



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования
«Дальневосточный федеральный университет»
(ДФУ)

ШКОЛА ИСКУССТВ И ГУМАНИТАРНЫХ НАУК

Департамент искусств и дизайна

Мусихина Дарина Николаевна

**ЖИВОПИСНОЕ НАЧАЛО В СИСТЕМЕ ОБРАЗОВ
РОМАНОВ ГЮСТАВА ФЛОБЕРА**

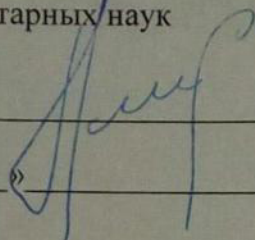
ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
по образовательной программе подготовки магистров
по направлению 50.04.03 «История искусств»

магистерская программа «История и методология искусствознания»

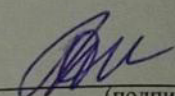
Владивосток
2018

В материалах данной выпускной квалификационной работы не содержатся сведения, составляющие государственную тайну, и сведения, подлежащие экспортному контролю.

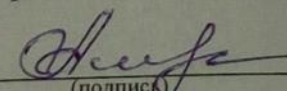
Директор Школы искусств и гуманитарных наук


_____ Ф. Е. Ажимов
« _____ » _____ 20__ г.

Студент гр.
М4212


_____ (подпись)
« 18 » _____ 20 18 г.

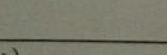
Руководитель ВКР
профессор, доктор искусствоведения


_____ Г. В. Алексеева
(подпись)
« 19 » _____ 20 18 г.

Назначен рецензент:
кандидат искусствоведения,
доцент департамента искусств и дизайна
ШИГН
Н. А. Левданская

Защищена в ГЭК с оценкой

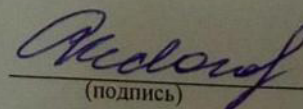
Секретарь ГЭК


_____ И. А. Кравченко
(подпись)
« _____ » _____ 20__ г.

«Допустить к защите»

Директор департамента искусств и дизайна

доцент, доктор искусствоведения


_____ Н. А. Федоровская
(подпись)
« 25 » _____ 20 18 г.

Оглавление

Введение	3
Глава 1. ПРИЕМ ПОРТРЕТ В ЛИТЕРАТУРЕ И ЖИВОПИСИ	15
1.1. Характеристика описательного приема «портрет» в литературе...	15
1.2. Характеристика приема «портрет» в живописи.....	17
1.3. Возможность искусствоведческого соотношения портрета в живописи и в литературе посредством метода герменевтического анализа..	20
Глава 2. ПОЭТИКА ПОРТРЕТА В РОМАНЕ Г. ФЛОБЕРА «ГОСПОЖА БОВАРИ»	23
2.1. Эстетические взгляды Флобера.....	23
2.2. Роль живописного начала в творчестве Г.Флобера.....	31
2.3. Прием портретной характеристики в романе Флобера «Госпожа Бовари» на примере мужских образов.....	35
2.4. Особенности портрета Эммы Бовари	46
Глава 3. ПОЭТИКА ЖИВОПИСНОГО ОБРАЗА СВЯТОГО АНТОНИЯ В РОМАНЕ Г. ФЛОБЕРА "ИСКУШЕНИЕ СВЯТОГО АНТОНИЯ"	73
3.1. Роль искусства в история создания литературного образа святого Антония.....	73
3.2. Живописные особенности образа святого Антония.....	77
Глава 4. ЖИВОПИСНОЕ НАЧАЛО В СИСТЕМЕ ОБРАЗОВ РОМАНА Г. ФЛОБЕРА "САЛАМБО"	90
4.1. Влияние эстетики Востока на формирование живописной манеры письма Г.Флобера а романе «Саламбо».....	90
4.2. Роль цвета, света и композиции в романе "Саламбо".....	94
Заключение	114
Список литературы	123
Приложение 1	134
Приложение 2	137
Приложение 3	148

Введение

Романы Гюстава Флобера являются объектом изучения многих исследователей на протяжении уже почти двух столетий. Творчество великого французского писателя рассматривалось с психологической и сюжетной точек зрения. Однако не так много авторов изучали романы на предмет выявления в них художественных приемов, отсылающих нас к изучению традиций и техник европейского изобразительного искусства.

Ярким примером наличия живописного начала в творчестве Флобера являются три самых значимых романа XIX века, «Госпожа Бовари», «Искушение святого Антония» и «Саламбо». Данные произведения являлись предметом изучения для множества исследователей, существует немало трактовок и сюжетов. Именно герменевтический подход к рассмотрению образов героев романов представляет особый интерес для нашего исследования.

Актуальность темы исследования определена возможностью выявить и представить живописные элементы в описании образов в творчестве Гюстава Флобера, на примере трех романов: «Госпожа Бовари», «Искушение святого Антония», «Саламбо». Специфика данного исследования обусловлена тем, что живописная составляющая литературных произведений является одним из важнейших проблемных полей современного зарубежного литературоведения и искусствоведения. Несмотря на большое количество работ, посвященных исследованию творчества Гюстава Флобера, в данном аспекте в отечественном искусствоведении проблема специально не изучалась. В системе образов Гюстава Флобера проблема разработки темы живописного начала остается недостаточно изученной.

Степень научной разработанности темы исследования. К исследованию творчества Гюстава Флобера обращались многие зарубежные мыслители и ученые. Искусствоведческие идеи живописного начала в романах Г. Флобера были разработаны в трудах Ш. Сент-Бева, А. Моруа, А. Финч, А. Тук, Ж. Сеженжер, М. Ларенц, Л. Пирс и других. Среди отечественных

исследователей творчества писателя необходимо отметить Б. Реизова, Г. Модину, А. Унковского, А. Пузикова. Данная научная тема является более разработанной в зарубежном искусствоведении, тогда как в отечественном ей посвящены только несколько отдельных работ вышеперечисленных авторов.

Современник великого французского писателя Шарль Сент-Бев одним из первых выдал критическую оценку творчества Флобера. Началом исследования романов послужила статья французского литературоведа, опубликованная в газете «Монитор» от 4 мая 1857 г. Статья включала в себя детальный анализ сюжета и эстетической составляющей романа «Госпожа Бовари». Исследовательские труды Ш. Сент-Бева внесли существенный вклад в изучение «объективного стиля» произведений Флобера. Являясь авторитетным критиком, Сент-Бев подтолкнул литературоведов и искусствоведов своего времени к изучению произведений писателя.

При активном изучении творческого метода Флобера в конце XIX – начале XX веков, центром внимания исследователей остается биографическое, автобиографическое начала, а также романтическая основа произведений писателя.

Новым этапом в исследовании творчества французского писателя становится середина XX века. Большая часть рукописей Гюстава Флобера становится доступной для исследователей в стенах Национальной библиотеки Франции. Жан Поль Сартр пишет работу «Идиот в семье: Г. Флобер от 1821 до 1857», в которой дает социологическую и психологическую критику духовного становления писателя с детских лет. В своем труде Сартр отмечает живописность литературных образов писателя, однако ключевым элементом работы остается биографическая составляющая. В 70-е годы XX века Андре Моруа продолжает идеи Шарля Сент-Бева в своем труде «Литературные портреты». Подход Моруа заключается в исследовании творчества Флобера с помощью всестороннего рассмотрения внутреннего мира писателя. При анализе сюжета произведений Моруа глубоко проникает в психологию их автора, тем самым находя ответы и мотивацию поступкам героев его произведений.

Со временем ученые стали уделять все больше внимания психологическому, социологическому и герменевтическому подходам к изучению литературного творчества Гюстава Флобера. В последние годы проблеме изучения живописного начала литературных произведений уделяли внимание в основном зарубежные ученые. Среди исследователей данного вопроса необходимо выделить современного исследователя Адрианну Тук. В своей работе «Флобер и визуальное искусство: от изображения к тексту» (2000 г.), автор рассматривает актуальный для нас вопрос о живописном начале в системе образов произведений Гюстава Флобера. Основным методом использованным в данной работе является герменевтический подход к восприятию литературного текста. В своем труде Тук исследует романы писателя со стороны восприятия текста как живописного полотна, анализирует подходы к передаче сюжета произведений, проводя аналогии с живописными приемами. Данную тему также поднимает Израель-Пелетье в работе «Флобер и живопись» (2004 г.). Данные исследования оказали определенное влияние на решение проблемы классификации и интерпретации образов и сюжетов в произведениях писателя.

Работа Элиф Ипек Аккайя «Путешествие легенды: тема искушения святого Антония в живописи Сезанна» (2001 г.) относится к историко-сравнительным работам, посвященным творчеству Г. Флобера. Автор исследования акцентирует внимание на сюжете искушений святого Антония в литературе и искусстве. В данной работе автор изучает влияние текста романа Флобера на репрезентацию образа святого Антония в творчестве Сезанна. Один из основных разделов исследования посвящен иконографии святого отшельника.

Среди ведущих работ, посвященных живописному началу в литературном творчестве Гюстава Флобера, необходимо отметить искусствоведческий труд Сабин Нарр «Легенда как живописная форма» (2011). В работе исследовательницы анализируется понятие «легенды» в литературе и живописи, а также применяется метод герменевтического анализа. Данный подход используется с целью продемонстрировать

взаимосвязь текстового языка с живописными образами легенд. Работа «Легенда как живописная форма» является ключевой для нашего исследования, а также подкрепляет ряд выдвинутых нами гипотез.

Работа Бенедикта Першерона «Искушение святого Антония: зоология и мифология» (2015г.) вслед за исследовательским трудом Сабин Нарр поднимает вопрос присутствия живописного начала в системе образов религиозной драмы Г. Флобера, посвященной искушениям святого Антония. Бенедик Першерон обстоятельно доказывает наличие влияния искусства и естественных наук (зоология) на литературное произведение писателя.

Актуальный для нашей научной работы вопрос связи изобразительного искусства и литературного текста поднимает французский исследователь Доминик Жюльен в труде «Красный цвет в эстетике романа Саламбо» (2016 г.). В данной работе автор раскрывает тему колорита в тексте романа «Саламбо». Доминик Жюльен утверждает, что литературный язык Флобера в данном историческом романе управляется принципом, аналогичным технике станковой живописи, что приравнивает роман к изобразительному искусству. Исследовательский труд Д. Жюльена является ключевым для раздела нашей работы, посвященного цвету, свету и композиции в романе «Саламбо» Г. Флобера.

Раскрывая степень изученности поставленной нами проблемы, нельзя не упомянуть работу Ради Мохамеда «Изображение живописного пространства в романе «Саламбо» Г. Флобера» (2017 г.). Автор данного исследования стремится изучить различные способы введения живописного элемента в романтический жанр, в частности, чтобы доказать важность живописного начала в романе Гюстава Флобера «Саламбо». Посредством проведенного герменевтического анализа текста романа Ради Мохамед раскрывает функционирование отношений литературного изображения в романе и подчеркивает влияние искусства на создание данного художественного произведения. Исследование Ради Мохамеда оказало активное влияние на раскрытие проблематики нашего исследования и выявления связи между текстовым и визуальным изображением.

Вместе с тем, необходимо отметить, что отечественные критики также уделяли определенное внимание проблеме интерпретации творчества Гюстава Флобера. Советский литературовед, специалист по истории европейской литературы XVIII-XIX веков, Борис Георгиевич Реизов посвятил анализу произведений Флобера ряд работ, среди которых вопросы живописного начала присутствовали в монографии «Творчество Флобера» (1955г.). Также большой вклад в исследование творчества писателя внесла статья о Флобере в исследовательском труде «Французский роман XIX в.». Б.Г. Реизов акцентирует внимание на эстетической направленности произведений Флобера, а также рассматривает влияние творчества писателя на дальнейшее развитие художественной мысли.

Продолжателями психологического и социологического подходов в изучении литературных произведений являются отечественные ученые С. Брахман, С. Зенкин, А. Пузиков. Основным элементом исследования данных авторов являлось выявление психологии персонажей и интерпретация их поступков в романах.

Дальневосточный исследователь-флоберовед Г.И. Модина в своих работах рассматривает мировоззрение писателя, художественный мир его произведений, исследует эволюцию символических выражений внутреннего облика Флобера как художника и творца. Среди ключевых вопросов исследования в работах Г.И. Модина особое место занимает эстетика романов Гюстава Флобера и использование герменевтического подхода к ее изучению.

Обзор источников по данной проблематике дает основания предполагать, что несмотря на многоаспектные разработки искусствоведов и литературоведов в области изучения творчества Флобера, попытки системного рассмотрения живописного начала текстов произведений писателя в отечественном искусствоведении ранее не предпринимались.

Объектами исследования являются романы Г. Флобера «Госпожа Бовари», «Искушение святого Антония», «Саламбо».

Предметом исследования является роль живописного начала в создании образов персонажей и природы в романах Г. Флобера.

Объект и предмет исследования требуют постановления следующей **цели**: определить живописное начало в системе образов в романах Г. Флобера «Госпожа Бовари», «Искушение святого Антония», «Саламбо». Для достижения поставленной цели необходимо выделить ряд следующих **задач**:

1. представить характеристику описательного приема «портрет» в литературе и живописи;
2. охарактеризовать эстетические взгляды Г. Флобера и выявить их влияние на создание живописных образов в романах с помощью визуальных характеристик;
3. определить особенности композиции в романах Г. Флобера «Госпожа Бовари», «Искушение святого Антония», «Саламбо»;
4. сравнить образы персонажей и природы в романе с произведениями западноевропейского искусства.

Теоретические основы и методологические подходы

Для реализации поставленных выше задач в данной работе используется комплексный метод исследования. Он включает такие методы, как:

1. историко – сравнительный метод;
2. описательный метод;
3. метод герменевтического анализа;
4. проблемно - логический метод;
5. системно-типологический метод;
6. иконографический метод;
7. формально-стилистический метод.

В нашей работе также использованы такие общенаучные методы, такие как восхождение от абстрактного к конкретному, анализ исторического и логического содержания текста, метод аналогий. Метод аналогий является ключевым для нашего исследования и полностью соответствует одной из поставленных задач – определить особенности портретной живописи в романах Г. Флобера «Госпожа Бовари», «Искушение святого Антония»,

«Саламбо». С целью выявления своеобразия портретов в данных романах, и сравнения техники их написания с техникой живописных произведений западноевропейского искусства, мы использовали метод аналогий.

Проблемно - логический метод поставил перед нами ряд задач, каждая из которых рассматривается в логической последовательности. Данный метод позволил выделить основные концептуальные положения художественной картины мира в контексте гуманитарно-искусствоведческого знания произведений Г. Флобера.

Системно-типологический метод, позволил нам воспроизвести образ художественной картины мира, а также показать специфические особенности взаимосвязи и синтеза искусств отдельного периода, на примере литературного творчества Г. Флобера. В нашей работе мы применили данный метод для того, чтобы показать разницу в восприятии живописных образов произведений Флобера, характерных для каждой эпохи в отдельности.

Также существенную роль в нашей научной работе играл иконографический метод Н. П. Кондакова. Иконографический метод состоит в описании и классификации тем, сюжетов, а также мотивов персонажей изобразительного искусства, художественного направления, течения, стиля, школы и способов художественного выражения. Суть данного метода заключается в выявлении внутренней связи созданного произведения с той средой, в которой оно возникало. Данная формулировка объясняет, почему при разработке темы нашего исследования нами был выбран иконографический метод. Образы произведений Гюстава Флобера неразрывно связаны с эпохой написания романа. Персонажи являются порождением среды и общества, в которых творил великий классик французской литературы.

Наряду с иконографическим методом в нашей работе был использован формально-стилистический метод Генриха Вельфлина. Данный метод ориентирован на описание и аналитику художественной формы в двух основных значениях: как внутренняя организация произведения и как его внешний облик. Формально-стилистический метод использован нами для описания западноевропейской живописи, приводимой в исследовании.

Согласно данному методу, нами были выделены следующие аспекты формально-стилистического анализа: «форма», как структурный принцип, а также тип живописного произведения.

Под формой с учетом связи художественной формы с зрительно-визуальным опытом, его организацией и воспроизведения через оформление художественного материала можно понимать и гештальт как целостно-динамическую характеристику произведения, как его визуально-ментальную структуру. Поэтому художественная форма – это и экспрессивные средства, используемые в творческом процессе, для анализа которого традиционно выделяют уровни формальной организации произведения искусства: пространство, время, свет, цвет и композиция. Форма – это и средство воздействия на зрителя. В случае с нашей работой, формой для создания образов произведения являлся текст. Гюстав Флобер был критичен в выборе средств художественной выразительности и всегда тщательно выработывал стиль повествования своих произведений. Именно благодаря яркому литературному языку французского классика читатель легко визуализирует не только общую картину, но и важные живописные детали сюжета произведения. При анализе трех романов Флобера нами также были рассмотрены такие составляющие формальной организации произведения как время, композиция, свет и цвет.

Теоретическая значимость исследования заключается в расширении и углублении представлений о живописной составляющей литературных произведений. Материалы и результаты нашего исследования могут оказаться небезынтересными как для литературоведов и искусствоведов, так и для специалистов смежных отраслей знаний, занимающихся проблемами трактовки произведений. Ряд положений, сформулированных в магистерской диссертации, может быть использован в качестве концептуальной основы для дальнейшего изучения конкретных искусствоведческих задач.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования результатов исследования в научно-исследовательской деятельности. Материалы магистерской диссертационной работы могут быть

использованы в качестве вспомогательного ресурса при изучении таких гуманитарных специальностей, как «История культуры», «История западноевропейской живописи», «История литературы XIX века», «Культурология».

Положения, выносимые на защиту:

На формирование характерного стиля писателя повлияла философская концепция Бенедикта Спинозы. Один из принципов данной философской концепции – совершенное познание как соединение с миром, сущность которого человек постигает интуитивным способом. Для Флобера этот способ был выражен в творчестве.

1. В ходе работы нами были обнаружены многочисленные примеры, демонстрирующие влияние искусства на формирование творческого метода Гюстава Флобера.
2. В романе «Госпожа Бовари» портреты мужских персонажей изображены с точки зрения повествователя и с точки зрения героини, что характеризует Эмму и ее представления об идеале.
3. Многие портреты изображены с помощью акцентирования фона и обстановки, в которой находится Эмма; на некоторых вещь, принадлежащая героине. Ряд портретов Эммы Бовари в романе написаны автором в импрессионистической технике, с помощью которой он акцентирует внимание на цвете и свете.
4. Большинство портретов Эммы Бовари написаны в активной, теплой цветовой гамме. Однако теплые, легкие и мягкие оттенки преобладают в визуальном описании внешности главной героини в первых двух частях романа, тогда как ближе к третьей части, в написании портрета Эммы автор все больше использует прохладные тона. Эта перемена связана с развитием сюжета, с тем, как меняется душевное состояние героини и общее настроение сцены.
5. Техника портретных изображений Эммы в романе имеет сходство с техникой живописных произведений современников Флобера и

- художников других эпох, в частности с техникой Мурильо (барокко), Энгра (неоклассицизм), Делакруа (романтизм).
6. В ходе исследования подтвердилась гипотеза, состоящая в том, что ряд портретов Эммы Бовари написан в технике, схожей с техникой прерафаэлитов. Нами было доказано, что портрет Эммы схож с женским образом, вдохновлявшим последователей данной живописной школы.
 7. Образ отшельника в романе «Искушение святого Антония» создавался Флобером под влиянием одноименной работы Питера Брейгеля Младшего, увиденной писателем в 1845 году в Палаццо Бальби.
 8. Одним из ключевых визуальных приемов, используемых писателем для изображения искушений, является натюрморт. В описании яств четко прослеживаются изображения христианских символов. Данный художественный прием служит не только для раскрытия греха чревоугодия, но также содержит ярко выраженный эротический характер.
 9. В романе «Искушение святого Антония» концепция света у Флобера приобретает этико-мистическую ориентацию.
 10. Изображаемый Флобером пейзаж отличается фантазмагоричностью, полностью отражая художественную задачу писателя – воспроизвести искажение сознания святого отшельника, искушаемого Дьяволом.
 11. Внешний облик святого Антония в романе Флобера совпадает с иконографией данного святого: старик в монашеском платье, с тростью и колокольчиком.
 12. Композиционная сложность повествования в романе Флобера встречается в работе Жака Калло, вдохновлявшей писателя во время создания «Искушения святого Антония». Визуальные методы в офорте Калло совпадают с литературными приемами, используемыми Гюставом Флобером для создания живописного элемента в романе.
 13. Визуальное пространство текста романа «Саламбо» Гюстав Флобер создает при помощи синтеза живописных приемов цветом и светом. Главенствующие цвета романа – белый, синий, красный, золотой.

14. Огромная роль цветowych сочетаний характерна для описания внешнего облика Саламбо. Частота использования цветowych характеристик дает нам основание утверждать наличие живописного начала в создании образа героини. Выбранным Флобером цветowymi оттенками свойственна яркость и насыщенность. В контрастности их сочетаний присутствует гармония, присущая культуре Востока. Особенности оттенков подчеркиваются Флобером при помощи сравнительных оборотов речи.
15. Помимо обозначения цвета изображаемых объектов, автор употребляет речевые обороты, сравнивая колористические сочетания с природными явлениями. Данный прием создает усиливающий эффект, с помощью которого Флобер подчеркивает сущность (в частности, божественную) объектов.
16. Изображения персонажей и сцен в «Саламбо» по яркости визуального описания и ярко выраженной динамике схожи с живописными полотнами Рубенса.
17. Особую роль в творческом подходе при создании батальных сцен романа играет воспроизведение световоздушной перспективы в рамках художественного текста, сближая описание пейзажных композиций со станковой пейзажной живописью.
18. Визуальный эффект повествования в романе «Саламбо» выражен не только с помощью живописных речевых оборотов, но также и с помощью грамматических конструкций (использование определенного времени).
19. Особую роль при создании образов персонажей романа играет метод передачи структуры ткани. Это также позволяет нам проводить аналогии с творчеством Питера Пауля Рубенса. Образ у нидерландского живописца также создавался позой, костюмом и окружающей обстановкой.
20. Одной из ключевых особенностей живописного метода Флобера является акцентирование связи персонажей романа с определенными цветowymi и светowymi комбинациями.

21. Прием, создающий эффект массовости многофигурных батальных сцен, создается при помощи перечисления ряда лексических единиц. В описании баталей Флобер добивается особой ритмичности и динамичности композиции. Ритм создается частотностью использования глаголов движения (ударять, перемещаться и т.д.).
22. В результате нашего исследования подтвердилась гипотеза, состоящая в том, что главные персонажи являются олицетворением дневного и ночного света. По результатам рассмотрения частоты повторяемости прилагательных, связанных с образами Луны и Солнца, нами был сделан вывод, что два главных персонажа являются материализацией двух светил.
23. С помощью «объективного стиля» Флобер полностью устраняет свое присутствие в романе, заставляя говорить самих персонажей. Таким образом, автор позволяет читателю самому трактовать действия и поступки героев романа, не навязывая ему свое мнение.

Апробация результатов исследования

Результаты исследования и выводы опубликованы в двух научных статьях:

1. Мусихина Д. Н. «Влияние стиля шинуазри на формирование стиля модерн в Западной Европе XIX-XX вв.»// Международная научная конференция «Дальний Восток России и Китай: диалог культур стран-соседей» 20-22 апреля 2017 г. – Владивосток.
2. Мусихина Д. Н. «Эстетика Востока и Запада в творчестве Гюстава Флобера»// Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток-Запад. Вып. 23. Материалы XXIII научной конференции с международным участием 22-23 ноября 2017г./ДВГИИ. – Владивосток: Дальнаука, 2017.

Глава 1. ПРИЕМ ПОРТРЕТ В ЛИТЕРАТУРЕ И ЖИВОПИСИ

1.1 Характеристика описательного приема «портрет» в литературе

В арсенале изобразительных средств писателя портрету принадлежит особая и очень важная роль. Портрет напрямую связан с душевным миром героя. Любая деталь приобретает значение и ценность в тесном взаимодействии с другими элементами образа.

Согласно Словарю литературных терминов, портрет — это «описание или создание впечатления от внешнего облика персонажа литературного произведения, в первую очередь мельчайших деталей лица, фигуры, одежды, манеры держаться»¹.

Портрет в литературе одно из средств художественной характеристики, состоящее в том, что «писатель раскрывает типический характер своих героев и выражает свое идейное отношение к ним через изображение внешности героев: их фигуры, лица, одежды, движений, жестов и манер»².

Изначально, «родоначальником жанра литературного портрета стал Шарль Сент-Бёв. Словосочетание: «литературный портрет» («*portrait litteraire*») было введено им в обиход в заголовке одного из своих сборников: *Critiques et portraits litteraires*»³.

В литературоведении термин «портрет» употребляется в различных значениях. Данный термин используется в жанровом смысле – для обозначения очерка биографии и творчества отдельного человека (писателя, поэта, художника и т. д.). Такой портрет (часто говорят о «литературном портрете») нередко ставят в один ряд с жанром портрета в искусстве – несмотря на разные исторические пути развития; ключевой объединяющий признак – направленность на раскрытие духовной сущности человека,

¹ И. А. Книгин. Словарь литературных терминов - Саратов : Лицей, 2006. С. 259.

² Справочная информация, [электронный ресурс]: - Режим доступа: <http://www.bukinistu.ru/literaturnyyiy-portret.html> дата обращения [18.03.18]

³ Трыков В.П., Французский литературный портрет XIX века, М., «Флинта»; «Наука», 1999 г., С. 143.

воссоздание целостного (физического, духовного, творческого) облика портретируемого, ср.: «Портрет (франц. *portrait*, от устаревшего *portraire* – изображать), изображение или описание (например, в литературе) какого-либо человека либо группы людей, существующих или существовавших в реальной действительности»⁴.

«Всякий портрет в той или иной степени характерологичен – это значит, что по внешним чертам мы можем хотя бы бегло и приблизительно судить о характере человека»⁵.

Литературный портрет является также одной из составляющих структуры образа персонажа – наряду с другими его элементами (описанием мыслей, чувств, поведения героя, его речи, биографии, социального положения и т. д.). «Одновременно портрет формирует «художественную предметность» произведения – таким образом, он стоит в одном ряду с пейзажем, интерьером, поступками героев и т. д. В поле зрения филологов портрет попадает в основном как частный случай характеристики персонажа – выявляются место и функции портрета в структуре образа»⁶.

Наиболее простой и вместе с тем наиболее часто применяющейся формой портретной характеристики является портретное описание. «В нем последовательно, с разной степенью полноты, дается своего рода перечень портретных деталей, иногда с обобщающим выводом или авторским комментарием относительно характера персонажа, проявившегося в портрете»⁷.

Во многих работах литературоведов, направленных на анализ внешности персонажей, отразились представления о портретном жанре в искусстве. В частности, в литературоведении встречаются следующие определения искусствоведов: «Портрет (франц. *portrait*, от устаревшего

⁴ Богомолова М. В. Портрет в литературе и портретный жанр в искусстве // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2011. №3. С. 112.

⁵ Есин А.Б., Принципы и приемы анализа литературного произведения Изд. Флинта, Наука., М. 1996., С. 257.

⁶ Богомолова М. В. Портрет в литературе и портретный жанр в искусстве // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2011. №3. С. 114.

⁷ Есин А.Б., Принципы и приемы анализа литературного произведения Изд. Флинта, Наука., М. 1996., С. 268.

portraire – изображать), изображение или описание (например, в литературе) какого-либо человека либо группы людей, существующих или существовавших в реальной действительности»⁸. «Портрет в искусстве – образ реального человека, воплощенный средствами того или иного вида художественного творчества с целью запечатлеть именно этого человека» ; «на портрете изображается внешний облик (а через него и внутренний мир) конкретного, реального, существовавшего в прошлом или существующего в настоящем человека»⁹.

Разным писателям присущи разные принципы живописно-пластического видения мира, и эти принципы в равной мере сказываются в изображении природы, вещной обстановки, т. е. во всей изобразительно-описательной сфере словесного искусства. «Также немаловажную роль в формировании принципов живописно-пластического видения мира играют эстетические взгляды писателя»¹⁰.

«Изображая характер в развитии, в движении, писатель-реалист уже прямо ставит движение характера в зависимость от социальных обстоятельств, эпохи среды. И портрет героя для него психологически и социально всегда строго обусловлен»¹¹.

Все вышеперечисленные типы и характеристики портретов использует Гюстав Флобер в своем романе «Госпожа Бовари».

1.2 Характеристика жанра «портрет» в живописи

В изобразительном искусстве портрет – это самостоятельный жанр, целью которого является отображение визуальных характеристик модели. «На портрете изображается внешний облик (а через него и внутренний мир) конкретного, реального, существовавшего в прошлом или существующего в настоящем человека». Портрет – это повторение в пластических формах, линиях и красках живого лица, и одновременно при этом его идейно-художественная интерпретация.

⁸Зингер Л. Портрет // Большая советская энциклопедия: В 30 т. Т. 20. М.: Сов. Энциклопедия, 1975. С. 537.

⁹ Басин Е.Я. К определению жанра портрета // Советское искусствоведение. М., 1986. С. 376.

¹⁰ Богомолова М. В., Портрет в литературе и портретный жанр в искусстве. С.137.

¹¹ Б. Галанов. Искусство портрета., изд. Советский писатель., М. 1967, С. 205.

В изобразительном искусстве портрет составляет обширную самостоятельную область, тождество портрета и художественного образа проявляется с наибольшей наглядностью.

Тема портретного искусства – человек. «Портрет посвящается изображению определенного конкретного человека как личности. Разумеется, человек как личность формируется под воздействием конкретных исторических и социальных условий. Благодаря этому, портрет того или иного человека приобретает черты представителя определенной эпохи и определенного общества»¹².

Содержание портрета не исчерпывается только воспроизведением на плоскости характерных черт личности и признаков социально- типического в ней; содержанием портрета является отношение художника к изображаемому. «Личная симпатия, преклонение перед величием, сострадание, сознание собственного превосходства или ничтожества перед моделью руководит кистью художника, чем шире его кругозор и глубже интеллект, тем сложнее будет восприятие им личности, тем вернее даст он психологическую оценку личности. Следовательно, в портрете переплетаются два характера – модели и художника. Поэтому есть истина в парадоксальном утверждении, что каждый портрет является автопортретом»¹³.

Вместе с тем художник сам испытывает влияние эпохи и социальной среды. И чем более он принадлежит обществу и своей эпохе, тем вернее в его портретах отразится общественное отношение к человеку. Именно поэтому портрет также интересен не только как нечто само в себе существующее и не только как необходимая часть общего состояния искусства в данную эпоху, но и как свидетельство самой эпохи.

«Конкретная тема возникает под влиянием непосредственных впечатлений от жизни. Стиль – изобразительный язык портрета - зависит от отношения художника к данной внешности, к данному характеру. Это уже

¹² Алексеев С.С. О колорите. М.: Изобразительное искусство, 1974. С. 176.

¹³ Стасевич В. П., Искусство портрета., Издательство «Просвещение» М. 1972. С. 78.

начало выражения идеи художника как основного понимания им значения человека и задачи искусства»¹⁴.

Композиционное и техническое решение изобразительного портрета не является случайным, каждый штрих или мазок определен мыслью, чувством и не равноценен всем остальным.

Достоинство портрета как произведения искусства зависит прежде всего от особенностей изобразительного языка. Но «в зависимости от задачи, поставленной художником, язык может иметь различное значение в жизни портрета»¹⁵.

Под образом портрета подразумевается не персонаж портрета и даже не его социальный характер, а эмоциональное состояние всего полотна, выраженное через организацию всех элементов портрета в определенной системе. «Сюда относятся: расположение модели, выбор точки зрения, высоты горизонта, определение основных пространственных планов. Сюда же относится и композиционные свойства: выбор формата изображения, распределение акцентов цвета, света и организация контрастов».

«Средствами выражения эмоционально-чувственного содержания образа могут быть декоративные, живописные или натуралистические эффекты. Таковы портреты О. Ренуара. Чувственное отношение к плоти как таковой выражается живописными средствами с большим вкусом, отчего образ не выглядит вульгарным, а звучит песней человеческой красоте»¹⁶.

Существует также категория портретов, содержание образа которых заключается в философском проникновении в психологию человека. Такой портрет раскрывает значительность личности, побуждает к раздумьям, создает определенный психологический резонанс в душе зрителя.

Границы жанра портрета очень подвижны, и часто собственно портрет может сочетаться в одном произведении с элементами других жанров. К

¹⁴ Богомолова М. В. Портрет в литературе и портретный жанр в искусстве. С.122.

¹⁵ с. 137 Шорохов Е.В. Основы композиции. М: Просвещение, 1976. С. 228.

¹⁶ Там же

распространенным жанрам можно отнести исторический портрет, ретроспективный, портрет-картина, групповой, портрет-прогулка, костюмированный портрет. В последнем жанре человек представлен в виде аллегорического, мифологического, исторического, театрального или литературного персонажа.

В своем произведении «Госпожа Бовари» Гюстав Флобер использует техники и приемы, присущие произведениям западноевропейского искусства, в частности, приемы, используемые в портретной живописи. Флобер пишет портреты своих героев, проникая в психологию каждого персонажа, побуждая тем самым читателей к раздумьям.

1.3. Возможность искусствоведческого соотношения портрета в живописи и в литературе посредством метода герменевтического анализа.

Основным методом, связующим понятия художественного текста и изобразительного искусства, является метод герменевтического анализа. История данного подхода к исследованию и толкованию текста восходит к философским школам Античности.

Для античных философов проблема связи имен с обозначаемыми предметами являлась одной из ключевых элементов науки об окружающем мире и бытии человека. Сократ и Платон считали, что имя установлено не произвольно, «не так, как нам заблагорассудится», а по природе. Для Платона имя прежде всего подражает сущности. Последователи направления стоицизма в философии считали, что в языке человек подражает окружающему миру. Эпикурейцы предположили, что язык возник на основе произвольного выражения эмоций в звуке. Демокрит считал язык формой общественного договора. Античные философы прекрасно понимали, что есть связь между словом, образом, которое оно выражает, и объектом.¹⁷

¹⁷ Справочный ресурс по теме «Герменевтика как искусство толкования» [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://bukvi.ru/obshestvo/filosofia/germenevtika-kak-iskusstvo-tolkovaniya.html> дата обращения: [18.04.18].

Важный вклад в развитие современной герменевтики был сделан при исследовании средневековой агиографии. В процессе расшифровки текстов житий святых также использовался метод герменевтического анализа и применялось понятие герменевтического круга, что в дальнейшем повлияло на формирование связи текста и изобразительного искусства. Герменевтическое прочтение текста, направленное на понимание его смысла в общем для исследователя произведения, предполагает обращение к внутреннему содержанию облика святого, типу его личности, характерным ему свойствам¹⁸. Данная исследовательская точка зрения указывает на возможность искусствоведческого соотношения портрета в живописи и в литературе посредством метода герменевтического анализа.

В дальнейшем связь литературного текста и визуального изображения находит отражение в трудах немецкого лингвиста и литературоведа Карла Фосслера. Фосслер считает, что языкознание, наука о языке, является частью эстетики и выделяет ряд логических связей, доказывающих прямое отношение живописи и текста. Эстетика по Карлу Фосслеру – это наука о выражении духа, или интуиции. Именно интуиция и эстетический вкус определяют синтаксическую, морфологическую и фонетическую структуру языка. Язык определяется Фосслером как духовное выражение, а история языка – как история духовных форм выражения. Следовательно, история языка – это история искусства в широком смысле этого слова. Грамматика – это часть истории стилей, которая в свою очередь включается в историю культуры.¹⁹

Одна из задач метода герменевтического анализа – раскрытие первоначальных смыслов литературного текста произведения. Чепкасова Е.И. в работе «Герменевтический и феноменологический подходы к анализу текста» также подчеркивает существенное влияние на раскрытие смысла

¹⁸ Первушин, М. В. Герменевтика древнерусской литературы. Сборник 16–17 [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.litres.ru/sbornik-statey/germenevtika-drevnerusskoy-literatury-sbornik-16-17-19051127/> дата обращения: [19.04.18].

¹⁹ Справочный ресурс по теме «Эстетическое направление в языкознании начала XX в. Школа эстетического идеализма Карла Фосслера» [Электронный ресурс] Режим доступа: https://studopedia.ru/10_214888_esteticheskoe-napravlenie-v-yazikoznanii-nachala-XX-v-shkola-esteticheskogo-idealizma-karla-fosslera.html дата обращения: [19.04.18].

художественного произведения посредством интуитивного подхода: «окончательное понимание текста происходит только тогда, когда подключаются интуитивные неформализуемые механизмы мышления, происходит усмотрение смысла»²⁰.

В нашей работе, посвященной исследованию живописного начала в системе образов Гюстава Флобера, большую роль играет способ раскрытия портретных характеристик героев романа с помощью герменевтического анализа. Именно элемент интуитивного понимания и моделирования смысловых связей является основным способом герменевтического сопоставления литературного портрета и жанра портрет в изобразительном искусстве.

Поскольку портрет, как способ изображения персонажа в литературном тексте и жанр портрета в живописи, являются результатами мыслительной деятельности человека, наиболее эффективным методом установления связи между данными понятиями является герменевтический анализ.

²⁰ Чепкасова Е.В. Герменевтический и феноменологический подходы к анализу текста, Спб.: Библиосфера, 2008, № 1, с. 39-42

Глава 2. ПОЭТИКА ПОРТРЕТА В РОМАНЕ Г.ФЛОБЕРА «ГОСПОЖА БОВАРИ»

2.1. Эстетические взгляды Флобера

Творчество Гюстава Флобера – связующее звено между бальзаковским этапом реализма первой половины XIX в., реализма, вышедшего из недр романтизма и поднявшегося на принципиально новую ступень в эстетическом освоении действительности, и этапом так называемого натурализма, представленным во второй половине XIX в. Э. Золя и его школой.

Эстетические взгляды Гюстава Флобера сформировались под воздействием философии Спинозы. От этого голландского мыслителя XVII в. Флобер усвоил пантеизм — учение о безличности Бога и его тождественности природе; «Пантеизм является доходящим до фатализма детерминизмом — это учение о всеобщей, закономерной связи, причинной обусловленности всех явлений, понятие «свободного человека», руководствующегося только разумом».

Борис Георгиевич Реизов в своем труде «Творчество Флобера» говорил, что Флобер считал Спинозу религиознейшим человеком на свете. Однако, писатель сам понимал «бога» Спинозы как природу в сумме ее закономерностей, без внедрения религиозных представлений объективной действительности.

Таким образом, философия Спинозы подразумевает соединение бесконечного (божественного) и конечного (человеческого, природного), само бытие последнего доказывает присутствие первого. Даже мысль о существовании бога не может появиться самостоятельно в человеческом сознании. Именно бог вкладывает в человека эту идею.

Такова концепция пантеизма Спинозы. «Бытие бога неотрывно от мира, невозможно вне него. Более того, бог родственен миру, он внутренне присущ всем его проявлениям. Он одновременно является причиной существования всего живого и неживого в мире и причиной собственного существования. Следуя сложившейся философской традиции, Спиноза объявляет бога

абсолютной бесконечной субстанцией, наделенной множеством свойств, характеризующих ее вечность и бесконечность»²¹.

Такая философская концепция как пантеизм отныне составляет основу мировоззрения Гюстава Флобера и во многом определяет позиции писателя в жизни и искусстве. Вопрос о кричащих противоречиях общества для Флобера не снят. Однако, борьба представляется с ними бессмысленной, поскольку согласно философской концепции Спинозы все в мире предопределено вечными законами Природы. «Отсюда жизненный принцип Флобера – отстраненность от общественных конфликтов современности. С пантеизмом связан и утверждаемый Флобером принцип «объективного письма», противопоставляющий «личному» искусству «безличное». Не самовыражение (как на романтическом раннем этапе), а познание закономерностей объективного мира – такова цель творчества, сближаемого Флобером с наукой, предельно объективной и беспристрастной»²². Однако, до того как Флобер стал полностью следовать философским идеям Спинозы, он считал себя приверженцем философии Блеза Паскаля. «Паскаль создал трогательный образ человека, который является слабым в мире. Чтобы его уничтожить, вовсе не нужен Вселенная, достаточно капли воды, легкого движению ветра»²³.

«Именно с паскалевским представлением о человеке как существе «конечном», неспособном к абсолютному знанию, страдающем связано

появление в художественном мире Флобера страдающих и осознающих свое страдание героев (Эмма, Саламбо, Мато, Святой Юлиан, Бувар и Пекюше, отчасти — Святой Антоний и Шарль Бовари)»²⁴. «Человек противостоит равнодушной природе как сознательное существо. Только сознательное существо может быть несчастным. В своем ничтожестве черпает

²¹ Справочный ресурс, [Электронный ресурс]: - Режим доступа: - <http://www.myline.ru/cntnt/spinoza.html> дата обращения [15.04.18]

²² Богословский В. Н. История зарубежной литературы XIX века. 1991. С. 415.

²³ Справочный ресурс, [Электронный ресурс]: - Режим доступа: - <http://estnauki.ru/shpargalki-po-filosofii/86-stati-po-filosofii/5865-filosofija-bleza-paskalja.html> дата обращения [15.04.18]

²⁴ Модина Г.И. Традиции философии XVII века в мировоззрении и эстетике Флобера // XVII век в диалоге эпох и культур: материалы науч. конф. СПб., 2000. Вып. 8. С.93-96.

человек свое величие, ибо даже несчастье, являясь атрибутом собственно человеческого бытия, служит возвеличиванию человека»²⁵. Следовательно, через преодоление трудностей и несчастий человек способен понять устройство жизни. Именно таким способом человек, как сознательное существо способен проложить путь к возвеличиванию.

Однако, окончательно Флобер находит себя в философии Спинозы. Согласно доктринам этого философа, «как бы мы ни рассматривали человека – как нечто телесное или как нечто духовное, и в том и в другом случае он часть природы. Психология человека, его страсти и желания, мотивы и цели его поведения такой же предмет познания, как и любое другое явление природы»²⁶.

В своих произведениях Флобер изображал «конфликты души «конечного» человека (индивида Паскаля), одержимого аффектами и обреченного на незнание, и одновременно — миропонимание автора, Спинозовского мудреца, постигающего жизнь на высшем интуитивно-рациональном уровне, способного «понимать все и ничего не осуждать», видеть «извечное начало в каждом новом цветении»²⁷.

Следуя философской концепции пантеизма Спинозы, Флобер считал, что художник должен всю свою творческую энергию приложить к тому, чтобы устранить «себя» из своего произведения. «Он должен писать под диктовку природы, не «очищать», не «выбирать», не «облагораживать», но из всего

²⁵ Справочный ресурс, [Электронный ресурс]: - Режим доступа: - <http://www.myline.ru/cntnt/paskal.html> дата обращения [16.04.18]

²⁶ Иовчук М. Т. Краткий очерк истории философии. Под ред. Т. И. Ойзермана, И. Я. Щипанова. – М.: Мысль, 1971. С. 438.

²⁷ Модина, Г. И. Традиции философии XVII века в мировоззрении и эстетике Флобера / Г. И. Модина // Мат-лы науч. конф. Вып. 8.- Серия "Symposium". – СПб.: Санкт-Петербургское филос. общество. – 2000. С. 93.

извлекать заключающуюся там «идею», закон, - иначе говоря, во всякой вещи обнаруживать заложенный в ней эстетический смысл»²⁸.

В отличие от реалистов первой половины XIX в. Стендаля и Бальзака, рисовавших выявленные ими человеческие типы в укрупненных формах, в виде ярких фигур, Флобер понимает типическое как среднестатистическое, широко распространенное. Герои его произведений обыденны, их трудно разглядеть в привычном течении жизни. Его персонажи мало чем отличаются от обычных людей. Гюстав Флобер не делает из них героев, не приукрашивает средствами искусства. «В эстетике Флобера появляется образ автора как человека с фонарем в руке, который находится на заднем плане, поэтому фигуры персонажей, находящиеся на переднем плане, проступают, как силуэты, без субъективного авторского освещения. Задача автора— раствориться в своих персонажах, зажить их жизнью, уяснить логику их чувств и поступков, избегая навязывания субъективной авторской позиции. В этом — особенности психологизма Флобера-реалиста»²⁹.

«Pour autant, il ne faut pas comprendre l'impersonnalité de Flaubert comme une impassibilité totale. Dans une lettre à George Sand du 15 décembre 1866, il explique un autre aspect du principe d'impersonnalité.

67 Lettre à George Sand du 15 décembre 1866 (Ibid., t. III, p. 578-579).

Je me suis mal exprimé en vous disant « qu'il ne fallait pas écrire avec son cœur ». J'ai voulu dire : ne pas mettre sa personnalité en scène. Je crois que le grand art est scientifique et impersonnel. Il faut, par un effort d'esprit, se transporter dans les Personnages et non les attirer à soi.

²⁸ Реизов Б.Г. Творчество Флобера / Б.Г. Реизов. М.: Гослитиздат, 2005. С. 524.

²⁹ Справочный ресурс, [Электронный ресурс]: - Режим доступа: http://antisochinenie.ru/Флобер/Филосовские_и_эстетические_взгляды_Флобера дата обращения [16.04.18]

Selon Flaubert, l'auteur doit être empathique avec ses personnages.³⁰ S'il lui faut oublier sa personnalité, c'est pour mieux s'absorber dans celles des autres. Flaubert insiste ainsi sur la faculté empathique de l'écrivain»³¹.

Следую философии Спинозы Флобер в обыденной жизни искал материал для высокого искусства. Безобразие не отпугивало его, так как теперь он предчувствовал, что его искусство будет не приукрашиванием действительности, а ее разоблачением.

«À ses yeux, l'idéal de l'œuvre littéraire consiste à tenir ensemble les contraires : le lyrisme et le vulgaire, l'épopée et la comédie, le poétique et le comique, le mysticisme et la bestialité»³².

Он считал, что идеальное литературное произведение должно быть создано из противоположностей. Оно должно быть одновременно лиричным и вульгарным, эпическим и комедийным, возвышенным и смешным, мистическим и низменным.

В силу этого, он пропагандирует необходимость особой сферы для художников – сферы прекрасного, искусства, которое сознательно отказывается служить современной морали. «Жизнь так гнусна... А избежать ее можно, живя в Искусстве, в непрерывных поисках Правды, переданных посредством Красоты»³³. Жизнь в искусстве представляется Флоберу в оригинальном образе, одновременно изящном и величественном.

В 1846 году писатель признается, что «...готов потратить свою жизнь на созерцание океана искусств; пока другие путешествуют и воюют, я же время от времени буду развлекаться, всего лишь ныряя за зелеными и желтыми никому не нужными ракушками. Я оставляю их себе, чтобы украсить стены

³⁰ Тем не менее, мы не должны понимать отсутствие писателя в своих произведениях, как общую отстраненность. В письме к Жорж Санд от 15 декабря 1866 г., он объясняет еще один аспект своего подобного принципа.

67 письмо к Жорж Санд от 15 декабря 1866 С. 578-579.

Я не оговорился, рассказывая вам о том, что "мы не должны писать с душой". Я хотел сказать: не ставьте себя рядом с персонажами. Я считаю, что великое искусство является научным и безличным. Мы должны усилием ума становиться нашими персонажами, а не делать их похожими на нас.

По словам Флобера, автор должен входить в эмоциональное состояние своих героев. И если ради этого требуется забыть свою личность, то это будет только способствовать проникновению в чужую жизнь. Флобер подчеркивает важность подобной способности для писателя.

³¹Справочный ресурс, [Электронный ресурс]: - Режим доступа: <https://flaubert.revues.org/2203> дата обращения [20.04.18]

³²Справочный ресурс, [Электронный ресурс]: - Режим доступа: <https://flaubert.revues.org/2203> дата обращения [20.04.18]

³³ Барнс Д. Попугай Флобера. Пер. с англ./ Д. Барнс. – М.: ООО «Издательство АСТ»: ОАО «ЛЮКС», 2004. С. 46.

своей хижины.» В этом же году Флобер отождествляет себя с «литературной ящерицей, весь день греющейся по лучами солнца Красоты»³⁴.

Следуя философской концепции Спинозы, заключающейся в совершенном познании как соединении с миром, интуитивном его постижении, Флобер отождествляет совершенную форму мировосприятия, главное условие счастья и свободы, с творчеством. «Великое наслаждение познавать, усваивать Истинное через посредство Прекрасного, идеальное состояние, рожденное такой радостью, представляется мне своего рода святостью, возможно более высокой, нежели всякая иная, ибо она более бескорыстна»³⁵. Гюстав Флобер считал, что только искусство способно дать человеку возможность познать мир. В одном из своих писем он писал: *«навсегда уйти в искусство и презреть все остальное – вот единственное средство не быть несчастным»*.

В высказываниях писателя не раз звучит мысль о первостепенном значении художественной формы в произведении. «И в своей творческой практике он проявляет исключительное внимание к форме, добиваясь совершенной выразительности и чистоты стиля. Творчески сближаясь с идеологами «чистого искусства», он склонен был рассматривать живую действительность как материал, приобретающий смысл лишь в руках художника. Однако у Флобера эстетизация действительности не снимала глубокого анализа жизненных противоречий»³⁶.

Если рассмотреть взгляды писателя на создание литературных произведений, то под художественным совершенством писатель понимает насыщенность произведения строгой правды. Для писателя было важно писать правдиво, без пошлости, без слащавых оборотов речи, «с комизмом, но отнюдь

³⁴ Барнс Д. Попугай Флобера. Пер. с англ./ Д. Барнс. – М.: ООО «Издательство АСТ»: ОАО «ЛЮКС», 2004. С. 77.

³⁵ Модина Г.И. Мировоззрение Флобера и художественный мир романа «Госпожа Бовари» // Культурно-языковые контакты. - Владивосток, 2000. С. 229.

³⁶Справочный ресурс, [Электронный ресурс]: - Режим доступа: <http://www.narodovlastie.com/litera/74-gjustav-flober.html> дата обращения [21.04.18]

не неизменно», - как писал Флобер в письме Тургеневу, восхищаясь мастерством русского писателя воплощать настоящие, подлинные явления жизни в своем творчестве, обогащая повествование простой изысканностью речи. «Не стремясь к театральности, Вы добиваетесь трагических эффектов одной лишь законченностью композиции»³⁷.

Флобер, однако, не раз проговаривается, что форма и содержание существуют лишь в неразрывном единстве. В основе эстетических поисков Флобера лежит стремление к жизненной достоверности. Он разделяет принцип реализма своего времени: описывать «без воображения». «Наследуя главную черту творческого метода Бальзака и Стендаля – социальную детерминированность образа, он изменяет аспекты, и масштабы изображения в соответствии с новыми представлениями о действительности, с новым уровнем научных знаний о человеке. Человек для него – результат множества объективных факторов. Поэтому Флобер склонен относить к «романтическому» субъективные моменты в произведении – открытые авторские суждения и оценки: «Один из моих принципов: не вкладывать в произведение своего «я». Художник в своем творчестве должен, подобно богу в природе, быть невидимым и всемогущим; его надо всюду чувствовать, но не видеть»³⁸.

В этом отношении Флобер близок к развивающемуся в 70-е годы натурализму; он так же требует соблюдать в литературном труде «естественнонаучный» подход к изобразительным явлениям.

Одно из главных отличий эстетики произведений флюберовского реализма, в отличие от бальзаковского заключается в том, что он не требовал, чтобы персонаж и история «соединялись» в обоюдной сюжетной активности, чтобы герой был обязательно «героем». «С него достаточно быть обычным человеком, не титаном справедливости, честности, благородства, равно как и

³⁷Там же

³⁸Проскурнин Б. М., Яшенькина Р. Ф. История зарубежной литературы XIX века: Западноевропейская реалистическая проза: Учебное пособие — М.: Флинта: Наука, 1998. С. 416.

не титаном гнусности, предательства, порока, но и не титаном заблуждений, мучений, поисков самого себя, неизбежно заканчивающихся трагедией физической гибели, пусть даже сохранивший жизнь, но перестающий быть самим собою»³⁹.

Его «объективный стиль» состоит в отказе от такого приема как гиперболизация и всего того, что в творчестве реалистов первой половины века обычно выдает авторское отношение к предметам. Этот новый метод реалистичного изображения соответствовал новой эпохе»⁴⁰. В критическом очерке «Госпожа Бовари» Гюстава Флобера» Сент- Бёв писал о подобной «безличной» манере письма писателя: «Другая, не менее примечательная особенность романа заключается в том, что в числе всех этих персонажей, в высшей степени реальных и в высшей степени жизненных, нет ни одного такого, по поводу которого можно было бы предположить у автора желание отождествлять с собою; ни одного из них он не пощадил, как щадят друга; он проявляет совершеннейшее беспристрастие, он присутствует только для того, чтобы все увидеть, все показать и все сказать – но нигде во всем романе не мелькнут даже очертания его лица. Произведение носит совершенно внеличный характер, и это ярко свидетельствует о силе автора»⁴¹.

«C'est un autre réel qui est donné à voir. Le narrateur semble absent. On voit la scène derrière l'objectif et les yeux des personnages.⁴² Flaubert découvre un univers perçu en négatif où le blanc devient noir et inversement. Tout est possible»⁴³.

Таким образом, задача эстетики Флобера – утверждение искусства как внешней формы познания, заключающего в себе высшую нравственность, свободу и благо. «Вскрывая типическое, закономерное, искусство познает

³⁹ Проскурнин Б. М., Яшенькина Р. Ф. История зарубежной литературы XIX века: Западноевропейская реалистическая проза: Учебное пособие — М.: Флинта: Наука, 1998. – С. 103.

⁴⁰ Там же

⁴¹ Сент-Бев Ш. *Госпожа Бовари» Гюстава Флобера // Литературные портреты. Критические очерки.* - М. : Худ. лит., 1970. С. 216.

⁴² Мы видим совершенно другую реальность. Создается ощущение, что рассказчик отсутствует. Мы следим за происходящим через призму восприятия самих персонажей. Флобер открывает целую вселенную, созданную в «негативе», где белое становится черным и наоборот. В этой вселенной возможно все.

⁴³ Muriel Berthou Crestey., *La Beauté du mot juste chez Flaubert* Flaubert, Éthique et esthétique, sous la direction de Anne Herschberg Pierrot, Saint Denis : Presses universitaires de Vincennes, coll. « La Philosophie hors de soi », 2012. P 208.

действительность полнее и непосредственнее, чем наука. Постигая правду, оно освобождает от предрассудков, от грубого эгоизма и дает нравственную свободу, которая является высшим благом»⁴⁴.

Именно в романе «Госпожа Бовари», Флобер стремился через искусство выразить свое отношение к проблемам мировоззрения человека, живущего в XIX веке.

2.2. Роль живописного начала в творческом методе Гюстава Флобера

Визуальная составляющая литературного текста Гюстава Флобера не раз отмечалась зарубежными исследователями творчества писателя. По выражению самого писателя: «le but de l'écriture est avant tout de représenter, de *faire voir*, non d'énoncer des opinions» [Correspondence p 769]. «Цель письма – прежде всего представлять, показывать, а не выражать мнения». При переводе особенность выражения «faire voir», примененного Флобером, теряет важную смысловую часть. Однако, согласно дословному переводу это выражение будет означать «заставить увидеть», что дает нам основание связывать восприятие литературного текста, как чувственного образа с живописным началом.

Известным фактом является то, что Флобер никогда не хотел и не позволял иллюстрировать свои работы. Также считается, что он отвергал новые средства массовой информации, в частности фотографию. Однако при этом, на протяжении всей своей жизни «изобретатель современного романа» подвергался сильному влиянию визуального искусства, в частности, живописи. Анализ этого феномена психологии писателя был проведен исследовательницей творчества Гюстава Флобера Сабиней Нарр. В своей работе «Флобер и визуализация легенд» Нарр поднимает вопрос связи между текстом и изображением на примере визуальной интерпретации легенд. Именно в легендах автор находит тесное тексто-визуальное соотношение.

⁴⁴ Реизов Б.Г. Французский роман XIX века / Б.Г. Реизов. М: Высш. шк., 1997. С.304.

Исследователь отмечает особую роль визуализации именно в религиозных легендах. К типу религиозных легенд и относится первоначальное сказание об искушениях святого Антония. «Dans un contexte religieux : le texte de la légende était d'abord visualisé, transmis par le médium d'un tableau ; et le tableau a engendré – si l'on peut dire – alors de nouveau un texte, un texte explicatif sous l'image. Le terme de « légende » implique ainsi à la fois une réception auditive (et lisible) et une réception visuelle»⁴⁵. В религиозном контексте: текст легенды сначала визуализировался, передавался художником-медиумом на полотне, картина же, в свою очередь, порождала пояснительный текст под изображением. Таким образом, термин «легенда» подразумевает как слуховой (и читаемый) прием, так и визуальный.

Макс Фридендер в труде «Об искусстве и знаточестве» высказывает мысль, что «художник, занимающийся творчеством, не в состоянии занять по отношению к своему творению или же по отношению к другому позицию воспринимающего наблюдателя, способного дать некоторое разъясняющее толкование» [с. 127]. Подобная позиция является выражением пантеизма в творчестве. Если художник не может занять никакую оценивающую позицию по отношению к своему творению, то присутствие авторской оценки сюжета полностью исключается из произведения. Однако при отсутствии авторской оценки живописная составляющая произведения не теряется, а наоборот приобретает непосредственность и яркость Природы. Это позволяет нам приводить сравнения литературного текста с образами в изобразительном искусстве западноевропейских мастеров, с целью раскрытия живописного начала в творчестве Гюстава Флобера.

Известная исследовательница творчества Гюстава Флобера с живописной точки зрения, Адрианна Тук справедливо замечает, что Флобер никогда не ставит под сомнение превосходство литературы над другими

⁴⁵ Sabine N. Die Legende als Kunstform. Victor Hugo, Gustave Flaubert, Émile Zola, La Légende comme forme artistique – 2010, [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://journals.openedition.org/flaubert/1304?lang=e> [дата обращения: 09.03.2018];

искусствами: он пишет не для того, чтобы «конкурировать с живописью», но для того, чтобы «писать в свете живописи».

В поисках прекрасного идеала он ценит в живописи те качества, которых он хочет достичь в литературном творчестве. «L'absence de références explicites à la peinture dans les romans est loin de manifester un refus ou une dévalorisation du visuel ou de la peinture. Les textes construisent bien une visualité par des moyens propres»⁴⁶[р. 365]. Связь творчества Флобера с визуальной интерпретацией живописи основано не в сходстве с контурами описываемых объектов, а в соответствии его визуальным ощущениям, которые интересуют писателя. Манера письма Флобера словно растворяет реальность в деталях. Исключая четкость изображения писатель создает эффект живописного полотна.

Отсутствие явных ссылок на живопись в романах вовсе не показывает отказ или обесценивание визуального или живописного начала для писателя. Именно тексты сами создают визуальность повествования. Подтверждением этому может служить частое высказывание Флобера, согласно которому, современная литература должна быть литературой для близоруких – соответственно литературой, состоящей из множества визуальных деталей. «Le caractère de la littérature moderne – et son progrès – est d'être une littérature de myope, c'est-à-dire de détails»⁴⁷[р.37].

В «Литературных воспоминаниях» Максим Дю Камп, близкий друг Гюстава Флобера приводит описание мира близоруких людей со слов писателя. Флобер считал, что близорукие мысленно видят мир во всех недоступных их глазу подробностях. Они изучают каждый контур, придают значение каждой вещи, потому что каждая вещь кажется им изолированной. Французский писатель выражает мнение о том, что «вокруг таких людей есть своеобразное облако, в котором объект, который они воспринимают, отделяется в пропорции, объемы каждого предмета кажутся

⁴⁶ Tooke, Adrienne. *Flaubert and the Pictorial Arts : from image to text.* – Oxford : Oxford University Press, 2000. – 356 p.

⁴⁷ [E. et J. de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, éd. R. Ricatte, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, t. I, p. 971 (5 juin 1863) – 40 p.

гиперболизированными, словно у них есть микроскоп в глазу»⁴⁸[59p]. Таким образом, описания в литературе временно и причинно подчинены визуальному опыту, реальному или вымышленному. Текст не только становится визуальным символом, уникальным для каждого видения, но и делает эти символы готовыми для восприятия читателя.

Подобные аналогии между визуальной составляющей текста с физической слепотой имели весьма заметное применение непосредственно в области истории искусства. В своем грандиозном труде о прикладном искусстве поздней античности Алоиз Ригль выделял в развитии древнего искусства три основные фазы, характеризующиеся тесной связью текста и изобразительного искусства: тактильное видение (материальная сторона египетского искусства), нормальное видение (тактильно-оптическая сторона греческого классического искусства) и дальнее видение (оптическая сторона позднеримского искусства). Подобные мысли встречаются и в теоретических работах Генриха Вельфлина. Ставя под сомнение факт того, что люди всегда «видели» одинаково, он старался указать, что «формы видения», которые он определил, менее релевантны психологическим и социальным категориям восприятия, чем способ, согласно которому объекты формируются в процессе представления»⁴⁹.

Флоберовед Бернад Вуйю отмечает, что одна из предпосылок появления ярко выраженного живописного начала в творчестве Гюстава Флобера носит также и социологический характер. В девятнадцатом веке знание мирового искусства являлось неотъемлемой частью карьеры многих литераторов, так как искусствоведение как полноценная наука сформировалась только в конце девятнадцатого века.

Результатом подобного междисциплинарного подхода к образованию стал ряд сходных понятий и концепций. Примером, иллюстрирующим данную концепцию, считается «критика работ Мане на Салоне 1868 года. Один из знатоков искусства, присутствующих на выставке выразил мнение, что

⁴⁸ M. Du Camp, *Souvenirs littéraires* [1892], Paris, Aubier, 1994, p. 448-449

⁴⁹ M. Du Camp, *Souvenirs littéraires* [1892], Paris, Aubier, 1994, p. 448-449

творчество Мане является олицетворением пантеизма в живописи, что также указывает на связь текста и изображения»⁵⁰. Пантеизм, античная философская концепция восприятия мира, разработанная позднее Бенедиктом Спинозой, являлась для Флобера образцом построения литературного сюжета. Данная философская концепция, отвергающая присутствие в повествовании автора произведения, в дальнейшем найдет отражение как в литературе, так и в живописи эпохи модернизма.

Следственные особенности влияния пантеизма на творчество модернистов проявлялось в безразличии «субъекта», а также в усилении семиотической материальности произведения. Другими словами, «модернистская переквалификация была представлена переносом литературного текста, выраженного повествованием, в живопись. В визуальном искусстве образ, живописная составляющая работы раскрывается посредством буквальности изображения»⁵¹.

Шарль Сент-Бёве считал, что автор и читатель находятся в состоянии соимпликации или полного взаимодействия: там, где есть читатель, обязательно существует и автор и наоборот, вывод автора приводит к отрицанию существования читателя. Именно этот вопрос часто поднимается Флобером в переписке. Подобное воздействие, на которое ссылается Флобер, позволяет ему утверждать автономный и замкнутый характер его художественного творчества.

2.3. Прием портретной характеристики в романе Флобера «Госпожа Бовари» на примере мужских образов

Прием портретной характеристики играет важную роль в романе Г. Флобера «Госпожа Бовари». Каждый герой в романе представлен с помощью визуальной характеристики.

Среди героев три персонажа изображены особенно подробно – это Шарль Бовари, муж Эммы, нелюбимый ею, и двое мужчин. В одном из них

⁵⁰ Bernard V. Les tableaux de Flaubert [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.cairn.info/revue-poetique-2003-3-p-259.htm> дата обращения: [12.04.18]

⁵¹ Bernard V. Les tableaux de Flaubert [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.cairn.info/revue-poetique-2003-3-p-259.htm> дата обращения: [12.04.18]

она видит свой идеал (Родольф Буланже), для другого желает быть идеальной женщиной (Леон Депюи). Рассмотрим особенности техники портрета в создании этих героев.

Особенности портрета Шарля Бовари

Образ Шарля имеет особое значение в романе. Книга начинается как история Шарля: в первых главах речь идет о его детстве, учебе в лицее и медицинском коллеже, о его родителях, его первом браке и, наконец, о его встрече с Эммой Руо. И заканчивается книга не смертью героини, но смертью Шарля.

Автор совсем не говорит о чертах его лица, визуальный образ складывается из описания костюма, манеры держаться, жестов. Примером может служить первое описание героя на первых страницах романа:

«Resté dans l'angle, derrière la porte, si bien qu'on l'apercevait à peine, le nouveau était un gars de la campagne, d'une quinzaine d'années environ, et plus haut de taille qu'aucun de nous tous. Il avait les cheveux coupés droit sur le front, comme un chantre de village, l'air raisonnable et fort embarrassé. Ses jambes, en bas bleus, sortaient d'un pantalon jaunâtre très tiré par les bretelles. Il était chaussé de souliers forts, mal cirés, garnis de clous»⁵²[p.20].

Портрет Шарля дан с точки зрения рассказчика, и представляет собою воспоминание того, кто был его товарищем по учебе. Он ничего не говорит о лице Шарле и даже упоминает о том, что едва разглядел его, но детали костюма (суконная курточка с черными пуговицами, видимо, жала ему в проймах, из обшлагов высовывались руки, не привыкшие к перчаткам. Он чересчур высоко подтянул помочи), прически, манеры держаться позволяют представить его. Облик Шарля комичен и трогателен одновременно. Так внешние детали (костюм, прическа) позволяют автору создать и внешний и психологический портрет не

⁵² «Новичок все еще стоял в углу, за дверью, так что мы с трудом могли разглядеть этого деревенского мальчика лет пятнадцати, ростом выше нас всех. Волосы у него были подстрижены в кружок, как у сельского псаломщика, держался он чинно, несмотря на крайнее смущение. Особой крепостью он не отличался, а все же его зеленая суконная курточка с черными пуговицами, видимо, жала ему в проймах, из обшлагов высовывались руки, не привыкшие к перчаткам. Он чересчур высоко подтянул помочи, и из-под его светло - коричневых брючек выглядывали синие чулки. Башмаки у него были грубые, плохо вычищенные, подбитые гвоздям» [с.20].

отличающегося особым здоровьем «деревенского мальчика», стеснительного и неловкого. Неловкость Шарля подчеркивает описание его странного и нелепого головного убора:

У одноклассников Шарля была традиция – бросать свои фуражки на пол при входе в класс. Однако, наш герой не следует их примеру.

«C'était une de ces coiffures d'ordre composite, où l'on retrouve les éléments du bonnet à poil, du chapska, du chapeau rond, de la casquette de loutre et du bonnet de coton, une de ces pauvres choses, enfin, dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile. Ovoïde et renflée de baleines, elle commençait par trois boudins circulaires ; puis s'alternaient, séparés par une bande rouge, des losanges de velours et de poils de lapin ; venait ensuite une façon de sac qui se terminait par un polygone cartonné, couvert d'une broderie en soutache compliquée, et d'où pendait, au bout d'un long cordon trop mince, un petit croisillon de fils d'or, en manière de gland. Elle était neuve ; la visière brillait»⁵³ [p.20].

Гюстав Флобер выделил целый абзац описанию фуражки Шарля. С каждой деталью этого описания, эта, малозначащая на первый взгляд, деталь гардероба приобретает свойства портретной характеристики. Школьная фуражка Шарля изобилует различными украшениями (кроличий мех, затейливая вышивка из тесьмы, кисточка из золотой канители на длинном шнурке, блестящий козырек). С помощью многослойного способа описания, автор добивается комичного эффекта. С различными текстурами и неуместными украшениями школьная фуражка становится шутовской короной. Данному портрету характерна непосредственность и простота изображения, схожая с портретами голландского живописца XVI века, Франса Хальса. В изображении Шарля Флобер использует те же приемы: создает

⁵³ «Она (фуражка) представляла собой сложный головной убор, помесь медвежьей шапки, котелка, фуражки на выдровом меху и пуховой шапки, - словом, это была одна из тех дрянных вещей, немое уродство которых не менее выразительно, чем лицо дурачка. Яйцевидная, распяленная на китовом усе, она начиналась тремя круговыми валиками; далее, отделенные от валиков околышем, шли попеременно ромбики бархата и кроличьего меха; над ним высилось нечто вроде мешка, который увенчивался картонным многоугольником с затейливой вышивкой из тесьмы, а с этого многоугольника свешивалась на длинном тоненьком шнурке кисточка из золотой канители. Фуражка была новенькая, ее козырек блестел.» [с.20]

образ героя с помощью окружающих его вещей – в данном случае предмета одежды.

Далее портрет Шарля дополнен его неловкими жестами. Он не знает, что ему делать с головным убором: «держат ли фуражку в руках, бросить ли ее на пол или надеть на голову».

Он становится мишенью для шуток, потому что из-за волнения не может отчетливо произнести свое имя по просьбе учителя. Единственное, что у него выходит – это «глотание целых слогов, заглушаемое гиканьем класса». В итоге, «с решимостью разинув рот и во всю силу легких, точно звал кого-то, выпалил: Charbovari (Шарбовари!)».

Несколькими штрихами Флобер рисует портрет Шарля-подростка:

«Il suivait les laboureurs, et chassait, à coups de motte de terre, les corbeaux qui s'envolaient. Il mangeait des mûres le long des fossés, gardait les dindons avec une gaule, fanait à la moisson, aux grandes fêtes, suppliait le bedeau de lui laisser sonner les cloches, pour se pendre de tout son corps à la grande corde et se sentir emporter par elle dans sa volée»⁵⁴ [p.24].

Так же лаконичен портрет Шарля-юноши:

«Il maigrit, sa taille s'allongea, et sa figure prit une sorte d'expression dolente qui la rendit presque intéressante»⁵⁵ [p.26].

Это последнее описание внешности Шарля Бовари до встречи с Эммой. Далее его портретные черты будут, как правило, упоминаться с точки зрения героини, не находящей в нем ничего привлекательного: «Речь Шарля была плоской, точно панель, по которой вереницей тянулись чужие мысли в их будничной одежде, не вызывая ни волнения, ни смеха, ничего не говоря, воображению. Он сам признавался, что в Руане так и не удосужился сходить в театр, ему неинтересно было посмотреть парижских актеров. Он не умел плавать, не умел фехтовать, не умел стрелять из пистолета

⁵⁴ «Во время пахоты от сгонял с поля ворон, кидая в них комья земли. Собирал по оврагам ежевику, с хворостиной в руке пас индюшек, разгребал сено, бегал по лесу; Так, словно молодой дубок, рос этот мальчик. Руки у него были сильные, щеки покрылись живым румянцем [с. 24].

⁵⁵ Молодой человек «похудел, вытянулся, в глазах его появился оттенок грусти, благодаря которому его лицо стало почти интересным» [с. 26].

Только в самом конце романа, после смерти Эммы, автор говорит о том, как он изменился, не упоминая при этом о чертах лица, выражении глаз, но все внимание концентрируя на деталях костюма, столь важных для Эммы: «Pour lui plaire, comme si elle vivait encore, il adopta ses prédilections, ses idées ; il s'acheta des bottes vernies, il prit l'usage des cravates blanches. Il mettait du cosmétique à ses moustaches, il souscrivit comme elle des billets à ordre. Elle le corrompait par delà le tombeau»⁵⁶[р.343].

Упоминая о материальных деталях, автор передает чувства Шарля: его любовь к Эмме и горе утраты: «Из-за нехватки денег ему пришлось постепенно распродать убранство каждой комнаты, только комната Эммы оставалась нетронутой. «Шарль поднимался туда после обеда. Придвигал к камину круглый столик, подставлял ее кресло, а сам садился напротив. В позолоченном канделябре горела свеча. Тут же, рядом, раскрашивала картинки Берта».

Данный портрет отражает безмолвное отчаяние и тоску Шарля. Он становится частью печального антуража спальни Эммы. Только Берта не замечает никаких изменений, для нее эта комната остается обычным местом для игр. С помощью подобного контраста автор увеличивает трагический эффект картины.

Особенности портрета Леона Депою

В трактире «Золотой лев» Эмма Бовари в первый раз встречается Леона Депою, молодого человека, служащего помощником нотариуса в местной нотариальной конторе.

Его первый портрет, в сравнении с первым описанием внешности Шарля, подчеркнуто лаконичен: «Сидевший по другую сторону камина белокурый молодой человек устремил на нее безмолвный взгляд. Других, более подробных описаний внешности Леона в романе нет. Героиня видит в нем романтического молодого человека, типичного героя романов. Создавая

⁵⁶ «Все ее прихоти, все ее вкусы стали теперь для него священны: как будто она и не умирала, он, чтобы угодить ей, купил себе лаковые ботинки, стал носить белые галстуки, фабрилы усы и по ее примеру подписывал векселя» [с. 343].

этот образ автор чаще обращается к речевой характеристике. Примером может служить диалог Эммы и Леона при первой встрече:

- *Какая скука – вечно быть прикованным к одному месту!* – воскликнул помощник нотариуса.

Есть одно место, на взгорье, у опушки леса, на так называемом выгоне. Иногда в воскресенье я ухожу туда с книгой и люблюсь закатом.

- *О, море я обожаю!*

Далее следует долгий пространный диалог в романтической тональности. Приведем отрывок из монолога Леона. «J'ai un cousin qui a voyagé en Suisse l'année dernière, et qui me disait qu'on ne peut se figurer la poésie des lacs, le charme des cascades, l'effet gigantesque des glaciers. On voit des pins d'une grandeur incroyable, en travers des torrents, des cabanes suspendues sur des précipices, et, à mille pieds sous vous, des vallées entières, quand les nuages s'entrouvrent. Ces spectacles doivent enthousiasmer, disposer à la prière, à l'extase ! Aussi je ne m'étonne plus de ce musicien célèbre qui, pour exciter mieux son imagination, avait coutume d'aller jouer du piano devant quelque site imposant»⁵⁷ [p.94].

В данном речевом портрете Леона Депои четко прослеживается его психологический облик. За восторженными словами угадывается фальшь, желание казаться иным человеком. Он упоминает «некого знаменитого музыканта», который якобы отправлялся в горы, чтобы в одухотворенной обстановке поиграть на фортепиано. Леон не называет имя этого музыканта, говорит только, что тот был «знаменитым». Эта фраза в конце монолога развенчивает романтический образ героя. Однако, это ускользает от внимания Эммы.

⁵⁷ «Мой двоюродный брат в прошлом году путешествовал по Швейцарии, и он потом говорил мне, что невозможно себе представить, как поэтичны озера, как прекрасны водопады, как величественны ледники. Через потоки переброшены сосны сказочной величины, над пропастью повисли хижины, а когда облака расходятся, вы видите над собой, на дне тысячефутовой пропасти, бескрайнюю долину. Такое зрелище должно настраивать человеческую душу на высокий лад, располагать к молитве, доводить до экстаза! И меня несколько не удивляет, что один знаменитый музыкант для вдохновения уезжал играть на фортепьяно в какие-нибудь красивые места.» [с. 94].

Психологический портрет Леона, складывается из его собственных размышлений о себе. «...il était timide d'habitude et gardait cette réserve qui participe à la fois de la pudeur et de la dissimulation. Puis il possédait des talents, il peignait à l'aquarelle, savait lire la clef de sol, et s'occupait volontiers de littérature après son dîner, quand il ne jouait pas aux cartes»⁵⁸ [p.98].

Портрет героя представлен в романе обобщенно и кратко с точки зрения горожан. Это молодой человек с хорошими манерами: Весь Ионвиль находил, что Леон «прекрасно себя держит».

Если для горожан Леон всего лишь хорошо воспитанный юноша, то для Эммы он воплощение того идеального образа, который она встречала в романах:

Мы видим его таким, каким видит его Эмма Бовари. «Elle marcha rapidement pendant quelque temps ; puis elle se ralentit, et son regard qu'elle promenait devant elle rencontra l'épaule du jeune homme, dont la redingote avait un collet de velours noir. Ses cheveux châains tombaient dessus, plats et bien peignés. Elle remarqua ses ongles, qui étaient plus longs qu'on ne les portait à Yonville. C'était une des grandes occupations du clerc que de les entretenir ; et il gardait, à cet usage, un canif tout particulier dans son écritoire»⁵⁹[p.105].

Эмма ценит лишь его внешнее сходство с романтическим героем, не замечая поверхностной природы Леона, и сама она поверхностна в своих оценках. Потому в восприятии Леона глазами Эммы значение имеют только внешние детали: un collet de velours noir, ses ongles..

Портрет Леона в этой сцене является статичным. Ничего не меняется в нем. У него нет определенного лица, и даже в одежде нет ничего характерного именно для него: это молодой человек, «одетый всегда одинаково».

⁵⁸ «Он всегда был робок, он отличался той сдержанностью, которую питали в нем застенчивость и скрытность. Весь Ионвиль находил, что Леон «прекрасно себя держит». Он терпеливо выслушивал разглагольствования людей в летах, видимо был равнодушен к политике, что у молодых людей встречается не часто. Он был способный юноша: рисовал акварелью, играл одним пальцем на фортепиано, после обеда любил почитать, если только не представлялась возможность поиграть в карты» [с. 98].

⁵⁹ «Некоторое время она шла быстро, потом замедлила шаг, и взгляд ее уперся в плечо молодого человека и в черный бархатный воротник его сюртука. На воротник падали гладкие, тщательно расчесанные темно-русые волосы. Эмма заметила, что таких длинных ногтей, как у Леона, нет ни у кого в Ионвиле. Уход за ними составлял для помощника нотариуса предмет неустанных забот; с этой целью он держал в своем письменном столе особый ножичек.» [с.105].

Образ Леона не отличается никакими особыми чертами, кроме того, что внешность его – типичная внешность молодого красивого человека определенного круга и воспитания. Потому его облик ассоциируется с портретами молодых людей 1840-1850-х годов.

Героиня действительно не видит «реального» Леона: «Эмма была влюблена в Леона, и она искала уединения, чтобы рисуя себе его образ, насладиться им без помех. С его появлением кончалось блаженство созерцания»⁶⁰[с.230].

Этот фрагмент показывает, что Эмма была влюблена не в Леона, а в его образ, который она нарисовала в воображении. Для Эммы Леон был только персонажем, сошедшим со страниц любовных романов. Молодой человек, влюбленный в нее, готовый поддержать возвышенную беседу о поэзии и о вдохновении природой. Эмма не видит настоящего Леона, также, как никогда не видела Шарля, своего мужа.

Леон со временем меняется, взрослеет, в Париже приобретает манеры «светского человека». Он щедро платит в кафе за Шарля и Эмму, останавливая Шарля «радушно-пренебрежительным жестом»⁶¹[с.235].

Беседуя с Эммой, Леон пытается следовать тем же романтическим стремлениям, которые раньше восхищали Эмму. «Обоим в самом деле хотелось быть такими, какими они себя изображали: оба создали себе идеал и к этому идеалу подтягивали свое прошлое»⁶²[с.236].

Внешний облик Леона дан глазами Эммы, но героиня идеализирует его внешность: «Jamais aucun homme ne lui avait paru si beau. Une exquisite candeur s'échappait de son maintien. Il baissait ses longs cils fins qui se recourbaient. Sa joue à l'épiderme suave rougissait – pensait-elle – du désir de sa personne, et Emma sentait une invincible envie d'y porter ses lèvres»⁶³[p.242].

⁶⁰ Флобер, Г. Госпожа Бовари : пер. с фр. / Н. Любимов. – М.: Худ. лит, 1981. – [с. 230].

⁶¹ Там же [С. 235].

⁶² Там же [с. 236].

⁶³ «Леон казался ей красивее всех на свете. От него веяло необыкновенной душевной чистотой. Его длинные тонкие ресницы поминутно опускались. Нежные щеки горели, – Эмме казалось - желанием, и ее неудержимо тянуло дотронуться до них губами.» [с. 242].

В описании внешности героя повествователем отмечены лишь детали его костюма: «Léon, le lendemain, fenêtre ouverte et chantonnant sur son balcon, vernit lui-même ses escarpins, et à plusieurs couches. Il passa un pantalon blanc, des chaussettes fines, un habit vert, répandit dans son mouchoir tout ce qu'il possédait de senteurs, puis, s'étant fait friser, se défrisa, pour donner à sa chevelure plus d'élégance naturelle»⁶⁴[p.244].

Данный портрет также полон динамизма. Доказательством этого может служить наличие большого количества глаголов: *chantonnant* sur son balcon, *vernit* lui-même ses escarpins, il *passa* un pantalon blanc, il *répandit* dans son mouchoir *s'étant fait friser*, *se défrisa*, pour donner à sa chevelure plus d'élégance naturelle. Подобный прием придает картине стремительность, при этом передавая волнение молодого человека.

Следующий портрет Леона является последним визуальным изображением молодого человека в романе. «Le jeune homme en prit un. C'était la première fois qu'il achetait des fleurs pour une femme ; et sa poitrine, en les respirant, se gonfla d'orgueil, comme si cet hommage qu'il destinait à une autre se fût retourné vers lui»⁶⁵ [p.244].

Рассматривая предыдущие портреты молодого человека, мы пришли к выводу, что внимание Леона к своей внешности граничит с нарциссизмом, и портретные детали участвуют в создании образа самовлюбленного поверхностного молодого человека, представляющего собой пародию на романтического героя.

В данном фрагменте внимание акцентируется на фоне – ярмарке на центральной площади. Яркая цветовая гамма, присутствие большого количества света позволяет нам провести параллель с техникой изображения импрессионистов. Примером может послужить картина Поля Синьяка, "Рынок в Вероне" (1909г.)

⁶⁴ Наутро Леон отворил окно, вышел на балкон и, напевая, до блеска начистил свои туфли. Он надел белые панталоны, тонкие носки, зеленый фрак, вылил на носовой платок все свои духи, потом завился у парикмахера, но, чтобы придать своей прическе естественную элегантность, тут же взбил волосы [с.244].

⁶⁵ Молодой человек взял букет. Первый раз в жизни покупал он цветы для женщины; он понюхал фиалки и невольно приосанился, словно это не ей собирался он поднести цветы, а себе самому [с.244].

Особенности портрета Родольфа Буланже

Третий мужчина в жизни Эммы Бовари – Родольф Буланже появляется в седьмой главе второй части романа. Встреча происходит в доме супругов Бовари. Родольф Буланже приводит слугу, чтобы тому пустили кровь. Автор сразу дает краткую характеристику Родольфа: «M. Rodolphe Boulanger avait trente-quatre ans ; il était de tempérament brutal et d'intelligence perspicace, ayant d'ailleurs beaucoup fréquenté les femmes, et s'y connaissant bien»⁶⁶ [p.140].

Данный отрывок является примером психологического портрета, автор в нескольких словах раскрывает характер персонажа.

Далее читатель видит Родольфа таким, каким видит его Эмма Бовари. Ярким примером подобного портрета является описание туалета Родольфа Буланже.

«Elle avait cette incohérence de choses communes et recherchées, où le vulgaire, d'habitude, croit entrevoir la révélation d'une existence excentrique, les désordres du sentiment, les tyrannies de l'art, Ainsi sa chemise de batiste à manchettes plissées bouffait au hasard du vent, dans l'ouverture de son gilet, qui était de coutil gris, et son pantalon à larges raies découvrait aux chevilles ses bottines de nankin, claquées de cuir verni. Elles étaient si vernies, que l'herbe s'y reflétait. Il foulait avec elles les crottins de cheval, une main dans la poche de sa veste et son chapeau de paille mis de côté»⁶⁷ [p.267].

В данном фрагменте Гюстав Флобер намечает психологический портрет посредством описания вещей или элементов гардероба, принадлежащих герою. Туалет Родольфа представлял собой «сочетание банальности и изысканности». В данном портрете нет преобладания какой-либо цветовой гаммы. Наряд Родольфа выделяется многослойностью всевозможных тканей и текстур: «... у Родольфа в вырезе серого тикового жилета надувалась от ветра батистовая рубашка с гофрированными рукавами, панталоны в широкую полоску доходили до лодыжек, а под ними виднелись лаковые ботинки с

⁶⁶ Родольфу Буланже исполнилось тридцать четыре года; у этого грубого по натуре и проницательного человека в прошлом было много романов, и женщин он знал хорошо [с.140].

⁶⁷ Flaubert, Gustave. Madame Bovary // Classiques Français. - Paris, 1993. [p.267].

нанковым верхом». Описание наполнено деталями, которые на первый взгляд могут показаться лишними, однако, именно с помощью подобных мелочей автор раскрывает натуру героя. Наряд Родольфа говорит о том, что его хозяин привык ни в чем себе не отказывать, однако, наличие денег не означает наличие вкуса. Повествователь характеризует его как «непостоянную натуру, желающую порисоваться». Однако, Эмму Бовари пленяет его внешний лоск, все то, что кажется ей свидетельством роскошной и прекрасной жизни, не похожей на ее существование.

Портрет Родольфа – самый детальный из всех мужских портретов в романе. Но в его внешности, так же, как в описании внешности Леона преобладают детали материальные детали: костюм, принадлежащие ему вещи:

«Rodolphe avait mis de longues bottes molles, se disant que sans doute elle n'en avait jamais vu de pareilles ; en effet, Emma fut charmée de sa tournure, lorsqu'il apparut sur le palier avec son grand habit de velours et sa culotte de tricot blanc»⁶⁸[p.165]. Но он единственный из всех, о чьей внешности известно значительно больше. Подобно Леону, этот герой чаще представлен в восприятии Эммы. Для Эммы он не книжный герой, но ее идеал и тот, с кем она желала бы жить вечно. Потому взгляд ее отмечает больше внешних деталей: цвет глаз, цвет волос:

«Elle distinguait dans ses yeux des petits rayons d'or s'irradiant tout autour de ses pupilles noires, et même elle sentait le parfum de la pommade qui lustrait sa chevelure»⁶⁹[p.155].

«Alors, tout en faisant l'épouse et la vertueuse, elle s'enflammait à l'idée de cette tête dont les cheveux noirs se tournaient en une boucle vers le front hâlé, de cette taille à la fois si robuste et si élégante, de cet homme enfin qui possédait tant d'expérience dans la raison, tant d'emportement dans le désir!»⁷⁰.

⁶⁸ Родольф надел мягкие сапоги, - он был уверен, что Эмма никогда таких не видала. В самом деле, когда он в бархатном фраке и белых триковых рейтузах вбежал на площадку лестницы, Эмма пришла в восторг от его вида [с. 165].

⁶⁹ Она различала в его глазах золотые лучики вокруг черных зрачков, ощущала запах помады от его волос [с. 155].

⁷⁰ Flaubert, Gustave. Madame Bovary // Classiques Français. - Paris, 1993. – P. 197

«Разыгрывая добродетельную супругу, она пылала страстью при одной мысли о черных кудрях Родольфа, падавших на его загорелый лоб, об его мощном и в то же время стройном стане, об этом столь многоопытном и все же таком увлекающемся человеке!»⁷¹.

Обобщая сказанное выше, отметим лаконичность портретов героев, отсутствие подробных описаний черт лица, внимание к жестам, манерам и особенно к деталям костюма, принадлежащим героям вещам. Герои изображены с точки зрения повествователя и с точки зрения героини. Первая точка зрения позволяет представить не только визуальный, но психологический портрет персонажа, вторая характеризует героиню романа, ее представления об идеале.

2.4. Особенности портрета Эммы Бовари

Многих исследователей волновал вопрос психологического портрета Эммы Бовари. Существует ряд исследований, затрагивающих тему характера главной героини, объясняющих ее поведение и рассматривающих мотивы ее поступков. Однако, тема визуального портрета Эммы Бовари не так полно изучена. Стоит также отметить, что поскольку цель нашей работы - рассмотрение своеобразия поэтики портрета в романе «Госпожа Бовари», а также выявление аллюзий на произведения западноевропейской живописи в романе, мы сконцентрируем наше внимание на живописной составляющей произведения Флобера.

В романе Флобера «Госпожа Бовари» мы можем наблюдать ряд портретов, каждый из которых является уникальным по своей структуре и композиции. Некоторые портреты изображены с помощью акцентирования фона и обстановки, в которой находится Эмма; на некоторых вещь, принадлежащая героине, сама рисует портрет своей хозяйки.

В данной части нашего исследования мы проведем анализ особенностей портретной живописи в романе Флобера «Госпожа Бовари» на примере главной героини Эммы Бовари. Мы представим ряд фрагментов романа,

⁷¹ Флобер, Г. Госпожа Бовари : пер. с фр. / Н. Любимов. – М.: Худ. лит., 1981. С.194.

описывающих каким-либо образом главную героиню, а также проведем анализ каждого из них.

Перед нами самое первое описание внешности Эммы, в тот момент, когда Шарль Бовари в первый раз увидел дочь своего пациента, а впоследствии свою жену.

«Une jeune femme, en robe de mérinos bleu garnie de trois volants, vint sur le seuil de la maison pour recevoir M. Bovary, qu'elle fit entrer dans la cuisine, où flambait un grand feu. La pelle, les pincettes et le bec du soufflet, tous de proportion colossale, brillaient comme de l'acier poli, tandis que le long des murs s'étendait une abondante batterie de cuisine, où miroitait inégalement la flamme claire du foyer, jointe aux premières lueurs du soleil arrivant par les carreaux »⁷²[p.30].

В данном фрагменте облик главной героини упоминается лишь вскользь, тогда как основное внимание Флобер уделяет убранству кухни. Так может показаться при быстром взгляде на общую картину. Однако, описание простой деревенской обстановки гармонично дополняет портрет Эммы Руо. Интересна и цветовая гамма, которую Флобер выбирает, словно искусный художник. Создается приятное ощущение контраста холодных цветов (синее платье Эммы) и теплых оттенков кухни. Похожее цветовое решение мы можем увидеть и на картине Вермеера «Девушка с жемчужной серёжкой». Как и на ней, в сцене на кухне у старика Руо, на первый взгляд, несовместимые оттенки сливаются в общую палитру, создавая при этом простой и гармоничный образ. В данном фрагменте Гюстав Флобер делает акцент на фон, окружающий главную героиню. Стоит также отметить, что портрет Эммы находится будто в раме из разнообразных предметов интерьера простой деревенской жизни. Здесь уместно вспомнить живописные бытовые сцены и натюрморты французского художника VIII века Жана Батиста Шардена.

⁷² На пороге дома появилась молодая женщина в синем шерстяном платье с тремя оборками и повела его в кухню, где жарко пылал огонь. Вокруг огня стояли чугунки, одни побольше, другие поменьше, - в них варился завтрак для работников. В камине сушилась мокрая одежда. Совок, каминные щипцы и горло поддувального меха – все это было громадных размеров, и все это сверкало, как полированная сталь; вдоль стен тянулась целая батарея кухонной посуды, в которой отражались языки пламени, разгоревшегося в очаге, и первые лучи солнца, заглядывавшие в окно [с.30]

Далее практически сразу же следует более подробное описание внешности Эммы. В данном фрагменте, как и в дальнейшем, читатель наблюдает за главной героиней сквозь призму восприятия людей, окружающих ее.

«Charles fut surpris de la blancheur de ses ongles. Ils étaient brillants, fins du bout, plus nettoyés que les ivoires de Dieppe, et taillés en amande. Sa main pourtant n'était pas belle, point assez pâle peut-être, et un peu sèche aux phalanges ; elle était trop longue aussi, et sans molles inflexions de lignes sur les contours. Ce qu'elle avait de beau, c'étaient les yeux ; quoiqu'ils fussent bruns, ils semblaient noirs à cause des cils, et son regard arrivait franchement à vous avec une hardiesse candide»⁷³[p.19].

Нельзя не согласиться с В. Набоковым в том, что описание, исходящее от Шарля Бовари, наполнено деталями, свидетельствующими о роде его занятия, т.е. врачебной деятельности. К этому относится описание рук Эммы: *un peu sèche aux phalanges* (пер.: с суховатыми суставами пальцев). Не так просто представить мужчину, который оценивает красоту женских рук по состоянию их суставов.

Далее следует еще одно детальное описание облика Эммы.

«Ее шея выступала из белого отложного воротничка. Тонкая линия прямого пробора, едва заметно поднимавшаяся вверх соответственно строению черепа, разделяла ее волосы на два темных бандо, оставлявших на виду лишь самые кончики ушей, причем каждое из этих бандо казалось чем-то цельным – до того ее волосы были здесь гладко зачесаны, а на виски они набегали волнами, сзади же сливались в пышный шиньон, - такой прически сельскому врачу никогда еще не приходилось видеть. Щеки у девушки были розовые. Между двумя пуговицами ее корсажа был застегнут, как у мужчины, лорнет»⁷⁴.

⁷³ Белизна ее ногтей поразила Шарля. Эти блестящие, сужавшиеся к концу ноготки были отполированы лучше дьеппской слоновой кости и подстрижены в виде миндалин. Рука у нее была, однако, некрасивая, пожалуй, недостаточно белая, суховатая в суставах, да к тому же еще чересчур длинная, лишенная волнистой линии изгибов. По – настоящему красивые у нее были глаза; карие, они казались черными из-под ресниц и смотрели в упор с какой-то прямодушной смелостью [с.19].

⁷⁴ Флобер, Г. Госпожа Бовари : пер. с фр. / Н. Любимов. – М.: Худ. лит, 1981. С. 34.

По мнению Набокова, прическа переведена всеми переводчиками «до того отвратительно, что необходимо привести верное описание, иначе ее правильно себе не представишь: «Ее черные волосы разделял на два бандо, так гладко зачесанных, что они казались цельным куском, тонкий пробор, слегка изгибающийся согласно форме ее черепа (смотрит молодой врач); и бандо оставляли открытыми только мочки ушей (мочки, а не «верхушки», как у всех переводчиков: верх ушей, разумеется, был закрыт гладкими черными бандо), а сзади волосы были собраны в пышный шиньон.. Щеки у нее были розовые»⁷⁵.

Автор детально, во всех подробностях описывает автор одежду Эммы в данном фрагменте. Подобную особенность стиля Флобера отмечал в своем критическом очерке Сент- Бёв. Далее критик отмечает, что Флоберу удается замечать «даже самые мелкие и редкостные детали, что это иногда вредит целостному впечатлению». Однако, мы осмелимся не полностью согласиться с мнением критика. Данное описание внешности Эммы является не только портретом главной героини, но также портретом Шарля Бовари, потому что именно он замечает все эти подробности, именно он подмечает все мелочи в облике Эммы.

Вновь следует описание портрета Эммы с точки зрения Шарля.

Впечатление, произведенное ею на молодого человека, подчеркнуто и описанием летнего дня, увиденного изнутри из гостиной: «Il arriva un jour vers trois heures ; tout le monde était aux champs ; il entra dans la cuisine, mais n'aperçut point d'abord Emma ; les auvents étaient fermés. Des mouches, sur la table, montaient le long des verres qui avaient servi, et bourdonnaient en se noyant au fond, dans le cidre resté. Entre la fenêtre et le foyer, Emma cousait ; elle n'avait point de fichu, on voyait sur ses épaules nues de petites gouttes de sueur»⁷⁶ [p.38].

⁷⁵ Набоков В. Две лекции по литературе : пер. с англ. / В. Гольшера, Г. Дашевского // Иностран. лит.-ра. - 1997. - № 11. С. 192.

⁷⁶ Однажды он приехал на ферму часов около трех; все были в поле; он вошел в кухню, но ставни были там закрыты, и Эмму он сначала не заметил. Пробиваясь сквозь щели в стенах, солнечные лучи длинными тонкими полосками растягивались на полу, ломались об углы кухонной утвари, дрожали на потолке. На столе ползали вверх по стенкам грязного стакана мухи, а затем, жужжа, тонули на дне, в остатках сидра. При свете, проникавшем в каминную трубу, сажа отливала бархатом, остывшая зола казалась чуть

В этом портрете мы видим, что самой Эмме здесь уделяется совсем немного внимания, она как будто находится в полной гармонии с той обстановкой, в которой находится, что даже Шарль не сразу замечает ее присутствия. Большую роль в данном фрагменте играет свет. «Пробиваясь сквозь щели в стенах, солнечные лучи длинными тонкими полосками растягивались на полу, ломались об углы кухонной утвари, дрожали на потолке»⁷⁷. При прочтении данного фрагмента, перед взором читателей возникает абсолютно живая картина. Эта картина пропитана не только светом, но и теплом. Именно этим представленный фрагмент схож с ранее рассмотренным нами описанием первой встречи Эммы и Шарля.

Идиллическая картина продолжается и в следующем описании Эммы: «Emma, de temps à autre, se rafraîchissait les joues en y appliquant la paume de ses mains; qu'elle refroidissait après cela sur la pomme de fer des grands chenets»⁷⁸ [р.38].

Здесь, автор рисует облик Эммы. Он изображает не только внешний облик, но и жесты героини. В этом жесте сочетаются простота и обаяние. Возможно именно это и пленило Шарля Бовари.

Портретные описаниям свойственны импрессионистические моменты в романе Флобера «Госпожа Бовари». Стремясь к достоверности и правдоподобию, Флобер порой показывает персонаж или событие так, как его может видеть то или иное действующее лицо, сознательно суживая угол зрения на предмет и определенным образом предвосхищая некоторые стилистические приемы, характерные для импрессионизма. Но при всем этом он дает почувствовать свое отношение к героям едва уловимыми оттенками в авторской речи, достаточными, однако, для того, чтобы присутствие писателя, оценивающего изображаемое, было ощутимо. Это диалектическое сочетание

голубоватой. Эммы что-то шила, примостившись между печью и окном; голова у нее была непокрыта, на голых плечах блестели капельки пота [с.38].

⁷⁷ Флобер, Г. Госпожа Бовари : пер. с фр. / Н. Любимов. – М.: Худ. лит, 1981. С. 35.

⁷⁸ Эмма время от времени прикладывала руки к щекам, чтобы они не так горели, а потом, чтобы стало холоднее рукам, дотрагивалась до железной ручки каминных щипцов [с.38].

внеличного изображения с утверждением авторской позиции сохраняется на протяжении всего романа.

«Elle le reconduisait toujours jusqu'à la première marche du perron. Lorsqu'on n'avait pas encore amené son cheval, elle restait là. le grand air l'entourait, levant pêle-mêle les petits cheveux follets de sa nuque, ou secouant sur sa hanche les cordons de son tablier, qui se tortillaient comme des banderoles. L'ombrelle, de soie gorge de pigeon, que traversait le soleil, éclairait de reflets mobiles la peau blanche de sa figure. Elle souriait là-dessous à la chaleur tiède; et on entendait les gouttes d'eau, une à une, tomber sur la moire tendue»⁷⁹ [p.196].

Описанная Флобером небольшая сцена наполнена присутствием природы: солнечные лучи, капли росы, все эти мелочи создают, подобно кисти пуантилиста, законченный образ не только ленного летнего дня в сельской местности, но выделяет образы героев. Сцена у отцовского домика Эммы показывает читателю то, что влюбленные вступают в новый и самый волнующий для них этап отношений – им уже не нужны слова, чтобы описать свои чувства, им достаточно лишь взглядов. Им кажется, что в данный момент мир подстраивается под их настроение, солнце светит только для них двоих, птицы поют именно для них, Эмма и Шарль находятся в полной гармонии с природой.

Также данный фрагмент полон динамики. Все движется в этой сцене: ветер развивает завитки волос Эммы, трепещет завязки фартука, на зонтик падают капли. Все это вместе создает своего рода музыкальную и живописную композицию. Николай Волков, автор знаменитой и ценимой художниками книги «Цвет в живописи», говорит, что «ни гамма, ни ритм, ни грустное, ни мажорное не являются достоянием только музыки. Аналогии между музыкальной и живописной гаммой, между тональностью, эмоциональным строем живописного и музыкального закономерны. Иногда цветовые массы,

⁷⁹ Она всегда провожала его до первой ступеньки крыльца и ждала, пока ему подведут лошадь. Они уже прощались и больше не разговаривали; ветер играл выбившимися завитками волос на ее затылке или крутил вокруг ее стана завязки фартука, развевавшиеся у нее на бедрах, точно флажки. Однажды в оттепельный день, когда кора на деревьях была мокрая и капало с крыш. Эмма вышла на крыльцо с зонтиком в руках и раскрыла его. Сизый шелк, пронизанный солнцем, бросал беглые тени на ее белую кожу, Под ним она улыбалась мягкому теплу; и слышно было, как капли одна за другой падали на туго натянутую ткань [с.196].

окруженные контрастной приглушенностью цветовых ходов, напоминают аккорды музыкальных инструментов и создают аналогичное эмоциональное напряжение»⁸⁰.

К этому можно добавить то, что именно здесь Флобер четко акцентирует внимание читателя на так называемых тактильных ощущениях. Читая подобное описание антуража, читатель будто сам на ощупь трогает мокрую после дождя кору деревьев, слышит звук капель, ударяющихся о ткань зонтика. При прочтении описания данной сцены, у нас появляется желание напрямую связать данный отрывок с картинами импрессионистов. Сразу в воображении всплывают картины Клода Моне «Дама с зонтиком» или «Камилла с зонтиком». Также подобные портреты, наполненные цветом и светом можно встретить и на картинах Пьера-Огюста Ренуара.

Вот что пишет об этом эпизоде Сент- Бёв в своем критическом очерке «Госпожа Бовари» Гюстава Флобера»: «Может ли быть картина более свежая по краскам, более отчетливая, более выпуклая, более удачная по освещению, в которой реминисценция античности представала бы в форме более современной?»⁸¹.

Следующее упоминание облика Эммы удивляет своей краткостью. Именно потому, что мы его встречаем во время свадьбы Эммы и Шарля Бовари.

«La robe d'Emma, trop longue, traînait un peu par le bas ; de temps à autre, elle s'arrêtait pour la tirer, et alors délicatement, de ses doigts gantés, elle enlevait les herbes rudes avec les petits dards des chardons, pendant que Charles, les mains vides, attendait qu'elle eût fini»⁸²[p.43].

Во всем фрагменте со свадьбой молодоженов, автор сконцентрировал свое внимание не на главных героях (что было бы ожидаемо для многих читателей), а на гостях. Эмма Бовари упоминается здесь вскользь. Мы не знаем, ни как выглядело эммино свадебное платье, ни какая у нее была

⁸⁰ Волков, Н.Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1984. С. 217.

⁸¹ Сент-Бев, Ш. Литературные портреты. Критические очерки / Ш. Сент-Бев. – М.: Худ. лит-ра : 2000. С. 67.

⁸² Платье Эммы, чересчур длинное, касалось земли; время от времени она останавливалась, подбирала его и осторожно снимала колочки затянутыми в перчатки пальцами, а Шарль, опустив руку, ждал [с.43].

прическа. Возможно, что здесь это было сделано автором умышленно. Мы видим Эмму, как маленький фрагмент огромной, яркой картины, изображающей толпу,двигающуюся «единой пестрой лентой».

Но далее портрет ЭММЫ вновь возникает с точки зрения Шарля.

«Au lit, le matin, et côte à côte sur l'oreiller, il regardait la lumière du soleil passer parmi le duvet de ses joues blondes, que couvraient à demi les pattes escalopées de son bonnet, noirs à l'ombre et bleu foncé au grand jour, ils avaient comme des couches de couleurs successives, et qui plus épaisses dans le fond, allaient en s'éclaircissant vers la surface de l'émail»⁸³ [p.48].

В данном фрагменте читателя больше всего привлекают глаза Эммы Бовари. Вопрос о цвете глаз волнует ряд литературоведов вот уже на протяжении двух столетий. В своем романе «Попугай Флобера», Джулиан Барнс приводит ряд моментов в романе, посвященных глазам Эммы.

1. (Первое появление Эммы в романе): Если говорить о красоте, то вся ее красота была в глазах. «Они действительно были прекрасны – темные, от длинных ресниц казавшиеся черными...»
2. Далее следует описание глаз Эммы, какими они показались Шарлю в первые дни замужества (см. выше)
3. (На балу при свете свечей): «Темные глаза Эммы казались темнее».
4. (При первой встрече с Леоном): «Пристально глядя на него широко открытыми черными глазами».
5. (Какой она показалась Родольфу, когда он впервые увидел Эмму в ее доме): «У нее черные глаза».
6. (В тот вечер, когда Родольф соблазнил Эмму, она с удивлением смотрит на себя в зеркало): «Никогда у нее не было таких черных глаз»⁸⁴.

⁸³ Утром, лежа с Эммой в постели, он смотрел, как солнечный луч золотит пушок на ее бледно-розовых щеках, полуприкрытых оборками чепца. На таком близком расстоянии, особенно когда она, просыпаясь, то приподнимала, то опускала веки, глаза ее казались еще больше; черные в тени, темно-синие при ярком свете, они как бы состояли из расположенных в определенной последовательности цветовых слоев, густых в глубине и все светлевших по мере приближения к белку [с.48].

⁸⁴ Барнс, Д. Попугай Флобера : пер. с англ./ Д. Барнс. – М.: ООО «Изд-во АСТ» ; ОАО «ЛЮКС», 2004. – 75 с.

Флобер изображает глаза Эммы, как живописец. Он учитывает освещение, угол зрения, а также эмоциональные качества цвета. Выразительность цвета связана с эмоциональным опытом людей. «Выразительные цветовые сочетания несут в себе отголоски человеческих чувств, настроения, динамику чувств, несут в себе, однако, и нечто иное – элементы познания жизни, особо важные для человека»⁸⁵. Действительно, мы замечаем, как сама героиня связывает изменения цвета глаз со своим эмоциональным состоянием, с чувствами, которые она испытывает.

«Elle se mettait à la fenêtre pour le voir partir ; et elle restait accoudée sur le bord, entre deux pots de géraniums, vêtue de son peignoir, qui était lâche autour d'elle. Charles, dans la rue, bouclait ses éperons sur la borne ; et elle continuait à lui parler d'en haut, tout en arrachant avec sa bouche quelque brîbe de fleur ou de verdure qu'elle soufflait vers lui, et qui voltigeant, se soutenant, faisant dans l'air des demi-cercles comme un oiseau, allait, avant de tomber, s'accrocher aux crins mal peignés de la vieille jument blanche, immobile à la porte»⁸⁶[p.48].

Данный фрагмент также наполнен яркими деталями, которые, однако, создают общее ощущение легкости и жизнерадостности. Отчасти этот эпизод напоминает гравюры с романтическим сюжетом, где рыцарь, облокотившись на ступеньку замка, ведет беседу со своей возлюбленной, выглядывающей из окна. Однако, опять же цвета, с помощью которых написан портрет отличаются от цвета старинных гравюр своей легкостью и яркостью. Подобную нежную и мягкую цветовую гамму мы можем встретить на полотнах Джона Уильяма Годварда. Пеньюар Эммы облегал ее стан наподобие одеяний, в которые облачены героини картин Годварда.

Далее следует один из самых важных моментов в романе. Бал в замке Вобьесар у маркиза д'Андервилье. Здесь мы также встречаем один из самых знаковых портретов госпожи Бовари.

⁸⁵ Волков, Н.Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1984. – 321 с.

⁸⁶ Она подходила к окну и смотрела как он уезжает. Она облакачивалась на подоконник, между двумя горшками с геранью, и пеньюар свободно облегал ее стан. Выйдя на улицу, Шарль ставил ноги на тумбу и пристегивал шпоры; Эмма продолжала с ним разговаривать, стоя наверху, покусывая лепесток или былинку, а потом сдувала ее по направлению к Шарлю, и она долго крутилась в воздухе [с.48].

«Emma fit sa toilette avec la conscience méticuleuse d'une actrice à son début. Elle disposa ses cheveux d'après les recommandations du coiffeur, et elle entra dans sa robe de barège, étalée sur le lit. Le pantalon de Charles le serrait au ventre»⁸⁷ [p.63].

«Il la voyait par derrière, dans la glace, entre deux flambeaux. Ses yeux noirs semblaient plus noirs. Ses bandeaux, doucement bombés vers les oreilles, luisaient d'un éclat bleu ; une rose à son chignon tremblait sur une tige mobile, avec des gouttes d'eau factices au bout de ses feuilles. Elle avait une robe de safran pâle, relevée par trois bouquets de roses pompon mêlées de verdure»⁸⁸ [p.64].

Здесь, в представленном фрагменте, важную роль играет колорит. В данном портрете доминирует три цвета: красный (розы), бледно-шафрановый, зеленый. На первый взгляд может показаться, что данные цвета создают некое кричащее сочетание, одна все эти цвета одной гаммы - теплой. Вот что писал Н. Волков, приводя в пример фрагменты из учения о цвете Гете: «Оранжевый, красный вместе с желтым и зеленым создают активную группу цветов. В них выражены жизнь, стремление. В частности, чисто желтый заключает в себе природу света, светлого, он вызывает бодрое чувство»⁸⁹. Однако, в данном фрагменте, желтый цвет приглушенный, бледный, при этом с помощью красного цвета роз создается необходимый картине акцент. Подобную цветовую гамму мы можем увидеть на картине одного из первых американских импрессионистов Роберта Вонноха. На картине "Бесси Поттер Воннох и ее туалетный столик" изображена девушка, так же, как Эмма Бовари собирающаяся на бал. Здесь тоже преобладают нежные и теплые оттенки.

Следующий по важности портрет- портрет Эммы в «Золотом льве», ее первая встреча с Леоном Дюпюи.

⁸⁷ У Эммы туалет был обдуман до мелочей, точно у актрисы перед дебютом. Причесавшись, как ей бы советовал парикмахер, она надела барежевое платье, которое было разложено на постели [с.63].

⁸⁸ Он видел ее в зеркале сзади, между двух свечей. Ее черные глаза казались еще темнее. Волосы, слегка взбитые ближе к ушам, отливали синевою; в шиньоне трепетала на гибком стебле роза с искусственными росинками на лепестках. Бледно-шафранового цвета платье было отделано тремя букетами роз-помпон с зеленью [с.64].

⁸⁹ Волков, Н.Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1984. С. 321.

«Madame Bovary, quand elle fut dans la cuisine, s'approcha de la cheminée. Du bout de ses deux doigts, elle prit sa robe à la hauteur du genou, et, l'ayant ainsi remontée jusqu'aux chevilles, elle tendit à la flamme, par-dessus le gigot qui tournait, son pied chaussé d'une bottine noire. Le feu l'éclairait en entier, pénétrant d'une lumière crue la trame de sa robe, les pores égaux de sa peau blanche et même les paupières de ses yeux qu'elle clignait de temps à autre. Une grande couleur rouge passait sur elle, selon le souffle du vent qui venait par la porte entrouverte»⁹⁰[p.91].

Данный отрывок является примером портрета, построенном на контрасте. Как и в прошлых примерах. мы видим, что прохладные тона здесь идут на контрасте с теплыми, причём теплые цвета преобладают. Мы явственно наблюдаем сменяемость этих оттенков: теплый – (гладкая белая кожа) – (яркий багровый отблеск). В переводе Любимова также присутствует розовый цвет, представитель теплой гаммы, но мы не берем его в счет, т.к. в оригинале нет упоминания об этом цвете, следовательно, мы имеем дело с переводческим домысливанием.

Подобную цветовую гамму, свойственную постимпрессионистам, можно увидеть на картине Ван Гога «Ночное кафе». Здесь так же нейтральные белые цвета контрастируют с общим преобладанием красного, обретая холодность.

Следующий эпизод представляет нам уже знакомый импрессионистический портрет Эммы. Это сцена, в которой Эмма и Леон возвращаются от кормилицы. Фоном для портрета служит живописный нормандский пейзаж. Солнечный луч пронизывал синие брызги набегавших одна на другую волн; куда ни кинь взор, стлались пустынные луга»⁹¹.

«Les murs des jardins, garnis à leur chaperon de morceaux de bouteilles, étaient chauds comme le vitrage d'une serre. Dans les briques, des ravenelles avaient poussé ; et, du bord de son ombrelle déployée, madame Bovary, tout en passant,

⁹⁰ Войдя в кухню, г-жа Бовари подошла к камину. Она приподняла двумя пальцами платье до щиколоток и стала греть ногу в черном ботинке прямо перед куском мяса, который поджаривался на вертеле. Пламя озаряло ее всю: ее платье, и ее гладкую белую кожу, а когда она жмурилась, то в его розовом свете веки ее казались прозрачными. В приотворяемую дверь временами дуло, и тогда по Эмму пробегал яркий багровый отблеск [с.91].

⁹¹ Флобер, Г. Госпожа Бовари : пер. с фр. / Н. Любимов. – М.: Худ. лит, 1981. – 98 с.

faisait s'égrener en poussière jaune un peu de leurs fleurs flétries, ou bien quelque branche des chèvrefeuilles et des clématites qui pendaient en dehors traînait un moment sur la soie, en s'accrochant aux effilés»⁹²[p.106].

Мы замечаем, что и в этом фрагменте самому описанию портрета автор почти не уделяет внимание. Однако, растительный антураж, так ярко представленный в этом отрывке, является одновременно и фоном портрета Эммы и его дополнением. Разнообразие цветовой палитры в этом портрете похоже на цветовую гамму картины Моне «Поле маков у Аржантёя». Мы наблюдаем, как из разных мелких элементов (цветы, ветка жимолости) складывается целое впечатление.

Далее образ Эммы будет представлен нам через призму восприятия ее любовников. «Леон, молодой человек, клерк нотариуса, введен в повествование через описание Эммы, какой он ее видит: в красных отсветах трактирного камина, которые будто просвечивают ее насквозь. Потом, когда рядом с ней окажется другой мужчина, Родольф Буланже, она тоже будет описана с его точки зрения, но в описании будет преобладать материальная сторона ее облика в отличие от почти бесплотного образа, представшего Леону»⁹³.

«Emma maigrit, ses joues pâlirent, sa figure s'allongea. Avec ses bandeaux noirs, ses grands yeux, son nez droit, sa démarche d'oiseau, et toujours silencieuse maintenant, ne semblait-elle pas traverser l'existence en y touchant à peine, et porter au front la vague empreinte de quelque prédestination sublime ? Elle était si triste et si calme, si douce à la fois et si réservée, que l'on se sentait près d'elle pris par un charme glacial, comme l'on frissonne dans les églises sous le parfum des fleurs mêlé au froid des marbres. Les autres même n'échappaient point à cette séduction»⁹⁴[p.269]

⁹² Госпожа Бовари мимоходом задевала цветы краем своего раскрытого зонтика, и от этого прикосновения увядшие лепестки рассыпались желтой пылью, а то вдруг веточка жимолости или лимоноса, свесившаяся через стену и нечаянно сбита зонтиком, цеплялась за бахрому, а потом скользила по его шелку [с.106].

⁹³ Набоков, В. Две лекции по литературе : пер. с англ. / В. Гольшева, Г. Дашевского // Иностран. лит.-ра. - 1997. - № 11. - 223с.

⁹⁴ Эммы похудела, румянец на ее щеках поблек, лицо вытянулось. Казалось, что эта всегда молчаливая женщина, с летящей походкой, с черными волосами, большими глазами и прямым носом, идет по жизни едва касаясь ее, и несет на своем челе неясную печать какого-то жребия. Она была очень печальна и очень

В данном отрывке Флобер использует прием, свойственный прерафаэлитам, а в частности с творчеством Данте Габриэля Россетти. Именно в портрете возлюбленной Россетти, Джейн Моррис читатель может углядеть черты Эммы Бовари. Те же черные волосы, тот же прямой нос, худое вытянутое лицо. Портрет Эммы Бовари в приведенном нами фрагменте также отличается от предыдущих рассмотренных тем, что уже постепенно меняется не только гамма цветов, но также и настроение картины. Ранее мы наблюдали преобладание активной гаммы цветов, ярких, олицетворяющих жизнь, теперь же мы имеем дело с холодными, мрачными тонами. Перед нами Эмма, уже отмеченная печатью рока: *ne semblait-elle pas traverser l'existence en y touchant à peine, et porter au front la vague empreinte de quelque prédestination sublime.* Известно, что именно подобный образ пленял прерафаэлитов.

«Братство прерафаэлитов» возникло в начале 1850-х годов, их объединяло стремление придать живописи «повествовательное начало», по мнению художников, картина должна «прочитываться» как произведение словесного искусства. Флобер начал работу над Бовари в начале 1850-х годов, он стремился сделать текст максимально живописным и всегда протестовал против включения в его книги иллюстраций.

Однако следующий портрет Эммы кардинально отличается от описанного нами. Перед нами Эмма во время сцены прощания с Леоном.

«Elle se mordit les lèvres, et un flot de sang lui courut sous la peau, qui se colora tout en rose, depuis la racine des cheveux jusqu'au bord de sa collerette. Elle restait debout, s'appuyant de l'épaule contre la boiserie»⁹⁵ [p.129].

«Souvent, elle variait sa coiffure : elle se mettait à la chinoise, en boucles molles, en nattes tressées ; elle se fit une raie sur le côté de la tête et roula ses cheveux en dessous, comme un homme. Malgré ses airs évaporés (c'était le mot des bourgeoises d'Yonville), Emma pourtant ne paraissait pas joyeuse, et, d'habitude, elle gardait aux coins de la bouche cette immobile contraction qui plisse la figure

тиха, очень нежна и в то же время очень сдержанна, в ее обаянии было что-то ледящее, бросавшее в дрожь, - так вздрагивают в церкви от благоухания цветов, смешанного с холодом мрамора [с. 269].

⁹⁵ Эмма кусала себе губы; кровь прилила у нее к лицу, и она вся порозовела – от корней волос до самого воротничка. Она продолжала стоять, прислонившись плечом к стене [с.129].

des vieilles filles et celle des ambitieux déçus. Elle était pâle partout, blanche comme du linge ; la peau du nez se tirait vers les narines, ses yeux vous regardaient d'une manière vague. Pour s'être découvert trois cheveux gris sur les tempes, elle parla beaucoup de sa vieillesse»⁹⁶[p. 129].

Теперь она часто меняла прическу: то причесывалась по-китайски, то распускала волнистые локоны, то заплетала косы; потом сделала себе сбоку пробор, сзади подвернула волосы, и у нее выло подобие мужской прически.

«Несмотря на все свои чудачества, как выражались ионвильские дамы, Эмма все же не производила впечатление жизнерадостной женщины, углы ее рта были вечно опущены, как у старой девы или у незадачливого честолюбца. Она всегда была бледна, бела, как полотно, морщила нос, смотрела на всех невидящим взглядом. Обнаружив у себя на висках три седых волоса, она заговорила о том, что начинает стареть»⁹⁷.

Флобер восхищался творчеством таких художников, как Эжен Делакруа, Жан Огюст Энгр, Теодор Жерико⁹⁸. Это оказало влияние на произведения писателя. Один из мужских персонажей в романе, Леон Депюи, сравнивает Эмму Бовари с одалиской: «Он находил, что плечи ее своим янтарным отливом напоминают плечи "Купающейся одалиски»⁹⁹. Это позволяет нам говорить о сходстве внешности Эммы с моделями на картинах «Большая одалиска» (1814г.) Жана Огюста Энгра и «Одалиска, лежащая на диване» (1846 г.) Делакруа. Также Эмма похожа на мадонну Мурильо. Эту картину Флобер видел в Риме и писал о ней: «Я влюбился в мадонну Мурильо»¹⁰⁰.

Здесь, как и в предыдущих фрагментах, Флобер акцентирует внимание читателя на бледности главной героини. Подобная манера изображения характерна Жану Огюсту Энгру, а именно портрету принцессы де Бройли.

«Madame Bovary prit la cuvette. Pour la mettre sous la table, dans le mouvement qu'elle fit en s'inclinant, sa robe (c'était une robe d'été à quatre volants,

⁹⁶ Flaubert, Gustave. Madame Bovary // Classiques Français. - Paris, 1993. [p. 129].

⁹⁷ Флобер, Г. Госпожа Бовари : пер. с фр. / Н. Любимов. – М.: Худ. лит, 1981. С. 125.

⁹⁸ A. Took., Flaubert and Pictorial art., p. 35

⁹⁹ Г. Флобер «Госпожа Бовари». Пер. с фр. - Н.Любимов. М., "Художественная литература", 1981. С. 239

¹⁰⁰ Письмо от 9 апреля 1851 года. О литературе, искусстве, писательском труде: Письма. Статьи : Пер. с фр. / Г. Флобер, А. Андрес . – М. : Худож. лит., 1984 . – С. 504

de couleur jaune, longue de taille, large de jupe), sa robe s'évasa autour d'elle sur les carreaux de la salle ; – et, comme Emma, baissée, chancelait un peu en écartant les bras, le gonflement de l'étoffe se crevait de place en place, selon les inflexions de son corsage»¹⁰¹[p.138].

Этот бытовой эпизод, не лишенный, однако, своего очарования, отсылает нас к картине Вермеера «Служанка с кувшином молока». Только вместо загорелой, сильной женщины, мы видим бледнолицую, элегантную Эмму, которая даже будучи дома, в бытовой обстановке, старается содержать свой туалет с элегантностью. Возможно, что вся прелесть этого момента и держится на контрасте: грязный медицинский таз и изысканный наряд Эммы. Флобер даже уточняет, что платье было с длинным лифом и широкой юбкой с четырьмя воланами. Автор постоянно подчеркивает то, что наряд Эммы явно нарядный. Подтверждением тому может служить сцена, произошедшая за несколько дней до первой встречи Эммы и Родольфа. «Эмма выписала их Руана голубое кашемировое платье, выбрала у Лере самый красивый шарф, стала подпоясывать им капот и в этом наряде при закрытых ставнях лежала с книгой в руках на диване»¹⁰².

Как было отмечено нами выше, довольно часто портрет Эммы предстает перед нами через призму восприятия ее любовников.

«Son profil était si calme, que l'on n'y devinait rien. Il se détachait en pleine lumière, dans l'ovale de sa capote qui avait des rubans pâles ressemblant à des feuilles de roseau. Ses yeux aux longs cils courbes regardaient devant elle, et, quoique bien ouverts, ils semblaient un peu bridés par les pommettes, à cause du sang, qui battait doucement sous sa peau fine. Une couleur rose traversait la cloison de son nez. Elle inclinait la tête sur l'épaule, et l'on voyait entre ses lèvres le bout nacré de ses dents blanches»¹⁰³[p.115].

¹⁰¹ Госпожа Бовари взяла таз. Чтобы задвинуть его под стол, она присела, и ее платье, летнее желтое платье (длинный лиф и широкая юбка с четырьмя воланами), прикрыло плиты пола. Нагнувшись и расставив локти, она слегка покачивалась, и при колебаниях ее стана колокол платья местами опадал [с.138].

¹⁰² Флобер, Г. Госпожа Бовари : пер. с фр. / Н. Любимов. – М.: Худ. лит, 1981. – 95 с.

¹⁰³ По ее спокойному профилю ничего нельзя было понять. Он отчетливо вырисовывался на свету, в овале шляпки с бледно-желтыми завязками, похожими на сухие стебли камыша. Ее глаза с длинными загнутыми ресницами смотрели прямо перед собой, и хотя они были широко раскрыты, все же казалось, будто она их слегка прищуривает, оттого что к нежной коже щек приливалась и чуть заметно билась под нею кровь.

В данном фрагменте мы также наблюдаем за Эммой через призму восприятия Родольфа. Портрет Эммы в этой сцене перекликается с портретом Графини де Осонвиль кисти Энгра. Однако, можно сказать, что Эмма, скорее находится в легком волнении, которое она старается скрыть от своего спутника. Наша героиня пытается утаить свои переживания, однако, чересчур серьезное выражение лица и слегка порозовевшие щеки выдают ее. Нами уже была приведена параллель между женскими портретами Жана Огюста Энгра с портретом Эммы Бовари, но стоит отметить, что цветовое решение данного фрагмента больше напоминает творчество импрессионистов. Мы можем увидеть подобную яркую и насыщенную цветовую гамму в картине Огюста Ренуара «В саду». В приведенном нами фрагменте большую роль играет свет. Подобный прием характерен и для творчестве Ренуара. Сцена полотна Ренуара «В саду» написана такими же активными цветами (красным, желтым) как и портрет Эммы.

Подробно рассматривая описание портрета госпожи Бовари, нельзя не упомянуть и фрагмент с верховой ездой. В этом отрывке Эмма особенно чудесна: «... длинное платье, шлейф которого она взяла в руки, все же стесняло ее шаги, и Родольф, идя за нею, видел в промежутке между черным сукном и черными ботинками ее нежный белый чулок, напоминавшим ему нагое тело»¹⁰⁴. Часто у Флобера описание внешности и эмоционального состояния персонажа проходит через прием, отчасти похожий на олицетворение. «...отдельно стоит отметить поведение синей длинной вуали Эммы- самостоятельного персонажа в собственном змеящемся роде. «Пройдя шагов сто, она снова остановилась; сквозь вуаль, наискось падавшую с ее мужской шляпы на бедра, лицо ее виднелось в синеватой прозрачности; оно как бы плавало под лазурными волнами»¹⁰⁵.

Носовая перегородка отсвечивала розовым. Голову Эмма склонила набок, между губами был виден перламутровый край белых зубов [с.115].

¹⁰⁴ Флобер, Г. Госпожа Бовари : пер. с фр. / Н. Любимов. – М.: Худ. лит, 1981. С.115.

¹⁰⁵ Набоков, В. Две лекции по литературе : пер. с англ. / В. Голышева, Г. Дашевского // Иностран. лит-ра. - 1997. - № 11. С. 223.

В данном описании интересно то, каким образом Флобер передает чувственность момента. Телесность не играет здесь абсолютно никакой роли. По еле заметным намекам читатель понимает настроение персонажей, их желания и томления.

Легкость данного портрета, наполненного эмоциями, перекликается и одновременно продолжает другую сцену, когда Рудольф и Эмма возвращаются после верховой прогулки. «Она была очаровательна на лошади. Прямая, с тонким станом, с коленом, подогнутым к гриве, вся розовая от воздуха и движения, в алом свете заката». Описание внешности Эммы в этом отрывке полностью совпадает с её эмоциональным состоянием в этот момент. Она вновь влюблена: «она чувствовала, как сердце её опять забилося и кровь разливалась по телу ласковой, млечной волной. Анализируя эту сцену, мы можем подобрать ряд ассоциативных прилагательных, характеризующих это описание. Сцена наполнена тягучестью, томностью, в ней преобладают красные оттенки. Чувство, возникшее между влюбленными, развивается в предзакатной тишине и неге. Ровное и мягкое цвето-световое решение, спокойное движение модели – все это создает единый образ уверенного в себе достоинства.

«В седле она держалась прямо, стан ее был гибок, согнутое колено лежало на гриве, лицо слегка покраснелось от воздуха и от закатного багрянца. В Ионвиле она загарцевала по мостовой. На нее смотрели из окон. За обедом муж нашел, что она хорошо выглядит. Когда же он спросил, довольна ли она прогулкой, Эмма как будто не слыхала вопроса; она все так же сидела над тарелкой, облокотившись на стол, освещенный двумя свечами»¹⁰⁶[с.172].

В этой сцене читатель наблюдает за Эммой со стороны Родольфа. С помощью ярких красок и света автор создает портрет Эммы. Время суток играет важную роль в данном портрете. Эмма приходит к Родольфу утром,

¹⁰⁶ К Родольфу она входила, тяжело дыша, покрасневшая, и от нее веяло свежим ароматом молодости, зелени и вольного воздуха. Родольф обыкновенно еще спал. Вместе с ней в его комнату словно врвалось весеннее утро. Желтые занавески на окнах смягчали густой золотистый свет, проникавший снаружи. Эмма шла ощупью, жмурясь, и капли росы сверкали у нее в волосах венцом из топазов [с. 172].

когда яркий солнечный свет заливает комнаты дома. Только в спальне Родольфа свет пробивается сквозь тяжелый желтые занавески. Данная сцена отличается большим количеством теплых оттенков: золотой свет, желтые занавески, порозовевшие щеки Эммы. Подобная манера изображение света присуща технике импрессионистов. Гюстав Гетши, известный в XIX веке литературный и художественный критик также отмечал данную манеру изображения света: «Художник смотрит прямо на солнце, опьяняется его лучами и передает их свет детализируя и расщепляя каждый луч на множество цветовых полутонов»¹⁰⁷. Выделяющаяся деталь этой картины – поэтическое сравнение капель росы на волосах Эммы с венцом из топазов. Топазы – драгоценные камни, отличающиеся гаммой глубоких синих оттенков. Эта деталь подчеркивает свежесть и легкость всей картины. С помощью света и ярких цветов, наполняющих сцену встречи Эммы и Родольфа автор передает эмоциональное состояние персонажей. Эмма окрылена любовью к Родольфу, а тот восхищен ее молодой красотой.

«За последнее время г-жа Бовари как-то особенно похорошела. Она была красива тою не поддающейся определению красотой, которую питают радость, воодушевление, успех и которая, в сущности, есть не что иное, как гармония между темпераментом и обстоятельствами жизни. Вождедения, горести, опыт в наслаждениях, вечно юные мечты - все это было так же необходимо для ее постепенного душевного роста, как цветам необходимы удобрение, дождь, ветер и солнце, и теперь она вдруг раскрылась во всей полноте своей натуры. Разрез ее глаз был словно создан для влюбленных взглядов, во время которых ее зрачки пропадали, тонкие ноздри раздувались от глубокого дыхания, а уголки полных губ, затененных черным пушком, хорошо видном при свете, оттягивались кверху. Казалось, опытный в искушениях художник укладывал завитки волос на ее затылке. А когда прихоть тайной любви распускала ее волосы, они падали небрежно, тяжелой волной. Голос и движения Эммы стали мягче. Что-то пронзительное, но

¹⁰⁷ [Электронный ресурс]: - Режим доступа: <http://muradeli.ru/impressionisty-pered-publikoj-i-kritikoj/opisaniya-i-kritika-zhivopisi-pissarro-v-stile-impressionizma.html> дата обращения [14.04.18]

неуловимое исходило даже от складок ее платья, от изгиба ее ноги. Шарлю она представлялась столь же пленительной и неотразимой, как в первые дни после женитьбы»¹⁰⁸.

Этот портрет занимает целый абзац. С помощью визуального описания автор передает изменения, произошедшие в Эмме. С большим вниманием к деталям автор описывает лицо героини. От его взгляда не ускользает ни одна мелочь: разрез глаз, уголок рта, завитки волос на затылке. Распущенные волосы Эммы он сравнивает с «тяжелой волной». Все мелкие детали портрета находятся в гармонии друг с другом и создают целостный образ героини. Облик Эммы в этом портрете отмечен некой мистичностью, Шарлю она видится «такой же пленительной и неотразимой», и для других красота ее кажется неподдающейся определению. Через описательный прием портрет автор передает эмоциональный подъем Эммы, который возвышает ее над привычной рутинной. Читая данное описание, у нас может возникнуть образ, так знакомый нам по произведениям Эдуарда Мане. Эмма здесь - настоящая «Берта Моризо», написанная с откровенностью «Олимпии».

Похожее впечатление Эмма производит на Леона во время их разговора в гостинице.

«Эмма, в канифасовом пеньюаре, откинулась на спинку старого кресла, желтые обои сзади нее казались золотым фоном, в зеркале отражались ее волосы с белой полоской прямого пробора, из-под прядей выглядывали мочки ушей»¹⁰⁹.

Как и в предыдущем описании, этот портрет написан цветами активной группы. Интерьер номера, в котором проходит встреча героев выдержан в теплых тонах (желтые обои казались золотыми). Насыщенные цвета контрастируют с общей бедностью и ветхостью обстановки номера. Богатые золотые тона противопоставляются тесноте номера и старой мебели (Эмма откинулась на спинку старого кресла). С помощью подобного приема автор передает натуру героев. За возвышенными словами и красивыми нарядами

¹⁰⁸ Флобер, Г. Госпожа Бовари : пер. с фр. / Н. Любимов. – М.: Худ. лит, 1981. С.201.

¹⁰⁹ Флобер, Г. Госпожа Бовари : пер. с фр. / Н. Любимов. – М.: Худ. лит, 1981. С.208.

скрывается притворство: «Эмма так и не сказала, что любила другого; Леон не признался, что позабыл ее».

Вспомним облик Эммы таким, каким он рисовался Леону. В его воображении Эмма всегда была нимфой, феей, магическим созданием; все его мечты о ней были переполнены приторной романтикой. «Эмма, в канифасовом пеньюаре, сидела, откинув черный узел волос на спинку кресла, желтые обои за нею казались золотым фотон; непокрытая голова ее отражалась в зеркале, с белым пробором посредине и кончиками ушей, выглядывавшими из-под бандо»¹¹⁰. Здесь Эмма нам изображается статной, уверенной в себе женщиной, однако стоит привести высказывание Леона, которое отчетливо показывает его восприятие Эммы. «На бульварах, в одном магазине эстампов, есть итальянская гравюра, изображающая музу. Она одета в тунику, глядит на луну, в распущенных волнах ее незабудки. ...она была немного похожа на вас».

К этому стоит добавить сцену «медового месяца» Эммы и ее любовника Леона.

«Une fois, la lune parut ; alors ils ne manquèrent pas à faire des phrases, trouvant l'astre mélancolique et plein de poésie ; même elle se mit à chanter : Un soir, t'en souvient-il ? nous voguions, etc. Elle se tenait en face, appuyée contre la cloison de la chaloupe, où la lune entrait par un des volets ouverts. Sa robe noire, dont les draperies s'élargissaient en éventail, l'amincissait, la rendait plus grande. Elle avait la tête levée, les mains jointes, et les deux yeux vers le ciel. Parfois l'ombre des saules la cachait en entier, puis elle réapparissait tout à coup, comme une vision, dans la lumière de la lune»¹¹¹[p.241].

¹¹⁰ Флобер, Г. Госпожа Бовари : пер. с фр. / Н. Любимов. – М.: Худ. лит, 1981. С.208.

¹¹¹ Однажды выплыла луна; они не преминули обменяться красивыми фразами, находя светило полным меланхолической поэзии. Эмма даже запела:

- Ты помнишь? Вечер был; мы плыли, и луна...

Ее слабый и мелодический голосок замирал на воде; ветер относил рулады, которые ряли мимо Леона, как всплески крыльев.

Она сидела прямо против него, прислонясь к переборке лодки, куда сквозь открытые ставни светила луна. Складки ее черного платья ложились веером; она казалась тоньше и выше. Лицо ее было приподнято, руки сложены, глаза устремлены к небу. Тень плачущих ив скрывала ее порою, потом вдруг она снова явилась, как видение, в лунном свете [с.241].

Действительно, в этой сцене наша героиня поистине прекрасна, но теперь на ее красоту наложена тень рока, тень грядущей гибели. Можно сказать, что перед читателями предстает образ женщины, словно сошедшей с картин прерафаэлитов. Это женщина Милле.

Б.Г. Реизов так писал о страданиях героини Флобера, их осмыслении в романе: «Это настоящая романтическая тоска, в различных вариантах культивированная писателями начала века, мечта о «голубом цветке», меняющая свои объекты, но психологически все та же. Однако в «Мадам Бовари» эта тоска оказывается не личным переживанием автора, а предметом социального исследования и характеристики современности». Эмма возвышается над другими персонажами романа в силу того, что ее притязания к жизни намного больше, чем у них (сам Флобер говорил, что о душевной высоте человека мы судим по его желаниям, также как о высоте собора мы судим по колокольне). Но с течением времени из любви Эммы уходит все духовное — и она уже не видит разницы между словами «любить» и «иметь любовника»¹¹².

Мы можем сказать, что образ Эммы Бовари во многом схож с тем типажом женщины, который вдохновлял прерафаэлитов. «Художники, следующие данному направлению, провозглашали культ женского начала. Однако женский образ строится на «диссонансе». Художники часто вскрывают в женщине варварское, звериное, ночное»¹¹³.

Ведь и правда, кто как не наша героиня, Эмма Бовари жаждет любви, во всех её проявлениях. В этом её порыве можно разглядеть безумную погоню за эфемерной мечтой, за образом той опустошающей любви, о которой она в юности читала в старых романах.

Среди сюжетов полотен прерафаэлитов часто встречается мотив несчастной, трагической любви. Прерафаэлитов привлекали образы

¹¹² [Электронный ресурс]: - Режим доступа: <http://www.allsoch.ru/sochineniya/28847> дата обращения [17.03.18]

¹¹³ Матвеева Е. А. Образ женщины в живописи прерафаэлитов: сквозь призму культурологии // Молодой ученый. — 2015. — №5. — С. 624-627.

недостижимых дев, женщин, погибающая ради любви, отмеченных позором или проклятием, а также мёртвая женщина необыкновенной красоты.

Также одна из главных тем в творчестве прерафаэлитов — соблазнённая женщина, разрушенная безответной любовью, преданная возлюбленным, жертва трагической любви. В большинстве картин явно или неявно присутствует мужчина, ответственный за падение женщины. Как пример можно привести «Проснувшуюся стыдливость» Ханта или картину Милле «Мариана».

Рассматривая данные произведения прерафаэлитов, зритель сможет легко провести аналогии с Эммой Бовари. Жесты изображенных женщин полны томности, чувственности, их лица печальны, глаза устремлены вверх, словно моля о прощении.

«Рембо в женщине акцентирует её «природное начало», отсюда — эротизм, почти «экстатическая чувственность». Ницше считал больными тех, кто презирал тело и землю и оставил только небо. Отсюда противопоставление небесного и земного — новый аспект романтического двоемирия, открытого в женском образе прерафаэлитами»¹¹⁴.

Стоит привести пример из текста, который иллюстрирует нашу версию о сходстве образа Эммы с образом Музы прерафаэлитов.

Вспомним один из последних моментов, когда наша героиня была прекрасна, той роковой красотой, которая бывает только у человека, находящегося на последней стадии отчаяния. Сцена, в которой Эмма, погрязшая в долгах, прибегает к Родольфу в надежде о помощи, потрясает своей грустной красотой.

«Et elle était ravissante à voir, avec son regard où tremblait une larme, comme l'eau d'un orage dans un calice bleu.

¹¹⁴ Матвеева Е. А. Образ женщины в живописи прерафаэлитов: сквозь призму культурологии // Молодой ученый. — 2015. — №5. — С. 624-627.

Il l'attira sur ses genoux, et il caressait du revers de la main ses bandeaux lisses, où, dans la clarté du crépuscule, miroitait comme une flèche d'or un dernier rayon du soleil»¹¹⁵[p.318].

Это описание может напомнить читателю полотна Уотерхауса. Эмма Бовари словно сошла с картины «Борей». Стоит отметить также то, что в данном отрывке присутствует противопоставление цветов – синий- холодный, золотой – теплый. Синий цвет был крайне популярен среди префаэлитов. Однако символика данного цвета не однозначна. Обычно, символика синего исходит из очевидного физического факта — синевы безоблачного неба. В мифологическом сознании небо всегда было обиталищем богов, духов предков, ангелов; отсюда главный символ синего —божественность¹¹⁶. Но, негативная символика синего исходит из близости этого цвета к черному, то есть цвету смерти и зла. Кроме того, синий — антипод красного и желтого, символов жизни, радости и цветения. Трансцендентность демонических сил и самой смерти также порождает негативную символику синего.¹¹⁷

В данном фрагменте присутствует не столько синий цвет, сколько голубой (bleu). «Голубой цвет является цветом маниловщины (пустых мечтаний), легкомысленности и беспроблемности (в худшем смысле), а также мещанства»¹¹⁸.

Удивительно, что в последние, мучительные для Эммы часы, в моменты, когда она мечется в тщетной надежде на хоть какой-нибудь выход из положения, всем, кто видел ее в это время, она кажется прекрасной. Сразу же после последней встречи с Родольфом, она идет в аптеку, где встречает Жюстена. Он отмечает ее бледность ее лица, «так резко выделяющегося

¹¹⁵ Она была пленительна; в ее прекрасных глазах дрожали слезы, как капли дождя после бури на синем цветке. Он привлек ее к себе на колени и ладонью гладил блестящие волосы, на которых в отсветах сумерек горел, словно золотая стрелка, последний луч солнца [с.318].

¹¹⁶ [Электронный ресурс]: - Режим доступа: : http://mironovacolor.org/theory/humans_and_color/symbolism/#4 дата обращения [13.03.18]

¹¹⁷ [Электронный ресурс]: - Режим доступа: http://mironovacolor.org/theory/humans_and_color/symbolism/#4 дата обращения [13.03.18]

¹¹⁸ Волков, Н.Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М. : Искусство, 1984. С.321

светлым пятном в темноте ночи». «Она показалась ему необыкновенно прекрасной и величественной, как призрак»¹¹⁹.

Прекрасная и величественная, именно такой предстаёт перед нами женщина прерафаэлитов. Женский образ у прерафаэлитов всегда мистичен. Музой для художников служила женщина, томящаяся романтической тоской, желающая достичь «высшего, идеального порядка». «Именно таким фаустовским беспокойством Флобер наделил свою героиню. При этом, он не сделал ее ни менее реальной, ни менее современной»¹²⁰.

Еще одно описание, предстающее взору читателя через призму восприятия Леона, стоит подробного рассмотрения. В данном описании Леон восхищается не только внешностью героини, но также ее характер вызывает у него множество восторгов. «Леон впервые наслаждался неизъяснимой прелестью женского обаяния. Изящные обороты речи, строгий вкус в туалетах, позы спящей голубки – все это было ему внове. Ему нравились и восторженность ее натуры, и кружевная отделка ее платья. И при этом Эмма была «женщина из хорошего общества», да еще и замужняя! Одним словом, настоящая любовница!»¹²¹. Из этого описания читатель сможет сделать вывод, что на самом деле Леона привлекает не столько сама Эмма, сколько «образ» любовницы, очередной его победы. «То самоуглубленная, то жизнерадостная, то словоохотливая, то неразговорчивая, то порывистая, то безучастная, Эмма этой сменой настроений рождала в нем вихрь желаний, будила инстинкты и воспоминания.». Далее Флобер сам задается вопросом «Кто была для него Эмма?», и далее, в полном иронии описании показывает нам абсолютно романтизированный образ главной героини. Леон видит Эмму «главным женским образом всех романов, героиней всех драм, загадочная она всех сборников стихов»¹²².

Можно сказать, что Эмма добилась того, что хотела так долго. Ведь именно об этом она мечтала в детстве. Она грезилась о том, чтобы стать

¹¹⁹ Флобер, Г. Госпожа Бовари : пер. с фр. / Н. Любимов. – М.: Худ. лит, 1981. С.255.

¹²⁰ Реизов, Б.Г. Творчество Флобера / Б.Г. Реизов. – М.: Гослитиздат, 2005. С. 524.

¹²¹ Флобер, Г. Госпожа Бовари : пер. с фр. / Н. Любимов. – М.: Худ. лит, 1981. С.265.

¹²² Там же – С.269.

героиней романа, теперь жертвой семейных отношений она достигает данного образа. «Он находил, что плечи ее своим янтарным отливом напоминают плечи Купающейся оладиски, что талия у нее длинная, как у владельниц феодальных замков. Еще одна походила на бледную барселонку, но прежде всего она была ангел»¹²³. В этом описании есть, пожалуй, все образы, послужившие пищей для воображения молодой Эммы Руо. Однако, в последней характеристике – «ангел», прослеживается ирония автора. Как будто Леону надоело искать более изысканные и более утонченные эпитеты для описания внешности Эммы, и он остановил свой выбор на простом и незамысловатом слове «ангел», который не только противоречит всей сути и поступкам главной героини, но и является, пожалуй, слишком банальным. Любопытно, что и сам Флобер в одном из своих писем писал о стихотворении Гюго «Ангелам твоей жизни»: «...не надо ангелов! Не надо! Вот от подобных слов стиль и становится анемичным. Женщина лучше ангела, это первое, крыльям не сравниться с женскими лопатками, да и написать о них легче»¹²⁴.

Последний портрет Эммы написан Флобером в темных, мрачных тонах. Мы видим смерть главной героини, которую автор описывает в ужасающих воображение подробностях. Приняв яд, Эмма ничего не почувствовала, но смерть наступала медленно и неотвратно.

«Des gouttes suintaient sur sa figure bleuâtre, qui semblait comme figée dans l'exhalaison d'une vapeur métallique. Ses dents claquaient, ses yeux agrandis regardaient vaguement autour d'elle, et à toutes les questions elle ne répondait qu'en hochant la tête; même elle sourit deux ou trois fois. Peu à peu, ses gémissements furent plus forts. Un hurlement sourd lui échappa ; elle prétendit qu'elle allait mieux et qu'elle se lèverait tout à l'heure»¹²⁵[p.330].

¹²³ Там же – С.269.

¹²⁴ 39. Флобер, Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи : пер. с фр. / Г. Флобер, А. Андрес . – М. : