

D. Korol

VERSATILITY OF THE IMAGE OF SATURN IN EARLY-MODERN OUTLOOK

The paper is an iconological analysis of Saturn imagery transformation – as a death-deity, astrological patron and as an antique hero of medieval allegories and moralité. Within the European art of XVI – early XVII cнtr. Saturn appears very often, though his symbolism differs oppositely. These aspects tend to investigate the roots of such metamorphoses.

Keywords: Saturn, Cronus, Renaissance, post-medieval, iconology, mythology, symbolism, astrology, hermetism, melancholy.

Матеріал надійшов 06.12.2013

УДК 821.161.1.09:[7.034:111.852](410+ 430)

Джулай Ю. В.

В. ХОГАРТ ТА Г. К. ЛІХТЕНБЕРГ В ІСТОРІЇ ПЛЮШКІНА

У статті на тлі домінуючих тлумачень «історії Плюшкіна» розглянуто можливість виділення безпосередніх художніх джерел залучення М. В. Гоголем ознак скнари до «історії Плюшкіна». Серед них – коментарі К. Г. Ліхтенберга до першої гравюри В. Хогарта «Вступ у спадщину» з циклу «Історія гультяя», що стали доступними читачеві «Вісника Європи» у 1808 році після перекладу цих коментарів В. А. Жуковським та граверних відбитків О. Фролова.

Ключові слова: історія Плюшкіна, апологія Плюшкіна, скнара, ознаки скнарування, Г. К. Ліхтенберг, В. Хогарт.

Так трапилося, що кожний з класичної п'ятірки поміщиків гоголівських «Мертвих душ» досяг рівня дискурс-аналізу. Це означає, що будь-яка нова презентація «історії Плюшкіна» може сприйматися тільки за умови появи у точках розриву вже напрацьованих взаємопов'язаних тлумачень цієї «історії». На сьогодні у цих тлумаченнях можна обирати дві лінії бачення згаданої історії. Перша лінія – це додавання нових деталей до описів прикінцевої точки простої прогресивної лінії «омертвіння душ» класичної поміщицької п'ятірки, яку увічнює Плюшкін (А. Бєлий). Друга – це додавання нових деталей, але тепер уже до тези щодо випадіння «історії Плюшкіна» з цієї прогресивної лінії «омертвіння» душ за наявності проявів збереження залишків живої душі (Ю. В. Манн, В. М. Топоров).

© Джулай Ю. В., 2014

Відомо, що у найпершому виправданні Плюшкіна, формат якого розробив Ю. В. Манн, «історія Плюшкіна» була антитезою логіці лінійного прогресу омертвіння душ поміщиків у межах мізерної варіації цих відмінностей у фіксованому інтервалі – «не більше одиниці, але й не менше нуля» [6, с. 401]. Саме те, що Плюшкін як остання постань з поміщицького ряду демонструє хоч і на мить ознаки збереження теплих почуттів до голови Казенної палати, колишнього свого однокашника, попри майже миттєве і остаточне згасання цього почуття, дало можливість Ю. В. Манну бачити в лінії згасання душі Плюшкіна слабкі, але не безнадійні ознаки присутності її залишків. Це тлумачення від Ю. В. Манна органічно потягнуло за собою бажання поділити поміщицький ансамбль на дві підмножини. До першої підмножини, окрім Чичи-

кова, віднесено і Плюшкіна. Для цієї пари конфлікт між тілесним і духовним ще не остаточно перетворився на розрив. Тому, саме відносно душ цих поміщиків, могла зберігатися надія на їхнє відродження [6, с. 419, 421]. Друга поміщицька підмножина надовго ставала галереєю проявів безнадійного омертвіння душі. Але, по суті, ця антитеза поміщицьких ансамблів не могла, як на Ю. В. Манна, мати остаточні та чіткі ознаки. Цей розподіл не міг ігнорувати ідею М. В. Гоголя практичної неможливості чіткого і послідовного визначення характеру поміщиків від самого початку, означеного фігурою Манілова. Це були, за приказкою, «люди так собі, ні се ні те, ні в городі Богдан, ні в селі Селіфан» [2, с. 24]. Крім цього, запропонований Ю. В. Манном розподіл поміщицької галереї був своєрідною «антитезою-зсерединою» самого пояснення А. Белім неможливості описати характер кожного з поміщиків першого тому «Мертвих душ» як систему з послідовних або яскравих проявів його рис через принципову розірваність самого характеру. За цієї логіки, слабо виражений характер міг поступово ставати все більше і більше схожим на фікції (ні те, ні се). Але у баченні Ю. В. Манна, ця тотожність омертвіння душі і розірваності рис характеру не є остаточно руйнівною. Це зближення омертвіння душі і неможливості зведення до купи рис характеру є ще і ступеневим процесом, де відповідний процес може відчутно застигати на стадії невизначеності і цим зберігати навіть можливість руху у зворотному напрямку. Тому особи із невизначеними до кінця характеристиками формально зберігають у собі можливість кроку від «залишків» душі до її відродження. Саме таку формальну можливість кроків до відродження душі, на думку Ю. В. Манна, поділено між поміщицькою п'ятіркою у специфічній життєвій пропорції. Їхні характери можна поділити на повністю і не повністю завершені фікції. Останні характери, якщо і наближаються з віком до межі існування такої можливості, все ж таки, ще можуть уникнути цього перетворення під впливом глибоких потрясінь і, особливо, наближення смерті [6, с. 416].

