на звучној семантици, језичкој имитацији, стилизацији и илузији, док о наративном сказу углавном говори као о поступку који детерминише композицију дела уз помоћ промене тона и мешавине семантички удаљених мањих облика – од анегдоте до сентименталне приче. У даљој анализи Гогољевог „Шињела” сказ је примењен на различите језичке и сужејне нивое приповести. Ејхенбаум

помиње проблем „говорних представа” и „говорних емоција”, које се уобличавају паремијама, нарочитом синтаксом или лексиком, гестовима и мимиком израза. С тим је повезана и специфична интонација приповедања која каткад подсећа на декламацију, а каткад може постати и нека врста распричаности. На тај начин, говорна импровизација ствара илузију сказа, која је допуњена на први поглед непотребним детаљима – слободним дигресијама, уметнутим причама или самосталним речима и узвицима, небитним или необичним предметима, чије су размере фантастично мале или неочекивано велике. Овакав сказ омогућава неприметно увођење гротеске, која се и сама може ишчитати на два нивоа, изражајном и композиционом. Таква структура уобличава аутономни свет уметности у којем се развија посебна „игра са реалношћу”. Та игра остварена је управо захваљујући употреби сказа, па се стога о њему може говорити као о нарочитом поступку у којем се преплићу различите способности приповедног израза: звучне, композиционе и семантичке.

Многе одлике које Ејхенбаум издваја у анализи Гогољеве новеле могу се применити и на српску реалистичку прозу. Стихијна распричаност, слободно уметање различитих епизода и језичких поштапалица – све то подражава логику и структуру усмених приповести. За усмено казивање карактеристична је и употреба *їосредованої їрийоведача*. Тако, на пример, Гогољ прве две приповедне збирке (*Вечери у сеоцешу код Дикањке*, *Мирїород*) уоквирује предговором бележећи како је дате приче записао на основу казивања неког другог умешног приповедача, којег је имао прилике да чује у крчми или на поселу. Исто решење налазимо и код многих српских писаца, рецимо, у причи Јована Грчића Миленка, „У Гостионици код Полувезде, на имендан шантавог торбара”, у Глишићевим делима „Ноћ на мосту”, „Глава шећера”, „Редак звер”, „Рога”, или

у причи „На прелу” Јанка Веселиновића. Оваква приповедна поставка отвара нове могућности које стварају слободну распричаност са низом уметнутих дигресија, али и доследно уобличавање двопланских структура.

Осим уз помоћ посредованог приповедача, *двојне и уоквирене структуре*, како код Гогоља, тако и у српској реалистичкој причи остварују се и преко издвојених, семантички наглашених *дејстава*. Рецимо у првом делу *Мртвих душа*, на почетку и на крају појављују се точак и кочије (бричка), који граде сложену алегорију пута Русије. Точак за кога се на почетку романа каже да не може стићи до Казања, али може до Москве, на његовом крају се заједно са тројком вине у небески пут (Вайскопф 2003). На сличан начин у приповеци „Глава шећера” искоришћене су слике букагија, петла и попа. На самом почетку, у кафанским разговорима исприповедана је прича о неком Петру који је ноћу у виру ловио рибе, па му се за ноге везале жуте букагије које му на силу жели одузети црни поп што нестане кад се чују први петлови, а која уједно повезује приповедање о злу и антиципира оно што ће се убрзо десити једном од средишњих јунака, Радану. На завршетку приповетке, у кафани „Код петла”, поново се чује прича о оковима, али овог пута о гвожђу скинутом са ногу робијаша Радана. У Радановој „баксузној” судбини злосрећну улогу имају и два распусна попа, поп Пера и поп Јеротије. Отуда није случјано што се у првим рецима новеле, управо у тренутку када главни јунак улази у крчму, неки кафански коцкар љути на њега, будући да губи управо на „попу” из карата, па Радана проглашава „баксузом” (Поповић 2011).

