

ДРЕВНОСТЬ И КЛАССИЦИЗМ:
НАСЛЕДИЕ ВИНКЕЛЬМАНА В РОССИИ

ANTIKE UND KLASSIZISMUS –
WINCKELMANN'S ERBE IN RUSSLAND

CYRIACUS. STUDIEN ZUR REZEPTION DER ANTIKE
BAND 10

Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance
(Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften / Humboldt-Universität zu Berlin),
Winckelmann-Gesellschaft Stendal,
Winckelmann-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin

MICHAEL IMHOF VERLAG

ДРЕВНОСТЬ И КЛАССИЦИЗМ:
НАСЛЕДИЕ ВИНКЕЛЬМАНА В РОССИИ

ANTIKE UND KLASSIZISMUS –
WINCKELMANN'S ERBE IN RUSSLAND

Akten des internationalen Kongresses
St. Petersburg 30. September – 1. Oktober 2015

herausgegeben von
MAX KUNZE UND KONSTANTIN LAPPO-DANILEVSKIJ



Das Kolloquium wurde durch die Thyssen-Stiftung und das Deutsche Generalkonsulat in St. Petersburg und der vorliegende Band durch die Franz und Eva Rutzen Stiftung und das Deutsche Generalkonsulat in St. Petersburg großzügig finanziell gefördert.

In Zusammenarbeit der Winckelmann-Gesellschaft mit:
Institut für russische Literatur (Puškin-Haus) der Russischen Akademie der Wissenschaften / Институт
русской литературы (Пушкинский Дом) РАН;
Staatliche Ermitage / Государственный Эрмитаж;
Forschungsmuseum der Russischen Akademie der Künste / Научно-исследовательский Музей
Российской Академии художеств

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie.
Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Auflage 2017

Copyright:
Winckelmann-Gesellschaft, Stendal
Verlag Franz Philipp Rutzen Mainz und Ruppolding
Michael Imhof Verlag, Petersberg
Alle Rechte vorbehalten.

Redaktion: Max Kunze, Konstantin Lappo-Danilevskij (und Übersetzung der deutschen Beiträge),
Kathrin Schade und Iwona Leitl (Übersetzung der russischen Beiträge)

Layout: Winckelmann-Gesellschaft
Gesamtherstellung: Druckhaus Köthen

Printed in Germany on fade resistant and archival quality paper (PH 7 neutral)

Verlag Franz Philipp Rutzen Mainz und Ruppolding
Michael Imhof Verlag, Petersberg
ISBN bis 30.04.2017 gilt 978-3-447-10530-9; ab 1.5.2017 gilt 978-3-7319-0491-5
Bis Ende April 2017 in Kommission bei Harrassowitz Verlag

INHALTSVERZEICHNIS

Предисловия / Vorworte	8
Konstantin Jur'evič Lappo-Danilevskij / Константин Юрьевич Лаппо-Данилевский RUSSISCHE WINCKELMANN-REZEPTION: CHRONOLOGIE UND SPEZIFIKA (РУССКАЯ РЕЦЕПЦИЯ ИДЕЙ И. И. ВИНКЕЛЬМАНА: ХРОНОЛОГИЯ И СПЕЦИФИКА)	11
Алексей Иосифович Жеребин / Aleksej Iosifovič Žerebin СПОР ОБ „ИДЕАЛАХ ДРЕВНИХ“: ВИНКЕЛЬМАН — ЛАФАТЕР — ВИЛАНД (WINCKELMANN – LAVATER – WIELAND. DER STREIT UM DIE „IDEALE DER ALTEN“)	39
Max Kunze / Макс Кунце DIE ERSTFASSUNGEN DER <i>GEDANCKEN ÜBER DIE NACHAHMUNG DER GRIECHISCHEN WERKE IN DER MAHLEREY UND BILDHAUER-KUNST</i> IM PETERSBURGER MANUSKRIFT (НАЧАЛЬНЫЕ РЕДАКЦИИ „МЫСЛЕЙ О ПОДРАЖАНИИ ГРЕЧЕСКИМ ПРОИЗВЕДЕНИЯМ В ЖИВОПИСИ И СКУЛЬПТУРЕ“ В ПЕТЕРБУРГСКОМ МАНУСКРИПТЕ)	47
Анна Алексеевна Трофимова / Anna Alekseevna Trofimova И. И. ВИНКЕЛЬМАН И СОБРАНИЕ АНТИЧНОЙ СКУЛЬПТУРЫ ЭРМИТАЖА (J. J. WINCKELMANN UND DIE SAMMLUNG ANTIKER SKULPTUREN DER ERMITAGE)	67
Юлия Борисовна Балаханова / Julija Borisovna Balachanova ИЗДАНИЯ ТРУДОВ И. И. ВИНКЕЛЬМАНА В БИБЛИОТЕКЕ РУССКОЙ ИМПЕРАТРИЦЫ ЕКАТЕРИНЫ II. ХРАНИТЕЛИ И ЧИТАТЕЛИ (WERKAUSGABEN VON J. J. WINCKELMANN IN DER BIBLIOTHEK DER RUSSISCHEN ZARIN KATHARINA II. IHRE BEWAHRER UND LESER)	97
Екатерина Михайловна Андреева / Ekaterina Michajlovna Andreeva О ЗНАЧЕНИИ КОЛЛЕКЦИИ ГИПСОВЫХ „АНТИКОВ“ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ ДЛЯ ВОСПРИЯТИЯ И РАСПРОСТРАНЕНИЯ ИДЕЙ И. И. ВИНКЕЛЬМАНА В РОССИИ	