Але існує ще одна дискурсивна решітка «історії» Плюшкіна. Це решітка з послідовного ретроспективного порівняння ознак морального омертвіння душі Плюшкіна із ознаками омертвіння душі кожного з поміщиків окремо, або того ж порівняння, але вже на цілій низці поміщиків, відповідно до послідовності їхньої появи у главах (А. М. Ранчин). Підсумком цього порівняння є теза про відбиття багатьох рис характеру монструозної поміщицької галереї у рисах Плюшкіна, з якої постає, як спільний горизонт, найбільша загроза – скупість Плюшкіна, що висушила в ньому все на

порох і робить його аж проріхою на людстві [7]. У такому порівнянні одне до одного наближається «жіноча чуттєвість» Манілова та статєва невизначеність на око Плюшкіна (баба чи мужик), натяк на хаос, який дратує око співіснуванням предметів високого та низького смаку в речах та прикрасах оселі Манілова, повний хаос з речей, що перестали бути речами оселі Плюшкіна і стали уречевленим смітником [7]. Ретроспективне порівняння дає змогу побачити плюшкінське збирання «непотребу» у купівлі Ноздрьовим «усього, що впаде на око», що, відповідно, з'їдає його таку рідкісну вдачу картярського виграшу. Ось чому порівняння читача, що наслідують або порівняння Чичикова, або автора, або порівняння, композицію якого складено за їхньою обопільною участю, не можуть не визнати правомірність поширення «загрози Плюшкіна» на кожного з поміщиків. Це по-перше. А по-друге, ці порівняння не можуть уникнути появи цікавості читача до самої можливості спасіння «Плюшкіна від самого Плюшкіна», та відповідно, прообразу реального кроку самого Плюшкіна до цього спасіння.

Як відповідь на останнє запитання, А. М. Ранчин пропонує досить просту каузальну імплікацію: якщо воскресіння можливе у випадку із найвищим ступенем омертвіння душі, який позначений постаттю Плюшкіна, то тим більше, воно є можливим і для інших персонажів поміщицької галереї першого тому [7]. Але цю досить формальну відповідь можна подати і як змістовну. Вона має стати побажанням зберігати надію на відродження майже пропалої душі до останнього. У випадку Плюшкіна це побажання вже стосується людини, вік якої позначений як вік старця. Але у А. М. Ранчина ця надія не закріплюється у гіпотезі на кшталт гіпотези «намірів Гоголя» Ю. В. Манна. Ця надія на відродження Плюшкіна не покладається на появу неочікуваного старця Плюшкіна у третьому томі «Мертвих душ», а знаходить собі символічне облаштування серед речей, що супроводжують старіння та зникнення останніх ознак тепла душі. Саме люстра, що зберігала свій мертвий блиск у полотняному мішку, непомітно «стала подібна до шовкового кокона, в якому сидить черв'як» [2, с. 116]. Цей образ «черв'яка/черва» і починає тлумачитися «як знак його можливого духовного воскресіння, перетворення душі на чарівного метелика» [7]. Цим натяком на символічне значення перетворення черва на метелика, в бік образу якого «зістарилася» люстра у будинку Плюшкіна, автором «Мертвих душ», на думку А. М. Ранчина, і було позначено мимохідь збереження до останнього надії на майже дивовижну ходу подій, що подарує Плюшкіну спасіння

власної душі [7]. І це, вважає А. М. Ранчин, єдино можлива відповідь в авторському символічному просторі саме першого тому «Мертвих душ». На користь такого категоричного висновку вказує межовий характер проявів «блідих залишків почуттів» Плюшкіна перед їхньою остаточною загибеллю, які М. В. Гоголь уподібнив останній появі утопаючого [2, с. 127].

