

30. *Сталин И.* Соч. – Москва: Госполитиздат, 1952. – Т. 8.
 31. *Танюк Л.* Драма Миколи Куліша // *Куліш М.* Твори: В двох томах. Т. 1. П'єси. – Київ: Дніпро, 1990.
 32. *Филипович П.* Українська стихія в творчості Гоголя // *Гоголь М.* Твори: У 5 томах. – Т. I. – Харків: Книгоспілка, 1929; те саме: Вінніпег, Читальня “Просвіти”, 1952.
 33. *Харчук Р.* Сучасна українська проза. Постмодерний період. – Київ: Видавничий центр “Академія”, 2008.
 34. *Хвильовий М.* Твори: В 2-х т. – Київ: Видавництво художньої літератури “Дніпро”, 1990. – Т. 2.
 35. *Шерех Ю.* Хвильовий без політики [нотатки про творчість письменника] // Березіль. – 1991. – №9.
 36. *Шерех Ю.* Поза книжками і з книжок. – Київ: Видавництво “Час”, 1998.
 37. *Шкандриій М.* Про стиль прози Миколи Хвильового // *Хвильовий М.* Твори: в 5 т. – Т.2. Заг. ред. Г. Костюка. – Нью-Йорк; Балтимор; Торонто, 1980.
 38. *Щербина С.* Сартр і Куліш // Листи до приятелів (Нью-Йорк). – 1966. – Кн. 3-4.

Отримано 29 жовтня 2017 р.

м. Москва



Юрій Джулай

УДК [821.161.1: 821.112.2]. 09”17/18”

КРИСТОФ ВІЛАНД І КАРТИНА ХОДИ АФІНСЬКОЇ ШКОЛИ МІСТОМ N. У “МЕРТВИХ ДУШАХ” МИКОЛИ ГОГОЛЯ

У статті досліджено тематичний розвиток ідей сатиричного письма без карикатур К. Віланда в завершальних главах “Мертвих душ” М. Гоголя. Ідеться про письменникове осягнення літературних і живописних студій на тему “Афінської школи”.

Ключові слова: Афінська школа, В. Белінський, К. Брюллов, К. Віланд, М. Гоголь, палімпсест, О. Пушкін, Рафаель, Стендаль, О. Тургенев.

Yuriy Dzhulay. Christoph Wieland and Procession of Athens School through 'N' City in Gogol's "Dead Souls"

The article considers thematic amplification of Ch. Wieland's idea of satire without caricatures in the final chapters of the “Dead Souls” by M. Gogol. It's focus is on the writer's comprehension of literary studies and paintings on the theme of Athens School.

Keywords: Athens School, V. Belinskiy, K. Briullov, Ch. Wiland, M. Gogol, palimpsest, A. Pushkin, Raphael, Stendhal, A. Turgenyev.

Інтерес М. Гоголя до окремих художніх засад сатиричного письма К. Віланда був певною мірою інспірований зацікавленням О. Пушкіна, О. Тургенева, В. Белінського творами та ідеями цього митця. Передбачаючи негативне сприйняття “Мертвих душ”, Гоголь подає “питання Чичикова” в картинах ходи “Афінської школи” містом N. у річищі фантазій К. Віланда про перевершення абдеритами афінської мудрості. На основі цього припущення у статті показано: 1) використання Гоголем колористичних уроків із копіювання “Афінської школи” Брюлловою в зачині публічного звучання “питання Чичикова”; 2) надання М. Гоголем через постать поштмейстера оповідному стилю “Повісті про капітана Копейкіна” рис путівника в “питанні Чичикова”, що частково повторює стиль популярних довідників із філософських питань 1830-х років; 3) включення Гоголем жіночої натури в “питання Чичикова” за прикладом Стендалевого опису прямого вияву “жіночої натури” (ідеться про схвалення яскравих фарб копії “Афінської школи” на тлі пожухлих фарб оригіналу); 4) Стендалеву критику модернізації “брудних” барв оригіналу в копії “Афінської школи”, котра в М. Гоголя стає перспективою повернення авторського бачення “питанню Чичикова” крізь “пожухлі” події з давнини його життя до першопричин, а від них – до першої експозиції авторського формулювання таємниці образу Чичикова.

Якщо звернутися до прискіпливих аналітик присутності творів Крістофа-Мартіна Віланда в російській літературі від останньої третини XVII ст. до початку 40-х років XIX ст. (В. Данилевського, Н. Реморової, М. Тронської), то часовий відтинок праці М. Гоголя над “Мертвими душами” слід віднести до фази закінчення жвавого та різнопланового зацікавлення численними оригінальними й перекладеними творами німецького письменника [16, 298–379; 23, 3–94; 27, 122–146]. Саме через осмислення таких “віландових студій” досить невимушено й непомітно для самого Гоголя, який працював над “Мертвими душами”, складалася його особиста історія долучення до творчості німецького письменника.