(DIE BEDEUTUNG DER SAMMLUNG VON „GIPSANTIKEN“ DER KAISERLICHEN AKADEMIE DER KÜNSTE FÜR DIE REZEPTION UND VERBREITUNG DER IDEEN VON J. J. WINCKELMANN IN RUSSLAND)	117
Вероника-Ирина Траяновна Богдан / Veronika-Irina Trajanovna Bogdan	
ЗНАЧЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. Р. МЕНГСА (СОБРАНИЕ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ) В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ ХУДОЖНИКОВ (DIE BEDEUTUNG DER WERKE VON A. R. MENGES [SAMMLUNG DER KAISERLICHEN KUNSTAKADEMIE] FÜR DIE AUSBILDUNG VON KÜNSTLERN)	133
Елена Вениаминовна Карпова / Elena Veniaminovna Karpova	
КЛАССИЦИЗМ В РУССКОЙ СКУЛЬПТУРЕ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XVIII — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА (DER KLASSIZISMUS IN DER RUSSISCHEN PLASTIK VOM LETZTEN DRITTEL DES 18. BIS INS ERSTE DRITTEL DES 19. JAHRHUNDERTS)	143
Родольф Бодэн / Rodolphe Baudin	
О ФОРМИРОВАНИИ КЛАССИЧЕСКОГО ВКУСА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII ВЕКА (Н. М. КАРАМЗИН, Ж. Б. ПИГАЛЬ И Ж. ШИНАР) (DIE HERAUSBILDUNG DES KLASSISCHEN GESCHMACKS IN DER RUSSISCHEN LITERATUR DES 18. JAHRHUNDERTS [N. M. KARAMZIN, J.-B. PIGALLE UND J. CHINARD])	159
Галина Александровна Космолинская / Galina Aleksandrovna Kosmolinskaja	
ПЕРВОЕ ЗНАКОМСТВО РУССКИХ ЧИТАТЕЛЕЙ С „ПОСЛАНИЕМ ОБ ОТКРЫТИЯХ В ГЕРКУЛАНУМЕ“ (1762) ВИНКЕЛЬМАНА (DIE ERSTE BEKANNTSCHAFT DER RUSSISCHEN LESER MIT WINCKELMANNS SENDSCHREIBEN VON DEN HERCULANISCHEN ENTDECKUNGEN [1762])	173
Ирина Николаевна Лагутина / Irina Nikolajevna Lagutina	
И. И. ВИНКЕЛЬМАН В ПЕРЕПИСКЕ ЕКАТЕРИНЫ II С БАРОНОМ Ф. М. ГРИММОМ (J. J. WINCKELMANN IM BRIEFWECHSEL VON KATHARINA II. MIT F. M. GRIMM)	187
Анна Викторовна Успенская / Anna Viktorovna Uspenskaja	
АПОЛЛОН — ПОБЕДИТЕЛЬ ПИФОНА: ИДЕИ ВИНКЕЛЬМАНА В ПОЭЗИИ И ПУБЛИЦИСТИКЕ А. А. ФЕТА (APOLLO – DER SIEGER ÜBER DEN PYTHON. WINCKELMANNS GEDANCKENGUT IN DER DICHTUNG UND PUBLIZISTIK VON A. A. FET)	213
Pascal Weitmann / Паскаль Вейтман	
ДIE GRIECHISCHE SKULPTUR DES 4. JAHRHUNDERTS V. CHR. BEI LUDWIG HEINRICH FREIHERR VON NICOLAY UND WINCKELMANN (БАРОН ЛЮДВИГ ГЕНРИХ НИКОЛАИ И ВИНКЕЛЬМАН О ГРЕЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ IV В. ДО Н.Э.)	227
Volker Heenes / Фолькер Хеенес	
JOHANN FRIEDRICH REIFFENSTEIN (1719–1793) – KUNSTAGENT, ANTIQUAR UND HOFRAT: SEINE VIELFÄLTIGEN BEZIEHUNGEN NACH ST. PETERSBURG (ИОГАНН ФРИДРИХ РЕЙФЕНШТЕЙН [1719–1793], АГЕНТ ПО ПРИОБРЕТЕНИЮ ПРЕДМЕТОВ ИСКУССТВА, АНТИКВАР И НАДВОРНЫЙ СОВЕТНИК, И ЕГО МНОГООБРАЗНЫЕ СВЯЗИ С САНКТ-ПЕТЕРБУРГОМ)	237

Markus Käfer / Маркус Кефер

DIE WINCKELMANN-REDE KARL MORGENSTERNS (1803) IM KONTEXT DER WIEDERGRÜNDUNG DER DORPATER UNIVERSITÄT DURCH ALEXANDER I. (РЕЧЬ О ВИНКЕЛЬМАНЕ КАРЛА МОРГЕНШТЕРНА [1803] В КОНТЕКСТЕ ВОССТАНОВЛЕНИЯ ДЕРПТСКОГО УНИВЕРСИТЕТА АЛЕКСАНДРОМ I)	253
--	-----

Илья Аскольдович Доронченков / Il'ja Askol'dovič Dorončenkov

ВИНКЕЛЬМАН И ГЛЕБ УСПЕНСКИЙ: ОБ ОДНОЙ ВОЗМОЖНОЙ АНАЛОГИИ (WINCKELMANN UND GLEB USPENSKIJ – EINE MÖGLICHE ANALOGIE)	269
---	-----

Kathrin Schade / Катрин Шаде

LEO VON KLENZE UND DIE WINCKELMANN-STATUE IN DER FASSADE DER NEUEN ERMITAGE IM KONTEXT DER BILDNISSTATUEN (ЛЕО КЛЕНЦЕ И СТАТУЯ ВИНКЕЛЬМАНА В ФАСАДЕ НОВОГО ЭРМИТАЖА В КОНТЕКСТЕ ПОРТРЕТНЫХ СТАТУЙ)	281
---	-----

Autoren / Авторы	295
------------------------	-----

Abbildungsnachweis	296
--------------------------	-----

ВИНКЕЛЬМАН И ГЛЕБ УСПЕНСКИЙ: ОБ ОДНОЙ ВОЗМОЖНОЙ АНАЛОГИИ

Между идеологом неоклассицизма Иоганном Иоахимом Винкельманом и русским писателем и публицистом второй половины XIX в. Глебом Ивановичем Успенским (илл. 1), на первый взгляд, нет практически ничего общего. Успенский целиком принадлежал „эпохе реализма“, он посвятил свое творчество социальным и психологическим проблемам крестьянства после реформ 1861 г. и был привержен изображению неприукрашенной действительности, которое позволяло его читателю сформулировать ясное моральное суждение о несправедливости устройства русского общества. Он был идейно близок народничеству — широкому оппозиционному движению, которое видело в русской крестьянской общине зерно будущего общественного устройства, крестьянского социализма. Такое общественное устройство позволило бы России миновать негативные последствия развития индустриального капитализма в Западной Европе — пролетаризацию городского населения и имущественное расслоение деревни, отчуждение и фрагментацию общества, ориентированного на экономический успех. Народническая интеллигенция в значительной степени создавала идеализированный образ русского крестьянина, в котором руссоистский культ „простого человека“ сочетался с социалистическим утопизмом. От значительной части своих единомышленников Успенский отличался гораздо более трезвым взглядом на положение

русской деревни и на психологию русского земледельца, поколения предков которого прожили жизнь при крепостном праве.

Казалось бы, единственное, что позволяет провести аналогии между Винкельманом и Успенским, — это жизненные обстоятельства: оба разночинца родились и формировались как творческие личности в глухой провинции. Они приобрели драматический опыт столкновения человека тонкой духовной организации с рутинной повседневности и общественным лицемерием. Возможно, именно этот общий опыт и позволяет обосновать сопоставление, которое является предметом данной статьи — и Винкельман, и Успенский экзистенциально переживали общение с Прекрасным и испытывали возвышающее воздействие искусства античности.

22 декабря 1884 г. Успенский сообщил издателю либерального журнала „Вестник Европы“ М. М. Стасюлевичу, что „хотел начать работы в совершенно новом роде, без всякого народничества“¹ и что он пишет теперь очерк „Венера Милосская“, который должен стать неожиданностью для читателя. Этот очерк известен сейчас в черновых набросках.² В мае 1885 г. замысел был реализован в ином жанре — в журнале „Русская мысль“ Успенский опубликовал рассказ „Выпрямила (Отрывок из записок Тяпушкина)“.

Рассказ начинается с размышлений повествователя, сельского учителя Тяпушкина,³ над

словами героя одного из произведений Ивана Тургенева: „Венера Милосская несомненное принципов восемьдесят девятого года“.⁴ Демократически настроенный читатель второй половины XIX в. был готов воспринять эту формулу как воплощение аристократического эстетизма: казалось бы, она прямо противопоставляла вечный шедевр греческой пластики идеям социальной справедливости. Однако с первых же строк рассказа Успенского его герой не только отказывается противопоставлять Венеру и принципы разумного общественного устройства, но ставит их в один ряд, в который включает и себя: „[...] даже я, Тяпушкин, ныне сельский учитель, [...] также нахожусь на той самой линии, где и принципы, где и другие удивительные проявления жаждущей совершенства человеческой души, на той линии, в конце которой [...] я, Тяпушкин, вполне согласен поставить фигуру Венеры Милосской. [...] все мы — я, Тяпушкин, принципы и Венера — все мы одинаково *несомненны*, т. е. моя, тяпушкинская, душа, проявляя себя в настоящее время в утомительной школьной работе, в массе ничтожнейших, хотя и ежедневных, волнений и терзаний, наносимых на меня народной жизнью, действует и живет в том же самом несомненном направлении и смысле, которые лежат и в несомненных принципах и широко выражаются в несомненности Венеры Милосской“.⁵

