

Dolores Krema i Zdenka Matek Šmit

Odjel za kroatistiku i slavistiku

Odsjek za ruski jezik i književnost

Sveučilište u Zadru

e-mail: zmatek@unizd.hr

ANDREJ BJELI, *PETROGRAD*: TRI KOSTIMA

Članak pokušava istražiti koja je uloga triju kostima – crvenog domina, crnog kostima i bijelog domina – u modernističkom/ avangardističkom romanu *Petrograd (Peterburg)* Andreja Bjeloga (literarni pseudonim Borisa Nikolajeviča Bugajeva). Tri boje – crvena, crna i bijela – kao osnova idejne evolucije Bjeloga, izražavaju tri kronologijske i filozofsko-razvojne faze ruskoga pisca i filozofa.

KLJUČNE RIJEČI: simbolizam, avangarda, roman *Petrograd (Peterburg)*, tri kostima: crveni domino, crni kostim i bijeli domino, tri boje: idejna evolucija Bjeloga

Literarno stvaralaštvo Andreja Bjeloga (1880–1934, pravim imenom Boris Nikolajevič Bugajev) neodvojivo je od njegovih filozofskih istraživanja, od teoretskoga pristupa simbolizmu¹. Za Bjeloga, istaknutog autora razdoblja poznatog u ruskoj kulturi kao Srebrni vijek, jednog od najaktivnijih ruskih simbolista, simbolizam nije bio samo umjetnički sustav, nego i način života i način mišljenja. O tome svjedoči i spisateljjev književni pseudonim (koji mu je dodijelio M. Solovjov): bijela je boja za nj značila harmonično stapanje svih boja, božanstvenu boju odnosno „simbol utjelovljenja punoće postojanja“², kako je napisao u članku „Svete boje“ („Svjaščennye cveta“) (Belyj 1994: 201).

Roman *Petrograd (Peterburg)* predstavlja umjetničku realizaciju ideje koja se temelji na autorovoj filozofskoj koncepciji proistekloj iz predodžbe o nerealnosti realnoga svijeta. Na romanu je Bjeli radio 1913–1914., objavio ga 1916, da bi 1922. bila tiskana druga, znatno prerađena varijanta teksta, koja je ipak sačuvala prvotnu (makro-)strukturu: osam poglavlja, prolog i epilog. Vrijeme je radnje romana devet burnih listopadskih dana 1905, dok je mjesto radnje (i glavni „junak“) Petrograd, revolucionarni, ali i – slijedom baštinjene linije Puškina,

¹ Dapače, V. Feščenko navodi spisateljjeve riječi izrečene pri kraju života: „Neprijatno mi je i teško govoriti o sebi kao piscu. Ja nisam profesionalac; ja sam jednostavno čovjek koji traži. Mogao bih biti i znanstvenik i tesar. Najmanje od svega razmišljao sam o pisanju“ (Feščenko 2010: traži pod „Poëtika jazyka“. O stanovlenii lingvističeskikh vzgladov Andreja Belogo“).

² Crna je, nasuprot tome, „simbol nepostojanja, kaosa“ (Belyj 1994: 201).

Gogolja i Dostojevskoga³ – fantastični i fantazmagorični, ruskom duhu strani i nepojmljivi grad koji ljude pretvara u sjene i sjene u ljude, zapravo – nepostojeći grad. Kolikogod vrijeme radnje ukazuje na revolucionarna zbivanja, autorova intencija nije bila točno i vjerodostojno ih opisati, kao što ni mjesto radnje nije stvarni Petrograd, nego, kako sam Bjeli piše u pismu Ivanovu-Razumniku, „duša nekog lika, u romanu neprikazanoga, premorenoga mozgovnim radom, dok su aktivni likovi – misaone forme, koje, takoreći, nisu doplivale do praga svijesti. A svagdan, *Peterburg*, provokacija s revolucijom koja se odvija negdje na pozadini romana – samo je uvjetna odjeća tih misaonih formi“ (prema Dolgopolov 1981: 516). Stoga Bjeli ne propušta podsjetiti na to kako je čitav roman tek „porod autorove fantazije: nepotrebna, isprazna mozgovna igra. Mozgovna je igra – samo maska; pod tom se maskom ostvaruje prodiranje u mozak raznorodnih sila“ (Belyj 1981: 56).

Roman se odlikuje izrazitom složenošću građe, što se uočava već u pokušaju njegova „prepričavanja“: započete fabule – koje možemo iščitavati na pozadini ruske književnosti 19. stoljeća⁴ – dalje se ne razvijaju. Tako i ljubavna priča (Nikolaja Ableuhova i Sofje Lihutine), i priča o ubojstvu (jedan pobunjenik, Dudkin, ubija drugog, Lipančenka) i ocoubojstvu, što je centralni motiv romana (Nikolaj Ableuhov pokušava ubiti oca, senatora Apolona Ableuhova), ostaju tek u naznakama. Kao što je „naslovni junak“ *Petrograda* grad koji je samo privid, tako je i zbivanje opisano u njemu tek prividno zbivanje. Roman je, dakle, tek igra, fikcija, plod mašte, i sve se – i u romanu i u gradu – svodi samo na ispraznu igru uma. Tobožnji (dakle, opet – prividni) sukob očeva i djece odnosno oca i sina kulminira „karamazovskim“ činom: mladi Ableuhov podmeće ocu pakleni stroj, ali ubojstvo – u svom parodično-sniženom obliku (bomba je u limenki sardina!) – očituje se kao pucanj u prazno. Likove *Petrograda* također prepoznajemo na pozadini karaktera ruske klasične proze pa ih možemo smatrati likovima-

³ Utoliko se *Petrograd* uklapa u „Peterburški tekst“ (V. Toporov) ruske književnosti. Tema *Petrograda* i nadalje je zastupljena u ruskoj književnosti, sve do današnjih dana. Iz novijega doba posebno valja izdvojiti Puškinov dom (*Puškinskij dom*, 1978. objavljen u Americi, 1989. u Sovjetskom Savezu), jedan od prvih ruskih postmodernističkih romana, „roman-muzej“, kako ga naziva A. Bitov, autor. Bitov, „posve usmjeren na leningrad/ Peterburg“ (Lauer 2009: 236), za mjesto odvijanja radnje u romanu odabire svoj rodni grad, sadašnji Sankt-Peterburg. (Puškinov dom književni je institut u kojem je zaposlen glavni junak.)

