

НАТАЛЬЯ ВОЛОДИНА

Череповецкий государственный университет
Гуманитарный институт
Кафедра отечественной филологии
и прикладных коммуникаций
162612 Череповец
Советский пр., 8А

ВЕНЕРА МИЛОССКАЯ В ВОСПРИЯТИИ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ XIX В.: ДИХОТОМИЯ ТЕЛЕСНОГО/ДУХОВНОГО

VENUS DE MILO IN THE WORKS OF RUSSIAN WRITERS OF THE 19TH CENTURY: DICHOTOMY OF THE MATERIAL AND THE SPIRITUAL

Статую Венеры Милосской можно рассматривать как один из «ключевых образов искусства», т. е. таких произведений искусства, которые стали для европейской или национальной культуры носителями универсальных смыслов, приобрели знаковое и символическое значение, оказались своего рода «ценностными ориентирами». К ее описанию и оценке не раз обращалась русская литература, эстетика, критика и публицистика: П. Н. Кудрявцев, Л. Г. Яков, Н. И. Надеждин, И. С. Тургенев, А. А. Фет, Г. И. Успенский, Ф. М. Достоевский. В восприятии, понимании знаменитой античной скульптуры проявились характерные для русской культуры, прежде всего, XIX века, векторы развития художественного сознания и зрительской рецепции. Их содержание определяется различным – если иметь в виду доминанту – пониманием того, что есть красота и в чем ее ценность: внешней пластичности и гармонии форм или в том скрытом внутреннем смысле, который сугубо эстетическое переживание прекрасного может поднять на духовно-эстетический уровень. В конечном итоге оказывается, что документальные и художественные тексты русской литературы дают представление о красоте как органическом соединении телесного и духовного, а статуя Венеры Милосской остается одним из ключевых образов искусства, где потенциально присутствуют все эти смыслы.

Ключевые слова: статуя Венеры Милосской, ключевые образы искусства, красота, дихотомия духовного/телесного.

The statue of Venus de Milo can be considered one of the key images of art, i.e. such works which have become carriers of universal meanings for the European culture or for national ones. Descriptions of Venus de Milo have often featured in Russian literature, in travel sketches and memoirs of Russian travellers, as evidenced by works of Pyotr Kudryavtsev, Afanasy Fet, Ivan

Turgenev, Gleb Uspensky or Fyodor Dostoyevsky. The statue of the ancient goddess embodies the binary opposition of the material and the spiritual and presents a characteristic ideal of beauty as an organic unity of these principles.

Keywords: Statue of Venus de Milo, key images of art, beauty, spiritual/material dichotomy.

Актуальность и жизнеспособность научной идеи может определяться ее «самарождением» (как правило, в соотносимые периоды времени) в разных вариантах и терминах, имеющих близкое значение и потому допускающих объединение в один семантический ряд. Характерная тенденция современной гуманитарной науки – поиск смысловых и культурных доминант, которые присутствуют в языке, литературе, разных сферах искусства. Для их обозначения сегодня используются термины «концепт», «константа», «ключевые слова-понятия», «ключевые слова русской языковой картины мира», «универсалия», «мифологема» и др. Александр Михайлов высказал мысль о существовании многочисленных «ключевых слов культуры» – слов, которые передают «самую суть» наших «взглядов на мир, бытие, действительность и т.д.»¹. Данные слова, с его точки зрения, являются отражением «саморефлексии» культуры, что подтверждает, в частности, их периодическая актуализация в литературе. Представляется возможным эту теоретическую идею известного русского ученого экстраполировать на определенные эстетические объекты – такие произведения искусства, которые стали для европейской или национальной культуры носителями универсальных смыслов, приобрели знаковое и символическое значение и потому могут квалифицироваться как «ключевые образы искусства». Они оказываются своего рода «ценностными ориентирами» – в силу аккумулированного в них опыта духовной и материальной культуры человечества и его представлений о нормах и идеалах бытия.