Справді, цей стан «блідих почуттів» не має тієї енергії слова, що здатна вивести розумних людей із стану сумування, прекрасних – із стану дрімоти, і взагалі – врятувати людину від самознищення. Ці стишені почуття не відлунюють у силу слова, якою сучасна М. В. Гоголю лірична поезія захоплена як самоцінністю. Відомо, що у статті «Предмети для ліричного поета у теперішній час» з «Вибраних місць з листування із друзями» поезія М. М. Язикова, як і вся лірична поезія сьогодення, є, за словами М. В. Гоголя, «захопленням, що звернено в нікуди» [3, с. 234]. Щоб ліквідувати цей недолік, усій поезії належить навчитися лірично звертатися до людини, бо завжди і всюди потрібно «або дорікнути кому-небудь, або освіжити кого-небудь» [3, с. 233]. На думку М. В. Гоголя, саме на таке ліричне звернення чекає добре знайома нам прекрасна, але трохи дрімача людина. Така людина, зі слів М. Гоголя, не помічає, як за обідами, ніжками танцівниць і днями, що схожі на сон, непомітно зникає душа [3, с. 234]. І саме тут немилосердний образ старості, яка нічого не повертає, може повернути людину до пробудження. Тому звернення Плюшкіна голосом «старості-відьми» у третьому томі «Мертвих душ» у невідомій навіть автору сюжетній точці означає лише те, що для Гоголя це звернення вже набуває саме тієї потрібної тональності страшної істини, якою має лунати турботливе адресне звернення до душ у ліричній поезії теперішнього часу, позначеного поширенням відчаю і зневіри людини [3, с. 234]. Але ці слова М. В. Гоголя аж ніяк не можна вважати чимось на кшталт безпосередніх підстав для кроків у бік приєднання до існуючої дискусії щодо того, чи буде це ще тільки можливе ліричне звернення Плюшкіна якимось сюжетним варіантом одночасного воскресіння його душі та усвідомленням власної гріховності (Ю. В. Манн), чи буде це ліричне звернення складено виключно із безумовного визнання власної гріховності (А. М. Ранчин) [6, с. 266–267; 7].

Але дискурсивна решітка «історії Плюшкіна» має ще і «апологетичну» версію, що належить В. М. Топорову. Остання є розгалуженою системою аргументації тези про зраду Гоголем самому собі у засудженні Плюшкіна-скупія заради невибагливого читача та нестримного бажання автора повчати [9, с. 81]. Більш того,

подальше закріплення цього «осуду плюшкіинства» – гріх російського життя [9, с. 81].

Слід зазначити, що початок перетворення гоголівського осуду Плюшкіна на апологію у В. М. Топорова складає непомітна і м'яка семіотична експлікація не речового змісту «плюшкіньського халату». Саме ця псевдоріч займає центральне місце у композиції семіотичного простору, складеного, своєю чергою, із декількох підпросторів. Саме простір одягу, що відчуває всі рухи тіла, з'єднує та розділяє простір тіла та простір кімнати із меблями та усіляким начинням для життя, що через будинок виводить нас з цього простору у зовнішній простір маєтку [9, с. 62]. Всі ці підпростори мають за синонім ще поняття «кола». Саме у цих підпросторах, або колах речей, перетинаються перспективні та ретроспективні лінії означення подій, понять, настроїв читача, невід'ємних від розгортання оповіді автором.

В основу першої частини апології Плюшкіна покладено тезу про слабке авторське вмотивування Плюшкіна до виконання ролі небаченого генія скнарування, як у кожному з цих підпросторів окремо, так і їхньому поєднанні в єдине ціле. Згадаємо, що саме стан халата Плюшкіна як риса значно прикметніша за обличчя, та ще на додаток аж «ніяк не галстук» на шії Плюшкіна дозволив би досвідченому на око Чичикову під церковними дверима, як в тому був майже переконаний автор, безпомилково подати мідний гріш Плюшкіну [2, с. 117]. Саме майже вірний мідний гріш Чичикова з дозволу ока та жалісливого серця останнього дав М. В. Гоголю право приєднати автора до чичиковської оцінки досягнення Плюшкіним стану жебрацького вигляду. Але М. В. Гоголь відразу ж зробив цей зовнішній жебрацький вигляд стороною уявної колізії «багач – жебрак» і почав шукати саме у скнаруванні пояснення досить рідкісного на Русі зіщулення поміщицького життя, можливість якого ще можна пояснити, але аж ніяк не виправдати, історія життя Плюшкіна.