Что позволило повествователю (и автору рассказа) сделать этот вывод, снимающий важное для его идеологической традиции противопоставление универсально прекрасного и политически злободневного, социально утилитарного? Что позволяет объединить униженного и нищего деревенского учителя и главный шедевр Лувра? Тяпушкин начинает рассказ со своих переживаний, вызванных краткой поездкой в губернский город: там он увидел, насколько провинциальное интеллигентное общество деморализовано и готово отказаться от убеждений, требующих от него жизни по совести. На обратном пути повествователь становится свидетелем расставания отправляющихся в армию крестьян-новобранцев с родными. Воспоминания о лицемерно прячущемся от исполнения нравственного долга городском обществе в сочетании с пронзительной двухминутной сценой прощания крестьянских семей воплотили для Тяпушкина фундаментальную несправедливость русской жизни, что, по

его словам, „отразилось“ в нем „ощущением какого-то беспредельного несчастья, ощущением, не поддающимся описанию“.⁶

Герой рассказа, вернувшись в свой бедный деревенский дом, уснул, но пробудился от совершенно нового переживания: „[...] что-то горячее вспыхнуло таким сильным и радостным пламенем, что я вздрогнул всем телом, как вздрагивают дети, *когда они растут* (курсив мой. — И. Д.), и открыл глаза“.⁷ И далее: „Первое, что припомнилось мне и что чуть-чуть подходило к *тому* впечатлению, от которого я вздрогнул и проснулся, [...] была самая ничтожная деревенская картинка. [...] я однажды, проезжая мимо сенокоса в жаркий летний день, засмотрелся на одну деревенскую бабу, которая ворошила сено; вся она, вся ее фигура [...] была так легка, изящна, так *жила*, *а не работала*, жила в полной гармонии с природой, с солнцем, ветром, с этим сеном, со всем ландшафтом, с которым были слиты и ее тело, и ее душа (как я думал), что я долго-долго смотрел на нее, думал и чувствовал только одно: *как хорошо!*“.⁸ Наконец, после череды воспоминаний, Тяпушкин осознает исток радостного чувства. Он воскрешает в памяти образ Венеры Милосской, которую он видел во время своей поездки в Париж: „[...] и тогда, много лет тому назад, я также проснулся перед ней, также *хрустнул* всем своим существом, как бывает, *когда человек растет*, как было и в нынешнюю ночь“.⁹

Исследователи творчества Глеба Успенского неоднократно отмечали, что в основе дальнейшего рассказа Тяпушкина лежат парижские впечатления и переживания самого писателя. Успенский с женой и ребенком жил в столице Франции в 1875–1876 гг., в это время произошло его сближение с Тургеневым, который высоко оценил литературные опыты молодого писателя. Но рассказ „Выпрямила“ построен не на опыте небогатой, но организованной семейной жизни в Европе, когда литератор достаточно тесно общался с русской колонией и, в частности, с идейно близкими ему представителями народнической эмиграции. В его основе — воспоминания о первой заграничной поездке весной и летом 1872 г.

В этот приезд реакция писателя на парижскую жизнь была типичной для русского разночинца, оказавшегося в „столице XIX столетия“. Он восхищается современным городом и дости-

жениями цивилизации, общительностью французов, но в то же время не забывает отметить характерные случаи „торгашества“, отличающего современный западный мир. Ограниченные средства, недостаточное знание языка и отсутствие связей с французским обществом маргинализируют русского путешественника, ограничивают круг его общения¹⁰ и, в конечном счете, провоцируют отстраненное и болезненное восприятие европейской реальности. На впечатление Успенского повлияло и то обстоятельство, что он приехал в Париж вскоре после Франко-прусской войны и Парижской коммуны — Париж все еще нес следы беспрецедентных разрушений, путешественник присутствовал на процессе над коммунарами и навсегда запомнил пропитанные кровью плиты Пантеона, на ступенях которого шли массовые расстрелы повстанцев.

Важную роль в формировании парижских впечатлений Успенского играло искусство. Он застал первый послевоенный Салон — главную художественную выставку Франции и всей Европы, традиционно привлекавшую тысячи посетителей со всего света. В выставке 1872 г. участвовали ведущие мастера официального искусства Франции. Но критика отмечала, что среди 2067 включенных в каталог произведений выдающиеся работы практически отсутствовали. В достаточном количестве в салоне были представлены мифологические и ориентальные сюжеты, зачастую служившие поводом для изображения обнаженных женщин, эпизоды из жизни французской деревни, „костюмные“ исторические полотна, тщательно реконструирующие драматические эпизоды прошлого.¹¹ Некоторое количество батальных сцен было посвящено мужеству и страданиям французских солдат. Целый ряд полотен представлял трагедию Эльзаса и Лотарингии, отторгнутых от Франции в результате франко-прусской войны 1870–1871 гг. С современной точки зрения, внимания на этой выставке, несомненно, заслуживали такие полотна, как „Надежда“ (1871–1872) Пьера Пюви де Шаванна, „У стола“ (1872) Анри Фантена-Латура,¹² „Воспоминание о Виль д’Авре“ (1869–1872) Жана-Батиста Камиля Коро и „Битва между ‚Кирсарджем‘ и ‚Алабамой‘“ (1864) Эдуарда Мане. Но зритель-новичок с трудом мог выделить эти полотна среди сотен других. Выделив же, он вряд ли был в состоянии оценить не-



Илл. 1: Г. И. Успенский, фотография К. А. Шапиро, 1886, Литературный музей Института русской литературы (Пушкинский Дом), Санкт-Петербург
Abb. 1: G. I. Uspenskij, Fotografie von K. A. Šapiro, 1886, Literarisches Museum des Instituts für russische Literatur (Puškin-Haus) der Russischen Akademie der Wissenschaften, St. Petersburg

традиционный живописный язык Пюви де Шаванна или Мане. Впрочем, судя по письмам, Успенский не отметил также ни одного произведения, представлявшего более привычную живописную поэтику или близкую идейную тенденцию, хотя Салон 1872 г. содержал полотна, которые могли ему приглянуться. Так, заметное место среди произведений крестьянского жанра занимало полотно главного живописателя французской деревни Жюля Бретона „Источник“ (1870–1871). Несущая кувшин сельская девушка могла напомнить ту ворошившую сено русскую крестьянку, что произвела впечатление на писателя и одновременно была способна гармоничной пластикой и благородными чертами лица вызвать ассоциации с античными образами. Русский писатель также посетил Люксем-

бургский музей, собрание которого состояло по большей части из приобретенных государством произведений мастеров салонного мейнстрима, но и он не составил альтернативы Салону, укрепив Успенского в мысли, что современное искусство сосредоточено на удовлетворении низменных запросов публики.