К такому типу образов относится статуя Венеры Милосской, изображение и оценка которой не раз возникали в русской литературе. Знаменитая греческая скульптура стала известна в России, скорее всего, в 30–40-е годы XIX века, благодаря журнальным публикациям писем или очерков русских путешественников, побывавших в Европе. (Сама статуя была найдена на острове Милос в 1820-м году, после чего привезена во Францию, где стала ценным экспонатом знаменитого парижского музея). Так, в «Отечественных записках» (1847, № 4) была напечатана статья профессора Московского университета Петра Кудрявцева *Венера Милосская*, где он рассказывал о своем посещении Лувра. Стараясь передать впечатление, которое произвела на него статуя греческой богини, Кудрявцев говорит о пережитом им чувстве восторга – от красоты античной скульптуры, не подвластной времени:

¹ А. В. Михайлов, *Из истории нигилизма*, [в:] он же, *Обратный перевод*, Москва 2000, с. 537.

Но сияющей красоты Венеры Милосской не в состоянии закрыть самые века. Если только красота не чужое твоему природному чувству, если ты видел и заметил ее в жизни, ступай прямо, без всякого ухищрения к этому прекрасному образу².

Действительно, статуя Венеры Милосской явилась для людей Нового времени одним из «очевидных» (если вернуть этому слову его первоначальное этимологическое значение) символов красоты. Красота принадлежит к тем универсалиям культуры, смысл которых, сохраняя константное ядро, оказывается исторически подвижным и зависит от специфики дискурса, в котором эта универсалия функционирует: философского, эстетического, этического, литературно-художественного и др. Одним из главных воплощений идеи красоты для человека всегда являлось искусство; при этом «безусловным» ее олицетворением – античное искусство. Именно оно во многом сформировало тот идеал красоты, который присутствует в европейской культуре и искусстве Нового времени. Самый знаменитый «русский путешественник», название книги которого стало концептом, – Николай Карамзин, пишет:

В Академии скульптуры (речь идет о немецком городе Мангейм) я видел собрание статуй и между ими самые вернейшие копии славных бельведерских антиков. Надобно удивляться древнему искусству, которое умело влагать душу в мрамор, и прекрасную душу³.

В восприятии, понимании античной скульптуры, преимущественно – ее высших достижений, к каким принадлежит Венера Милосская, проявились характерные для русской культуры, прежде всего, XIX века, векторы развития художественного сознания и зрительской рецепции. Их содержание определяется различным – если иметь в виду доминанту – пониманием того, что есть красота и в чем ее ценность: внешней пластичности и гармонии форм или в том скрытом внутреннем смысле, который сугубо эстетическое переживание прекрасного может поднять на духовно-эстетический уровень. Эта оппозитивность имеет особенное значение, когда речь идет о скульптуре, ибо скульптура традиционно воспринимается как наиболее «объективный» вид искусства, изображающий, прежде всего, внешнюю сторону предмета или внешний облик человека. Осмысление духовной составляющей этого вида искусства соотносилось как с ролью автора, так и способностью искусства в целом постигать метафизический смысл бытия.

Эта проблематика присутствует уже в русской эстетике первой трети XIX в. Сошлемся на два примера. Людвиг Якоб, немецкий философ, работавший в 1807–1816 годах в России, в своей *Эстетике* (1813), явно

² П. Н. Кудрявцев, *Венера Милосская*, [в:] он же, *Сочинения в трех томах*, Москва 1887, т. 1, с. 627.

³ Н. М. Карамзин, *Письма русского путешественника*, [в:] *Русская проза XVIII века*, Москва–Ленинград 1950, с. 348.

ориентированной, как отмечают специалисты, на философию Канта, пишет о том, что главная цель пластического искусства «изложение прекраснейшей формы тел»⁴. Вместе с тем, продолжает ученый,

все творения пластики производят тем более действия, чем более содержат смысла и чем более возбуждают мыслей⁵.