А от для В. М. Топорова халат Плюшкіна не може бути ознакою жебрацького стану поміщика, і не тому, що автор помилково довірився оку та щирості серця Чичикова, а тому, що халат з ознакою «ветхості риз» аж ніяк не може бути виключною ознакою скнари [9, с. 62]. Відповідно до давньої традиції, ветхі ризи аж ніяк не були обов'язковим атрибутом обраної долі скупія. Навпаки, «благенька одежа для її носія не складає незручності, не є ані вадою, ані жертвою, а, скоріше за все, є потребою – і не стільки тіла, скільки душі» [9, с. 62]. І тоді виходить, що помилялось не око Чичикова, а поспішне переведення М. В. Гоголем цього погляду на повчальний осуд,

від імені автора, скнарування поміщика із надзвичайними статками. Саме у цій точці оповіді починає кульгати авторське узгодження зовнішнього вигляду із мотивацією скнари. На думку В. М. Топорова, саме за мотивацією всі прикмети поведінки Плюшкіна-скнари не можна віднести до ідеології особистого чи прихованого зиску [9, с. 65]. Перебування в одежі, що ось-ось стане мотлохом, на перший погляд, швидко і органічно узгоджується із формулою скнари – накопичення заради накопичення на тлі мінімальних витрат, що вимірюються лише підтримкою життя. Але як така підтримка життя не вимагає такого накопичення. Ще більш однозначно виключається можливість вмотивувати такий спосіб накопичення Плюшкіна турботою про дітей, які зрадили батька. Тому мотиваційний бік наполегливості скнари, що не має прозорої мети, але глибоко закріпилась у розрахунках та позначилася на почуттях і діях Плюшкіна, вимагав пояснення. З метою прояснення цього незвичайного варіанта скнарування, В. М. Топоров запропонував розглядати його особливості під кутом зору подання теперішнього стану життя одинака Плюшкіна як «екстраполяцію попереднього нормального, зазвичай, дбайливого відношення до речі, що прийняло за певних обставин гіпертрофовану, викривлену та безглузду форму» [9, с. 65]. Звісно, у мотиваційній основі такого типу скнарування можна побачити дуже своєрідний варіант збереження надії на можливість зупинити час. Ознаками такої зупинки часу може стати максимальне збереження стану речей з усіх просторів колишнього сімейного життя. Символічною ознакою цієї зупинки часу можуть стати речі як у підпросторі житла, так і у підпросторі маєтку. В обох цих підпросторах або колах життя мусить діяти один і той самий мотив. Крім того, цей мотив дбайливого збереження від втрат речей з минулого життя поширюється навіть і на всі потенційні втрати людей, що трапляються або можуть трапитися у третьому колі речового простору життя Плюшкіна. Попередження останніх втрат стосується втрат речей, що трапляються в межах усього маєтку Плюшкіна навіть мимохідь. Ось на цих застереженнях від «втрат мимохідь» і сконцентровано велику частину уваги і дій Плюшкіна. Тому в його кімнаті накопичується усяка всячина: списані папірці, прес із ячком, засохлий лимон, чарка з невідомою рідиною, що аж ніяк не можуть додати багатства і зберігаються «без будь-якої користі та є дрібними по своїй суті» [9, с. 65]. У підпросторі свого маєтку все «мимохідь втрачене» складається з втрат подорожніх та забудькуватих селян, яке опиняється на збереженні в оселі.

За логікою цієї частини апології, в діях Плюшкіна-скнари продовжує діяти один і той самий алгоритм пам'яті. Це алгоритм дії відповідно до пам'яті про колись щасливу добу дбайливого ставлення до речей, що жило поруч із диханням членів родини. Але у першій частині своєї апології В. М. Топоров не робить історію життєвих втрат Плюшкіна основою пояснення дивного ставлення до речей, поданого М. В. Гоголем як скнарування у рідкісному на Русі роду зіщуленого поміщика. Він лише вказує на те, що «життєві перипетії та негаразди, що пустили людське у Плюшкіні під ухил, зробили свою справу» [9, с. 60]. Головним же у семіотичній частині апології була демонстрація можливості виведення, всупереч логіці автора «Мертвих душ», мотиваційної основи речових доказів на користь звинувачення Плюшкіна у скнаруванні, за межі будь-якої установлені орієнтації на збагачення. Ось чому В. М. Топоров звернув увагу на те, що навіть оцінка М. В. Гоголем скнарування Плюшкіна на тлі багатства містить в собі якщо не помилку, то деяке перебільшення, тому що з боку джерел збереження, розвитку та управління поміщицьке хазяйство Плюшкіна весь час занепадало і ставало швидше згадкою про колишнє багатство [9, с. 63]. Тому і світ колишнього багатства, тіло в засмальцьованому та заяложеному халаті, світ збережених, але нікому не потрібних речей з минулого у кімнаті і нарешті полювання в маєтку на мимохідь втрачене кимось, досить умотивовано об'єднується в єдине ціле. Це єдине ціле дій і речей є гіпертрофованим перевершенням дбайливо обрахованого ставлення до речей колись щасливого разом із сім'єю поміщика [9, с. 66].