Удвострученост композиције и приповедања такође се испољава и у тзв. *огледалским структурама*. У досадашњим тумачењима Гогољеве поетике установљена је могућна типологија различитих видова огледалског принципа, па се у том смислу говорило о потпуном поклапању

идеје и њеног ликовног израза; о обликотворној идеји која изражава конструктивни принцип и тако доприноси сложеној сужејној и фабуларној функцији огледала и просторног одраза у прози; о односу динамичког елемента (сижеа) и статичког принципа (предмет замрзнут у огледалу); те дијалектичкој поставци идеје која динамизује и деформише предметно-просторну објективност (Вайскопф 2003: 51–52). На нешто уопштенији начин, о огледалској структури се може говорити и као о *приказивању светиа наојачке*. Таква решења, налазимо, и у обредном понашању, посебно онда када је реч о „рашчињавању” тј. уклањању демонских сила. Наиме, да би се скинуле чини потребно је обрнути редослед радње (Чајкановић 1994/5: 213). Код Гогоља се то, између осталог, примећује у приповеткама „Сорочински сајам” и „Ноћ пред Божић”, где се неутралисање ђавољег делања приказује као обрнути одраз у огледалу (део ђавољег кафтана с почетка „Сорочинског сајма” бива уништен на његовом крају; Оксана тражи ципелице на почетку приче „Ноћ пред Божић”, а добија их на крају). Код Глишића слична решења препознајемо у приповеткама „После деведесет година”, „Ноћ на мосту” и „Глава шећера”. Рецимо, отмица девојке Радојке („После деведесет година”) одвија се у супротном правцу у односу на ритуал убијања вампира: прво се чују певци, па бука од ударца, затим се пуца из пушке, па креће потера за украденом девојком, и на крају долази до венчања и помирења. Исто тако, да би се кум Иван ослободио нечастиве силе на коју је нагазио („Ноћ на мосту”) било је нужно да он поново сусретне демонским светом, при чему се догађаји сада одвијају у обрнутом смеру.

Као што је ритуална радња послужила за стварање структурног модела приповедања, тако и поједине говорне формуле неретко постају основа за развијање сижеа. У том погледу врло је карактеристична склоност Гогоља и

његових српских поклоника ка *нараштивизацији паремиија*. Неједном је примећено да је Гогољева антологијска новела „Нос” саздана и као својеврсна обрада изрека попут: „вући за нос”, „натрљати нос”, „подићи нос”, „показати дуги нос” (Манн 1996). Исто тако, у неким Глишићевим приповеткама, у „Ноћи на мосту” или у „Глави шећера” запажамо приповедну обраду пословица или изрека. У „Ноћи на мосту” паремиије „подметати ногу”, „скрхати врат” и „скинути кошуљу с леђа” – кроз нарацију развијају своје дословно и пренесено значење, а у „Глави шећера” изрека „носити главу у торби” и семантички и структурно усмерава овде предочена казивања и збивања: Радан, који на почетку приче носи главу, истина шећера, у торби – угрожава и свој живот, и живот онога који њему лично „ради о глави”. Средишњи део приповетке, пак, пажњу посвећује искључиво опису и последицама „ношења главе у торби”, овог пута у дословном значењу тог израза. Капетан Сармашевић и његов пандур Ђука иду од села до села и узимају мито помоћу шећера чију *главу* заправо не ваде из торбе.

Ако је приповест заснована на сказу, тачније на преношењу усменог исказа, онда је подразумевано да „испричана прича” добија значај посебне говорне реалности. У том погледу нарочито се истиче употреба *јласина или фаме*, које се користе као покретачки чиниоци многих заплета. У Гогољевим причама „Нос” и „Шињел” завршни догађаји почивају управо на фами. „Глас о необичном догађају” губитка носа „пренео се по читавој престоници и, као што то увек бива, са новим појединостима”, ... „па се не треба чудити што је убрзо почело да се прича како нос колешког асесора Коваљова тачно у три сата шета по Невском проспекту” („Нос”). По Петрограду се такође „изненада пронеше гласине да је код Калиникиног моста ... почео да се појављује мртац у лику чиновника који

тражи некакав украден шињел” („Шињел”). Врло сличну мотивацијску функцију гласина примећујемо и у многим делима Стевана Сремца. Тако, на пример, у роману *Пош Ђира и њој Сјира* свађа између свештеника, из које проистиче главни заплет романа, не би попримила такве размере да у њој оговарањима не учествује цела паланка („видеће како сеоска фама постаје и расте”, вели приповедач читаоцу), и посебно, за сплеткарење задужени појединци – фрау Габријела или Нића боктер. Осамостаљење фаме и њено претварање у „стварност” још је очигледније у *Зони Замфировој*. Лажна отмица девојке прихвата се као реални догађај и тако, понајпре захваљујући оговарању, уобличава јавно мњење, одређује судбину јунакиње, и касније, омогућава срећни расплет романа, односно венчање двоје заљубљених из неједнаког социјалног сталежа.

