

---

---

# == ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО ==

---

---

УДК 821.133.1:821.161.1]09:7

DOI 10.31654/2520-6966-2024-25F-111-141-161

**Джулай Ю. В.**

кандидат філософських наук, доцент кафедри культурології факультету гуманітарних наук Національного університету «Києво-Могилянська академія»  
orcid: 0000-0002-45589563  
yu.dzhulai@ukma.edu.ua

## **Розвиток картин, нарисів та поезій тижневика «La Caricature» у композиціях описів балу губернського міста N. у «Мертвих душах» М. Гоголя**

*У статті побудовано реконструкцію тривалого опанування М. Гоголем художніх і літературних творів паризького сатиричного тижневика «Карикатура» («La Caricature»), які стали важливими елементами розвитку опису «паризького» балу губернського міста N. у восьмій главі «Мертвих душ». У статті описані художні «продовження» картин, нарисів та поезій з тижневика «Карикатура» в описах окремих сцен «паризького» балу міста N. та їхнього композиційного об'єднання через здатність відображати зміну позитивної і натхненної приязні спільнот балу і героя на обурення та взаємний осуд. У статті розкриваються композиційні наслідки опанування М. Гоголем уваги до статусу героя в описі випадкових неприємностей балів Парижа з нарису «Уривок з листа в провінцію» та уваги до картин французького художника і літографа А. Деверія в обранні двох головних «жіночих» вимірів описів балу. Перший вимір торкається публічної демонстрації в описах балу володіння тонкощами прикрашання вбранням жіночої вроди. Другий вимір торкається особливого виділення епізодів сяяння жіночої вроди без прикрас, які особливо виокремлюють деталі схоплення поглядом героя сяючої краси доньки губернатора міста N. У статті показано як опис ходи балу в напрямку кінця взаємної поваги і приязні спільнот балу та героя увінчує проголошення героєм звинувачення балу, яке озвучує зображення реальної ціни жіночої краси у карикатурі «Месьє Бюджет і мадемуазель Скарбничка на проєгуляції в Тюільрі». У статті розкрито вкрай важливий авторський здобуток композиційного об'єднання сцен балу, який стає інтегрованим описом відповідних сцен балу як послідовних подій з категорії «невтішної історії погляду», яка мала, як показано у статті, за виток свого походження своєрідне художнє «перейменування» Гоголем змісту нарису О. де Бальзака «Сусіди». **Ключові слова:** Ашіль Деверія, емоційний обмін, захоплений погляд, М. Гоголь, невтішна історія погляду, Оноре де Бальзак, паризькі бали, розподіл провини, проникливий погляд, Шарль Філіпон.*

---

---

*Постановка проблеми.* У листі до О. С. Данилевського в листопаді 1838 р. М. Гоголь серед паризьких сюжетів, за якими його товаришеві «...нечого лазить в карман» [6, с. 178], вказав на можливість створення «паризьких сюжетів» із багатьох подій, от хоч би з імені Філіп та його різних носіїв: Філіпа, «что поймал за за усы la liberte французской нации», та Філіпа, «который является с большим серебряным кофейником» [6, с. 178]. Саме з пропозиції створити з належності імені сюжет глибокої історії, початок якої в уяві письменника мимоволі спровокувала поява Філіпа з кавником, проглядає гра в пам'яті М. Гоголя літографії без назви й коментаря з популярного паризького сатиричного тижневика «Карикатура» («La Caricature») від 10 лютого 1835 р. [Рис. 1].



*Рис. 1. Жонглювання громадськими свободами за часів Луї-Філіпа I*

У восьмій главі «Мертвих душ» одним із таких «паризьких» сюжетів став бал у губернському місті N. Описуючи вишукане вбрання жінок на балі, оповідач стверджує: «...ні, це не губернія, це столиця, це сам Париж» [1, с. 143]. Тому аналіз введення М. Гоголем «паризьких фантазій» з тижневика «La Caricature» в описи балу в місті N.

має рухатися в бік опанування автором зображень жіночої краси та її ціни з картин, поезій, нарисів та сатиричних коментарів тижневика в якому відбулися певні композиційні знахідки у зображенні головних подій балу в місті N. З цього аналізу у статті було свідомо вилучено продовження ідеї, яку містив відгук видавця «La Caricature» на фантазії О. де Бальзака «Фрагмент нової меніпеевої сатири. Зібрання мерців» [8, р. 17–23]. У редакційній примітці до цього тексту йшлося про те, що наявність назв рубрик у газеті слід сприймати не як встановлення жанрових кордонів між текстами, а навпаки – як намір практикувати досвід короткого письма, в якому кожен текст може одночасно постати і як шарж, і як карикатура, і як ескіз, і як фантазії [8, р. 17].

*Аналіз актуальних досліджень.* Перше коло досліджень, які й дотепер є загальними концептуальними рамками перспективи можливого поєднання роботи М. Гоголя над текстом поеми «Мертві душі» із паризьким сатиричним тижневиком становлять праці, де це видання часто розглядають або як елемент пояснення культурних стратегій завоювання публіцистикою і літературними творами уваги читача, або як один із носіїв усвідомлення не ілюстративного прояву зв'язку карикатур та сатиричних фантазій авторів газет і журналів, які були важливою частиною загального інтелектуального життя Парижа кінця 30-х років XIX ст. На думку В. Беньяміна [9, р. 11], у Франції XIX ст. саме преса формувала ринок духовних цінностей, передовсім завдяки публічному розголосу. Дослідниця Б. Фервел [14, р. 2] зауважила, що завдяки техніці літографії, яку в газеті «La Caricature» майстерно використовував її видавець Шарль Філіпон, коли до текстового сатиричного зображення подій додавалися картини. Нова єдність графіки і текстів, на думку Б. Фервел, відтепер полягала не в підлаштовуванні зображуваних характерів і подій під ideale інлюстративне узагальнення, а в інтегрованому описі реальних, конкретних подій очима усіх учасників і переданні такого формату зображення уяві читача [14, р. 2, 4]. Серед деталей зображувальних політик тижневика «La Caricature» Б. Фервел виділила особливу приязнь Ш. Філіпона до зображень жіночої краси [15, р. 12]. Дж. Куно [12] виокремлює кілька аспектів соціального значення зображувальної складової газети «La Caricature». Передовсім він акцентує увагу на соціогеографічній локації родинної справи видавничого дому «Обер» (La Maison Auber) і магазину карикатур у пасажі Веро-Дода (Passage Vero-Dodat) поблизу кварталу Пале-Рояль (Palais Royal), який посів особливе місце в усвідомленні містянами поширеного визначення Парижу як столиці світу [14, р. 349]. Саме за часів Луї-