Друга ж частина апології, що додається В. М. Топоровим до першої, семіотичної частини, має вже вигляд виправдувального коментаря до авторської пояснюючої *vorgeshichte* – «передісторії Плюшкіна». Найперше, на що звертає увагу у своєму коментарі В. М. Топоров, це те, що сама по собі «передісторія» не додає особливої насолоди читачеві, налаштованому отримати чергову порцію авторського в'їдливого сміху, бо сама тональність оповіді виключає присутність у цій «передісторії» навіть натяків на смішне [9, с. 66]. Ця передісторія (*Vorgeshichte*), як відомо, складається з порівняльного опису змін у проявах характеру Плюшкіна під час життя у сім'ї та у трагічній вимушеній самоті. І якщо мудра скупість Плюшкіна за часів щасливого сімейного життя невимушено вивчалася сусідами, то від часів трагічних втрат уваги його дрібного погляду вистачало, щоб пам'ятати лише про такі дріб'язкові речі, як графинчик, папірці або пір'ячко [9, с. 67].

У другій частині апології Плюшкіна В. Н. Топоров вже робить наголос на тезі про перевантаження життя Плюшкіна нелюдською мірою горя (горе за горем) з тим, щоб зняти будь-яку можливість звинувачити Плюшкіна за зміни у його характері. Смерть дружини та молодшої доньки, розрив стосунків із сином, що пішов у офіцери проти волі батька, не отримав грошової підтримки та був викреслений з пам'яті батька назавжди, втеча з дому старшої доньки та повернення до батька через роки із дітьми за прощенням, яке вона отримала, але без очікуваних грошей, – ось складна навіть для переліку неоднорідна лінія горя Плюшкіна. Але ці різні події щоразу спрацьовували однаково: у бік появи все більш дивних проявів скупості Плюшкіна, що свідчило тільки «про його неспроможність знайти оптимальний вихід з чергової трагічної ситуації» [9, с. 70]. Але негативний відтінок цієї неспроможності знімається майже риторичним запитанням коментатора: «Чи існував цей вихід взагалі – сказати дуже важко» [9, с. 70]. На тлі такого непомітного виправдання через пережите горе псевдоскупість з першої частини апології Плюшкіна, що мала вигляд бажання зберегти дбайливе ставлення до речі з далекого сімейного життя, отримала у другій частині апології нове додаткове значення з відтінком виправдання. Відтепер у цьому збереженні дбайливого ставлення до речі Плюшкін нагадує ще і «солдата у Помпеї, що не залишив свого посту, хоча охороняти було вже нічого і ні для кого» [9, с. 70].

Але існує дуже цікавий варіант пояснення підбору деяких дивних та унікальних рис скупарства до історії Плюшкіна на основі наслідування М. В. Гоголем деяких технік зображення, вражаючих уяву, проявів скупощів, присутніх у коментарях К. Г. Ліхтенберга до граверних відбитків картин В. Хогарта. Цей варіант пояснення витоків художнього означення скупарства Плюшкіна не несе в собі завдання уточнити перспективи подальшого приєднання до засудження або виправдання Плюшкіна з наведених вище версій «історії Плюшкіна», а використовує їх як тло.

Як відомо, Георг Крістоф Ліхтенберг був автором праці «Докладні пояснення до гравюр по міді Хогарта («Ausführliche Erklärungen der Hogarth'schen Kupfestiche»), чотири випуски яких послідовно вийшли друком у Гьотингені з 1794-го по 1808-й роки. Зауважимо, що у 1808 році вже було видано десять випусків «Докладних пояснень». Повне видання всіх тринадцяти випусків цієї праці закінчилося лише у 1833 році. Перший уривок з третього випуску у перекладі В. А. Жуковського з'явився у п'ятому номері часопису «Вестник Европы» за 1808 рік. Це були пояснення Г. К. Ліх-