⁴ Tako R. Lachmann piše o intertekstualnosti Bjeloga, tj. o neprestano asociiranim tuđim tekstovnim pozadinama romana (usp. Lachmann 1988: 88). Ona tvrdi kako nema sumnje da osim *Bjesova* Dostojevskoga, njegove rane pripovijetke *Dvojniki*, i mnogi drugi tekstovi ruske književne tradicije igraju važnu ulogu u gradnji *Petrograda*, spominjući – uz spisateljev raniji roman *Srebrni golub* – Puškinova *Brončanog konjanika*, Ljermontovljeva *Demona*, Gogoljeve *Petrogradske pripovijesti*, zatim Tolstojevu *Anu Karenjinu*, *Krista* i *Antikrista* Merežkovskoga. (Ovdje bi svakako trebalo dodati Turgenjevljeve *Očeve i djecu* i *Braču Karamazove* Dostojevskoga.) R. Lachmann govori, također, i o ideološkim tekstovima u najširem smislu koje koristi („prisvaja“) Bjeli, „izvrćući“ njihovu estetsku funkciju: teozofiju, antropozofiju R. Steinera, tumačenje Dionizijeva kulta Vjač. Ivanova, učenje o Sofiji i kristologiju V. Solovjova, Nietzscheovu filozofiju, neokantizam, simbolističku estetiku i teoriju ideja, antičku mitologiju, amalgame idijske, perzijske i egipatske mitologije, gnostiku (usp. isto: 88, 91). Autorica ne izostavlja navesti ni „historiozofske i socijalne ideologeme tog vremena: Rusija i Europa, 'žuta opasnost', revolucija, anarhizam, terorizam“ (isto: 92).

znakovima tradicije. Međutim, svaki je od likova romana – tvrdi L. Dolgopolov – i „junak“ u pravom umjetničkom smislu, i nositelj sustava simboličkih značenja koje mu je pridao autor, uopće ne pretendirajući ni na realističku vjerodostojnost ni na logičku utemeljenost (usp. Dolgopolov 1981: 550). „U prvome redu“ – ističe L. Dolgopolov – u tome i jest osobitost *Petrograda* kao simbolističkog romana; njegovi su junaci u istom stupnju uvjetni znakovi koliko su i životno vjerodostojni tipovi“ (isto). U liku su neodvojivo isprepleteni i njegov simbolički i stvarni aspekt, „izmišljeni“ i realni, uvjetni i neosporno istiniti ... To proizlazi iz teozofskih učenja, u skladu s kojima je Bjeli smatrao kako čovjek egzistira na presjeku mnogih svjetova, „tj. kako se u njemu odražava mnoštvo planova: tjelesni, psihički, duhovni, mentalni, astralni (preko kojega se ostvaruje čovjekova veza sa 'svjetskim prostorima')“ (Silard 1981: 294).

Mi ćemo u ovom članku obratiti pažnju na tri tri kostima – crveni domino, crni kostim i bijeli domino – tri simbolička aspekta likova. Istodobno su sva ta tri kostima povezana s tri razdoblja života Bjeloga, kronološki i filozofski. Prvi, crveni domino, govori o snažnim utjecajima u doba odrastanja Bjeloga i njegovim umjetničkim počecima. Drugi dio – crni kostim – dotaknut će se njegova traganja za ultimativnim simbolom preko razrade apokaliptičnog simbola *Žene odjevene u Sunce*. Naposljetku, treći dio – bijeli domino – karakterizira posljednje razdoblje autorova stvaralaštva koje uključuje odabir Krista kao najbližeg prototipa apsoluta za kojim je tragao. N. Zlidnjeva istaknut će kako tradicionalne opozicije u boja: bijela – crna – crvena referiraju na osnovne dijade koje modeliraju čovjekov prostorno-vremenski kozmos: život/smrt, svjetlo/tama, dobro/zlo, čistoća/nečistoća, nebo/zemlja, žensko/muško, a pritom je s bijelom bojom u prvom redu povezano značenje života, svjetla, dobra, čistoće, neba, ženskoga počela (Zlydneva 2002: 424). Trijada *bijelo – crveno – crno*, ističe Zlidnjeva, „univerzalni je simbol kulture“ (isto).

Pogledajmo kako bi se na *Petrograd* odrazilo nepostojanje tih kostima, dopustimo li sebi pretpostavku intervencije u roman. U prvom redu Nikolaj bi se sveo na smušenog i zbunjenog studenta s početka dvadesetog stoljeća, mučena Edipovim kompleksom, mladića koji u svojoj mladenačkoj zanesenosti dolazi u kontakt s terorističko-revolucionarnim miljeom. Zamislimo scenu krabuljnog plesa bez domina. Nikolaj, obučen u *neku* (bilo koju, nedefiniranu) *masku* dolazi na bal, padne i osramoti se, susreće oca i odlazi posramljen. Sofja Petrovna u *nezamjetnoj maski* odlazi uplašena s bala u pratnji muža/ policijskog načelnika. Opis se doima se prilično golo i u maniri opisa bilo kojeg bala iz djela ruske realističke proze. Prisutnošću domina postiže se zaokret paradigme u maniri promjena koje su se u to doba zbivale u kazalištu, slikarstvu, filmu. Domino i isticanje boja izdvajaju *Petrograd* od ostatka

autorova opusa i obilježavaju pomak od simbolizma k avangardi. Drugim riječima: bez domina, njihove metafizike i kolorature *Petrograd* bi se u najboljem slučaju uklopio u niz ostalih romana Bjeloga, glavna odrednica kojih je autorovo lutanje kroz sfere teozofije, antropozofije, simbolizma i razvoja vlastite ličnosti. Prema Riffaterreu model kao način koji određuje razvoj matrice, pokretača, u ovom je slučaju presudan za postizanje ikoničnosti u djelu (usp. Beker 1991: 118). Da model uključuje bilo koji *slučajni* kostim, matrica bi vodila u smjeru narativnog, referencijalnog, mimetičkog čitanja teksta. Uvodeći tri boje domina postiže se ikoničnost, paradigmatičnost i stavlja naglasak na metaforički, vertikalni niz.

