

„ЕЛАДА-ЮГ-РАЙ“ В ТВОРЧЕСТВОТО НА Ф. М. ДОСТОЕВСКИ И А. П. ЧЕХОВ (ПРЕДВАРИТЕЛНИ БЕЛЕЖКИ)

Абстракт: В статията е интерпретиран семантичният ред „Елада-юг-рай“ в две произведения на Ф.М. Достоевски и А. П. Чехов – в романа „Юноша“ и повестта „Палата №6“ – в които даденият ред е категорично заявен. Предложени са историко-литературни, културологични и семиотични основания на интерпретацията.

Ключови думи: културни опозиции, архетип, Античност, поезика, семантика

„Географията изключително лесно се превръща в символика“ утвърждава в своето изследване „За понятието ’географско пространство’ в руските средновековни текстове“ Ю. М. Лотман (Лотман, 2000: 303). За три века от развитието на руската литература, около опозицията „Север – Юг“ се формират три различни семантични комплекса. Тяхното формиране зависи от различни фактори – идеологически, политически, естетически. Фокус на настоящата интерпретация са естетическите обстоятелства, довели до формирането на комплекс от значения, свързани с три елемента – „Елада – юг – рай“ – в творчеството на двама от най-видните представители на следреформения период в руската литература на XIX век – Фьодор Михайлович Достоевски и Антон Павлович Чехов.

1. Историко-идеологическа предистория на руския „юг“

Според наблюденията на Д. С. Лихачов, домонголска Русия се ориентира най-вече по оста „Север-Юг“, съответстваща на „пътя от варягите към гърците“ (Лихачов, 1990: 5). Л. О. Чьорная отбелязва, че в много руски апокрифни текстове се наблюдава смесване на Севера и Запада (които семантично се обединяват около топоса на ада) и на Юга и Изтока, съдържащи значението „Рай“ (Черная, 2000: 31–32).

На актуализацията на културно-митологичната опозиция „Север-Юг“ в руското обществено съзнание по време на управлението на Екатерина II обръщат внимание в изследванията си А. Л. Зорин и О. М. Гончарова (Зорин, 2001;

Гончарова, 2008). За Екатерининското управление като за време на раждане на „гръцкия проект“ говори А. М. Зорин: „Знаменитый 'греческий проект' Екатерины II, без сомнения, одна из самых масштабных, детализированных и амбициозных внешнеполитических идей, которые когда-либо выдвигались правителями России“ (Зорин, 2001: 33). Интересът на Руската империя към бившите византийски територии и конкретно към завземането на Цариград, става гръбнак на новия „гръцки проект“. За „европейската биография“ на Русия, която Екатерина толкова активно се стреми да създаде, връзката Византия – Петербург не е съвсем достатъчна. В идеологическите интерпретации се отива още по-далеч – към образа на Древна Гърция, на езическата люлка на културна Европа. „Античная Греция трактовалась как тождественная Византии, Россия — как новое воплощение их обеих“ (Виролайнен, 2008: 237). В условията на „гръцкия проект“ на Екатерина се създават условия за мощно проникване и усвояване на античната култура в Русия, което създава основите на т.н. „миториторична култура“, просъществувала в руски условия няколко десетилетия. За пореден път „Югът“ приема измеренията на „Изток“, доколкото става въпрос за Константинопол – столицата на Източната Римска империя. Очертава се идея за една тясно свързана и същевременно отвоисително автономна двойна империя, в която ще се обединят „звездата на Изтока“ и „звездата на Севера“ (Зорин, 2001: 35). Така се ражда и названието на така важния за съдбата на славянските народи на Балканския полуостров „Източен въпрос“, включващ завладяването на проливите от Русия.

Идеята за отъжествяване на Русия с Византия, активизирането на координатата „Юг“ в руската политика и идеология е свързана с няколко фактора:

- новият „европейски“ статус на Империята, която има нужда от древна „културна биография“;
- православната принадлежност – Москва и Петербург като производни на Константинопол образи, като религиозната приемственост се приравнява на културна приемственост (Зорин, 2001: 36);
- своеобразният тип колонизационна практика, заложена в този проект, при която колонизатори и колонизиращи огледално пораждат митове едни за други.

