

**В.М. Толмачёв**

© Толмачёв В.М., 2021

## **О РАССКАЗЧИКЕ В РОМАНЕ «ГОСПОЖА БОВАРИ»**

*Памяти Андрея Хорева (1957–2021),  
выпускника филфака 1979 года*

**Аннотация.** Статья, написанная в полемике со штампами советского литературоведения (отождествление Флобера и его рассказчика в «Госпоже Бовари», реализм Флобера и т.п.), детально анализирует фигуру рассказчика в романе, способы его презентации, мотивы повествования, повествовательные «метаморфозы». Особое место отведено анализу нарративного «мы», «нуса», «безумия», а также связанного с ними образа «обмана», «маски», отрицательного искания абсолюта, воплощением и символом которого в романе является смерть, небытие. В рамках «обмана» персонажи романа не столько противопоставлены, сколько являются, включая Омэ, проекциями рассказчика, а также взглядов Флобера на письмо. В статье выявляется интертекстуальность романа, связанная с образами св. Антония, Дон Кихота, короля Лира, Гамлета, а также квеста в русле некой апофатической мистики или гностицизма.

**Ключевые слова:** Флобер; «Госпожа Бовари»; рассказчик; личность рассказчика; точка зрения рассказчика; кругозор рассказчика; нетождественность рассказчика самому себе; повествование; обман; безумие; интертекстуальность.

Получено: 04.06.2021

Принято к печати: 21.06.2021

**Информация об авторе:** Толмачёв Василий Михайлович, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, 1-й корпус гуманитарных факультетов, МГУ им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, ГСП-1, 119991, Москва, Россия.

**E-mail:** tolmatchoff@hotmail.com

**Для цитирования:** Толмачёв В.М. О рассказчике в романе «Госпожа Бовари» // Литературоведческий журнал. 2021. № 3(53). С. 49–71.

DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.03

**Vasilii M. Tolmatchoff**

© Tolmatchoff V.M., 2021

## ON THE NARRATOR IN *MADAME BOVARY*

**Abstract.** The paper written in polemics with the truisms of the Soviet literary criticism (identification of Flaubert with his narrator in *Madame Bovary*, Flaubert's critical realism etc.) analyses in full detail a figure of the narrator in this novel, his methods of self-presentation, motives of narration, narrative metamorphoses. A particular attention is given to analysis of the narrator's "we", "nous", "madness" and to the related images of "lie", "mask", negative search for Absolute, the embodiment and symbol of which in the novel is death, non-being. In context of lie, the characters of the novel, including Homais, are not opposed to each other but are the continuation of the narrator's projections as well as of Flaubert's personal views on writing. The paper actualises intertextuality of the novel corresponded with images of Saint Anthony, Don Quixote, King Lear, Hamlet and also of quest, fulfilled in a tradition of some apothetical mysticism or gnosticism.

**Keywords:** Flaubert; *Madame Bovary*; narrator; personality of narrator; narrator's point of view; outlook; narrator's personal non-identity; principles of narration; deception; madness; intertextuality.

Received: 04.06.2021

Accepted: 21.06.2021

**Information about the author:** *Vasilii M. Tolmatchoff*, DSc in Philology, Professor, Head of the Department of History of the Foreign Literature, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, 1<sup>st</sup> building of humanitarian faculties, Lomonosov Moscow State University, GSP-1, Leninskie Gory, 119991, Moscow, Russia.

**E-mail:** tolmatchoff@hotmail.com

**For citation:** Tolmatchoff, V.M. "On the Narrator in *Madame Bovary*". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(53), 2021, pp. 49–71. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.03

Роман «Госпожа Бовари: Провинциальные нравы» ("Madame Bovary: Mœurs de province") писался Гюставом Флобером (1821–1880) с сентября 1851 по апрель 1856 г. Работа, проведенная глав-

ным образом в Круассе (в собственном доме на берегу Сены неподалеку от Руана; окна кабинета, подлинным затворником которого был писатель, выходили на реку), завершена в Париже, куда Флобер перебрался в 1855 г. Журнальная версия опубликована в парижском журнале *La Revue de Paris* (1 октября – 15 декабря 1856 г.). В апреле 1857 г. вышло первое книжное издание романа, труд над которым занял около 56 месяцев. Формирование замысла романа, идея его стиля, процесс создания описаны Флобером в обширной переписке (1846–1855) со своей любовницей и «музой» Луизой Коле (урожденная Ревуаль, 1810–1876). Эти отношения развивались с лета 1846 г. (Флоберу – 25 лет, Коле – 30 лет) по 1854 г. После окончательного разрыва (первый разрыв пришелся на 1848–1851 гг.), инициированного Флобером, Коле опубликовала роман «Он» (*Lui*, 1858), где выведен ее бывший возлюбленный. Из переписки Флобера и Коле можно узнать, что автор «Госпожи Бовари», подлинный «книжный червь», наряду с другими многочисленными авторами внимательно проштудировал в конце 1840–1850-х годов Байрона («Каин», январь 1847 г.), Лукреция («О природе вещей», январь 1847 г.), Данте («Ад», весна 1852 г.), Петрония («Золотой осел», июль 1852 г.), Гёте («Фауст», осень 1852 г.), Шекспира («Король Лир», январь 1854 г.), Бальзака («Евгения Гранде», сентябрь 1854 г.), Руссо («Эмиль, или О воспитании», 1854 г.).

Хотя читатель «Госпожи Бовари», следя за повествованием, знакомится только и только с вымышленной точкой зрения, точкой зрения полноценного – и частично неуловимого в силу ряда причин – персонажа, некоей высшей художественной инстанции текста как такового (в романе нет ничего такого, что в виде факта или вымысла выходит за горизонт «знания», кругозора рассказчика: он принадлежит тому месту и времени, в контексте которых развертывает свой нарратив), писавшие о Флобере всегда искушались отождествить Флобера и его рассказчика, Флобера и фиктивный мир нарратива. Да, так часто поступают обычные читатели (по их поводу иронизирует Ш. Бодлер в первом стихотворении «Цветов зла»), наивно (не по-уайлдовски) верящие в тождество литературы и жизни, писателя и «историка», литературы и идеологии (способов пропаганды тех или иных ценностей). Воспроизводят этот стереотип, не без подсказки некоторых писателей, и литературоведы.