Гласнине и *расиричаности приповедања*, који по правилу иду заједно, доводе до својеврсне отворене композиције, која са своје стране омогућава непрегледно уношење *самосталних анејдоша* („У Гостионици код Полузвезде” Ј. Грчића Миленка, „Глава шећера” М. Глишића, *Пош Ђира и Пош Сјира*, С. Сремца), *аушоререференцијалних коментара* (нпр. у Сремчевим романима *Вукадин* и *Пош Ђира и њој Сјира*), *лирских њасажа* (у већини дела Ј. Грчића Миленка, С. Сремаца, Ј. Веселиновића, Л. Лазаревића). Те дигресије покаткад добијају самостално значење и могу се проширити на уобличавање како структуре, тако и опште семантике појединих дела, а бива примера када се задржавају само на нивоу уметнутих приповести. У ком ће се правцу развити дати поступак врло често зависило је од природе и реализације *хроношоја* који одређује свако остварење понаособ.

Као што је то већ примећено у нашој науци, у српској реалистичкој прози доминира хронотоп пута (Иванић 1996; Иванић, Вукићевић 2007). У Бахтиновој теорији

историјске поетике романа дати појам се разматра и са становишта композиције, и са становишта естетике уметничког бића. Хронотоп не подразумева апстрактне тачке у којима се преплићу и сустичу простор и време, већ он пре свега представља уметничко оваплоћење бића догађаја (Бахтин 1975: 236). Осим тога, о хронотопу се може говорити и са становишта мотива сижеа, па отуда хронотоп пута, сусрета, салона, кафане или крчме добија обликотворну улогу. Таква врста композиционих решења доминира у многим Гогољевим остварењима, рецимо у причама „Сорочински сајам” или „Виј”, док посебан значај поприма у роману *Мртве душе*, у којем у фикционалном свету путује Чичиков, а у алегориском читава Русија. Хронотоп пута, како је поменуто, одређује и динамику Глишићеве приче „Глава шећера”, те делимично и сижеа романа Стевана Сремца *Пој Ђира и њој Сийра и Вукагин*. Премда у српским приповестима семантичка удвојеност хронотопа пута није увек доследно развијена, ипак се може приметити да кретање кроз простор књижевних јунака има не само сижејно, већ и етичко значење. Хронотопом се, наиме, не обухвата тек емпиријска стварност, већ се духовно проблематизује и „биће догађаја” („бытие события”). Самим тим, двојна композиција остварена на говорном плану, о којој је досад било речи, често бива повезана са удвојеним световима фикционалне прозе, при чему сваки простор понаособ носи у себи одређено значење. Тако се, на пример, у Гогољевој причи „Старовремске спахије” и у просторно-временском и у семантичком смислу раздвајају топоси башта и вегетативног обиља од урбаних места који постоје изван приповедне реалности (Лотман 1988). Код Глишћа слично решење налазимо у „Глави шећера” или у „Роги”, где се топоси крчми, канцеларија и сеоских имања оштро супротстављају једни другима. Та поставка такође обележава многе приповести Јанка Веслиновића, а

посебно упечатљиво бива приказана у романима Стевана Сремца, *Пој Ђира и њој Сири* и *Зона Замфирова*, где је на својеврсан начин актуелизован и жанр идиле, схваћен као чежња за срећним просторима бивших времена. У ствари, наглашено сатиричној приповедној ситуацији овде је супротстављен свет идиле, који је затворен у себе, удаљен и одвојен од друштвене стварности, као, уосталом, и свака сањарија о златном добу. Слична решења, налазимо и у причама „Прва бразда”, М. Глишића, те „На прелу”, Ј. Веселиновића.

Фикционални простор и време, са своје стране, намећу и проблем оностраног и фантастичног света, али и питање њихових граница и семантичке усмерености. Простор се, тако, помоћу пута и тачке гледишта може ширити (уп. нпр. поглед одозго, у узлету и јахању на демонским бићима у причи „У Гостионци код Полуезде, на имендан шантавог торбара”, Ј. Грчића Миленка, тј. у Гогљевим причама „Ноћ пред Божић” и „Виј”). Насупрот томе, примећују се и поступци сужавања простора који може попримити и негативно (нпр. у приказу крчме, канцеларије, воденице, потока, вира итд.), али и позитивно обележје (баште, њиве, породични домови; уп. нпр. „Прву бразду”, М. Глишића). Такви простори, отворени или затворени, не само што удвајају композицију новеле, већ у неком општем, алегоричном и потиснутом значењу проблематизују питање бића расцепљеног између оностраног и оностраног света. Истини за вољу, таква поставка много је уочљивија у Гогољевој прози, која се у досадашњим интерпретацијама повезивала са различитим мистичким учењима, од манихејства до кабале (Вайскопф 2002). У српској приповеци деветнаестог века архетипски простори зла и добра најпре су везани за фолклорно, паганско предање, па су стога одређени симболиком дневног („ноћ” када се појављују вампири и демони, и „дан” када се они неутралишу: уп. при-