CRVENI DOMINO

Otac i sin

Nikolaj i Apolon: jedan revolucionaran, drugi reakcionaran. Zajednički im je nazivnik napetost strukture koja prozlaži iz podvojenosti: red – zapad, kaos – istok. Ova se opreka nadalje realizira u opipljivim spoznajnim sustavima koje su zastupali otac (Auguste Comte – pozitivizam) i sin (Immanuel Kant – zapadni idealizam, logika).

S jedne je strane ljubav prema uređenosti, simetriji i hijerarhiji:

"Apolon Apolonovič bijaše rođen za samotničko zatočenje, jedino iz ljubavi prema državnoj planimetriji mogao se on posvetiti mnogostranosti odgovorne službe" (Bjeli 1980: 21).

Dakle, jedini kaos koji je Apolon Apolonovič mogao svjesno prihvatiti u službi je svekolike simetrije.

S druge je strane – posvećenost Nikolaja Apolonoviča logičkim formulama cerebralnog kozmosa:

"[...] tada bi mu se pričinjalo da se i on i soba i predmeti u toj sobi trenutno pretvaraju iz stvarnih predmeta u domišljene simbole čisto logičkog ustroja; prostor sobe miješao se s njegovim bezosjetnim tijelom u opći kaos bitka koji je on nazivao 'svemirom', a svijest Nikolaja Apolonoviča, odvojivši se od tijela, neposredno se sjedinjavala s električnom lampom pisaćeg stola nazvanom 'suncem svijesti'"⁵ (A. Belyj 1981: 45).

Utvrdivši da je najveća Nikolajeva tragedija to što je revolucionar neokantovac, Bjeli osporava tvrdnje da i sam pripada tom filozofskom pravcu. Štoviše, Nikolajev anarhizam namjerno je usko povezan s njegovom strašću prema Kantu i govori o različitim konceptima

⁵ Sve primjere u ovom radu iz romana Bjeloga na izvorniku (*Peterburg*, 1981) i Cioranova članka prevele D. K. i Z. M. Š.

zapadne civilizacije maskiranima u samodostatne i sveobuhvatne teorije spoznaje – očitovane sluge Antikrista (usp. Cioran 1973: 141).

Sličnost imenâ filozofa nije slučajna. Što se tiče Bjelog, to su dva lica iste medalje kao što su otac i sin emanacije istoga duha. To što Nikolaj govornim činom pretače Kantov imperativ u ideju ocubojstva, da bi to isto kasnije u potpunosti zaboravio, govori o mnogočemu. Prvo, kozmička svijest i jednota koju Bjeli traži u potpunosti je odsutna. Glavna je Nikolajeva motivacija, više nego išta drugo – malograđanština, udvornost:

"Ali se obuzda; i samo primijeti – Stojim vam na raspolaganju – pri tom pomisli da ga je upropastila pristojnost ..." (Bjeli 1980: 68).

Dakle, kada se predaje u Dudkinove ruke čini to iz pristojnosti, što je proturječno njegovim intelektualnim i osobnim sklonostima. Čak i pod utjecajem doktrine kategoričkog imperativa Nikolaj ne vidi dublju povezanost stvari koje su predmetom njegova vlastitog uvjerenja, i izuzima sebe iz čina koji zagovara kao univerzalni zakon. Njegovo kasnije kolebanje u vezi s aktiviranjem bombe rezultat proistječu iz toga što sebi dopušta da teoretiziranjem u sigurnoj atmosferi svoje sobe preokrene tradicionalnu vezu otac – sin i poremeti ravnotežu međuljudskih odnosa. Od tada nadalje njegova se mreža misli osamostaljuje. Ideje doista postaju pokretači stvari i univerzalni zakon: nije on taj koji preuzima i navija bombu – ona postaje samostalni simbol vremena u beskrajnom ciklusu kreacije i destrukcije:

"Svaki od njih je centar vlastitog svemira bez ikakvog osjećaja za apsolutno vrijeme i prostor" (Cioran 1973: 145).

Kronos i Zeus

Na drugoj razini sukob oca i sina preuzet je iz grčke mitologije. Kronos, bog vremena, prikazan je kao onaj koji guta svoju djecu ne bi li očuvao zatvoreni krug protoka vremena odnosno rađanja i smrti. Njegova žena Rea ipak spašava Zeusa dopuštajući mu da zbací oca i stane na kraj ciklusu, za čime slijedi dolazak besmrtnih bogova Olimpa.

Paralelna je priča u romanu *Nikolajev san* u kojem se bori s ocem, gospodarom kruga koji treba prekinuti: "[...] baciti bombu na oca; baciti bombu na samo brzotekuće vrijeme. No otac je bio – Saturn, krug vremena se okrenuo, zatvorio, Saturnovo se carstvo vratilo [...]" (Belyj 1981: 238). *Nikolajev san* stoga predskazuje stvarnih događaja, njegov je bitak jednak

nuli odnosno bombi u daljnjem pojašnjenju sna. To ništavno Nikolajevo *ja* postavši bombom eksplodira i – ne događa se ništa. Nema raspleta, objašnjenja, katarze. Svi sivkasti događaji su blijedi, to nisu pokretači za kojima Bjeli traga. Rasplet romana i neučinkovitost bombe ironiziraju i obesmišljuju čovjeka kao pokretača kozmičkih promjena. Cijeli roman upućuje na *neutrum* (domino), sivilo⁶ (sivkasti dani), bljedilo, mlakost⁷. Ta se mlakost dakle – očitovana u jalovosti veze između oca i sina te u impotenciji većine muških likova – prenosi na cijeli roman. Otac i sin niti u međusobnom odnosu, niti svaki ponaosob, niti kao emanacija istog duha ne impliciraju mitološki rasplet događaja – prekid kružnih tokova povijesti čovječanstva, svrgavanje Kronosa s njegova prijestolja i uspostavu novoga poretka.

