

# DOSTOJEWOWSKA KONCEPCJA PIĘKNA W KONTEKŚCIE IDEI BOGOCZŁOWIECZEŃSTWA

KRZYSZTOF KROPACZEWSKI

«Христос же знал, что хлебом единым не оживишь человека. Если притом не будет жизни духовной, идеала Красоты, то затоскует человек, умрет, с ума сойдет, убьет себя или пустится в языческие фантазии. А так как Христос в Себе и в Слове своем нес идеал Красоты, то и решил: лучше вселить в душу [человека] идеал Красоты...».

LIST DO W.A. ALEKSEJEWA

Refleksja nad rolą kategorii piękna stanowi w dostojewskologii jeden z aspektów opisu estetyki autora *Zbrodni i kary*, ukazując jednocześnie całościowość i komplementarność zamysłu pisarza, wielopłaszczyznową jedność formy stanowiącej immanentny składnik refleksji nad istotą człowieczeństwa, gdyż jak pisze Halina Brzoza, estetyka jest dla pisarza metodą filozofowania. Andrzej de Lazari ujmuje to w następujący sposób:

[...] w światopoglądzie autora *Idioty* nie da się oddzielić estetyki od etyki, [...] można w nim wyodrębnić jedynie swoistą filozofię wartości. Jedną z naczelnych kategorii tej filozofii jest kategoria piękna<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> A. de Lazari, *W kręgu Fiodora Dostojewskiego. „Poczwinnictwo”*, Łódź 2000, s. 133; Por. także: Idem, „Piękno” w światopoglądzie Dostojewskiego, „Osnowa” 1984, nr 9–10, s. 31–39; W innym opracowaniu ten wybitny polski badacz wraz z J. Faryno powyższą właściwość twórczości Dostojewskiego wpisuje w ogólniejszy kontekst mentalności rosyjskiej, ujmowania świata (мировоззрения) opartego na tradycyjnych prawosławnych wartościach. „Dla Dostojewskiego

Problemy estetyczne, w tym refleksja nad istotą piękna i sposobem jego funkcjonowania w świecie oraz sztuką jako domeną piękna, stanowią nie tylko ważny, ale i jeden z centralnych aspektów decydujących o wyjątkowości i nieustannej aktualności myśli autora *Braci Karamazow*. Jak pisze Albert Kovács:

Głębia jego [Dostojewskiego – K.K.] spuścizny teoretycznej ujawnia się szczególnie w sferze estetycznych idei pisarza – nie tylko ogólnych idei filozoficznych, ale i poddanych próbie prawdy sztuki i życia<sup>2</sup>.

Sfera estetyki i poetyki interesowała pisarza nie tylko w sensie praktycznym, jako sposób osiągnięcia maksymalnego stopnia wyrazistości dla problematyki filozoficzno-moralnej. Wiele wypowiedzi zamieszczonych w listach, artykułach czy na stronach utworów literackich świadczy o towarzyszącej Dostojewskiemu niemal przez całą biografię twórczą refleksji teoretycznej. W 1865 r., a więc niedługo po powrocie z katorgi, Dostojewski zwierza się bratu o, zaawansowanych w sferze koncepcji, planach napisania artykułu teoretycznego na temat sztuki. Pomysł ten ostatecznie zrealizowany nie został, jednak niewątpliwie echa ówczesnych przemyśleń odnajdujemy m.in. w znanym polemicznym artykule pt. *P...bow i problem sztuki*, nazwanym „estetycznym credo” pisarza<sup>3</sup>, o którym będzie mowa niżej. Znany rumuński dostojewskolog jest zdania, że rozsiane w pracach różnych lat i gatunków uwagi dotyczące estetyki i sztuki posiadają rangę, dzięki której można je postawić w jednym rzędzie z pracami takich postaci humanistyki, jak: Arystoteles, Leonardo da Vinci, Lessing czy Schiller<sup>4</sup>.

Dialog idei i wartości, ich polifonia, polegająca na utożsamieniu poszczególnych postaw z postacią literacką, niejako zawiera się w estetyce Dostojewskiego, stanowiąc jeden z jej aspektów. Jest to możliwe także dlatego, że – jak dość zgodnie twierdzi literatura przedmiotu – autor *Zbrodni i kary* traktuje piękno nie w sposób nominalistyczny (tak czynił to M. Bierdajew), abstrakcyjny, ale w sposób bardzo konkretny, można powiedzieć substancjalny<sup>5</sup> czy przede wszystkim „funkcjonalny”, tzn. jako sposób uwznioślenia człowieka<sup>6</sup>.

---

niedoścignionym ideałem piękna jest Chrystus i jednocześnie: «ideałem piękna ludzkości jest naród rosyjski» jako naród «bogonośca» – J. Faryno, A. de Lazari, *Kpacora* (Piękno), [w:] *Mentalność rosyjska. Słownik*, red. A. de Lazari, Warszawa 1995, s. 44.

<sup>2</sup> A. Ковач, *Поэтика Достоевского*, перевод Е. Логиновской, Москва 2008, s. 17. Przekład – K.K.

<sup>3</sup> В.А. Викторovich, «Г-н ...бов и вопрос об искусстве», „Достоевский. Материалы и исследования” 1996, nr 13, s. 227.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> К.Г. Исупов, *Трансцендентальная эстетика Достоевского*, „Вопросы философии” 2010, s. 99–109.

<sup>6</sup> Zajmowałem się szerzej tym problemem w innych opracowaniach, dlatego w tym miejscu, tytułem dygresji, pozwolę sobie tylko przypomnieć, że kategoria wzniosłości, skorelowana z pojęciem piękna, prezentuje w jego obrębie pierwiastek etyczny, odnosi sferę przyjemności do dzie-

W kontekście powyższego należy zauważyć, że słowem 'piękno' oddawane są w języku polskim dwa rosyjskie terminy: 'красота' i 'прекрасное', podobnie jak w wypadku słowa 'prawda' ('правда', 'истина'), zatarte są w ten sposób niuanse znaczeniowe istniejące w języku rosyjskim. 'Прекрасное' oznacza mianowicie wyższy stopień piękna wyrażanego słowem 'красота', Dostojewski pisał „Прекрасное есть идеал”, dodając jednocześnie w tym znanym liście do S.A. Iwanowej, że na świecie jest tylko jedna pozytywnie piękna osoba („положительно прекрасное лицо”), nieskończenie cudowne – Chrystus<sup>7</sup>, wyższy stopień piękna („высшая степень красоты”)<sup>8</sup> i jednocześnie „ideał artysty”<sup>9</sup>.

Dzisiejszy stan refleksji nad problemem funkcjonowania kategorii piękna w twórczości Fiodora Dostojewskiego stanowi efekt wiekowej już przeszło refleksji tym aspektem jego spuścizny. Warto więc we wstępie do niniejszych rozważań zdać sobie sprawę, że podstawą do formułowania konkretnych sądów, są z jednej strony wypowiedzi samego pisarza, najczęściej pochodzące z korespondencji, rzadziej z wystąpień publicznych, świadczące o dużej świadomości i konsekwencji w realizacji konkretnej wizji w twórczości artystycznej, z drugiej natomiast – większość prób określenia istoty estetycznych poglądów pisarza była podejmowana na podstawie analizy jego dzieł. Chodzi np. o formułowanie uogólniających wniosków na podstawie konkretnych wyborów artystycznych, np. kompozycji utworów, relacji pomiędzy bohaterami, statusu słowa itp.<sup>10</sup>.

dziny praktyki i wartości wyższych. Dostojewski, podobnie jak w wypadku samego piękna, bardzo wyraźnie różnicuje wzniosłość zachodnią oraz rosyjską, opartą na paradygmacie prawosławnym. Por. K. Кропачевски, *Диалог ценностей в творчестве Ф.М. Достоевского на примере категории возвышенного*, [w zb.:] *F.M. Dostoevsky in the Context of Cultural Dialogues*, ed. K. Kroó, T. Szabó, Budapest 2009, 287–297;

<sup>7</sup> Ф.М. Достоевский, *Письмо С.А. Ивановой*, [w:] idem, *Собрание сочинений в пятнадцати томах*, т. 15, Москва 1993, s. 343.

<sup>8</sup> Пор. Л.И. Мосиенко, *Красота, Прекрасное*, [hasła w słowniku:] *Достоевский. Эстетика и критика. Словарь-справочник*, ред. Г.К. Щенников, Челябинск 1997, s. 23–24, 35–36;

<sup>9</sup> Л.М. Алеева, Христианский идеал Ф.М. Достоевского, „Вестник Самарского Государственного университета” 2009, nr 1 (67), s. 101; С.В. Сызранов, «Жизнь есть художественное произведение самого творца...»: о художественной концепции жизни в романе Ф.М. Достоевского «Подросток», „Вестник Челябинского государственного университета” 2008, nr 26, s. 141–149.

<sup>10</sup> Пор. np. С. Янг, *Картина Гольбейна „Христос в могиле” в структуре романа „Идиот”*, [w:] *Роман Ф.М. Достоевского „Идиот”: современное состояние изучения*, ред. Т. Касаткина, Е.Г. Местергази, К.А. Степанян, Москва 2001; A. Ražny, *Fiodor Dostojewski. Filozofia człowieka a problem poetyki*, Kraków 1988; Т.А. Касаткина, *Прототип словесных икон в романах Достоевского: стилевая доминанта «онтологического реализма» в отличие от «реализма просветительского»*, [w:] eadem, *О творческой природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле»*, Москва 2004, s. 280–290.

