

Джулай Ю. В.

«НАУКА ВИПИТУВАННЯ ПОГЛЯДОМ» У ПОЕМІ М. В. ГОГОЛЯ «МЕРТВІ ДУШІ»

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

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

Треба сказати, що питання про складність характеристики «невиразних панів» у тексті «Мертвих душ» умовно має декілька рівнів розуміння саме від імені автора. Перший рівень – це загальні складнощі з відтворення у форматі портрета 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 випитування погляд» [2, с. 24]. Але тут постає запитання: від якої науки погляду міг відштовхуватися М. Гоголь? Під час роботи над «Мертвими душами» М. Гоголь міг користуватися поширеною практикою вибору з напрацьованих «естетик» найбільш авторитетних зразків подання поширених естетичних ідей у формі науки, яким можна було наслідувати. Тут, по-перше, могли опинитися 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 вони 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 ху-

дожних ідей та, відповідного до цих ідей, набуття кожним видом мистецтва свідомості своєї специфіки. За зразок праць такого роду можна взяти працю «Досвід науки витонченого, накреслений О. Галичем» [1]. І, нарешті, це рецензії на переклади західних філософів, мистецтвознавців та власне творців мистецтва. Згадка про рецензії є важливою не з погляду 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 авторіві «Мертвих душ» довелося таки суттєво поглиблювати під час роботи над портретами невиразного панства. Але тут постає запитання: який стан «науки випитування поглядом» довелося вдосконалювати М. Гоголю? Відповідь на нього може бути приблизно такою.

У шістнадцятому числі «Московского вестника» за 1827 рік було надруковано рецензію В. Ф. Одоєвського на твір відомого італійського історика і теоретика архітектури та театру Франческо Міліції (Francesco Milizia) «Об искусстве смотреть на художества по правилам Зульцера и Менгса» («Dell'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. Одоєвського, а й назви самої оригінальної праці Ф. Міліції, лише дубльованої у назві рецензії. Але цей майже збіг «науки випитування поглядом», яку авторіві «Мертвих душ» довелося серйозно вдосконалювати при створенні галереї з портретів «невиразних панів», із назвою рецензії В. Ф. Одоєвського аж ніяк не є ознакою повної ідейної солідарності М. В. Гоголя із критичними зауваженнями В. Ф. Одоєвського 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 немає будь-якого натяку на поняття. «Цей заголовок не репрезентує ніякого поняття, так само як і таке: 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, додавши слово «наука» у словосполучення «випитування поглядом» і цим об'єднавши «принципи» та «теорії» в «науці», і в такий спосіб зняв «конфлікт назв». Але не звернути увагу на надання цьому конфліктів назв принципового значення в рецензії В. Ф. Одоєвського було неможливо. Водночас ми бачимо, що М. Гоголь залишає словосполучення «випитування поглядом», бо воно було вкрай вдалим наближенням до «мистецтва розглядати» художні зображення і зберігало сенс за цим, ніби по-рожнім, поняттям.

Прийняття тільки тих естетичних суджень, які, в будь-якій ланці, мають ознаку виведення винятково з естетичних принципів, та одночасне поширення практики виведення естетичних принципів із художніх творів, чи то власним повноцінно критичним дослідженням, чи то через всеохопну критику попередніх спроб інших авторів, несло в собі загрозу прикрого повторення однієї і тієї самої логічної помилки – подвійного логічного кола («*circulus vitiosus*»). «Спитайте в творця: на чому ґрунтується ваше мистецтво роздивлятися витвори мистецтв? – Творець відповідатиме: на правилах. – А самі правила з чого виведені? – Із зауважень, зроблених щодо 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 штибу 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 самі твори» [8, с. 412; 9, с. 190]. Навіть виведення естетичних принципів з аналізу творів винятково геніальних митців, попри їхній авторитет, все одно

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

Задля уможливної демонстрації непослідовності розуміння естетичного змісту чуттєвості рецензент ладен 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 дати 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 феєрверк, чисте письмо, гарно зроблений стілець, ключ і багато чого ще, а також усі творіння природи будуть творами витончених мистецтв, бо так само приносять задоволення очам» [8, с. 413]. На думку рецензента, на це є тягла й усталена причина: звичка мати на місці основ естетичної теорії принцип наслідування та уподібнення природі. «Цікаво було б для історії духа людського розглянути, з якої причини у вченому світі з часів Аристотеля 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 як пояснювальної основи поняття ліричного ентузіазму в полеміці зі Ф. Шлегелем щодо змісту цього поняття «достатньо показує, що всі його пояснення – це, більшою частиною, просто набір слів; його “*circulus in definiendo*”, мовою схоластики, допущений в основи, можна побачити у всіх частинах самого викладу» [11, с. 24]. Врешті-решт, ми знову стикаємося із загрозою логічної помилки у визначенні змісту поняття естетичного ентузіазму. Розрізнення саме естетичного ентузіазму від неестетичного видається простим виявленням лише прихованих дотепер 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, – виникла картина взаємодії зразків мистецтв кожної епохи. В цій підсумковій картині міметичні основи окремих мистецтв і мистецтва в цілому виступають підтвердженням свого історично набутого призначення. Саме до такої картини основ мистецтв і належить підсумкове критичне зауваження В. Ф. Одоєвського, де рецензент прямо пише, що все, що написав Ф. Міліція у вигляді «зауважень про живо-