В письме к жене от 10 мая 1872 г. Успенский описывал свои художественные впечатления, резко противопоставляя искусство современности, в котором он видит торжество развращенной и лицемерной чувственности, и воплощающую идеальное состояние человеческой природы статую Венеры Милосской: „[...] я был в Люксембурге и на современной художеств<енной> выставке; [...] и в Люксем<бурге>, и на выставке, есть целые сотни венер, т.е. голых баб в разных видах для стариков [...]. Чем ближе к современности, тем хуже: изображаются девочки лет по 13, — с наивнейшим выражением лица, шепчущие на ухо сатиру что-то, должно быть, скабрешное [...]. Когда я смотрел всю эту мерзость запустения, мне вдруг необыкновенно понравилась Венера Милосская, которую я, признаться, видел, но не понял сначала. Какое сравнение с этими, не имеющими мысли, женскими телами и той: та, старая, чуть не разваливающаяся статуя, с попорченной щекой, с прогнившими в алебастре щелями от ветхости,¹³ с обломанными руками, [...] с лицом, полным ума глубокого, скромная, мужественная, мать, словом, идеал женщины, который должен быть в жизни, — вот бы защитникам женского вопроса смотреть на нее. Она вся закрыта, — у нее видны — лицо, грудь и часть бедер, но это действительно, такое лекарство, особенно лицо, от всего гадкого, что есть на душе, что не знаю, какое есть еще другое?“¹⁴

Именно в этих строках содержится идея, в полной мере развитая в рассказе „Выпрямила“. Тяпушкин был домашним учителем детей Ивана Ивановича Полумракова, очевидно, обеспеченного провинциального дворянина, конформиста и лицемера. Весной 1872 г. Полумраковы с детьми и друзьями отправились в Париж, взяв с собой и учителя. Европейская жизнь, с одной стороны, демонстрировала путешественникам достаток и комфорт современной цивилизации, с другой, давала возможность понять цену этих достижений — тяжкий труд обездоленных и кровавое подавление возмущений: в рассказе,

как и в письмах Успенского, немалое место уделено расправам над коммунарами. Когда однажды женщины и дети уехали на море, мужчины отправились знакомиться с такими мрачными достопримечательностями Парижа, как хранящие тысячи скелетов катакомбы и находившийся позади собора Нотр-Дам морг, где мертвые тела мог видеть каждый желающий. Чтобы развеять тягостное впечатление, путешественники отправились на Елисейские поля, где посетили один из кафе-концертов. Хотя ничего более предосудительного русские туристы не сделали, пошлость спутников и „веселое кривлянье“ артистов произвели на Тяпушкина впечатление едва ли не более тягостное, чем мертвые тела бедняков в морге.

Именно в этот момент острого отвращения к жизни и происходит исцеляющая встреча героя с Венерой Милосской: „На следующее утро я ушел из гостиницы, не дожидаясь, когда проснутся мои патроны; мне было чрезвычайно тяжело, тяжело, одиноко до последней степени [...]. Что-то горькое, что-то страшное и в то же время несомненно подлое угнетало мою душу; без цели и без малейшего определенного желания идти по той или другой улице я исходил по Парижу десятки верст, нося в своей душе этот груз горького, подлого и страшного, и совершенно неожиданно доплелся до Лувра; без малейшей нравственной потребности вошел я в сени музея; войдя в музей, я машинально ходил туда и сюда, машинально смотрел на античную скульптуру, в которой [...] ровно ничего не понимал, а чувствовал только усталость, шум в ушах и колотье в висках; — и вдруг, в полном недоумении, сам не зная почему, пораженный чем-то необычайным, непостижимым, остановился перед Венерой Милосской [...]. 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 [...]. До сих пор я был похож (я так ощутил вдруг) вот на эту скомканную в руке перчатку. Похожа ли она видом на руку человеческую? Нет, это просто какой-то кожаный комок. Но вот я дунул в нее, и она стала похожа на человеческую руку. Что-то, чего я понять не мог, дунуло в глубину моего скомканного, искалеченного, измученного существа и выпрямило меня, му-

рашками 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 светом. [...] я чувствовал, что нет на человеческом языке такого слова, которое могло бы определить животворящую тайну этого каменного *существова*. [...] С этого дня я почувствовал не то что потребность, а прямо необходимость, неизбежность самого, так сказать, безукоризненного поведения“.¹⁵

Герой испытывает почти религиозное преобразование — совершенная красота античной статуи внушает униженному разночинцу чувство собственного достоинства и одновременно диктует ему абсолютные законы нравственной жизни.

Несмотря на то, что за переживаниями Тяпушкина, несомненно, стоят парижские впечатления Успенского, есть основания видеть в них также и проявление определенного топоса, восходящего к античности. Дион Христом в „Олимпийской речи“ так описывает воздействие исполненной Фидием статуи Зевса: „(51) Поистине этот образ мог бы поразить даже неразумных животных, — если бы они могли только взглянуть на него; быки, которых приводят к этому жертвеннику, охотно подчинялись бы жрецам, желая угодить божеству, а орлы, кони и львы угасили бы дикие порывы гнева и замерли в спокойствии, восхищенные этим зрелищем. А из людей даже тот, чья душа подавлена тяготами, кто претерпел в своей жизни много бедствий и печалей, кому даже сладкий сон не приносит утешения, даже и тот, думается мне, стоя перед этой статуей, забудет все ужасы и трудности, которые приходится переносить человеческой жизни“.¹⁶

Дион говорит о врачующей, умиротворяющей и подчиняющей магии прекрасного образа, о красоте, которая покоряет и одновременно изымает созерцателя из жизненного потока. Но в этом фрагменте отсутствует важный мотив рассказа Глеба Успенского: нравственное преобразование, производимое красотой, заставляет созерцателя ощутить собственное достоинство и одновременно преобразиться телесно — его физическая „выпрямленность“ есть образ нового морального качества. Как мне представляется,

именно здесь можно провести параллели со знаменитым описанием статуи Аполлона Бельведерского, содержащимся в „Истории искусства древности“ Винкельмана: „Его фигура возвышается над людской толпой, а поза исполнена величия. Вечная весна, точно в блаженном Элизиуме, облекает приветливым покровом юности пленительную зрелую мужественность и с нежным изяществом играет на гордых очертаниях его фигуры. [...] Не вены и не жилы горячат это тело и движут им, но небесный дух, изливающийся мягким током и словно бы окутывающий всю фигуру. [...] Презрение играет на его губах, а недовольство, зреющее в нем, раздувает его ноздри и восходит к его гордому челу. Но мир, который в своем блаженном покое высится над этим чувством, остается нерушимым и взгляд Аполлона полон благодати [...]“.

Восторженный экфрасис, о котором Хью Хонор писал, „что прецеденты этому фрагменту могут быть найдены только у христианских мистиков“,¹⁷ завершается фразой, которая при всей своей очевидной риторичности, описывает именно силу изображения, преобразующую самоё телесность созерцателя: „Я забываю обо всем при взгляде на этот шедевр искусства и сам принимаю величественную позу, чтобы стать достойным предмета созерцания“.¹⁸

Открытым остается вопрос: если допустить влияние Винкельмана на русского писателя, при каких обстоятельствах оно могло произойти? В данный момент нет сведений о прямом знакомстве Успенского „Историей искусства древности“ или опубликованными по-русски к этому времени фрагментами, содержащими описание статуи. Если оно и могло состояться, то это должно было произойти в поздние гимназические годы или в недолгий период обучения будущего писателя в Санкт-Петербургском и Московском университетах (1861–1862) и осуществлялось опосредованно, через сочинения тех авторов, кто следовал эстетике Винкельмана. Как бы то ни было, мы имеем дело со схожей ситуацией: изображение прекрасного, обожествленного тела заставляет зрителя преобразиться, чтобы „стать достойным предмета созерцания“, причем нравственное преобразование неотделимо от преобразования физической природы созерцателя.

В XVIII столетии Аполлон Бельведерский почти единодушно считался одним из прекрас-

нейших произведений античности. Винкельман прямо утверждает, что это самая совершенная из дошедших до нас древних статуй.¹⁹ Поэтому неслучайно, что именно она наделяется преобразующей силой. В 1797–1798 г. эта скульптура, наряду с другими прославленными памятниками античности, была включена в коллекцию Лувра и оставалась там на положении главной „звезды“ музея вплоть до падения Наполеона, когда она была возвращена в Ватикан. Венера Милосская была обнаружена в 1820 г. и уже на следующий год выставлена в Лувре. Она не только заменила там возвращенную во Флоренцию Венеру Медичи, но фактически заняла в сознании современников место Аполлона Бельведерского в качестве самого совершенного творения античной пластики.²⁰ То есть, и Успенский, и его герой пережили преобразование при встрече со скульптурой, уже обладавшей прочной репутацией единственного и абсолютного шедевра — квинтэссенции вневременной духовной красоты, воплощенной в прекрасном теле.