У другому відділі першого тому пушкінського “Современника” (“Проза”) гоголівський текст діалогічних сцен “Ранок ділової людини” із підзаголовком “Петербурзькі сцени” [11] і текст “мандрівної інтелектуальної хроніки” О. Тургенєва “Париж” із підзаголовком “Хроніка росіянина” [29] розділяло тільки сімнадцять сторінок. З різних причин хроніка О. Тургенєва так само, як і стаття “Про рух журнальної літератури в 1834 – 1835 рр.” М. Гоголя, виходить друком без прізвища автора [10]. Згодом, у п’ятому томі “Современника”, що вийшов 1837 р., уже після смерті О. Пушкіна, у розділі “Проза” друкується, як і раніше, чергова частина “Хроніки росіянина” без підпису [29, 22–51]. Проте в цьому ж томі з’являються “Уривки із записної книжки мандрівника”, які були наступною частиною “Парижа”, але вже з ім’ям та прізвищем автора – Олександр Тургенєв [30, 294–310]. На тлі друку чергових частин із “Парижа” О. Тургенєва в М. Гоголя трапився “паризький злет”. Саме в Парижі з кінця листопада 1836 р., за власними свідченнями, відчутно жвавіше почав працювати над “Мертвими душами”. Ось як про цей творчий подарунок він пише в листі до В. Жуковського: “<...> мені все видається таким, ніби я в Росії: переді мною всі наші, наші поміщики, наші чиновники, наші офіцери, наші хати...” [13, 74; тут і далі переклад із російської мій. – Ю. Д.]. І в цьому ж листі Гоголь робить особливий наголос на внутрішній готовності до негативного сприйняття в майбутньому “Мертвих душ”: “Ще повстануть проти мене нові верстви та чимала й різна панота; нічого не вдієш! Це вже доля моя – залишатися ворогом серед земляків” [13, 75]. Саме це остерігання нищівного сприйняття “Мертвих душ”, у якому частково зберігалася пам’ять М. Гоголя про негативний відгук на “Ревізора”, згодом стало однією з першорядних причин його звернення до праць Віланда під час подальшої роботи над “Мертвими душами”.

Звичайно, повз увагу М. Гоголя не могло пройти те, що в тактовному нагадуванні О. Тургенєва про значення діяльності веймарського кола мудреців для московської словесності автор хронік дав цій діяльності подвійну назву – “веймарської афінської” [30, 304]. Саме цей топонім, що вказував на інтелектуальне споріднення двох міст, відіграє згодом дуже важливу роль у творчому сприйнятті М. Гоголем деяких ідей Віландової “Історії Абдеритів”. Водночас Гоголь завжди пам’ятав, що тургенєвська хроніка подробиць інтелектуального життя Європи і, зокрема, картина бесід веймарського літературного кола, до якого входив і К. Віланд, стала публічним надбанням тільки завдяки О. Пушкіну. До того ж Гоголь ніколи не забував, що на прикінцевих сторінках рідного для нього першого тому “Современника” (у розділі “Проза”) в огляді нових книжок уже містилося редакційне повідомлення про російський переклад твору Віланда під назвою “Вастола, или Желания” [6, 303–304]. Тоді традиційне місце редакційного повідомлення про цю публікацію несподівано зайняла відповідь О. Пушкіна на звинувачення його в тому, нібито переклад поеми Віланда під іменем Пушкіна як видавця свідчив, що той “хотів привласнити чужий твір, виставивши своє ім’я на виданій ним книжці” [6, 303].

Як показав Р. Данилевський, головною причиною Пушковаго сприяння публікації поеми-казки, яка в оригіналі називалася “Перфонтьї, або Бажання” (“Pervonte, oder die Wünsche”)¹, в перекладі чиновника Царськосільського ліцею Ю. Люценка було те, що, попри очевидні вади, цей зразок поетичного досвіду К. Віланда був тоді дуже близький авторові “Казки про попа і наймита його Балду” [16, 366–367]. А от у рецензії В. Белінського будь-яка поетична спорідненість Пушкіна й Віланда як причина появи Люценкового перекладу виключалася. На думку критика, недосконалії поезії Пушкін ніколи не симпатизував і, відповідно, ніколи її не перекладав би. Головна вада “Вастоли”, за Белінським, походить від прямого повторення в ній літературної форми повчальної повісті, яку критик робить синонімом моральних казок (contes moraux) французької літератури XVIII ст., де зазвичай прості істини з життя викладали в легких віршах [2, 73]. А застаріла мова перекладу зводить намарне будь-яку спробу приписати його Пушкінові [2, 75].

Наступна “незапланована” зустріч М. Гоголя з Віландом відбулася з волі того ж таки В. Белінського в березні 1838 р. на сторінках часопису “Молва”, де в статті “Літературне пояснення” обидва письменники стали “ідеальними прикладами” швидкого розвитку самобутності національної літератури, який не можна пояснити лише тривалим впливом інших національних літератур, що вже встигли досягти рівня класики. Згідно з поглядами критика, вихід із території впливів можна пояснити дуже швидким розвитком оригінальності у власних творах. Зосібна, відкритість до сприйняття впливів французького класицизму, яку Віланд іще розділяв із іншими літературними талантами, повністю зникає вже в його “Обероні” [3, 381]. Цього прикладу, на думку Белінського, уже мало би бути достатньо, щоб критики згодом не додали ще більшої плутанини до поняття “вплив” у розмовах про існування своєрідної літературної династії [3, 381]. До того ж саме на тлі появи Гоголя, високого та оригінального таланту, спроби й надалі пояснювати самобутність письменника за схемами “впливів”, а тим більше – включенням його до літературних “династій” стають узагалі неприйнятними [3, 382]. І наче на продовження цього важливого визнання В. Белінським унікальності таланту М. Гоголя на початку сьомої глави першого тому “Мертвих душ” звучить добре відома авторська сповідь про долю й очікуваний суд божественного полум’я його таланту [12, 134–135].

