

роздвоєності та бієтнічної ідентичності, що були сформовані в того-часних обставинах життя, проте він (перебуваючи в умовах розриву реальних зв'язків з власним народом) не відмовився від важливої місії - збереження, відтворення і поширення глибинних смислів української культури. Отже, психологічний та українознавчий вимір творчості М. Гоголя підтверджує, що він сягнув вершин світової культури, спираючись на ґрунт саме української етнічної культури. Його титанічна праця може стати запорукою відновлення духовних сил сучасної української нації.

Література та примітки:

1. Гоголь Н. В. Духовная проза / Н. В. Гоголь ; сост. и коммент. В. А. Воропаева, И. А. Виноградова ; вступ, ст. В. А. Воропаева ; худож. А. И. Ременник; ил. Ф. Г. Солнцева. - М. : Русская книга, 1992. - 560 с.
2. Петров Н. И. Новые материалы для изучения религиозно-нравственных воззрений Н. В. Гоголя / Н. И. Петров // Труды Киевской Духовной академии. - 1902. - Т. 2, кн. 6. - С. 310-357.
3. Бессонов Б. Новые автографы русских писателей / Б. Бессонов // Русская литература. - 1965. — № 3. - С. 193-208.
4. Воропаева Т. Динаміка розвитку національної та релігійної ідентичності громадян України (1991-2011 р.) / Т. Воропаева // Православ'я в Україні : зб. матеріалів Всеукраїнської наук. конференції / [під ред. еп. Переяслав-Хмельницького і Бориспільського Єпіфанія (Думенка) та прот. Віталія Клоса]. — К. : Київська православна богословська академія, 2011. - С. 135-145.
5. Гоголь Н. В. О тех душевных расположениях и недостатках наших, которые производят в нас смущение и мешают нам пребывать в спокойном состоянии / Н. В. Гоголь // Наука и жизнь. - 1996. - № 3. - С. 88-92.
6. Гоголь Н. В. Петербургские записки 1836 года / Н. В. Гоголь // Поли, собр. соч. - М., 1952. - Т. 8. - С. 184-185.
7. Сорочинський ярмарок на Невському проспекті: Українська рецепція Гоголя / упоряд. В. Агеева. - К. : Факт, 2003. - 352 с.
8. Дмитриева Е. Е. Н. В. Гоголь в западноевропейском контексте: между языками и культурами / Е. Е. Дмитриева. - М. : МПГУ, 2011. - 40 с.

Анотація

У статті розглядається творча спадщина Миколи Гоголя в контексті розвитку етнічної психології та українознавства. Аналізується проблема етнічної та релігійної ідентичності письменника.

Ключові слова: *етнічна психологія, українознавство, етнічна та релігійна ідентичність.*

Аннотация

В статье рассматривается творческое наследие Николая Гоголя в контексте развития этнической психологии и украиноведения. Анализируется проблема этнической и религиозной идентичности писателя.

Ключевые слова: этническая психология, украиноведение, этническая и религиозная идентичность.

Summary

The article considers creative heritage of Gogol in the context of ethnic psychology and Ukrainian studies. The problem of ethnic and religious identity of the writer is analyzed.

Keywords: *ethnic psychology, Ukrainian study, ethnic and religious identity.*

Юрій Джулай (Київ)

ПРО ВИТОКИ НАРАТИВУ «НАУКИ ВИПИТУВАННЯ ПОГЛЯДОМ» В ПОЕМІ «МЕРТВІ ДУШІ»

Треба сказати, що питання про складність характеристики «невизначених панів» в тексті «Мертвих душ» умовно має декілька рівнів розуміння саме від імені автора. Перший рівень — це загальні складності по відтворенню у форматі портрету відмінностей характерів усіх поміщиків, чиновників, осіб світської спільноти губернського міста. Осердям цього ускладнення є те, що відмінності між усіма членами цієї групи ледь помітні, схоплюються вже десь на межі видимого і тому відбиваються у дуже тонких рисах. Другий рівень складності - це необхідність заглиблювати «вже удосконалений в науці випиткування погляд» [2, III, с. 24]. Але тут постає питання: від якої науки погляду міг відштовхуватись М. Гоголь? Під час роботи над «Мертвими душами» М. Гоголь міг користуватися поширеною практикою вибору з напрацьованих «естетик» найбільш авторитетних зразків подання існуючих естетичних ідей у формі науки, яким можна було наслідувати. Тут, по-перше, могли опинитись праці іноземних дослідників як мовою оригіналу, так і у перекладі. По-друге, сюди можна віднести спроби напрацювати самостійний погляд на естетику шляхом заміни викладу її позитивного змісту критикою іноземних