Николай Надеждин в своей диссертации (1830), во многом опирающейся на раннего Шеллинга, рассматривает этапы развития мирового искусства. Специфику периода античности ученый видит в том, что искусства, где главное место занимает скульптура, «были выражением одушевления, исключительно любующегося зримой красотой вещественного мира»⁶. В то же время это не означает,

чтобы в произведениях греческого гения не участвовала совершенно духовная сторона бытия, исключалось всякое влияние высшего незримого мира идей: только сие влияние поглощалось лучезарным блеском материальных форм; незримый дух исчезал в ослепительном сиянии преображенного вещества⁷, –

– продолжает ученый. В этом научном представлении доминирующей является идея внешней, пластической красоты античной скульптуры. В *Документальной очерке* П. Н. Кудрявцева детальное описание статуи Венеры Милосской и восхищение ее красотой включает в себя не менее обстоятельное рассуждение о внутреннем смысле этой красоты. Автор очерка объясняет ее притягательность для потомков, прежде всего, силой творческой личности автора:

Тайна жизни искусства есть его духовное, идеальное: отсюда и его бессмертие. Откуда духовное? Конечно, от духа художника, который вместе со своею идею переносит в камень или на полотно и, так сказать, часть своего собственного духа. Это *от* – это его созидающий дух, слившийся со своею идею, который узнаваем, который любим мы в камне: это он – отныне неразлучный с пересозданным им телом: он погребается вместе с ним в могилу и когда снова выходит из нее, остается тем же жизненным духом⁸.

В русской литературе XIX века вопрос о духовном содержании произведения искусства (когда оно становится предметом художественного изображения) приобретет более масштабный характер, ибо литература связывает это содержание не только с ролью субъекта творчества, но и, говоря языком

⁴ Л. Г. Якоб, *Начертание эстетики, или науки вкуса*, [в:] *Русские эстетические трактаты первой трети XIX века*, Москва 1974, с. 128.

⁵ Там же, с. 129.

⁶ Н. И. Надеждин, *О современном направлении изящных искусств*, [в:] *Русские эстетические трактаты...*, с. 430.

⁷ Там же, с. 431.

⁸ П. Н. Кудрявцев, *Венера Милосская...*, с. 629.

гегелевской философии, «абсолютного духа», особое постижение которого дано именно художнику. Кроме того, произведение искусства, ставшее предметом художественной рефлексии, всегда выполняет коммуникативную функцию, ибо оно кем-то увидено, услышано или прочитано. Это может быть описание непосредственной зрительской реакции либо ассоциативных связей, которые возникают в сознании автора или героя. Очевидно, ключевые образы искусства, в том числе, скульптурные, запечатленные в литературе, являются наиболее репрезентативными для понимания их воздействия на человека.

В рассказе Ивана Тургенева *Довольно (Отрывок из записок умершего художника)* (1864) в определенном ассоциативном ряду появляется упоминание Венеры Милосской:

Но искусство?.. Красота?.. Да, это сильные слова; [...] Венера Милосская, пожалуй, несомненное римского права или принципов 89-го года⁹.

Поток сознания, который представляет собой этот «отрывок», проникнут экзистенциальным скепсисом, переживаемым героем. Его источник – понимание несовместимости бесконечной жизни природы и краткости личного бытия. По сути, единственной безусловной ценностью для художника оказывается искусство, воплощенная в нем идея красоты. Ее понимание тургеневским героем характерно для русского национального сознания, воспринимающего красоту не только как собственно эстетическую, но и как философскую, этическую, наконец, метафизическую категорию. В представлении художника она парадоксальным образом соотносится с правом юридическим («римское право») и правами человека, закрепленными в знаменитой *Декларации* 1789 года. Очевидно, именно в литературе концепт «красота» приобретает всю ту полноту смыслов, которая ему потенциально свойственна.

Приведенные выше слова тургеневского героя цитирует персонаж очерка Глеба Успенского *Вытрямила* (1885), ошибочно приписывая его Потугину (роман Тургенева *Дым*), в принципе, способному на подобное высказывание. Успенский «передает» своему герою, скромному учителю Тяпушкину, собственное впечатление от Лувра, которым он делится в письме из Парижа (от 10 мая 1872 г.). Успенский пишет, что его поразила статуя античной богини,

с лицом, полным ума глубокого, скромная, мужественная, мать, словом, идеал женщины, который должен быть в жизни¹⁰.