Звернемо увагу лише на три, але дуже важливі моменти цієї сповіді. Перший: сама оригінальність літературної справи пов’язана з бажанням узятися за несподівану тему і віддати їй усе “божественне полум’я таланту” [12, 134]. І тому, “щоб осяяти картину, взяту із нікчемного життя, і піднести її в перл витвору” [12, 134], натхнення автора мусить бути скерованим тільки на те, щоб увесь час привертати увагу до “разючої твані дрібниць, що обплутали життя, всю глибину роздроблених, повсякденних характерів” [12, 134]. Другий: М. Гоголь очікує, що сприйняття “Мертвих душ” буде аж ніяк не критикою, а судилищем, яке “приділить йому злидений куток серед письменників, що ображають людство” [12, 134]. Третій: в авторській сповіді Гоголь передбачає більш ніж критичне сприйняття свого твору як подію, котрої він не зможе уникнути. Однозначне передбачення негативного сприйняття “Мертвих душ” досить природно підштовхувало письменника до спроби відчутти себе на місці хоча б одного з тих авторів, які вже пережили подібну історію звинувачень і знайшли цікаву відповідь на них.

Відшукати такого автора з “досвідом відповіді” було неважко. Ним був К. Віланд і задокументована пам’ять про бурхливе сприйняття німецьким суспільством його “Історії Абдеритів”. Але зробити саме творчий крок

¹ Перфонтьї і Вастола – імена персонажів твору.

у бік Віланда наприкінці 1830-х років було вже досить складно будь-якому літературному талантові. У 1840 р. в розділі бібліографічної хроніки часопису “Отечественные записки” з’явилася анонімна стаття про видання другої частини твору К. Віланда, названого в перекладі з німецької Н. Баталіна “Абдеритяни” [4]. За припущенням Р. Данилевського, її автором міг бути хтось із двох тодішніх співробітників часопису – А. Галахов або П. Кудрявцев [16, 374]. Метою статті було встановлення причин, які спонукали К. Віланда звернутися до історії переселення жителів Теоса (однієї з іонічних колоній Афін) до Абдер. Найпомітнішим наслідком цього переселення стала швидка зміна багатого й різнобічного іонічного характеру теосців на не бачені доти глупство та легковажність абдеритян (саме це й зобразив К. Віланд у сатиричній “Історії Абдеритів”). І коли згаданий переклад Н. Баталіна перечитали в редакції часопису “Отечественные записки” кілька разів, то дійшли висновку: “Все це не без глузду й ладу <...>, але глузду й ладу в цьому було значно більше за часів Віланда” [4, 51]. Окрім зауваги про невблаганність дії часу, автор статті аргументував, чому “Абдеритяни” втратили ще й мистецьке значення. На його думку, Віланд не перетворив оповіді про глупство на естетичний феномен: сатирична схожість персонажів з історичними веймарськими постатями виявилася тимчасовою, а саме схвильоване сприйняття твору на час видання перекладу другої частини “Абдеритян” можна вважати вже зданим до архіву історичних збігів дурості [4, 51–52].

Звичайно, аргумент про втрату естетичного значення історій глупства, яких повно у творі, не був бездоганим. Ніби передбачаючи такі докори, у “Ключі” до “Історії Абдеритів” К. Віланд написав пояснення-фантазію про перспективи подальшого збереження саме естетичного значення “Історії...”. Не вступаючи в пряму суперечку з ідеологією спрямування читача до розгадки, К. Віланд дає несподівану характеристику власного твору, необхідність якого він побачив після дуже адресного перетворення сатиричних картин глупства давніх абдеритів на відповідні картини сучасного німецького життя [7, 212–217].

Вияви безмежної нерозумності давніх абдеритів не могли обмежувати фантазування, яке так цінували поети. Жодного гріха, на думку автора, у цих вигадках не було, бо вони в романі не збільшували реального глупства людей, які вже дві тисячі років тому померли [7, 214]. Інтелектуальна розвага з абдеритами написана для себе і ближнього кола друзів, та зненацька вона зіграла “один із найгірших жартів, що випадає письменникові”, котрий ненавмисно вдається до сатири [7, 215]. Друк уже перших розілів “Історії Абдеритів” зачепив впливових жителів німецьких міст. Л. Тронська показала, що К. Віланда звинуватив в анонівному листі бургомістр швабського містечка без назви Шлоссер (шурин Гете) [27, 127–128]. Продумане Віландом виправдання (написане від уявного автора Славкенбергера) щодо появи в романі сатири на сучасне німецьке життя не дуже його рятувало. На думку Р. Данилевського, ці “виправдувальні” слова Віланда слід сприймати як пародію на пояснення творчості, яким зазвичай описували натхнення генія [17, 234]. Але й непередбачувані сатиричні фантазії поета мали певну естетичну глибину. Тодішнє поширення “абдеритизму” Європою, Азією, Африкою та Америкою, на думку К. Віланда, не схоже на підтримку власної етнокультурної ідентичності впродовж тисячоліть євреями або вірменами, розсіяними по всьому світу. Тогочасний абдеритянин – це “естетичний” феномен, бо може нагадати про себе в здатності до публічного висловлення думки будь-ким і будь-де [7, 215–216]. А оскільки письменники й надалі зображатимуть властивість сучасної людини мислити публічно, К. Віланд дав одночасно поради й авторам, і читачам. Читачам-абдеритам, які й надалі впізнаватимуть себе у

фантазіях на тему глупства, він радить не видавати власного обличчя через обурення [7, 216]. А читачам із розумом, зі сприйняттям яких має рахуватися письменник, – звернути увагу на те, що в авторських фантазіях про вбоге мислення абдеритів ніколи не було карикатурного зображення мешканців Абдер [7, 216].