Філіпа карикатура стала важливим елементом у розвитку сприйняття ознак соціального статусу людини як театральної реалії, в якій статус є тимчасовим і неоднозначним досягненням [14, р. 49]. У виданні Ш. Філіпона особливим привілеєм користувалися карикатури у жанрі «соціальних типів». На думку Дж. Куно, їх живила ідея «географічної соціальності» – закріплення соціальних відмінностей за кварталами Парижа як запорука збереження соціальної злагоди в місті [15, р. 32]. Об'єднання серій політичних карикатур у тижневику «La Caricature» за правилом золотієї середини (*juste milieu*) А. Бойм [10] оцінив як пошук неможливого вибору між алегоричним зображенням Луї-Філіпа I, який підсумовує короткий вирок злочинцю, та очікуванням рятівного соціального вибору влади на користь або «короля-громадянина», або «короля-буржуа» [10, р. 324]. На думку Х. Хана [17], тижневик «La Caricature», як і більшість сатиричних видань, ставав публічним носієм миттєвої реакції «вулиці» на прояви політичного життя, а їй здавна були притаманні елементи карнавальних розваг та театру маріонеток [17, р. 91]. Серед актуальних результатів дослідження Дж. Векслер слід відзначити опис наслідків феномена стилістичного звільнення політичних карикатур у період з 1830 р. до кінця 1835 р. від фізіогноміки Йоганна Лафатера та Шарля Лебрена, яке набуло розвитку у новій цивільній сатири, ілюстраціях до книжок та в зображенні сцен із життя паризьких вулиць, кав'ярень та випадкових зустрічей [22, р. 96]. Важливе значення мав аналіз Дж. Векслер тексту Ш. Філіпона «Le Dedans jugé par le dehors» («Внутрішнє оцінюють за зовнішнім»), в якому йшлося про новий світ сатиричних картин, які склалися з описів емоційного насичення вуличних зустрічей парижан, зокрема, у картинах зустрічі поглядів разом із їхнім деталізованим тілесним супроводом, здатних ставити художній наголос у виконанні обов'язків різного ґатунку [22, р. 70]. Але, якщо далі виходити з ідеї поновленого відтворення вказаних типологічних особливостей зображувальної стилістики тижневика «Карикатура» в описах «паризького» балу в місті N., то можна втратити сенс роботи М. Гоголя з конкретними текстами й ілюстраціями цього тижневика, з якої й походили особливості опису балу з відповідних подій балу в поемі «Мертві душі», зокрема, з відповідних продовжень у картинах емоційного життя як окремих спільнот балу, так і спільноти балу в цілому. В аналізі присутності картин захоплення жіночою красою та її цінності з тижневика «Карикатура» у зображенні сцен з балу в місті N., бралось до уваги подання Дж. Вудвортом [23] ходи балу як додавання в його описах нових деталей до наріжної присутності у «Мертвих душах»

емоційної експозиції дихотомії «фемінність – маскулінність», приклади якої Дж. Вудворт зафіксував в описах поміщицького життя [23, pp. 171, 174–176, 178–179, 182, 186–188, 190–191].

*Мета статті.* Побудувати доказову реконструкцію переведення М. Гоголем пошукових результатів опрацювання нарисів, поезій та зображень з тижневика «Карикатура» («La Caricature») в описи і композицію зображень головних подій «паризького» балу губернського міста N. у поемі «Мертві душі».

*Виклад основного матеріалу дослідження.* На час перебування М. Гоголя в Парижі з листопада 1836 р. майже до кінця лютого 1837 р. ознайомлення із сатиричним тижневиком «Карикатура» («La Caricature») не могло мати випадкового буденного характеру зацікавлення популярним виданням на вулицях Парижа. Як зазначав Дж. Куно, найбільший світовий знавець видавничої діяльності Ш. Філіпона в царині сатиричної періодики, через жорсткий закон про наклеп, який у вересні 1835 р. ухвалила Палата депутатів французького парламенту, видавничу групу сатиричного тижневика «Карикатура» було розпущено, а видання газети припинено [12, р. 352]. Але й до цих подій тижневик «Карикатура» розповсюджувався тільки за передплатою. Вільно переглянути газету, як вказує Дж. Куно, згідно з політикою видання, можна було лише у вітринах магазину карикатур видавничого дому «Обер» та в загальнодоступних кімнатах для читання, відвідування яких, так само як і магазинів друкарень, було тоді частиною стилю буржуазного життя Парижа [12, р. 349]. У паризьких листах М. Гоголь вказує адресу, на яку йому слід писати: площа Біржі, 12 («Place de la Bourse, № 12») [2, с. 75]; [3, с. 80]; [4, с. 87]. Під час прогулянок Парижем М. Гоголь не міг не звернути уваги на магазин карикатур видавничого дому «Обер» у пасажі Веро - Дода. Про це свідчать листи М. Гоголя в частині означення місць його найбільших вражень. Так, саду Тюільрі та Єлисейських полів, пише М. Гоголь у листі до В. Жуковського, «достаточно на весь день ходьбы» [2, с. 74]. У листах до матері [3, с. 79] М. Гоголь згадує дворазові відвідини картинної галереї у Луврі, відвідування саду рослин (Jardin des plantes), описує враження від паризьких вулиць із газовим освітленням, виокремлюючи «вулиці галереї» з мармуровою підлогою та скляними стелями та згадує візит до Версалю – «...обиталище французских королей,...» [5, с. 87]. У розлогодному листі до М. Прокоповича [4, с. 81–87] М. Гоголь розповідає про театральне життя Парижа, до якого він долучився як глядач і ділиться своїми спостереженнями щодо розподілу між театрами уподобань і смаків глядачів різних

соціальних груп Парижа, в якому смаки нереспубліканської публіки середніх верств, обирають найкращі театри водевілів : «Вар'єте» (Variété) та Пале-Рояль [4, с.83]. Саме у кварталі Пале-Рояль у пасажі Веро – Дода в цей час і був розташований магазин карикатур видавничого дому «Обер» [12, р. 349]. Локація театральних вражень М. Гоголя свідчить про можливість продовження роботи письменника над сюжетом балу в місті N. у читальних кімнатах цього магазину карикатур. Зрозуміло, що роботу М. Гоголя над сюжетом балу міста N. не можна звести лише до пошуку картин життя паризьких балів з тижневика «Карикатура», з дублювання яких майже безпосередньо можна було створювати опис послідовності виразних сцен балу в місті N. Тому тільки аналіз текстів з різних колонок тижневика «Карикатура», які стосувалися теми балу, «гучних» подій на балах Парижа та зображень жіночої краси, міг допомогти М. Гоголю знайти важливі деталі у композиції перебігу картин балу у місті N.

Звісно, що М. Гоголь не міг обійти увагою в тижневику «Карикатура» від 30 грудня 1830 р. літографію з картини Ашіля Деверіа (Achille Devéria) «Найпрекрасніше, що є на землі» [Рис. 2].



Рис. 2. Найпрекрасніше, що є на землі... (1830)

Відомий коментар Дж. Куно до цієї літографованої картини мав важливе значення, бо був спробою пояснення зв'язку двох рівнів бачення жіночої краси автором картини [13, р. 11]. У поясненні Дж. Куно, перший рівень бачення жіночої краси у А. Деверія, складається з опису святкового вбрання трьох дам: «стрічок, бантів, квітів, довгих рукавичок, віяла і намиста (та маленького хрестика в одній з дам)» [13, р. 11], мовчазна гра яких ставить на паузу їхню попередню бесіду.