Присъединяването на Крим към Империята през 1774 г. – първа и особено важна стъпка в осъществяването на проекта – внася нови нюанси в културната опозиция „Север – Юг“. О. М. Гончарова отбелязва:

Одновременно Крым переосмыслился и как греческое пространство. Старым городам давали новые „греческие“ имена: Севастополь, Симферополь, Феодосия (Кафа), Евпатория (Гулев), Левкополь и т. д. Таким образом, Крым становится пространством устройства „новой Греции“. „(...)Екатерина и себе легко «приписывала» эллинские черты; для своих современников она была 'российской Минервой', ей писали оды на древнегреческом языке (например, ода 'Екатерине II <...> истинной покровительнице греков, сочиненная на эллиногреческом языке' Г. Балдани)“ (Гончарова, 2008: 19).

Двузначността на Крим като културен топос пише в статията си „Северо-Юг России“ Мария Виролайнен (Виролайнен, 2008: 235–248). Тя определя Крим като носител на семантиката „Юг“ в руското съзнание в продължение на три века – XVIII, XIX, XX. В кримската митология, „програма-минимум“ в „Екатерининския гръцки проект“ се откроява определена „елинска“ доминанта, която се възприема като представителна не само за Древна Гърция, но и за Византия по силата на известен метонимичен пренос. Таврида придобива все по-отчетливо измеренията на Едем, като основание за това не е само прекрасният ѝ климат и буйната ѝ растителност. Следващият етап в усвояването на „Юг“ – а от Империята, ще стане неговото пренасяне в самия „Север“ – създаването на „таврическите топоси“ в Петербург.

В началото на XIX век се осъществява нова актуализация на категорията „Юг“ в руското съзнание. Семантиката на менталната карта по посока „Север – Юг“ семантично се променя и това се свързва с критическата установка на руския романтизъм:

- Осмислянето на Русия на самата себе си като Север, противопоставящ се и на Запада, и на Изтока в новооформящата се културна поляризация през XIX век (Лотман, 1985: 6);
- Неудовлетвореността на романтичния герой от окръжаващата реалност го кара да търси и поетизира културни територии, които да оспорват и компенсират недостатъците на „студения“ Север. На суровия климат на Петербург се противопоставят топлите багри на италианските градове и неземната красота на източните пейзажи. За по-реден път се прави спояване на Юга и Изтока около архетипа „Рай“.
- Романтичният „рай“ придобива два ипостаса – източния, „волен“ и екзотичен пейзаж на Кавказ (с вариации към Персия и татарския Крим) и вегетативното средиземноморско буйство на италианския пейзаж, в който „класическият италиански мит с лекота се превръща в романтичен мит“ (Федоров, 2007).

След залеза на романтизма Италия като Юг се запазва в руската поезия, но този комплекс е лишен от семантиката на рая, защото от 1840 – 1880 Италия вече присъства в руската литература в „диалектични оценки“, които я представят като страна с мъчителни проблеми.

2. Елементите на семантичния ред и тяхната знаковост

Достоевски създава своя роман „Юноша“ („Подросток“) през 1875. В него, почти буквално, е повторена една ненапечатана част от предходния роман на писателя „Бесове“ („Бесы“), представяща съня на Версиков. Частта е организирана около сюжета на картината на Клод Лорен „Асис и Галатей“:

Мне приснился совершенно неожиданный для меня сон, потому что я никогда не видал таких. В Дрездене, в галерее, есть картина Клода Лоррена,

по каталогу – „Асис и Галатея“; я же называл ее всегда „Золотым веком“, сам не знаю почему. Я уж и прежде ее видел, а теперь, дня три назад, еще раз мимоездом заметил. Эта-то картина мне и приснилась, но не как картина, а как будто какая-то быль. Я, впрочем, не знаю, что мне именно снилось: точно так, как и в картине – уголок Греческого архипелага, причем и время как бы перешло за три тысячи лет назад; голубые, ласковые волны, острова и скалы, цветущее побережье, волшебная панорама вдали, заходящее зовущее солнце – словами не передашь. Тут запомнило свою колыбель европейское человечество, и мысль о том как бы наполнила и мою душу родною любовью. Здесь был земной рай человечества: боги сходили с небес и роднились с людьми... О, тут жили прекрасные люди! Они вставали и засыпали счастливые и невинные; луга и рощи наполнялись их песнями и веселыми криками; великий избыток непочатых сил уходил в любовь и в простодушную радость. Солнце обливало их теплом и светом, радуясь на своих прекрасных детей...“ (Достоевский, 1990: 593–594).