Antikrist

Ambivalentna ideja Antikrista izražena je crvenom bojom domina u Nikolajevu liku. Ujedno, crveni je domino – upozorava L. Dolgopolov – reminiscencija na Poeovu *Masku crvene smrti*: na balu u bogataškoj kući iznenadno se pojavljuje priviđenje smrti s maskom i u bijelom mrtvačkom plaštu poprskanom krvlju (Dolgopolov 1981: 601). Zanimljiv je i prikaz Apolonove mozgovne igre u kojoj mu iz glave eksplodira nevidljiva „bijela vatra“. Zadržimo se na ovoj neobičnoj formulaciji. U *Otkrivenju* na jednom mjestu pravednici su "oprali haljine svoje i ubijelili ih u krvi Jaganjčevoj" (*Otk* 7, 14), što Bjeli spominje u članku „Svete boje“:

“Prva su stoljeća kršćanstva obojena krvlju. Vrhovi kršćanstva bijeli su poput snijega. Povijesna evolucija crkve proces je *izbjeljivanja riza Jaganjčevom krvlju*. Za našu crkvu, koja još nije pobijedila, ali je već okusila slast pobjede, svojstvene su sve nijanse jutarnje ružičaste mašte. Ružičasta boja spaja crveno s bijelim“ (Belyj 1994: 205).

S. D. Cioran će istaknuti kako je „u fizici [...] dobro poznata činjenica da bijelo svjetlo može postati crveno kada prođe kroz prašjavu neprozirnu tvar određene debljine i konzistencije" (Cioran 1973: 157). Bijelo svjetlo, dakle, u sebi sadrži crveno, a i crvena je boja domina: "[...] i krvavi se atlas vukao za njim po lakiranim pločicama" (Bjeli 1980: 142).

⁶ „Utjelovljenje nebitka u bitak“ – piše Bjeli – „što potonjem pridaje iluzornost, simbolizira siva boja. I ukoliko siva boja nastaje u odnosu crnoga prema bijelom, utoliko se za nas moguće određenje zla svodi na relativnu polovičnost, dvosmislenost“ (Belyj 1994: 201).

⁷ Neizbježna je asocijacija na dio iz Poslanice crkvi u Laodiceji – koje Dostojevski u *Bjesovima* stavlja u usta svećenika Tihona – "Znam tvoja djela: nisi ni studen ni vruć. O da si studen ili vruć! Ali jer si mlak, ni vruć ni studen, povratit ću te iz usta" (*Otk* 3 15-16).

Opis neodoljivo podsjeća na apokaliptični opis procjepa u bijeloj svjetlosti neba iz kojeg izranja crveni zmaj, očitovanje Antikrista, nikad viđena prava paklenska crvena; neshvatljivi, blijedi, žalosni demon prostora.

CRNI KOSTIM

Žena – dijete

"[...] viđao sam mnogo tipova, živio u mnogo različitih sredina, ali takav užasan, dosadan i nezanimljiv život [...] odlučno mogu reći: nisam nikada susreo. Trgovci, oficiri, umjetnici, revolucionari, radnici, seljaci, svećenici – svi oni živjeli su ljepše od prosječnog profesora i prosječne profesorove žene. Ni u jednoj drugoj grupi nije „kao u svih“⁸ očuvana toliko despotski, ni u koga otklon od „kao u svih“ nije kažnjavao s toliko preciznom okrutnošću (na sebi sam iskusio tu okrutnost)" (Belyj 2010: traži pod „Na rubeže dvuh stoletij“).

Ta precizna okrutnost kojoj je Bjeli svjedočio u životu vlastite majke zorno je pretočena u interijer kuće Ableuhovih. Blještavilo, ljeskanje, ornamenti, glasovir, sve savršeno, samodostatno – i u potpunosti jalovo u svakom svom detalju. Nioba, majka koja biva kažnjena pomorom djece zbog vlastite taštine antipod je Ane Petrovne, žene toliko zaokupljene sobom i svojom seksualnošću da naivno pokušava biti vječnom djevojkom. Jedan dio pretočen je u lik Sofje (kažnjavanje gostiju za „fujke“). Ana Petrovna i Sofja Petrovna obje su žene-djeca utoliko što svaka od njih predstavlja lakomislenu lutku koja se prema mužu odnosi kao razmažena djevojčica prema ocu koji je obožava. Preljub Ane Petrovne i napuštanje obitelji epilog je te priče, djevojčica odrasta ali se i dalje povodi za vlastitim strastima, te, kada je muža doista učini ocem, odlazi sa španjolskim ljubavnikom. Bijeg Ableuhovljeve žene je pozitivan pomak u njezinu svjetonazoru. Bjeli stvara ozračje tihe afirmacije oko cijele te priče, njezin odlazak i ponovni dolazak nemaju ton osude i progona. Klimaks u prikazivanja žene kao zločeste djevojčice dosegnut je u posljednjem poglavlju u kojem Ana Petrovna u ponovno uspostavljenoj ravnoteži obiteljske sredine bezočno priča o mjestima koja je obišla s ljubavnikom.

Nema jedinstvene muze, donosioca harmonije i ritma. U romanu *Petrograd* na prvom je mjestu ipak *Crvena Zvijer* i *Bludnica Babilonska*, odnosno crveni domino i žena. Ideja o društvu pojedinaca ujedinjenih preko dublje religijske svijesti koju su zastupali simbolisti potkopana je izbijanjem revolucije. Bjelom se tada učinilo da su ljudi odabrali *Bludnicu Babilonsku* izabirući automatizaciju i materijalistički nastrojenu revoluciju. Ta nemogućnost

⁸ U smislu: monotonija, općeprihvaćena norma, svakodnevnica.

da pisanom riječju doprinesu otvaranju vrata novog svjetonazora koje je odškrinula revolucija označila je kraj simbolizma pod krilaticom *Uzvišene gospe*. Nepokretnost ženskih likova neka je vrsta priznanja neuspjeha u realizaciji ovog književno-umjetničko-socijalnog koncepta. Bjeli odustaje od simbolističke doktrine vječite ženstvenosti kao primordijalnog simbola svjetla i pravde, Sofju iz *Tri razgovora* V. Solovjova parodirajući imenom i likom Sofje Lihutine.

Eros

"I volujske su oči čas iskrile, čas tamnjele, pokadšto se činile tupe, nekako ocvale, utonule u mutne kolobare, modrikasto-zloslutne: škiljile su; njezine izrazito rumene usne bile su odveć velike usne, ali... zubići (ah, zubići!): biserni zubići! K tomu – djetinji smijeh..." (Bjeli 1980: 54).