Дещо з оздоблення й аксесуарів жіночого вбрання з картини А. Деверія «Найпрекрасніше, що є на землі...» ми відразу знайдемо і в гоголівському описі окремих деталей жіночого туалету на балі в місті N. Підтвердженням слів оповідача: «у вбраннях їхніх смаку було прірва...» [1, с. 142] та усе «було в них обмірковане і завбачене з надзвичайною уважністю» [1, с. 142] – були «стрічкові банти й букети», що «пурхали там і там по сукнях у найкартиннішому безладі, хоч над цим безладом працювала багато порядна голова» [1, с. 142]. Про прірву смаку свідчили акценти на таліях, що «були обтягнені й мали найміцніші та найприємніші для ока форми» [1, с. 142], а також те, що «шия, плечі були відкриті саме стільки, скільки треба, і ніяк не далі» [1, с. 142], а решту було приховано «з надзвичайним смаком: або якась легесенька краватка зі стрічки, легша від тістечка, відомого під ім'ям «поцілунку», ефірно обіймала шию...Довгі рукавички були надіті не щільно до рукавів, але навмисне залишали оголеними збудні частини рук вище ліктя» [1, с. 142–143]. Але «поглинання» прикрас і вбрання з картини вершини жіночої краси тижневика «Карикатура» «прірвою смаку» жіночого вбрання на балі в місті N. для М. Гоголя стало підставою до проголошення піднесеної, без жодних перебільшень, патетичної характеристики балу: «на всьому було написано: ні, це не губернія, це столиця, це сам Париж» [1, с. 143].

Другий рівень пояснюючого коментаря Дж. Куно до зображення жіночої краси А. Деверія, стосувався опису паузи після бесіди дам перед початком балу. В інтерпретації Дж. Куно погляди красунь на картині мають два виміри: сидяча дама літа «десь у невинних роздумах» [13, р. 11], тоді як інші, «більш обізнані й досвідчені, більш упевнені у своїй любовній привабливості, дивляться вгору та вітають глядачів захопленими поглядами» [13, р. 11]. Але відповідне наповнення паузи яскравими картинами життя, певним емоційним передчуттям балу в губерньському місті N., мало відбутися в оригінальних «синонімах» до обраних картин жіночої краси і вбрання сатиричного тижневика «Карикатура».

Яскравий образ «ціни» прикрас жіночого вбрання для М. Гоголя могла містити політична карикатура «Месьє Бюджет і мадемуазель Скарбничка на прогулянці в Тюільрі» (*Monsieur Budget et Mademoiselle Cassette se promenant aux Tuileries*) з тижневика

«Карикатура» від 2 лютого 1832 року [Рис. 3], де письменника взагалі не цікавили політичні узагальнення світського життя. У листі до М. Прокоповича він обурюється: «Тут усе політика, у кожному провулку й провулочку бібліотека з журналами. Зупинишся на вулиці чистити чоботи, тобі пхають до рук журнал; у нужнику дають журнал» [4, с. 81].

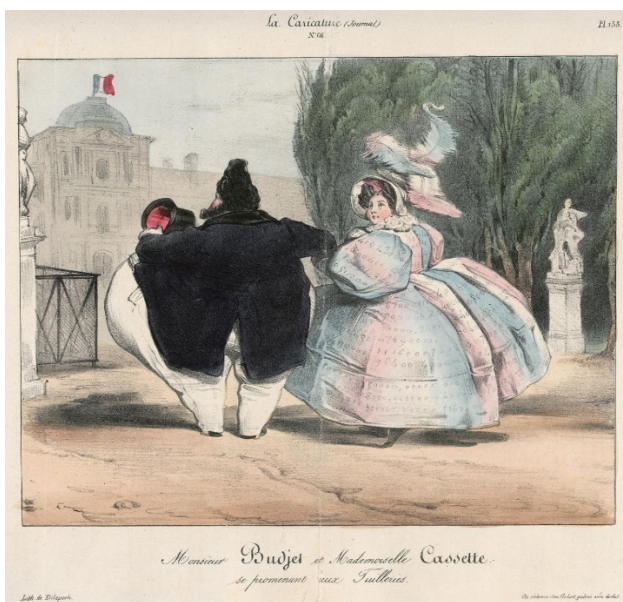


Рис. 3. Месьє Бюджет і мадемуазель Скарбничка на прогулянці в Тюільрі (1832).

Звичайно, що до цієї карикатури в газеті було додано редакційний опис картини із «моральним присудом» [20, р. 526] хоча і без нього, месьє Бюджет, навіть на вигляд ззаду, за формою голови, бакенбардами та волоссям явно натякає на Луї-Філіпа I. Окрім того, він зображений дуже огрядним, ніби відгодованим грошима, джерелом яких є податки з громадян. Разом із мадемуазель Скарбничкою, вони подавалися читачеві як товстенні абстрактні істоти, через яких



усі стають худорлявими, від яких «кожен, навіть санкюлот, завжди ховає руку в кутку кишені»[20, р. 526].

Гоголь не міг оминати цієї карикатури не тому, що згаданий редакційний опис відкривав її прихований сенс, а тому, що «моральний присуд» містився не лише у коментарі, а й у частині зображення саме вбрання мадемуазель Скарбнички. Її сукню було пропорційно розписано колами чисел з яких утворювалися неймовірні суми витрат. Для М. Гоголя це зображення «ціни» жіночої краси балу вже само по собі містило моральний присуд. Утім, це не означає, що вже тоді Гоголь бачив композиційне місце морального присуду цієї карикатури в описі балу в губернському місті N. Ба більше, візія його місця в описі балу сформувалася у М. Гоголя не під час праці із зображеннями й текстами тижневика «Карикатура» у читальних кімнатах видавничого дому «Обер» у пасажі Веро-Дода, а згодом, під час повернення до перечитування «архіву» із записів обраних нарисів «Карикатура» і роботи вже з деталізованим описом «паризького» балу губернського міста N. у восьмій главі поеми «Мертві душі». Хронологічно опрацювання власних записів матеріалів з тижневика «Карикатура», долучених саме до пошуку єдності у картинах перебігу головних подій «паризького» балу в поемі «Мертві душі», як уже було показано, означив сам М. Гоголь серією «паризьких сюжетів», подарованих у жовтні 1838 р. «застиглому» письму О. С. Данилевського [6, с. 178]. Останні «сюжетні рекомендації» М. Гоголя можна розглядати за свідчення на користь поновлення напруженої роботи з нарисами тижневика «Карикатура» в напрямку відкриття в них описів, занурених в емоційні глибини паризьких балів і які обов'язково мають потрапити до описів балу губернського міста N. Саме цим пояснюється увага М. Гоголя до опису паризьких балів в «Уривку з листа в провінцію» («Extrait d'une Lettre en Province») [11, р. 528 – 529] та опису останніх найгучніших подій Парижа в рубриці «Літературні нариси» (Pochades) за редакційним підписом Ш. Філіпона [19, р. 545–546]. М. Гоголь звертає увагу на те, що «Уривок з листа в провінцію» написано відповідно до очікувань провінції: захоплюватися «блиском» і переживати «неприємності» паризького балу прем'єр-міністра зі слів нетитулованого свідка події [11, р. 528–529]. Автор листа дуже швидко веде око читача салонами, де «гармонія, розкіш та частування, які змагалися за увагу глядачів і згодом приєдналися до вогню загального ентузіазму, який разом із ліхтарем, що спалахнув, утворили щось на кшталт неприродної короткої пожежі»[11, р. 528]. Саме в такому особливому світлі тимчасова паніка та смута надали