На този възлов момент от романа са посветени множество интрепретации в литературната критика. С. М. Соловьев смята, че в тази картина е „мечтата на Достоевски“, възхитителния сън, отражение на който той не намира в действителността (Соловьев, 1979: 158). Е. Степанян – Румянцева вижда в картината на Лорен „детството на човечеството“ и „неговия залез“, събрани в едно по логиката на „мита за Сатурновото царство“ (Степанян-Румянцева, 2013). Константин Баршт определя картината като един от „идеалните пейзажи“ в творчеството на Достоевски, представящ „рая на земята“, „Царството на Истината“ (Баршт, 2007: 27). Картината на „Златния век“, според мнението на Н. А. Тарасова, е „сън с двойствен мотив: от една страна свързан с образа на щастливото и невинно човечество“, а от друга – метафорично предаващ визията за историята на Европа...“ (Тарасова, 2012: 131). Но най-многогранно, като че ли оценява семантиката на тази част от романа Константин Мочулски: „В 'Юноша', вместо Апокалипсис, ние виждаме идилия“. Картината на Клод Лорен се превръща в компресия на всички идеи на романа – търсенето на Бога, мисионерската визия за Русия, проблемът за бащинството, драматичното съзряване на човешкия дух.

Традиционно романа „Юноша“ се разглежда като една от диалогичните реплики на Достоевски към романите на Толстой. На дворянската „порода“ на Болконски и Ростови, Достоевски противопоставя „случайното семейство“. На историческата правда във „Война и мир“, Достоевски противопоставя правдата на мита в „Юноша“ (Донских, 2006: 53–54). И този мит се възплъщава с цялата си многозначност в картината на Клод Лорен. Как се осъществява тази митологизация на чисто дискурсивно ниво?

Всъщност, описанието съвсем не представя целия сюжет на картината, а в него са включени определени негови елементи, чийто семиотичен подбор изгражда нужния за целите на романа „прочит“ на оригинала.

Картината на Клод Лорен, според романа на Достоевски, представя крайморски пейзаж в някакво „ъгълче на Гръцкия архипелаг“. Това начало на опи-

санието на картината актуализира за пореден път един от най-важните локуси в романа – този на ъгъла – който за поетиката на произведението има далеч не само пространствен смисъл. Както ще признае Аркадий Долгорукий „Моя идея – угол“ (Достоевский, 1990: 189). Това е апокалитичен рай на „края на света“. Следва описание на природата („вълни“, „скали“, „Острови“, „слънце“) и описание на хората („прекрасни“, „щастливи“, „невинни“, „весели“, „силни“). Но реалният сюжет на картината на Лорен в романа на Достоевски липсва. Нито дума за централния персонаж на картината – Циклопът, който ще разбие любовната идилия на Асис и Галатея. Според Т. А. Касаткина окоето на Циклопа в литературната интрепретация на Достоевски се е превърнало в око на слънцето, оставащо на небето и след напускането на човешкия свят от Бога (Касаткина, 2003: 17) Но в самия текст на съня на Версиров податки за подобна интерпретация трудно могат да бъдат намерени.

Хронотопът на литературната картина се изгражда по две координати: „Гърция – люлката на европейската цивилизация“ и време – „преди 3000 години“, които категорично отвеждат към един митологичен хронотоп на избражението, в който, по думите на Михаил Бахтин „началото и края в мита са равноценни“. Така чрез един пейзаж Достоевски предава последният и първият ден на човечеството. Смисълът на този монтаж може да бъде наречен идеологически – сънят за „Люлката-залез“ на Европа представя под формата на картина представата на руския европеец, имащ пряка връзка с древна Гърция и спасяващ нейните завети в залеза на Европа. На това ниво на реализация картината реновира незабравените сюжети на екатерининско-потьомкинския проект, в които Елада представя духовното родословие на империята от гледна точка на културната и религиозната си генетика.