Navedeni opis priziva dvije različite reakcije: jednu u muškog, a drugu u ženskog čitaoca. Ženi će se učiniti da je opisana žena-dijete neozbiljan i karikiran te samo naizgled zanimljiv lik, antipod graciozne žene. Promaknut će joj u svakom slučaju snažan eros kojim zrači ovaj opis. Muškom će čitatelju usne, zubići, volujske oči u svijest prizivati arhetipske slike vesele pohotnice neopterećene emancipacijom. Otuda Nikolajeva strast i njegov nasrtaj na Sofju Petrovnu koji završava ugrizom. Otuda i crveni domino koji suludo oblijeće u pokušaju da osvoji tu oblost i putenost koja se tako bezobrazno i otvoreno nudi. Ali tu nastupa *ethos* koji ne dopušta kulminaciju ove priče. Bjeli istodobno parodira vanjsku uvjetovanost tog *ethosa*, ostavljajući nerealiziranom jedinu u djelu strastvenu dramu. (U svakom slučaju u Rusiji su u to doba neka druga prava trebala biti izborena prije ikakva govora o emancipaciji na temelju spola ili seksualne orijentacije.)

Kakav nam to stereotip, ako ikakav, nudi Bjeli u liku Sofje? Pođimo od pretpostavke da tumačenja „otvorenih“ tekstova nisu beskonačna, već se temelje na općeprihvaćenim načelima. Primijenjeno na vanjski opis Sofje Petrovne, interpretant (običaj, dispozicija) čovjeka 21. stoljeća nalazi (po principu sličnosti) u svijesti sliku zaigrane i prpošne starlete ili nedorasle Lolite. Sustav koji je konkretizirao tekst u ruskog čitatelja u vrijeme nastajanja romana 1913. nije posjedovao sličnu paradigmu. Prednost ovog manjka informacije bila je izvornije, osobnije stvaranje slike lika. Ondašnji čitatelj je možda poznao ženu sličnu Sofji Petrovnoj, a onaj koji nije domislio ju je prema kodu zadanom u romanu. Budući da je proučavao i intuitivski osjećao međudjelovanje sastavnica unutar jezičnog znaka (reprezentamena, interpretanta i objekta prema Peirceu), Bjeli olakšava čitatelju utoliko što čini proces semioze prirodnijim. U romanu ruskog realizma ipak ćemo jednim dijelom svijesti

vršiti napor da uklopimo osobe i događaje nekog davno minulog društvenog i jezičnog koda u prvi kod koji mu je sličan, a koji je za nas dio norme. Tada će proces konkretizacije teksta ići okolnim putem utoliko što ćemo misaoni sklop uvelike pokušati prilagoditi misaonom sklopu romana. Bjeli u sintagmatskim i paradigmatičkim nizovima nudi više mogućnosti: pošiljalac (autor) dopušta primaocu (čitatelju) da sam donese odluku te da s položaja koji mu daje prednost (ponovno) izvrši procjenu.

Žena odjevena u Sunce

Fragment „Pompadour“ (unutar „Poglavlja četvrtog, u kojem se lomi linija pripovijedanja⁹“) daje opis balskog kostima: "Čvrsto utegnuto blijedoplavetno stas izvio se s crnom krabuljom u ruci [...]" (Bjeli 1980: 137). U fragmentu „Kao da je netko plakao“ prvi kostim koji se pojavljuje crveni je domino: "Iskrsnu crna brada od uvojitih čipaka; iza brade na vratima pokaza se atlas [...]" (isto: 133). Na razini balskog kostima Sofja Lihutina i Nikolaj povezani su crnom obrazinom. Crveni domino dominira prostorom na balu. Kostim Sofje Petrovne, blijedoplavetna haljina ukrašena čipkom i pomponima nije dramatična i ne provocira. Ona je, u skladu sa Sofjinom lakomislenošću, sama sebi svrha, i u maniri etikete francuskog dvora obilježava pomodarstvo i priklanjanje općim uzusima stila. Sofjina maska je, kao i njezina soba (i njezin svjetonazor) – bez perspektive. Crni Sofjin kostim njezino je civilno, svagdašnje odijelo: "[...] nosila je crnu haljinu s kopčom na leđima [...]" (isto: 54), upotpunjeno opisom kose: "[...] nije ona znala što bi s tim svojim kosama, tako crnima da su se, bit će [...] od kose, ili od njezine crnoće – tek: nad usnicama Sofje Petrovne slutile runjice [...]" (isto).

Što se tiče Ane Petrovne, Nikolajeve majke, sa Sofjom je osim patronimika povezuje i crna boja odjeće: "Otvaram ja dakle vrata... nepoznata gospođa, jednostavno odjevena: i sva – u crnini" (isto: 320). Njezin lik uvodi se u roman minus-postupkom u opisu interijera: upućuju na to zatvoreni poklopac klavira, zatvorena vrata njezine sobe. Boravak Ane Petrovne u Španjolskoj signaliziran je sinegdohom: čipkasta crna lepeza, tabakera, poderane crne rukavice, loše porubljena haljina – znakovi bluda i nereda. S oskudnim pojavama Ane Petrovne u djelu uparuje se motiv čipke koja tako resko podsjeća na preljub: "[...] a ruke su drhtale (u čipki zlatnih uličnih svjetiljaka, netom upaljenih...)" (isto: 332). U Sofjinu slučaju:

⁹ U svako od – ironično-deskriptivno naslovljenih – poglavlja romana uvode nas Puškinovi stihovi: iz *Brončanog konjanika* (dva epigrafa), s njim povezanog *Jezerškog* (dva), *Jevgenija Onjegina* (jedan epigraf), *Borisa Godunova* (jedan) i dviju lirskih pjesama.

"Na zidovima japanske su lepeze, čipke [...]" (isto: 54).

Sjedine, podbradak, zaobljeni trbuh koji ispada kroz odjeću, znakovi su koji upućuju na degradaciju motiva *Žene odjevene u Sunce* do *Bludnice Babilonske*, od Sofje do Ane Petrovne. Sve ovo skupa znači osobni autorov neuspjeh da okupi životnu filozofiju i buđenje nove svijesti čovječanstva u simbol Vječne Ženstvenosti. Slijedom toga umjetnost kao nositeljica jedinstva kroz simbol žene doživjela je neuspjeh. Pluralnost je ipak pobijedila; ambivalentan stav prema ženstvenosti iskazan izgradnjom ova dva ženska lika to dokazuje.