Не важко побачити, що М. Гоголь прийняв висновки К. Віланда із “Ключа” до “Історії Абдеритів”, які стосувалися передусім уміння добре писати фантазії без карикатур. У “Мертвих душах” на початку дев’ятої глави Гоголь розпочинає розмову з читачем про загрози роботи сучасного письменника з вигадками, які відтепер має контролювати автор, щоб ненавмисно когось не образити. Сучасний читач видається авторові “Мертвих душ” украй небезпечним: “Досить сказати тільки, що є в одному місті дурна людина, це вже й натяк: раптом вискочить пан поважного вигляду й закричить: адже я теж людина, виходить я теж дурень, словом, вмить збагне, в чому річ” [12, 180]. І як це часто бувало в практиці М. Гоголя, він звернув увагу на важливу деталь, за допомогою якої йому вдалося на свій лад збагатити висновки “Ключа” до “Історії Абдеритів” К. Віланда та керуватися ними в “постпоміщицьких” главах “Мертвих душ”. Коли завважити, що абдерити, які ганьбили Афіни (символ вершини грецької культури), бачили себе аж ніяк не меншими афінянами за самих афінян [7, 27–28], то до висновку К. Віланда можна додати майже очевидну думку: саме невдала гра в афінську мудрість довела фантазування абдеритів до глупства.

Але писати сатиричні картини гри в “Афінську школу” міста N. було неможливо без вивчення композиційних знахідок “Афінської школи” Рафаеля, які були важливими здобутками його генія. Головним орієнтиром розгадки такої геніальності стала відома легенда про Рафаєлеве видіння Мадонни, започаткована німецьким романтиком В. Г. Вакенродером. Ця романтична вигадка була живою естетичною парадигмою творчості художника [20, 664] та зберігала своє значення й у 1820-ті роки. Особливим внеском в усвідомлення формули творчості митця був переклад німецької праці В. Г. Вакенродера “Видіння Рафаеля”, здійснений С. П. Шевирьовим [5, 1–8]. Як зазначив А. Михайлов, саме завдяки перекладу С. Шевирьова вдалося точно зафіксувати форму художньої ідеї, з якою постійно працює митець [20, 663]. Водночас сучасний підхід до різних тлумачень легенди про Рафаеля показує, що В. Жуковський фактично підтримав Вакенродерів погляд на “видіння митця” як на явлення ідеалу в душі творця, котрий увесь час живе пошуком його втілення. І зробив він це простою вказівкою на очевидний факт Рафаєлевого повторення художнього дива “Мадонни” в “Афінській школі” [8, 10–11]. Проте М. Гоголь своїм поворотом до “Афінської школи” шукав у Рафаеля взірєць досконалості для побудови майбутньої картини, у якій була б відповідь на питання, хто такий Чичиков. Це мало стати дуже розлогою, тривалою, часом із багатьма подробицями та відступами розповіддю автора про нафантазовані “афінські” рефлексії (уже без карикатур) жителів губерньського міста N.

Важливим чинником ідейного поступу Гоголя в праці над картиною “афінських злетів” думки жителів міста N. було неодноразове зіставлення та переосмислення публічних оцінок копії “Афінської школи” Рафаеля, виконаної К. Брюлловим. Це було частково підготовлене власними надзвичайними враженнями, які Гоголь отримав від прискіпливих розглядів картин італійського митця і про які він писав у листі до А. Данилевського з Рима у квітні 1837 р. [13, 95–96]. І в листі до М. Прокоповича М. Гоголь повідомляв, що розглядання Рафаєлевих картин допомогло йому відійти від колишньої звички бачити в цьому імені “істоту ідеальну і міф високого мистецтва” [13, 100]. Звичайно, цей власний досвід звільнення “очей від міфів” про Рафаеля дав поштовх до