W przeważającej mierze natomiast o istocie dostojewowskiej kategorii piękna wnioskowano na podstawie wypowiedzi i postaw bohaterów. Sposób dochodzenia do poszczególnych sądów, ich faktyczna bądź hipotetyczna podstawa, powinny być więc uwzględnione przy ocenie ich statusu. Metodologicznym problemem, jak się wydaje nie do końca w dostojewskologii rozwiązany, jest możliwość i sposób łączenia poglądów formułowanych przez pisarza *explicite*, „na zewnątrz” dzieła, z jego(?) stanowiskiem implikowanym z różnych poziomów struktury utworów.

Wszelkie jednak, nawet najbardziej kategoryczne, twierdzenia, nie tylko w zakresie interesującym nas obecnie, w kontekście zdefiniowanej przez Bachtinę (choć w niektórych aspektach kwestionowanej<sup>11</sup>) zasady polifoniczności dzieł Dostojewskiego, należałoby traktować jako nieostateczne i warunkowe, jako rezultat ujęcia cząstkowego (odnoszącego się do części systemu), jako próba – uzasadnionej praktyką akademicką, dążącą mimo wszystko do sformułowania wniosków „twardych” – monologizacji tego, co z istoty jest polifoniczne, uczynienia statycznym tego, co z istoty swej jest dynamiczne.

Niniejsza więc interpretacja, pomimo dość kategorycznie sformułowanego tytułu, musi być traktowana (szczególnie w sferze wniosków) nie tyle w sposób monograficzny, lecz jako wyraz przyjęcia określonej postawy badawczej, choć – o czym będzie mowa niżej – nie wybranej przygodnie. Punktem wyjścia do podjęcia refleksji nad kategorią piękna będzie więc koncepcja dostojewowskiego „realizmu w wyższym sensie”, nazwanego przez Wiaczesława Iwanowa „realistycznym symbolizmem”, którego funkcją jest wzniesienie duszy odbiorcy „a realibus ad realiora”, od rzeczywistości niskiej, materialnie ograniczonej, ku wartościom wyższym, z materialnej ontologii do transcendencji.

Jak pisze Elżbieta Mikiciuk, „powieść Dostojewskiego «przeczuwa» istnienie przemienione»<sup>12</sup>. Proces twórczy miałby więc wektor odwrotny do opisanego wyżej: pisarz niejako sprowadza do ziemskiego wymiaru wartości idealne. Byłby przez to porównywalny do wyinterpretowanego przez Pawła Florenskiego procesu tworzenia prawosławnych ikon, pojmowanych jako okno w wieczność.

W kontekście niniejszych rozważań jednym z najbardziej systemowych ujęć interesującej nas kwestii (ważnym nie tylko z punktu widzenia „metodologii”, ale dotyczącym bezpośrednio najważniejszych kwestii związanych z istotą funkcjonowania piękna w dostojewowskim systemie estetyczno-etycznym) jest przeprowadzenie analogii pomiędzy światem artystycznym powieści Dostojew-

<sup>11</sup> Najwyraźniej i używając argumentów, które trudno zignorować, wątpliwość taką formułuje Walentyna Wietłowska w cytowanej niżej pracy poświęconej *Braciom Karamazow*.

<sup>12</sup> E. Mikiciuk, *Chrystus w grobie a rzeczywistość Anastasis. Rozważania nad „Idiotą” Dostojewskiego*, Gdańsk 2003, s. 132.

skiego i logiką ikony, wypracowaną przez Ojca Pawła Florenskiego<sup>13</sup>. Halina Chałacińska ukazuje na istnienie „wewnątrzstrukturalnych zbieżności”<sup>14</sup> pomiędzy steatralizowanym światem przedstawionym utworów rosyjskiego klasyka a strukturą i środkami wyrazu rosyjskiej ikony, uzyskującej w ten sposób znaczenie wzorca, modelu, służącego do analizy relacji międzyludzkich<sup>15</sup>.

Zgodnie z rozwojem teologii prawosławnej, unikającej formułowania sądów dotyczących istoty transcendencji – jako rzeczywistości z natury swej niepoznawalnej – a skupionej na sferze mistyki<sup>16</sup>, rozumianej jako praktyka i nauka o osobowej relacji człowieka do Boga, Dostojewski analizuje właśnie konsekwencje repetycji lub odrzucenia przez ludzkość (na przykładzie konkretnych postaw bohaterów, czyli głosów w terminologii Bachtina) tego idealnego wzorca. Jak pisze Janusz Dobieszewski:

Dostojewski nie zajmuje się transcendencją i oknem transcendencji, ale jej promieniami we wnętrzu świata, niekiedy załamany, niekiedy ledwo obecnymi, ale zawsze niewątpliwymi. Jest to wizja świata nie transcendentnego i nawet nie organizowanego przez transcendencję, ale immanentno-transcendentnego, w którym z nieusuwalnej, nieprzezycielnej immanencji, z jej napięć, sprzeczności, absurdów i tęsknot, wykluwa się transcendencja. Określając to inaczej: dzieło Dostojewskiego nie jest teocentryczne (jak ikona), ale antropocentryczne, choć w jego horyzoncie prześwituje idea bogoczości (a nie człowiekoboskości)<sup>17</sup>.

Mikołaj Bierdiajew również podkreśla antropologizm i antropocentryzm twórczości Dostojewskiego, uczynienie w niej z człowieka „mikrokosmosu” i centrum bytu, inaczej jednak precyzuje jego powód i cel:

Rozwiązać problem człowieka oznacza rozwiązać problem Boga<sup>18</sup>.

Podobnie ujmuje ten problem Igor Jewłampijew, którego zdaniem absolutyzowanie jednostki w świecie powieściowym Dostojewskiego wymusza właśnie

<sup>13</sup> X. Халаціньска-Вертеляк, «Театр» Достоевского и размышления Павла Флоренского о русской иконе (фрагмент), „Studia Rossica Posnaniensia” 1993, nr XXV, s. 13–23.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 23.

<sup>15</sup> Ważnym i ciekawym aspektem poruszanego problemu jest sposób funkcjonowania ekfrazy w świecie artystycznym Dostojewskiego, zwłaszcza gdy mowa o rzeczywistości ikony. Z racji oczywistych ograniczeń tego aspektu estetyki autora *Zbrodni i kary* poruszać nie będziemy. Por. B. Stempczyńska, *Dostojewski a malarstwo*, Katowice 1980; O.A. Ковалев, *Три экфрасиса: мотив ожившей картины в аспекте художественной антропологии Ф.М. Достоевского*, „Сибирский филологический журнал” 2008, nr 2, s. 57–67.

<sup>16</sup> Благодатное созерцание – *θεωρία*.

<sup>17</sup> J. Dobieszewski, *Fiodor Dostojewski. Kilka uwag*, [w:] *Wokół Tolstoja i Dostojewskiego*, red. J. Dobieszewski, Warszawa 2000, s. 49.

<sup>18</sup> Н. Бердяев, *Мирозозерцание Достоевского*, Москва 2006, с. 15. Тłum. – К.К.

poznanie Absolutu, Boga (dla „wyjaśnienia” człowieka)<sup>19</sup>. Bohaterowie Dostojewskiego, rozpięci pomiędzy dwiema przepaściami hipostazy boskości i człowieczeństwa, a więc natury przejściowe, przechodzą podwójną próbę z racji postawienia w wątpliwość ich ontologicznej samodzielności i samoistości<sup>20</sup>. Refleksja nad istotą piękna i odniesienia do niej w strukturze konkretnych utworów również wpisuje się bezpośrednio w tę sferę, więcej – stanowi najbardziej pełną, nieredukcjonistyczną eksplikację.

Pojęcie „realizmu w wyższym sensie” koresponduje więc z rozwinięciem konceptu realizmu fantastycznego w twórczości Fiodora Dostojewskiego dokonanym przez Halinę Brzozę, według której metoda twórcza autora *Łagodnej* stanowi wyraz krytyki dziewiętnastowiecznej sztuki realistycznej, opartej na (wg Dostojewskiego nieuzasadnionej) poznawczej pewności ówczesnych nauk ścisłych i przyrodniczych. Paradoksalność ujęć rosyjskiego pisarza ukazuje niedostatki redukcjonistycznego, w tym ujęciu, paradygmatu naukowego i – konsekwentnie – podążających jej śladem prądów artystycznych czy teorii sztuki, szczególnie literatury.

Redukcjonizm ów polegałby na przyjęciu za jedynie realne i faktycznie istniejące tego, co poddaje się empirycznemu doświadczeniu, jest doświadczalnie sprawdzalne, a więc materialne, w najbardziej wulgarnym ujęciu – dające się zważyć i zmierzyć<sup>21</sup>. Z takiego punktu widzenia kwestie estetyczne traktowane są w ścisłej zależności wobec sytuacji społecznej, w ujęciu Hipolita Taine’a zależą przecież od rasy, środowiska i czasu historycznego. Na gruncie rosyjskim tę marksistowską wizję ideału piękna rozpowszechnił Mikołaj Czernyszewski, na przykładzie odmienności ideału piękna ludzkiego (kobiecego), skorelował go z zasadą pożyteczności i zaspokajania potrzeb. Echa polemiki z takim ujęciem w twórczości Dostojewskiego znajdujemy np. w sposobie traktowania Soni Marmieladowej (*Zbrodnia i kara*) przez Swidrygajłowa czy szczególnie w dyskusji nt. sztuki prowadzonych w *Biesach* w związku z odczytem Stiepana Wierchowieńskiego.