Simbol žene odjevene u Sunce nastao je u periodu ranog simbolizma kada Bjeli većinu svojih promišljanja posvećuje misticizmu i pojavi okultnog, što nailazi na plodno tlo u kaotičnoj atmosferi nadolazećeg prevrata u ondašnjoj Rusiji. Napore moskovskih mistika (Merežkovski, Tolstoj, Rozanov, Ternavcev) da budu nositelji prave apokalipse izvrgnuo je satiri u svojim ranim *Simfonijama*, ali je prihvatio njihovu terminologiju i eshatološku narav pokreta. Ženske likove u ovom dijelu pokušat ćemo sagledati u svjetlu te mističke, ranosimbolističke tradicije. Ambivalentnost svojih likova gradio je Bjeli na dvije razine: astralnoj i realnoj.

Izgradnju ženskih likova Petrograda ispitat ćemo na temelju sljedeće dihotomije, osmišljene na temelju citiranoga Cioranova rada:

ASTRALNO	REALNO
žena u crnom; blijedo, kozmopolitsko lice; dugi skuti; zviždavi šapat; osmijeh obojen vječnošću; smirena žena; crni, prozračni skuti; prizivanje transcendentalnoga	Ana Šmidt; naivna šarlatanka; <i>jurodivi</i> ; fanatik; inkarnacija Sofje; snaga i očigledna iskrenost riječi; duhovna snaga osobnosti

Astralni dio

Krenimo od prvog dijela dihotomije. Simbol žene u crnome Bjeli uvodi u *Sjevernoj simfoniji* (*Severnaja simfonija*, 1903.) – žena u crnom ovdje se poistovjećuje s vremenom. Njezina blijeda, prozračna pojava i šapat upućuju na sinegdohu – vrijeme/ blijedi odraz vječnosti, odsutnost boje; smirenost, šapat/ glasan artikulirani govor. Neutralnost navedenih priznaka žene referira na njezino prebivanje u sferi čistilišta; ona je posrednik između živih i mrtvih, Vrijeme koje polagano vodi u smrt te, slijedom toga, u vječnost. Prozračni su skuti motiv koji Bjeli prenosi u opis Sofje: lepršanje se pojavljuje u romanu kao motiv čistilišta,

podsjetnik da su smrt i zaron u kozmos uvijek negdje u blizini nositelja radnje (poderani Nikolajevi skutovi). Tako su u sobi japanski predmeti "vijorili papirnim krilima poput tropskih leptira; i činilo se da će roj tih leptira, sletjevši sa zidova, svaki čas zalepršati nebesnoplavim krilima [...]" (isto: 54). Ona sama je "u ružičastu *kimonu* letjela ujutro od vrata prema alkoveni [...]" (isto: 55). Bez daljnjeg ulaženja u potankosti zaključimo da osim dojma prozračnosti i crne odjeće glavni ženski protagonisti nisu zadržali puno od poetike vezane uz rani simbol žene u crnom. Prizivanje u transcendentalno – sadržano u smirenosti, šaptu i čarobnom osmijehu – izostalo je u potpunosti.

Prihvatimo li bombu kao instrument stvarnog odnosno beskonačnog vremena (Cioran 1973: 154) koja svojim kucanjem podsjeća na to da su sudionici mozgovne igre u romanu u raljama zemaljskih relacija prostor-vrijeme, Sofjin stav kako je bomba „nešto što se nipošto ne smije dotaknuti" (Bjeli 1980: 144) razotkriva daljnju plošnost ženskih likova. One nisu pokretačice, ne posjeduju impuls za preispitivanjem granica spoznaje. One nisu sudionice mozgovne igre.

Realni dio

Od *jurodivosti* realnog lika Ane Šmidt malo što je preneseno na ženske likove. Ono što im ipak pripada narušavanje je društvene norme kostimom (usp. Rister 1995: 130), bio to Lihutinim kimon ili španjolski *accessorize* Ane Petrovne. U tome je sadržano i izokretanje svijeta i teatralnost (usp. isto) u načinu ponašanja, govoru i grimasama Sofje Petrovne: "Crvenjela je, šljkiljila, grickala rupčić; i – znojila se" i "s kikutom je izvukla ukrasnu iglu iz šešira i utisnula je u mali prst: – Gledajte: ne boli; ja sam... lutka" (Bjeli 1980: 62-63). U navedenom primjeru da se naslutiti i ismijavanje sebe i svojih neuspjeha (usp. Rister 1995: 130). Kao karakteristika jurodivog/šuta navodi se i pokazivanje svoje golotinje koju Bjeli daje samo naslutiti: "Podigavši s poda haljinu [...] i prikrivši golotinju, odmakne se u kut [...]" (Bjeli 1980: 115). Njihove glavne osobine su ipak konformizam i priklanjanje normama. Njihov pogled ne odaje duhovnu snagu osobnosti, njihova strast sasvim je zemaljske prirode: "[...] i Ana Petrovna sada već razrogači svoje djetinje, velike oči. [...]" (isto: 337), "[...] dva plavetna oka nekoć divnog lica" (isto: 322). U slučaju Sofje Petrovne: "[...] i objesile se odveć teške usne; razročile oči: nešto vještičje" (isto: 137) i Zoje Zaharovne: "[...] iskakale su izbuljene oči [...]" (isto: 229). Svoje istovremeno oduševljenje strašću i iskrenošću Ane Šmidt te odbojnost prema njezinim fanatičnim kompulzivnim idejama iskazano je u opisu vanjskih karakternih crta Zoje Zaharovne: "Aleksandar Ivanovič mišljaše da su crte lica Flejšove

skinute s ljepotica: nos – s jedne, usta – s druge, uši – s treće ljepotice. Zajedno su pak – razdraživale" (isto). Ženski lik karakterizira je vrijednosno dvojako: dva suprotstavljena pojma – ljepota i ružnoća – spojena su i rastavljena na sastavne dijelove unutar jedne rečenice. Pri takvom postupku Bjeli premještanjem na osi paradigma-sintagma daje novu ambivalentnu definiciju pojma. Gore citirana rečenica u svijest priziva Picassovu sliku *Gospođice iz Avignona* koja se na sličan način poigrava s meforičkim i metonimijskim nizovima. *Gospođice iz Avignona* (1909) maske su lišene ljudskog, bijele brojke na crnoj pozadini, ogoljeli problem slika-manifest. *Petrograd* zrači sličnim pouzdanjem u svoju novost i radikalnost; tekst obznanjuje sam sebe. Kao u kubizmu, nema suvišne alegorije ni jeftine simbolike – značenje se očitava s površine.