тенберга до гравюри «Вступ у спадщину Тома Рейквелла (Rakewell)» з циклу «Історія гульця і розпусника», що мав назву «Путь развратного, моральная Гогартова каррикатура» [4, с. 1–56; 5, с. 42–62]. Цікаво, що у другій примітці від перекладача В. А. Жуковський наводить пояснення того кута зору, під яким слід розглядати особливості моральної карикатури В. Хогарта з позиції філософської естетики. Зразком естетичного пояснення карикатури він обирає тези І. Г. Зульцера. На думку останнього, ефект від моральної карикатури В. Хогарта зберігається і посилюється у поясненнях Г. К. Ліхтенберга, тому що він «зображує смішне та дивне у збільшеному вигляді» [5, с. 42]. Але це збільшення всього, хоч трохи смішного, має естетичну міру, бо сміх від цього «збільшення» не стає «перебільшенням», не стає схожим на злосливе та в'їдливе насміхання, а продукує у людини сильне почуття відрази до пороків та морального безчинства. Саме тому пояснення Г. К. Ліхтенберга стають дуже корисним засобом виховання людини [5, с. 42]. Крім цього, як свідчить перекладач, на час друку «Пояснень» у Німеччині у прізвиськові «німецький Стерн» «було вже чітко кваліфіковано ознаки схожості думок, образу мислення, стилю письма Г. К. Ліхтенберга до думок, образу та стилю письма Лоренса Стерна» [5, с. 43].

Але вже на початку XIX ст. цікавість до аналізу пояснень Г. К. Ліхтенбергом карикатур В. Хогарта вийшло за межі встановлення літературних паралелей зі стилями письма інших відомих авторів (Л. Стерн, Г. Філдінг, К. Віланд) та спровокувало поширення серед письменників та критиків бажання глибоко і водночас технічно зрозуміти ефект популярності письма автора «Пояснень». Цікаво, що сам Г. К. Ліхтенберг долучився через полеміку до визначення особливостей свого письма. Як показав аналіз М. З. Тронської, характеристика особливостей письма Г. К. Ліхтенберга часів «Пояснень» в авторському тлумаченні складено з певних тез. Серед них можна виділити такі: 1) розуміння того, що карикатура – це безжалісне звинувачення, але не знущання, яке не має наперед заданих обмежень [10, с. 223–224, 244]; 2) пояснення картини через епізоди відповідає її розумінню В. Хогартом як «німого спектаклю» [10, с. 235]; 3) художній портрет пишуть з трьох позицій: а) ворога; б) друга; в) спостерігача [10, с. 215]; 4) ланцюги подій, або навіть деталі, які відображає граверний відбиток картини та відбитки всього тематичного циклу картин, є ключем до розгорнутої характеристики витоків характеру та причин змін у ньому [10, с. 235, 249]; 5) пояс-



Рис. Перша гравюра з циклу «Шлях розпусника» – «Вступ у Спадщину» з «Вісника Європи» (1808, № 5)

Примітки. Стрілками із номерами виділено:

- 1 – фігура служниці, що стане живописним прообразом «жіночої частини образу Плюшкіна»;
- 2 – Біблія, із шкіряної обкладинки якої зроблено підшву;
- 3 – теплий халат, який за логікою «підшви з Біблії» долає час у латках, вибраних із Соломонової премудрості;
- 4 – окуляри на гаку, який є двійником форми носа покійного.

нення до картин дозволяють включення інтелектуальних забав у вигляді звернення до дієвих осіб та читача [10, с. 242]; 6) коментарі до картин В. Хогарта постійно наголошує на відповідності певного стилю мови та характеру персонажів [10, с. 241]. Якщо зважити на те, що К. Г. Ліхтенберг особисто для себе визнав першість поетичного стилю коментаря перед прозаїчним, то стає зрозумілим, що всі зазначені ним особливості поетичного супроводу картин можуть переплітатися і цим давати привід для достатньої роботи уявлення та виображення письменника [10, с. 231]. Таким потужним колом роботи фантазії та уяви письменника, яке несе успіх В. Хогарту та Г. К. Ліхтенбергу, є прив'язка опису подій до опису предметів, дій та облич, в яких відбувається своєрідний запис події мовою цих «свідків». І ця не дуже розлога експозиція події у речах, а речей у події закарбовується у пам'яті одним словом, одним порівнянням, метафорою або афоризмом. Саме з огляду на останню тезу,

подивимось, яку можливість для художньої варіації теми «скупар – багатій» надали М. В. Гоголю пояснення Г. К. Ліхтенберга до першої картини під назвою «Вступ у спадщину» з циклу «Шлях розпусника» (див. рисунок). На ній зображено, як молодий нащадок скупого багатія ступає ногою у святилище батька свого блаженної пам'яті [5, с. 43]. Цією сценою закінчується одна трагедія і починається інша [1, с. 64]. Але як така ця картина ще не містить у собі такого трагедійного рівняння.

