

Джулия Базелика<sup>1</sup>

Туринский университет

Департамент иностранных языков, литературы и современной культуры

## КРАСОТА, КОТОРАЯ НЕ СПАСЁТ МИР: ЗАПАДНЫЙ КЛАССИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ЖЕНСТВЕННОСТИ И МОЛЧАНИЕ ДОСТОЕВСКОГО

*Аннотация: Противопоставлениям чувственной и соблазнительной женственности, причиняющей разорения, и чистой и целительной женственности, выражающей евангельские ценности и религиозную веру русского народа, выявленные, например, в литературных персонажах, таких как Настасья Филипповна в "Идиоте" и Соня Мармеладова в "Преступлении и наказании", в произведениях Достоевского встречается еще одно выражение женской красоты, которое само по себе проблематично. Оно имеет отношение к эстетическому идеалу, задуманному греческой культурой, и смоделированному в статуях Скопаса и Праксителя.*

*В моральном и эстетичном мировоззрении великого писателя обе статуи Венеры Милосской и Венеры Медичи представляются в публицистике и литературных публикациях 1960-х годов повторяющейся ссылкой. Они вводят моральный вопрос, который, по-видимому, не имеет решения: человек в присутствии гармоничной и чувственной красоты (следовательно не адской или демонической, а языческой по своей природе) беззащитен, поскольку он ей не может противопоставить те духовные, евангельские ценности, в которые он верит и которые он понял в конце долгого и мучительного процесса внутреннего очищения.*

*Красота Венеры Милосской и Венеры Медичи (последняя хорошо известна как в западноевропейской, так и в русской культуре XVIII и XIX веков) напоминает и потому соблазняет естественность человека.*

<sup>1</sup> giulia.baselica@unito.it

*В известной статье, написанной в 1861 году, в ответ на высказывание Каткова, Достоевский утверждал, что только морально сильный человек может смотреть на две Венеры без беспокойства.*

*В данной статье предлагается исследовать восприятие Достоевским идеальной женской красоты и ее места в творчестве писателя на основе его отношения к западной культуре.*

Ключевые слова: *Достоевский; Русская литература; Венера Медицейская; Венера Милосская; красота.*

Рядом с противопоставлением между чувственной и искушающей женственностью, причиняющей моральную погибель, и чистой, спасительной женственностью, выражающей ценности Евангелия и религии народа, – соответственно отождествляющими с Настасьей Филипповной и Соней Мармеладовой – в творчестве Достоевского обнаруживает себя другое, третье, само по себе проблемное, выражение женской красоты. Речь идёт об эстетическом идеале, задуманном греческой культурой и моделированным, в частности, в скульптурах Скопаса, Фидии и Праксителя. В эстетично-моральном мировоззрении Достоевского, особенно в художественном творчестве и публицистике 60 - ых годов, статуи Венеры Медицейской<sup>2</sup> и

<sup>2</sup>60-ые – 70-ые года XVIII века в России отмечались значительным приобретением скульптурных произведений, основными заказчиками которых являлись императрица Екатерина II и придворная аристократия. В то же время Академия Искусств в Санкт-Петербурге, ориентируясь на западные модели, строила преподавание по образцам классической статуарной скульптуры, считая Микеланджело и Рафаэля высшими достижениями искусства Возрождения (Tonini 2012).

В Российскую империю были привезены многочисленные копии *Венеры Медицейской*, которые выполняли двойную роль, являясь, с одной стороны, основными классическими образцами в курсах обучения скульптуре в Академии искусств и, с другой, украшением парков и садов дворянских усадеб. В парке королевского дворца в Петергофе венецианский архитектор Никколо Микетти в 1721- 1724 гг. создал Сад Венеры, название которого происходит от репродукции *Венеры Медицейской*. В 1769 г. другая копия знаменитой статуи была приобретена Музеем слепков Академии художеств. Ещё одну копию этой статуи купил в 90-ых годах XVIII века граф Николай Шереметев для останкинского дворца. В 1797-1799 гг. и королевский дворец в Павловске пополнился коллекцией копий античных статуй, среди которых была и статуя *Венеры Медицейской*. О ней писал Никита Демидов в своём путевом дневнике, опубликованном в Москве в 1786 г., называя её «наисовершеннейшим примером» скульптурного искусства, подробно описывая статую, отмечая её стыдливое положение. Демидов также указывает место находки этой «драгоценной вещи» в Тиволи на вилле Адриана. (Демидов 2005). Около пятидесяти лет спустя знаменитую статую упомянет учёный, философ и этнограф Николай Надеждин. В своём очерке «О современном направлении изящных искусств» он её рассматривает, как один из самых идеальных примеров греко-римской статуарной скульптуры. (Надеждин 1833: 27; цит. Ден 1960: 443).

Венеры Милосской<sup>3</sup> представляют собой довольно часто встречающуюся реминисценцию и вводят моральный вопрос, которому, на первый взгляд, нет решения. Перед гармоничной и чувственной красотой (это не адская и демоническая красота, а языческая красота) человек беззащитен, так как он не может ей противопоставлять духовные ценности Евангелия, им понятые в конце длинного и мучительного пути внутреннего очищения. Красота Венеры Милосской и Венеры Медицейской (последняя была очень знаменитой скульптурой и в западной европейской культуре, и в русской культуре в течение XVIII-XIX веков) привлекает и соблазняет инстинктуальную человеческую природу. В знаменитой публицистической статье - *ответе* «Русскому вестнику», опубликованной в 1861<sup>ом</sup> году в журнале «Время», Достоевский рассматривает женский вопрос и ведёт тщательный анализ пушкинской повести «Египетские ночи», прямо обращаясь к директору журнала Михаилу Каткову. Полемическим обменом с Катковым Достоевский старается раскрыть свое восприятие двойственного и потрясающего действия искусства: настоящие шедевры иногда олицетворяют самые неотразимые желания с таким реалистическим исходом, что только высокоцивилизованные наблюдатели умеют смотреть на них, не претерпевая опасные психологические изменения:<sup>4</sup>

Кстати, вы смеетесь над нашими словами по поводу впечатления, производимого статуями Венеры Медицейской и Венеры Милосской. На неразвитое, порочное сердце и Венера Медицейская, сказано у нас, произведет только сладострастное впечатление. Нужно быть довольно высоко

---

Иван Тургенев посвятил этой статуе юношеское стихотворение «К Венере Медицейской», им сочинённое в 1837 г. По всей вероятности, он мог любоваться формами и внешностью каменной богини на выставке в Академии искусств в 1836 г. или в парке Павловского дворца.