пис, 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 напряду стосувалася справи роботи над текстом «Мертвих душ».

Слід згадати, що у другій книзі часопису В. І. Григоровича «Журнал изящных искусств» за 1823 рік вийшов переклад уривків із праці Іоанна Георга Зульцера «Загальна теорія витончених мистецтв» («Allgemeine Theorie der schönen Künste») за назвою «Сутність, мета та користь витончених мистецтв (За теорією Сульцера)» [3]. Але цьому перекладу передувала розлогіша стаття з першої книги часопису самого видавця за назвою «Науки і мистецтва» [3, с. 1–17]. В 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 слушності у 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 мусила б мати вищу довіру від суспільства, ніж довіра 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 публічного погляду, довіра і підтримка «істини від художника» не обов'язково програє «істині від вченого», бо не вимагає довготривалої дисципліни вивчення спадщини всіх попередників, а в дечому не програє і публічній підтримці «істини від філософів», бо ефект переконливості істини художників не складається з дотримання правил логіки, не вимагає від них, як від філософів, доходити кожного разу, шляхом довготривалих умоглядних вправ, до суттєвого поглиблення найслабших понять про витончені мистецтва. Ось чому істини філософів про витончені мистецтва завжди мають чекати на появу претензій до них у майбутньому. Причина цих

претензій полягає у неусувній до кінця, залишковій зверхності філософів у деяких поняттях про мистецтво та їхніх спірних філософських оцінках як творців мистецтв, так і 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 навіть у самому тексті перекладу праці німецького філософа, посилаючись на тези з [4, с. 91; 5, с. 178]. Однею із таких інтегрованих тез І. В. Григоровича у текст німецького філософа є вищезазначене положення про відсутність повної публічної переконливості філософів у питанні про сутність, мету і користь витончених мистецтв. Ця теза діє як певний акцент у системі тез І. Г. Зульцера. Першим у цій системі є таке положення І. Г. Зульцера: 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 німецький філософ вважав виправданою реакцією філософів на вимощування 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 й у Ватикані, виключав можливість їхньої публічної демонстрації, навіть у «місцях, де панує груба чуттєвість» [5, с. 185]. За Зульцером, поезії нічого не додали собі від участі перших осіб держави у змаганнях за лаври поета. В 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], а це, своєю чергою, призвело до спрямування мистецтва на забавки, веселощі, розваги, що, врешті-решт, зумовило кризу смаків, розрив між смаками художників і смаками пересічної людини. Брак публічної потреби у творах митців із високим смаком приводить до того, що смаки самих митців теж поступово деградують 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 дедалі більше й більше працювати на самого себе. Серед залишків автентичного публічного існування витончених мистецтв І. Г. Зульцер 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 богів і героїв, які нічого не означають для нас, проти одного з тих історичних облич, якому ми чимось дійсно зобов'язані» [5, с. 193]. Але найбільші руйнівні наслідки занепаду витончених мистецтв І. Г. Зульцер побачив у сучасній опері, що містить усі витончені мистецтва, але може бути найяскравішим прикладом невідповідного використання витончених мистецтв і «того приниження, до якого вони всі доходять» [5, с. 193].

Слід зазначити, що друкований переклад уривків із 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 за назвою «Про походження, успіх та занепад мистецтв, заснованих на малюнку» [6; 7]. Серед причин перекладу уривків із праці А. Р. Менгса В. І. Григорович вказує на те, що саме 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 у самому собі, то тоді уважний читач може, по-перше, перевірити картину сутності витончених мистецтв та причин їхнього занепаду І. Г. Зульцера 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, адже митець, на відміну від філософа, не має у своєму словнику нерівноцінних розроблених понять, бо зміст усіх цих понять він охоплює однаково миттєво, «з одного погляду» [3, с. 15].