поветке „Ноћ на мосту”, „После деведесет година”, „Глава шећера”, М. Глишића, те „У Гостионици код Полувезде” Ј. Грчића Миленка), односно годишњег циклуса (пролеће и јесен у романима С. Сремца).

Управо у овим одликама прозе препознајемо посебну *иџру са реалношћу* о којој је поводом сказа писао Борис Ејхенбаум. Та се игра, међутим, преноси и на друге приповедне и стилске поступке, попут употребе гротеске или наративног осамостаљивања дигресија, који су неретко узајамно повезани. Таква приповедна ситуација искоришћена је нпр. у наративизацији краћих говорних облика, о чему је већ било речи. На сличан начин, наративно осамостаљење добијају и новински огласи, вести или карикатуре. У Гогољевој причи „Записи лудака” главни јунак Попришчин, пошто је у новинама прочитао да је шпански двор, после смрти Фердинанда VII, остао без престолонаследника, умисли да је краљ он сам. Управо изврнута свест умоболног постаје основа за даље развијање наратије и изокренутог гротескног света дате новеле. У причи „Нос”, јунак којем је с лица побегао нос, покушава да га врати преко новинског огласа. Том приликом чиновник огласног одељења детаљно приповеда уметнуту причу о изгубљеној пудлици за коју се испоставило да је „пасквила о одбеглом благајнику, не сећам се више које установе”. Посебно је упечатљива наративизација једне карикатуре у *Мртвим душама*. Наиме, када се поведе разговор о Чичиковљевом идентитету, многи житељи губернијског града помисле да је он одбегли и прерушени Наполеон. Повод за такву гласину приповедач налази у новинском цртежу:

Енглеz одавно, завиди, што је Русија, вели, тако велика и пространа; чак су неколико пута излазиле карикатуре на којима је насликано како се Рус разговара са Енглеzом: Енглеz стоји и за собом држи пса, везаног ко-

нопцем, а тај пас је Наполеон. „Пази, вели, ако нећеш људски, одмах ћу пустити овог пса на тебе”. И ето, сад су га, може бити, пустили с острва свете Јелене, и сад он кришом иде по Русији, тобоже као Чичиков, а у ствари није никакав Чичиков.

Оно да рекнеш да су чиновници веровали, нису; али се, уосталом, замисливши сви и, промисливши добро о тој ствари, пронађоше да, кад се Чичиков окрене мало у страну, лице му с профила јако личи на Наполеонов портрет.

Готово истоветан поступак налазимо и Глишићевој причи „Глава шећера”. Када реши да прикаже канцеларију капетана Сармашевића, приповедач, претходно убаци иронични коментар о начину публицистичког приказивања званичних службеника:

Бога ми, ја не знам шта су ти јадни капетани толико натрунили тим људима што пишу у новине и књиге! Ама нека ко год замочи перо, одмах ти ту потегне капетана: те не знам у црвеним јеменијама с репићима; те – тур му до земље; те прекрстио ноге на сицету па пуши из чибука; те – узима мито; а већ нос, главу, врат, трбух и ноге немој му ни спомињати! ... Начине од здрава и читава човека накараду! Да га усниш, би се уплашио, а камоли да имаш с њим кака посла! Оно додуше, ни ја их толико баш не браним; има их и накарада. Свет је и онако пун јада и накарада. Али што баш све накараде писати, та, ни за што и крошто, плашити људе?