<sup>3</sup> Статуя Венеры Милосской стала известной в России в 30-ых – 40-ых годах XIX века. О ней рассказывали в своих очерках и описаниях, опубликованных в журнальной периодике, русские путешественники, любовавшиеся ей в музее Лувра, в котором скульптура была выставлена после её находки на острове Милос в 1820 г. О Милосской статуе писал Петр Кудрявцев в статье «Венера Милосская», опубликованной в журнале «Отечественные записки» (1847 г., номер 4). В 1856 г. Фет сочинил стихи, названные «Милосская Венера», а через год он её описал в цикле статей «Из-за границы» («Современник», 1857 г., номер 2). Об этой статуе Тургенев напомнил в рассказе «Довольно» (отрывок из записок умершего художника), написанном в 1864 г. Спустя нескольких лет после смерти Достоевского, Глеб Успенский упомянул знаменитую статую в очерке «Выпрямила» (1885 г.).

<sup>4</sup> По поводу отношения Достоевского к искусству критический очерк Антонеллы д'Амелии является совсем разъясняющим: «Мир искусства для Достоевского – это средоточие образов и символов, которые находят определенное место в воображении писателя и наделяются особыми индивидуальными, своеобразными смыслами» (д'Амелия 2007).

очищенным нравственно, чтобы смотреть на эту божественную красоту не смущаясь...

«Но разве Венера Медицейская или Венера Милосская, — возражаете вы, — представляют собою те выражения страстности, которые звучат в словах Клеопатры? Разве эти олимпийские типы не представляют собою самых целомудренных образов, проникнутых тем чистым изяществом, которое составляет живую душу приличия? Не являются ли эти образы сами олицетворением этой тонкой стыдливости, этой чарующей тайны? Разве резец не только Фидия и Праксителя, но даже ваятелей эпох упадка, доходил когда-нибудь *до последних, выражений* страстности?» [...]

Но послушайте, неужели вы думаете, что если б статуи Венеры Медицейской и Милосской, при всем том, что они представляют собою целомудренные образы и самое тонкое выражение стыдливости, привезенные в Москву к нашим простодушным предкам, во времена хоть, например, Алексея Михайловича, могли бы произвести на них какое-нибудь другое впечатление, кроме грубого и даже может быть соблазнительного? Не говорим, чтоб и тогда совершенно не было людей развитых, мы говорим вообще о впечатлении, которое бы произвели тогда на отцов наших эти немецкие «болваны». И неужели мы не правы, говоря, что надо быть высоко очищенным, нравственно и правильно развитым, чтобы взирать на эту божественную красоту не смущаясь. *Целомудренность* образа не спасет от грубой и даже, может быть, грязной мысли. Нет, эти образы производят высокое, божественное впечатление искусства, потому именно, что они сами произведение искусства. Тут действительность преобразилась, *пройдя через искусство*, пройдя через огонь чистого, целомудренного вдохновения и через художественную мысль поэта. Это тайна искусства, и о ней знает всякий художник. На неприготовленную же, неразвитую натуру, или на грубо-развратную даже и искусство не оказало бы всего своего действия. Чем развитее, чем лучше душа человека, тем и впечатление искусства бывает в ней полнее и истиннее. (Достоевский 1993: 194-195)

В статье наличие слова «целомудренность» весьма интересно. Чистота, целомудренность скульптур двух Венер происходит из самой чистоты вдохновения художника, который переживал мучительное духовное очищение. Черта целомудренности отмечает некоторых персонажей из его романов. Она связывается, например, с Соней Мармеладовой. О ней так выражается Андрей Семёнович Лебезятников в своей беседе с Петром Петровичем

Лужиным: «Со мной она как-то усиленно, как-то боязливо целомудренна, и стыдлива» (Достоевский 1973: 283). Дальше объявляя его полное уважение за эту прекрасную натуру: «вполне допускаю её целомудренность со мною, потому что в этом – вся её воля, всё её право» (Достоевский 1973: 284). Алёше Карамазову качество духовной чистоты передаёт статус превосходного и совсем необыкновенного существа: «Была в нем одна лишь черта, которая во всех классах гимназии, начиная с низшего и даже до высших, возбуждала в его товарищах постоянные желания подтрунить над ним, но не из злобной насмешки, а потому что это было им весело. Черта эта в нем была дикая, исступленная стыдливость и целомудренность» (Достоевский 1976а: 19). А также лицо Катерины Николаевны в «Подростке» – «застенчивое и целомудренное». (Достоевский 1975: 203) Черта целомудренности поэтому характеризует моральную и внешнюю красоту замечательных людей, героев, одарённых способностями видеть истину и добро в ближних и понять настоящую натуру окружающих людей. Понятие целомудренности происходит от греческого понятия *sophrosyne* (софрозина), от фроне́зиса, как образа мудрости, направленного на моральное поведение и практическое действие, как способность судить благо и плохое для хорошей жизни. В отличие от софии, софрозина выражает ценность умеренности. Кроме того, здесь Достоевский подчёркивает понятие немощности целомудренности образов искусства в контексте душевно неприготовленной и неразвитой натуры, свойственной не только отдельному человеку во всякой эпохе и стране мира, а также целым цивилизациям. Спасительная сила искусства уничтожается грубостью, свойственной неправильно развитому человеку.