Примечания:

- 1 Успенский Г. И. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 10. Кн. 1. С. 595.
- 2 См.: Там же. С. 467–470.
- 3 Как и фамилии других героев очерка, это „говорящая“ фамилия, которая служит психологической характеристике персонажа. Для русского читателя фамилия повествователя звучит трогательно и несколько комично, подразумеваемая мягкость и слабость характера.
- 4 Речь идет о „Декларации прав человека и гражданина“, принятой Учредительным собранием 26 августа 1789 г. В рассказе эти слова приписаны одному из героев романа Тургенева „Дым“. В действительности их произносит рассказчик в повести „Довольно“ (1862–1865): „Венера Милосская, пожалуй, несомненное римского права или принципов 89-го года“ (Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти т. Соч. в 12-ти т. М., 1981. Т. 7. С. 228).
- 5 Успенский Г. И. Полн. собр. соч. Т. 10. Кн. 1. С. 246–247.
- 6 Там же. С. 249.
- 7 Там же. С. 250.
- 8 Там же. С. 250–251.
- 9 Там же. С. 252.
- 10 См. письмо Г. И. Успенского к Н. А. Некрасову от 5 мая 1872 г. с просьбой выслать деньги (Успенский Г. И. Полн. собр. соч. М., 1951. Т. 13. С. 102–104). Ср. воспоминания И. В. Лучицкого, общавшегося с Успенским во время его заграничной поездки 1875–1876 г.: „Стоило им с Успенским явиться куда-то, где собиралось простонародье или близкие к простому люду слои, и Глеб Иванович почти тотчас же становился центром и душой общества, хотя почти не говорил по-французски (курсив мой. — И. Д.)“ (Тарле Е. В. Соч. М., 1961. Т. XI. С. 387). Цит. по: Соколов Н. И. Г. И. Успенский. Жизнь и творчество. Л., 1968. С. 102.
- 11 См., напр.: Salon de 1872. Paris, MDCCCLXXII.
- 12 Групповой портрет литераторов, включавший изображения Поля Верлена и Артюра Рамбо.
- 13 Так у Успенского. В действительности статуя высечена из двух кусков мрамора.
- 14 Письмо Г. И. Успенского к А. В. Успенской от 10 мая (ст. ст.) 1872 г. // Успенский Г. И. Полн. собр. соч. М., 1951. Т. 13. С. 111.
- 15 Там же. С. 262–264. Это воздействие не продлилось долго — через несколько лет Тяпушкин, снова посетив Париж, не нашел в себе сил для новой встречи с Венерой: „[...] я уже опять был скомкан, скомкан крепкой, сильной, неумолимой рукой действительности и чувствовал, что теперь меня уж не выпрямишь... Попробовал было я пойти в Лувр, подошел даже к самым воротам, но просто совестно стало идти: что ж я пойду *понапрасну* беспокоить ее? Все равно ничего не выйдет, а ее только сконфузишь!..“ Поставил и пошел в русскую библиотеку упиваться газетными известиями о градобитиях и неурожаях“ (Успенский Г. И. Полн. собр. соч. Т. 10. Кн. 1. С. 271).
- 16 Дион Хрисостом. Речь 12. Олимпийская речь // Памятники позднего античного ораторского и эпистолярного искусства. II–V в. / Отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек. М., 1964. С. 24. Благодарю Анастасию Павлову за указание на этот текст.
- 17 Honour H. Neo-Classicism. Harmondsworth, 1968. P. 60.
- 18 Цит. по: Винкельман И. И. История искусства древности. Малые сочинения / Изд. подгот. И. Е. Бабанов. СПб., 2000. С. 275.
- 19 Там же. С. 275.
- 20 См.: Haskell F., Penny N. Taste and the Antique. The Lure of the Classical Sculpture 1500–1900. New Haven; London, 1981. P. 328–330.

Il'ja Askol'dovič Dorončenkov

WINCKELMANN UND GLEB USPENSKIJ – EINE MÖGLICHE ANALOGIE

Der Ideologe des Neoklassizismus Johann Joachim Winckelmann und der russische Schriftsteller und Publizist der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts haben auf den ersten Blick praktisch nichts gemeinsam. Gleb Ivanovič Uspenskij (Abb. 1) gehörte ganz in die „Epoke des Realismus“, sein Schaffen war den sozialen und psychologischen Problemen der Bauernschaft nach den Reformen von 1861 gewidmet und von der Darstellung der ungeschönten Wirklichkeit geprägt, sodass der Leser sich ein klares moralisches Urteil über die Ungerechtigkeit der russischen Gesellschaftsordnung bilden konnte. Ideell stand er den Narodniki nahe, einer breiten Oppositionsbewegung, die in der russischen Dorfgemeinschaft die Keimzelle einer künftigen Gesellschaftsordnung, des bäuerlichen Sozialismus, sah. Für sie hätte Russland mit solch einer Gesellschaftsordnung die negativen Folgen der Entwicklung des Industriekapitalismus in Westeuropa vermeiden können – die Proletarisierung der Stadtbevölkerung und die Entstehung großer Unterschiede in den Besitzverhältnissen auf dem Lande sowie die Entfremdung und Spaltung der Gesellschaft, die auf den ökonomischen Erfolg ausgerichtet ist. Die Narodniki-Intelligenz schuf in beträchtlichem Maße ein idealisiertes Bild des russischen Bauern, das den Rousseauschen Kult des „einfachen Menschen“ mit sozialistischer Utopie verband. Von der Mehrheit seiner Gesinnungsgenossen unterschied sich Uspenskij durch einen viel klareren Blick auf die Lage des russischen Dorfes und die Psychologie des russischen Bauern, dessen sämtliche Vorgängergenerationen ihr Leben in der Leibeigenschaft zugebracht hatten.

Scheinbar findet sich die einzige Analogie zwischen Winckelmann und Uspenskij in ihren Lebensumständen, denn beide Aufsteiger stammen aus der tiefsten Provinz, wo sie zu schöpferischen Persönlichkeiten heranwuchsen. Beide haben die dramatische Lebenserfahrung gemacht, wenn ein Feingeist mit der Routine des Alltags und mit gesellschaftlicher Heuchelei konfrontiert wird. Vielleicht gestattet eben diese gemeinsame Erfahrung auch die Gegenüberstellung beider, die der Gegenstand dieses Artikels ist. Sowohl Winckelmann als auch Uspenskij erfuhren den Umgang mit dem Schönen als existenzielles Erlebnis und erlebten die erhebende Wirkung der Kunst des Altertums.

Am 22. Dezember 1884 teilt Uspenskij dem Herausgeber des liberalen Blattes *Vestnik Evropy* (Der Europa-Bote) M. M. Stasjulevič mit, dass er „mit völlig neuartigen Arbeiten, ohne jeglichen Narodniki-Geist, beginnen“ möchte und jetzt am Essay *Die Venus von Milo*¹ schreibe, der für den Leser eine Überraschung sein wird. Der Essay liegt jetzt als skizzierter Entwurf vor.² Im Mai 1885 wurde das Vorhaben in einer anderen Gattung verwirklicht – in der Zeitschrift *Russkaja mysl'* (Das russische Denken) veröffentlichte Uspenskij die Erzählung *Aufgerichtet* (*Auszug aus den Notizen von Tjapuškin*).