Entuzjazm współczesnej młodzieży jest równie czysty i wzniosły, jak za moich czasów. Zmieniło się tylko jedno: przesunięte zostały cele, jedno piękno zastąpione zostało drugim!

<sup>19</sup> И.И. Евлампиев, *Личность как Абсолют: метафизика Ф. Достоевского*, [w:] idem, *История русской метафизики в XIX–XX веках. Русская философия в поисках абсолюта*, Санкт-Петербург 2000, с. 129.

<sup>20</sup> А.Л. Панищев, *Идея богочеловека и человекобога в философско-антропологических воззрениях Ф.М. Достоевского*, [w:] idem, *Русский Ренессанс: человек между Богом и бесом*, Москва 2007, <http://www.rae.ru/monographs/8> (30.06.2012);

<sup>21</sup> Por. H. Brzoza, „Realizm fantastyczny” Dostojewskiego (*Próba interpretacji pojęcia*) „Slavia Orientalis” 1985, nr 1–2; A. Červenak, *Einstein i Dostojewski*, „Slavia Orientalis” 1986, nr 4; G. Pomeranc, „Euklidesowy” i „nieeuklidesowy” rozum w twórczości Dostojewskiego, [w:] *Kontynent. Wybór artykułów*, przekład i oprac. A. Mazur, Londyn 1979, s. 79–107.

Całe nieporozumienie bierze się tylko z tego, że nie wiadomo, co jest piękniejsze: Szekspir czy buciory, Rafael czy petroleum?<sup>22</sup>

W odróżnieniu od wizji materialistycznej, uzależniającej nie tyle ideał, co kanon piękna od aktualnej sytuacji materialnej i aktualnych potrzeb, Wierchowiński-starszy, przedstawiciel pokolenia „ojców” (generacji rosyjskich warstw wykształconych odwołującej się do europejskiego racjonalizmu, szczególnie idealizmu niemieckiego), w swojej maksymalistycznej deklaracji prezentuje przekonanie o istnieniu uniwersalnego ideału piękna, stanowiącego rodzaj depozytu ludzkości, wzorca postępowania, jedyne w zasadzie celu i sensu życia ludzkości:

Ja zaś deklaram [...], że Szekspir i Rafael są niepomnie więcej warte od uwłaszczenia chłopów, od wszelkich nacjonalizmów i socjalizmów [...]. Albowiem oni sami w sobie są wartością, prawdziwą wartością społeczeństwa, a całkiem możliwe, że nawet wartością najwyższą, jaka tylko istnieje. Piękno przybrało już właściwą formę, bez której, najprawdopodobniej, nie chciałoby się mi w ogóle żyć. [...] bez Anglika ludzkość może się znakomicie obejść, bez Niemca również, a bez Rosjanina to już na pewno, bez nauki też, nawet bez chleba da sobie radę, jedynie bez piękna nie ma racji bytu, albowiem nie będzie miała co robić na tym świecie<sup>23</sup>.

Powyższą tyradę bohatera *Biesów* potraktować można niewątpliwie jako nawiązanie do mającego miejsce na początku lat 60. XIX w. sporu pisarza ze stanowiskiem na temat sztuki, jej zadań i piękna jako takiego, który prowadził on ze słynnym ówczesnie krytykiem i publicystą Mikołajem Dobrołubowem<sup>24</sup>, taki związek widzi zresztą także Anna Kościółek<sup>25</sup>. Chodzi tutaj w szczególności o znany fragment *Dziennika pisarza* pt. *P...bow i problem sztuki*. Obrazuje to, z jednej strony, fakt funkcjonowania beletrystyki i wypowiedzi pozaliterackich w ścisłej zależności, z drugiej – dowodzi skomplikowania analizowanego problemu i, co sygnalizowano wyżej, konieczności borykania się chociażby z problemem zestawiania wypowiedzi dyskursywnej z odnoszącym się do niej fragmentem utworu artystycznego.

We wspomnianym artykule czytamy następujące słowa, wyraźnie sparafrazowane w przytoczonych wyżej słowach bohatera:

<sup>22</sup> F. Dostojewski, *Biesy*, tłum. Z. Podgórzec, Wrocław 2004, s. 718.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 718–719.

<sup>24</sup> Пор. О.А. Богданова, Н.А. Добролюбов и Ф.М. Достоевский. *Мировоззрение, контакты, судьба*, [w:] *В мире Добролюбова. Сборник статей*, сост. Ф.Ф. Кузнецов, С.С. Лесневский, Москва 1989; В.А. Викторovich, *Добролюбов и Достоевский; диалог о русской литературе*, [w:] *Добролюбов и русская литературная критика*, Москва 1988.

<sup>25</sup> A. Kościółek, „Dziennik pisarza” Fiodora Dostojewskiego. *Próba monografii*, Toruń 2000, s. 42–43.

A my wierzymy, że sztuka ma własne jednolite, organiczne życie, a co za tym idzie – podstawowe niezmiennie prawa tym życiem rządzące. Sztuka jest dla człowieka taką samą potrzebą, jak jedzenie i picie. Potrzeba piękna (красоты – K.K) i twórczości, która wciela je w życie, jest nieodłączna od człowieka, bez niej może w ogóle człowiek nie chciałby żyć na świecie. Człowiek pragnie piękna, znajduje je i przyjmuje bez żadnych zastrzeżeń, po prostu dlatego, że jest pięknem, wielbi je i przyjmuje bez żadnych zastrzeżeń, po prostu dlatego, że jest pięknem, i wielbi je kornie, nie pytając, do czego jest potrzebne i co można za nie kupić<sup>26</sup>.

Zestawienie dwóch ostatnich cytatów, będących ciekawym przykładem „życia idei” i intertekstualności w twórczości Dostojewskiego, mimo pozornej tożsamości zawartej w nich treści, ujawnia jednak zasadniczą różnicę w statusie formułowanej w nich definicji piękna i jego roli w życiu jednostki i społeczeństwa. O różnicy owej decyduje przede wszystkim kontekst i osoba wypowiadającego te słowa w powieści *Biesy*, sprawiające, że wypowiedź ta nabiera charakteru (auto)parodii. Euforyczny wybuch estetycznego maksymalizmu Stiepana Trofimowicza Wierchowiewskiego i jego oczywisty anachronizm podkreślają krach koncepcji absolutyzujących piękno jako wartość samą w sobie, czysto estetyczną<sup>27</sup>.

Oba zarysowane wyżej opozycyjne wobec siebie sposoby definiowania piękna (humanistyczny, idealistyczny i materialistyczny, utylitarystyczny), wyrażające odmienne postawy ideologiczne i moralne, w ostatecznym rozrachunku w „polifonii całości” metapowieści Dostojewskiego stanowią w istocie różne warianty zachodnioeuropejskiego traktowania piękna, w kształcie, jaki ukonstytuował się w związku z jego nowożytnym rozumieniem. Po zerwaniu ścisłego odniesienia piękna do swojego ideału, od zasady mimetyczności (początkowo wobec natury, przyrody, w której poszukiwano proporcji, harmonii, ładu, a w sztuce chrześcijańskiej przede wszystkim wobec Boga, rzeczywistości transcendentnej jako idealnego i jedyne źródła piękna) refleksja nad pięknem zaczęła ewoluować w kierunku estetyki i estetyzacji. Zachodnia „emancypacja” i subiektywizacja sztuki (jako oczywistej konsekwencji „przewrotu kopernikańskiego” w filozofii), której z taką wnikliwością i profetycznym zatrwożeniem przypatruje się autor *Braci Karamazow*, ma również konsekwencje w sferze jego refleksji nad pięknem oraz wyborów artystycznych.

Dla Dostojewskiego bowiem, którego poglądy mocno osadzone są w prawosławnej koncepcji sztuki, jak słusznie pisze Andrzej de Lazari „piękno jest [...]

<sup>26</sup> F. Dostojewski, *Dziennik pisarza*, tłum. M. Leśniewska, t. 1, Warszawa 1982, s. 103.

<sup>27</sup> Potwierdza to, jak się wydaje, stanowisko H. Brzozy wypowiadającej się na temat sformułowanej wyżej trudności metodologicznej (wnioskowania na podstawie wypowiedzi dyskursywnych i artystycznych) i przyznającej prymat fenomenologii artystycznej jako nadrzędnej: H. Brzoza, *Dostojewski: myśl a forma*, Łódź 1984, s. 8; Por. eadem, *Myśl w języku. Symboliczna przestrzeń tekstu a antropologia (O Dostojewskim)*, „Slavia Orientalis” 1988, nr 2, s. 295–315.



ideą. Idea ta w historii w pełni zrealizowała się w Chrystusie<sup>28</sup>. Na fundamencie powyższej rozbieżności, wyraźnie zarysowuje się podział na „ideał Madonny” i „ideał Sodomy”. Dualizm ów polega na eksponowaniu skrajnych estetycznie ujęć, współistnienia przejawów skrajnej brzydoty i moralnego zepsucia (konotujących alienację i śmierć) i idei Bożej harmonii (związanych z ideą wspólnoty i „żywego życia”)<sup>29</sup>. Dwoistość powyższa, aktualna dla całej praktycznie twórczości pisarza i ukoronowana w ostatniej powieści *Bracia Karamazow*, w sposób bardzo konsekwentny realizowana jest także w – jak zauważa Tatiana Kasatkina pisanej w specyficznym czasie jednego ze szczególniejszych „ataków na Chrystusa”<sup>30</sup> – powieści *Idiota*, z której to pochodzi najsłynniejsze bodaj zdanie z twórczości Dostojewskiego, o pięknie, które zbawi świat<sup>31</sup>. Konsekwencją powyższego dualizmu (przekładającego się na paradoksalność formy powieściowej, gdyż Dostojewski buduje swoje utwory na styku gatunków<sup>32</sup>), jest – jak pisze Georgij Gaczew – przyjęta zasada łączenia tego, co nie da się połączyć („совместить несовместимое”):

[Dostojewski] kreuje dynamikę Psyche, Duszy świata w jej ucieleśnieniu w duszy człowieka pośród Kosmosu (świata Bożego [...]) i Logosu (rozsądku, „Arytmetyki”)<sup>33</sup>.