Несколько лет спустя, в 1868, во время путешествия в западную Европу на медовый месяц, во Флоренции, в Галерее Уффици, он любуется знаменитой статуей Венеры Медицейской, как свидетельствуют слова Анны Сниткиной Достоевской. «Посетив картинную галерею, он непременно шёл смотреть в том же здании статую *Venere de Medici* (Венеру Медицейскую) работы знаменитого греческого скульптора (*Cleomene*). Эту статую мой муж признавал гениальным произведением». (Достоевская 1987: 205-206) Именно при пребывании во Флоренции великий писатель работал над романом «Идиот», (Strelsky 1964), где появляется очень интересное упоминание о статуе Венеры, связанной с персонажем Настасьи Филипповны. Этими словами Достоевский описывает обстановку её петербургской квартиры:

«Но великолепное убранство первых двух комнат, неслыханные ими вещи, редкая мебель, картины, *огромная статуя Венеры*<sup>5</sup> – всё это произвело на них неотразимое впечатление почтения и чуть ли даже не страха» (Достоевский 1993а: 134).

Интересно заметить, что в квартире молодой и соблазнительной женщины выделяется самое её изображение: статуя Венеры символизирует её сложный статус красивой вещи и одновременно красивой женщины, желаемой многими мужчинами (Goerner 1982). Кроме того Настасью Филипповну тянут разные, даже противоположные личности и натуры. Трагичная черта её судьбы состоит из того, что, с одной стороны, она страстно желает морального спасения при помощи любви князя Мышкина, а, с другой стороны, её страстное желание мстить за оскорбления, сама её чувственность вместе с её раненой гордостью отравляют её отношения к окружающим и к самой себе. Настасья Филипповна, кажется, представляет собой образец вечно совершенной красоты, воплощение эстетического идеала, символизированного статуей Венеры, которая стоит в её квартире. Но её поразительная красота, её целомудренность – как произведение искусства, представленное неразвитому и невежественному человеку – испорчена грубым и бесчувственным Рогожиным, таким образом Настасья Филипповна становится его жертвой.

В подготовительных материалах к «Подростку» - Достоевский работал над романом в 1874-1875 гг. – читается интересный абзац, который не появится в окончательной редакции романа:

«Но кровь и пожары не смущают Фед<ора> Фед<орови>ча. А драгоценности будут лучше, в тысячу раз выше (I, с. 20) "Конечно, хорошо бы спасти от будущего огня несколько величайших вещей (Сикстинская Мадонна, Венера Милосская) для великой памяти и для примирения. Но жаль, что это невозможно; они-то первые и должны исчезнуть. Я полагаю, что у тех, которые жгут, кровью обливают сердце"» (Достоевский 1976б: 15). Этот персонаж, учитель Федор Федорович, исчезнет из окончательной редакции, унося из романа значительное упоминание о противопоставлении двух видов красоты, увековеченных искусством. А именно это противопоставление, вероятно, является ключом к пониманию внутреннего отношения писателя к сложному, непримиримому вопросу представления и восприятия женской красоты, хотя и возвышенной искусством.

В окончательной редакции «Подростка» нет никакого упоминания о знаменитой статуе Венеры Милосской, а реминисценция Сикстинской Мадонны становится «превосходн[ой] больш[ой] гравюр[ой] Дрезденск[ой] Мадонны», (Достоевский 1975: 82),<sup>6</sup> которая висит на стене гостиной маленькой квартиры главного героя. Репродукция Сикстинской Мадонны,<sup>7</sup> которая находится напротив большой фотографии ворот флорентийского кафедрального собора, служит здесь двойной автобиографической связью, так как кроме воспоминания о пребывании автора во Флоренции она напоминает об известной его привязанности к знаменитой картине Рафаэля, репродукция которой висела в кабинете самого Достоевского. В обстановке гостиной размещение гравюры многозначительно: в этой комнате, в углу, висит «большой киот с старинными фамильными образами» (Достоевский 1975: 82).

Сикстинская Мадонна и Венера Милосская представляются не только двумя различными выражениями женственной красоты, но и двумя различными выражениями искусства. В своей статье «Г.н –бов и вопрос об искусстве», опубликованной в журнале «Время» в 1861 г., Достоевский излагает основополагающий тезис своего морально-эстетического мировоззрения: в моральной и духовной человеческой битве красота и искусство единичны (Jackson 2013). Они органически нужны человеку: «Потребность красоты и творчества, воплощающего ее, — неразлучна с человеком, и без нее человек, может быть, не захотел бы жить на свете». (Достоевский 1993б: 76). Кроме того, красота воплощается как в здоровых, так и в нездоровых формах: первые ведут человека до достижения верхней духовной гармонии, а вторые ему приносят развращённость и моральный упадок. Оба вида красоты принимают живую телесную внешность, а если здоровая красота характеризует духовно и морально высших персонажей, как например Соню Мармеладову, то нездоровая красота отличает жестоких, соблазнительных и одновременно слабых героинь, как например Полину Александровну. Но с нездоровой красотой искусство не имеет никакого отношения, так как настоящая и общеузнаваемая художественность произведения искусства сохраняет и выражает истину, и по самой своей натуре искусство не может представлять нездоровую красоту. Сикстинская Мадонна, воплощающая образ абсолютной и духовной красоты, и Венера Милосская, воплощающая образ совершенной, чувственной красоты, следовательно, символизируют два внешне противоположные эстетические

<sup>6</sup> Картина *Madonna Sistina* с 1754 года находится в Галерее старых мастеров в Дрездене.

<sup>7</sup> «Сикстинская Мадонна Рафаэля несет значительную художественную нагрузку в Преступлении и наказании, в Подростке и особенно в Бесах». (Гини 2004, интернет).