BIJELI DOMINO

Prema S. Cioranu: "Kada se Krist pojavi kao grafička, ikonička reprezentacija neke vjerske istine (npr.: „Riječ je tijelom postala“) on je amblem. Ali kada ga pojedinac iskusi direktno putem nekog unutarnjeg otkrivenja, on je simbol" (Cioran 1973: 66). Ta formula daje prilično siguran putokaz u otkrivanju postupka simbolizacije Bjelog. Naime, svaka pojava tužnog i dugog ima svoju bitnost u tome što je simbol dodira s jednotom, samom biti stvari do koje su likovi dovedeni zapretenim mozgovnim igrama – rezultatom *pereživanija* (*Crisis experience*) (usp. isto) na razini prostor-vrijeme. Pokušat ćemo istražiti te kritične trenutke susreta s tužnim i dugim kao postajama protezanja likova romana do apsoluta i nazad.

„Tužni i dugi“ prikazuje se:

Sofji Petrovnoj;
Nikolaju Apollonoviču;
Dudkinu.

Dakle:

"Tužni i dugi je šutio"

"Ulazili su već u predsoblje: nešto ih je neizrecivo okruživalo: nešto je neizrecivo bilo svuda naokolo" (A. Bjeli 1980: 147, podcrtale autorice, op.a.).

I opet: "nešto ih je neizrecivo okruživalo; nešto je neizrecivo bilo svuda naokolo. Ali tužni i dugi na rasvijetljenu pragu samo nekako lagano zatrese glavom i zapovijedi joj da šuti" (isto, kao gore). U samo pola stranice dva puta se spominje riječ šutnja i četiri puta neizrecivost. Za razliku od mozgovnih igara koje su samo odraz drugog svijeta namijenjen ljudskoj percepciji (dakle – pune sadržaja) poljubac s vječnošću je antimaterija – odsutnost

sadržaja (neizrecivost) i tišina. Čitatelja se pokušava zadržati u trenutku, bez misli: "Pred Sofjom Petrovnom lebdio je obris neznana suputnika" (isto), upozorava se na to kako pojava nadnaravnog bića djeluje na Sofju Petrovnu: opčinjena njegovom neobičnom snagom ona doživljava ekstazu, suze joj stežu grlo. Uto pristiže fijaker u koju je smješta obris, zapovjedi joj da šuti. Sljedeći odlomak, *Zaboravila što se zbiljo*, prikazuje Sofjinu osobnu apokalipsu, gubi se vremenski kontinuum, sadržaj života raspada se na fragmente i vraća se u vječnost: "Kao da ona – nije još bila ni rođena" (isto: 148). Ovaj motiv vječnoga djeteta precizirao je Jung: "Vječno dijete u čovjeku je neopisivo iskustvo [...] koje utvrđuje krajnju vrijednost ili bezvrijednost osobnosti" (prema Cioran 1973: 87). To znači da je osobnost shvaćena kao krajnja bitnost čovjeka ništavna prema stanju svijesti dostupnom novorođenčetu koje je tek izronilo iz apsoluta. Iako je spoj nevinosti i bespomoćnosti, ono je na izvorištu intuicije, njegova svijest još nije omeđena psihičkom snagom.

"I karijatida se nakrivila [...]" (Bjeli 1980: 306, 241) – simbol relacije prostor-vrijeme mijenja se pojavom nadnaravnog bića. U trenutku prosvjetljenja pri susretu s uzvišenim Sofja Lihutina vraća se na izvorište svega, u stanje prije rođenja. Ali i nadalje Bjeli ne biva zaveden željom da likovima pruži mogućnost katarze ili barem iskupljenja. Lihutina naime ispred vrata svoje kuće u potpunom mraku hodnika biva opet obuzeta nečim neizrecivim ali, netom što je razmišljala o svađi s mužem, psuje u mislima sluškinju nestrpljivo očekujući odgovor na zvonce. Trenutak tišine i usredotočenosti na ništa bio je zaista samo trenutak. Najteže je odreći se vlastitog sadržaja.

U Dudkinovu susretu „s tužnim i dugim“ nema prosvjetljenja: "Netko koga je Aleksandar Ivanovič ne jednom viđao [...]" "Aleksandar je Ivanovič uvijek podrhtavao kada bi tužni i dugi, u prolazu, na nj svraćao svoj svevidni pogled" (isto: 242). Ovaj strah i bijeg od prosvjetljenja tipičan je za Dudkina, on je predan Antikristu u obliku Brončanog konjanika¹⁰. Susret s „tužnim i dugim“ samo je podsjetnik da postoji put koji nije odabrao. U daljnjem razvoju događaja Dudkina posjećuje halucinacija Šišnarfne. Trenutak kada se košmar pretvori u točku u Dudkinovu grlu trenutak je kad Dudkin u potpunosti pada u šake vlastitoj prikazi te posljedično ubija Lipančenka. Stjopka kao svjetlonoša ulazi u sobu u posljednjim sekundama Dudkinova ludila i odnosi Obrednik. Stjopka ga napušta i Dudkin postaje lakim plijenom vlastite mozgovne igre. Njegova odanost Partiji nastala je u onim dijelovima gdje se preklapila s njegovom paranoidnom halucinacijom. Partijski diskurs – *mi, vi, oni* uklapa se u

¹⁰ Falconetov spomenik Petru I. na Senatskom trgu, nazvan po istoimenoj Puškinovoj poemi iz 1833 (*Mednyj vsadnik*). U Bjeloga se Brončani konjanik („metalni netko“ – „metalličeskij kto-to“) – postavši jedan od centralnih motiva Petrograda – pretvara u simbol uništenja, razaranja (tj. u stvarnost – a ne u privid! – neizbježne katastrofe koja prijete petrogradu, čitavoj Rusiji).

onaj kôd koji omogućuje da se čuje vika i dreka na stubištu (a nikoga nema) i koji šaputanje prolaznika preoblikuje u rečenice: "Presijecajući stupove razgovora lovio je njihove ulomke i sastavljale se rečenice" (isto: 26). Tako je sastavio priču o atentatu na Ableuhova te naposljetku pjesmu i govor Šišnarfnea (Šišnarfne se pojavljuje samo kao govor, kod koji postaje svjestan samoga sebe). Cijeli Dudkinov košmar odvija se na području mozgovne igre, privatnog pakla koji je posljedica utjelovljenja govornih šifri u hodajući lik. „Tužni i dugi“ za njega je samo prolaznik jer zatrovan sadržajima od kojih je sačinjen ne ostavlja mjesta za tišinu i neizrecivo. Sve mora biti izrečeno, određeno, a to sve naposljetku je – ništa.