представників естетичних ідей та їхніх концепцій. Саме так чинив у 1829 році Іван - Середній Камашев у праці «Про різні погляди на витончене» в розмислах на ступінь магістра [11]. Праці такого гатунку легко кваліфікувати, перш за все як «енциклопедії помилок». Але автору літературних творів праці такого гатунку можуть бути дуже корисними, бо їхні автори намагаються подати найбільш поширені ідеї естетики з вразливого боку. Тому іноді автору літературного твору залишається лише «переселити» такі ідеї до інтелектуальних ігор або бесід дійових осіб власного літературного твору. По-третє, таку естетику можна було скласти з попередніх систем усвідомлення поступу явища естетичного. Розвиток естетичного постає в образі етапів домінування певних художніх ідей та, відповідного до цих ідей, набуття кожним видом мистецтва свідомості своєї специфіки. За зразок праць такого роду можна взяти працю «Досвід науки витонченого, накресленого О. Галичем» [1]. І, нарешті, це рецензії на переклади західних філософів, мистецтвознавців та власно творців мистецтва. Згадка про рецензії є важливою не з точки зору врахування якомога більшої кількості точок можливої інтелектуальної солідарності М. Гоголя, як і будь-якого автора, з ідеями інших авторів. Але рецензії як жанр цікаві тим, що саме в них можна віднайти короткі кваліфікаційні назви, близькі, як у нашому випадку, до текстової згадки про «удосконалений в науці випитування погляд», який авторові «Мертвих душ» довелося-таки суттєво поглиблювати під час роботи над портретами невиразного панства. Але тут постає питання: який стан «науки випитування поглядом» довелося вдосконалювати М. Гоголю? Відповідь на це питання може виглядати приблизно так.

У шістнадцятому числі «Московского вестника» за 1827 рік було надруковано рецензію В. Ф. Одоевського на твір відомого італійського історика і теоретика архітектури та театру Франческо Міліція (Francesco Milizia) «Об искусстве смотреть на художества по правилам Зульцера и Менгса» («DeU'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo I principi di Sultzer e di Mengs»), що вийшла мовою оригіналу у 1781 році, а російською 1827 року. Тому згадка М. Гоголя про погляд, що пройшов науку випитування, є майже синонімом не тільки назви рецензії В. Ф. Одоевського, а й назви самої оригінальної праці Ф. Міліції, лише дубльованої у назві рецензії. Але цей, майже збіг «науки випитування поглядом», яку авторові «Мертвих душ» довелося серйозно вдосконалювати при створенні галереї з портретів «невиразних панів», із назвою рецензії В. Ф. Одоевського аж ніяк не є ознакою Повної ідейної солідарності М. В. Гоголя із критичними зауваженнями В. Ф. Одоевського на працю Ф. Міліції. Більше того,

саме потрапляння під критику, хоча і за «залишковим принципом», картин розвитку малярства і поезії з досліджень Зульцера та Менгса примусило М. Гоголя активно шукати відповідь на «вбивчі зауваження» цієї рецензії. Виходить приблизно так: чим краще знаєш «загрозу Одоєвського», тим краще розумієш письмову відповідь «Мертвих душ» М. Гоголя.

В. Ф. Одоєвський починає рецензію, перш за все, зі спроби звернути увагу читачів на те, що у назві праці Ф. Міліції відсутній будь-який натяк на поняття. «Цей заголовок не репрезентує ніякого поняття, так само як і наступне: Мистецтво слухати музику за правилами такого-то. Більш правильно було б назвати цю книгу: Прикладання теорій Зульцера та Менгса до художніх творів» [8, с. 409]. Можна припустити, що М. Гоголь «врахував» це зауваження так, що додав слово «наука» у словосполучення «випитування поглядом» і цим об'єднав «принципи» та «теорії» в «науці» і в такий спосіб зняв «конфлікт назв». Але не звернути увагу на надання цьому конфліктові назв принципового значення в рецензії В. Ф. Одоєвського було неможливо. В той же час, ми бачимо, що М. Гоголь залишає словосполучення «випитування поглядом», бо воно було вкрай вдалим наближенням до «мистецтва розглядати» художні зображення і зберігало цим сенс за цим, ніби порожнім поняттям.