представления. А если противоположность решается художественностью, то зрительным и психологическим восприятием эстетического воздействия, относящегося к человеческим побуждениям, владеет только цивилизованный, образованный человек. Такие произведения искусства как Венера Милосская или Венера Медицейская являются поэтому проблемными толкованиями понятия внешней красоты, которым сам автор не раз относится с умалчиванием. Леонид Гроссман в своей знаменитой монографии о Достоевском останавливается на эстетическом мировоззрении великого писателя, ссылаясь на уже упомянутую статью «Г.н – бов и вопрос об искусстве». Советский критик определяет два течения в русской эстетике во времена Достоевского: утилитаристы, в том числе Добролюбов и сторонники чистой красоты, в том числе Фет. «Достоевский заявляет о своей – третьей – позиции, независимой и всеобъемлющей: он за свободное творчество, за вольную поэтику, за искусство неограниченных возможностей и бесконечных устремлений, приносящее высшую пользу человечеству». (Гроссман 1963: 49).

Именно эта третья позиция, наверно, позволяет писателю сохранять целостность его сложного и разнообразного, иногда даже как-то нерешённого, понятия красоты в своём эстетическом зрении. По поводу скульптурных шедевров Достоевский упоминает отрывок из стихотворения Пушкина «Поэт и толпа»: «Мрамор сей ведь бог» и добавляет потом: «сколько ни пляйте на него, никогда у него не отнимете его божественности». (Достоевский 1978: 78) Если чернь – утверждает Пушкин – считает Аполлона Бельведерского просто кумиром, не ценя его художественной значимости, то невежественный человек – отмечает Достоевский – видит в статуях Венеры только низкие побуждения. А это мучительное установление, наверно, определяет постепенное затуманивание образа божественной языческой красоты в его эстетическом восприятии.

Два других интересных примера умолчания о мотиве языческой красоты мы находим в публицистических сочинениях. В записях к «Дневнику писателя» 1876<sup>ого</sup> г. в размышлении о культурном восприятии голого тела, вероятно не изменяющем в течение веков и в истории цивилизаций, в отличие от восприятия манеры одеваться, подлещающейся изменению вкуса, возвращается мысль о Венере Милосской: «Повторяю, остался незыблемым (в красоте) лишь костюм Бельведерского Аполлона, и Венеры Милосской» (Достоевский 1982: 87). Но из опубликованной редакции «Дневника писателя» это размышление удалено. Во второй главе «Дневника писателя» посвящённой «Сюжетам для романов», в январском выпуске 1876<sup>ого</sup> г. автор перелагает

цитату из «Былого и дум» Герцена,<sup>8</sup> пропуская упоминание о Венере Медицейской: «Да, и всё общество в целом, сняв с себя старую кожу, остается в тяжелом и в комическом виде. Оно – как бы голое» (Достоевский 1981: 151).

Несомненно, понятие молчания у Достоевского имеет сложное и семантически расслоенное значение. Ведь в романе «Подросток» можно найти интересное определение этого душевного и внешнего состояния: «Молчать хорошо, безопасно и красиво [...]. Молчание всегда красиво, а молчаливый всегда красивее говорящего» (Достоевский 1975: 173).

Ещё более интересная формулировка этого самого отрывка содержится в рукописных редакциях романа: «молчать несравненно выгоднее, чем говорить. И это во всех случаях, без исключений. Молчать хорошо, безопасно и красиво – чего же более? [...] Молчание всегда красиво, и молчаливый всегда красив; а пуще всего – выгодно» (Достоевский 1976: 283).

Особенно значительным, на наш взгляд, является заключительное уточнение, которое автор внёс в окончательную редакцию произведения, а именно, – молчание выгодно «во всех случаях», как объясняется выше. У Достоевского молчание, с одной стороны, является неотъемлемой частью самой речи, удачным средством выражения, которое позволяет в определенных контекстах передать духовную общность людей, (Jens 2016), например, в романе «Братья Карамазовы» Алеша молча принимает исповедь Дмитрия и Ивана. С другой стороны, молчание определяет метафизический уровень – глубокое молчание, сопротивляющееся какофонии шумов лихорадочных мыслей и психическим процессам, происходящим в мире, характеризованном молчанием Бога (Mathews 2000). В этом случае оно указывает смиренную реакцию на обвинение, таким образом определяя благороднейшее выражение любви: молчанием Христос отвечает на обвинения Великого Инквизитора. Слово и молчание являются зеркальными отражениями, выраженными противоположенными натурами единого этико-юридического вопроса: «Слово не столько называет, сколько замалчивает свой предмет. Безмолвие скапливается в самих словах как невыговоренность смысла, его оглушенность словом» (Эпштейн 2006: 194-195).

Кроме того, молчание касается и самой авторской речи, принимая вид уклончивости: это отказ от высказывания, завуалирование суждения, ожидание момента понимания и толкования. А если явление, вводящее в недомолвку, не подчиняется этическому истолкованию, авторское молчание становится

<sup>8</sup> «Сбрасывая с себя [...] все покровы, самые отчаянные стали щеголять в costume гоголевско-го Петуха и притом не сохраняя позы Венеры Медицейской» (Герцен 1957: 351).

неизменным положением, тем более, если само явление связано с таким же сложным и семантически расслоенным понятием как понятие красоты. Недомолвка тогда указывает на раздумье, вызванное решением не раскрывать определенное выражение красоты, не воплощать его в очерченные и литературно-моделирующие персонажи и не предоставлять ему точное место в системе человеческих ценностей: молчание, действительно, выгодно.

В последнем произведении Достоевского вернётся образ Венеры Милосской, как изобразительный элемент, выполняющий описательную функцию. Так великий писатель представляет внешний вид Грушеньки в романе «Братья Карамазовы»: «это тело, может быть, обещало формы Венеры Милосской, хотя непременно и теперь уже в несколько утрированной пропорции» (Достоевский 1976: 137). Но здесь смутное воплощение Венеры Милосской приобретает образ приниженной Венеры, с чрезмерными формами, выражающими красоту, обречённую на скорое увядание. Тем не менее чистодушного Алёшу трогает её детская улыбка. Он даже не замечает – ей он не встревожен – её полногрудую, пышнотелую фигуру. Его поражают её неестественная речь, её странное и медленное произношение, как знак невоспитанности и бескультурности, затмевающие её броскую внешность.