В картината на Лорен в „Юноша“ се съдържа и друг, психологически смисъл. Тя отразява чрез своята едемско-апокалиптична атмосфера страшното раздвоение в душата на Версиров (а до известна степен и в душата на Аркадий) между преизподнята на плътта и спасителната светлина на духовното. „Дводушният страдают все герои романа, так или иначе тяготеющие к полносу Версирова. (...) Двоение, как эпидемия, нарастающими волнами распространяется от центра этого мира, от Версирова“.

Преобладаващият идеологически и религиозен смисъл на „Златния век“ се откроява по-ярко при сравнение с един друг южен пейзаж в Петокнижието на Достоевски. В „южния град“ Севиля, върху „горещите му улици“ идва Господ, за да се изправи срещу непобедимата триада на „чудото, тайната и авторитета“. Югът на Западната църква се свързва семантично с огньовете на Инквизицията и унищожителния пламък на аутодафетата. Това не е Едемския рай на Елада, това е градът – блудница, градът над бездната и градът – бездна (Топоров, 1987: 122), поредна проекция на града на порока и страданието – Вавилон, Содом, Гомор.

Двадесет и три години след романа на Достоевски – в 1892 към същия семантичен комплекс се обръща в своята повест „Палата №6“ Антон Павлович

Чехов. За този четвърт век Русия преживява поредица от катаклизми. Настъпила е епохата на краевековието с нейния интерес към маргиналния герой, към камерните форми, към фрагментарността. Текстът на „Палата №6“ най-често се „чете“ през призмата на художественото пространство. Пространственият модел, градящ се върху опозицията „отворено-затворено“ пространство, е характерен за Чеховата проза от следсахалинския период на творчеството му. В основата на „топографията“ на повестта ляга „хронотопът на затвора“, който включва две концентрични нива на реализация – болничната палата и провинциалния град (Степанов, 2006). Тази затвореност, херметичност на пространството е откритие и за Чеховата късна драматургия, превърнала дворянското имение в затвор – убежище, амбивалентно, символично, митологично пространство, в което героите са победени от убиващото монотонно ежедневие и от силата на своите спомени.

В структурата на „Палата №6“ В. М. Маркович проследява действието на две противоположни наративни „сили“ – „Бессюжетная структура ‘заряжает’ повесть тяготением к однозначному представлению о мире, где все расчленено, обусловлено и оценено. Дискусии, которые ведут герои и, главное, взаимодействие высказываемых идей с движением сюжета вносят в ‘Палату...’ иную устремленность. Появляется возможность различных подходов к тому, что воспринимается героями как объективная действительность“ (Маркович, 2006: 99–100).

Архетипните конструкции могат да бъдат открити в повестта на Чехов не само по отношение на наративната структура. Самото пространство в повестта, разделено по опозицията „отворено“ – „затворено“ (конотирани в повестта като „добро“ и „зло“) всъщност повтаря една прастара митопоетична схема, базирана върху две основни пространства – на ада и рая. В описанието на болничната палата също могат да бъдат открити цял ред митологични елементи:

В больничном дворе стоит небольшой флигель, окруженный целым лесом репейника, крапивы и дикой конопли. Крыша на нем ржавая, труба наполовину обвалилась, ступеньки у крыльца сгнили и поросли травой, а от штукатурки остались одни только следы. Передним фасадом обращен он к больнице, задним — глядит в поле, от которого отделяет его серый больничный забор с гвоздями. Эти гвозди, обращенные остриями кверху, и забор, и самый флигель имеют тот особый унылый, окаянный вид, какой у нас бывает только у больничных и тюремных построек.

„Если вы не боитесь ожечься о крапиву, то пойдемте по узкой тропинке, ведущей к флигелю, и посмотрим, что делается внутри. Отворив первую дверь, мы входим в сени. Здесь у стен и около печки навалены целые горы больничного хлама. Матрацы, старые изодранные халаты, панталоны, рубахи с синими полосками, никуда негодная, истасканная обувь — вся эта рвань свалена в кучи, перемята, спуталась, гниет и издает удушливый запах“ (Чехов, 1977: 72).

В това описание са използвани и характеристиките на периферията като особен пространствен код, и спецификата на топоса на гората от вълшебната

приказка, и образите от античната митология на кучето Цербер и превозвача към небитието Харон. Цялостната картина на палатата отвежда към представата за Аид – царството на мъртвите, а диалогът между Громов и Рагин се строи по античната сюжетна схема „разговор в царството на мъртвите“ (Маркович, 2006: 105).