В этом подчеркнуто реалистичном описании, конечно, присутствует тот демократический идеал искусства, который определял эстетическую позицию

⁹ И. С. Тургенев, *Довольно (Отрывок из записок умершего художника)*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах*, Москва 1981, т. 7, с. 229.

¹⁰ Г. И. Успенский, *Письма*, [в:] он же, *Собрание сочинений в девяти томах*, Москва 1957, т. 9, с. 237.

Успенского как писателя. Вместе с тем, обобщая свое впечатление, он заключает: «Тут больше всего и святей всего Венера Милосская»¹¹. Оба эпитеты метафоричны и подчеркивают эффект духовного воздействия произведения искусства на писателя, близкий религиозному чувству.

Сельский учитель Тяпушкин, готовый признать себя «маленьким человеком», переживает чувство духовного «выпрямления», когда видит в Лувре знаменитую античную статую. В очерке Успенского нет изображения самой скульптуры, но есть описание впечатления, которое она производит на героя, его эмоций и чувств:

Я стоял перед ней, смотрел на нее и непрестанно спрашивал самого себя: «что такое со мной случилось?». Я спрашивал себя об этом с первого момента, как только увидел статую, потому что с этого же момента я почувствовал, что со мною случилась большая радость... Что-то, чего я понять не мог, дуло в глубину моего скомканного, искаленного, измученного существа и выпрямило меня, мурашками оживающего тела пробежало там, где уже, казалось, не было чувствительности, заставило всего «хрустнуть» именно так, когда человек растет, заставило также бодро проснуться, не ощущая даже признаков недавнего сна, и наполнило расширившуюся грудь, весь выросший организм свежестью и светом¹².

И если сам писатель в письме достаточно рационально объясняет причины привлекательности для него античной статуи, то его герой воспринимает это как тайну, которую нет смысла разгадывать:

Я в оба глаза глядел на эту каменную загадку, допытываясь, отчего это так вышло? Что это такое? Где и в чем тайна этого твердого, покойного, радостного состояния всего моего существа, неведомо как влившегося в меня? И решительно не мог ответить себе ни на один вопрос; я чувствовал, что нет на человеческом языке такого слова, которое могло бы определить животворящую тайну этого каменного существа¹³.

Тяпушкин испытывает состояние, близкое катарсису; и потому его оскорбляет реакция «какого-то россиянина», который стал

бесцеремонно «обшаривать» мою загадку, не находя, по-видимому, ничего особенного по своей части (такие ли он уж видал виды!)¹⁴.

Упоминание об этом случайно замеченном Тяпушкиным посетителе музея оказывается по-своему примечательным. Успенский дает понять, что даже великое произведение искусства перестает быть таковым в глазах определенной категории зрителей, прежде всего, абсолютно не развитых эстетически. Сошлемся в связи с этим на замечание Михаила Бахтина, который отмечал,

¹¹ Там же, с. 236.

¹² Г. И. Успенский, *Выпрямила*, [в:] он же, *Собрание сочинений...*, т. 7, с. 247.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же, с. 248.

что в античной скульптуре «сексуальный момент отнюдь не преобладал, ибо он враждебен пластике»¹⁵. Любопытно, что Успенский (в данном случае позиция героя и автора, скорее всего, совпадают) отказывается в понимании «высшего смысла» знаменитой греческой скульптуры не только обывателю с неразвитым эстетическим вкусом, но и известному русскому поэту, своему современнику, Афанасию Фету – автору стихотворения *Венера Милосская*.

