



ЦРТЕЖИ ДОСТОЈЕВСКОГ: НОВА ПЕРСПЕКТИВА ЊЕГОВОГ КЊИЖЕВНОГ СТВАРАЛАШТВА ПОВОДОМ КЊИГЕ КОНСТАНТИНА БАРШТА ЦРТЕЖИ И КАЛИГРАФИЈЕ ФЛОДОРА ДОСТОЈЕВСКОГ¹

Уочи Октобарске револуције, пишчева друга супруга Ана Григорјевна однела је у архив до тада непознате бележнице Достојевског које су садржале велики број калиграфских прилога. Услов је био да се држе у тајности све до њене смрти. Ана Григорјевна преминула је 1918. године и, на стоту годишњицу Достојевског, 1921. године, владина комисија је отворила металну кутију са петнаест бележница. Четрдесет година након смрти Достојевског догодило се нешто пресудно за перцепцију његовог дела.

Дотадашња издања дела Достојевског равнала су се према ауторизованим штампаним верзијама, без упоређивања са рукописима, а поготово без узимања у обзир припадајућих цртежа и калиграфије. Чак ни људи из ближе пишчеве околине, уз тек неколико изузетака, нису знали за његову склоност да црта док концепира своја дела.

До које мере су цртежи тесно уткани у рукописни текст можемо видети на страници из бележнице за роман *Зли дуси* (Цртеж бр. 114) која садржи скицу плана романа.

На тој страници присутна су сва три графичка жанра која је Достојевски пасионирано неговао.

1. У центру се налази портрет који зацело треба да представља руског сељака: избразданог чела, скоро ћелав, благо искошених бадемастих очију, широког носа, крупних усана развучених у загонетни полуосмех, с дугом и бујном брадом.

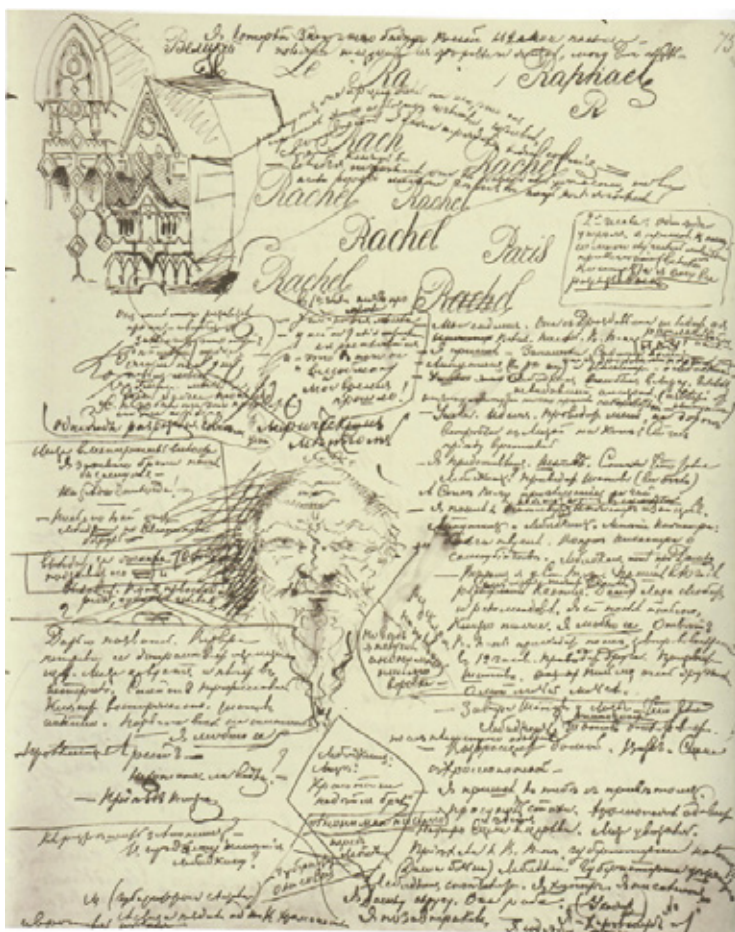
2. Лево горе видимо пример другог главног жанра, наиме прозор у стилу готике. У овом случају то је занимљив хибрид: готички елементи накалемљени на типичну руску избу.

3. На врху странице налазе се многобројни почеци и варијације калиграма „Rachel” и калиграм „Paris”. Зацело се односе на глумицу Ализу Рахел, која је заблистала на париским сценама 1840-их. Њени наступи изазвали су сензацију у Санкт Петербургу, чему је свакако био сведок и Достојевски, као велики љубитељ позоришта. Није искључено ни да је, поседујући истанчано осећање за женску лепоту, био занет самом глумицом. Ипак, веза између „Rachel” и самог романа није јасна. Могућ је читав низ

¹ Wolf Schmid, *Dostoevsky's Drawings: a New Perspective on his Literary Creation*. THE DOSTOEVSKY JOURNAL, A Comparative Literature Review, 21 (2020), стр. 46–63.

асоцијација којима се аутор књиге коју представљамо, Константин Баршт, зналачки поиграва.