Автор пояснень звертає увагу на те, що всі предмети в кімнаті покійника є частиною труни померлого багатія, бо тут, у цій кімнаті, «він був одночасно і тюремником, і колодником» [5, с. 43]. Але події та предмети, що по-різному включені до картини, віднесені автором до знаменного часу – часу великого перегляду або чистилища [5, с. 45]. У цьому ритмі очікування на зміни свого значення живуть усі дійові особи та предмети зі світу «нашого Гарпагона. Серед живих свідків

всього світу значень, який встановив померлий, але який змінюється, автор «Пояснень» виділив описом постаті служниці біля комина з картини В. Хогарта, яка за формулою нашого генія ошадливості та «одночасно уособлювала у собі всю челядь: і кухаря, і камердинера, і грубника, і все, що вам заманеться» [5, с. 53]. І час чистилища сповіщає про себе запаленням комина, яке вперше готує «стара Даная» за наказом нового господаря [5, с. 55]. Але саме це зображення служниці стає картинним прототипом сприйняття Плюшкіна оком Чичикова саме як жінки, ключниці, яка була така ж повсюдна за своїми обов'язками, як і універсальна служниця з картини В. Хогарта [2, с. 114]. На жіночий образ Плюшкіна, як відомо, працювала і одежа – жіночий капот та ковпак на голові [2, с. 114]. Але, зауважмо, що зміна оцінки статі Плюшкіна Чичиковим під час розгляду «ключниці» впритул описана М. В. Гоголем як раз за рахунок підборіддя, яскраву виразність якого просто неможливо не помітити у зображенні «універсальної служниці» В. Хогарта. Цікаво, що М. В. Гоголь не залишає у спокої підборіддя Плюшкіна і вдається продовжувати його опис. І виходило, що «все підборіддя із нижньою частиною щоки скидалось у нього схожим на скребло із залізного дроту, яким чистять на конюшні коней» [2, с. 116]. Це заміщення лінії підборіддя на лінію скребла нагадує опис Г. К. Ліхтенбергом повторення окулярами, що висять на гаку, свого перебування на носі ще живого хазяїна, який теж був гаком, що «дістався у спадщину від прабабків» [5, с. 52]. І це ще не все. Те, що у Плюшкіна підборіддя виступало дуже далеко вперед, примусило М. В. Гоголя швидко перевдягти поміщика: він зняв з нього ковпак і вдягнув хустку, бо підборіддя «виступало далеко вперед, так, що він

мусив щоразу закривати його хусткою, щоб не заплювати» [2, с. 116–117]. Так само непомітно Плюшкін з'являється на очі Чичикову вже не у капоті, а всім відомому заклопотаному халаті.

Проте й тут є цікава паралель між «халатами» геніїв скупощів М. В. Гоголя та Г. К. Ліхтенберга. У Ліхтенберга тілесним свідком наявності генія Гарпагона у померлого є гардероб скупія. У цьому гардеробі автор «Пояснень» надав особливе місце халату, що став для нього незамінним. Він замінював йому тепло комина і, за Г. К. Ліхтенбергом, був «більше прийнятним для жителя полюсу» [5, с. 54]. Після відомої вже історії про перетворення шкіряної палітурки Біблії на підшву для чобота, автор не виказав би ніякого здивування, «якби на старому халаті нашого економа знайшов би латки, вибрані з мудрості Соломонової» [5, с. 58]. У М. В. Гоголя мудрість Соломонову замінює мужицьке схоплення скупарства через прізвисько – «латаний» [2, с. 109]. І це мужицьке прізвисько для Плюшкіна охоплює всю сутність його характеру одним словом, здатність до чого закладено в особливостях російської народної мови [2, с. 110]. І це мужицьке нагородження слівцем означено у М. В. Гоголя великою викривальною силою означення – «однією рисою змальований ти з ніг до голови» [2, с. 109].

Як писав Г. К. Ліхтенберг, «обізнані на алегоріях та мові віддадуть по справедливості Хогарту за дотепне та багатозначне об'єднання предметів, що виділяють перед комином» [5, с. 54]. На нашу думку, слід високо оцінити таку саму роботу з алегоричного об'єднання М. В. Гоголем предметів-свідків життя Плюшкіна, в яких, без сумніву, присутнє знання В. Хогарта та Г. К. Ліхтенберга.