Die Erzählung beginnt mit den Gedanken des Ich-Erzählers, des Dorflehrers Tjapuškin³ über die Worte des Helden eines Werkes von Ivan Turgenev: „Die Venus von Milo ist eindeutiger als die Prinzipien des Jahres neunundachtzig.“⁴ Der demokratisch gesinnte Leser der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert konnte diese Formulierung durchaus als Verkörperung eines aristokratischen Ästhetismus auffassen; damit wurde scheinbar ein ewiges Meisterwerk der griechischen Plastik den Ideen der sozialen Gerechtigkeit direkt gegenübergestellt. Doch von den ersten Zeilen der Erzählung von Uspenskij an lehnt sein Held nicht nur die Gegenüberstellung der Venus mit den Prinzipien einer vernünftigen Gesellschaftsordnung ab, sondern stellt sie in eine Reihe, in der er auch sich selbst sieht: „[...] selbst ich, Tjapuškin, heute Dorfschullehrer, [...] bin in derselben Reihe, in der auch die Prinzipien sind und noch andere erstaunliche Erscheinungen der nach Vollkommenheit dürstenden menschlichen Seele, und ich, Tjapuškin, bin völlig damit einverstanden an das Ende dieser Reihe [...] die Venus von Milo zu stellen. [...] wir alle, ich, Tjapuschkkin, die Prinzipien und die Venus, wir alle sind gleichermaßen eindeutig, d.h., meine Seele, die gegenwärtig bei der ermüdenden Arbeit in der Schule zum Tragen kommt, in der Masse der geringsten, wenn auch täglichen, Erregungen und Qualen, die mir das Leben mit dem Volke bringt, wirkt und lebt in derselben eindeutigen Richtung und demselben Sinn, die auch in den eindeutigen Prinzipien sind und in der Eindeutigkeit der Venus von Milo stark ausgedrückt werden.“⁵

Wie kam der Ich-Erzähler (und der Verfasser der Erzählung) zu diesem Schluss, mit dem der für seine ideologische Tradition wichtige Gegensatz zwischen dem universellen Schönen und der politischen Aktualität, dem sozial Nützlichen aufgehoben wird? Wie kann man den erniedrigten, armseligen Dorfschullehrer mit dem wichtigsten Kunstwerk des Louvre verbinden? Tjapuškin beginnt seine Erzählung mit der

Schilderung seiner Aufregung, die eine kurze Reise in die Gouvernementshauptstadt bei ihm hervorgerufen hat. Dort sah er, wie sehr die provinzielle Intelligenz demoralisiert und bereit ist, die eigene Überzeugung von der Notwendigkeit eines vom Gewissen geleiteten Lebens aufzugeben. Auf dem Rückweg wird der Ich-Erzähler Zeuge der Abschiedsszenen von Bauernfamilien, deren Söhne in die Armee einberufen wurden. Die Erinnerung an die sich heuchlerisch der Erfüllung ihrer moralischen Pflicht entziehende städtische Gesellschaft und die herzerreißende zweiminütige Abschiedsszene der Bauernfamilien verkörpert für Tjapuškin die grundsätzliche Ungerechtigkeit des russischen Lebens, was sich nach seinen Worten bei ihm „in einem Gefühl eines maßlosen Unglücks, einem Gefühl, das sich jeder Beschreibung entzieht, „nieder-schlug.“⁶

Nach der Rückkehr in sein armseliges Haus auf dem Lande schläft der Held der Erzählung ein, doch er wird von einer ganz neuen Aufregung geweckt: „[...] etwas Heißes, etwas wie eine starke und freudige Flamme loderte in mir auf, sodass ich mit dem ganzen Leibe zusammenfuhr, wie Kinder zusammenfahren, *wenn sie wachsen* (Hervorhebung d. Verf.)⁷, und ich öffnete die Augen.“ Weiter heißt es: „Das erste, was mir einfiel und was ein wenig dem Eindruck nahe-kam, durch den ich zusammenfuhr und aufwachte, [...] war ein ganz schlichtes ländliches Bild. [...] ich fuhr einmal an einem heißen Sommertage an einer Wiese vorbei, auf der das Gras gemäht war, und konnte den Blick nicht von einem Bauernweib reißen, das das Heu wendete; ihre ganze Person, ihre ganze Figur [...] war so leicht, so schön, sie ‚lebte‘, *sie arbeitete nicht*, sondern lebte in völliger Harmonie mit der Natur, der Sonne, dem Wind, mit diesem Heu, mit der ganzen Landschaft, mit der ihr Körper und ihre Seele (wie ich mir dachte) eins waren, dass ich sie ganz lange ansah und nur eins denken und fühlen konnte: ‚Wie schön!‘“⁸ Schließlich erkennt Tjapuškin nach einer Reihe von Erinnerungen die Quelle des freudigen Gefühls. In Gedanken sieht er das Bild der Venus von Milo vor sich, die er bei seiner Reise nach Paris gesehen hatte: „[...] und damals, vor vielen Jahren, bin ich auch vor ihr aufgewacht, mein ganzes Ich ‚knirschte‘, so wie es knirscht, ‚wenn der Mensch wächst‘, wie es auch heute Nacht war.“⁹

Wissenschaftler, die das Werk von Gleb Uspenskij untersuchten, wiesen mehrfach darauf hin, dass der weiteren Erzählung Tjapuškin die Pariser Eindrücke und Erlebnisse des Verfassers selbst zugrunde liegen. Uspenskij lebte mit Frau und Kind 1875–1876 in der

französischen Hauptstadt, wo es zur Annäherung mit Turgenev kam, der die literarischen Versuche des jungen Schriftstellers sehr zu schätzen wusste. Doch die Erzählung *Aufgerichtet* beruht nicht auf der Erfahrung des bescheidenen, aber gut organisierten Lebens der Familie in Europa, als der Literat in recht engem Kontakt mit den russischen Emigrantenkreisen und insbesondere mit den ihm nahestehenden dortigen Narodniki stand. Zugrunde lag vielmehr die Erinnerung an seine erste Auslandsreise im Frühjahr und Sommer 1872.

Seinerzeit war die Reaktion des Schriftstellers auf das Pariser Leben typisch für einen russischen Aufsteiger, der in die „Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“ kam. Er ist von der modernen Stadt, den Errungenschaften der Zivilisation und der Kontaktfreudigkeit der Franzosen angetan, versäumt dabei aber nicht, typische Fälle von „Geschäftigkeit“ zu vermerken, die für die moderne westliche Welt charakteristisch ist. Durch seine beschränkten Geldmittel, seine unzureichende Kenntnis der Sprache und fehlende Kontakte zur französischen Gesellschaft ist der russische Reisende an den Rand gedrängt¹⁰ und sein gesellschaftlicher Umgang eingeschränkt, was letztlich zu einer entfremdeten und schmerzlichen Wahrnehmung der europäischen Realität führt. Unspenskij's Eindrücke waren auch dadurch geprägt, dass er kurz nach dem Französisch-Preußischen Krieg und der Pariser Kommune in die Stadt kam. In Paris waren die Spuren der beispiellosen Zerstörungen noch allgegenwärtig, der Reisende wohnte dem Prozess gegen die Kommunisten bei, und die blutgetränkten Platten des Pantheons, auf dessen Stufen die Massenerschießungen der Aufständischen stattfanden, prägten sich für immer in sein Gedächtnis ein.