Чињеница да портрети нису подложни јасној атрибуцији битна је одлика овог графичког корпуса. Он је аутокомуникативан, није намењен публици. Графике нису илустрације романа, немају задатак да нешто објасне или прецизирају, већ да изразе неке асоцијације изразито приватне нарави. Њихова веза са делом је често сасвим индиректна и тешко ју је успоставити. Отуда графике Достојевског захтевају херменеутички напор, интерпретацију у контексту доступних биографских чињеница, али и унутрашњих значењских вектора. Цртежи, поготово када су енигматични, чине неутуђиву компоненту дела, а не само његов узредни и занемариви прилог.



Цртеж бр. 114

Архитектурни цртежи, калиграфи и портрет старца у припремном материјалу за роман
Зли души, 1869–1870.

Након откривања рукописа, све до 1936. године, постојала су само спорадична позивања на цртеже, и њихове одговарајуће и појединачне репродукције. Године 1965. објављен је том у серији „Литературное наследство“, који је садржавао интегралне материјале за роман *Младић*. Прво значајно помињање рукописа и цртежа догодило се тек 1971. године, на страницама листа *Литературная газета*. Аутор чланка била је Галина Фридмановна Коган, која је радове потписивала са Галина Владимировна Коган. Има неке историјске ироније да је управо једна Јеврејка прва обратила пажњу на скривено благо ових рукописа, с обзиром на све израженији антисемитизам пишчеве публицистике пред крај његовог живота.²

Поставља се питање: зашто ови рукописи нису раније узети у разматрање? Тешко је схватити да је требало да прође пола века од њиховог открића до систематичног истраживања...

Двадесетих година двадесетог века став совјетске културне политике према Достојевском био је недвосмислено непријатељски. Патријарх совјетске културе, Максим Горки, жигосе дела Достојевског као „штетну књижевност“ (*вредная литература*).³ То објашњава чињеницу да пронађене рукописне варијанте романа *Браћа Карамазови* нису објављене у Русији, већ у Немачкој, на немачком језику.⁴ Ни сабрана дела Достојевског на руском, у тринаест томова, која је уредио Борис Томашевски током релативно либералног периода од 1926. до 1930. године, нису могла да се позову на рукописе, пошто степен њихове сређености и проучености још није био задовољавајући.

У периоду 1935–1953. године публиковање рукописа Достојевског у Русији било је незамисливо. Током мрачног периода стаљинизма забрана се односила и на обична школска издања. И само помињање имена Достојевског било је зазорно.

Поновљено издање његових дела могло се појавити тек 1956. године. То чувено, ни издалека комплетно, десетотомно издање потом је постало репер за читаву једну генерацију научника. Могло се купити једино у пренумерацији, а будући срећни читаоци стајали су током ноћи у редовима испред књижара да би напokon примили свој примерак. Али ни ово издање није могло да узме у обзир постојеће рукописе.

Процес њиховог консултовања започиње тек са тридесетотомним издањем, које је излазило у периоду 1972–1990, не без застоја, и тек након превазилажења одређених политичких тешкоћа. То је углавном била заслуга Георгија Фридлендера. Тираж није превазилазио 200.000 примерака, што је била кап у мору руског читалишта. Познато је да Руси читају највише на свету, поготово фикцију, што дакако има своје разлоге. Пошто је постојала државна цензура над руском историјом, како царистичком тако и комунистичком, Руси су у вези са питањима филозофије, политике, социологије

² Ова тема покренула је посебну дискусију. Филип Инголд тако износи тезу да непримерено снажни антисемитизам образованог и умног Достојевског не може бити друго до израз скривеног и потиснутог дивљења према културним достигнућима Јевреја. Felix Philipp Ingold, *Dostojewskij und das Judentum*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1981.

³ Максим Горький, *О „карамазовицине“*, Русское слово, 1913, 22. септембар. Притом, А. К. Закржевски 1912. године, у Кијеву, објављује књигу под насловом *Карамазовщина*.

⁴ *Die Urgestalt der Brüder Karamasoff. Dostojewskis Quellen, Entwürfe und Fragmente*. Herausgegeben von Wladimir Komarowitsch. München: R. Piper, 1928.

и других области културе, комуницирали преко књижевности, коју су читали на езоповски начин, као неку тајну поруку. Фридлендерово тридесетотомно издање успело је да оствари саоднос с великим бројем рукописних варијанти, али је графичку продукцију Достојевског презентовало у минималној мери, и то у својству илустрација. Ти цртежи, међутим, као што смо већ истакли, ни у ком случају нису илустрације.

Њихово комплетно издање и истанчану интерпретацију понудио нам је петербуршки теоретичар књижевности, професор Константин Баршт. Он је пре свега препознао функцију тих цртежа. То је његова велика заслуга у поређењу с претходницима. Цртежи, како он неуморно истиче, нису илустрације, него пикторални делови хибридног дела и стога захтевају подједнаке херменеутичке напоре као вербални текст. Истраживање пишчеве идеографије је отуда битан део аналитичких напора у тумачењу сабраних дела Достојевског. Пошто се цртежи појављују најчешће у рукописима планова за велике романи и настају у фази њиховог примарног конципирања, они указују на „моменат рађања уметничке идеје“, како се изразио Баршт парафразирајући самог Достојевског (*Рисунки*, 12). Међутим, цртежи нису само део генезе дела; како често означавају прелазак на финалну концепцију, они чине неутуђиву саставницу коначног текста.