можливість авторові листа пережити дуже потужні, «гідні пошани та серпневих буревіїв, враження, кількість яких компенсувала псування мого туалету та втрату англійської вуалі» [11, р. 528–529]. На тлі такого опису здатності учасників балу відновлювати його гармонію попри втрати у вбранні, особливого значення набуло подальше визначення автором листа власне особливостей «неприємних» подій балу. Статусу «неприємної» набуває подія, яка або *випадково* перервала емоційне життя, або трапилася з обраною, *титулованою* персоною, як-от історія з паном Міопіном на останньому балу. «Вода з відра, яке впало на нього на місці пожежі, пройняла його наскрізь і миттєво змінила прийнятний вигляд його вбрання та характер» [11, р. 529]. Підсумувати ж узагальнення балансу між «задоволеннями та «неприємностями» балу авторові листа було нескладно: «за задоволення від балу треба чимось розплачуватися» [11, р. 529].

Неважко помітити, що опис «паризького» балу в губерньському місті N. містить у розповіді про особливо «неприємну подію», що трапилася з Чичиковим, згадку про його особливий «публічний» титул «мільйонщика», який закріпився за ним «з того часу, як пройшли чутки про його мільйонство» [1, с. 139]. Ба більше, у цьому «титуванні» провідну роль відігравав «не сам мільйонщик, а якраз тільки слово» [1, с. 139], бо воно вкрай особливе, «на всіх діє» [1, с. 139]. Тому й привілей позначення появи на балу Ноздрьова як «найнеприємнішої несподіванки» [1, с. 149], яку супроводжували гучно промовлене запитання: «Що? багато наторгував мертвих?» [1, с. 150] та його публічне продовження в патетичному ствердженні: «... – він торгує мертвими душами!» [1, с. 150), був теж виправданий, бо цими словами, було позначено сходження нанівець публічної приязні до статусу Чичикова, набутої під ореолом слова «мільйонщик». М. Гоголь показує, що ця публічна несподіванка через «цілковиті нісенітниці» Ноздрьова [1, с. 150–151] отримала під час балу нерівноцінне продовження. На зовнішньому рівні розголос «неприємностей» балу поділів долю публічного стухання в переказах містян будь-якої новини, навіть безглуздої, коли усі «неодмінно наговоряться вдосталь і потім визнають, що це не варте уваги й не гідне, щоб про нього говорити» [1, с. 151]. На внутрішньому рівні, переживання героя від отриманих «неприємностей» стають за синоніми занурення розумної людини у стани втрати настрою та збентеження, від якого вже не рятували жодні розваги балу: ані картярські тонкощі, ані веселощі вечері, на яких знався Чичиков [1, с. 151], або відсторонення людини від усяких думок після далекої дороги [1, с. 152]. Саме в цьому

неприємному емоційному стані героя, коли «смутно було в нього на серці, якась важка пуста залишалася там»[1, с. 152], М. Гоголь і знаходить композиційне місце надання головному герою можливості проголосити присуд «паризькому» балу в місті N., зміст якого для М. Гоголя був вже готовий у зображенні прогулянки садом Тюїльрі мецьє Бюджету та мадемуазелі Скарбнички. Саме через цей стан неподоланного спустошення спересердя й пролунали слова «ніби морального» присуду» Чичикова: «В губернії неврожай, дорожнеча, так ось вони до балів! От штука: повбирались у бабські ганчірки. Диво яке, що інша накрутила на себе тисячу карбованців! Та це ж коштом селянського чиншу або, ще гірше, коштом совісті нашого брата. Відомо ж, навіщо береш хабаря і кривиш душою: на те, щоб дружині дістати на шаль або на всякі роброни,...»[1, с. 152]. Але саме після надання Чичикову можливості проголосити цей присуд балу, автор відразу ж звертається із запитанням до уявної спільноти письменників стосовно опису цієї сцени «так, як вона є? ... Що вона таке: чи моральна, чи неморальна?»[1, с. 152–153]. Саме в такому долученні сучасного письменства до вибору героя, з вуст якого має право лунати моральний присуд, і виявило себе попереднє опрацювання М. Гоголем оцінки звернення до схожого питання у вірші «М. Талейран – Перігор» («M. Talleyrand-Périgord») з тижневика «Карикатура» [18, р. 518]. У згаданій поезії, Талейрана дратують надумані сюжети високих французьких комедій, в яких образ недоумка на ім'я Жеронт (Geronte) отримує втілення у різних за статусом комедійних персонажах в якості привілейованого носія неприємностей різного штибу, що «у наше визначне століття стає за дивний анахронізм» [18, р. 518]. Останнє «поетизоване» попередження письменству про назрілу відмову від образу «головного винуватця» та опанування теми включення самоосуду до «спільної провини», що тільки й дає право на моральний присуд, стало яскравим тлом зображення рівня опанування головним героєм «Мертвих душ» життєвої стратегії визначення «останнього» творця – винуватця неприємної події за межами власної особи. У М. Гоголя опис повернення героя до розуму (якраз після осуду балу) зі стану суто емоційного обурення, яким нівелювалося його моральне значення, до спокійного розбору ситуації, бо «головну справу вже оброблено як слід» [1, с. 153], не набуває ознак руху в бік справедливого розподілу провини в неприємностях балу, з якої і міг би з'явитися вже моральний присуд героя. Ба більше, у М. Гоголя усвідомлення героєм того, «що причиною цього він був почасти сам» [1, с. 153], переривають два нестерпні стани: по-перше,

«його засмучувала неприхильність тих самих, кого він не поважав і про яких озивався різко, ...» [1, с. 153], а по-друге, непоборне бажання пощадити себе. Тому часткове визнання героєм власної провини має продовження в сюжеті «останнього винуватця», який у поясненнях автора поеми відроджується як поширена «слабкість» людини взагалі «трохи щадити себе» [1, с. 153], тож герой «скоро знайшов ближнього, який потяг на плечах своїх усе, що тільки могла навіяти йому досада» [1, с. 153] в бік Ноздрьова із усім родовідом [1. С.153].