Istotą tego biegunowego<sup>34</sup> systemu jest przeciwstawienie wizji chrystologicznej teofanii (zgodnie z teurgią Dionizego Areopagity, pojmującej świat jako porządek hierarchiczny, związany z cyklem miłości: objawiania się Bożej istoty i „partycypacji” bytu skończonego w „Bożych doskonałościach”)<sup>35</sup> immanenty-

<sup>28</sup> A. de Lazari, *W kręgu Fiodora Dostojewskiego*, op. cit., s. 134.

<sup>29</sup> В.Е. Ветловская, *Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»*, Санкт-Петербург 2007, s. 229.

<sup>30</sup> Т. Касаткина, *После знакомства с подлинником. Картина Ганса Гольбейна Младшего «Христос в могиле» в структуре романа Ф.М. Достоевского «Идиот»*, „Новый мир” 2006, № 2.

<sup>31</sup> Рог. А. Вольнский, *Красота. Введение к разбору романа «Идиот»*, [w:] idem, *Критические статьи*, Санкт-Петербург 1909.

<sup>32</sup> Х. Бжоза, *Экзистенциальная драма человека в Театре Памяти: Федор Достоевский и Тадеуш Кантор*, „Revue des études slaves” 1990, nr 62–4, s. 814.

<sup>33</sup> Г. Гачев, *Космос Достоевского*, [w:] idem, *Национальные образы мира*, Москва 1988, s. 380. Tłumaczenie moje – К.К.

<sup>34</sup> Рог. А.Ф. Сивак, *Антиномия красоты в религиозном умозрении Ф.М. Достоевского и К. Н. Леонтьева*, „Вече. Альманах русской философии и культуры” 1994, nr 1, s. 130–144.

<sup>35</sup> Warto przytoczenia są w tym kontekście spostrzeżenia A. de Lazari i J. Faryny, wg których słowem „краса”/„красота” oddawano greckie terminy „kosmos” (jako oznaczenie porządku, modelu świata), a słowem „художник” (artysta) – greckie „epistemon”, „episteme” – „wiedza”. „Nie bez znaczenia też pozostaje chętnie powtarzana legenda o wyborze przez Ruś wyznania – obrządek prawosławny przyjęto właśnie z powodu jego szczególnego «piękna»”: *W kręgu Fiodora Do-*

zującej logice ziemskiej – zamykającej egzystencję w obrębie ziemskiej rzeczywistości i widzialnego piękna. W *Braciach Karamazow* powyższy dualizm jeden z bohaterów ujmuje jako „otchłań wzniosłych ideałów, otchłań nad nami, i otchłań pod nami, otchłań najniższego i cuchnącego upadku”.

Dostojewski w swoich utworach przeprowadza swoisty dowód, że piękno czysto ziemskie (wbrew patetycznym deklaracjom przytaczanego wyżej Stepana Wierchowiewskiego), ewoluuje nieuchronnie w kierunku kategorii czysto doziemnej, zmysłowej, okazuje się być niebezpiecznym, (szczególnie, gdy oznacza zmysłową urodę kobiety), prowadzącym do zguby, także dlatego odrywa się od wartości etycznych<sup>36</sup>. Piękno, które może być przyczyną „wywrócenia świata na opak”<sup>37</sup>, nie prowadzi do uwznioślenia, lecz przeciwnie do zguby i, konsekwentnie, zamiast jednoczącej harmonii (najwyższego ideału relacji pomiędzy ludźmi i warstwami społecznymi<sup>38</sup>) zasiewa rywalizację i alienację między ludźmi, a w konsekwencji wyradza się w (anty-)Ideał sodomski. Jak pisze Walentina Wietłowska,

„Ideał sodomski” [...] oznacza to piękno, jakie człowiek odnajduje w przekraczaniu wszystkich granic [...], włączając te, które wynikają z natury<sup>39</sup>.

Przykład Nastasji Filippownej, a szczególnie Mikołaja Stawrogina przywodzą na myśl Gogolowskie „piękno negatywne” („отрицательная красота”) będące skutkiem „wtargnięcia” w obręb piękna pierwiastka demonicznego<sup>40</sup>, jest jedną z egzemplifikacji zgubnej fascynacji pięknem ziemskim (cielesnym), prowadzącym z jednej strony do egoizmu, subiektywizacji, z drugiej zaś do prób postawienia człowieka na miejscu, które do tej pory zajmował Bóg, jako najwyższy wzorzec tego, co piękne i dobre.

Jak wskazuje przykład obrazu *Chrystus w grobie* Holbeina Młodszego, również sakralne malarstwo zachodnie – wyraz antropocentrycznej sztuki i antropo-

*stojewskiego*, „*Poczwinnictwo*”, op. cit., s. 133. Podobny punkt widzenia prezentują Konstanty Leontiew (К.Н. Леонтьев, *Византизм и славянство*, Москва 1996) czy Igor Borisow, który życie wg kanonu piękna uznaje za główny imperatyw nie tylko indywidualnego Rosjanina, lecz także całego rosyjskiego narodu (И.А. Борисов, *Роль идеала красоты в генезисе русской духовности*, „Известия Иркутской государственной экономической академии” 2004, nr 3). Dostojewski opowiada się również za taką opcją, co *expressis verbis* wyraził chociażby w mowie o Puszkynie.

<sup>36</sup> Пор. М. Бабович, *Судьба добра и красоты в свете гуманизма Достоевского*, „Достоевский. Материалы и исследования” 1974, nr 1, s. 100–107.

<sup>37</sup> Пор. w *Idiocie*. „– Такая красота – сила, – горячо сказала Аделаида, – с этакою красотой можно мир перевернуть!”

<sup>38</sup> Г.К. Щенников, *Об эстетических идеалах Достоевского*, „Достоевский. Материалы и исследования” 1980, nr 4, s. 55–67.

<sup>39</sup> В.Е. Ветловская, op. cit., s. 361, Тлумаченне moje – К.К.

<sup>40</sup> В. Гиппиус, *Гоголь*, Санкт-Петербург 1994, s. 49.

centrycznej, immanentyzującej Chrystusa teologii – traktuje Dostojewski jako przyczynę zwątpienia, strachu i śmierci, jako skutków zatarcia horyzontu boskiej wzniosłości<sup>41</sup>: „[...] od tego obrazu niejeden może utracić wiarę”<sup>42</sup>. Staje się to tym bardziej dobitnie w wypowiedzi Hipolita Tierentiewa, którego „konieczne wyjaśnienie” dotyczy przecież podporządkowania człowieka władzy praw przyrody, zdolnej zniszczyć człowieka – sztuka nie przynosi oczekiwanej przez bohatera nadziei<sup>43</sup>.

Wyjątek, jeśli chodzi o relację Dostojewskiego do sztuki Zachodu, zdaje się stanowić jedynie obraz *Madonna Sykstyńska* Rafaela<sup>44</sup>, jednak on, o czym świadczą wspomnienia, jest przez pisarza, traktowany w zasadzie jako natchniona ikona, jak pisze Karen Stepanian, wzorzec najwyższej harmonii i piękna<sup>45</sup>. W kompozycji tego słynnego i ważnego dla kultury rosyjskiej obrazu<sup>46</sup> uwagę zwraca (co ważne w kontekście niniejszych rozważań) odrealniony, liminalny, ziemsko-niebiański „pejzaż” i postać, która jakby schodziła z Nieba do ludzi. Jak pisze uczony:

W swoim nieśmiertelnym dziele [Rafaël połączył] cechy wyższego ideału religijnego z wyższym człowieczeństwem [...] w obrazie nie ma ani ziemi, ani Nieba [...] przestrzenność kompozycji rośnie nie w głąb, a raczej z głębi [podobnie jak w „odwróconej perspektywie” ikon – K.K.] razem z ruchem Madonny<sup>47</sup>.

<sup>41</sup> Tatiana Kasatkina proponuje bardzo interesującą interpretację oddziaływania wspomnianego obrazu na widza w zależności od sposobu, w jaki został zawieszony: beznadziejność pokonanego człowieka w postaci Zdjętego z krzyża ujawnia się podczas patrzenia na obraz z dołu (jak obcował z nim Dostojewski i tak widzą go bohaterowie *Idioty* nad drzwiami w domu Rogożyna), podczas gdy umieszczenie obrazu na wysokości wzroku ujawnia elementy, które dają się wyinterpretować jako niosące nadzieję. Wydaje się jednak, że powyższe spostrzeżenia rosyjskiej badaczki można zignorować, ponieważ Dostojewski, mimo że sam oglądał obraz z podwyższenia, a więc mając go na wysokości wzroku, każe swoim bohaterom podnosić wzrok i przeżywać.

<sup>42</sup> F. Dostojewski, *Idiota*, tłum. J. Jędrzejewicz, London 1992, s. 230. S. Young nazywa obraz „symbolem utraty wiary”: С. Янг, op. cit.