Бележнице су биле изузетно важне за самог Достојевског. И док се веома лако ослобађао вербалних рукописа након публиковања дела, пикторалне делове је брижљиво чувао, и када би започињао нови роман, подсећао би сам себе: „Погледај у старе бележнице“.⁵

О цртежима и каллиграфијама Достојевског Баршт је, заједно са П. Торопом, објавио први есеј 1983. године.⁶ Године 1988. био је уредник издања *Злочина и казне*, са припадајућим цртежима. Прва монографија са репродукцијом 96 рукописних страница објављена је 1996. године, у издавачкој кући „Формика“, исто под Барштовим уредништвом. Барштов коментар поводом тих цртежа, на 200 страница, представља посебну вредност.

Публиковање и анализа цртежа Достојевског достиже свој врхунац управо у издању које желимо да представимо. Италијанска издавачка кућа „Lemma Press“, отвара своју серију *Calligrammi* публиковањем три паралелна тома, на три језика – руском, енглеском и италијанском – који садрже све цртеже и каллиграме Достојевског.⁷ Мимо исцрпности грађе, што нам омогућује да неке графике видимо први пут, издање је посебно и из два друга разлога:

– Цртежи су приказани у оригиналној величини и оригиналној боји

– Цртежи нису само коментарисани, већ су и интерпретирани у контексту дела уз која су настали, као и утицаја које је Достојевски тада трпео.

⁵ *Полное собрание сочинений*, том 17, стр. 7, 16, 243; *Рисунки*, 12.

⁶ Константин Баршт, Пеетер Тороп, *Рукописи Ф. М. Достоевского: рисунок и каллиграфия*, у: *Текст и культура. Семиотика. Труды по знаковым системам*, XVI, Тарту, 1983, 135–152.

⁷ Монографија је објављена на три језика у три независна књижна издања:

1. Константин Баршт, *Рисунки и каллиграфия Ф. М. Достоевского. От изображения к слову*. Предговор Стефано Алоје (Bergamo: Lemma Press, 2016) (цитирано као *Рисунки*).

2. Konstantin Barsht, *Disegni e calligrafia di Fedor Dostoevsky. Dall'immagine alla parola*. Прев. Giorgia Pomarolli (Bergamo: Lemma Press, 2017).

3. Konstantin Barsht: *The Drawings and Calligraphy of Fyodor Dostoevsky. From Image to Word*. Прев. Stephen Frauzel (Bergamo: Lemma Press, 2016).

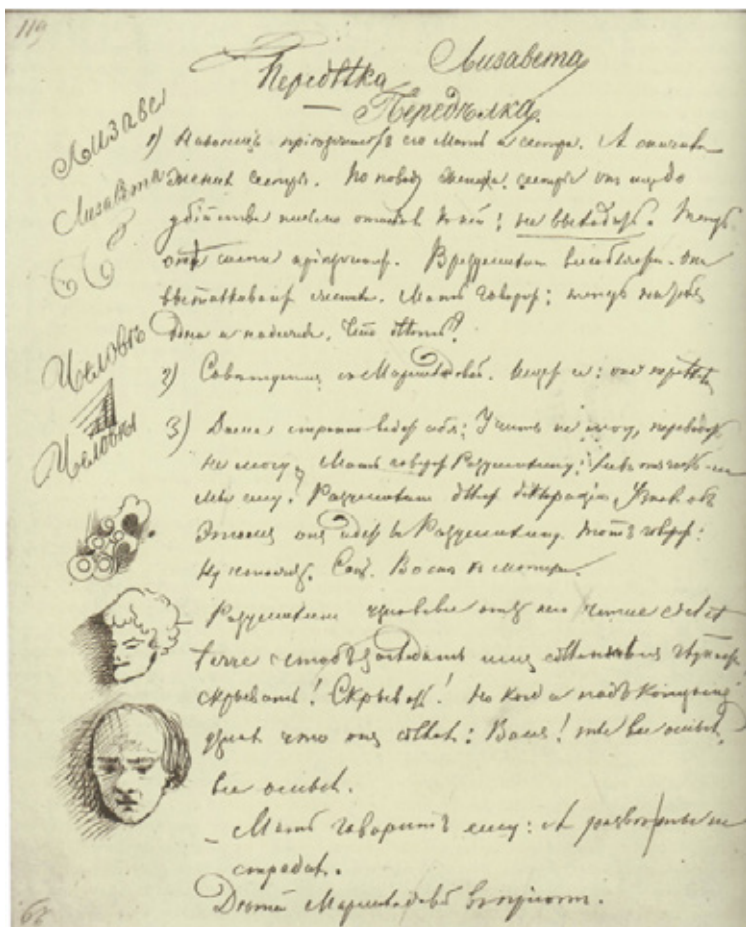
Главни део књиге чини расправа Константина Баршта. То није пуки коментар који иде од слике до слике, већ систематизовани увид у целину. У четири поглавља на 340 страница великог формата разматрају се четири теме:

- Развој графичке уметности Достојевског,
- портрети знаменитих личности попут Белинског, Тургенјева, Волтера, Мадам де ал, као и аутопортрети Достојевског,
- формирање „лика идеје“ у главним делима као и носиоцима идеје,
- лична филозофија три главна графичка жанра Достојевског: портрета, готичке

Цртеж бр. 66 показује страницу из бележнице за роман *Злочин и казна* (нов. дец. 1865). Ту читамо речи: „Переделка“, „Лизавета“, „Человек“. Оне истичу мисли аутора током „прераде“ концепције романа и фиксирају романескне ликове. Лизавета је трудна полусестра Аљоне, зеленашице коју је убио Родион Раскољников. Описана је као упадљиво „висока, чудна, стидљива, покорна, скоро малоумна“. У портрету с леве стране Баршт види управо њен лик. Могуће да Достојевски, док неколико пута испишује њено име, долази на идеју да Раскољников, сасвим непредвиђено, убије и њу, а не само зеленашицу. Ево како звучи тај опис у тексту романа:

Насред собе сѣђала је Лизавейџа, са великим завежљајем у рукама, и ђнереражено ђдегала у убијену сесѣру, сва бледа као крѣа, и као да нема снаѣ да викне. (...) Он јурну на њу са секиром; њене се усне искривише ѣако жалосно као у сасвим мале деце када се ѣочну нечеѣа бојаѣи, ѣа укочено ђдегају на Ѣредмеѣ коѣа се боје, и сѣремају се да бризну у ѣлач. И ѣолико је ова несређна Лизавейџа била Ѣросѣа, јагом убијена и једном заувек заѣлаше-на, да чак ни руке не Ѣодиге да заѣѣиѣи своје лице, иако је ѣо био најнужнији и најѢри-роднији Ѣокреѣу у ѣом Ѣиренуѣку (...).Он је удари оѣирицом Ѣраво Ѣо лобаѣи, и одједном пресече сав Ѣорѣи део чела, скоро до ѣемена. Она се одмах сѣроѣоѣиѣа. Расколѣиков се сад сасвим збунѣ, шеѣа њен завежљај, баѣи ѣа, и Ѣоѣрча оѣеѣи у Ѣредсобље.⁸

⁸ Фјодор Достојејевски, *Злочин и казна*, прев. Милосав Бабовић, Рад, Београд, 1967, стр. 90.



Цртеж бр. 66

Страница са цртежима и нови план романа Злочин и казна, 1865.

Ово, од јунака или аутора непланирано убиство, нагло и темељно мења мотивацију убиства. У раним верзијама романа, Раскољников оправдава убиство зеленашице филантропским побудама. Убиство социјално штетне старице служило би да се спаси сестра Раскољникова, која је у проституцији видела једини излаз из крајње породичне беде. Опљачканим новцем зеленашице, мајка и сестра биле би спасене. Лизавета није била укључена у тај филантропски сценарио.

Њено убиство изненада мења целокупан мотивациони систем романа и чини га много комплекснијим него у раним верзијама. Све то могло је да пролази кроз главу Достојевског, док је два пута исписивао реч „Прерада“, исто толико пута реч „човек“ и три пута име „Лизавета“, очито заокупљен стваралачким проблемима.

Из свега тога могуће је извући два закључка:

Цртежи нису илустрација у тексту фиксираниог заплета, већ представљају моменат промене првобитне замисли. Они нису пуки додаток делу, већ му припадају као знаци ауторове промене мишљења.

Поглед на цртеже отклања фаму да је Достојевски писао у безумном стваралачком заносу. У свом раду на роману писац је био кудикамо свеснији и прибранији него што легенда казује. Достојевски је надасве пажљиво вагао питања романескне конструкције и тачке гледишта. Бележница за роман *Млагић* садржи веома подробно разматрање шта је боље с обзиром на саму рецепцију романа: да ли да буде писан у трећем или у првом лицу. Обе могућности су анализиране више пута, са припадајућим изменама. Предности и мане обе ове приповедачке технике прецизно су изложене.

Погледајмо још једну калиграфску целину која се односи на *Злочин и казну*. На цртежу бр. 69 налази се серија калиграма:

- 1) француска реч „La Routine“,
- 2) три пута написана француска реч „Partie“,
- 3) латинично слово J
- 4) слово R (два пута) и слово N.