перегляду існуючих пояснень щодо причин закріплення за копією “Афінської школи” К. Брюллова важливого художнього значення, яке з’явилося вперше у квітні 1828 р. [9]. За оцінками знавців і художників, оприлюдненими на щорічних зборах товариства заохочення художників, К. Брюллов зробив найкращу за всі часи копію Рафаелевого творіння. До цих міркувань фахівців і критиків додавалося вдале пояснення художньої цінності копії: “Брюллов у ній не тільки зберіг у всій красі оригінал, а й знайшов, або краще сказати, розгадав те, що в нього забрав час” [9, 353]. Як завважував С. Шевирьов, копія повернула можливість упізнавати обличчя деяких мислителів [18, 60]. А на думку Брюллова, вона мала б стати для учнів Академії мистецтв усіх рівнів утіленням художньої філософії [18, 42]. Як писав ще 1824 р. сам автор копії з Рафаелевої фрески, вона поєднує одночасно найвищі вияви всіх складників художньої майстерності – “<...> композицію, зв’язок, розмову, дію, вираз, протилежність характерів, благородство Аристотеля”, простоту Сократа, цинізм Діогена, простоту в поєднанні з величчю, природність освітлення [18, 42], а також “зображення близько сімдесяти фігур” [18, 45]. А для досягнення максимальної подібності з оригіналом, як зазначала А. Ацаркіна, копію застосовував особливий прийом: він “використовував світлішу палітру з розрахунком, що з часом фарби “пожухнуть” [1, 63]. Зміст цього “уроку колористики”, який продемонстрував К. Брюллов своїм учням, відомий у викладі його вихованця А. Мокрицького [21]. З його слів, професор Петербурзької академії мистецтв неодноразово звертав увагу на необхідність не забувати, що колір темних барв оригіналу відтворюється в копії технікою лесування, тобто нанесенням фарби шарами з дотриманням різної пропорції розведення, що згодом і має дати змогу цьому темному кольору повторити відповідний відтінок оригіналу. А далі залишається тільки сподіватися, що насичені фарби копії “зупиняться в точці, досить близькій до оригіналу, а не перетнуть межу, на якій вони з’являються в оригіналі” [21, 94]. Але який художній сенс міг мати цей урок колористики від К. Брюллова в роботі М. Гоголя за межами “поміщицьких” глав?

Сучасним дослідникам добре відомо, що палімпсест став привілейованим образом інтертекстуальності не тільки тому, що накладання текстів, немов шарів у рукописних сувоях, трапляється і в літературних текстах у вигляді цитат, відсилань, ремінісценцій [15, 167]. У час зацікавлення М. Гоголя “Афінською школою” Рафаеля в Європі ще зберігалася романтична версія палімпсеста, у якій він був “образом не так тексту, як людського розуму і творчості” [15, 167]. За цією ж логікою палімпсеста, на думку Н.-П. Гро, читач того часу мав потроху опановувати техніку герменевтичного кола – розуміння тексту шляхом відкриття першоджерел, що стоять за ним [15, 167–168]. Тому й майстерну колористичну копію К. Брюллова, котра поступово старіла, можна розглядати як зразок своєрідного “прогресивного” палімпсеста, бо від “старіння” в ній поступово відкриваються точні повтори певних фрагментів оригіналу.

Оскільки обговорення питання “Хто ж такий Чичиков і до чого тут мертві душі?” мало постати розгорнутою картиною “афінських” претензій “абдеритів” губерньського міста N., то ще не написана картина ходи Афінської школи містом N. попередньо опинилася в уяві письменника саме між фрескою Рафаеля і її найкращою копією. І тоді колористичний урок Брюллова дав М. Гоголю важливу підказку. Уведення читача в “питання Чичикова” мало відбутися через зображення дуже яскравих дій “автора”. Тільки яскраві форми виникнення цього питання могли гарантувати охоплення ним усієї світської спільноти міста N., аж ніяк не меншої за спільноту мудреців з “Афінської школи”. В. Гращенков, відомий дослідник художньої спадщини Рафаеля Санті, так описує формулу початкового знайомства глядача із фрескою “Афінська

школа”: “Рафаель у своїх фресках і картинах завжди готує нашому погляду легкий “вхід” до композиції. Зробив він це і в “Афінській школі”, де ліворуч, біля самого краю фрески, зображено фігуру чоловіка, який убігає невідомо звідки. Його стрімкість захоплює нас і вводить у зображуваний простір фрески” [14, 75]. Саме цю роль уведення “Афінської школи” в композицію міста N. у М. Гоголя виконає поява Ноздрьова в бальній залі. Ця подія надзвичайно стрімка: “Чи з буфету він вирвався, чи з невеликої зеленої вітальні, де відбувалася гра сильніша, ніж у звичайний віст, чи своєю волею, чи виштовхали його, тільки він з’явився веселий, радісний” [12, 172]. І саме завдяки веселості Ноздрьова, яка тонально вимірювалася чергуванням голосного сміху та гучного голосу, слова про купівлю Чичиковим у нього мертвих душ “привернули увагу навіть тих, хто був у найдалших кутках кімнати” [12, 174]. Так Ноздрьов уперше зіграв роль “автора” введення світської спільноти в “питання Чичикова”. Нагадування про Діогена, який лежить на сходах зали Афінської школи і цим перебирає на себе одне з найоригінальніших положень тіла, що відображені фрескою [22, 36], у світській спільноті знову відбувається завдяки Ноздрьову та його вкрай оригінальній позі, коли під час котильйону він “сів на підлогу й почав хапати за поли танцюючих” [12, 175]. Витівки Ноздрьова, наче шари темної фарби з легким освітленням персонажа в техніці лесування, створили безглузду новину про Чичикова, яку всім одразу схотілося переказати і яка, подібно до будь-якої нісенітничі, мала пройти через місто. І хоча кількість учасників дебатів дуже швидко переросла кількість фігур, зображених фрескою Рафаеля, усе ж картина Чичикова мала вади. Їй бракувало глибини, і вона швидко зникла з ужитку, як і всілякі плітки. Тому разом із картиною знайомства з “питанням Чичикова” спільноти міста N. “від Ноздрьова” треба було шукати низку картин публічного заглиблення в цю проблему, на яке була здатна світська спільнота міста N.