Овакве гротеске, остварене како на ликовном, тако и на говорном плану, имају важну улогу и у формирању распричаности казивања. Помоћу њих се у нарави уноси низ аутореференцијалних коментара о стварању дела, карактеру и понашању јунака, начину приповедања, односу према књижевности и слично. Примећујемо да тога

има напретек и у Сремчевој и у Веселиновићевој прози. Осим што указују на стваралачки поступак или што отварају дијалог са актуелним књижевнокритичким струјањима, овакви коментари нарушавају и уметничку илузију дела. С друге стране, овако уобличен „фамилијарни тон” омогућава приповедачу да у приповест убаца ретардације различитог типа – анегдоте, паремије, бесмислене разговоре, али и низ од основног заплета логички сасвим удаљених коментара или епизода.

У таквом језичком и приповедном склопу своје место, природно, добија и *ајсург*. Штавише, за већину Гогољевих дела може се рећи да прочивају управо на нелогичном закључивању (Cornwell 2006), што је уочљиво и у овде наведеним цитатима. Када је пак реч о српским писцима, апсурд се махом заснива на игри речима и повезује било са уметнутим гласинама било са комичним дијалозима. Рецимо у причи Ј. Веселиновића „Под кровинаром”, преобликовање бесмисленог причања о рату доноси се уз стилизацију усменог говора.

Пријатељ Ђура вели да ће у рат.
Ама с ким?

С Бугарима, вели, они нешто, вели, подурјасили. Па и онај њихов књаз! Нашао се тамо негде преко с нашим краљем, па наш краљ ко старији, назове њему Бога, а он ћути. Приђе њему наш краљ па вели: Шта ти је, што не примаш Бога?”. А он вели њему: „Не треба ми твој Бог! Ја хоћу с тобом Косово!” – „Зашто?” – вели наш краљ. „Зато”, вели књаз, „што си ти заузео моју земљу”. И ту се посвађају, и бугарски краљ се одмах врати натраг и поче купити војску; а кад то чује наш краљ, онда и он нареди да се скупи војска. И сада ће бити јада...

Веселиновић, ни овде, као ни на другим местима, не развија даље комику дијалога. Насупрот њему, Бранислав Нушић, како у прози, тако и у драмским делима, размену реплика својих јунака, али и заплете који из тога проистичу, заснива управо на језичком апсурду. Узимимо за пример ђачку расправу о значењу речи епидемија из романа *Хајдуци*.

А, истина, зна ли ко од вас шта је то епидемија? – питаће Глуваћ.

Па епидемија, ја мислим, – вели Трта, – то је пост, велики пост.

Ама какав пост, то је епитимија што си ти чуо.

Није, него епидемија – тврди Трта.

Ама епитимија, кад ти кажем. Имам ја једног стрица свештеника, па га послали три месеца у манастир, те нам је он причао да је због епитимије грувао три месеца постан пасуљ. Баш, упамтио сам добро, епитимија.

А знате ли ви шта је то епидемија? – рећи ће Врабац. – То је жена окружног начелника, па мора бити да је данас њен имендан, те зато немамо школе.

Иди, молим те, како она може да се зове епидемија? – пита Дроња.

Јесте, брате, чуо сам ја – тврди Врабац.

Јеси ли баш добро чуо? – пита га Дроња.

Ама баш добро; једанпут сам чуо да је моја тетка казала: „Убио га Бог са кумом, што нагрди онако красну жену. Млада, лепа и отмена жена а зове се Еуфемџа; унаказио жену с именом”. Ето, то сам чуо.

Бре – узвикну Глуваћ – толико вас не знате шта је то епидемија.

Па што ти не знаш? – вели му Врабац.

Знам ја, него нећу да кажем! – одговара Глуваћ.

Знаш, јест, не знам у којој си школи учио? – додаје пакосно Врабац.

Ја знам, јест, јер имам брата у четвртом разреду гимназије, па он ми је казао; питао сам га па ми је казао.

Е, па ајд кажи шта је – навалисмо сви.

Епидемија, то је једна богиња из старе грчке историје. Ето ти! – одесече Глуваћ.