Звернення М. Гоголя до нарису з рубрики «Літературні нариси» (Pochades) тижневика «Карикатура» за редакційним підписом Ш. Філіпона [19, р. 545–546], мало за мету зібрати до купи описи гучних подій Парижа в обрамленні публічних реакцій без моральних оцінок. Зокрема, йшлося про таке: «На останньому балі-маскарадї мадам F з'явилася під виглядом інженю. Її ніхто не впізнав» [19, р. 546]. М. Гоголь знаходить місце для подібного епізоду в гучній історії «передчуття балу» у місті N., але за межами бальної зали. Події розгорталися навколо порятунку «диво-вбрання» однієї дами – сукні з руло на пів церкви – приставом, який «дав наказ посунути народові далі, тобто ближче до паперті, щоб якось не прим'явсь туалет її високоблагородія» [1, с. 140].

Утім, опанування досвіду зображення вищезгаданих особливостей паризьких балів, не переривало роботи М. Гоголя із жіночими образами з французького сатиричного тижневика «Карикатура». Тут М. Гоголь не міг оминати двох літографій з картин Ашіля Деверія із зображенням жінок у п'ятому номері тижневика, де дві картини жіночої краси було об'єднано під одним номером. Підписи під ними утворювали відповідні послідовні звертання: 1) «Ми не входимо» («On n'entre pas»); 2) «Зачини двері, Жюстіно!» («Fermes donc la porte, Justine!»), якими було окреслено життя красуні під тиском уваги до неї [Рис.4]. Художнє значення поєднання літографій з двох картин А. Деверія у таку послідовність звабливих, еротичних картин, Б. Фервел пояснила об'єднанням і розділенням звичок насолоджуватися жіночою красою не тільки ззовні, а й крізь «небезпечні одкровення відчинених дверей та вікон» [16, р. 75–76]. Останній коментар містить дуже важливу думку. Погляд, захоплений прихованою красою, красою «перед дверима», є «забарвленим» [16, р. 75], бо він невпинно розчиняється в багатобарвності вбрання дами, а от погляд, захоплений «відкритою» красою, є безбарвним [16, р. 75].



Рис. 4. Два погляди на жіночу красу (1830)

Ці картини захоплення красою жінки, які були зразком усвідомлення художньої протилежності зорової звички посилювати захват від жіночої вроди її новим багатобарвним збагаченням та зорової звички, звільненої від барвистого прикрашання споглядання жіночої вроди, надали М. Гоголю можливість описати захоплення героєм поеми надзвичайно контрастними рисами обличчя доньки губернатора міста N., «яке художник узяв би за зразок для Мадонни» [1, с. 153]. Ці риси відрізняються від зображень краси, прийнятих в імперії, «де любить усе okazатися в широкому розмірі, усе, що тільки є: ... і обличчя, і губи, і ноги» [1, с. 145]. Ба більше, цей зачарований погляд героя у поемі Гоголя стає важливим носієм перенесення попередніх історій емоційного життя героя у простір емоційного життя героя і спільнот балу. До опису входження у стан захопленого погляду, який виникає у героя під час офіційного знайомства з донькою губернатора на початку балу, автор додає опис відновлення в пам'яті Чичикова зустрічі з красою цієї дами по дорозі до маєтку Ноздрьова [1, с. 145]. Саме зі стану суміщення зачарувань, розірваних у часі поглядів героя, автор вводить його у нове переживання – стан втрати розуміння сенсу зустрічі цих двох поглядів, перебування в якому стає дуже схожим на ситуацію, коли «якийсь невідомий дух шепоче їй на вухо, що вона забула щось» [1, с. 146], хоча немає жодних свідчень про щось забуте. Саме в цей стан глибокої втрати зв'язку з навколишнім світом, який уподібнено до втрати людиною здатності бачити

гаразд будь-що, і впадає Чичиков, від чого він «раптово зробився чужий усьому, що діялося навколо нього» [1, с. 146]. Це емоційне відчуження від усіх подій і приязні спільнот балу та неочікуване й незрозуміле до кінця самому героєві захоплення красою шістнадцятилітньої дівчини, автор передає у напрочуд професійному зверненні до художника, який він дарує на короткий час і героєві поеми, коли відома глибина художніх спогадів має таку силу, що пробивається у душу і тоді, навіть «Чичикови на кілька хвилин у житті обертаються на поетів» [1, с. 148]. Нове перспективне зображення жіночої вроди без будь-яких натяків на багатобарвність прикрас і жіночого вбрання, постає для Гоголя за невидимий висновок з одночасного сприйняття двох картин А. Деверія: зображення сяяння краси обличчя брюнетки та фігури жінки в однотонному вбранні на тлі кута темного кольору, відтінків якого ми не знаходимо в дзеркалі [Рис. 4]. Неважко помітити, що виведення опису краси губернаторської доньки за межі багатобарвного зображення, стає елементом майже «поетичного» пояснення Чичиковим власного всеосяжного відчуття «чужості» балу, визначенням якої стає відстань до нього, якась дивна далечінь. Саме цей погляд Чичикова на бал «здаля» підсумовував авторський перелік збільшення носіїв відчуття чужості балу, в яких це почуття розросталося вже за межами роздратування виключно від багатобарвності жіночого вбрання та прикрас. Бал ставав на хвилини чужим «з усім своїм гомоном і шумом» [1, с. 147] та музикою балу, бо «скрипки й труби затаили десь за горами» [1, с. 147]. І саме у такій розширеній картині чужості балу з усіх його складових, які ще й позначено емоційним осудом героя та емоційною метафоричною далиною гір, автор повертає малярське зображення вроди жінки, в якому прибрано усі недоречні прикраси, у погляд героя, захопленого яскравою променистою вродою губернаторської доньки, від чого весь бал стає схожим на «недбало намальоване поле на картині», з якого «виходили ясно й викінчено самі тільки тонкі риси знадливої блондинки» [1, с. 147]. Подальший опис неприхованої краси дівчини демонструє повне наслідування М. Гоголем розуміння переваг художньої самодостатності зображень жіночої вроди без багатобарвних прикрас з картин А. Деверія. Так, з накопичення рис краси, «які позначалися в якихось чистих лініях» [1, с. 147] – тоненький стан, «біла, майже проста суценка» [1, с. 147], яка стискає і без цього струнке тіло та вся нагадує іграшку, «виразно виточену зі слонової кості» [1, с. 148] – постає образ колористичної концентрації у красі тільки цієї дівчини здатності виходити «прозорою і світлою з каламутної непрозорої юрби» балу [1, с. 148]. Ба більше, це рольове закріплення звільнення героя від

чужості балу у зоровому милуванні красою юної доньки губернатора, водночас подається як почуття, стосовно якого є сумніви, «щоб добродії такого роду ... здатні були до кохання» [1, с. 147]. Саме цю відмову героєві поеми в зародженні почуття кохання Дж. Вудворт кваліфікував як ситуацію, в якій читач починає мати справу з героєм, який «значно відрізняється від героя, до якого ми звикли – Чичикова, для якого жодний викуп боргів не є чимось немислимим» [23, р. 191]. Утім, заувагу щодо непослідовності авторського подання характеру героя як принципово нездатної до кохання людини було легко знято перенесенням теми, яку автор розглянув уперше і мимохідь, до тих «можливостей, які буде поступово реалізовано у двох наступних томах епічної поеми» [23, р. 191].