У 1829 р. в Парижі виходить двотомне видання “Римських прогулянок” Стендаля [25, 26]. У статті “Стендаль у Росії” дослідниця творчості французького письменника Т. Кочеткова зазначає: “Книжки Стендаля – “Пармський монастир” та “Римські прогулянки” – також були й у бібліотеці М. В. Гоголя” [19, 10]. Звичайно, Гоголь цікавився асоціаціями та оцінками Стендаля від огляду фрески “Афінська школа” 5 травня 1828 р. [24, 67–69; 25, 399–403]. Зокрема, звернув увагу на те, як той шукав пояснення до виявів глядацьких симпатій своїх супутниць під час спільного огляду оригіналу та копії “Афінської школи”. Стендаль пише: “Наші супутниці з першого погляду схопили відтінки у виразах дійових осіб цієї картини” [24, 68; 25, 402]. Саме яскраві барви копії дали Стендалеві можливість зрозуміти, що “жінки відчувають вроджену і навіть інстинктивну прихильність до яскравих і свіжих фарб” [24, 69; 25, 402]. Пані, на думку французького письменника, під час споглядання оригіналу та копії дуже своєрідно виказали природу своєї статі. У сприйнятті оригіналу фрески вони б мали піти проти своєї вродженої схильності до яскравих барв. “Вони мали б виявити мужність, щоб довго вдивлятися у фарби, які за три віки свого існування поблякли і видаються брудними” [24, 69; 25, 402].

Звичайно, обійти це свідчення Стендаля і тлумачити його не світською примхою, а жіночою “природою” М. Гоголь не міг. Тому й вияв “натури” жіноцтва в “питанні Чичикова” було умовно розділено на дві частини. Першу частину склав розгляд “питання Чичикова” двома дамами з різним статусом жіночої “приємності” та доведенням “за півгодини з чимось” до широких кіл жіноцтва міста N. вдалого й дотепного світського розв’язання “заплутаних обставин” [12, 190]. Другу частину опису жіночої “натури” М. Гоголь розділив на ще дві. У першій із них звернув увагу на те, що жіноча партія побудувала швидше

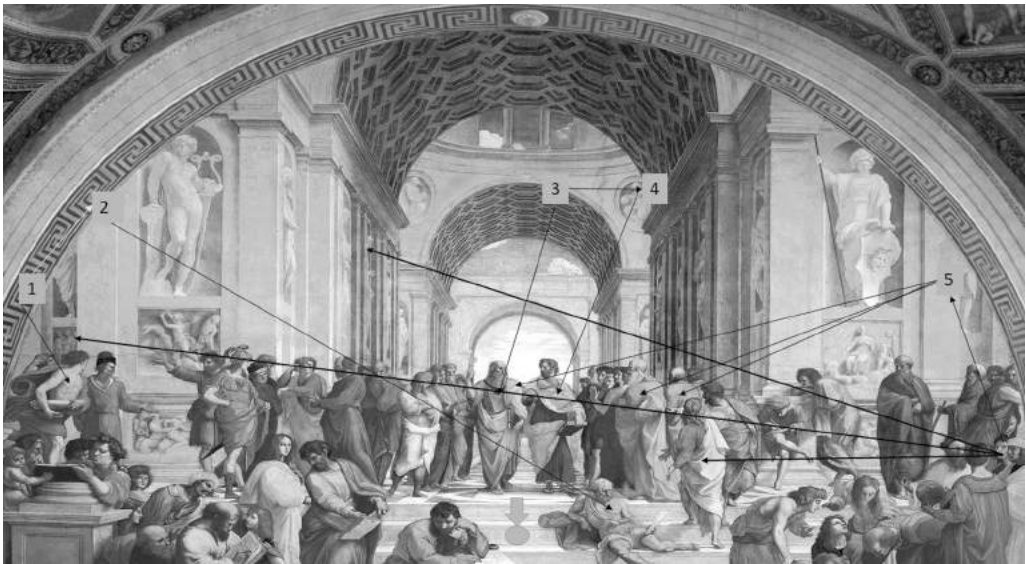
за чоловічу “вікінчену картинку” Чичикова, у якій “незрівнянно більше ладу і обачності” [12, 192], і що це стало можливим завдяки природним здібностям жінок. У Гоголя така вроджена жіноча схильність виявилася в досконалому володінні своїм призначенням бути “гарними хазяйкама і розпорядницями” [12, 192]. У другій частині ця природна риса стала основою завершеної картинки героя, до якої жінкам удалося додати ще “багато пояснень і поправок” та цікавих поворотів сюжету [12, 193].

Перехід М. Гоголя до описів чоловіків і “чоловічої партії” в розв’язанні “питання” змусив письменника звернутися до дуже коротких, але важливих зауваг Стендаля про розум сьогодення, який давно вийшов за межі персонажів давньої картини публічних зусиль розуму із фрески Рафаеля. На думку французького прозаїка, будь-хто з охочих нині приєднатися до холодного розуму муситиме вести свої розмисли через філософські системи Канта, Фіхте, Шеллінга, Кузена і навіть усіх німців [24, 67; 25, 400]. Але коли розміркування разом із цими мислителями стає нудним, тоді на допомогу сучасним самостійним мислителям вказівниками в пошуках істини приходять праці Бейля, Кабаніса, де Трасі, Бентама [24, 67; 25, 400]. Отже, цей інтелектуальний відступ Стендаля фактично стверджував набуття тогочасною філософією здатності бути помічницею для самостійних мислителів у вирішенні будь-яких важких для пояснення питань. Саме в цих заувагах Стендаля, котрі перервали розглядання фрески Рафаеля, Гоголь побачив додатковий аргумент на користь того, щоб дати поштмейстерові міста N. (який уособлює тогочасного “самостійного мислителя” міста N., бо читає одного з “усіх німців” – Еккартсгаузена – та свідомий навіть таких питань, як виведення людей із певних станів, кваліфікованих як смерть [31, 70–71]) оприлюднити в “Повісті про капітана Копейкіна” власний путівник по таїнах “питання Чичикова”.