Гротеска и апсурд примењују се и у приповедном третирању детаља и предмета, рецимо у оживљавању неживог (нпр. слика „мушичавог” сата у романима *Мртве душе* и *Пој Ђира и Пој Сџира*; Митропан 1938), или у антропоморфизацији животињског света (Манн 1996). Животиње могу добити у важну улогу у заплету и расплету сижеа, односно у судбини јунака (нпр. „мрка крмача” је појела тужбу Ивана Никифоровича у Гогољевој „Причи о томе како су се посвађали Иван Ивановић и Иван Никифорович”, а подметнути „коњски зуб” у Сремчевом роману *Пој Ђира и Пој Сџира* обара тужбу поп Спире), а могу послужити и за горлесно сликање спољашњег света (уп. нпр. развијено поређење фракова и мува на почетку *Мртвих душа*; или слику мува и цвећа на почетку приче Грчића Миленка „У Гостионици код Полузвезде”: „Славина му је окићена дућанским цвећем, које, на жалост, муве немилосно испљуваше, те се не распознаје да л’ су беле ил’ румене руже биле. Сад их „црним” морамо назвати”). Посебну улогу добијају и поломљени или окрњени предмети (нпр. табакера кројача Петровича у „Шињелу”, табла берберина Ивана Јаковљевича у уводу приче „Нос” или натпис на Гостионици код Полузвезде: „Во времја оно кад се табла која звезду показује беше читава, беше и звезда цела, и гостионица се тада зваше: код „Звезде”, сада, пак, кад јој половину, и то већу половину, ветар оцепи, зове се код „Полузвезде”), чије се значење по правилу преноси на онострани простор и свет демона и ђавола.

Удвојени свет Гогољеве прозе, једнако као и свет српских приповедача, остварен је, дакле, помоћу низа поступака – приче у причи, оквирних наратива, огледалских склопова, гротеске и апсурда који спајају неспојиво. У том и просторно-временском и семантичком двојству важну улогу добијају и удвојни карактери: два Ивана из „Приче о томе како су се посвађали Иван Иванович и Иван Никифорович”, паночка и вештица из „Вија”, Поп Вујица и учитељ Грујица из истоимене Глишићеве приче, поп Ђира и поп Спира, те Перса и Сида из Сремчевог романа и многи други. Осим тога, мало који карактери добијају продубљени психолошки портрет – они су сви редом „осредњи”, простасти, сплеткароши и варалице (нпр. Чичиков из *Мртвих душа* или Сремчев Вукадин). Женски и мушки ликови често остају без изразитих полних карактеристика, посебно онда када је реч о средовечним јунацима. С друге стране, карактери младих људи који савлађују љубавне препреке (у Гогољевим причама „Сорочински сајам”, „Ноћ пред Божић”, „Мајска ноћ, или Утопљеница”, или јунаци Сремчевих романа *Зона Замфорова*, *Поп Ђира* и *Поп Спир*а, те Глишићеве приче „После деведесет година”), постављени су тако да заплет одређује њихово делање, а не обрнуто.

У ствари, уместо психолошке карактеризације, јунаци код Гогоља, као и код многих српских приповедача друге половине деветнаестог века, индивидуализацију добијају помоћу вербалних маски и каламбура. То је посебно уочљиво у творби и функцији личних имена. Гогољ имена јунака гради или путем антономазије или помоћу звуковних понављања (Тынянов 1977), а сличне поступке примећујемо и код Глишића, Сремца или Нушића. У Глишићевој причи „После деведесет година”, неустрашиви јунак се зове Страхиња, његова будућа „радост” – Радојка. И сељани из Зарожја именованом откривају свој карактер, што је посебно уочљиво код Срдана и Мирка. Осим тога,

Глишић се служи и каламбурима створеним понављањем гласова или групе гласова, па тако настају спојеви попут Пурко, Мирко, Средоје, Страхиња, Мирјана или Ђебо и Ђилас. У „Глави шећера”, такође примећујемо имена саздана било на понављањима гласова, било на посредној карактеризацији (Радан Радовановић, Давид Узловић, Сармашевић, Јаков Јаковљевић, Сима Симеуновић, Степан Стенчић, поп Пера Перих). У причи о свађи попа и учитеља написаној у интертекстуалном дијалогу са Гогољевом новелом о два Ивана, главни јунаци се зову Вујица и Грујица. И имена јунака Стевана Сремаца склопљена су помоћу гласовних понављања, па се тако срећу Поте и Шоте, Мане и Манулаћ, Таске и Ташана (*Зона Замфировва*), Калча, Курјак, Смук, Сике (*Ивкова слава*) итд. И у Нушићевим *Хајдуцима* сви јунаци имају каламбурна имена: Жика Дроња, Миле Врабац, Сима Глуваћ, Мита Трта, Лаза Цврца, Чеда Брба, Мата Мута.