Дуже важливі уточнення до композиційного бачення зв'язку описів балу в місті Н. М. Гоголь отримав завдяки нарису О. де Бальзака «Сусіди» («Les voisins») з першого номера тижневика «Карикатура» [7, р. 5–7]. Важливість таких звернень дуже точно визначив Б. Вуйу у статті «Журналістські фантазії Бальзака» [21], де він наголошує на вмінні О. де Бальзака створювати з паралелей та антитез до невеликої кількості рис обличчя неприємного персонажа, вражаючий стислий текст портретного типу [21, р. 17]. Але, не менш цікавий художній ефект мало звернення М. Гоголя до змісту нарису «Сусіди» О. де Бальзака. У ньому М. Гоголь відкрив можливість об'єднання всіх оповідних складових нарису новою, синонімічною підназвою – «невтішна історія погляду». У згаданому нарисі, О. де Бальзак описує історію, яка трапилася на вулиці Тетбу, на якій проживала мадам Нуарвіль [7, р. 4]. Одного разу злий геній вирвав мадам із повсякденного життя і штовхнув зазирнути у вікна сусіднього будинку, в який нещодавно заселилося молоде подружжя, «все ще занурене в океан споконвічних радощів медового місяця» [7, р. 4]. Втішена спогляданням осяяної щастям жінки та її стрункого білявого чоловіка, мадам Нуарвіль звертається до свого чоловіка з проханням запросити цю пару на обід і отримує згоду, бо чоловіки виявилися партнерами в укладанні фінансових угод на біржі [7, р. 5]. Але на мадам Нуарвіль очікувало страшне прозріння: замість стрункого білявого красеня приходиться «чоловік років сорока, кремезний і квадратний, із слідами від віспи, товстий, у минулому виробник цукру з буряку» [7, р. 5]. «Уявна» зміна назви нарису О. де Бальзака на «невтішну історію погляду» надала М. Гоголю можливість описувати плин емоційних взаємовідносин жіночої спільноти балу та героя у зображеннях взаємно згенерованих «невтішних історій погляду» у знакових подіях течії балу. Першу

з «невтішних історій погляду» дами пережили на балу у місті N, коли перехоплювали втуплений у їхні обличчя допитливий погляд героя, який ніяк не міг зрозуміти «ні по виразу в обличчі, ні по виразу в очах, котра була дописувачка» [1, с. 143] розлогого віршованого зізнання у коханні. З другою «невтішною історією погляду» читач стикається в описі відмови спільного погляду дам на героя, в якому вони спочатку «почали знаходити величний вираз у обличчі, щось навіть марсівське і військове» [1, с. 144] на відмову, згодом, обличчю Чичикова у марсівській та військовій аурі, яку принесла його неувага до жіночої спільноти балу [1, с. 149]. Третю «невтішну історію погляду» складено з опису захоплення героя сяючою красою доньки губернатора [1, 147], яке принесло відчуття чужості балу [1, 147] та нездатності героя мати почуття любові [1, 147].

*Висновки.* Побудована реконструкція опрацювання М. Гоголем нарисів, поезій та літографованих картин із французького сатиричного тижневика «Карикатура» дала змогу не тільки описати творчі «продовження» обраних зразків картин жіночої краси А. Деверія у змалюваннях жіночої вроди балу міста N, знайти відповідне місце морального озвучення зображення відчутної ціни витрат на жіночу краси та проаналізувати включення відповідних нарисів і поезій тижневика «Карикатура» в описи паризького нутра балу у місті N, а й дозволила описати художні деталі й особливості їхнього введення у відповідні авторські описи сцен балу в місті N. Аналіз звернення М. Гоголя до нарису О. де Бальзака «Сусіди» відкрив можливість побачити у наданні нарису О. де Бальзака нової підназви – «невтішна історія погляду», яка постає за джерело гоголівської візії композиційної єдності знакових сцен балу в місті N як взаємопов'язаних різновидів «невтішних історій погляду».

### Література

1. Гоголь М. Мертві душі. Поема. Том перший. Зібрання творів у семи томах. Київ: Наукова думка, 2009. Т. 5: Мертві душі. С. 7–214. URL: [https://chtyvo.org.ua/authors/Hohol/Zibrannia\\_tvoriv\\_u\\_7\\_tomakh\\_t5/](https://chtyvo.org.ua/authors/Hohol/Zibrannia_tvoriv_u_7_tomakh_t5/) (дата звернення: 12.02.2024).
2. Гоголь Н. В. А. Жуковскому. 12 ноября <н. ст. 1836. Париж>. Полное собрание сочинений в четырнадцати томах, Изд-во АН СССР, 1952. Т. 11: Письма 1836–1841. С. 73–76.
3. Гоголь Н. В. М. И. Гоголь. <Ноябрь, 1836. Париж>. Полное собрание сочинений в четырнадцати томах, Изд-во АН СССР, 1952. Т. 11: Письма 1836–1841. С. 78–80.
4. Гоголь Н. В. Н. Я. Прокоповичу. Париж, 25 январь <н. ст.> 1837. Полное собрание сочинений в четырнадцати томах, Изд-во АН СССР, 1952. Т. 11: Письма 1836–1841. С. 81–87.



5. Гоголь Н. В. М. И. Гоголь. Париж, Февраль, 15 <н. ст.> 1837. Полное собрание сочинений в четырнадцать томах, Изд-во АН СССР, 1952. Т. 11: Письма 1836–1841. С. 87–88.

6. Гоголь Н. В. А. С. Данилевскому <Вторая половина октября 1838. Рим>. Полное собрание сочинений в четырнадцать томах, Изд-во АН СССР, 1952. Т. 11: Письма 1836–1841. С. 178–179.

7. Balzac H. de. Les voisins. *La Caricature Morale, Politique et Littéraire*. 1830. № (1). P. 5–7. URL: <https://doi.org/10.11588/digit.13563.3> (Last accessed: 10.02.2024).

8. Balzac H. de. Fragment d'une nouvelle satire ménippée: Convention des morts. *La Caricature Morale, Littéraire et Scénique*. 1830. № (3). P.17–23. URL: <https://doi.org/10.11588/digit.13563.7> (Last accessed: 02.02.2024).

9. Benjamin W. Paris, the Capital of the Nineteenth Century (1935). *The Arcades Project / Walter Benjamin; translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin*. The Belknap Press of Harvard University Press, 2002. P. 3–13. URL: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4179835/mod\\_resource/content/1/THE%20ARCADES%20PROJECT](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4179835/mod_resource/content/1/THE%20ARCADES%20PROJECT). (Last accessed: 04.02.2024).