Към приведените наблюдения за „адските“ конотации на болничната палата в повестта, можем да добавим още една важна характеристика. Този „ад“ е подчертано материален. Той е изграден от хипертрофирани тела, от тежки миризми, от стари, деформирани, счупени предмети. Човешкото присъствие е подложено на неочаквани „замени“ – „...в ваннах держали картофель“ (Чехов, 1977: 83).

Много от авторите-чеховеди пишат за илюзорността на „изхода“ за неговите герои. Тези изходи неведнъж приемат очертанията на мечтата или бълнуването. (Степанов...) Неведнъж е писано за чеховското „след 100–200 години“, което е синоним на невъзможното желание и утешение. В дълбините на угасващото съзнание на доктор Рагин се появява бягащо стадо елени, „необикновено красиви и грациозни“ (Чехов, 1977: 126).

Тази крехкост и ефимерност на мечтата се въплъщава и в характеристиките на пространствата, представящи архетипа „рай“ в творчеството на Чехов. Тзи характеристики са „нетрайност“, „преходност“, „мимолетност“. Золтан Хайнади анализира три проекции на рая в творчеството на Чехов в произведенията „Степ“ („Степь“), „Черният монах“ („Черный монах“) и „Вишнева градина“ („Вишневый сад“), които реализират особеностите на един от ипостасите на християнския рай – Едем, райската градина (Хайнади, 2004).

В „Палата №6“ също се появява образът на рая – неочаквано, лаконично, в контекста на споровете между Рагин и Громов:

- Идите, проповедуйте эту философию в Греции, где тепло и пахнет померанцем, а здесь она не по климату. С кем это я говорил о Диогене? С вами, что ли?
- Да, вчера со мной.
- Диоген не нуждался в кабинете и в теплом помещении; там и без того жарко. Лежи себе в бочке да кушай апельсины и оливки. А доведись ему в России жить, так он не то что в декабре, а в мае запросился бы в комнату. Небось, скрючило бы от холода (Чехов, 1977: 100).

Така в убогата, убиваща смяра на болничната палата се появява мечтата по свободните пространства на Елада с нейната философия, топъл климат, плодородие. Русия от края на XIX век е отново „Север“, но не величав и месианистичен, а студен, болезнен, безприютен край на несправедливостта и безнадеждността.. Този райски свят е вегетативен, екзотичен (портокалите и маслините, непознати за руския климат плодове, стават негови емблеми). В този рай се изравняват „вътрешно“ и „външно“, което е невъзможно в руския „климат“. В него липсва бит, материалност, която е толкова задушваща и погубваща за

Чеховите герои. Този рай е свободен, защото е „топъл“. Темата за студа минава през цялата структура на повестта като лайтмотивна нишка. Героите на Чехов в най-драматичните моменти на съществуването си се покриват със *студена* пот, крайниците им *изстиват*, те постоянно *треперят от студ*. Сред този студен, руски свят пълноценното човешко съществуване е невъзможно, защото както казва Громов:

„Я знаю только, — сказал он, вставая и сердито глядя на доктора, — я знаю, что бог создал меня из теплой крови и нервов, да-с! А органическая ткань, если она жизнеспособна, должна реагировать на всякое раздражение. И я реагирую!“ (Чехов, 1977: 101).

За Громов човекът е „топло“ творение и героят компенсира цялото си изгубено право на живот чрез словото, чрез своите екстатични монолози, в които живее копнежът по един свят, противоположен на абсурда „тук и сега“, в миражите за античния Юг, където под портокаловите дървета хората се занимават с философия и се радват на съществуването си.

В пиесата „Вуйчо Ваньо“ („Дядя Ваня“) в мрачния, обикновен и безнадежден кабинет на Войницки виси карта на Африка. Изправен пред нея доктор Астров възкликва:

Астров. Придется в Рождественном заехать к кузнецу. Не миновать. (*Подходит к карте Африки и смотрит на нее.*) А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарища — страшное дело! (Чехов, 1978: 114).