На извештан начин, сижеи и структуре српске реалистичке прозе настају у специфичном интертекстуалном дијалогу како са Гогољем, тако и са домаћом усменом традицијом. Убедљивост казивања и наративно развијање говорних представа омогућени су и специфичним иманентним законима приповедне форме, који су детерминисани не субјективним сећањем аутора, већ објективним сећањем жанра (Бахтин 1963). Отуда се слична приповедна и језичка решења попут сказа, вербализације гестова и мимике, ликовне, логичке и наративне реализације ситних говорних форми, игре речима и сличног, а који су заједнички Гогољу и српским писцима, могу тумачити не само утицајем старијег писца на млађе, већ и интертекстуалним дијалогом са фолклором и предањем, односно општим погледом на свет и књижевно стварање.

У сваком случају, може се закључити да приповедни свет Гогоља и српских реалиста спаја оно што би Ејхенбаум

назвао језичким понашањем. Специфична употреба усменог казивања и разговорног тона ствара посебне говорне емоције и говорне представе. То се постиже различитом врстом изражајних гестова и мимиком, тако да читајући њихова прозна дела, имамо утисак да иза њих стоји глумац, извођач, а не приповедач. Томе доприноси нарочит склоп речи и израза, коришћење емотивно и комично наглашених лексема, испрекидана и неформална синтакса која подражава „необавезно брбљање”, једном речју, све оно што ствара *илузију сказа*. Специфичан спој догађаја, слушања и виђења, који се кроз сказ тако упечатљиво остварују, потпомогнут је уметнутим причама, узвицима, узречицама, изрекама, дакле, убацивањем и развијањем најразноврснијих краћих говорних облика. Томе се придружује нарочит избор имена јунака, са наглашеним семантичким и звучним потенцијалима. У крајњем исходу, сви ови поступци, осим уметничког преобликовања усменог казивања, остварују и наглашени хумористички ефекат.

ИЗВОРИ

- Веселиновић: Јанко Веселиновић, *Целокућна дела*, приредио С. Јелача: *Библиотека српских писаца*, Београд: Народна Просвета, б.г.
- Глишић 1964: Милован Глишић, *Сабрана дела*, 1-2, Београд.
- Гогољ 1991: Николај Васиљевич Гогољ, *Сабрана дела*, 1-6. Београд.
- Гогољ 2009: Н. В. Гогољ, *Собрание сочинений в 7 томах*. Москва.
- Грчић Миленко: Јован Грчић Миленко, *Целокућна дела*, приредио М. Кашанин. *Библиотека српских писаца*, Београд: Народна Просвета, б.г.

- Нушић 1965: Бранислав Нушић, *Сабрана дела*, 1-10, приредио В. Ђурић. Београд.
- Нушић 2005: Бранислав Нушић, *сабрane комедије*, приредио Г. Максимовић. Београд.
- Сремац 1965: Стеан Сремац, *Сабрана дела*, 1-5, приредили Б. Гавела и Б. Новаковић, Београд.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1975: М. М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Художественная литература.
- Бахтин 1963: М. М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: Художественная литература.
- Бочаров 2008: С. Г. Бочаров, „Пути гоголевской критики”, *Гоголь в русской критике*, Москва, 3-12.
- Вайскопф 2002: Михаил Вайскопф, *Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст*, Москва: РГГУ.
- Вайскопф 2003: Михаил Вайскопф, „Поэтика петербургских повестей Гоголя”. *Птица-тройка и колесница души*, Москва: Новое литературное обозрение, 2003: 45–105.
- Вулетић 1985: Витомир Вулетић, *Почеци српског реализма и руска култура*, Нови Сад: Матица српска.
- Вулетић 1995: Витомир Вулетић, *Руси и Срби у сусрећу*, Нови Сад: Матица српска.
- Вулетић 1997: Витомир Вулетић, *Руско-српска књижевна историја*. Нови Сад: Матица српска.
- Глигорић 1954: Велибор Глигорић, *Српски реалисти*, Београд.
- Живковић 1970: Драгиша Живковић, „Гогољевско-хајнеовска новелистика у доба Омладине српске”, *Европски оквири српске књижевности I*. Београд: Просвета, 253-286.
- Живковић 1977: Драгиша Живковић, „Народна фантастика у ткиву српске уметничке приповетке друге половине XIX века”, *Европски оквири српске књижевности II*. Београд: Просвета, 218-225.