Гоголь по-особливому шукає відповіді на “питання Чичикова і мертвих душ”: не лише жіноцтво міста N. завдяки своєму природному дару досягає мети, автор змушує й чоловіків до пошуку природної основи відповіді на те саме питання. Проте численні вияви нерішучості й сумнівів чоловіків указали лише на відсутність будь-якої вродженої чоловічої обдарованості, або, словами автора, “так і визначилась в усьому пуста природа чоловіча” [12, 194]. Саме після окреслення в “питанні Чичикова” жіночої та чоловічої партій губернського міста N. авторові можна було переходити до прописування в деталях суті й перспектив жіночої і чоловічої версій вирішення цього питання, для чого він відвів дев’яту й десятю глави “Мертвих душ”. А от ідея місця авторської глави в загальній композиції розгляду “питання Чичикова” відкрилася Гоголеві в одній важливій деталі, прихованій у сув’язі критичного осмислення Стендалем ненавмисних естетичних вад яскравої копії “Афінської школи” та зорової приязні жіноцтва до її насичених кольорів.

У “Римських прогулянках” Стендаля вказано: у нижньому правому куті “Афінської школи” дві постаті позаду фігури Зороастра – це портрети самого Рафаеля та його вчителя Перуджино [24, 68; 25, 402]. Цікаво, що зауваження Стендаля про хиби копії “Афінської школи” йшли відразу ж за згадкою про “портретний підпис” Рафаеля і стосувалися появи в копії “деталей, які Рафаель не хотів зображати в картині, котру розглядатимуть із відстані семи або восьми кроків” [24, 68; 25, 402]. Це зауваження Стендаля означало для М. Гоголя, що в копії К. Брюллова Рафаель отримав лише надію з часом повернутися до себе, у барви, “які за три віки свого існування потьмяніли і видаються брудними” [24, 69; 25, 402]. Ось чому саме такий обрій побляклих фарб “Афінської школи” Рафаеля стає синонімом утворення авторської перспективи розгляду “питання Чичикова”, бо стосується такої пожухлої давнини життя персонажа,

яка невідома ані чоловічій, ані жіночій партії губернського міста N. До того ж остання глава першого тому “Мертвих душ” не стає в автора ані викриттям намірів Чичикова, ані судом над ним, а подає опис усіх сходинок життя героя, які наближають автора разом із читачем до тривалої роботи з поглядом, що має навчитися вивчати характер “до найперших причин” [12, 245], і яким було означено тільки початок авторського підходу до осмислення таємниці в образі Чичикова – закладених у людину при народженні пристрастей, що поривають її і від яких їй не дано звільнитися [12, 246].



1-2. Введення й закріплення “питання Чичикова” в місті N. через накладання витівок Ноздрьова за технікою лесування з досвіду копіювання К. Брюллова.

3-4. Сентенції Стендаля про сучасну філософію за межами “Афінської школи”: “усі німці” та “путівники з питань філософії” (поштмейстер – філософ міста N. і його промова “Повісті про капітана Колейкіна” як путівник до розв’язання “питання Чичикова”).

5. Стендаль про природну схильність жінок до сприйняття фігур у яскравих кольорах на фресці Рафаеля (Гоголеве виокремлення жіночої здатності розпоряджатися як основи “викінченої” жіночої картини “питання Чичикова”). Стендаль про Рафаеля, котрий лишився Рафаелем у вицвілих і брудних барвах (авторське бачення таємниці Чичикова через картини побляклих подій ходи персонажа світом).

Аналіз долучення М. Гоголя до Віландового сатиричного письма без карикатур дав підстави відкрити й описати художні основи композиції та зображальних домінант у картинах публічного вияву розуму жителями міста N. у прикінцевих главах “Мертвих душ”.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ацафкина Э. Карл Павлович Брюллов. Жизнь и творчество. – Москва: Искусство, 1963. – 536 с.
2. Белинский В. Вастола, или Желания. Повесть в стихах, соч. Виланда в трех частях. Изд. Пушкина. Санкт-Петербург. 1836 // Белинский В. Полн. собр. соч.: в 13 т. – Т. 2. – Москва: АН СССР, 1953. – С. 72–75.
3. Белинский В. Литературное объяснение (Письмо к редактору “Московского наблюдателя”). // Белинский В. Полн. собр. соч.: в 13 т. – Т. 2. – Москва: АН СССР, 1953. – С. 380–384.
4. Библиографическая хроника. Абдеритяне. Сочинение Виланда / перевод с немецкого Н. Баталина. Часть вторая. – Москва: В Университетской типографии, 1840. – 160 с. // Отечественные записки. – 1840. – Т. 10. – Отд. VI. – С. 49–52.