В творчестве Достоевского визуальный элемент приобретает бесспорное значение: всяким местам, обстановкам, персонажам, в том числе и второстепенным, даже отдельным мотивам он придает особенную экфрастическую значимость. Нередко разные лица, появляющиеся в его произведениях, окружает аура неопределенности, созданная путаными свидетельствами и мнениями, неясными замечаниями, смутными слухами. Эти разные действующие лица постепенно становятся наиболее отчётливо воспринимаемыми персонажами: именно так бывает с фигурами, представленными в картинах Коро (Степанян-Румянцева 2015).

Предполагаемые языковые неряшливости у Достоевского являются в действительности художественными приемами, а неопределенность слова, сама его несказанность, вызывает живописные представления, особенно связанные с эпизодами из Библии и Евангелия, как, например, сцена Распятия (Касаткина 2015).

Т. Касаткина указывает на присутствие настоящих словесных икон в завершении каждого из пяти основных романов великого писателя.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> «Преступление и наказание» заканчивается иконой Богородицы (*Споручница грешных*); «Идиот» – *Положением во град*; «Бесы» произведением *Жен мироносиц*; «Подросток» –

Влиянию живописи, особенно религиозного характера, на творчество Достоевского до сих пор посвящены многочисленные научные исследования (Миллионщикова, 2018), а изыскания скульптурного элемента в творчестве писателя на сегодняшний день представляет собой не вполне изученную сферу литературоведческих исследований. Интересно заметить, как у Достоевского женские фигуры, за редкими исключениями (в том числе и Грушенька, которая напоминает саму статую Венеры Милосской), не имеют тела, а только лицо, а красота, их характеризующая, не имеет никакой конкретной связи с эросом. Такие героини, как Настасья Филипповна, Дуня, Варвара Алексеевна, Соня Мармеладова олицетворяют идеал возвышенной красоты. Их красота имеет иконографический, иногда тайный характер. Красота древнегреческих скульптур характеризуется голой красотой, наделённой эротическими чертами и не менее волнующей наружной тайностью (Ямпольский 1996). М. Ямпольский, комментируя замечание Р. М. Рильке об египетских статуях, утверждает, что сверхэкспонируемая форма «является след минувшего пребывания [тайны] внутри, ее невидимости, которая согласно механизмам инверсии, лишь проецируется на внешний объект» (Ямпольский 1996: 73). Также Г. Куртис считает, что Венера Милосская показывает себя такой открытой, даже соблазнительной, но, в сущности, она скрывает в себе внутренние неразгаданные тайны (Curtis 2004). Не второстепенным является вуайеристский аспект в европейском восприятии скульптурных представлений богини Афродиты. Невинная обнаженность этого женского образа стала фокусом универсальной художественной оценки, таким образом определяя какую-то «потерю чистоты», навсегда канонизированное в истории представлений о женской красоте, связанной с языческой чувственностью, противостоящей целомудренности (Spivey 1996).

Можно заметить, что в конце жизни, в конце своего пути в эстетическом размышлении, Фёдор Достоевский, казалось бы, окончательно отдаёт образу Венеры её платоническую ценность, не воплощаемую в действительных, человеческих формах. Демиург-писатель отказался от своей роли божественного ремесленника и больше не хотел лепить вещество по образцу идеи: языческая, хотя бы волнующая, красота Венеры не спасёт мир.

Как известно, с Кантом вели плодотворный диалог как Достоевский, так и Толстой, Белый и Пастернак (Melich 2010).

Достоевский «не только был знаком с антитетикой «Критики чистого разума», но и продумал её. Более того, отчасти сообразуясь с ней, он развивал свои доводы в драматических ситуациях романа [«*Братья Карамазовы*»]. Более того, он сделал Канта, или вернее антитезис его антиномий, символом всего того, против чего он боролся (и в себе самом, и с противниками) как писатель, публицист и мыслитель» (Голосовкер 1963: 38-39).

У Достоевского, кроме морального принципа человека из подполья присутствует эстетический принцип. Сама идея освобождения из упомянутого Чернышевским хрустального дворца, из-за чистого удовлетворения, соответствует эстетическим понятиям Канта, по которым чувство возвышенного рождает нарушение границ принципов эlegantности и полезности. Наслаждение возвышенным осуществляется само по себе, не выполняя никакой другой функции. Эстетический принцип возвышенного имеет в творчестве Достоевского определенные последствия, смягчая различие между этикой и эстетикой (Goldfarb 1995).

Рассуждение об эстетическом принципе, воплощенном искусством, а именно, скульптурными произведениями греческого классического искусства, у Канта, вероятно, оказывается неуместным, так как «У Канта ещё не найдётся связь, появившаяся позже, между теорией красоты и теорией искусства» (De Rosa 2006: 13).

Данная статья подталкивает к более широкому обсуждению вопроса, и предположение о созвучности мыслей Достоевского и другого немецкого философа, Гегеля, оказывается возможным и приемлемым (Бачинин 1978).

В своих чтениях об искусстве (*Vorlesungen über die Ästhetik*) Гегель считает, что греческая скульптура из середины V века д. н.э. создала самые совершенные модели идеальной красоты. По мнению немецкого философа, искусство выражает свою сущность не философскими понятиями, не метафорами или религиозными ритуалами, а через сенсорно воспринимаемое вещество, как камень, дерево, цвет и звук. Сам её смысл заключается в представлении душевной свободы в сенсорно воспринимаемом виде, а красота является именно такой душевной свободой, выражающейся формами, которые человек может непосредственно видеть и слышать. Самые возвышенные явления душевной красоты отражаются в произведениях классического и романтического искусства. Тем не менее, кроме душевной красоты, Гегель признаёт и существование чисто чувственной (*sinnlich*) красоты, обнаруживающейся в силе, жизнерадостности и эlegantности, и не раз воплощенной в животных и людях (Hegel 2015).