<sup>43</sup> Powyższa uwaga nie przesądza całkowicie o funkcji tej ekfrazy w strukturze utworu. O tym np. С. Сальвестрони, «Христос во гробе» Гольбейна и «источник воды живой» (Ап 21, б), [w:] eadem, *Библийские и святоотеческие источники романов Достоевского*, Санкт-Петербург 2001, s. 72–80.

<sup>44</sup> Obraz ten wielokrotnie i w wielu kontekstach przywoływany był w twórczości i wypowiedziach pozaliterackich pisarza, jego kopia wisiała również w gabinecie Dostojewskiego.

<sup>45</sup> К.А. Степанян, *Достоевский и Рафаэль*, „Достоевский и мировая культура” 2004, nr 20, s. 229.

<sup>46</sup> Por. Z. Barański, *Pisarze rosyjscy o „Madonnie Sykstyńskiej” Rafaela*, „Wielkie Tematy Kultury w Literaturach Słowiańskich” 2004, nr 5, s. 73–82.

<sup>47</sup> В.Н. Гращенко, *Об искусстве Рафаэля*, [w:] *Рафаэль и его время*, ред. Л.С. Чиколлини, Москва 1988, s. 29 [cyt. wg:] К.А. Степанян, op. cit., s. 233–234.

Miejsce odniesienia do objawionego ideału w świętej rosyjskiej ikonie wśród bohaterów Dostojewskiego, którzy przyjęli zachodnie wartości, zajmuje portret człowieka i fotografia, pełniące funkcję swoistej antyikony, powstałej w efekcie podmiany, którą można rozumieć jako próbę i jednocześnie dowód zajęcia przez człowieka miejsca zarezerwowanego dotychczas dla Boga.

Najbardziej znany przykład tego procesu odnajdujemy w *Idiocie*, w postaci perypetii związanych z portretem Nastasji Filipownej<sup>48</sup>. Pogłębiający się proces sekularyzacji i immanentyzacji czci dla piękna ujawnia wstrząsające konsekwencje także w powieści *Młodzik*, Dostojewski wyraźnie wskazuje na zależność pomiędzy degradacją czci oddawanej ikonie i bałwochwalczym zachwytem nad wyobrażeniem człowieka.

Nagle Wiersiłow, kończąc ostatnie słowo, zerwał się, momentalnie wyrwał obraz z rąk Tatiany i z wściekłym zamachem uderzył o twardey kant pieca. Obraz pękł na dwa **równe** kawałki... [Образ раскололся ровно на два куска]

Wiersiłow raptownie odwrócił się do nas, jego blada twarz stała się nagle czerwona, nieledwie purpurowa, a wszystkie rysy zaczęły drżeć.

– Nie bierz tego za alegorię, Soniu, to nie znaczy, że zniszczyłem spadek po Makarze, a tylko tak, żeby zniszczyć... **A jednak wróć do ciebie, do jedynego anioła**... A zresztą, możesz nawet uważać to za alegorię. Przecież tu na pewno o to chodziło!...

Zdaniem Wiliama Brumfieldda z przedstawioną sceną zniszczenia ikony koresponduje inna, znajdująca się niewiele dalej, w której ten sam bohater (już po „wyzdrowieniu”) całuje ze łzami wzruszenia – co Dostojewski szczególnie podkreśla, wykonaną za granicą – fotografię Sofii, oddając jej cześć oddawaną ongiś – zbezczeszczonej teraz w akcie największego świętokradztwa – ikonie<sup>49</sup>. Warto podkreślić, że w całym utworze (utrzymanym w narracji pierwszoosobowej) narrator-bohater kreuje matkę na wzór ikon:

Twarz ta była dobroduszna, [...] nieco blada, małokrwista. Policzki były bardzo chude, nawet zapadnięte, a na czole zaczynały mnożyć się zmarszczki, lecz koło oczu nie było ich jeszcze, a oczy te dość duże i otwarte lśniły zawsze łagodnym i spokojnym blaskiem, który przywiązał mnie do niej od pierwszego dnia. [...] Oprócz oczu, podobał mi się owal jej pociągłej twarzy [...]

W świecie Dostojewskiego uwolnienie się od „idei Boga” i zwrot w stronę człowieka, jest równie ułudne, co nadzieja na laicką wolność. Wspomniana scena całowania zdjęcia, jak pamiętamy, zawiera jedną ciekawą osobliwość: osoba

<sup>48</sup> Рог. Э. Вахтель, „Идиот” Достоевского. Роман как фотография, „Новое литературное обозрение” 2002, nr 57.

<sup>49</sup> У. Брумфилд, *Запад и Россия: концепт неполноценности в романе «Подросток»*, [w:] idem, *Социальный проект в русской литературе XIX века*, Москва 2009, s. 53–54.

na niej przedstawiona jest obecna, a mimo to bohater zwraca się ku jej wizurkowi<sup>50</sup>.

Jest to tym bardziej znamienne, jeśli wziąć pod uwagę bardzo ważne spostrzeżenie Iwana Esaulowa:

[...] ekfrazja w rosyjskiej kulturze słowa w taki czy inny sposób pamięta o swoim sakralnym inwariancie w postaci ikony, że za opisem obrazu, tak czy inaczej w literaturze rosyjskiej prześwituje chrześcijańska tradycja ikonograficzna hierarchicznego uprzywilejowania „obcego” niebiańskiego, wobec „swojego” ziemskiego<sup>51</sup>.

Fotografia-portret<sup>52</sup> wchodzi więc w semantyczną zależność z takimi ważnymi dla twórczości Dostojewskiego pojęciami, jak: lustrzane odbicie, maska czy sobowtór, jako rzeczywistości stawiających pod wątpliwość tożsamość „pierwowzoru”, oddającego część życia wyobrażeniu<sup>53</sup>. Pozorna cześć wobec piękna znamionuje więc niepełną, powierzchowną, można powiedzieć „wirtualną”, egzystencję.

Sfery tak rozumianej estetyki rzeczywiście nie można oddzielić od refleksji natury filozoficznej, dotyczącej kondycji moralnej człowieka. Piękno okazuje się być ważną składową wpływającą na ocenę kondycji człowieka i człowieczeństwa, tożsamości i ontologicznego umocowania jednostki ludzkiej. Możliwość zaistnienia laickiego człowiekoboga, o czym marzy wielu Dostojewowskich przedstawicieli zachodniego *ratio*, nastąpić nie może. Na miejscu prawdziwego piękna pojawia się raczej estetyzacja życia, dochodząca do takiego stadium, że Raskolnikow na myśl o zabójstwie lichwiarki odczuwa nie tyle wyrzuty sumienia, co estetyczny wstręt.

Kreatywna postawa wobec piękna (sztuka chrześcijańska przynosi wzorzec repetycji istniejących wzorców, jako dzieła jedyne Twórcy) prowadzi do traktowania osoby ludzkiej jako obiektu estetycznego eksperymentu, czego przykładem jest wyinterpretowana szczególnie w odniesieniu do Mikołaja Stawrogina (choć podobnych przykładów jest więcej, np. Łużyn ze *Zbrodni i kary*) kategoria dandysa. Zestawienie powyższego z twórczością Michaiła Lermontowa<sup>54</sup> po-

<sup>50</sup> Пор. У. Лунде, *Заметки о визуализации в контексте «языковности» романа «Подросток»*, [w:] *Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения*, ред. В.А. Викторovich, Коломна 2003, s. 113-121.

<sup>51</sup> И.А. Есаулов, *Экфразис в русской литературе нового времени: картина и икона*, „Проблемы исторической поэтики” 2001, Выпуск 6: *Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр*, s. 44. Tłumaczenie – К.К.

<sup>52</sup> Uwagę zwraca zauważony przez bohatera *Młodzika* fakt nieadekwatności (pozornie obiektowego) obrazu wykonanego dzięki wykorzystaniu najnowszych ówczesnie osiągnięć nauki.

<sup>53</sup> Пор. В. Гиппиус, op. cit., Ю.В. Шатин, *Ожившие картины: экфразис и диегзис*, „Критика и семиотика” 2004, nr 7, s. 217–226.

<sup>54</sup> В.И. Левин, *Достоевский, «подпольный парадоксалист» и Лермонтов*, „Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка” 1972, nr 2, s. 142–156.

zwala potraktować tak zarysowaną koncepcję estetyczną jako wyraz polemiki z romantyczną koncepcją „życia jako dzieła sztuki”, reprezentowaną, jak pisze Gyorgy Lukacs przez Novalisa czy Jean Paula<sup>55</sup>.

W podobnym kluczu należałoby postrzegać ważną tezę interpretacyjną Michaiła Bachtina (pisze o tym także Józef Smaga), zgodnie z którą jednym z źródeł poglądów Raskolnikowa wyrażonych w jego artykule o możliwości uzasadnienia prawa dokonania zabójstwa przez jednostki „wyższe” była książka Thomasa de Quinsey’a *O morderstwie jako o jednej ze sztuk pięknych*. W utworze angielskiego eseisty czytamy m.in.:

Ludzie zaczynają dostrzegać, że wyrafinowane morderstwo pod względem kompozycji potrzebuje czegoś więcej niż tylko dwóch durni: zabijającego i zabijanego [...] za nieodzwonne przedsięwzięcia w tej dziedzinie uważa się obecnie sporządzenie projektu ogólnego, rozplanowanie usytuowania poszczególnych osób, rozmieszczenie światła i cieni, nastrojów poetycki i grę uczuć<sup>56</sup>.