Прийняття тільки тих естетичних суджень, які, в будь-якій ланці, мають ознаку виведення виключно з естетичних принципів, та одночасне поширення практики виведення естетичних принципів з художніх творів, чи то власним повноцінно критичним дослідженням, чи то через всеохоплюючу критику попередніх спроб інших авторів, несло в собі загрозу прикрого повторення однієї і тієї ж логічної помилки - подвійного логічного кола («*scitulum vitiosus*»). «Спитайте в творця: на чому ґрунтується ваше мистецтво роздивлятися витвори мистецтв? - Творець буде відповідати: на правилах. - А самі правила з чого виведені? - Із зауважень, зроблених відносно витворів мистецтв. - А зауваження на чому ґрунтуються? - На тих самих правилах» [8, с. 412; 9, с. 189-190]. Цікаво, що В. Ф. Одоєвський обрав за персоніфікований зразок помилок такого стибу праці представників французької естетичної школи, зокрема Ж. - Ф. Лагарпа і Ш. Бате та всіх їхніх послідовників. І тому будь-які теорії останніх згадуються в рецензії не змістовно, а як приклад того логічного кола, в якому лише уявно рухається зміст естетичних теорій, де «правила, що виведені шляхом оглядин творів, одночасно є правилами, за якими оцінюються ті ж самі твори» [8, с. 412; 9, с. 190]. Навіть виведення естетичних принципів з аналізу творів виключно геніальних митців, попри їхній

авторитет, все одно збіднює, на думку В. Ф. Одоєвського, естетичний сенс людської чуттєвості.

Задля умоглядної демонстрації непослідовності розуміння естетичного змісту чуттєвості рецензент вдається до готовності демонструвати цю логічну ваду на тезах праці Ф. Міліції з будь-якої сторінки «на вибір». Вибір упав на показову тезу тридцять сьомої сторінки праці італійського історика мистецтв: «Головна дія всіх мистецтв, що засновані на малюнку, полягає в тому, щоб скласти задоволення очам» [8, с. 413]. Але самої по собі ознаки «задоволення очей» недостатньо для того, щоб не змішувати естетично високі та повсякденні людські творіння і, відповідно, естетично насичене та естетично нейтральне споглядання. «За цим визначенням фейєрверк, чисте письмо, гарно зроблений стілець, ключ і багато чого ще, а також всі творіння природи будуть творами витончених мистецтв, бо так само приносять задоволення очам» [8, с. 413]. Причиною виникнення складностей із визначенням тотожності закладеного у твір смаку та його відтворенням зоровим сприйняттям цих же творів мистецтва є певна тягла причина. Причиною заниження рівня основ естетичної теорії, на думку рецензента, є тягла і усталена звичка мати на місці цих основ принцип наслідування та уподібнення природі. «Цікаво було б для історії духа людського розглянути, з якої причини у вченому світі з часів Арістотеля згадане начало, згідно із яким приписується наслідування природі, могло утриматися із усім собором недоречностей, що засновані на ньому» [8, с. 418; 9, с. 192]. Про майже те саме говорить Іван Середній-Камашев. На його думку, саме вибір Ш. Бате принципу наслідування природі в якості пояснювальної основи поняття ліричного ентузіазму в полеміці із Ф. Шлегелем щодо змісту цього поняття «достатньо показує, що всі його пояснення - це, більшою частиною, просто набір слів; його «*circulus in definiendo*» мовою схоластиків, допущений в основи, можна побачити у всіх частинах самого викладу» [11, с. 24]. Врешті, ми знову стикаємося із загрозою логічної помилки у визначенні змісту поняття естетичного ентузіазму. Розрізнення саме естетичного ентузіазму від не естетичного виглядає простим виведенням на яв лише прихованих до тепер властивостей самого естетичного ентузіазму. М. Гоголя непокоїла сама ідея насичення логічними помилками праць з основ мистецтв, в яких історичний шлях мистецтв до власних основ складався теоретиками з епох мистецтв, самі епохи - з ідеальних міметичних зразків цих мистецтв і, в підсумку - виникала картина взаємодії зразків мистецтв кожної епохи. У цій підсумковій картині міметичні основи окремих мистецтв і мистецтва в цілому виступають ствердженням свого історично — набутого призначення.