Список літератури

1. Bindman D. Modern moral subjects: a reading of two Progresses / David Bindman // Hogarth. – New York : Oxford University Press, 1981. – P. 55–71.
2. Гоголь М. В. Твори : у 3-х т. / М. В. Гоголь ; [пер. з рос. за ред. І. Сенченка]. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1952. – Т. 3. Мертві душі. Вибрані статті. – 578 с.
3. Гоголь Н. В. Собрание сочинений : в 7 т. / Н. В. Гоголь ; [под общ. ред. С. И. Машинского и М. Б. Храпченко ; прим. Ю. В. Манна]. – М. : Художественная литература, 1986. – Т. VI. Выбранные места из переписки с друзьями. Статьи 1831–1847. – 369 с.
4. Lichtendeg G. C. XIII. Rake's Progress / G. C. Lichtendeg // G. C. Lichtendeg's ausführliche Erklärung der Hogartischen Kupferstiche / mit verkleinerten aber follständigen Copien derselben von. E. Riepenhausen – Gottingen : in Verlag von Joh. Christ. Dieterich. 3 Lieferung. – 1796. – S. 1–56.
5. Лихтенберг Г. К. Путь развратного. Моральная Гогартова карикатура / Георг Кристоф Лихтенберг ; [пер. с нем. В. А. Жуковского] // Вестник Европы. – 1808. – № 5. – С. 42–62.
6. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме / Ю. В. Манн. – М. : Coda, 1996. – 474 с.
7. Ранчин А. М. Еще раз о композиции «помещичьих» глав первого тома поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души» / М. Ранчин // Литературоведческий журнал. – 2009. – № 24. – С. 17–42.
8. Ранчин А. М. От Манилова до Плюшкина. Некоторые соображения о последовательности «помещичьих» глав первого тома поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души» [Электронный ресурс] / А. М. Ранчин. – Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/philology/43693.php>. – Назва з екрана.
9. Топоров В. Н. Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина) / В. Н. Топоров // Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. – М. : Прогресс-Культура, 1995. – С. 7–111.
10. Тронская М. Л. Лихтенберг // Немецкая сатира эпохи Просвещения / М. Л. Тронская. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1962. – С. 185–247.

Y. Dzhulay

W. HOGARTH AND G. K. LICHTENBERG IN THE PLUSHKIN'S HISTORY

This article analyzes the direct origin for selection miser's features in the "Plushkin History" from K. G. Lichtenberg's commentaries to W. Hogarth's engravings "Rake's progress" picture cycle.

Keywords: Plushkin's history, Plushkin's apology, miser, signs of miser, G. K. Lichtenberg, W. Hogarth.

Матеріал надійшов 11.03.2014

УДК 930.85.613 (092)

Гамалія К. М.

ЛЮДИНА, ГІГІЄНА ТА ЦИВІЛІЗАЦІЯ У ТВОРАХ І. П. СКВОРЦОВА

Статтю присвячено аналізу діяльності професора Харківського та Київського університетів І. П. Скворцова (1847–1921). Показано його внесок у розвиток гігієнічної науки та її впровадження до сфери вищої освіти. Підкреслено цінність його теоретичних розробок із загальних питань природознавства та цивілізаційного розвитку: динамічної теорії сутності життя як цілісної єдності людини і довкілля, гіпотези щодо ролі електромагнітних сил Всесвіту у створенні життя на Землі, концепції визнання здоров'я людей найважливішим критерієм цивілізації.

Ключові слова: гігієна, довкілля, охорона здоров'я, освіта, цивілізація, концепція, культура.

Концептуальні засади цивілізації нині активно розробляються вітчизняними [1] та зарубіжними [2; 3] дослідниками. Термін «цивілізація» досить часто розглядається як синонім культури, серед концепцій якої виділяють історичну, соціологічну, етичну, естетичну, еволюційну, економічну та ін. [4]. До розгляду цих питань наші попередники зверталися ще в кінці XIX століття. Аналіз творчої спадщини одного з них, професора І. П. Скворцова, дає підстави сформулювати валеологічну концепцію цивілізаційного процесу. За такого підходу критерієм розвитку цивілізації виступатиме оптимізація способу життя людей, наявність раціонального взаємозв'язку між людиною, її природним довкіллям та створеним нею штучним середовищем.

Відомий гігієніст та громадський діяч І. П. Скворцов народився 7 серпня 1847 р. у селі

Ромашкіно Бузулукського повіту Самарської губернії. Від свого батька, сільського священика, з дитинства успадкував любов до природи і цікавість до її явищ. Як пізніше згадував сам Скворцов, він «виріс на широкому степовому просторі, з дитинства мав досить розвинене відчуття спілкування з природою» [5, с. 321–323]. Після закінчення у 1871 р. медичного факультету Казанського університету його залишено стипендіатом для підготовки до професорського звання. Своєю спеціальністю І. П. Скворцов обирає фізіологію і гігієну, що особливо привертала його увагу «як широтою та різноманітністю своїх завдань, так і утилітаризмом, спрямованим на благо як окремих людей, так і їхніх спільнот» [5, с. 321–323]. Після захисту 16 лютого 1874 р. дисертації і отримання ступеня доктора медицини І. П. Скворцов стає штатним доцентом кафедри гігієни Казанського