Morderstwo na przykład można potraktować od strony moralności [...] i jest to przyznam jego słaba strona, lub też można je potraktować estetycznie, jak to określają Niemcy – to znaczy przez odniesienie do kryterium dobrego smaku<sup>57</sup>.

[...] z satysfakcją odkrywamy, że wykonanie, które rozważane z punktu widzenia moralności było wstrząsające i nie dawało się w żaden sposób wytłumaczyć, przy zastosowaniu zasad Smaku okazuje się osiągnięciem bardzo chwalebny<sup>58</sup>.

Wyjaśniałoby to przyczyny wstrętu Raskolnikowa, rozczarowanego nieestetycznością tego wydarzenia. Jednak prawdziwy sens tych procesów ujawni się, jeśli odnieść je do konotacji słowa „sztuka” („искусство”), które w tradycji kultury rosyjskiej kojarzone jest ze słowem „kuszenie” („искус, искушение”)<sup>59</sup>. Miejsce odniesienia do Boskiego ideału, a więc praobraza („образование”), zajmuje negacja wszelkich norm i wzorców („безобразие”) oraz relacja do sfery demonicznej – biesowskiej<sup>60</sup>. Ta ostatnia przejawia się w utworach Dostojewskiego w wyjątkowo odpychającej, również estetycznie, formie. Wspomniana wyżej estetyzacja okazuje się mieć konsekwencje zupełnie odwrotne, a ekspozowanie szpetoty i sfery niskiej stanowi rodzaj ochrony przed postępującą anes-

<sup>55</sup> G. Lukács, *W stronę romantycznej filozofii życia*, tłum. Cz. Tarnogórski, [w:] *Pisma krytyczno-literackie Georga Lukácsa 1908–1932*, Warszawa 1994, s. 67–75.

<sup>56</sup> T. De Quincey, *O morderstwie jako jednej ze sztuk pięknych*, [w:] idem, *Wyznania angielskiego opiumisty*, wybrał i przełożył M. Bielewicz, Warszawa 2002, s. 333.

<sup>57</sup> Ibidem, s. 335.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 339–340.

<sup>59</sup> A. de Lazari, *Красота*, op. cit.

<sup>60</sup> Por. O.C. Кренжолек, *Антикона у Ф.М. Достоевского: от иконоборчества к бесовству*, „Известия Уральского государственного университета” 2010, nr 4 (82), s. 99–105.

tetyzacją w rozumieniu Wolfganga Welscha<sup>61</sup>. Udowadnia to w swoim wnikliwym, adaptującym koncepcje Łotmana, opracowaniu Telesfor Poźniak, który pisze:

Jego [Dostojewskiego – K.K.] postaci, pędzące bardzo aktywny żywot i obdarzone hiperuczuciowością, przerzucają się ze skrajności w skrajność, chłoną świat intensywnie, wręcz zachłannie, jakby podświadomie czuli lęk przed szybkim kresem istnienia biologicznego, którego równocześnie się boją, gdyż jest źródłem bólu i zła. Chronią się przed nim w „podziemiach”, w celach klasztornych, w rozpuście (narcystycznej, heteroseksualnej, homoseksualnej), w rozdrożeniu, szaleństwie, w ogóle. [...] Zgodnie z tradycją diabeł jest tu źródłem bezwstydu<sup>62</sup>.

Mówiąc dzisiejszym językiem, takie piękno – przecząc prawosławnej soteriologii – staje się symulakrem, stara się być przed rzeczywistością, zamiast (zdegradowanej) sztuki pojawia się sztuczność, miejsce twarzy zajmuje maska, miejsce skromności – dandyzm, „żywego życia” pusta forma. Zatarcie boskiego horyzontu prowadzi do zapanowania wszechobejmującego chaosu wartości, wszak „Jeżeli Boga nie ma, wszystko jest dozwolone” (*Bracia Karamazow*), usunięty zostaje ostatni fundament ontologiczny („Jeżeli Boga nie ma, jaki ze mnie kapitan” – *Biesy*)<sup>63</sup>, ale także zapanowania „ideału Sodomy”.

W Dostojewowskiej polifonii całości, czy jak pisze Halina Brzoza, poetyce „skłóconego widzenia”, ze wszystkimi zastrzeżeniami poczynionymi na wstępie niniejszego wystąpienia, dopełniający obraz zdegradowanej, cierpiącej na chorobę immanentyzacji, wizji piękna (estetyki) czysto ludzkiej, stanowi koncepcja prawdziwego piękna, będącego odbiciem objawionego Boskiego Ideału, jak i wyrazem dążenia człowieka ku temu Ideałowi. Koncepcja piękna, zdolnego „zbawić świat”.

Warto w tym miejscu zauważyć, że to biegunowe przeciwstawienie, w którym zawiera się aksjologiczna opozycja „swój-obcy”, wpisuje się w ogólną tendencję kultury rosyjskiej, w której od czasów przyjęcia chrześcijaństwa charakterystyczne są ujęcia kontrastowe, polegające na sakralizacji jednych i demonizacji innych wyobrażeń<sup>64</sup>.

<sup>61</sup> W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998; A. de Jonge, *Dostojewski i wiek intensywności*, tłum. A. Grabowski, „Literatura na Świecie” 1983, nr 3 (140).

<sup>62</sup> T. Poźniak, *Kategoris ‘strachu’ i ‘wstydu’ w światopoglądzie Fiodora Dostojewskiego*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 1985, nr 754, s. 61.

<sup>63</sup> Por. Г. Померанц, *Божий след в творчестве Достоевского*, [w:] *II Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте». Избранные доклады и тезисы*, Москва 2008, s. 308.

<sup>64</sup> И.А. Есаулов, *Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона*, op. cit., s. 47.

W przepaści zwątpienia nieprzypadkowo pojawia się myślenie o Pięknie, które jako jedyne zbawi świat. Analiza właściwości późniejszej twórczości, jak się wydaje, upoważnia do stwierdzenia, że ze wspomnianego polemicznego artykułu z roku 1861 to właśnie następujące słowa zachowały aktualność:

Potrzeba piękna rozwija się najbardziej wtedy, gdy człowiek, skłócony z rzeczywistością, w sytuacji braku harmonii i walki, to jest wtedy, gdy najbardziej żyje, ponieważ człowiek najbardziej żyje właśnie wtedy, kiedy czegoś poszukuje i coś osiąga; wtedy w nim ujawnia się najbardziej naturalne pragnienie wszystkiego, co harmonijne, uspokojenia, a w pięknie jest i harmonia i uspokojenie<sup>65</sup>.

Powyższe słowa przywodzą na myśl słynną frazę z *Idioty*. Wypowiedzenie słów „Piękno zbawi świat”, przypisuje się Lwu Myszkinowi, owemu Księciu Chrystusowi, „pozytywnie pięknemu człowiekowi” („положительно прекрасный человек”), podczas gdy uważniejsza lektura przekonuje, że bohater ów wprost w utworze takich słów nie wypowiedział, co więcej, na co zwraca uwagę japoński badacz Toyofusa Kinosita<sup>66</sup>, nawet nie potwierdza takiego faktu, piękno pozostaje dla bohatera zagadką. Wydaje się, że poszukując przyczyn takiego braku podmiotowego oparcia tych słów w postaci księcia (podczas gdy, jak pisał Bachtin, takie bezosobowe słowo w utworach Dostojewskiego praktycznie nie istniało), należałoby mówić raczej o poetyce sugestii.

Mówiąc o Myszkinie słowami wiersza *Biedny rycerz* autorstwa Aleksandra Puszkina, oprócz modyfikacji inicjałów ukochanej w taki sposób, by zwrócić uwagę na relację bohatera do Nastasji Filippowny, używa Agłaja – nieistniejących w puszkiniowskim pierwowzorze – słów: „obraz czystego piękna”<sup>67</sup>. Słowa te wyraźnie sugerują Chrystopodobność Myszkina, jednego z koronnych argumentów na rzecz „transcendentalnej estetyki”<sup>68</sup> Dostojewskiego. Książę Myszkin może być w ten sposób pojmowany jako przykład realizacji Boskiego ideału, przykład nie Chrystusa, który jakoby ponosi klęskę przyszedłszy ponownie na ziemię, ale wzniosły (piękno posiada funkcję anagogiczną) obraz człowieka, zdolnego ujawnić – istniejące w każdym człowieku – Boże oblicze. Według Nietzschego, Dostojewski jak nikt inny potrafił w artystycznej formie oddać „spotkanie” boskiej mocy i ludzkiej słabości, które nastąpiło w Jezusie Chrystusie. Jego zewnętrzne, wizualne piękno, według ludzkich pojęć, jest paradoksalne, inne od ówczesnych wyobrażeń o męskiej urodzie:

<sup>65</sup> Ф.М. Достоевский, *Собрание сочинений в пятнадцати томах*, т. 11, Москва 1993, s. 76–77. Przekład – K.K.

<sup>66</sup> Т. Киносита, *Понятие «красоты» в свете идей эстетики Достоевского*, „Достоевский. Материалы и исследования” 1994, nr 11, s. 96-101.

<sup>67</sup> О.А. Богданова, *«Образ чистой красоты» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»*, „Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения” 2007, nr 2, s. 101–104.

<sup>68</sup> К.Г. Исупов, op.cit.