Eine wichtige Rolle für Uspenskij's Eindruck von Paris spielte die Kunst. Er erlebte den ersten Nachkriegssalon mit, die wichtigste Kunstausstellung Frankreichs und ganz Europas, die traditionell tausende Besucher aus der ganzen Welt anzog. Am Salon von 1872 nahmen die führenden Maler der offiziellen Kunst Frankreichs teil. Doch die Kritik stellte fest, dass unter den 2067 Werken des Katalogs praktisch keine herausragenden Arbeiten waren. In ausreichendem Maße waren mythologische und orientalische Themen vertreten, die oftmals den Vorwand für die Darstellung weiblicher Akte gaben, außerdem Episoden des ländlichen Lebens in Frankreich und historische „Kostümbilder“, auf denen sorgfältig dramatische Ereignisse der Vergangenheit rekonstruiert wurden.¹¹ Etliche Schlachtengemälde stellten die Tap-

ferkeit und das Leid französischer Soldaten dar. Eine ganze Reihe von Bildern war der Tragödie des Elsass' und Lothringens gewidmet, die im Ergebnis des französisch-preußischen Krieges von 1870/1871 von Frankreich abgetrennt worden waren. Aus heutiger Sicht wären zweifellos solche Gemälde zu beachten wie „Die Hoffnung“ (1871–1872) von Pierre Puvis de Chavannes, „Bei Tisch“ (1872) von Henri Fantin-Latour¹², „Erinnerung an Ville d'Avray“ (1869–1872) von Jean-Baptiste Camille Corot und „Seegefecht zwischen der Kearsage und der Alabama“ (1864) von Edouard Manet. Doch der völlig unerfahrene Betrachter konnte diese Werke kaum aus den hunderten anderen herausheben. Selbst wenn sie ihm aufgefallen wären, wäre er kaum in der Lage gewesen, den neuartigen Malstil von Puvis de Chavannes oder Manet zu würdigen. Im Übrigen lassen Uspenskij Briefe darauf schließen, dass ihm auch kein anderes Werk aufgefallen ist, das in einer für ihn gewohnteren Malweise gehalten war oder eine ihm nahestehende ideelle Tendenz enthielt, wiewohl es beim Salon von 1872 durchaus Gemälde gab, die ihm hätten zusagen können. So fiel unter den Werken mit ländlicher Thematik das Gemälde „Quelle“ des wichtigsten französischen Malers dieses Genres Jules Breton (1870–1871) auf. Das Bauernmädchen mit einem Krug hätte den Schriftsteller an die russische Bäuerin beim Heuwenden erinnern können, die ihn so beeindruckt hatte, und zugleich hätte sie mit ihrer harmonischen Figur und den edlen Gesichtszügen auch Assoziationen zu antiken Werken wecken können. Der russische Schriftsteller besuchte auch das Musée de Luxembourg, dessen Sammlung überwiegend aus vom Staat angekauften Werken traditioneller Meister des Salons bestand, was auch keine Alternative zum Salon war, sodass sich Uspenskij in der Vorstellung bestärkt sah, dass die moderne Kunst im Wesentlichen auf die niedrigen Ansprüche des Publikums ausgerichtet sei.

Am 10. Mai 1872 beschreibt Uspenskij in einem Brief an seine Frau seine Eindrücke von der Kunst und formuliert darin einen starken Gegensatz zwischen der modernen Kunst, die er als Krönung der Verderbtheit und einer heuchlerischen Gefühllichkeit sieht, und der Statue der Venus von Milo, die für ihn den Idealzustand der menschlichen Natur verkörpert: „[...] ich war im Luxembourg und in der modernen Kunstausstellung; [...] sowohl im Luxem(bourg) als auch in der Ausstellung gibt es hunderte Venusdarstellungen, d.h., nackte Weiber verschiedener Art für alte Männer [...]. Je näher an der Gegenwart, desto schlimmer: Da sind vielleicht 13-jährige Mädchen darge-

stellt, mit dem naivsten Gesichtsausdruck, die einem Satyr irgendetwas, vermutlich Schlüpfriges, ins Ohr flüstern [...]. Als ich all das Heruntergekommene sah, gefiel mir plötzlich die Venus von Milo außerordentlich, die ich, wie ich zugeben muss, zwar gesehen, aber nicht gleich verstanden hatte. Welch einen Gegensatz zu diesen geistlosen weiblichen Körpern bildet diese alte, beinahe zerfallene Statue mit ihrer beschädigten Wange, mit Rissen im Alabaster¹³, die durch ihr Alter entstanden sind, mit abgebrochenen Armen, [...] mit ihrem Gesicht voll tiefsten Verstandes, diese bescheidene, mutige Mutter, kurz dieses Ideal der Frau, so wie es im Leben sein müsste – das sollten die Verteidiger der Frauenfrage anschauen. Sie ist ganz bedeckt, man sieht nur das Gesicht, die Brust und einen Teil der Hüfte, doch das ist, besonders das Gesicht, wahrlich wie eine Arznei gegen alles Garstige, das einem auf der Seele liegt, ich weiß gar nicht, ob es noch eine andere gibt.“¹⁴

In diesen Zeilen steckt schon die Idee, die in der Erzählung *Aufgerichtet* vollständig ausgeführt wurde. Tjapuškin war der Hauslehrer der Kinder von Ivan Ivanovič Polumrakov, eines offenbar wohlhabenden Provinzadligen, Konformisten und Heuchlers. Im Frühjahr 1872 reisen die Polumrakovs mit ihren Kindern und Freunden nach Paris, auch den Lehrer nehmen sie mit. Mit der europäischen Lebensweise erlebten die Reisenden einerseits den Wohlstand und Komfort der modernen Zivilisation, und sie konnten auch den Preis für diese Errungenschaften erfahren – die schwere Arbeit der Elenden und die blutige Niederschlagung von Aufständen. In der Erzählung wie in den Briefen Uspenskij's nimmt die grausame Abrechnung mit den Kommunarden großen Raum ein. Als eines Tages die Frauen mit den Kindern ans Meer gefahren waren, machten sich die Männer auf, solch finstere Sehenswürdigkeiten von Paris zu besichtigen wie die Katakomben mit Tausenden von Skeletten und die Leichenhalle hinter der Kathedrale Notre-Dame, wo jeder, der es wollte, die Leichen anschauen konnte. Um die beklemmenden Eindrücke zu verschleichen, begaben sich die Reisenden auf die Champs-Élysées, wo sie ein Café-Concert aufsuchten. Obwohl die russischen Touristen sonst nichts Anstößiges taten, machten die Abgeschmacktheit der Reisegefährten und die „fröhlichen Faxen“ der Artisten auf Tjapuškin beinahe einen trübseligeren Eindruck als die Leichen der Armen im Beinhaus.