З тексту уривків А. Р. Менгса ми бачимо, що саксонський художник та теоретик мистецтва відразу дуже високо оцінює грецьке мистецтво малюнка, 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 разючого 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 феєрверку із насолодою від художніх зображень, яку, як відомо, не обійшло зауваження В. Ф. Одоєвського, ще не свідчить про те, що повсякденна насолода не здатна сама по собі зберегти її та ще й 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 нашої уяві, нічого не говорячи серцю, вчили б нас пречудово виражати своє омріяне в поезіях, або навіть подавали, 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 пустопорожнього існування» [4, с. 91]. Тому повсякденна насолода, як вважав А. Р. Менгс, яку і дотепер замішують одночасно на марнотратстві та багатстві, веде нас до хибного правила: все, що подобається, і є гарним, а всі «керовані оцим ставилися до насолоди як до законодавців мистецтв, щодо яких хотіли промовляти без усіляких 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, щирості серця, захвату, розуму на основі чуттєвого задоволення, і насолодою від

кухарської майстерності, красивих меблів, виноробства. Саме заниження рівня публічного існування витончених мистецтв в умовах включення чуттєвих насолод у марнотратний обіг багатств, врешті-решт, досягло такого рівня, що з часом будь-яка спроба визначення естетичного почуття, що містила відчуття 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 тонкішому баченню ознак динаміки цього процесу, що дає змогу 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 найпоганіших будинків і навіть заїжджих дворів та трактирів» [7, с. 24]. Якщо ж доводилось стикатися із живописними творами в храмі, театрі або інших публічних місцях, то це «слід списати не на що інше, як на 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 примусила художників шукати нову публіку. Останній крок означений збільшенням числа тематичних класів картин. Так з'явилися бомбошади – зображення «низьких», дивних предметів, карикатури та картини «інших смішних родів» [7, с. 24]. Отже, уточнення описів кризи І. Г. Зульцера інтуїцією А. Р. Менгса набуло вигляду зображення публічного простору існування мистецтва, де зразки високого і низького жанру та відповідних смаків не тільки мали поміняти прописку, а й встигли достатньо змішатися. Неочікувані, і тому дуже знакові, місця перебування картин та відбиток на всьому мішанині високого та низького смаку А. Р. Менгса досить органічно продовжуються у кризовій публічності театру І. Г. Зульцера, як місці, де високі почуття бавлять драматичними історіями героїв, майже завжди з чужими іменами, та ще й із дуже далеких країн. Підсумовує у німецького філософа смакову плутанину витончених мистецтв сучасна опера, в якій усі витончені мистецтва постають у немислимих для них сполученнях. Чи змінилася публічна мапа тематичного

розташування картин Стародавнього Риму сьогодні? Чи складаються театральні вистави популярних п'єс, що йдуть містами, в більшості з рідних імен героїв? Чи почала, нарешті, опера вдало об'єднувати витончені мистецтва? В підсумку виходило, що відповідями саме на ці запитання 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 у трактирі автор, але поглядом «всякого проїжджого» [2, с. 9]. Світ картин у трактирі, як одного з важливих публічних місць перебування творінь 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 у картині зображення «ігор природи», цю картину не можна віднести до 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 («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 лекціях 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 поеми уникає небезпеки перетворення опису гри тематичної мішанини смаків у 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, настає 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 із чужими для глядачів іменами. Другий читач із «своєю» афішею – це Чичиков, якому належить увесь 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 й 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 прав-

ління» [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 афіши Чичиковим мало працювати на правило, якого, за словами автора, завжди дотримувався цей герой: «Про що б не була розмова, він завжди вмів 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 мистецтва, виділених І. Г. Зульцером та А. Р. Менгсом. Але навіть у 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, наявних 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. – Санктпетербург : В типографии Департамента Народного Просвещения, 1825. – 222 с.
2. Гоголь М. В. Твори : в трьох томах / Микола Васильович Гоголь ; [переклад з російської за ред. І. Сенченка]. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1952. – Т. 3. Мертві душі. Вибрані статті. – 578 с.
3. Григорович В. И. Науки и искусства / Василий Иванович Григорович // Журнал изящных искусств. – 1823. – Кн. 1. – С. 1–17.
4. Зульцер И. Г. Сущность, цель и польза изящных искусств / Иоанн Готфрид Зульцер // Журнал изящных искусств. – 1823. – Кн. 2. – С. 89–99.
5. Зульцер И. Г. Сущность, цель и польза изящных искусств / Иоанн Готфрид Зульцер // Журнал изящных искусств. – 1823. – Кн. 3. – С. 177–193.
6. Менгс А. 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 искусства 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 искусства 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 / В. Ф. Одоевский // 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.

Yu. Dzhulay

THE ORIGINS OF “SCIENCE OF REGARDING” IN GOGOL’S POEM “DEAD SOULS”

The article is devoted to the investigation of the origins for the narrative of “science of regarding” and its place in the poem of Nikolay Gogol, “Dead Souls”.

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

Матеріал надійшов 01.02.2012