Тази карта дава необозрими хоризонти на пространството и желанията. Картата на Африка изпълнява функциите на сублимна алтернатива на пространството „тук“, тя изразява онази семантична ориентираност на руската драма към максимата „Който живее тук, за него никъде няма спасение“ (Милдон, 1992: 226). Свързването на героя с едно-единствено място е вече трагедия, но той няма желание и сили да смени пространството, защото то вече е и време – пропилян е някакъв, макар и имагинерен, момент на възможни промени или на възможно щастие. Астров говори за Африка като за безкрайно далечно място, където сега е „жарище страшное“, където всичко е различно от есенната вечер в стаята на Иван Петрович. Напрежението между мястото на действието и споменатите „други“ места предава най-точно „кръглото съществуване, животът без изход, така мощно възплътени у вуйчо Ваньо, а и в различна степен у всеки от останалите образи в пиесата“ (Madorskaia, 2004). Картата „никому тук не е нужна“, защото тя е само свидетелство за невъзможността на мечтите, щастието и промяната. Тя не дава никаква реална надежда за изход, тя само констатира деформираното „време-пространство“. В този смисъл картата на Африка става предмет – двойник на картограмата на Астров, която също е цветна хроника на едно умиране на живата „флора и фауна“, на последните 50 години, превърнали се в опустошено, бедно и агонизиращо пространство.

Към този тип „рай“ в Чеховото творчество – миражен, илюзорен, невъзможен принадлежи и картината на гръцкия Юг в повестта „Палата №6“. Той

няма никакъв идеологически смисъл, той е далеч от всякаква конкретика. Той е картина в стил „модерн“, прагматично-декоративна, визуализираща философските цитати в разговора на Рагин и Громов и придаваща им пластична яркост. Древна Гърция е знак в тази картина, която създава онази особена и често псевдо-митологична атмосфера на „модерна“, превръщаща пространството във функция на всепоглъщащото чудовище-време (Знивяцковский, 1996: 23).

3. Историко-литературна перспектива на концепта

Представените варианти на реализация на семантичния ред „Елада – Юг – рай“ в произведенията на Ф. М. Достоевски и А. П. Чехов демонстрират различната семантика, постигната чрез съчетаването на едни и същи структурни елементи, но ориентирани към различен социокултурен и естетически контекст.

След 1861 година, в т.н. „следреформен период“ на руската литература в нея особено място заема „семеината тема“. Причините са поне две. От една страна, новите процеси в живота на Империята, измененията на държавната структура, съществувала векове, създава дестабилизация в социалното битие на отделния човек. Необходима е промяна в неговите жалони на фона на драматичните обществени трансформации, личният живот на човека отново става актуален и значим. Но писателите от втората аполовина на XIX век представят семейството като микромодел на обществото, в който всички катастрофи на „големия свят“ резонират по особено болезнен и деструктивен начин. Още в творбите на първия голям художник на тази епоха – Иван Сергеевич Тургенев, италианският Юг ще придобие особен статут на пристан за чувствителните му, но изгубили посоката си герои (Гревс, 1922: 64–105). Но това вече не е Италия от романтичните блянове на поетите от началото на века. Италия на Тургенев често е образ двойствен, амбивалентен, „это и райское сакральное пространство, локусы которого создают иллюзию вертикального пути, отрешенности от земного, реального мира (’остроконечная башня святого Георгия’, ’золотой шар Доганы’“ (Тургенев: 290) и др.); и мертво, губително место одновременно: „’Венеция умирает, Венеция опустела’, – говорят вам ее жители; но, быть может, этой–то последней прелести, прелести увядания в самом расцвете и торжестве красоты, недоставало ей“ (Лихтарович, 2007). Във Венеция намира смъртта си Дмитрий Инсаров, устремен към един друг Юг, който остава недостигнат копнеж на сърцето и ума му – Балканския юг, пространствата на България.

По-късно, в романа на Л. Н. Толстой „Ана Каренина“ („Анна Каренина“) гонените от обстоятелствата, светското общество и собствената си съдба Ана и Вронски, по модела на героите на романтизма, ще потърсят своя „изгубен рай“ в Италия, но въпреки преклонението пред красотата и културата на тази страна, тя няма да стане техния щастлив пристан и там ще се породят първите

кълнове на погубващата връзката им ревност. Дори такъв романтичен мотив като отразяването на женската красота в портрета на Ана (Ghini, 2004), като че ли съвсем логично възникващ в атмосферата на опияняващата ума и сетивата Италия, търпи дискредитация в романа, още веднъж потвърждавайки наблюдението на Шкловски, че „Толстой считал невозможным мимезис реальности и чаще предпочитал создавать, а не копировать действительность“ (Ghini, 2004).