Posiadaczem opończy z kapiszonem był młody człowiek, też dwudziestosześcioletni, wzrostu trochę więcej niż średniego, o bardzo jasnych i gęstych włosach, o zapadniętych policzkach i ze spiczastą, nieznaczoną, prawie całkiem białą bródką. Oczy miał duże, niebieskie i badawcze; w spojrzeniu ich taił się jakby spokój, ale był też i jakiś ciężar, jakiś dziwny wyraz, po którym pewni ludzie natychmiast odgadują, że ktoś cierpi na epilepsję. Twarz młodzieńca była zresztą przyjemna, subtelna, wychudła, ale bezbarwna, a teraz nawet zsiniała od chłodu. Pasażer ów trzymał w rękach skromny tłumoczek ze starego wypłowiałego fularu, zawierający, zdaje się, cały jego podróżny dobytek. Na nogach miał trzewiki o grubych podeszwach i getry – **też nie po rosyjsku**<sup>69</sup>.

Powyższy opis postaci księcia Myszkina, przedstawionego jako gościa, kogoś z zewnątrz, co w tradycji oznaczało przedstawiciela świata pozaziemskiego („потустороннего мира”) – „obcość sakralizowana”, potwierdza interpretację Paula Evdokimova, który pisze, że „Dostojewski świadomie zastępuje klasyczną zasadę opisu, zasadą ekspresji ikonograficznej”<sup>70</sup>. Dla niniejszych rozważań bardzo ważne będą także inne cenne spostrzeżenia tego teologa rosyjskiego pochodzenia:

Zosima mówi do Aloszy: „Błogosławię Cię często w duchu z powodu **twego ukrytego oblicza**”. Wysła go do Mitii wierzącego w moc oblicza, które „go zbawi”. „Kocham twoją twarz”, mówi Iwan do Aloszy, „diabeł boi się Ciebie, czysty cherubinie”. To nie jest dialektyka, którą Dostojewski przeciwstawia ateizmowi, ale „oblicze” (лик – K.K.), żywa ikona Chrystusa<sup>71</sup>.

W takich słowach, jak: „obraz czystego piękna” czy „twoje ukryte oblicze” Dostojewski aktualizuje niewątpliwie jedną z kardynalnych zasad chrześcijaństwa, eksponowaną szczególnie przez Prawosławie: ideę o człowieku jako najdoskonalszej ikonie Boga, która związana jest z nauką o dwoistej, łączącej w sposób nierozzerwalny Boski i ludzki pierwiastek, naturze Jezusa Chrystusa. Jako takie, Bogoczołowieczeństwo jest udziałem i jednocześnie celem człowieka, a właściwie człowieczeństwa, co szczególnie w swojej koncepcji historiozoficznej eksponuje pod koniec XIX w. Władimir Sołowjow<sup>72</sup>. Ludzkość powołana jest do osiągnięcia tego stanu, jako stworzona na Boski obraz i podobieństwo, jako ikona Boga właśnie. W ten sposób istota chrześcijaństwa polega na dążeniu człowieka do przekraczania własnych ograniczeń, przechodzenia w sferę transcendencji, przekraczania tego, co dane, w celu zbliżenia się do ideału. W idei Bogoczołowieczeństwa

<sup>69</sup> F. Dostojewski, *Idiota*, tłum. J. Jędrzejewicz, [w:] idem, *Dzieła wybrane*, t. 2, Warszawa 1984, s. 6. Wyróżnienie moje – K.K.

<sup>70</sup> P. Evdokimov, *Gogol i Dostojewski, czyli zstąpienie do otchłani*, tłum. A. Kunka, Bydgoszcz 2002, s. 295.

<sup>71</sup> Ibidem.

<sup>72</sup> O wzajemnych wpływach Dostojewskiego i Sołowjowa pisze m.in. Liliana Kiejzik w pracy: *Dostojewski i Sołowjow – przyczynek do antropologii filozoficznej tych myślicieli*, „Transformacje” 1993/1994, nr 3–4, s. 120–123.

zawiera się zatem echatologiczna teleologiczność ludzkości, powołanej do twórczego pokonywania własnych ograniczeń, do deifikacji każdego człowieka z osobna i ludzkości jako wspólnoty: zjednoczenie tego, co Boskie, i tego, co ludzkie, by przełamać podział i alienację, co zamknie kosmiczny cykl historii<sup>73</sup>. Wybitny teolog Paul Evdokimow ujmuje to w następujący sposób:

Fundamentalna dla W. Sołowjowa idea bogoczłowieczeństwa, reprezentowana po nim przez wszystkich większych myślicieli rosyjskich, kieruje refleksję ku chrystologicznej perichoresis, wzajemnemu stosunkowi elementu ludzkiego i Boskiego. Dialektyka obrazu i podobieństwa, tego, co dane, i tego, co proponowane, odrzuca wszelką konstrukcję monistyczną. O. Paweł Florenski wspaniale wykazuje jałowość logicznego prawa tożsamości i analizuje podstawowe ujęcia współlistotności i podobieństwa<sup>74</sup>.

W ten sposób rację ma Herman Hesse, który w swoich *Rozmyślaniach o „Idiocie” Dostojewskiego* zauważa, że o bohaterze można mówić „książę Chrystus”, jak o każdym człowieku, wezwanym do kontaktu z Sacrum. Rosyjski badacz Konstantin Isupow widzi w tym kontekście możliwość wyinterpretowania kategorii apokatastazy w odniesieniu do każdego stworzenia<sup>75</sup>. Nawet jeśli jest to twierdzenie zbyt daleko idące, niewątpliwie jest, że w swoich utworach zawarł Dostojewski przekonanie o bezmiarze boskiego miłosierdzia i nieostateczności grzechu, jeden z badaczy mówi wręcz, że grzech w świecie artystycznym autora *Biesów* jest dowodem istnienia Boga<sup>76</sup>.

Człowiek, będący najdoskonalszą „ikoną Boga”, nosi w sobie pierwiastek Jęgo natury. Powołany więc jest nie tyle, by naśladować Chrystusa (ten ważny moment teologii i tradycji katolickiej prawosławie odrzuca), lecz by ujawnić prawdziwą głębię ludzkiej osoby. Jak pisze Dostojewski, „Chrześcijaństwo jest dowodem na to, że w człowieku może zmieścić się („вместиться”) Bóg”<sup>77</sup>. Wyjątkowość Myszkiina, Aloszy Karamazowa czy np. Starca Zosimy nie polega więc na posiadaniu jakichś szczególnych, wyróżniających od innych ludzi właściwości, lecz na stopniu odkrycia jędnego prawdziwego ideału Piękną, ujawniania jęgo Praobrazu nie tworzonego i ciągle odnawianego, lecz wiecznie niezmiennego<sup>78</sup>. Dlatego wspomniany wyżej Paul Evdokimow może napisać, że sposób opisu Star-

<sup>73</sup> Пор. С. Верховской, *Бог и человек. Учение о Боге и Богопознании в свете Православия*, Нью Йорк 1956; М. Кwiecień, *Богочлowieczeńство. В кругу роsyjsкого геленсану религино-философического*, „Przegląd Religioznawczy” 2008, nr 1 (227), s. 41–52.

<sup>74</sup> P. Evdokimov, *Православие*, tłum. ks. J. Klinger, Warszawa 2003, s. 40.

<sup>75</sup> К.Г. Исупов, op.cit., s. 100.

<sup>76</sup> P. Evdokimov, Gogol i Dostojewski..., op. cit., s. 275.

<sup>77</sup> Т.А. Касаткина, *О творящей природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле»*, Москва 2004, s. 282.

<sup>78</sup> Na tym, jak pisze chociażby P. Florenski zasadza się różnica pomiędzy sztuką sakralną i religijną.

ca Zosimy przypomina podręcznik dla pisarzy ikon. Oprócz świętości bohatera, jego bliskość z Bogiem wynika ze starości bohatera. Kultura wyrosła na bazie prawosławia, w odróżnieniu od zachodnioeuropejskiego kultu młodości – wszak horyzont wieczności uległ wymazaniu – jest kulturą szacunku dla starości, jako tego stadium życia człowieka, gdy niejako ociera się on o Boga, o Jego Piękno.

Innym przykładem bliskości z Bogiem, chwilą niemal fizycznego Jego odczuwania jest napad choroby, epilepsji, jaki jest udziałem Myszkina. W kontekście niniejszych rozważań warto podkreślić, że również on opisywany jest przez Dostojewskiego (a jak wiemy doświadczenie to znał pisarz z autopsji) w kategoriach estetycznych:

Odczuwanie życia, **uświadomienie sobie swojej jaźni** wzrastały niemal dziesięciokrotnie w owych momentach, krótkich jak błyskawica. Umysł, serce, **rozjarzały się niezwykłym światłem**, wszystkie wzruszenia, wszystkie wątpliwości, wszystkie niepokoje od razu jakby się uciszały, przechodziły w jakiś idealny błogostan, pełen jasnej, harmonijnej radości i nadziei, łączyły się z Najwyższym Rozumem i Ostateczną Przyczyną. [...]

„Cóż z tego, że to choroba? – rzekł w końcu. – Cóż z tego, że to jest nienormalne napięcie, jeżeli rezultat, chwila odczuwania, którą się potem przypomina i rozpatruje, będąc już zdrowym, **okazuje się najwyższą harmonią, pięknem, daje niesłuchane i niespodziewane dotychczas uczucie pełni, miary, pojednania i entuzjastycznego, modlitewnego zlania się z najwyższą syntezą życia?**”<sup>79</sup>.