Эти краткие реминисценции (Houlgate 2007) из Гегеля вместе с духовным наследием литературного эстетического мышления первой половины XIX века могут являться плодотворной основой в творчестве Достоевского нового возможного толкования затемненного присутствия красоты, которая не спасёт мир. Чистая скульптурная красота, по мнению Гегеля, отождествляется с представлениями свободных и независимых личностей, отделенных от светских забот и нетронутых эмоциями, желаниями и потребностями. Их красота состоит из гармонии и невозмутимости. Такие субъекты не показывают никакого стремления к преодолению самого себя, а остаются бездельными, довольными собой. Скульптура, как представление возвышенной красоты, изображает божественное как выражение бесконечного спокойствия и благородства. Такое состояние характеризует и личностей, изображенных в конкретных ситуациях и отмеченных наивностью и безобидностью. Поэтому и Гегель представляет образ Венеры, поднимающейся из воды, поражающей своей мощностью и потерянными взглядом на расстоянии (Hegel 2015; Hegel 2018) и у Достоевского тихая, гармоничная, мощная и языческая красота Венеры отмечается загадочностью и неповторимостью.

### **Источники**

1. Достоевский, Фёдор (1993а), *Полное собрание сочинений в 15 томах*, т. 8, Ленинград, Наука.
2. Достоевский, Фёдор (1993б), *Полное собрание сочинений в 15 томах*, т. 11, Ленинград: Наука.
3. Достоевский, Фёдор (1973), *Полное собрание сочинений в 30 томах*, т. 6, Ленинград: Наука.
4. Достоевский, Фёдор (1975), *Полное собрание сочинений в 30 томах*, т. 13, Ленинград: Наука.
5. Достоевский, Фёдор (1976а), *Полное собрание сочинений в 30 томах*, т. 14, Ленинград: Наука.
6. Достоевский, Фёдор (1976б), *Полное собрание сочинений в 30 томах*, т. 16, Ленинград: Наука.
7. Достоевский, Фёдор, (1978), *Полное собрание сочинений в 30 томах*, т. 18, Ленинград: Наука.
8. Достоевский, Фёдор (1981), *Полное собрание сочинений в 30 томах*, т. 22, Ленинград: Наука.
9. Достоевский, Фёдор (1982), *Полное собрание сочинений в 30 томах*, т. 24, Ленинград: Наука.

## Литература

1. Бачинин, Владислав (1978), „Достоевский и Гегель (К проблеме разорванного сознания)”, *Достоевский: Материалы и исследования*, т. 3, Ленинград: Наука: 13–20.
2. Goerner, Tatiana (1982), „The Theme of Art and Aesthetics in Dostoevsky’s *The Idiot*”, *Urbandus Review*, 2, 2: 79–95.
3. Герцен, Александр (1957), *Собрание Сочинений в тридцати томах*, т. 11, Москва, Издательство Академии Наук СССР, 1957.
4. Гини, Джузеппе (2004), „Власть портрета (Икона, русская литература и табу на портрет)”, *Toronto Slavic Quarterly*, 11, Winter 2004, интернет, доступно на <http://sites.utoronto.ca/tsq/11/GiuseppeGhini.shtml> (посещено 28. декабря 2020).
5. Goldfarb, David A. (1995), „Kant’s Aesthetics in Dostoevsky’s *Notes from Underground*”, *Newsletter of the Society for Russian Religious Philosophy*, 1, Spring, 1995: 11–19.
6. Голосовкер, Яков (1963), *Достоевский и Кант*, Москва: Издательство Академии Наук СССР.
7. Гроссман, Леонид (1963), *Достоевский*, Москва: Молодая гвардия.
8. Д’Амелия, Антонелла (2007), „Достоевский и итальянское искусство”, *Италия в русской литературе*, Новосибирск: НГПУ, 96–107.
9. Демидов, Никита (2005), *Журнал путешествия Никиты Акинфиевича Демидова (1771–1773)*, Екатеринбург: Сократ
10. Ден, Татьяна (1960), „Примечания”, И. Тургенев, *Полное Собрание Сочинений и писем в тридцати томах*, т. 1, Москва: Академия Наук.
11. De Rosa, Maria Rosaria (2006), „Estetica e critica d’arte in Konrad Fiedler”, *Aesthetica preprint*, 77, agosto 2006: 8–73.
12. Достоевская, Анна (1987), *Воспоминания*, Москва: Издательство Правда.
13. Jackson, Robert Louis, „Two kinds of Beauty”, *Close Encounters: Essays on Russian Literature*, Brighton MA: Academic Studies Press, 2013: 154–171.
14. Jens, Benjamin (2016), „Silence and Confession in the Brothers Karamazov”, *Russian Review*, 75, January 2016: 51–66.
15. Curtis, Gregory (2004), *Disarmed, The Story of the Venus de Milo*, New York: Random House.
16. Касаткина, Татьяна (2004), *О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле»*, Москва: ИМЛИ РАН.
17. Касаткина, Татьяна, (2015), *Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф. М. Достоевского*, Москва: ИМЛИ РАН.
18. Mathews, Peter D. (2000), „Dostoevsky: Expressions in Silence”, *The Dostoevsky Journal*, January 2000, (1): 1–9.
19. Melich, Julia (2010), „Il superamento di Kant in Russia”, *Studi kantiani*, 23: 91–106.
20. Миллионщикова, Татьяна (2018) „Визуальные образы в произведениях Ф. М. Достоевский (Обзор)”, *РЖ*, 2018, 7, 4: 154–161.