Саме до такої картини основ мистецтв і відноситься підсумкове критичне зауваження В. Ф. Одоевського, де рецензент прямо пише, що все, що написав Ф. Міліція у вигляді «зауважень про живопис, архітектуру, мистецтво гравюри, теж має ознаки збереженої хибної основи» [8, с. 419]. Остання оцінка непокоїла М. Гоголя ще більше. Цю тривогу можна пояснити лише тим, що лінія М. Гоголь - І. Г. Зульцер, М. Гоголь - А. Р. Менгс зачіпала не якусь там цікаву та одночасно напружену ідейну колізію, в яку потрапив колишній ад'юнкт-професор М. Гоголь, а напряму стосувалася справи роботи над текстом «Мертвих душ».

Слід згадати, що в другій книзі часопису В. І. Григоровича «Журнал изящных искусств» за 1823 рік виходить переклад уривків із праці Іоанна Георга Зульцера «Загальна теорія витончених мистецтв» («Allgemeine Theorie der schönen Künste») під назвою «Сутність, мета та користь витончених мистецтв (По теорії Сульцера)» [3]. Але цьому перекладу уривків з теорії І. Г. Зульцера передує більш розлога за переклад передня стаття з першої книги часопису самого видавця під назвою «Науки і мистецтва» [3, с. 1-17]. У ній дуже важливими є саме прикінцеві роздуми автора. В цих прикінцевих тезах В. І. Григорович говорить про різницю публічних станів існування істини в особі вченого, художника та філософа. Право виступати від імені наукової істини має лише той, хто примусить себе до того, щоб «вміти та призвичаїтись прямувати тим самим важким та тривалим шляхом, яким прямував і якого дотримувався той, хто відкрив та довів ці істини» [3, с. 17]. На думку В. І. Григоровича, художник, на відміну від вченого та філософа, переконуватиме у своїй правоті в такий спосіб, що «повсюдні буденні погляди, чутки, судження та й самих невігласів може повернути собі на користь» [3, с. 17]. На тлі дуже важкого та тривалого шляху праці вченого до публічного проголошення істини та наявності досить «непевних цеглин» у будівлі істини від художника, істина від філософа мала б мати більш високу довіру від суспільства за довіру до істини від художника. І хоча у філософа немає іншого способу публічного проголошення істини, окрім доведення, ці публічні доведення філософа «не для кожного є переконливими» [3, с. 17]. Отже, з публічної точки зору, довіра і підтримка «істини від художника» не обов'язково програє «істині від вченого», бо не вимагає довготривалої дисципліни вивчення спадщини всіх попередників, а де в чому не програє і публічній підтримці «істин від філософів», бо ефект переконливості істин художників не складається з дотримання правил логіки, не вимагає від них, як від філософів, доходити кожен раз, шляхом довготривалих умоглядних вправ, до суттєвого погли-

блення найбільш слабких понять про витончені мистецтва. Ось чому істини філософів про витончені мистецтва завжди мають чекати на появу претензій до них у майбутньому. Причина цих претензій криється у неусувній до кінця, залишковій зверхності філософів у деяких поняттях про мистецтво та їхніх спірних філософських оцінках творців мистецтв та їхніх творів. На тлі такої «підводки» Григорович надає слово філософу І. Г. Зульцеру з питання про сутність витончених мистецтв. І це робиться з подвійною метою. Окрім бажання ознайомити читача із поглядами на сутність витончених мистецтв видатного німецького філософа, В. І. Григорович намагається показати інтегрованість тез власної статті «Науки і мистецтва» у положення теорії І. Г. Зульцера в самому тексті перекладу праці німецького філософа посиланнями на тези власної статті [4, с. 91; 5, с. 178]. Однією із таких інтегрованих тез І. В. Григоровича у текст німецького філософа є вище зазначене положення про відсутність повної публічної переконливості філософів у питанні про сутність, мету і користь витончених мистецтв. Ця теза діє як певний акцент в системі тез І. Г. Зульцера. Першим, серед цієї системи тез, є положення І. Г. Зульцера про те, що одне тільки те, що витончені мистецтва можуть зображувати предмети на межі людської уяви, дало поштовх і спрямувало рух чуттєвої насолоди до сластолюбства та перенасичення насолодою людської чуттєвості [4, с. 97]. Тому цинічне глузування та кпини Діогена та Ж-Ж Руссо були кваліфіковані німецьким філософом як виправдана реакція філософів на вимошування людиною, через культ всього надмірного у почуттях, дороги до власної загибелі [4, с. 97-98]. До переліку вагомих чинників занепаду витончених мистецтв філософ додає поступове зникнення високого духу та смаку з творів мистецтва. Дійшло до того, що зміст картин, що висіли в палацах баронів, а іноді і у Ватикані, виключав можливість їхньої публічної демонстрації, навіть у «місцях, де панує груба чуттєвість» [5, с. 185]. Висоти поезії нічого не додали собі від участі у змаганнях за лаври поета перших осіб держави. У цьому процесі суспільної підтримки витончених мистецтв у ритмі суспільних свят, яка була досить коштовною, на думку німецького філософа, було закладено можливість поступового перенесення на громадян міста тягаря їхньої фінансової підтримки, бо іноді витрати до свят були сумірними із витратами воєн у Персії [5, с. 191]. Поступове перекладання тягаря публічної підтримки витончених мистецтв з держави на громадян призвело до спрямування мистецтва на забавки, веселощі, розваги, що, врешті-решт, зумовило кризу смаків, розрив між смаками художників і смаками пересічної людини. Відсутність публічної потреби у творах митців із високим смаком приводить до того, що