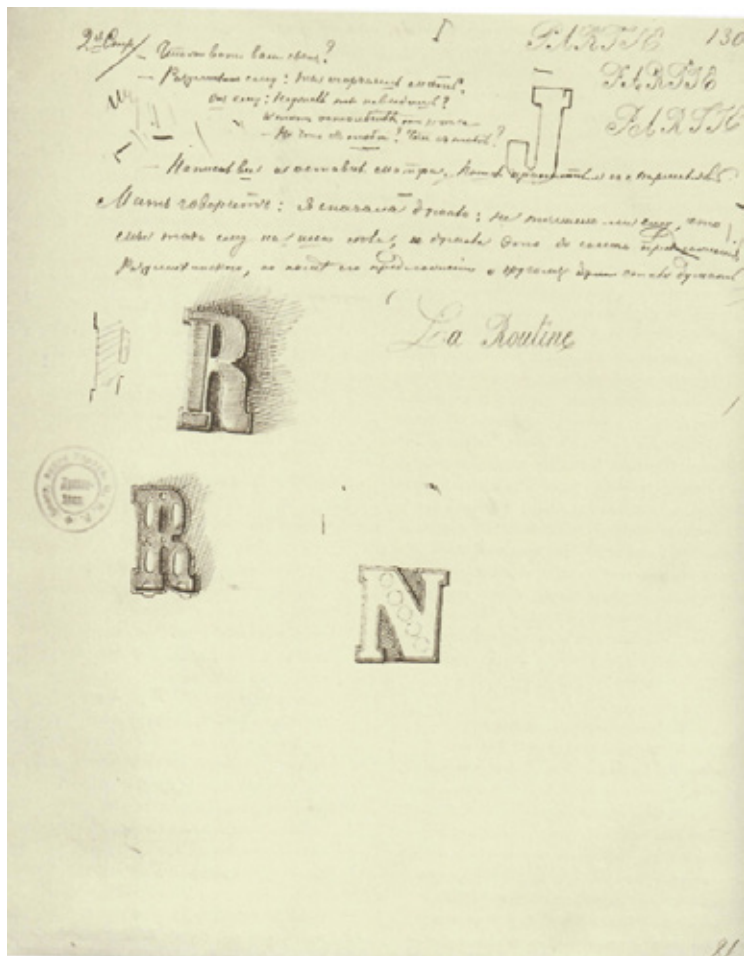
Шта Баршт има да нам каже поводом тога?

„Routine“ је стање које Раскољников жели да превазиђе убиством зеленашице. Рутина, као баналност, медиокритет, хипокризија. „Partie“ означава сепарацију, поделу, и сугерише да је рутина превладана од једне групе људи, које Раскољников зове „изузетнима“, којима је, у име прогреса и љубави према човечанству, дозвољен чак и злочин. Слово J Баршт тумачи као знак за журнал (*Journal*, дневник), и то с обзиром на прелазну замисао Достојевског да роман структурише као дневничке записе јунака. Био би то заиста оригинално компонован роман.

И ја бих се сложио да J упућује на *Journal*, али бих сугерисао другачију асоцијацију уз ту реч. Достојевски је могао да алудира на часописни чланак Раскољникова, у коме је овај поделио људе на изузетне личности, које су позване да врше злочине за добробит човечанства, и бесловесна, кукавна створења.

Иследник Порфирије Петровић прочитао је тај чланак у часопису и, на основу његове основне тезе, верује да је Раскољников тражени убица, али то не може да докаже. То је основа за психолошку игру мачке и миша коју води с убицом, и која има велики значај у романескном саспенсу. Све то би могло да се подразумева под калиграмом J.

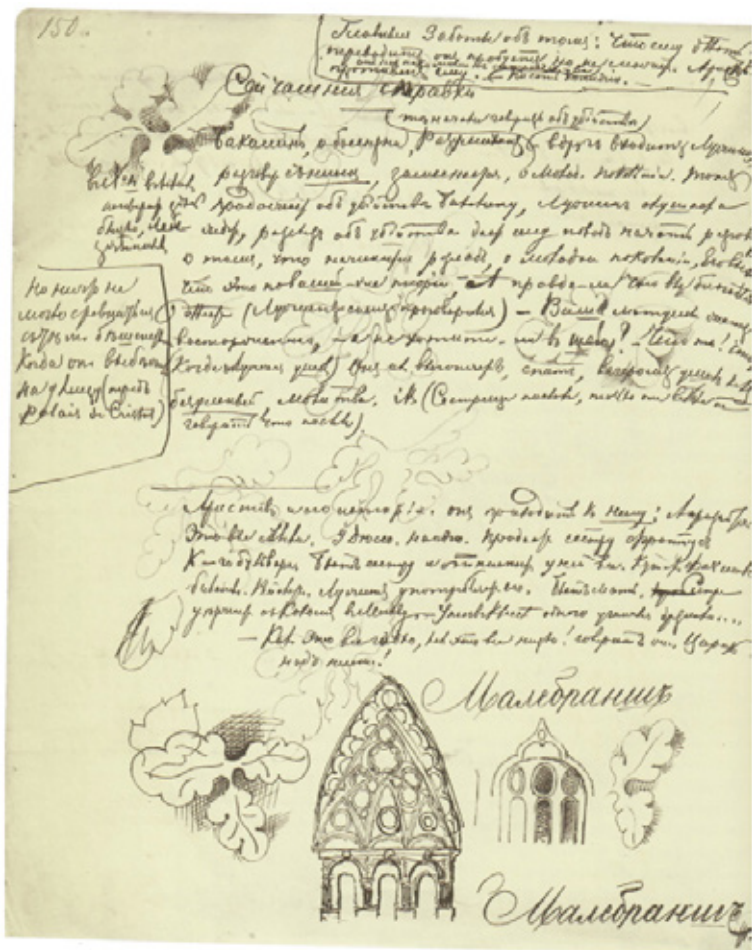
Баршт иде и корак даље. У Раскољниковљевој идеји о превазилажењу рутине, као и у намери Достојевског да покрене „разговор о рутини“ (када личност од срца и душе не може а да не почини злочин) – он препознаје утицај француског филозофа Николе Малбранша. У својој четворотомној расправи *De la recherche de la vérité* (1674), коју је Достојевски зацело читао у оригиналу, и Малбранш повлачи границу између два типа људи. Један тип располаже великим способностима, и влада се по одговарајућим правилима, а други, „осредњи умови“, имају одвећ уске видике да препознају разлоге за увођење тих правила. Филозоф детаљно анализира „покретачку снагу људи да се хвалишу злочинима за које други нису кадри“ (*Рисунки*, 144). За Малбранша основни мотив за овај тип размишљања јесте идеја „одабраности“, уверење да се ради о „изузетном човеку“ коме је дато више слободе него обичним људима.