- Живковић 1982: Драгиша Живковић, „Русо, Гогољ и српска сеоска приповетка”, *Европски оквири српске књижевности III*. Београд: Просвета, 107-123.
- Иванић 1996: Душан Иванић, *Српски реализам*, Нови Сад: Матица српска.
- Иванић 2007: Д. Иванић, Д. Вукићевић, *Ка поетици српског реализма*, Београд.
- Иванић 2008: Душан Иванић, *Књижевна историја српског реализма*, Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност, Матица српска.
- Cornwell 2006: Neill Cornwell, *The Absurd in Literature*. Manchester – New York: Manchester University Press.
- Леовац 1978: Славко Леовац, *Портрети српских писаца XIX века*, Београд: СКЗ.
- Лотман 2008: Ю. М. Лотман, *Беседе о русској култури*, Санкт-Петербург.
- Лотман 1988: Ю. М. Лотман, „Проблема художественного пространства в прозе Гоголя”. *В школе поетического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь*. Москва.
- Митропан 1938: Петар Митропан, „Стеван Сремац и Гогољ”, *Летопис Матице српске*, књ. 30/1-3, јули-септембар, 72-87.
- Митропан 1951: Петар Митропан, „Глишић и Гогољ”, *Књижевност*.
- Манн 1996: Ю.В. Манн, *Поетика Гоголя. Вариации к теме*. Москва: Coda.
- Најдановић 1968: М. Најдановић, *Сеоска реалистичка приповека у српској књижевности XIX века*, Београд.
- Nabokov 1944: V. Nabokov, *Gogol*, New York.
- Nabokov 1984: V. Nabokov, *Eseji iz ruske književnosti*, Beograd.
- Погодин 1932: А. Погодин, *Руско-српска библиографија 1800-1925*, I, Београд.
- Погодин 1936: А. Погодин, *Руско-српска библиографија 1800-1925*, II, Београд.

- Попович 2010: Т. Попович, „К вопросу о рецепции Гоголя в сербской литературе”, *Девятые гоголевские чтения: Н. В. Гоголь и русская литература*. Москва, 426-433.
- Поповић 2011: Т. Поповић, „Сказ: Гоголь и српски приповедачи”, *Страшеије приповедања*. Београд: Службени гласник, 85-127.
- Сибиновић 2012: Миодраг Сибиновић, „Књижевноисторијски значај Глишићевих превода Гогоља”, *Индивидуална конкретизација књижевної дела. Студије о руској и српској књижевности*. Београд, 231-245.
- Скерлић 1964: Ј. Скерлић, „Милован Ђ. Глишић – књижевна студија”, *Писци и књије III*, Београд, 40-59.
- Тынянов 1977: Ю. Н. Тынянов, „Достоевский и Гоголь (к теории пародии)”, *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва, 198-227.
- Чајкановић 1994: Веселин Чајкановић, *Сабрана дела*, 1-5. Београд: Српска књижевна задруга.
- Эйхенбаум 1986: Б. М. Эйхенбаум, „Как сделана Шинель Гоголя”, *О прозе. О поэзии*, Ленинград, 45-63.

Таня Попович

В ЧЕМ СЕРБСКИЕ РЕАЛИСТЫ ОБЯЗАНЫ ГОГОЛЮ

Резюме

В данной статье рассматривается влияние творческого наследия Н. В. Гоголя в литературе сербского реализма. Статья раскрывается исследованием восприятия данного русского классика в сербской культуре, а именно пересмотром переводах его произведений, при чем особое внимание обращено на выбор гоголевских текстов, напечатанных в сербских журналах XIX века. Гоголь оставил значительный след в развитии сербской литературы XIX. Переводы его повестей из сборника *Вечера на хуторе близ Диканки* на сербский язык, появляются уже в середине XIX века, а переделки его отдельных сочинений про-

являются уже в 70-ые годы. Здесь также указано и типичные ошибки в сербских переводах Гоголя.

В центре анализа – поэтические взаимности и сходства между сербскими реалистами (М. Грчич Миленко, М. Глишич, С. Сремац, Я. Веселинович, Б. Нушич) и художественным миром Гоголя. Особое внимание посвящено взаимоотношениям между повествующем и воспроизводящим сказами нарративами, создающими иллюзию повествовательной реальности и таким образом обеспечивающими связь между разными событиями. Кроме того, здесь также рассматриваются вопросы речевых форм, словесных фигур, опосредованных форм повествования, стилизации, каламбур, хронотопа, художественной структуры и т.д.

Ключевые слова: Гоголь, русская литература, сербская литература, приемы повествования, сказ, сатира, пародия, стилизация.