смаки самих митців теж поступово деградує і на «вищу хвалу заслугує зображення другорядних анекдотів з міфології» [5, с. 193]. І хоча занепад витончених мистецтв не вичерпав силу природи до народження генія, але цей геній мав все більше і більше працювати на самого себе. Серед залишків автентичного публічного існування витончених мистецтв І. Г. Зюльцер згадує театральні вистави. Але репертуар сучасного театру слабкий з огляду на вистави про свого і близького власному народові героя. Люди головним чином «тисячу разів бачать нічого не значущих для нас богів і героїв, проти одного, з тих історичних облич, якому ми чимось дійсно зобов'язані» [5, с. 193]. Але найбільші руйнівні наслідки занепаду витончених мистецтв І. Г. Зюльцер побачив у сучасній опері, що містить у собі числом усі витончені мистецтва, але може стати за найбільш яскравий приклад невідповідного використання витончених мистецтв і «того приниження, до якого вони всі доходять» [5, с. 193].

Слід зазначити, що друкований переклад уривків з праці Антона Рафаеля Менгса «Думки про прекрасне та смак у живописі» («Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei») вміщено у першій та другій книзі того ж «Журналу изящних искусств» за 1825 рік під назвою «Про походження, успіх та занепад мистецтв, заснованих на малюнку» [6, 7]. Серед причин перекладу уривків з праці А. Р. Менгса В. І. Григорович указує на те, що саме Р. Менгс сприяв відновленню кращого смаку та поверненню мистецтв на істинний шлях. Якщо при цьому враховувати, що слово надається одночасно художнику і теоретику живопису, який за ступенем публічної довіри у шкалі В. І. Григоровича стоїть вище за філософа, а як теоретик мистецтва стає над художником в самому собі, то тоді уважний читач може, по-перше, перевірити картину сутності витончених мистецтв та причин їхнього занепаду І. Г. Зюльцера схожістю із відповідною картиною А. Р. Менгса, а, по-друге, може збагатити ці збіги відповідними уточненнями митця. На думку В. І. Григоровича, поняття філософа про мистецтва можуть коригуватися художником тому, що митець, на відміну від філософа, не має у своєму словнику нерівноцінно розроблених понять, бо зміст всіх цих понять схоплюється ним однаково миттєво, «з одного погляду» [3, с. 15].

З тексту уривків А. Р. Менгса ми бачимо, що саксонський художник та теоретик мистецтва відразу ставить дуже високо грецьке мистецтво малюнку, що залишило далеко позаду єгипетський досвід грубого копіювання [6, с. 26]. Пояснення цієї переваги можна віднайти у вказівці саксонського художника на те, що тільки завдяки винайденню місця для філософування в мистецтві малюнка греки отримали