Предсказуемо и оправданно в определенной степени, на наш взгляд, когда в нарратив вчитываются пассажи из «самого» Флобера (переписка прежде всего) или обстоятельства его биографии (жизнь в провинции, смерть отца и сестры, роман с Луизой Коле, сифилис, эпилепсия, меланхолия), творческой биографии (увлечение в течение долгого времени сюжетом, который подсказал Флоберу триптих Питера Брейгеля Старшего «Искушение святого Антония», увиденный им в 1845 г.). Не столь продуктивно, когда, изменяя Сент-Бёву (Флобер, надо сказать, как и Марсель Пруст после него, Сент-Бёва-критика не любил – точнее, мы бы сказали, опасался его «биографического метода»; соответственно, невозможно себе представить публикацию переписки Флобера при его жизни, хотя, думается, он в этой *исповеди* далеко не всегда «правдив»), превращают «Госпожу Бовари» в социологически понимаемый факт и игнорируют загадки метаморфозы авторского «опыта» в «текст» или подменяют этот художественный синтез (общее место романтической и постромантической литературы) идеологемами, к которым он не имеет отношения.

Однако подмена Флобера «Флобером» различного толка ведет к «смерти» этого автора, художника до мозга костей, и, соответственно, к «смерти» его рассказчика, что так или иначе устраивает литературоведов-«идеологов» в силу того, что художественные тексты, художественность как таковая, материализующаяся в прозе XIX–XX вв. в значительной степени как точка зрения и фигура рассказчика, их не интересуют.

Эта тенденция наметилась еще при жизни Флобера и связана не только с организаторами судебного процесса над романом, обвиненном в оскорблении общественной морали, но и с друзьями писателя (М. Дюкан, Л. Буйле) – вроде бы его идеальными читателями. Затем наступил черед Э. Золя и Г. де Мопассана, которые, оставив тонкие наблюдения о Флобере-человеке, кодифицировали Флобера-писателя как натуралиста («...точное воспроизведение действительности и полное отсутствие романтического вымысла... Это – сама жизнь, вставленная в рамку тончайшей литературной работы... Ни единым словом он не выдает своего присутствия» [3, с. 438]) или «апостола безличного искусства», психологиста-ироника, с антибуржуазных позиций обличающего «всеобъемлющую человеческую глупость» [5, т. 13, с. 170, 177]. Однако даже

те, кто сомневался в точности социальных наблюдений Флобера и находили, подобно Генри Джеймсу (эссе 1893 г. и 1902 г.), в «Госпоже Бовари» черты «самого литературного из романов» (Эмма, полагал Джеймс, даже в роли тривиального существа «“социально” малозначима», появилась на свет из флюберовского «литературного музея», стала синтезом высокого стиля и «общей пустоты» [13, р. 332, 328, 329]), а также сами размышляли о точке зрения, «искусстве романа», «центральной сознании», не касались, как позже и Ж.-П. Сартр, много думавший о Флобере (тема Флобера и флюберизма в сартровском творчестве: от романа «Тошнота» до биографии Флобера «Идиот в семье»), темы флюберовского рассказчика.

В дальнейшем данная тенденция не была, по сути, изменена. Из известных французских гуманитариев о рассказчике как персонаже писал, если мы не заблуждаемся, только Ж. Старобинский. Но и он, описывая отсутствие мысли, телесность восприятия и его регистры у персонажей романа, смешивает рассказчика и Флобера<sup>1</sup>.

И лишь, похоже, Хэрролд Блум, многому научившийся у американской новой критики, точнее других понимает эффекты романа, разграничивая Флобера и рассказчика: «Рассказчик гораздо меньше очарован Эммой, чем Флобер (или мы), и тем не менее именно Флобер, а не рассказчик, ее убийца... У меня столь же непростое уважение к рассказчику Флобера, как и к Яго; оба представляют себе эмоции и только затем пропускают через себя» [11, р. 659–660].

Что касается советского литературоведения XX в., то его Флобер еще со времен статьи Г. Лукача в «Литературной энциклопедии» 1930-х годов («Роман как буржуазный эпос») максимально отдален от запросов флюберовского романтического эстетизма и средств его подчеркнута артистического воплощения в «Госпоже Бовари». В свете такого марксистского или, позднее, квазимарксистского подхода роман Флобера плосок, покрыт «лаком», якобы содержит в себе авторские тезисы о превращении Эммы из отрицательной величины в положительную, чуть ли не литературного потомка Каина и Прометея, об аптекаре Омэ как наиболее полном,

---

<sup>1</sup> «Вот только для повествователя, стоящего на точке зрения внешнего свидетеля, Шарль слишком уж опускает глаза. Изображая акт его восприятия, Флобер уже не нуждается в описании его позы – она подразумевается» [7, с. 432].

типичном воплощении французской провинциальной буржуазности, объекта особой ненависти «критического реалиста» Флобера.

Даже такие знатоки французской литературы, как Б.Г. Реизов, по-своему воспроизводя штампы, восходящие еще к Золя или к 1920-м годам<sup>2</sup>, отметив, скажем, чередование у Флобера неистово романтических произведений и сдержанных, «эстетских», с убежденностью рассуждали об отождествлении автора и рассказчика в «Госпоже Бовари», об авторском «протесте против всего окружающего мира» и, как следствие, о «типичности» «“среднего” [флоберовского] героя», о «естественно-научном детерминизме, который является законом эстетики Флобера»: «Это было “пантеистическое”, или “натуралистическое” искусство, которое требовало не личного чувства, всегда ограниченного и заинтересованного, а проникновения в объект творческой волей, усилием ума и воображения» [1, с. 184, 185, 190].

Детализированное развитие аналогичных суждений можно найти у А.В. Карельского. Для него Эмма «главная героиня», само «извращенное сознание», отрицающее пошлость и само погрязшее в пошлости, «красивом». Отсюда, в понимании А.В. Карельского, и флоберовское отождествление Эммы с романтизмом, и отрицание Флобером через Эмму романтизма ради «реализма», описания торжества пошлой среды. Однако, уже пав жертвой буржуазной среды, Эмма, отмечает А.В. Карельский, становится неоднозначной, человеческой. Она начинает вызывать сострадание, поскольку все же является «живой душой», ее сознание пульсирует. Неоднозначным, человеческим становится в итоге и Шарль. То есть уже «негероичная» Эмма вызывает к новой жизни Шарля как героя, который был ранее полностью ею развенчан. А.В. Карельский уверен, что мы видим Шарля «глазами Эммы». Однако когда этот взгляд «выключается» автором, «Шарль предстает таким, каков он есть, – исполненным душевного величия». Подобная двойственность характера – завоевание «реализма» Флобера, который осуществляет «принципиальный перелом в традиции литературного психологизма» и разрушает в рамках реализма однозначность «характерологических моделей романтизма»: «Реализм был для него

---

<sup>2</sup> См. описание «флоберовской эстетики безличного и объективного» в: [1, с. 204].

подлинным сознанием долга» по изображению «именно ненавистного, именно повседневности, действительности, а также строгим отбором деталей» [4, с. 247, 248, 249, 250, 251, 254].