Jak pisze Pomeranc świat obserwowany z „lotu ptaka” okazuje się być harmonijnym i pięknym<sup>80</sup>. Opisane wyżej przeżycie stanowi właśnie takie momentalne przedarcie w sferę realności nadrozumowej. To pełnia znana z Rublowskiej *Trójcy*, ale jej poznanie jest możliwe tylko dzięki bezpośredniej, bezwarunkowej percepcji, całkowitego pochłonięcia, bez racjonalistycznej segmentacji<sup>81</sup>. Stan powyższy zbieżny jest również z sytuacją opisaną przez Dionizego Areopagite w *Teologii mistycznej* – przeniknięcie w sferę Piękna i tajemnicy możliwe jest poprzez wejście w mistyczną ciemność Bożej niepoznawalności, jako „czyste” (i jednocześnie paradoksalne dla logiki ziemskiej) poznanie „ponad intelektem”<sup>82</sup> przez „całkowitą niewiedzę”, jest także tożsame ze stanem ekstazy i miłości<sup>83</sup>.

<sup>79</sup> F. Dostojewski, *Idiota*, op. cit. Wyróżnienie – K.K.

<sup>80</sup> Г. Померанц, *Открытость бездне. Встречи с Достоевским*, Москва 1990, s. 367.

<sup>81</sup> Ibidem. Stan ten zasadniczo odpowiada opisanej przez Ojca Pawła Florenskiego w pracy *Ikonoostas* sytuacji natchnienia – wydobycia się z ograniczeń ziemskiej realności i ziemskiego myślenia.

<sup>82</sup> Пор. К.Н. Югай, *Достоевский против рационализма*, „Вестник Омского государственного университета” 2007, nr 4.

<sup>83</sup> Дионисия Ареопагита, епископа Афинского, к Тимофею епископу Ефесскому, *О мистическом богословии*, [http://www.hram-v-ohotino.ru/Lib/dionisij/mist\\_bogosl.htm](http://www.hram-v-ohotino.ru/Lib/dionisij/mist_bogosl.htm) (30.06.2012).

Piękno byłoby więc wiecznością (wieczną harmonią i drogowskazem), ukazującą się w czasie, w wersji neoplatońskiej, do której zdaje się nawiązywać Dostojewski, owa wieczność ma jednak Imię, jej źródłem, a więc źródłem nieprzemijającego piękna, jest Bóg. Taką interpretację artystycznych wyborów Dostojewskiego potwierdza zapiska odnaleziona w jego notatkach:

Duch Święty jest bezpośrednim pojmowaniem piękna, proroczą świadomością harmonii, a zdaje się także, niezachwianym dążeniem do niego.

Jak pisze Konstantin Isupow, w teologii prawosławnej Duch-Pocieszyciel jest – co może służyć za rodzaj podsumowania niniejszych rozważań – estetyczną hipostazą Trójcy, dając początek prawosławnej teologii kultury, eksponującej ideę sofijności, mądrości Bożej (warto w tym kontekście przywołać najslynniejszą bohaterkę w twórczości Dostojewskiego, Sonię Marmieladową), pojmowanej jako rodzaj relacji, zespalającej miłości i nierozzerwalnej jedności pomiędzy trzema Osobami Boskimi, ale także twórcze Piękno Bożego świata. Sofia stanowi dar dla świata w postaci jego „wewnętrznej genialności”, który spełnił się w słynnej *Trójcy* Andreja Rublowa. Jak pisze Isupow, tematem tej ikony jest „gotowość do przyjęcia Golgoty w jej ofiarnej nieodwracalności i w jej znaczeniu misteryjnym dla bogoczlowieczej drogi do odkupienia, zbawienia i przeobrażenia”<sup>84</sup>.

Deifikacja więc, w duchu sofijnej estetyki, byłaby odkrywaniem prawdziwej – w odróżnieniu od sztucznej – ludzkiej, a właściwie bogoczlowieczej, natury, docieranie do prawdziwego oblicza („лик”), zamiast zafalszowanej maski („личина”), byłaby – zgodnie z zamysłem pisarza – „bogoczlowiecza symfonia”, do której został powołany człowiek z niebytu<sup>85</sup>.

Wspomniane wyżej zniszczenie ikony przez Wiersiłowa to bez wątpienia bezczeszczenie ikony, największe świętokradztwo, przypominające znane z kultury ludowej rzucanie uroku (przekleństwa) za pomocą rytualnego zniszczenia ikony („порча на разрубленную икону”). Ale w świetle powyższych rozważań potraktować należy je także jako symboliczny analog zabójstwa (podobnie zabójstwo jest podniesieniem ręki na ikoniczną, bogoczlowieczą istotowość człowieka), zerwanie łączności z Bogiem i ludźmi, będący jednocześnie w prawosławiu jednym z najcięższych grzechów: świętokradztwa, znieważenia („оскорбления”) ikony.

Interpretacja powyższa opiera się na analizie semantycznej samego utworu, w tym funkcjonowania kategorii piękna, ale wynika również z wyraźnie się rysujących odniesień intertekstualnych, udowadniających całościowość zamysłu

<sup>84</sup> К.Г. Исупов, op. cit., s. 100.

<sup>85</sup> Por. „Tylko Piękno/Sofia prowadzi do poznania Prawdy i do unii w Bogu”: J. Faryno, A. de Lazari, *Красота* (Piękno), op. cit.

pisarza. Przytoczony równolegle z tłumaczeniem fragment oryginału wskazuje jednoznacznie na nawiązanie w scenie niszczenia ikony (na której wyobrażono dwie postaci) do zabójstwa dokonanego przez Raskolnikowa (podobnie jak Wiersiłow realizującego określony plan), w którego nazwisku skorelowanym z imieniem zawarta jest myśl o dokonywaniu rozłamu, który bogata literatura przedmiotu interpretuje w odniesieniu do wielu kontekstów, np. psychologicznego, społecznego, kulturowo-historycznego (o jakim pisze np. Cezary Wodziński<sup>86</sup>), jak i chrystologicznego<sup>87</sup>. Zdaniem Doroty Jewdokimow, w planie teologicznym dokonany przez Wiersiłowa „ikonoklastyczny gest zniszczenia ikony symbolicznie zaprzecza idei Bogoczości Chrystusa, będącego podstawą wszelkich przedstawień ikonograficznych”<sup>88</sup>. Dymitr Mereżkowski tę analizowaną scenę z *Młodzika* zestawia z bardzo charakterystycznym fragmentem *Dziennika pisarza (Włas)*, w którym Dostojewski opisuje semantycznie pokrewną scenę profanacji, próby wystrzału do prosfory (komunikantu)<sup>89</sup>. Logiczna zależność trzech wspomnianych scen pochodzących z trzech różnych utworów polega nie tylko na tym, że stanowią zapis trzech największych świętokradztw, ale także na fakcie, że profanacje te polegają na dokonaniu rozłamu, rozdzielenia (jest to bezpośrednia przyczyna alienacji i pojawienia się sobowtórów), odrywania tego, co ziemskie, ludzkie od Boskiego praobrazu, zaprzeczenie nie tylko dwoistej natury Chrystusa (prosfora prawosławna w przekroju pionowym jest dwudzielna, co symbolizuje dwie natury Chrystusa<sup>90</sup>), ale również człowieka. Co znamienne, zgodnie z zapowiedzią Wiersiłowa ikona (podobnie jak we wspomnianym przekleństwie) rozpada się na dwie równe części, odzwierciedlające wyraźnie dwie strony przymierza Boga i człowieka.

Jak się wydaje w kontekście tak zarysowanej – nie nominalistycznej, lecz realistycznej – istoty piękna – pojmowania go jako ciągłego procesu zwracania się ku ideałowi, wynika wizja sztuki jako działalności kolektywnej, dążącej do realizacji nadrzędnego celu. Wynika z tego, wspólne zresztą dla większej części literatury rosyjskiej, podejście do problemu oryginalności: jedną z dominant twórczości autora *Zbrodni i kary* jest intertekstualność, wielopoziomowe zapożyczenia i filiacje.

<sup>86</sup> C. Wodziński, *Trans, Dostojewski, Rosja, czyli o filozofowaniu siekierą*, Gdańsk 2005.

<sup>87</sup> Г.Г. Амелин, *Уединенное*, [w:] idem, *Лекции по философии литературы*, Москва 2005, [http://magazines.russ.ru:81/novyi\\_mi/filos/lec/content.html](http://magazines.russ.ru:81/novyi_mi/filos/lec/content.html) (30.06.2012)

<sup>88</sup> D. Jewdokimow, „Dwie połowki” Wiersiłowa, [w:] eadem, *Człowiek przemieniony. Fiodor M. Dostojewski wobec tradycji Kościoła Wschodniego*, Poznań 2009, s. 84.

<sup>89</sup> Д.С. Мережковский, *Л. Толстой и Достоевский*, Москва 2000, s. 392.

<sup>90</sup> *Nowe Tablice, czyli o Cerkwi, liturgii, nabożeństwach i utensyliach cerkiewnych. Objawienia Beniamina, arcybiskupa Niżnego Nowogrodu i Arzamasu. Wybór*, tłum. I. Petrov, Kraków 2007, s. 283.

Na zakończenie warto podkreślić, że tak zdefiniowana Dostojewowska koncepcja piękna, nadająca tej kategorii szczególne znaczenie, w tym także poznaczającą zdolność ujawniania prawdy o świecie<sup>91</sup>, jedynie adekwatnej i niepotrzebującej żadnych dowodów, bazująca na prawosławnej teorii estetycznej, jednocześnie zapowiada koncepcje Srebrnego wieku, bliskie przecież systemowi Schopenhauera<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> Л.И. Мосиенко, op. cit, s. 23.

<sup>92</sup> Por. T. Poźniak, *Dostojewski w kręgu symbolistów rosyjskich*, Wrocław 1969.