5. *Вакенродер В.-Г.* Об искусстве и художниках. Размышление отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком / перевод с нем. В. П. Титова, С. П. Шевырева и Н. А. Мельгунова. – Москва: В типографии С. Селивановского, 1826. – [IV] + [2]; 308 с. + [IV] + XIII.
6. Вастола, или Желания. Повесть в стихах, сочинение Виланда, издал А. Пушкин. СП – бург, 1836. Стр. 96. // Современник – 1836. – Т. I. – Проза. – С. 303–304.
7. *Виланд К.* История Абдеритов / перевод с нем. Г. С. Слободкина – Москва: Наука, 1978. – 271с.
8. *Владимирова Т.* Легенда о Рафаэле в русской литературной римлиане // Вестник ТГПУ, 2006. – Вып. 8 (59). Серия: Гуманитарные науки. – С. 10–13.
9. Годичное собрание в обществе поощрения художников // Отечественные записки. – 1828. – Т. 34, № 96. Апрель – Санктпетербургские современные летописи. Отд. II – С. 352–357.
10. *Гоголь Н. (б.и)* О движении журнальной литературы в 1834 – 1835 году // Современник. – 1836. – Т. I, Проза. – С. 192–225.
11. *Гоголь Н.* Утро делового человека // Современник. – 1836. – Т. I., Проза. – С. 227–241.
12. *Гоголь М.* Твори в трьох томах. Мертві душі. Вибрані статті /переклад з російської за редакцією І. Сенченка. – Київ : Державне видавництво художньої літератури, 1952. – Т. 3 – 578 с.
13. *Гоголь Н.* Полное собрание сочинений: в 14 т. – Москва: Из-во АН СССР, 1937 – 1952. – Т. 11.: Письма 1836 – 1841. – 484 с.
14. *Гращенков В.* Рафаэль – 2-е изд. – Москва: Искусство, 1975. – 214 с.
15. *Гро Н.-П.* Введение в теорию интертекстуальности. / перевод с франц. Г. К. Косикова, В. Ю. Лукасик, Б. П. Наумова. Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – Москва: Издательство АКИ, 2008 – 240 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://abuss.narod.ru/Biblio/piegegro.htm> – (дата звернення – 20.02.2017). – Назва з екрана.
16. *Данилевский Р.* Виланд в русской литературе // От классицизма к романтизму. Из истории международных связей русской литературы. – Ленинград: Наука, 1979. – С. 298–379.
17. *Данилевский Р.* Виланд и его “История Абдеритов” // *Виланд К.-М.* История Абдеритов – Москва: Наука, 1978. – С. 221–244.
18. К. П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников; [Сост. книги и авт. предисл. проф. Н. Г. Машковцев]; [изд. 2, дополн.]. – Москва: Из-во Академии художеств СССР, 1961. – 316 с.
19. *Кочеткова Т.* Стендаль в России // Стендаль. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке: [Сост. Т. В. Кочеткова]. – Москва: Из-во Всесоюзной книжной палаты, 1961. – С. 4–20.
20. *Михайлов Ал.* Вильгельм Генрих Вакенродер и романтический культ Рафаэля // Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. – Москва: Языки русской культуры, 1997. – С. 655–682. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://royallib.com/read/mihaylov_aleksandr_yaziki_kulturi.html#3233900. – (дата звернення – 21.01.2017). – Назва з екрана.
21. *Мокрицкий А.* Воспоминание об А. Г. Венецианове и его учениках // Отечественные записки. – 1857. – Т. 115, № 1 1 (Ноябрь) – Отд. I. – С. 81–102.
22. *Мюцц Э.* Рафаэль, его жизнь и деятельность; [перевод с франц. Н. В. Александровича]. – Петроград: “Огни”, б. г. – 60 с.
23. *Реморова Н. В. А.* Жуковский и немецкие просветители [Под редакц. Ф. З. Кануновой]. – Томск: Издательство Томского университета, 1989. – 285 с.
24. *Стендаль.* Собрание сочинений в 12 т. – Москва: Из-во Правда, 1978. – Т. 10.: Прогоулки по Риму (продолжение) / перевод с фр., под общ. редакц. и с примеч. Б. Г. Реизова. – С. 5–420.
25. *Stendhal.* Promenades dans Rome. – Tom premier – Paris, Libraire, Palais – Royal, 1829 – 483 p. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8618414q/f420.image> – (дата звернення – 17.07.2017) – Назва з екрана.
26. *Stendhal.* Promenades dans Rome. – Tom second – Paris, Delaunay Libraire, Palais – Royal, 1829 – 615 p. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86184139/f7.image> – (дата звернення – 17.07.2017). – Назва з екрана.
27. *Тронская М.* Немецкая сатира эпохи Просвещения – Ленинград: Из-во Ленинградского университета, 1962. – 275 с.
28. *Тургенев А.* (б. и.) Париж (Хроника русского) // Современник. – 1836. – Т. I., Проза. – С. 258–295.
29. *Тургенев А.* (б. п.) Хроника русского // Современник. – 1837. – Т. V., Проза. – С. 22–51.
30. *Тургенев А.* Отрывок из записной книжки путешественника Александра Тургенева // Современник. – 1837. – Т. V., Проза – С. 294–310.
31. *Эккартсхаузен.* Ключ к тайнам природы // Сочинение г. Эккартсхаузена. – Часть III. – С.-Петербург, 1821. – 313 с.

Отримано 26 вересня 2017 р.

м. Київ