Попробуем предложить аргументы в пользу иного взгляда на самое известное флюберовское произведение.

Флюбер, читающий «Госпожу Бовари», становится не Флюбером, а рассказчиком, «им», «одним из нас», т.е., как об этом общается в исходных абзацах романа, одним из жителей Ионвиля (вымышленного городка), имеющим детальное представление о Руане (реальном городе), а также бывшим учеником Королевского коллежа Руана и Руанского лицея. Того самого коллежа, куда сам Флюбер поступил в восьмой класс осенью 1832 г. Разумеется, это «другое я», смешивающее вымысел и реальность, – так называемая флюберовская имперсональность<sup>3</sup> – далеко от какой-либо объективности и тем более объективности. Оно по-своему не менее лично (субъектно и субъективно), чем «неистовый» романтический нарратив от первого лица (обыгрывающий отождествление автора и героя или позволяющий автору «напрямую» вторгаться в повествование), чем то ультраромантическое «я» Флюбера, которое Флюбер весьма эмоционально демонстрирует в общении с друзьями или в переписке с Луизой Коле, рассуждая о возможностях высшей красоты искусства прозы даже тогда, когда она посвящена самому ненавистному для него – глупости, пошлости буржуа и всех регистров буржуазного языка.

Замещение Флюбера известного (открывающего по мере написания романа свои авторские «секреты» Л. Коле) Флюбером «неизвестным» (фикциональным, фиктивным, отцом прекрасной «лжи») составляет художественный, а также, возможно, философский и, не исключаем вопреки расхожему мнению о нерелигиозности Флюбера, мистический нерв «Госпожи Бовари», романа о

---

<sup>3</sup> См., напр.: «Ты уже не человек, а око...», «...чтобы во всей книге не было ни единого слова, идущего от меня», «Скрывай свою жизнь...», «...писать, перестать быть собою, но жить в каждом существе, создаваемом тобой», «...нет ни единого эпизода от моего имени и личность автора отсутствует *совершенно*», «Я плюю на воспоминания детства...», «...никогда не возвращайся в провинцию», «Эта история – чистейший вымысел, я не вложил в нее решительно ничего из своих собственных чувств и собственной жизни» [9, т. 1, с. 92, 237, 341, 332, 351, 368, 369, 389].

текучности, всепроникающей иронии, иллюзорности человеческого существования, о вязкости, бесчеловечности «бытия» (бытия как материи) и об усилиях по гармонизации этой комедии (и приоткрывающегося за ней хаоса, самой бесформенности *надшего* мира) порядком искусства – «прекрасного» порядка слов, ритма и, следовательно, чисел.

Нетождественность Флобера самому себе заявляет в романе через рассказчика (имеющего лицо, в данном случае 1-е лицо ничем фикционально не отличается от 3-го<sup>4</sup>) особенности его позиции.

Данная нетождественность суггестируется названием романа, которое является проблематичным в самых разных смыслах. Обычно в связи с семантикой названия обращают внимание на то, что «биография» Шарля Бовари, к которой рассказчик обращается в главе I Первой части, в действительности является предлогом для изложения биографии именно Эммы и ее мировидения, «боваризма», куда входит как сугубо отрицательная величина и Шарль. Однако все в повествовании, в конце концов, дается косвенно – или одно через другое, или параллельно, или через отражения. И роман не назван «Эмма Бовари», «Эмма Руо» или «Эмма». Иначе говоря, название «Мадам Бовари», вроде бы точно привязанное к Эмме, к ее взгляду на мир и ее матримониальному статусу, обманчиво и само по себе. «Мадам» не менее проблематично, ибо по сюжету Эмма по сути не является ни женой (изменяя мужу), ни матерью (она плохая мать), ни невесткой (терпеть не может свекровь), ни, в каком-то смысле, любовницей (ибо фатально утрачивает возлюбленных и остается в полном одиночестве), ни существом этого мира (ибо обживает грезу, заимствованную из книг и в какой-то мере прочувствованную в замке Вербьесар). То есть символически название романа, своего рода «книги ни о чем» (как об этом говорит автор в переписке [см.: 9, т. 1, с. 161]), – не о присутствии, бытийном, а об отсутствии, иллюзорном, слепоте всех (ко-

---

<sup>4</sup> См. резонное наблюдение: «Когда Томас Манн читает “Будденброков”, то эта ситуация автора, читающего свое произведение; когда же он читает “Доктора Фаустуса”, то он отождествляется с вымышленным рассказчиком Серениусом Цейтбломом, и тем самым коммуникативная ситуация оказывается вымышленной ситуацией актера, воплощающего собой действующее лицо. Похоже, что на уровне высказывания различие между рассказчиком от первого и третьего лица фактически не очень существенно» [10, с. 95].



нечно, не только рогоносца Шарля) и вся, – о шаткости зафиксированного смысла и даже о его ускользании, растворении.

Эмма, запутавшись в цифрах (суммах векселей), потеряв всякую веру в любовников, отравилась, мучительно умерла. Ее распадающееся тело в трех гробах (вставленных один в другой) закопано в землю на ионвильском кладбище. Ее личное имущество, имущество ее семьи распродано по постановлению суда за долги. Маленькая дочь ее забыла. Бывший муж, хранящий о ней память, пережил ее на полгода. Ее отец, старик Руо, вскоре после смерти дочери умирает от паралича. Что *осталось* от Эммы, которая была *не собой* и при жизни, кроме шали и 12 франков 75 сантимов<sup>5</sup>? То есть кроме ничтожно малой суммы денег, числами которой, впрочем, при желании можно и поиграть (12+12–3+3–6), чтобы превратить их из ничего во «все»...

На вопрос о том, какое «все» осталось от *ничего*, *недостовренности*, и отвечает, не спеша открыть свое отношение к числам, рассказчик.

Соответственно, ускользающая как дым, «обман», жизнь, утраченное время (как личное, так и социальное – в письме самого Флобера от 14 ноября 1850 г. можно прочесть, что с Луи Филиппом ушло «нечто такое», к чему нет возврата [9, т. 1, с. 138]), выстраивается у него как повествование, время обретенное. Обращено оно не столько к праху, к тому, чего уже нет и скоро сотрется из памяти (в финале повествования Эмма уже полузабыта Ионвилем), сколько к музыке слов и, таким образом, к нему самому (как создателю произведения о невыразимом, о золоте в грязи, прахе – романа в романе, текста в тексте, книги книг), к его, скорее, слушателям, зрителям (слушателям, зрителям его истории, излагаемой с неких подмостков), чем читателям (многочисленные курсивы во французском тексте романа, опущенные в переводе Н. Любимова, маркируют устное начало в романе).

Трудно согласиться с Ж. Женеттом по поводу его мысли о разрушении нарратива в романе<sup>6</sup>. «Антиромантизм» в романе не есть отрицание романтизма по сути. Рассказчик романа – его царь

---

<sup>5</sup>Русский перевод романа, выполненный Н. Любимовым, цит. по изд.: [8, с. 332].

<sup>6</sup>«...ускользание смысла в бесконечном трепете вещей – это и есть письмо Флобера» [2, с. 232].

и бог (правда, особый; в переписке Флобер утверждает, что желал бы как писатель быть Королем, т.е. личностью совершенно не демократической [9, т. 1, с. 182]), искатель некоего абсолютного смысла, пусть и выраженного через отрицание, через продвижение сознания нарратора и творимого им нарратива от одной недостовренности к другой, и еще большей недостовренности.

Повествуя об Эмме, рассказчик дает знать и о собственной биографии (биографии, отраженной в материале его нарратива: взгляде на Эмму; взгляде на себя, отраженном в Эмме; конструировании этого взгляда как произведения искусства на некоей площадке), и об источнике его нарратива (сочетание знания в виде погружения в историю на основании личного представления о прошлом, провинциальных историй в изложении старшего поколения, воспроизводства газетного материала, слухов, сплетен, баек – таково, в частности, описание кареты с любовниками, петляющей по Руану, и работы личного воображения, вымысла, а также невыразимого), и о том, как нарративы могут в идеальном смысле выстраиваться (в свете некоей поэтической Идеи) и как категорически не должны (персонажи романа уже как нарраторы, носители «чужого» языка, тех или иных фигур избитого романтического лексикона или «общественного мнения»: от Эммы до Омэ и самого рассказчика в роли гипотетического «я»).

Повествование в романе наделено несомненными приметам повествовательного всеведения<sup>7</sup>. Рассказчик, уже в самом начале своего повествования зная об итоге жизни Эммы (сцена смерти – символически центральная в нарративе), замедляет или, напротив, предельно ускоряет повествование (второй год любовной связи Эммы и Родольфа), он постоянно задумывается над функциональностью того или иного эпизода, картины, детали в объеме целого

---

<sup>7</sup> См., напр.: «Когда мы...», «когда ему исполнилось двенадцать лет», «Теперь уже никто из нас не мог бы припомнить какую-либо черту из жизни Шарля», «В эпоху Реставрации», «До 1835 года...», «Со времен событий... в Ионвиле никаких существенных событий не произошло... В тот вечер...», «Когда один нашумевший роман ввел в моду кактусы...», «Кем он был раньше, никто не знал...», «в этом году», «наступала осень... совсем как два года назад, во время болезни Эммы», Эмма читает «глупейший роман с описаниями оргий и с кровавой развязкой», «городок не спал всю ночь», «в том же году», «Недавно он...» [8, с. 32, 36, 45, 69, 90, 92, 112, 118, 136, 279, 280, 304, 332].

(наличие начала – подобия пролога – и концовки, подобия эпилога), он обожает выстраивать цепочки сходных ситуаций (Эмма в отношениях с тремя мужчинами), отражать персонажа в персонаже (Омэ / Бурнизьен), обыгрывать важные, в его понимании, лейтмотивы (цвет, звук).

К примеру, Эмма и связанные с ней символически детали – синие (что, не исключено, отсылает к ней как к женщине лунного света, «лунатику», к марионетке страсти): маленькая, синего сургуча, печать, синее шерстяное платье, черные в тени, темно-синие при ярком свете глаза Эммы, синие шелковые шторы, синий шелковый галстучек, синяя френологическая голова (подаренная Эммой Шарлю), длинная голубая вуаль, голубое кашемировое платье, голубые бархатные туфли, две вазы синего стекла, синее тильбюри Родольфа, голубое шелковое платье с четырьмя воланами, синяя банка с мышьяком и т.п.

Не менее важны те или иные «коробки», «домики» («карточный дом») Бовари в Ионвиле, дилижанс «Ласточка», красный ящик с ампутированной конечностью Ипполита, корзинка с абрикосами, используемая для любовной переписки, коробка оперы; «гроб» кареты, которая колесит по Руану с задернутыми занавесками; коробка гостиничного номера любовников, тайный ящик стола с любовными письмами Леона; три гроба Эммы), латинские выражения на тему любви или «свидетели» происходящего – Руанский собор, Сена, Аргельский холм, «мы» (Ионвиль – Руан).

На ферме Руо кричат курицы; петух кричит и при агонии мадам Бовари.

Шарманщик, старушка Леру, слепой с его песенкой – три вестника судьбы Эммы, Рока.

Наконец, по ходу выезда с Родольфом на лошадях Эмма в вуали (сцена соблазнения на вершине холма: видение счастья в этот момент окрашено в цвет вуали). Вуалью же покрыто и тело мертвой Бовари, символизируя на сей раз дно жизни, ужас распада плоти.

Разумеется, структурирование повествования имеет отношение к подспудно излагаемому рассказчиком трактату о любви, вызывающему в памяти то ли Платона (в конце концов, название городка отсылает не только к христианскому святому, но и к античному мудрецу, к диалогу о рапсодии и искусстве Гомера), то ли

Стендаля (роман «Красное и черное» прочитан Флобером еще в 1845 г.). Здесь и любовь идеальная (некое стихийное католическое начало в Эмме), и любовь, теряющая небеса (монастырь), и любовь «рыцарская» (замок, Родольф), и «любовь запретная» (Леон), и любовь простонародная (Шарль), и, потенциально, любовь площадная и даже андрогинная (элементы данной любви реализуются в отношениях с Леоном; обыграно А. Стриндбергом в пьесе «Фрёкен Жюли»). Эмма проходит путь от «небес» до «дна». Однако кончает с собой она не от «Amor nel cor» (эти слова значатся на печатке, подаренной ею Родольфу), не от того, что она отплывает на ладье любви к острову Цетеры (Ионвиль в какие-то моменты предстает Эмме как Венеция, у нее с Леоном имеются и лодка, и лодочник, и остров), а запутавшись в долгах. Падение Эммы вызывает ассоциацию с изгнанием Евы из Рая. С тем только отличием, что в повествовании представлен не рай, а в лучшем случае раек, а также ад. Иначе выражаясь, повествователь идет по пути Данте и, рассказывая о фатальном перерождении любви в смерть, о различных формах смерти в жизни, жизни как долгого обмана и разочарования, создает как постановщик «комедию» – заглядывает, открывая «занавес», снимая с «домиков» (*домика Шарля*) крыши, в современный ад.

Что уж тут говорить о многочисленных лошадях и собаках романа, о кактусах и исколотых пальцах, о страшных звуках (от стоны за лесом при соблазнении Родольфом Эммы до токарного станка Бине, колымаги с листами железа, хрипа часов собора), о хлыстике и хлысте, о поднятом подоле платья (опять-таки деталь начала рассказа – Шарль на ферме – и его конца, когда песенка слепца отправляет Эмму на тот свет)?!

Иными словами, нарратив ценен для рассказчика как некое идеальное (хотя внутри себя и динамически развивающееся) целое<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Выраженные в разных терминах мысли самого Флобера о «целом» (композиции как целом, «идее») художественного произведения – важный, хотя и не часто отмечаемый, тезис его переписки. См., напр.: «Я же – инкрустированный арабеск; кусочки слоновой кости, золота, железа; здесь раскрашенный картон, там брильянт, а есть и жезл», «Необходимо охватывать одним взглядом», «метафорический раж», «архитектурное описание», «хитрые комбинации», «целое... движется живо», «...и как целое оно неудовлетворительно», «эффекты симфонии», «Не годится, чтобы пролог подавлял собой повествование (как бы оно ни

В то же время изложение гибели одного семейства предлагается им, судя по всему, не один раз и приобретает в конечном счете характер не только пикантного описания провинциальных нравов (анекдота), но и эпоса, легенды, – разрастается из однозначного, словно позаимствованного из скандальной газетной хроники «факта» в противоречивую «фикцию», в целое «облако» (образ подобного «облака» с торчащей из него кончиком женской ножкой гениально выведен Бальзаком в его «Неведомом шедевре», новелле об абсолютном смысле творчества), в данном случае в текст неясного жанра, с не вполне ясным содержанием и тем более смыслом.

История на своем месте и история, выходящая из колеи, уточняющаяся, переписывающаяся, причудливо (гротескно) воображающаяся, инсценирующаяся, даже поющая (Флобер пел свой текст; Эмма готова отождествить себя с Люцией Ламмермур, героиней уолтерскоттовской оперы), составляют как время, так и вечность нарратива, вечность, способную предстать то тем или иным мифом, то высокой драмой, то историческим романом (о времени Июльской монархии), то балаганом и балаганчиком (комедией). Здесь не так уж далеко до умозаключения Гегеля в финале его «Лекций по эстетике» (о конце искусства именно в форме комедии).

Так или иначе, но особый фокус рассказа, отсылающий к повествователю<sup>9</sup>, в «ненадежном» названии романа косвенно напоминает о себе. Не только Эмма смотрит, проецируя свой взгляд (в частности на Шарля), не только на Эмму смотрят другие, подчас анонимные (сами Ионвиль или Руан как хор голосов, «мы») персонажи. В свою очередь, наблюдает за Эммой, а также за всеми хитросплетениями взглядов, отражений, отражений отражений, *за собой* повествователь.

Казалось бы, ничто при всей всепроникающей иронии повествования не выходит за рамки его знания, заявляющего о себе как прямо (все составные части рассказываемой истории), так и косвенно (построение композиции в виде произведения искусства), посредством тех «метаморфоз», о которых Флобер, с одной сто-

---

было замаскировано и растворено)...», «Событие длится минуту, а мечтаю о нем месяцы», «идея» [9, т. 1, с. 81, 214, 289, 326, 322, 328, 284, 356].

<sup>9</sup>См.: «...все дело в стиле или, вернее, в повороте, в точке зрения» [9, т. 1, с. 241]. Слова о «точке зрения» употреблены Флобером в терминологическом смысле раньше, чем Г. Джеймсом.

роны, несколько загадочно упоминает в переписке с Л. Коле, но которые, с другой стороны, очевидны как элементы искусства романа. Рассказчик – буквально маг, гений картин, инсценировки, перевоплощения<sup>10</sup>, метаморфоз, смешения высокого и низкого, арабеска, он берется быть мужчиной и женщиной, зрячим и слепцом, старушкой и девочкой, ионвильским кладбищем, Руанским собором, оперным залом и городскими запахами («сигар, устриц и абсента») [9, т. 1, с. 365], данная деталь фигурирует как в тексте романа, так и в письме Флобера Л. Коле) – всеми, всем и никем, ничем<sup>11</sup>. Однако у этого Протея, гения всеведения, перевоплощения, «глаза» (пластика, цветовая палитра романа налицо) и даже музыки, владения нарративом как «симфоническим» целым, некоей Идеей (выстраиваемой вокруг чисел), нет имени.

Точнее, у этого *никто* оно есть. Это имя «мы». Оно самое первое во французском тексте романа («Nous...»<sup>12</sup>). Вроде бы незаметное, это имя отсылает не только к коллективному сознанию, «провинции», «провинциалам» (что также говорит о направленности взгляда). По форме своего написания оно не отличается от древнегреческого слова «Нус» (рус. «Ум»; у Платона, Аристотеля, Плотина эквивалент высшего смысла, идеи осмысленного, демургического начала бытия).

Случайно или намеренно, но нарратив заканчивается фразой, где также отсутствует имя («Недавно он получил орден Почетного легиона» [8, с. 33]; *Il vient de recevoir la croix d'honneur* [12, р. 446]). Да, прямой смысл фразы отсылает к награжденному, к Омэ. Но косвенный, как нам кажется, намекает на поэтику кос-

<sup>10</sup> «В основе моей натуры... фигляр. И в детстве и в юности я питал неистовую страсть к подмосткам»; «Моя натура паяца», подражал «нищему эпилептику»; «Зрелище жизни»; «С высоты Триумфальной арки парижане... кажутся маленькими»; «...влезать в шкуру антипатичных людей» [8, с. 73, 94, 110, 112, 262].

<sup>11</sup> Образцом подобного искусства для Флобера являлись как воплощение «сверхчеловеческой безличности» Шекспир и Байрон. Неуловимостью личности Шекспира и «шекспиризмом» навеяны, как нам кажется, следующие слова, которые впоследствии воспроизведены со ссылками на Аристотеля и нарциссизм молодого Джойса Стивенном Дедалусом: «Художник в своем творении должен быть, как все в мироздании, невидим и всемогущ, пусть его чувствуют везде, но не видят» [9, т. 1, с. 171, 389].

<sup>12</sup> «Nous étions à l'Étude, quand la Proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé en bourgeois...» [12, р. 48].

венности, которая утверждена нарратором еще в первой строке посредством «мы».

«Мы» на протяжении всего повествования не сдает своих абсолютистских нарративных позиций, наделено всеми признаками того, что сам Флобер именовал «пантеистичностью» (отождествление автора и демиурга, предложенное в гностическом или деистическом ключе, налицо). Помимо привнесения в нарратив черт изысканной литературности, почти что ракет, фейерверков «искусства для искусства» (слова «гротески», «арабески» здесь более чем уместны) – конструирования композиции, обыгрывания литературных цитат (Сент-Бёв, Бальзак, Жорж Санд, а также Шекспир, Гёте и мн. др.), эффектов слоеного пирога (первый образ в этом ряду – фуражка Шарля, и увидена она глазами именно рассказчика; только затем появляются сцена «многоголосия» сельскохозяйственной выставки и ей подобные) и т.п. – рассказчик комбинирует единовременье и драматическое развитие событий, овнешнение внутреннего монолога (несобственно прямая речь, подаваемая как «взгляд» или связанное с ним «оценочное суждение» персонажа – Эмма чувствует, думает, любит, ненавидит *глазами*) и наделение персонажа тем уровнем интеллекта и теми суждениями, которыми, строго говоря, они обладать не способны.

Конечно, как бывает в таких случаях, можно спорить об источнике «фокализации», но фраза «Душа ее, сломленная гордыней, находила успокоение в христианской кротости» [8, с. 215] едва ли является продолжением сознания Эммы, как не является ее продолжением скорейшее опровержение предыдущего тезиса («богомольная гордыня», там же).

Например, Родольф обнаруживает понимание поэзии: «Ведь никто же до сих пор не сумел найти точные слова для выражения своих чаяний... ибо человеческая речь подобна треснутому котлу...» [8, с. 195].

Рассказчик – и Омэ (именующий себя турком и награжденный феской, сходной с той, которую Флобер вывез с Востока), и Жюстен, и Родольф, и многие другие, – стокий глаз.

Гротескно, иронически окрашенное красноречие рассказчика, неутомимо занимающегося сменой масок и картин, декораций, наложением одного на другое, достигает неслыханных риторических высот, когда читатель сталкивается с самыми знаменитыми стро-

ками романа. «И тут правда жизни разверзлась перед ней...» [8, с. 301]. Отверзлась ли правда жизни перед Эммой, внучкой пастуха, дочерью провинциального фермера, женщиной, вздрагивающей даже от случайного прикосновения мужчины (при знакомстве с Шарлем)?

И да (боль страшна, смерть близка; счастье – фантом), но, скорее, нет, ибо Эмма в описании рассказчика умирает *обманутой* – вестник этого фатального обмана – слепец с его песенкой о повторяемости бытия (от Средневековья до 1848 г. ничего не изменилось, намекает рассказчик), он перечеркивает все усилия доброго аббата, вроде бы подготовившего Эмму к уходу в мир иной, бросившего в огонь все, что осталось от мира сего, – ибо Эмма и не христианка по своей земной сути, не философ, и не автор «Мира как воли и представления», а «только женщина» (здесь в пору вспомнить эффектный финал гонкуровской «Актрисы»), и предельно земная, страстная, сама материя, самая мучающаяся *вечная женственность*. Исхода нет. Не «проще» ли сказать «обман жизни», как это было сделано ранее [8, с. 275], или, что точнее в данном контексте, небытие? И черные метки распада материи в повествовании для повествователя самые неоспоримые, как неоспорима трупная жидкость Эммы, упоминаемая рассказчиком по аналогии с тем, как он, явно знакомый с физиологией, много раньше упоминал малютку Бертю, срыгивающую на чистую пеленку.

Но нет, обман продолжается и будет продолжаться. *Esse hoto*, таков, согласно рассказчику, человек, имярек, такова всякая жизнь, а не только жизнь отдельно взятой провинциальной женщины. Безымянная жена Руо (мать Эммы) – Эмма – Берта... Ева (последнее прекрасно передаст Г. де Мопассан в романе «Жизнь», переписав «от себя» произведение своего учителя).

Отверзлась ли такая правда жизни перед «самым» по сюжету обманутым персонажем романа («Это игра судьбы!» [8, с. 331]; “C’est la faute de la fatalité!” [12, p. 445]), где всё и все, включая рассказчика, равнодушную, по его описаниям, природу (тщательно фиксируемая смена времен года, народного календаря), заняты осознанным или неосознанным обманом?! Он, далекий от религии, покаяния, представления о грехе руссоистский человек, наказан неким богом неведанным, и он просит прощения! У *кого?* Кто произносит эти слова, Шарль? Конечно, Шарль. И за него, сквозь



него, и совсем иначе, чем Шарль, рассказчик. «Это игра судьбы!» становится метафорой – одновременно квазимудростью, бессмысленной трескучей фразой в духе латинских выражений, заучиваемых в школе, и мудростью – правда, мудростью, вывернутой наизнанку и вложенной в «паяца», «дурака».

Является ли поэтому таким уж монстром аптекарь Омэ, чьи «обманы» по сути не отличаются от всех иных «обманов» повествования (включая хитроумные козни «весельчака» Лере, вручающего Эмме после подписания каждого нового векселя, билета на тот свет, «подарки» в виде отреза той или иной такни)?

Итак, и давно (начало рассказа, детство), и недавно (конец монархии Луи Филиппа, этапа жизни, жизни как истории) в сознании рассказчика рядом. В нем и из него все. Это отстранение от «я» позволяет рассказчику, будучи собой и не собой, создать не только зафиксированную историю, не только автобиографию (провинциальный литератор-неудачник, овладевший на свой риск и страх многосоставными эффектами искусства романа), не только нарратив как артистическое целое, но также – в свете его «блужданий», «говорений сквозь», «обманов» – и что-то неуловимое, невыразимое, простиупающее сквозь переливы, арабески, ритмы его письма, постановочных усилий, театрального романа, письма, которое в свете идеала Флобера как искусство «ни о чем», как максимально трудное искусство, поскольку эстетизируется, доводится до уровня «поэзии», «музыки», как несколько позже и у Бодлера, безобразное.

Последнее предложение романа проливает свет на характер занятий, на местоположение анонимного рассказчика, самой суммы некоего «я» (провинциала) и «нуса», ордена литераторов, побывавших не только в «самом Париже», но и в Италии (Эмма упорно желает сбежать в Италию, а не сбежав туда с Родольфом, придумывает ее для себя и Леона в Руане), на Востоке (высота шпиля Руанского собора точно соотносена рассказчиком с высотой египетской пирамиды).

Омэ награжден орденом прежде всего за свои литературские заслуги. Благодаря Крестику в петлице он приобщился к «бессмертию». Он *переписчик*, творец прекрасного нового мира (ранее, как сообщает рассказчик, его создавали другие братья-литераторы, Шатобриан или сэръ Уолтер Скотт, чтение которого оказалось са-

мым значимым для Эммы; Эмма и Лючия поменялись местами, искусство создало жизнь)! Его письмо – сама реальность, воспроизводящаяся (через его высказывания), легитимированная газетами, журналом, самим королем и его орденом.

По иронии, Флобер в конце концов получил орден Почетного легиона именно благодаря легитимации «Госпожи Бовари» (1866), хотя в момент выхода романа, прошедшего через судебное разбирательство, не мог как маргинал и эксцентрик об этом и мечтать, страшился наказания и литературного провала (в отличие от успешного М. Дюкана, получившего этот орден в 1853 г., а также посоветовавшего другу, партнеру по египетскому путешествию, переписать роман ради его успешной публикации).

Однако не только *мы, он, Омэ, Нус, Ион, барды-слепцы*, позднее Фредерик Моро или Бювар и Пекюше переписывают реальность, пытаются перебросить мостик от случайного, «обманчивого» к абсолютному. Этим же занимается и рассказчик. В первой фразе романа говорится об учениках с перьями в руках, которые выполняют письменное упражнение («урок» в переводе Н. Любимова). Судя по другим деталям главы I, они переписывают, и порой не один раз, один и тот же латинский текст. Во всяком случае, так им грозит школьный наставник за непослушание (500 раз).

Что означает переписывание применительно к рассказчику, уже не ученику, боящемуся учителя, а прошедшему некую инициацию мастеру романной архитектуры? Чем, каким орденом награжден *он* за все свои усилия, за свои перевоплощения? При первом рассмотрении – никаким. Как никакой *наградой*, кроме смерти, реальной или приближающейся, кроме угасания сознания не награждены ни Эмма (мучительная смерть), ни Шарль («райская» смерть в беседке; сравним со смертью Хаджи-Мурата в тростниках у реки), ни Берта (судя по всему, грядущая смерть от туберкулеза при работе на прядильной фабрике), ни старик Руо (паралич), ни город (переполненный формами жизни-в-смерти, одной из самых мощных фигур которой становится Руанский собор с его гробницами, гидом-служкой) – место предельного окончательного падения Эммы, которая отъезжает с Леоном в карете любви, похожей на «гроб».

Однако, сознавая в отличие от Эммы (у этого опоздавшего появиться на свет новейшего рыцаря, начитавшегося романов, нет

своего Санчо Пансы) иллюзорность своих обманов, рассказчик (Дон Кихот и Санчо Панса одновременно), как по-своему и ибсеновский Пер Гюнт (провинциал, становящийся человеком мира; вечный враль, который не обманут Сольвейг; домосед и вечный путешественник – посетитель троллей, пирамид, Сфинкса), ищет-таки вместо черного, ночи, свои красное, солнце, звезду.

Эти упрямые поиски, судя по тем усилиям «монаха», «завторника», «схимника», которые Флобер, как известно, вкладывал в шлифовку текста «Госпожи Бовари», чреваты меланхолией, торжеством всепроникающей иронии (утрата какой бы то ни было достоверности в отражениях испытана С. Малларме в жизни и в поэзии), ужасом угасания сознания (свойственным Флоберу-эпилептику), безумием, «убийством» (символический, добавим необязательный психоаналитический штрих, расчет в романе с детством, с провинциальным прошлым, Июльской монархией, а также, возможно, с Луизой Коле, уже не возлюбленной, не самым пламенем страсти, а обременительной «куклой», плохим поэтом, трижды и четырежды любовницей, а также матерью), самоубийством<sup>13</sup>. Эти страхи, фобии, комплексы по воле нарратора романа либо не комментируются (позиция «доброго» доктора Ларивьера у одра Эммы, он с сочувствием хранит молчание), либо, ради эксперимента над невинным, вкладываются в Шарля.

И вот «вечно обманутый» рискует поднять покров (вуаль мертвой жены). В ужасе он – не подобие ли короля Лира Шарль на сей раз! – отброшен увиденным назад (рассказчик не сообщает, что увидел Бовари). Еще одним «шутком», как уже говорилось, становится слепец, песенка которого по мотивам «вечного возвращения» ставит точку в агонии отравившейся, лишает ее, было упокоившейся под влиянием аббата и таинства, благословения церкви. Однако повествователь – и не Шарль, и не тот клинический больной, который не знает, о чем в роли вестника рока поет.

Финал повествования фокусируется не только на проигрыше вечной Эммы, торжестве вечного Омэ (легитимация в роли образца поэзии и высшего арбитра вкуса предельной заурядности;

---

<sup>13</sup> См., напр.: «Несколько лет назад мы были здесь, в провинции, плеядой юных чудаков... Мы метались между безумием и самоубийством»; «Три рода безумия воют в один голос, и тут же сыплет островами шут, хлещет дождь и сверкает молния» [8, с. 157, 344].

мало кто обращает внимание, что и Омэ, не только Шарль, говорит о фатуме), но и на самоустранении нарратора, точнее, на его выходе из роли рассказчика, на разрушении им театроподобной иллюзии, которая так тщательно конструировалась и выстраивалась до момента смерти.

С одной стороны, это отречение от театра позволяет вспомнить гору трупов в финале шекспировских трагедий, ассоциируется с открытыми концовками Ибсена, упирающимися в смерть. Все умерли или находятся, как Лир, в преддверии смерти. Заречной, «чайки», молодости, весны, театра на берегу озера больше нет. Есть осень, переходящая в зиму, и продуваемые ветром, тьмой, остатки декораций на том же берегу, теперь пустынном, что по следам Шекспира, Флобера, Ибсена схвачено и развито Антоном Чеховым.

С другой стороны, оно позволяет вспомнить опять-таки Шекспира, но уже не Гамлета (мстящего за смерть отца, выбирающего «не быть», уколотого отравленной шпагой, сыгравшего роль, вышедшего из роли), а мага Просперо – безумие не предельного отчаяния, а некоего священного знания, – некое священное, ритуализованное, сакрализованное безумие.

Не будем забывать, что именно *победив слепца*, отравленного им на веки вечные в богадельню – сумасшедший дом, Омэ (ранее Омэ, этот верховный судья, одаряет его в присутствии Эммы монеткой так же, как до того старушка Леру была одарена эмиссаром власти медалью за верную службу короне) занимает как литератор олимпийские высоты.

Похоже, повествователем вопреки всевластию слова Омэ, теперь уже повергнутому богу и слову, безумцу дарована символическая победа в поражении. Похоже, его маска, маска *попугая*, апроприирована. Нарратор умер, нарратор, новый Ион из Ионвиля, «воскрес», вещает на все голоса (прием Т.С. Элиота в поэме «Бесплодная земля»), где лирическим повествователем является двупольный и многоликий Тиресий, в отличие от Эммы, которая никогда, в изображении рассказчика, не воскреснет (глубинная антихристианская направленность романа несомненна вопреки наличию в нем порой милого *народного* аббата!), хотя ее агония и соотносилась им (пародийно!) с Великим постом и Страстными днями.

Концовка повествования, противопоставляющая намеченному в нем движению от одной нереальности к другой (лукрециево и антониево – см. упрямую разработку Флобером его идеи святого Антония – «все течет») ценность отрицательного поданного утверждения (предварительно назовем его «прекрасной ложью», «ложью» гениального инсценировщика правдоподобных картин), неожиданно выдает в рассказчике и его создателе Флобре носителей некоего апофатического Знания, которое обещает в историко-литературной перспективе не только «Бесплодную землю» (андрогин Тиресий), но и «Мастера и Маргариту».

Подведем промежуточный итог. Центральное событие повествования – смерть. Рассказчик романа – не только «мы», рацию, изящное искусство, метафоры, «пантеизм», метаморфозы, «нус», но и безумец, «идиот», «гомероподобный» «слепец», у которого все – ужас смерти, небытие, хаос, и все как космос – на своих местах. Образ истории Эммы, спетой на разные голоса *идиотом*, может показаться фантазией автора данной статьи, но фантазии подобного рода безусловно посещали и Сартра (сартровский ремейк «Госпожи Бовари» осуществлен в романе «Тошнота»), и У. Фолкнера (у которого умножение точек зрения на фоне гибели семьи, Юга, а также инцестуальной или кровосмесительной любви не знало пределов).

В дальнейшем нам предстоит уточнить позицию рассказчика (откуда, какими методами, помимо метаморфоз и метафор, ведется рассказ в этом театральном романе), соотношение тщательно выстроенной хронологии рассказа и исторического времени, возраста персонажей, а также нумерологии повествования и стоящего за этой нумерологией квеста.

### Список литературы

1. Грифцов Б.А. Психология писателя. М.: Художественная литература, 1988. 462 с.
2. Женетт Ж. Моменты безмолвия у Флобера // Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. / пер. с франц.; общ. ред. С.Н. Зенкина. М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1998. Т. 1. 472 с.

3. Золя Э. Собрание сочинений : в 26 т. / пер. с франц. М.: Художественная литература, М., 1966. Т. 25. 768 с.
4. Карельский А.В. Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур. Выпуск 1: Французская литература XIX века / сост. О. Вайнштейн. М.: РГГУ, 1998. 279 с.
5. Мопассан Ги де. Полное собрание сочинений : в 13 т. / пер. с франц. М.: Художественная литература, 1930–1950.
6. Реузов Б.Г. Французский роман XIX века. М.: Высшая школа, 1977. 304 с.
7. Старобинский Ж. Шкала температур: Язык тела в «Госпоже Бовари» // Старобинский Ж. Поэзия и знание : в 2 т. / пер. с франц.; сост. С.Н. Зенкина. М.: Языки славянской культуры, 2002. Т. 1. С. 432–463.
8. Флобер Г. Госпожа Бовари // Собрание сочинений : в 3 т. М.: Художественная литература, 1983. Т. 1. С. 29–332.
9. Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: письма, статьи : в 2 т. / пер. с франц.; сост. С. Лейбович. М.: Художественная литература, 1984.
10. Шефер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / пер. с франц. М.: УРСС, 2010. 192 с.
11. Bloom H. Genius. N.Y.: Warner Books, 2002. 814 p.
12. Flaubert G. Madame Bovary: Mœurs de province / éd. Thierry Laget. P.: Gallimard, 2001. 513 p.
13. James H. Gustave Flaubert [1902] // James, Henry. Literary Criticism: French Writers. Other European Writers. The Prefaces to the New York Edition. N.Y.: The Library of America, 1984. P. 314–346.

## References

1. Griftsov, B.A. *Psikhologiya pisatelya* [*The Psychology of a Writer*]. Moscow, Khudozhestvennaya literature Publ., 1988, 462 p. (In Russ.)
2. Zhenett, Zh. “Momenty bezmolviya u Flobera” [“Moments of Silence in Flober”]. Zhenett, Zherar. *Figury* [*Figers*] : in 2 vols, transl. from French; ed. by S.N. Zenkin. Moscow, imeni Sabashnikovykh Publ., 1998. (In Russ.)
3. Zolya, Eh. *Sobraniye sochinenii* [*Collected Works*] : in 26 vols, transl. from French. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1966, vol. 25, 768 p. (In Russ.)
4. Karel'skii, A.V. *Metamorfozy Orfeya: Besedy po istorii zapadykh literatur* [*Metamorphoses of Orpheus: Talks on the History of Western Literature*] Issue 1: *Frantsuzskaya literatura 19 veka* [French Literature of the 19<sup>th</sup> Century], comp. by O. Vainshtein. Moscow, RGGU Publ., 1998, 279 p. (In Russ.)

5. Mopassan, Gi de. *Polnoe sobranie sochinenii* [*Complete Works*] : in 13 vols, transl. from French. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1950.
6. Reizov B.G. *Frantsuzskii roman XIX veka* [*The French Novel of the 19<sup>th</sup> Century*]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1977, 304 p. (In Russ.)
7. Starobinskii, Zh. “Shkala temperatur: Yazyk tela v ‘Gospozhe Bovari’” [“Temperature Scale: Language of the Body in ‘Madame Bovari’”]. Starobinskii, Zh. *Poehziya i znanie* [*Poetry and Knowledge*] : in 2 vols, trans. from French and comp. by S.N. Zenkin. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul’tury Publ., 2002, vol. 1, pp. 432–463. (In Russ.)
8. Flober, G. “Gospozha Bovari” [“Madame Bovari”]. Flober G. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*] : in 3 vols, Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1983, vol. 1, pp. 29–332. (In Russ.)
9. Flober, G. *O literature, iskusstve, pisatel'skom trude: pis'ma, stat'i* [*About Literature, Art, Literary Work: Letters, Articles*] : in 2 vols, transl. from French; comp. by S. Leibovich. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1984. (In Russ.)
10. Shefer, Zh.-M. *Chto takoe literaturnyi zhanr?* [*What is a literary genre?*], transl. from French. Moscow, Editorial URSS Publ., 2010, 192 p. (In Russ.)
11. Bloom, Harold. *Genius*. N.Y., Warner Books, 2002, pp. 659–660.
12. Flaubert, Gustave. *Madame Bovary: Mœurs de province* / éd. Thierry Laget. P., Gallimard, 2001, pp. 48–446. (In French)
13. James, Henry. “Gustave Flaubert” [1902]. James, Henry. *Literary Criticism: French Writers. Other European Writers. The Prefaces to the New York Edition*. N.Y., The Library of America, 1984, pp. 314–346.