*Красота, которая не спасёт мир: западный классический образ женственности и молчание Достоевского*

21. Надеждин, Николай (1833), *О современном направлении изящных искусств*, Москва.
22. Spivey, Nigel (1996); *Understanding Greek Sculpture. Ancient Meanings. Modern Readings*, London: Thames & Hudson.
23. Strelsky, Katharine (1964), „Dostoevsky in Florence”, *The Russian Review*, 23, 2: 149–163.
24. Степанян-Румянцева, Елена (2015), „Визуальность в поэтике Достоевского”, *Искусствознание*, 2015, 1–2: 484–500.
25. Tonini, Lucia (2012), “‘Fortuna’ e ‘Sfortuna’ di un’opera del primo Rinascimento in Russia”, L. Tonini, (a cura di), *Rinascimento e Antirinascimento. Firenze nella cultura russa fra Otto e Novecento*, Firenze: Olschki: 125–137
26. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2015), „Die Skulptur”, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, Band 28, 1, *Nachschriften zu den Jahre 1820/21 und 1823*, Hamburg: Felix Meiner Verlag: 131–152.
27. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2018) W. F., „Die Skulptur” *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, Band 28, 2, *Nachschriften zum Kolleg des Jahres 1826*, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2018: 794–816.
28. Houlgate, Stephen (2007), „Hegel and the Beauty of Sculpture”, *Hegel and the Arts*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press: 56–89.
29. Эпштейн, Михаил, (2006), *Слово и молчание. Метафизика русской литературы*, Москва: Высшая школа.
30. Ямпольский, Михаил (1996), *Демон и лабиринт. Диаграммы, деформации, мимесис*, Москва: Новое литературное обозрение.

Giulia Baselica

Univerzitet u Torinu

Odsjek za strane jezike i književnosti i moderne kulture

**LEPOTA KOJA NEĆE SPASITI SVET: KLASIČNA  
ZAPADNJAČKA SLIKA ŽENSKOG IDEALA I  
PREĆUTKIVANJE F. M. DOSTOJEVSKOG**

*Rezime*

Nasuprot čulnoj i neodoljivoj ženstvenosti kao uzroku propasti, i čistoj i spasonosnoj ženstvenosti, koja je izraz hrišćanskih vrednosti i religije ruskog naroda, što su modeli koji postoje, na primer, u književnim likovima kao što je Nastasja Filipovna u *Idiotu* i Sonja Marmeladova u *Zločinu i kazni*, u delu Dostojevskog postoji još jedan oblik ženske lepote koji je sam po sebi problematičan. Radi se o idealu koji vodi poreklo iz grčke kulture, a uobličен je u statuama Skopasa i Praksitela. Statue Venere Miloske i Venere Mediči

predstavljaju u estetsko-moralnoj viziji Dostojevskog frekventno uporište u publicističkoj i književnoj produkciji iz šezdesetih godina i pokreću moralno pitanje za koje, bar naizgled, nema rešenja: čovek je pred skladnom i senzualnom lepotom (dakle, ne paklenom i demonskom, nego pred onom čija je priroda paganska) bespomoćan jer nije u stanju da joj suprotstavi duhovne, hrišćanske vrednosti do kojih je došao i koje je usvojio na kraju dugog i mukotrpnog procesa unutarnje purifikacije. Lepota Venere Miloske i Venere Mediči (ova poslednja je bila dobro poznata kako u zapadnoevropskoj tako i u ruskoj kulturi XVIII i XIX veka) privlači i zavodi čoveka svojom dubokom i suštinskom prirodnošću.

U poznatom članku napisanom 1861. godine (F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočineij v pjatnadcati tomach*, Leningrad, Nauka, T. 11, 1993), kao odgovor Katkovu, Dostojevski tvrdi da samo onaj ko je moralno postojan može da posmatra obe Venere, a da to ne naruši njegov unutarnji mir. Da je veliki pisac ovo estetsko pitanje doživljavao kao otvoren problem koji nije sasvim rešiv, potvrđuje i činjenica da je oklevao da od njega stvori književni motiv. Venera Miloska citirana je u jednoj varijanti *Demon*a (F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočineij v tridcati tomach*, Leningrad, Nauka, T. 11, 1974), a obe Venere spominju se u tri različita odlomka jedne verzije *Mladića* (F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočineij v tridcati tomach*, Leningrad, Nauka, T. 17, 1976). Ove reference, međutim, ne javljaju se u konačnim verzijama navedenih romana.

Cilj ovoga rada bio je da se ispita status idealne ženske lepote i njeno mesto u viziji i u književnom opusu Dostojevskog, uzimajući u obzir i njegov stav prema zapadnoevropskoj kulturi. Polazište u istraživanju predstavljali su citirani publicistički i književni tekstovi koje smo povezali sa stanovištem intelektualaca – savremenika Dostojevskog kao što su Nikolaj K. Mihajlovski (*Iz polemiki s Dostoevskim u Literaturnaja kritika i vospominanija*, 1880) ili pripadnik mlađe generacije Dmitrij S. Mereškovski (*L. Tolstoj i Dostoevskij*, 1902).

► **Ključne reči:** Dostojevski, ruska književnost, Venera Mediči, Venera Miloska, lepota.

## Primary Sources

1. Dostoevskii, Fëdor (1993a), *Polnoe sobranie sochinenii v 15 tomakh*, t. 8, Leningrad, Nauka.
2. Dostoevskii, Fëdor (1993b), *Polnoe sobranie sochinenii v 15 tomakh*, t. 11, Leningrad: Nauka.