Što se Nikolajeva susreta s „tužnim i dugim“ tiče, dolazi do krivog prepoznavanja. Naime, ugledavši bijeli domino, priviđenje Krista, netom poslije bala¹¹, Nikolaj u njemu vidi pozornika. (Upravo bijeli domino, jedina svijetla pojava u romanu – upozorava Dolgopolov – kontrastira s Nikolajevim crvenim dominom, ali i s crno-sivim obličjem senatora, v. u: 1981: 621). Kasnije se u poglavlju *Samo je napola raspravio* odvija dramatična scena između njega i poručnika Lihutina. Potonji ga kupi s ceste i nasilno odvlači u svoju kuću. Nikolaj, misleći da ga čeka osveta razljućenog muža, doživljava slom pri spoznaji da ga Lihutin naprosto želi spasiti od sama sebe, spriječiti ga da aktivira bombu. U tom trenutku katarze Nikolaj krivo prepoznaje trenutak spoznaje: "[...] sinut će blještava zublja i glas će mu prisni odanle obznaniti, kao i uvijek – obznanit će u njemu samomu: za njega samoga: "Ti si patio zbog mene: ja bdim nad tobom" (isto: 306). Nadalje:

"A zašto nije bilo glasa pomirenja: 'Ti si patio zbog mene?' Stoga što on nije ni zbog koga patio: on je – patio zbog sebe... Tako reći kusao je on poparu gnjusnih događaja koje je sam skuhao" (isto).

Dudkin je bio ishodište vlastite paranoje; Nikolaj također kreira vlastiti kaos, a takva prepredena računica nema oprosta u vječnosti. Upravo to baca novo svjetlo na lik Sofje Lihutine – u svoje je male, bezazlene drame ona naivno uvjerena; ne preispituje nego se prepušta. Znakovito je da njoj jedinoj prilazi bijeli domino i da ona jedina ne sudjeluje u sferi mozgovne igre. Ona se, dakle, ne dotiče astralnog, dok Nikolaj i Apolon astralno shvaćaju kao os oko koje vrte svoju bitnost: "Svaki od njih je centar vlastitog svemira bez ikakvog osjećaja za apsolutno vrijeme i prostor" (Cioran 1973: 145).

Bijeli domino nositelj je nuklearne matrice tj. određuje podrijetlo skrivenog smisla u romanu (usp. Beker 1991: 119). Ni stvaran ni nestvaran, on određuje i početnu i krajnju točku

¹¹ „Scena bala“ – upozorava L. K. Dolgopolov, „veže u čvor sve glavne niti fabule romana, skupivši nakratko na istom mjestu sva njegova glavna lica“ (Dolgopolov 1981: 601).

traganja za apsolutnom nultosti. Taj kôd ponovno se otkriva u glavnoj matrici, pokretaču – zbivanjima u Petrogradu. Petrograd sadrži istu formulu – grad-privid (ni stvaran ni nestvaran). Nuklearni sem je bitak, apsolut.

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ, *ПЕТЕРБУРГ*: ТРИ КОСТЮМА

В статье рассматривается роль трех костюмов в модернистском/ авангардистском романе Андрея Белого (литературный псевдоним Бориса Николаевича Бугаева) *Петербург*. С точки зрения хронологии и философии обосновывается тезис о связи между образами красного домино, черного костюма, белого домино и тремя периодами в жизни писателя.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: символизм, авангард, роман *Петербург*, три костюма: красное домино, черный костюм, белое домино, три цвета: идейная эволюция Белого

IZVORI:

Б е л ы j, А., *Peterburg*, Nauka, Moskva, 1981.

В j е l и j, А., *Petrograd*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1980., prevela Dubravka Oraić.

LITERATURA:

Б е k е r, М., *Semiotika književnosti*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, Zagreb, 1991.

Б е l y j, А., „Svjaščennye cveta“, u: *Simvolizm kak miroponimanie*, Respublika, Moskva, 1994.

Б е l y j, А., „Na rubeže dvuh stoletij“, URL: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0010.shtml (2010-02-22)

С i o r a n, Samuel D., *The Apocalyptic Symbolism of Andrej Belyj*, Mouton, The Hague, 1973.

Д o l g o p o l o v, L. G., „Творчeskaja istorija i istoriko-literaturnoe značenie romana А. Belogo „Peterburg“, u: Belyj, А., *Peterburg*, Nauka, Moskva, 1981, str. 525-623.

Ф е š č е n k o, V., „Poètika jazyka'. O stanovlenii lingvističeskikh vzgljadov Andreja Belogo“, URL: <http://www.russian.slavica.org/article3673.html> (2010-02-20)

Ј a k o b s o n, R., *Selected writings*, II, Mouton, The Hague–Paris, 1971.

Ј a k o b s o n, R., *O jeziku*, Disput, Zagreb, 2008., preveo Damjan Lalović.

L a c h m a n n, R., „Intertekstualnost kao konstitucija smisla. *Petrograd* Andreja Belog i 'tuđi' tekstovi“, u: Intertekstualnost & intermedijalnost, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb, 1988, str. 75-108, prevela Jasenka Planinc.

L a u e r, R., *Povijest ruske književnosti*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2009, prevele Milka Car i Dubravka Zima.

L o t m a n, J. M., *Struktura umetničkog teksta*, Nolit, Beograd, 1976, preveo i napisao predgovor Novica Petković.

Otkrivenje, u: *Biblija*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2004.

R i s t e r, V., *Lik u grotesknoj strukturi*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 1995.

S i l a r d, L. (S z i l á r d, L.), *Russkaja literatura konca XIX – načala XX veka* (1890-1917), tom I., Tankönyvkiado, Budapest, 1981.

S p a r g o, T., *Focault i queer teorija*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2001, prevele Koraljka Dilić i Sanja Sagasta.

Z l y d n e v a, N., „Belyj cvet v ruskoj kul'ture XX veka“, u: S. M. Tolstaja (ur.), *Priznakovoe prostranstvo kul'tury*, Indrik, Moskva, 2002, str. 424-431.