10. Boime A. Art in an Age of Counterrevolution, 1815–1848. *A Social History of Modern Art*. London: The University of Chicago Press, Ltd., 2004. 750 p. URL: <https://archive.org/details/artinageofcounte0000boim/page/n7/mode/2up> (Last accessed: 05.03.2024).

11. Croquis Extrait d'une lettre en province. *La Caricature Morale, Religieuse, Littéraire et Scénique*. 1832. № 66. P. 528–529. URL: <https://doi.org/10.11588/digit.26416#0031> (Last accessed: 21.03.2024).

12. Cuno J. Charles Philipon, La Maison Aubert, and the Business of Caricature in Paris, 1829–41. *Art Journal*. 1983. № 4 (43) P. 347–354. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00043249.1983.10792253> (Last accessed: 23.03.2024).

13. Cuno J. Violence, Satire, and Social Types in the Graphic Art of the July Monarchy. *The popularization of Images: Visual Culture Under the July Monarchy* / ed. by Petra ten-Doesschate Chu and Gabriel P. Weisberg. Princeton (N.Y.): Princeton University Press, 1994. P. 10–36. URL: [https://archive.org/details/popularizationof0000unse\\_n0x2/p36/mode/2up](https://archive.org/details/popularizationof0000unse_n0x2/p36/mode/2up) (Last accessed: 27.03.2024).

14. Farwell B. French Popular Lithographic Imagery 1815–1870: in 12 vol. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1981. Vol. 1: Lithographs and Literature. 104 p. URL: <https://archive.org/embed/frenchpopularlit0001farw> (Last accessed: 02.04.2024).

15. Farwell B. French Popular Lithographic Imagery 1815–1870: in 12 vol. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1982. Vol. 2: Portraits and Types. 94 p. URL: <https://archive.org/details/frenchpopularlit0000farw/mode/2up> (Last accessed: 04.04.2024).

16. Farwell B. The Charged Image. French Lithographic Caricature 1816–1848. California: Santa Barbara Museum of Art, 1989. 188 p. URL: <https://archive.org/details/chargedimagefren0000farw/mode/2up> (Last accessed: 05.04.2024).

17. Hahn H. H. *Scenes of Parisian Modernity. Culture and Consumption in the Nineteenth Century*. New York: Palgrave Macmillan, 2009. 289 p. URL: <https://link.springer.com/book/10.1057/9780230101937> (Last accessed: 05.03.2024).
18. Némésis M. Talleyrand-Périgord. *La Caricature Morale, Religieuse, Littéraire et Scénique*. 1832. № 65. P. 518. URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.26416#0023> (Last accessed: 05.04.2024).
19. Philipon Ch. Pochades. *La Caricature Morale, Religieuse, Littéraire et Scénique*. 1832. № 68. P. 545–546. URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.26416#0044> (Last accessed: 02.02.2024).
20. Planche 133. *La Caricature Morale, Religieuse, Littéraire et Scénique*. 1832. № 66. P. 526. URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.26416#0023> (Last accessed: 06.02.2024).
21. Vouilloux B. Les fantaisies journalistiques de Balzac. *L'Année balzacienne*. 2012. № 1 (13). P. 7–24. URL: <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2012-1.htm> (Last accessed: 20.04.2024).
22. Wechsler J. A Human Comedy: Physiognomy and Caricature in 19<sup>th</sup> Century Paris. London: The University of Chicago Press. Thames and Hudson Ltd, 1982. 208 p. URL: <https://archive.org/details/humancomedyphysi0000wech/page/n3/mode/2up> (Last accessed: 10.02.2024).
23. Woodward J. B. *Gogol's Dead Souls*. Princeton University Press, 2016 (1978). 286 p. URL: <https://press.princeton.edu/books/hardcover/9780691633213/gogols-dead-souls> (Last accessed: 23.02.2024).

## References

- Hohol, M. (2009). *Mertvi dushi. Poema. Tom pershyi* [Dead Souls. The Poem. Volume 1]. In M. Hohol, *Zibrannia tvoriv u semy tomakh* [Collected Works in Seven Volumes]. (Vol. 5, pp. 7–214). Naukova dumka Publ. URL: [https://chtyvo.org.ua/authors/Hohol/Zibrannia\\_tvoriv\\_u\\_7\\_tomakh\\_t5/](https://chtyvo.org.ua/authors/Hohol/Zibrannia_tvoriv_u_7_tomakh_t5/) (Last accessed: 12.02.2024) [in Ukrainian].
- Gogol, N. V. (1952). *V.A. Zhukovskomu. 12 noyabrya <n. st. 1836. Parizh>* [32. To V. A. Zhukovskiy. 1836, November 12. Paris]. In N. V. Gogol, *Polnoye sobraniye sochineniy* [Complete Works]. *Pisma 1836–1841* [Letters 1836–1841] (Vol. 11, pp. 73–76). AN SSSR Publ. [in Russian].
- Gogol, N.V. (1952). *M.I. Gogol. <Noyabr, 1836. Parizh>* [34. To M. I. Gogol. 1836, November. Paris]. In N. V. Gogol, *Polnoye sobraniye sochineniy* [Complete Works]. *Pisma 1836–1841* [Letters 1836–1841] (Vol. 11, pp. 78–80). AN SSSR Publ. [in Russian].
- Gogol, N. V. (1952). *N. Ya. Prokopovichu. Parizh, 25 genvar <n.st>1837.* [36. To N. Ya. Prokopovich. 1837, January 25. Paris]. In N.V. Gogol, *Polnoye sobraniye sochineniy* [Complete Works]. *Pisma 1836–1841* [Letters 1836–1841] (Vol. 11, pp. 81–87). AN SSSR Publ. [in Russian].
- Gogol, N. V. (1952). *M.I. Gogol. Parizh. Fevral. 15<n.st>1837.* [37. To M.I. Gogol. 1837, February 15. Paris]. In N.V. Gogol, *Polnoye sobraniye*

sochineniy [Complete Works]. *Pisma 1836–1841* [Letters 1836–1841] (Vol. 11, pp. 87–88). AN SSSR Publ. [in Russian].

6. Gogol, N. V. (1952). A.S. *Danilevskomu <Vtoraya polovina oktyabrya 1838. Rim>* [85. To A.S. Danilevskiy. 1838, October. Rome]. In N.V. Gogol, *Polnoye sobraniye sochineniy* [Complete Works]. *Pisma 1836–1841* [Letters 1836–1841] (Vol. 11, pp. 178–179). AN SSSR Publ. [in Russian].

7. Balzac, H. de. (1830a). Les voisins [Neighbours]. In *La Caricature Morale, Politique et Littéraire* [The Moral, Political and Literary Caricature], (1), pp. 5–7. <https://doi.org/10.11588/diglit.13563#0013> (Last accessed: 10.02.2024) [in French].