3. Dostoevskii, Fëdor (1973), *Polnoe sobranie sochinenii v 30 tomakh*, t. 6, Leningrad: Nauka.
4. Dostoevskii, Fëdor (1975), *Polnoe sobranie sochinenii v 30 tomakh*, t. 13, Leningrad: Nauka.
5. Dostoevskii, Fëdor (1976a), *Polnoe sobranie sochinenii v 30 tomakh*, t. 14, Leningrad: Nauka.
6. Dostoevskii, Fëdor (1976b), *Polnoe sobranie sochinenii v 30 tomakh*, t. 16, Leningrad: Nauka.
7. Dostoevskii, Fëdor, (1978), *Polnoe sobranie sochinenii v 30 tomakh*, t. 18, Leningrad: Nauka.
8. Dostoevskii, Fëdor (1981), *Polnoe sobranie sochinenii v 30 tomakh*, t. 22, Leningrad: Nauka.
9. Dostoevskii, Fëdor (1982), *Polnoe sobranie sochinenii v 30 tomakh*, t. 24, Leningrad: Nauka.

## References

1. Bachinin, Vladislav (1978), „Dostoevskii i Gegel’ (K probleme razorvannogo soznaniia)”, *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*, t. 3, Leningrad: Nauka: 13–20.
2. D’Ameliia, Antonella (2007), „Dostoevskii i ital’ianskoe iskusstvo”, *Italiia v russkoi literature*, Novosibirsk: NGPU, 96–107.
3. Demidov, Nikita (2005), *Zhurnal putestestviia Nikity Akinfieviicha Demidova (1771–1773)*, Ekaterinburg: Sokrat.
4. Den, Tat’iana (1960), „Primechaniia”, I. Turgenev, *Polnoe Sobranie Sochinenii i pisem v tridtsati tomakh*, t. 1, Moskva: Akademiia Nauk.
5. De Rosa, Maria Rosaria (2006), „Estetica e critica d’arte in Konrad Fiedler”, *Aesthetica preprint*, 77, agosto 2006: 8–73.
6. Dostoevskaiia, Anna (1987), *Vospominaniia*, Moskva: Izdatel’stvo Pravda
7. Goerner, Tatiana (1982), „The Theme of Art and Aesthetics in Dostoevsky’s *The Idiot*”, *Ulbandus Review*, 2, 2: 79–95.
8. Gertsën, Aleksandr (1957), *Sobranie Sochinenii v tridtsati tomakh*, t. 11, Moskva, Izdatel’stvo Akademii Nauk SSSR, 1957.
9. Ghini, Giuseppe (2004), „Vlast’ portreta (Ikona, russkaia literatura i tabu na portret)”, *Toronto Slavic Quarterly*, 11, Winter 2004, internet, dostupno na <http://sites.utoronto.ca/tsq/11/GiuseppeGhini.shtml> (poseshcheno 28. dekabriia 2020).
10. Goldfarb, David A. (1995), „Kant’s Aesthetics in Dostoevsky’s *Notes from Underground*”, *Newsletter of the Society for Russian Religious Philosophy*, 1, Spring, 1995: 11–19.
11. Golosovker, Iakov (1963), *Dostoevskii i Kant*, Moskva: Izdatel’stvo Akademii Nauk SSSR.
12. Grossman, Leonid (1963), *Dostoevskii*, Moskva: Molodaia gvardiia.

13. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2015), „Die Skulptur“, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, Band 28, 1, *Nachschriften zu den Jahre 1820/21 und 1823*, Hamburg: Felix Meiner Verlag: 131–152.
14. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2018) W. F., „Die Skulptur“ *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, Band 28, 2, *Nachschriften zum Kolleg des Jahres 1826*, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2018: 794–816.
15. Houlgate, Stephen (2007), „Hegel and the Beauty of Sculpture“, *Hegel and the Arts*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press: 56–89.
16. Jackson, Robert Louis, „Two kinds of Beauty“, *Close Encounters: Essays on Russian Literature*, Brighton MA: Academic Studies Press, 2013: 154–171.
17. Jens, Benjamin (2016), „Silence and Confession in the Brothers Karamazov“, *Russian Review*, 75, January 2016: 51–66.
18. Curtis, Gregory (2004), *Disarmed, The Story of the Venus de Milo*, New York: Random House.
19. Kasatkina, Tat'iana (2004), *O tvoriashchei prirode slova. Ontologichnost' slova v tvorchestve F. M. Dostoevskogo kak osnova «realizma v vysshem smysle»*, Moskva: IMLI RAN.
20. Kasatkina, Tat'iana, (2015), *Sviashchennoe v povsednevnom: dvusostavnyi obraz v proizvedeniakh F. M. Dostoevskogo*, Moskva: IMLI RAN.
21. Mathews, Peter D. (2000), „Dostoevsky: Expressions in Silence“, *The Dostoevsky Journal*, January 2000, (1): 1–9.
22. Melich, Julia (2010), „Il superamento di Kant in Russia“, *Studi kantiani*, 23: 91–106.
23. Millionshchikova, Tat'iana (2018) „Vizual'nye obrazy v proizvedeniakh F. M. Dostoevskii (Obzor)“, *RZh*, 2018, 7, 4: 154–161.
24. Nadezhdin, Nikolai (1833), *O sovremennom napravlenii iziashchmykh iskusstv*, Moskva.
25. Spivey, Nigel (1996), *Understanding Greek Sculpture. Ancient Meanings. Modern Readings*, London: Thames & Hudson.
26. Strelsky, Katharine (1964), „Dostoevsky in Florence“, *The Russian Review*, 23, 2: 149–163.
27. Stepaniān-Rumiāntseva, Elena (2015), „Vizual'nost' v poetike Dostoevskogo“, *Iskusstvoznanie*, 2015, 1–2: 484–500.
28. Tonini, Lucia (2012), „‘Fortuna’ e ‘Sfortuna’ di un’opera del primo Rinascimento in Russia“, L. Tonini, (a cura di), *Rinascimento e Antirinascimento. Firenze nella cultura russa fra Otto e Novecento*, Firenze: Olschki: 125–137.
29. Ėpshtein, Mikhail, (2006), *Slovo i molchanie. Metafizika russkoj literatury*, Moskva: Vysshaiā shkola.
30. Iāmpol'skiĭ, Mikhail (1996), *Demon i labirint. Diagrammy, deformatsii, mimesis*, Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.