малярство принципово нового типу. Малярство стає здатним виділяти в будь-якому предметному оточенні «найсуттєвіше та найпрекрасніше з тим, щоб наслідувати і додавати завжди нові ідеї до тих складових що вже досягли вражаючого ступеня довершеності» [6, с. 26]. Відповідно, малярство в історичному поступі піднімається до майстерного вміння накопичувати ідеї додаванням нового змісту у художнє зображення предметів. У цьому зображенні предмети постають з боку довершеності, межу якої не встановлено раз і назавжди. Тому і сприйняття малярських творів не закінчується зоровим задоволенням. Це «не просто задоволення зору, що з'являється між іншим і яке ми звемо модою та яка не має ніяких інших переваг, крім тієї, що попереднього дня її ще не було» [6, с. 27-28]. За логікою Менгса, тотожність повсякденної насолоди від споглядання гарного стільця або святкового настрою від фейерверку із насолодою від художніх зображень, яку, як відомо не обійшло зауваження В. Ф. Одоевського, ще не говорить про те, що повсякденна насолода здатна сама по собі зберегти цю насолоду та започаткувати в ній художню тему з метою її подальшого зображувального збагачення. Так само і той, хто читав праці І. Г. Зульцера, розумів, що і для нього насолода, як і пробудження уяви, є важливими засобами початкового чуттєвого закріплення красних мистецтв, але вони аж ніяк не є найбільш розвиненими формами сенсу існування мистецтв. Дія мистецтв на людину не закінчується формуванням насолоди, а навпаки, тільки починається. Повну картину дієвості мистецтв І. Г. Зульцер описує за схемою закону збігу необхідної причини і достатньої основи. «Якби витончені мистецтва діяли тільки на наші почуття або говорили нашій уяві, нічого не говорячи серцю, вчили б нас пречудово виражати своє омріяне в поезіях, або, навіть подавали, або в картинах, чи виразах ідеали всього істинного та доброго, справедливого та принижуючого, але при цьому не пробуджували в нас схильності та любові до істини добродійності, справедливості та довершеності, тоді на шальках терезів користі вони поступилися б значенням нескладним та звичайним ремеслам, а опанування ними було б тільки марною спробою пусто-порожнього існування» [4, с. 91]. Тому повсякденна насолода, як уважав А. Р. Менгс, яку і до тепер замішують одночасно на марнотратстві та багатстві, веде нас до хибного правила: все, що подобається, і є гарним, а всі «керовані оцим ставилися до насолод як до законодавців мистецтв, відносно яких хотіли промовляти без всіляких там правил та без будь-якого знання сутності речей» [6, с. 28].

Отже, ми бачимо, що І. Г. Зульцер та А. Р. Менгс дають досить близькі історичні картини змін публічних умов існування витончених

мистецтв, які спричинили поступове заниження різниці між почуттям естетичної насолоди як єдності уяви, ширості серця, захвату, розуму на основі чуттєвого задоволення і насолодою від кухарської майстерності, красивих меблів, винаробства. Саме заниження рівня публічного існування витончених мистецтв в умовах включення чуттєвих насолод в марнотратний обіг багатств, врешті-решт, досягло такого рівня, що з часом будь-яка спроба визначення естетичного почуття, що включала у своє визначення почуття насолоди, відкидалася як порочна від самого початку, бо наштовхувалася на очевидність існування розвиненої культури публічної насолоди у світі розваг або світі майстерного ремісництва. Але саме звернення А. Р. Менгса до картини публічного занепаду витончених мистецтв у Римській імперії дещо змінює картину публічного занепаду витончених мистецтв у цілому, саме завдяки більш тонкому баченню ознак динаміки цього процесу, що дозволяє бачити ознаки продовження його дії аж до XVIII століття.

Отже, на думку А. Р. Менгса, дотик багатства до витончених мистецтв у Римі відбувся на пікові розвитку мистецтв. Але рух мистецтв не можна було зупинити. Забуті в будинках, де тепер цінують мармур і бронзу, ліплення та живопис перемістилися в інші оселі. І коли сучасні художники відкрили для себе Геркулан, Помпеї, то «знайшли живопис на стінах самих худих будинків і навіть постоях дворів та трактирів» [7, с. 24]. Якщо ж доводилось стикатися із живописними творами в храмі, театрі або інших публічних місцях, то це «слід списати на ніщо інше, як бідність цього міста, рідкість або повну нестачу мармуру, який тоді переводили без міри» [7, с. 25]. Але дуже важливим є наступне уточнення саксонця. А. Р. Менгс вказує на те, що втрата можливості відчувати надалі публічний успіх своїх творінь примусило художників шукати нову публіку. Останній крок означений збільшенням числа тематичних класів картин. Так з'явилися бомбошади — зображення «низьких» предметів, зображення дивних предметів, карикатури та картини «інших смішних родів» [7, с. 24]. Отже, уточнення картини кризи І. Г. Зульцера інтуїцією А. Р. Менгса набуло вигляду картини публічного простору існування мистецтва, де картини високого і низького жанру і відповідних смаків мали не тільки поміняти прописку, але й встигли достатньо змішатися. Неочікувані, і тому дуже знакові, місця перебування картин та відбиток на всьому мішанини високого та низького смаку А. Р. Менгса досить органічно продовжуються у кризовій публічності театру І. Г. Зульцера, як місці де бавлять високі почуття драматичними історіями героїв, майже завжди з чужими іменами, та ще й з дуже далеких країн. Підсумовує у німецького філософа смакову плутанину витончених мистецтв сучасна