Фет увидел знаменитую греческую статую в Лувре и привел ее описание в очерке, включенном в цикл *Из-за границы* («Современник» 1857, № 2):

Перед нами Венера Милосская... Из одежд, спустившихся до бедр прелестнейшим изгибом, выцветает нежно молодой, холодной кожей сдержанное тело богини. Это бархатный, прохладный и упругий завиток раннего цветка навстречу первому лучу только что разорвавшего тесную оболочку. До него не только не касалось ничье дыхание, самая заря не успела уронить на него свою радостную слезу... Пленительный изгиб тела явился сам собою, вследствие змеиной гибкости членов. Она ступила на левую ногу, нижняя часть торса повинуется движению, а верхняя ищет равновесия. Обойдите ее всю и, затаив дыхание, любуйтесь невыразимой свежестью стана и девственно-строгой пышностью груди... Что ни новая точка зрения, то новые изгибы тончайших, совершеннейших линий [...]¹⁶.

Главное внимание Фет уделяет детальному описанию статуи, восхищаясь, прежде всего, ее «пластической» красотой. В этом плане его очерк близок статье Кудрявцева, где детально рассматривалось положение, рисунок тела, «грациозность форм», внутренняя динамика статуи. Скорее всего, Фет знал статью Кудрявцева, о чем свидетельствует не только определенная близость всего описания, но и совпадение эпитета, по сути, очень индивидуального в таком контексте. «Эта Венера знает красоту свою и все ее могущество, но она не может ни драпироваться ею, ни кокетничать...»¹⁷, – замечает П. Н. Кудрявцев; «Богиня не кокетничает, не ищет нравиться»¹⁸, – пишет А. А. Фет. Однако, в отличие от статьи Кудрявцева, документальная природа очерка Фета органично сочетается с метафоричностью авторского стиля, в котором легко угадывается поэт.

В его стихотворении *Венера Милосская* эта едва обозначенная метафоричность приобретает значение ведущего приема поэтики (мотив оживающей статуи), ибо здесь для Фета оказывается главным не столько изображение скульптуры Венеры Милосской, сколько ощущение ее человеческого естества, земной природы богини, хотя переходы от одного к другому почти неуловимы:

¹⁵ М. М. Бахтин, *Автор и герой в эстетической деятельности*, [в:] он же, *Эстетика словесного творчества*, Москва 1979, с. 49.

¹⁶ А. А. Фет, *Из-за границы*, [в:] он же, *Сочинения и письма в двадцати томах*, Санкт-Петербург 2007, т. 4, с. 72.

¹⁷ П. Н. Кудрявцев, *Венера Милосская...*, с. 631.

¹⁸ А. А. Фет, *Из-за границы...*, с. 72.

И целомудренно и смело,
До чресл сияя наготой,
Цветет божественное тело
Неувядающей красой.

Под этой сенью прихотливой
Слегка приподнятых волос
Как много неги горделивой
В небесном лике разлилось!

Так, вся дыша пафосской страстью,
Вся млея пеною морской
И все победной вея властью,
Ты смотришь в вечность пред собой¹⁹.

Для Фета, с его обостренным чувством красоты, причем, красоты, видимой глазу, – античное, греческое искусство было наиболее совершенным ее воплощением. Именно в свете своего эстетического идеала поэт и воспринимает статую Венеры Милосской. Характерно, что описание статуи в очерке заканчивается рассуждением, демонстрирующим эстетическую позицию Фета:

Что касается до мысли художника, – ее тут нет. Художник не существует, он весь перешел в богиню, в свою Венеру-Победительницу (*Venus Victrix*). Ни на чем глаз не отыщет тени преднамеренности; все, что вам невольно поет мрамор, – говорит богиня, а не художник. Только такое искусство чисто и свято, все остальное его профанация²⁰.

Именно это стихотворение, точнее, отдельные его строки вспоминает (что и оправдывает неточности в цитировании) герой очерка Г. Успенского, Тяпушкин. Характерно, какие цитаты из стихотворения всплывают в его памяти:

«До чресл сияя наготой, цветет смеющееся тело неувядаемой красой...». Со словом красой рифмовала совершенно одиноко возникшая в моей памяти строчка: «И млея пеною морской» или «млея негою одной». Наконец припомнилась и еще строчка: «И вся кипит (а может быть, и не так) пафосской (и это, может быть, неверно) страстью»²¹.