Цртеж бр. 69

Цртеж украшених слова садржаних у речи „la Routine“ у припремном материјалу за роман *Злочин и казна*, 1865.

Нема разлога за сумњу да је Раскољниковљева теорија о слободи изузетних људи настала под утицајем Малбранша. Достојевски је могао прочитати дело француског филозофа у оригиналу, за време студија, у библиотеци петербуршке школе за инжењере. И заиста, пут до Малбранша води преко серије калиграма. Осим речи *Routine* на француском, која упућује на филозофа, његово име се појављује два пута на једној страници (цртеж бр. 68), написано ћирилицом. Страница је датована у 1865. годину, и осим калиграма са Малбраншовим именом, видимо два примера других омиљених графичких жанрова Достојевског: листове храста (симбол природности и виталности, који се појављује више пута на истој страници) и елементе готичке архитектуре.



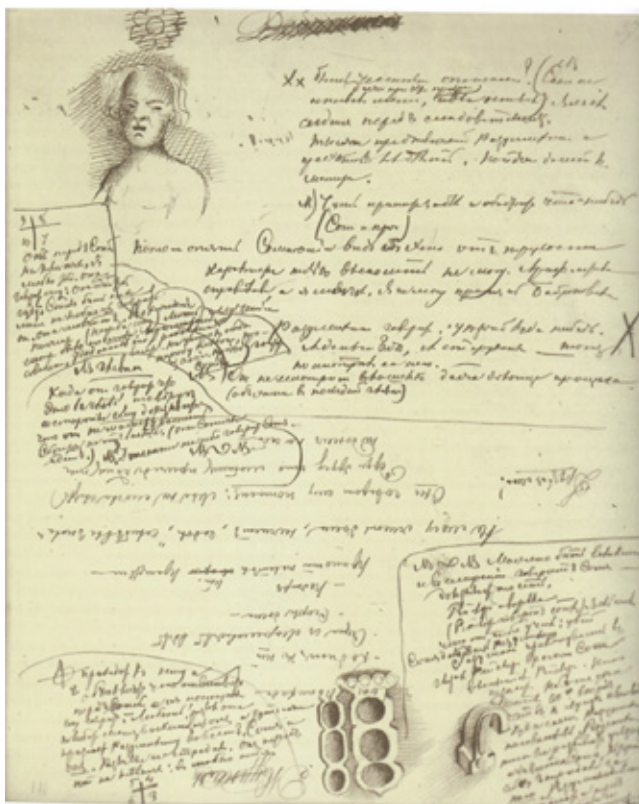
Цртеж бр. 68

Завршна страница „друге“ бележнице Достојевског за роман *Злочин и казна*, са именом филозофа Николе Малбранша, 1865.

Пређимо сада на портрет, који је после калиграфије други по важности графички мотив Достојевског. У његовим рукописима се налази више од стотину портрета: то су портрети личности из савремене историје, портрети ликова његових романа и њега самога. Обратимо овом приликом пажњу на портрете фиктивних јунака његове прозе. Достојевски остаје веран свом препознатљивом принципу карактеризације: допушта да унутрашњост личности просијава ка спољашњости. То је уједно и основни принцип овог портретисања. Ови портрети имају при том још једну општу особину: није их лако идентификовати. Барштове атрибуције портретних скица су и поред тога посве убедљиве, па чак и када нам се чини могућим и другачије тумачење.

Осмотрим поближе цртеж бр. 61. Кога би могао да представља портрет? Решење није нимало лако. Отиснувши се од вербалног контекста, Баршт закључује да је то Соња Мармеладова, ћерка пијанца Мармеладова, која проституцијом издржава своју породицу. Додајмо да пол портретисане особе није сасвим једнозначан: пред нама је спој проститутке и мученика.