8. Balzac, H. de. (1830b). Fragment d'une nouvelle satire ménippée: Convention des morts [The Fragment of New Menippean Satire: Convention of the Dead]. In *La Caricature Morale, Littéraire et Scénique* [The Moral, Literary and Scenic Caricature], (3), pp. 17–23. <https://doi.org/10.11588/diglit.13563.7> (Last accessed: 02.02.2024) [in French].

9. Benjamin, W. (2002). Paris, the Capital of the Nineteenth Century (1935). In *The Arcades Project* (pp. 3–13). The Belknap Press of Harvard University Press. [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4179835/mod\\_resource/content/1/THE%20ARCADES%20PROJECT.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4179835/mod_resource/content/1/THE%20ARCADES%20PROJECT.pdf) (Last accessed: 04.02.2024)

10. Boime, A. (2004). Art in an Age of Counterrevolution, 1815–1848. *A Social History of Modern Art* (3). The University of Chicago Press. <https://archive.org/details/artinageofcounte0000boim/page/n7/mode/2up> (Last accessed: 05.03.2024)

11. Croquis. (1832). Extrait d'une lettre en province [An Extract from a Letter in the Provinces]. In *La Caricature Morale, Religieuse, Littéraire et Scénique* [The Moral, Religious, Literary and Scenic Caricature], (66), pp. 528–529. <https://doi.org/10.11588/diglit.26416#0031> (Last accessed: 21.03.2024) [in French].

12. Cuno, J. (1983). Charles Philippon, La Maison Aubert, and the Business of Caricature in Paris, 1829–41. In *Art Journal*, 4 (43), pp. 347–354. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00043249.1983.10792253> (Last accessed: 23.03.2024)

13. Cuno, J. (1994). Violence, Satire, and Social Types in the Graphic Art of the July Monarchy. In P. ten-Doesschate Chu & G. P. Weisberg (Eds.), *The popularization of Images: Visual Culture Under the July Monarchy* (pp. 10–36). Princeton University Press. [https://archive.org/details/popularizationof0000unse\\_n0x2/page/36/mode/2up](https://archive.org/details/popularizationof0000unse_n0x2/page/36/mode/2up) (Last accessed: 27.03.2024)

14. Farwell, B. (1981). *French Popular Lithographic Imagery 1815–1870* (Vol. 1: Lithographs and Literature). The University of Chicago Press. <https://archive.org/embed/frenchpopularlit0001farw> (Last accessed: 02.04.2024)

15. Farwell, B. (1982). *French Popular Lithographic Imagery 1815–1870* (Vol. 2: Portraits and Types). The University of Chicago Press. 94 p. <https://archive.org/details/frenchpopularlit0000farw/mode/2up> (Last accessed: 04.04.2024)

16. Farwell, B. (1989). *The Charged Image. French Lithographic Caricature 1816–1848*. California: Santa Barbara Museum of Art. <https://archive.org/>

details/chargedimagefren0000farw/page/6/mode/2up?view=theater (Last accessed: 05.04.2024)

17. Hahn, H. H. (2009). *Scenes of Parisian Modernity. Culture and Consumption in the Nineteenth Century*. Palgrave Macmillan. URL: <https://link.springer.com/book/10.1057/9780230101937> (Last accessed: 05.03.2024)

18. Némésis. (1832). M. Talleyrand-Périgord. In *La Caricature Morale, Religieuse, Littéraire et Scénique* [The Moral, Religious, Literary and Scenic Caricature], (65), p. 518. URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.26416#0023> (Last accessed: 05.03.2024) [In French].

19. Philipon, Ch. (1832). Pochades. In *La Caricature Morale, Religieuse, Littéraire et Scénique* [The Moral, Religious, Literary and Scenic Caricature], (68), pp. 545–546. <https://doi.org/10.11588/diglit.26416#0044> (Last accessed: 02.02.2024) [in French].

20. Planche 133(1832) [Plate 133]. In *La Caricature Morale, Religieuse, Littéraire et Scénique* [The Moral, Religious, Literary and Scenic Caricature], (66), p. 526. <https://doi.org/10.11588/diglit.26416#0033> (Last accessed: 06.02.2024) [in French].

21. Vouilloux, B. (2012). Les fantaisies journalistiques de Balzac [Balzac's Journalistic Fantasies]. In *L'Année balzacienne* [The Balsacian Yearly], 1 (13), pp. 7–24. <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2012-1.htm> (Last accessed: 20.04.2024) [in French].

22. Wechsler, J. (1982). *A Human Comedy: Physiognomy and Caricature in 19<sup>th</sup> Century Paris*. The University of Chicago Press. <https://archive.org/details/humancomedyphysi0000wech/page/n3/mode/2up> (Last accessed: 10.02.2024)

23. Woodward, J. B. (1978). *Gogol's Dead Souls*. Princeton University Press. <https://press.princeton.edu/books/hardcover/9780691633213/gogols-dead-souls> (Last accessed: 23.02.2024)

---

---

### Dzhulay Y. V.

Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Department of Cultural Studies in National University of «Kyiv-Mohyla Academy»  
yu.dzhulai@ukma.edu.ua  
orcid: 0000-0002-45589563

### The Development of Pictures, Sketches, and Poetries from *La Caricature Weekly* in the Compositions of the Public Tread at the Ball in the Provincial City *N* in M. Gogol's «Dead Souls»

*The article reconstructs M. Gogol's long mastery of artistic and literary works in the satirical weekly «Caricature.» Pieces published in the journal became an important component of developing the description of the «Parisian» ball procession in the city of N in the eighth chapter of the poem «Dead Souls.» In this reconstruction, for each painting, literary essay, or poetry, a corresponding artistic continuation was established in the descriptions of individual scenes of the Parisian ball of the city of N and their compositional role: the ability to reflect the changes of positive and inspired friendliness of the ball community and the ball hero to mutual anger and condemnation. The article reveals the significance of the question of the hero's*

---

*status in the description of the Parisian balls' random troubles from the essay «Excerpt from a letter to the province» and the significance of E. Deveria's paintings in M. Gogol's selection of the two main dimensions of ball descriptions. The first is a public demonstration of mastery of the female ball community with the subtleties of adorning female beauty with clothing. The second consists of pictures of the female beauty radiance without adornments, which the hero's gaze captures in the governor's daughter. The article shows how the description of the course of the ball with the growing mutual disrespect of the ball community and the hero culminates in the hero's announcement of the accusation of the ball, which is easily transferred from the image of the actual price of female beauty in the painting «Monsignor Budget and Mademoiselle Skrynka walking in the Tuileries.» The article reveals the achievements of the compositional unification of the scenes of the ball procession as a retelling of the hero's «disappointing story of the gaze,» which comes from Gogol's «renaming» of the content of the essay «Neighbors» by O. de Balzac.*

**Key words:** A. Devéria, admiring look, distribution of blame, Ch. Philipon, disappointing story of look, discerning look, emotional exchange, H. de Balzac, M. Gogol, Parisian balls.