Поставленные в один ряд, эти цитаты подчеркивают земную природу богини, ее женское начало, устремленность к любви. Тяпушкина и возмущает в стихотворении Фета чувственное, как ему кажется, восприятие поэтом статуи Венеры Милосской – как олицетворения идеи красоты женского

¹⁹ А. А. Фет, *Стихотворения*, Москва 2000, с. 94.

²⁰ А. А. Фет, *Из-за границы...*, с. 73.

²¹ Г. И. Успенский, *Встрямила...*, с. 249.

тела, воплощенной в пластическом искусстве: «[...] все это до такой степени было не то сравнительно с моим ощущением, что мне даже стало смешно»²². Неслучайно поэтической доминантой стихотворения, сохранившейся в его памяти, оказывается эпитет «смеющееся» (тело). Таков был первоначальный вариант текста, опубликованного в журнале «Современник» (1857, № 10), где Тяпушкин и прочел когда-то *Венеру Милосскую*. В дальнейших изданиях – сборниках стихов Фета – этот эпитет оказался заменен на «божественное» (тело). Как показал А. В. Михайлов, это произошло под влиянием Василия Боткина и во многом изменило смысл стихотворения: по его мнению, исчезли

черты той полной смысла конкретности, в которой греческая Геба и римская Венера открыли сначала одному, потом другому русскому поэту существеннейшую черту своего бытия – блеск, преизбыток силы, преисполненность радостью и счастьем, что выходит наружу и в гомерическом смехе греческих богов²³.

Любопытно, что Успенский, скорее всего, знавший стихотворение Фета по сборникам его стихов, использует именно журнальный вариант, где эпитет «смеющееся» еще более «приравнивал» античную богиню прекрасной земной женщине. В пришедшем ему на смену эпитете «божественное» (тело), как и в определении «небесный» (лик), присутствует сакральная семантика, которая в контексте стихотворения усиливает идею вечной красоты греческой богини, запечатленной в скульптуре. Вечной, – следовательно, не только телесной, критерии которой исторически подвижны. Таким образом, в стихотворении Фета возникает многозначный художественный смысл; хотя подчеркнутой оппозиции телесного/духовного здесь нет. Идея «духовной» красоты, скорее, имплицитно присутствует в тексте; и потому у героя Успенского была «возможность» не заметить ее.

В контексте этой проблематики можно рассматривать и публицистику Федора Достоевского, его рассуждения о Венере Милосской. Они появляются в *Ответе «Русскому вестнику»* («Время» 1861, № 5), где Достоевский возвращается к своей недавней статье *Образцы чистосердечия*, с которой полемизировал «Русский вестник»:

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 очищенным нравственно, чтобы смотреть на эту божественную красоту не смущаясь... На неприготовленную же, неразвитую натуру, или на

²² Там же, с. 250.

²³ А. В. Михайлов, *А. А. Фет и Боги Греции*, [в:] он же, *Обратный перевод*, Москва 2000, с. 438.

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 истиннее²⁴.