Баршт закључује да се ради о тренутку када Раскољников на коленима признаје Соњи убиство и изјављује јој љубав. Тај текстуални фрагмент разрешава се њеним захтевом да се Раскољников преда полицији. Портрет је уловио управо тај круцијални моменат романеског заплета: двоструко признање – љубави и злочина. Контраст светлости и сенке Баршт тумачи као израз екстремне унутрашње драме. У цвету руже изнад Соњине главе, који је аутор накнадно прекрижио, он види ауторово колебање: да ли је ова цветна појединост нужна и довољна за карактеризацију Соње? Одговор који Баршт даје у ауторово име је негативан. Цвет руже може подсећати на ореол. Ако је пак аутор тај ореол поништио, то би значило да се Достојевски предомислио у намери да нацрта Соњу као хришћанску мученицу, која спасава Раскољникова и саму себе.

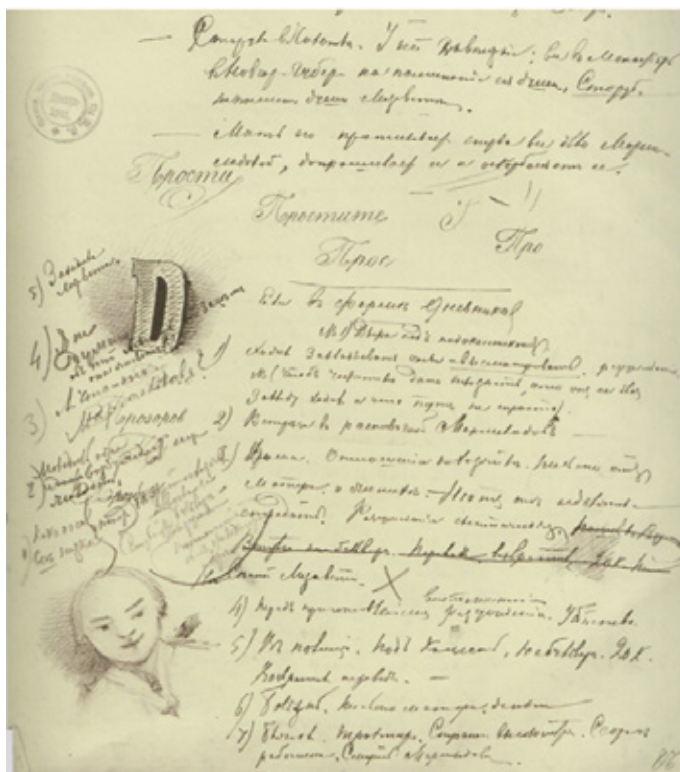


Цртеж бр. 61

Лик Соње Мармеладове, јунакиње романа *Злочин и казна*, 1865.

Достојевски је напустио првобитни план о страсној љубави између Соње и Раскољникова; њихов однос у роману сведен је на хришћанску љубав, лишену сваког еротизма. Портрет можда овековечује тренутак кад Соња моли Раскољникова, који клечи пред њом, да устане, оде на трг, пољуби земљу и присутном народу јавно призна своју кривицу.

Портрет Соње Мармеладове појављује се још неколико пута. На цртежу бр. 62 види се женска глава у којој Баршт препознаје Соњу. Калиграфија у горњој половини листа упућује на реч „Простите“ (Опростите). То може – сагласно Барштовом тумачењу – да буде реакција младе „грешнице“, која спасава своју породицу по цену моралних прекора средине.



Цртеж бр. 62

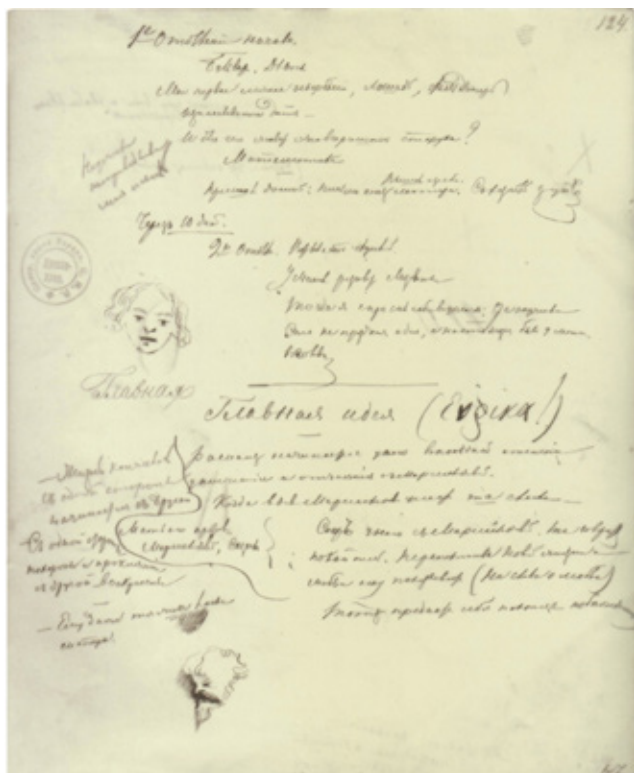
Женски портрет из припремног материјала за роман *Злочин и казна*, 1865.