опера, в якій всі витончені мистецтва постають у немислимих для них сполученнях. Чи змінилася публічна мапа тематичного розташування картин Стародавнього Риму сьогодні? Чи стали театральні вистави популярних п'єс, що йдуть містами, складатися в більшості з рідних імен героїв? Чи стала, нарешті, опера вдало об'єднувати витончені мистецтва? У підсумку виходило, що відповідями саме на ці питання можна було окреслити публічний стан витончених мистецтв за принципами Зульцера - Менгса.

М. В. Гоголь засвоїв ці принципи і у вигляді, ніби звичайної оповіді від автора, передає «науку випитування поглядом» П. І. Чичикову, який відразу ж «повертає» її автору. Спільною точкою зору автора та героя стає оповідь від третьої особи, бо оповідь про те, що бачить Чичиков перед собою, є оповіддю про те, що бачить в трактирі погляд автора, але поглядом «всякого проїжджого» [2, с. 9]. Світ картин у трактирі, як одного з важливих публічних місць перебування творинь художників, виявляється не дуже виразним. Це «ті самі картини на всю стіну, мальовані олійними фарбами, словом, все те саме, що й скрізь; тільки і різниці, що на одній картині зображена була німфа з такими величезними грудьми, яких читач, мабуть, ніколи не бачив» [2, с. 9]. І хоча, через наявність в картині зображення «ігор природи», цю картину не можна віднести до картин високого жанру, але саме з цього боку вона стає означником нового класу картин - історичних картин, в «яких подібна гра природи трапляється» [2, с. 9]. Але вже зі слів автора, і аж ніяк не Чичикова і, тим більше, не «всякого проїжджого», процес насичення публічного життя Росії картинами на історичну тематику мав стихійну фазу («невідомо, в який час, звідки і ким привезених») і більш організовану фазу. Останню в поемі дещо іронічно подано як дію «несамостійного смаку за порадою», недоліки якого особливо помітні в колекціях картин вельмож, любителів мистецтв, «що накупили їх в Італії за порадою кур'єрів, що везли їх» [2, с. 9]. Живопис на історичну тематику з ознаками «гри природи» і без неї в поемі М. Гоголя надалі сягає кімнат поміщицьких садиб (Коробочки, Собакевича, Плюшкіна), але при цьому автор поєднує унікає небезпеки перетворення опису гри тематичної мішанини смаків в поміщицьких «галереях» на ілюстративний додаток до ідеї істини публічного стану живопису, розпочатої з «галереї» трактиру та смаків близьких до цієї галереї.

Слідом за описом роздивляння картин у публічному просторі трактиру на двох рівнях: погляду героя і погляду пересічного проїжджого, в якому автор виконує роль знавця багатьох деталей сучасного стану живопису в Росії, наступає час публічної істини театру. Він

виступає з афіші, яку Павло Іванович Чичиков зриває зі стовпа і читає після чаю. Прискіпливе читання афіші, як і прискіпливе роздивляння картин, поділено між двома особами, між двома читачами. Перший — це знавець сучасних театральних смаків і всього популярного театального репертуару, серед яких є і наш автор. У нього своя афіша, точніше - «власні акценти» в читаному. Автор, як свідок успіхів п'єс Августа Коцебу, зокрема п'єси «Іспанці в Перу», вводить в читання Чичиковим афіши власну оцінку: «вартого уваги було небагато: виставляли драму п. Коцебу» [2, с. 12]. Певною мірою, така більш ніж стримана оцінка була на місці, якщо не забувати про кризову картину публічного стану істини театру І. Г. Зульцера: в місті NN продовжують грати п'єси про героїв далеких країн з чужими для глядачів іменами. Другий читач із «своею» афішею - це Чичиков, якому належить весь процес прискіпливого зорового читання. Але уявити, що його читання відлунює почуттям втоми від повсюдності п'єс п. Коцебу або що йому належить миттєвий поділ трупи на знайомі і незнайомі імена за ознакою поділу ролей на головні та другорядні (Ролла — п. Попльовін, Кора - п. Зяблова та всі інші), дуже важко. «Афіша Чичикова» починається з тих рядків, де було зазначено, що «афіша була надрукована в друкарні губернського правління» [2, с. 12]. Це знання є дуже практичним для Чичикова. Він завжди зможе своєчасно підтримати легкість та приємність спілкування із представниками влади губернського міста, якщо раптом у розмовах з'явиться нагода сказати про важливість підтримки владою великої справи виховання мистецтвами високих почуттів. Читання афіші Чичиковим мало працювати на правило якого, за словами автора, завжди дотримувався Чичиков: «Про що б не була розмова, він завжди мів підтримати її» [2, с. 18].