С точки зрения писателя, античная скульптура, как и античная литература, искусство в целом, оказываются близки человеку, прежде всего, тем идеалом красоты, который он мучительно ищет во все века. В концептосфере Достоевского «красота» занимает одно из ведущих мест и даже формирует высказывания, ставшие прецедентными текстами. Самый знаменитый из них – «красота спасет мир» (*Идиот*), несомненно, повлиявший на понимание русским общественным сознанием роли нравственных ценностей. Вместе с тем, очевидно, что красота воспринимается писателем и как эстетическое явление, особенно красота женщины; неслучайно в каждом из его романов есть красавица, вызывающая и поклонение, и бурю страстей. В своей публицистике, прежде всего, 1860-х годов, Достоевский говорит о понятии красоты с учетом полемики между разными эстетическими и литературно-критическими направлениями этой эпохи. В связи с этим он пользуется критерием, особенно актуальным для современной публицистической критики и материалистической эстетики, – критерием «пользы». В данном случае он соотносится с искусством, которое, в силу своей эстетической природы, всегда измеряется категорией прекрасного. В статье *Г-бов и вопрос об искусстве* (1861) Достоевский на примере античности (*Илиада*) доказывает, что красота истинного искусства – понятие вневременное, и потому древнегреческая поэма может быть «полезнее» произведения современного автора. Тяга человека к красоте отвечает, по мысли писателя, его вечному стремлению к идеалу, признаками которого (независимо от его содержания) являются «гармония и спокойствие»²⁵. По сути, это идеальная норма человеческой жизни, и потому, заключает Достоевский, «красота есть нормальность, здоровье»²⁶. Переводя разговор (скорее, в полемических целях) в плоскость рассуждений о практической пользе красоты, Достоевский в то же время приводит пример произведения, где идеал красоты получает и буквальное, визуальное воплощение: это стихотворение А. А. Фета *Диана*. Характерно, что Достоевский, как и Успенский, тоже цитирует (причем, целиком) стихотворение Фета, посвященное статуе другой греческой богине, но близкое *Венере Милосской* приемами поэтики и эстетической реакцией лирического субъекта. Это восторг, близкий религиозному чувству, которое Достоевский разделяет и называет

²⁴ Ф. М. Достоевский, *Ответ «Русскому вестнику»*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, Ленинград 1979, т. 19, с. 133–134.

²⁵ Ф. М. Достоевский, *Ряд статей о русской литературе. I. Введение. II. Г-бов и вопрос об искусстве*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, Ленинград 1978, т. 18, с. 94.

²⁶ Там же, с. 102.

молением перед совершенством прошедшей красоты и скрытой внутренней тоской по такому же совершенству, которого ищет душа, но должна еще долго искать и долго мучиться в муках рождения, чтоб отыскать его²⁷.

В творчестве Достоевского вновь наблюдается та же тенденция в восприятии античной скульптуры и в связи с этим – понимания идеала красоты, – которая в целом характерна для русской литературы XIX века. В основе этого восприятия – бинарная оппозиция телесного/духовного; внешней красоты, способной вызывать, прежде всего, эстетическое чувство, и внутреннего ее содержания. Вместе с тем, эта бинарная оппозиция, по существу, лишь архетипический инвариант, который в сознании и творчестве разных писателей приобретает множество дополнительных смыслов и нюансов. В конечном итоге оказывается, что во всей своей выявленной и не выявленной полноте, они дают представление о красоте как органическом соединении телесного и духовного, а статуя Венеры Милосской остается одним из ключевых образов искусства, где потенциально присутствуют все эти смыслы.

Библиография

- Бахтин М. М., *Автор и герой в эстетической деятельности*, [в:] он же, *Эстетика словесного творчества*, Москва 1979.
- Достоевский Ф. М., *Ответ «Русскому вестнику»*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, Ленинград 1979, т. 19.
- Достоевский Ф. М., *Ряд статей о русской литературе. I. Введение. II. Г-бов и вопрос об искусстве*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, Ленинград 1978, т. 18.
- Карамзин Н. М., *Письма русского путешественника*, [в:] *Русская проза XVIII века*, Москва–Ленинград 1950.
- Кудрявцев П. Н., *Венера Милосская*, [в:] он же, *Сочинения в трех томах*, Москва 1887, т. 1.
- Михайлов А. В., *Обратный перевод*, Москва 2000.
- Надеждин Н. И., *О современном направлении изящных искусств*, [в:] *Русские эстетические трактаты первой трети XIX века*, Москва 1974.
- Тургенев И. С., *Довольно (Отрывок из записок умершего художника)*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах*, Москва 1981, т. 7.
- Фет А. А., *Сочинения и письма в двадцати томах*, Санкт-Петербург 2007, т. 4.
- Фет А. А., *Стихотворения*, Москва 2000, с. 94.
- Якоб Л. Г., *Начертание эстетики, или науки вкуса*, [в:] *Русские эстетические трактаты 19 века*, Москва 1974.

²⁷ Там же, с. 97.