У Соњином портрету на цртежу бр. 63 Баршт распознаје пикантну повезаност са револуционарним демократом Николајем Чернишевским, кога Баршт препознаје на цртежу у дну странице. Наиме, 1863. године Чернишевски је написао роман *Шта да се ради?*, у коме пропагира план борбе са проституцијом у Петербургу, који се темељи на оснивању кројачких задруга за жене. У *Зайисима из њодземља*, написаним након

годину дана, Достојевски исмева ту солуцију, баш као и књижевност посвећену спасавању проститутки, која је тада цветала у Русији. У контексту те полемике са Чернишевским, социјално-утопијска идеја о спасавању Соње Мармеладове помоћу „шиваће машине“ делује крајње сумњиво. Знаковито је да у центру странице видимо белешку: „Еурека!“ Чини се да Достојевски управо тада проналази једино право решење за даљу судбину Соње.

Најзад, размотримо трећи и најчешћи основни мотив пищевих цртежа: готичка витражна окна и готичке (сломљене, шиљасте) лукове. Напомињемо да Достојевски никада није нацртао целу готичку грађевину, већ само њене делове.

Постоји устаљени обрис готичких елемената које црта Достојевски; већина је продужена у шиљак, наглашених вертикала, уз очиту грађевинску неизводљивост (Рисунки, 146). Међутим, то нису пуке статичке грешке маштовитог лаика. Достојевски је, поновимо, стекао одговарајуће образовање у инжењерској школи. Битан сегмент његове обуке чинило је техничко цртање, које је обухватало и историју архитектуре. Наставници су му били водећи руски и страни стручњаци. Из тако стечених знања следи да је и те како увиђао статичку неодрживост својих цртачких творевина.



Цртеж бр. 63

Портрет жене и мушкарца у бележници за роман *Злочин и казна*, 1865.

Цртеж бр. 171 пример је како се готички прозори са луковима преплићу са самим текстом. Располажемо са преко стотину цртежа који су недвосмислено фокусирани на рукопис романа *Зли души*. Такво обиље цртежа представља загонетку чак и за стручњаке, и покреће низ питања:

1. Зашто је Достојевског тако привлачила готика? Готика је повезана са западним хришћанством, са католицизмом, против кога се Достојевски жестоко борио. Сетимо се макар поеме *Велики инквизиџор* Ивана Карамазова, која садржи оштру критику западне цркве.
2. Откуда толико шиљатих лукова? Неко ће рећи да их је Достојевски виђао на катедралама Келна, Милана, Париза. Али он је такође и додавао многе архитектурне детаље, укључујући и оне који доводе у питање грађевинску изводљивост датих конструкција.
3. И коначно, чему такво обиље готичких лукова, поготово у рукопису *Злих духова*? У овом роману тема вере и цркве има много мању улогу него у *Браћи Карамазовима*, на пример.

Баршт нуди подробне одговоре на ова и многа друга питања у четвртом поглављу, посвећеном „идеограмском писму“ Достојевског.

Навешћу најсажетију верзију тих одговора.

Готичка архитектура за Достојевског представља модел сложеног савршенства целине, есенцију, сажетак њене лепоте. Шиљаста лук отеловљује конструктивну идеју целине, посредством фигуре *pars pro toto*.

Баршт подробно разматра књижевну и филозофску литературу коју је Достојевски читао у великој и богатој библиотеци угледне инжењерске академије. А радило се углавном о енглеској и француској „готичкој“ књижевности. Роман *Богородичина црква у Паризу* из пера Виктора Игоа имао је посебан значај за Достојевског, који га је ценио много више но његови француски савременици. Чак и као зрео писац који израста у реалисту, Достојевски преферира уметнички свет романтичара, почев од Виктора Игоа па до Е. Т. А. Хофмана, вођен сопственом читалачком младошћу.

Диви се готским катедралама због њиховог стремљења ка висинама. Средњовековне западнохришћанске цркве за њега су представљале „филозофску расправу уклесану у камен“ (*Рисунки*, 355).

Баршт распознаје у романима Достојевског аналогију са готским катедралама (*Рисунки*, 355). У оба случаја доминира вертикала. Сагласно налазима руског научника Димитрија Лихачова, то је кључна оса романа Достојевског.

Наведимо за крај овог приказа речи Константина Баршта, којима се сумира став самог Достојевског према аналогiji између катедрале и романа:

Прозрачна, ваздушаста и у исто време истинска монументалност, математичка прецизност конструкције и бриљантно руковање детаљима – све то у њој јуноности одговара и захтевима једног века, који од себе њој пребује исту стројност, савршенство и упечатљиву уметничку форму сопствене књижевне шеврине. (Рисунки, 357).



Цртеж бр. 171

Готички обриси у припремном материјалу за роман *Зли дуси*.

Труд на одгонетању и тумачењу цртежа Достојевског, као и препознавање улоге тих цртежа у пишевим романеским конструкцијама, представља драгоцен допринос Константина Баршта савременој достојевистици. На тај начин омогућено је ново читање Достојевског, као и важна подршка постојећим читањима, која још нису задовољила одговарајућу рецепцију.

(С енілеској ђревела **Драјиња Рамадански**)