Genau in diesem Augenblick des Abscheus vor dem Leben kommt es zur rettenden Begegnung mit der Venus von Milo: „Am nächsten Morgen verließ

ich das Hotel, noch bevor meine Herrschaften aufwachten; ich fühlte eine außergewöhnlich schwere Last auf der Seele und eine große Einsamkeit [...]. Etwas Bitteres, etwas Schreckliches und zugleich zweifellos Niederträchtiges lastete auf meiner Seele; ziellos und ohne den geringsten Wunsch, eine bestimmte Straße entlang zu gehen, lief ich Dutzende Werst durch Paris mit dieser bitteren, niederträchtigen und schrecklichen Last auf der Seele, und völlig unerwartet hatte ich mich zum Louvre geschleppt; ohne das geringste moralische Bedürfnis betrat ich den Vorraum des Museums; im Museum lief ich gedankenlos umher und schaute ebenso gedankenlos auf die antiken Skulpturen, von denen ich [...] gar nichts verstand, und ich empfand nur Müdigkeit, ein Rauschen in den Ohren und ein Hämmern in den Schläfen; und plötzlich blieb ich, ohne zu wissen weshalb, erstaunt und von etwas Ungewöhnlichem, Unbegreiflichen getroffen vor der Venus von Milo stehen [...]. Ich stand vor ihr, schaute sie an und fragte mich immerzu: ‚Was ist bloß mit mir *geschehen*?‘ Ich fragte mich das vom ersten Augenblick an, da ich die Statue erblickt hatte, denn von diesem Moment an fühlte ich, dass mich eine große Freude ergriffen hatte [...] Bis dahin war ich (wie ich plötzlich begriff) wie dieser in der Hand zerdrückte Handschuh. Sieht er etwa der menschlichen Hand ähnlich? Nein, das ist einfach nur ein Klumpen Leder. Doch wenn ich Luft hineinblase, wird er der menschlichen Hand ähnlich. Etwas, das ich nicht zu verstehen vermochte, hatte in die Tiefe meines verklumpten, verkrüppelten, erschöpften Wesens geblasen und mich aufgerichtet, Gänsehaut lief mir über den auflebenden Körper an Stellen, wo scheinbar kein Gefühl mehr war, und durch meinen ganzen Körper ging dieses ‚Knirschen‘, wie wenn der Mensch wächst, auch wurde ich erfrischend wach und verspürte keine Anzeichen des kürzlichen Schlafes mehr, und es füllte mir die schwellende Brust, ja, den ganzen gewachsenen Körper mit Frische und Licht. [...] ich spürte, dass es in der menschlichen Sprache kein Wort gibt, was das lebensspendende Geheimnis dieses steinernen *Wesens* beschreiben könnte. [...] Von diesem Tage an empfand ich nicht einfach das Bedürfnis, sondern geradezu die Notwendigkeit, den Zwang, mich sozusagen tadellos zu benehmen.“¹⁵

Der Held erfährt eine beinahe religiöse Verwandlung – die vollkommene Schönheit der antiken Statue gibt dem erniedrigten Aufsteiger ein Gefühl der eigenen Würde und diktiert ihm gleichzeitig die absoluten Gesetze des moralischen Lebens.

Abgesehen davon, dass Tjapuškins aufregende Erlebnisse zweifellos auf den Pariser Eindrücken von

Uspenskij beruhen, gibt es gute Gründe dafür, darin auch die Erscheinung eines bestimmten Topos zu sehen, der bis in die Antike reicht. Dion Chrysostomos beschreibt in seiner „Olympischen Rede“ die Wirkung der Zeusstatue des Phidias folgendermaßen: „(51) Dieses Bild könnte wahrlich sogar unverständige Tiere beeindrucken, wenn sie es denn nur anschauen könnten; Stiere, die man zu dieser Opferstätte brächte, würden gern den Priestern folgen, um der Gottheit zu gefallen, und Adler, Pferde und Löwen ließen ihre wilde Raserei fahren und erstarrten in Ruhe, ergriffen von diesem Anblick. Und von den Menschen würde sogar jener, dessen Seele von Lasten erdrückt ist, der in seinem Leben viel Not und Unglück erfuhr, dem selbst der süße Schlaf keinen Trost spendet, selbst dieser, denke ich, würde, vor dieser Statue stehend, allen Schrecken und alle Unbill vergessen, die das menschliche Leben mit sich bringt.“¹⁶

Dion spricht von der heilenden, versöhnenden und fügsam machenden Magie des schönen Bildes, von der Schönheit, die den Betrachter niederwirft und zugleich aus dem Lebensstrom herausnimmt. Doch in diesem Auszug fehlt ein wichtiges Moment der Erzählung von Gleb Uspenskij – die moralische Verwandlung, die von der Schönheit hervorgerufen wird, bringt den Betrachter dazu, sich seiner eigenen Würde bewusst zu werden und sich gleichzeitig körperlich zu verändern: Seine körperliche „Aufrichtung“ ist das Bild seiner neuen moralischen Qualität. Ich meine, dass man genau hier eine Parallele zur berühmten Beschreibung des Apollo von Belvedere aus der *Geschichte der Kunst des Alterthums* von Winckelmann ziehen kann: „Über die Menschheit erhaben ist sein Gewächs, und sein Stand zeugt von der ihn erfüllenden Größe. Ein ewiger Frühling, wie in dem glücklichen Elysien, bekleidet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend und spielt mit sanften Zärtlichkeiten auf dem stolzen Gebäude seiner Glieder. [...] Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllt. [...] Verachtung sitzt auf seinen Lippen, und der Unmut, welchen er in sich zieht, bläht sich in den Nüstern seiner Nase und tritt bis in die stolze Stirn hinauf. Aber der Friede, welcher in seiner seligen Stille auf derselben schwebt, bleibt ungestört, und sein Auge ist voll Süßigkeit [...]“

Die begeisterte Ekphrase, von der Hugh Honour schrieb, „dass Vorbilder für dieses Fragment nur bei den christlichen Mystikern zu suchen sind“,¹⁷ endet

mit einem Satz, der bei all seiner offenkundigen Rhetorik genau diese Kraft der Darstellung beschreibt, die selbst die Körperlichkeit des Betrachters verändert: „Ich vergesse alles andere über dem Anblicke dieses Wunderwerks der Kunst, und ich nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen.“¹⁸

Offen bleibt die Frage: Wenn wir von einem Einfluss Winckelmanns auf den russischen Schriftsteller ausgehen, unter welchen Umständen konnte er zustande kommen? Zur Zeit ist nichts darüber bekannt, dass Uspenskij die *Geschichte der Kunst des Alterthums* oder deren Auszüge mit der Beschreibung der Statue, die zu jener Zeit auf Russisch veröffentlicht wurden, gekannt hätte. Wenn dies hätte der Fall sein können, so musste es in den höheren Gymnasialklassen oder während des kurzen Studiums des künftigen Schriftstellers an den Universitäten von Sankt Petersburg und Moskau (1861–1862) erfolgt sein und zwar indirekt, über Schriften von Autoren, die der Ästhetik Winckelmanns anhängen. Wie dem auch sei, hier liegt eine vergleichbare Situation vor: Die Darstellung eines schönen, göttlichen Körpers bewirkt beim Betrachter eine Verwandlung, um „mit Würdigkeit anzuschauen“, wobei die moralische Veränderung nicht von der körperlichen zu trennen ist.

Im 18. Jahrhundert galt der Apollo von Belvedere nahezu unwidersprochen als eines der schönsten Kunstwerke des Altertums. Winckelmann behauptet direkt, dies sei die vollkommenste der erhalten gebliebenen antiken Statuen.¹⁹ Deshalb ist es kein Zufall, dass gerade ihr eine verändernde Kraft zugesprochen wird. Diese Skulptur kam zusammen mit anderen berühmten Denkmälern der Antike 1797–1798 in die Sammlung des Louvre und blieb dort als eine Art „Superstar“ bis zu Napoleons Abdankung, danach wurde sie an den Vatikan zurückgegeben. Die Venus von Milo wurde 1820 gefunden und schon ein Jahr später im Louvre ausgestellt. Sie ersetzte dort nicht nur die nach Florenz zurückgebrachte Venus Medici, sondern nahm praktisch im Bewusstsein der Zeitgenossen den Platz des Apollo von Belvedere als vollkommenes Werk der antiken Plastik ein.²⁰ Das heißt, sowohl Uspenskij als auch sein Held erfuhren eine Verwandlung bei der Begegnung mit der Skulptur, die bereits den gefestigten Ruf des einzigartigen und absoluten Meisterwerkes, der Quintessenz einer zeitlosen, ideellen Schönheit in einem schönen Körper erworben hatte.