«Галерея трактиру» та «театральна афіша Чичикова» як складові початкового етапу розвитку наративу «науки випитування поглядом» до певної міри «цитують» ідею знакових місць прояву публічної кризи мистецтв, виділених І. Г. Зульцером та А. Р. Менгсом. Але, навіть в цих знакових місцях, «наука випитування поглядом» від М. Гоголя не є наукою створення ілюстрації до продовження кризи публічного стану живопису та театру. Вона починається наново з вишколу здатності бачити розростання в характер і долю людини численних мінімальних відмінностей, присутніх у поведінці «невизначних панів» і, відповідно, поглиблюється вивченням зразків «науки характерології», доречних для такої справи.

Література:

1. Галич (Говоров) А. Опыт науки изящного, начертанный А. Галичем / Александр Иванович Галич. — СПб. : В типографии Департамента Народного Просвещения, 1825. — 222 с.
2. Гоголь М. В. Твори : в 3-х т. Мертві душі. Вибрані статті / Микола Васильович Гоголь ; [пер. з рос. за ред. І. Сенченка]. — К. : Державне видавництво художньої літератури, 1952. - Т. 3. — 578 с.
3. Григорович В. И. Науки и искусства / Василий Иванович Григорович // Журнал изящных искусств. — 1823. — Кн. 1. — С. 1—17.
4. Зульцер Сущность, цель и польза изящных искусств / Иоанн Готфрид Зульцер // Журнал изящных искусств. — 1823. — Кн. 2 - С. 89—99.
5. Зульцер Сущность, цель и польза изящных искусств / Иоанн Готфрид Зульцер // Журнал изящных искусств. — 1823. — Кн. 3. - С. 177—193.
6. Менгс Р. О происхождении, успехах и упадках искусств, основывающихся на рисунке / Антон Рафаель Менгс // Журнал изящных искусств. - 1825. - Кн. 1. - С. 19-32.
7. Менгс Р. О происхождении, успехах и упадках искусств / Антон Рафаель Менгс // Журнал изящных искусств — 1825. — Кн. 2 . - С. 19—34.
8. Одоевский В. Ф. «Об искусстве смотреть на художества по правилам Зульцера и Менгса», соч. Ф. Милиции ; перевод с итальянского Валериана Лангера, Петербург, 1827 / Владимир Федорович Одоевский // Московский вестник. - 1827. - № 16. - С. 408-419.
9. Одоевский В. Ф. «Об искусстве смотреть на художества по правилам Зульцера и Менгса», соч. Ф. Милиции перевод с итальянского Валериана Лангера, Петербург, 1827 / Владимир Федорович Одоевский // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века : в 2 т. / под ред. М. Овсянникова. — М. : «Искусство», 1974. - Т. 2. — С. 189-192. (в сокращении).
10. Одоевский В. Ф. Примечания // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века : в 2 т. / под ред. М. Овсянникова. — М. : «Искусство», 1974. - Т. 2. - С. 599-607.
11. Камашев И. О различных мнениях об изящном. Рассуждение на степень магистра кандидата Ивана Среднего-Камашева / Иван Средний — Камашев. - М. : В университетской типографии, 1829. - 57с.

Анотація

У статті проаналізовано ідейні витoki наративу «науки випиттування поглядом» та його місце в поемі М. В. Гоголя «Мертві душі».

Ключові слова: істина вченого, істина філософа, істина художника, криза мистецтва, допитливий погляд.

Аннотация

В статье проанализированы идейные истоки нарратива «науки выпитывания взглядом» и его место в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души».

Ключевые слова: истина ученого, истина философа, истина художника, кризис искусств, пытливый взгляд.

Summary

The paper analyzes the ideological origins of the narrative of «science of regarding») and its place in Gogol's poem «Dead Souls».

Keywords: *the truth of the scientist, the truth of the philosopher, the truth of the artist, the crisis of art, inquisitive look.*