У Достоевски „раят“ ще приеме нови измерения – това ще бъде завинаги изгубената Швейцария за „абсолютно прекрасния човек“ княз Мишкин и за „гражданина на кантона Ури“ Николай Всеволодович Ставрогин. Но болезненото отношение на почвеника Достоевски към Запада търси нови лица за неговия „рай Христов“. И за пореден път в историята руската култура Изтокът и Югът се приближават и сливат в картината на острова от Гръцкия архипелаг, чрез който в своя сън-екфрасис руският европеец Версолов ще търси опора за месианизма на руското дворянство. Античната хармония, преминала през размереността на руския класицизъм, отново ще се превърне във форма, носеща силата на Божественото.

И същата тази Елада, родина на философи и поети, ще стане идеал за параноичния Иван Дмитриевич Громов, завършващ живота си на 33 – възрастта на Христос. Тя ще бъде за него Южният рай - всичко онова, което не е Русия. А нали и самият Антон Павлович е син на онези земи, по които растат вишневи градини и за които В. А. Слепцов още в 1877 година пише: „Таганрог – это греческое царство“.

Моделът „Елада като рай“ в руската литература от втората половина на 19 век е резултат от особената културна атмосфера на краевековието. В нея се осъществява събиране в едно на края и началото, като специфичният европейски *fin de siècle* се възприема и като раждане на някакво ново летоброене (Матич, 2004: 101). В този модел е заложено и едно предчувствие за новата актуализация на модела в периода на руския Сребърен век, който дори взема своето название от историята на римската литература. Тогава Елада за пореден път става пространство на духовно поклонничество за руската интелигенция, а зад стилизираните образи на Античността в творбите на руските модернисти от началото на XX век ще прозират очертанията на поредния навеки изгубен руски рай.

Литература

Монографии

- Зорин, А. (2003). *Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века*. Москва: НЛЮ.
- Мильдон, В. (1992). *Открылась бездна... Образы места и времени в классической русской драме*. Санкт-Петербург: Артист-Режиссер-Театр.
- Соловьев, С. (1979). *Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского*. Москва: Сов. писатель.

Антологии, статьи от сборници

- Виролайнен, М. Н. (2008). Северо-Юг России. *Крымский текст в русской культуре*, СПб: Пушкинский дом, 235–248.
- Гончарова, О. М. (2008). Крым как Византия (мнорая половина XVIIIвека). *Крымский текст в русской культуре*, СПб: Пушкинский дом, 7–22.
- Достоевский, Ф. М. Подросток. *Собрание сочинений в пятнадцати томах. т. 8*. Ленинград: Наука.
- Звоняцковский, В. Я. (1996). Чехов и стиль модерн (К постановке вопроса). *Чеховиана. Чехов и “серебрянный век”*. М: Наука. 23–30.
- Касаткина, Т. А. (2003). Два образа солнца в романе “Подросток. Роман Ф. М. Достоевского”Подросток”: возможности прочтения. Коломна: КГПИ. 29–37.
- Лотман, Ю. М. (2000). О понятии географического пространства в русских средневековых текстах. *Семиосфера*. СПб.: Искусство-СПб
- Лотман, Ю. М. (1985). Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова. *Лермонтовский сборник*. Ленинград: Наука. 5–22.
- Маркович, В. М. (2006). „Архаические“ конструкции в „Палате № 6“: предварительныезамечания. *Чеховские чтения в Оттаве*. Тверь-Оттава: Лилия Принт. 96–111.
- Матич, О. (2004). Покровы Саломеи: эрос, смерть и история. *Эротизм без берегов*. М.: НЛО. 90–121.
- Топоров, В. Н. (1987). Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте. *Исследования по структуре текста*. Москва: Наука. 121–132.
- Черная, Л. О. (2000). Образ „Запада“ в русской культуре XI-XVII вв. *Россия и Запад: Диалог или столкновение культур*. Москва: Российский институт культурологии, 31–46.
- Чехов, А. П. (1978). Дядя Ваня: Сцены из деревенской жизни в четырех действиях. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 13, М.: Наука. 61–116.
- Чехов, А. П. (1977). Палата № 6. *Полное собрание сочинений и писем: В 30 т., т. 8*, М.: Наука, 72–126.

Периодика

- Гревс, И. (1922). Образы Италии в творчестве Тургенева. *Начала: журнал истории, литературы и истории общественности* 2, 64–105.
- Донских, О. (2006). Странный рай Достоевского (по мотивам «Сна смешного человека»). *Критика и семиотика* 9, 51–77.
- Лихачов, Д. (1990). О национальном характере русских. *Вопросы философии* 4, 3–6.
- Тарасова, Н. (2012). Образ заходящего солнца в романе „Подросток“: Достоевский и Диккенс. *Русская литература* 1, 124–132.

Интернет-ресурсы

- Ghini, G. (2004). Власть портрета (Икона, русская литература и табу на протрет). *Toronto Slavic Quarterly* № 11. <http://www.utoronto.ca/tsq/11/GiuseppeGhini.shtml> [14. 01. 2014]
- Madorskaia, M. (2004). Overcoming the Resistance of Chekhov's Drama: Louis Malle's *Vanya on 42nd Street*. *Toronto Slavic Quarterly* № 10, <http://www.utoronto.ca/tsq/10/index10.shtml> [03. 01. 2014]
- Баршт, К. А. (2007). Женевский миф в творческом процессе Ф. М. Достоевского. *Slavica Gandensia. The International Review of the Belgian Association of Slavists* 34, <http://www.pushkinskiydom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=MeskemjyoLs%3D&tabid=10084> [11. 01. 2014]
- Лихтарович, В. А. (2007). Венеция в романе И. С. Тургенева „Накануне“. *Материалы XIV Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых „Ломоносов“, 13 апреля 2007 г.* http://www.lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2007/19/lichtarovich_va.doc.pdf [16. 01. 2014]
- Степанов, А. Д. (2006). Чеховская „абсолютнейшая свобода“ и хронотоп тюрьмы: предварительные замечания. *Международная научная конференция, посвященная 70-летию профессора В. М. Марковича*. <http://www.lit.phil.spbu.ru/article.php?id=11> [14. 01. 2014]
- Степанян-Румянцева, Е. (2013). Словесное и пластическое в „Подростке“. *Вопросы литературы* 2, [11. 01. 2014]
- Федоров, Ф. П. (2007). Италия в русской поэзии второй половины XIX века. *Toronto Slavic Quarterly* № 21, <http://www.utoronto.ca/tsq/21/fedorov21.shtml> [10. 01. 2014].
- Хайнади, З. (2004). Архетипический топос. *Литература* №29 (605), <http://www.lit.1september.ru/article.php?ID=200402903> [13. 01. 2014]

Наталия Няголова

„ЭЛЛАДА-ЮГ-РАЙ“ В ТВОРЧЕСТВЕ НА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И А. П. ЧЕХОВА (ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ)

Резюме: В докладе рассматривается концептуализация топоса Греции (Эллады) в двух текстах русской классической литературы – в романе „Подросток“ Ф. М. Достоевского и в повести „Палата №6“ А. П. Чехова.

Данный топос входит в созвучие с своеобразной геомифологией русского XIX века (М. Н. Виротайнен), в которой оппозиция Север – Юг сохраняет свою семантическую нагрузку. Миф Юга выявляет более „строгую“, традиционную, формировавшуюся еще в XVIII веке, „варяго-греческую“ ориентацию (О. М. Гончарова), а так же античную, мифориторическую установку, определяющую русскую культуру начала столетия.

У Достоевского и Чехова отношение Север (Россия) – Юг (Греция) строится как сетивная, пластическая оппозиция. В „Подростке“ сюжет картины Клода Лоррена „Асис и Галатея“ представляет закат солнца на фоне цветущего Эдема (на побережье Греческого архипелага). Для Константина Версилова этот закат является контрапунктом „заката“ Европы, погруженной в кровопролитиях и национальных катаклизмах. У Чехова „теплая“ Греция-Эдем с цветущими померанцами и оливами становится отрицанием „холодной“ и „болезнетворной“ России, в которой любая идея гуманизма и тепимости подвержена истреблению.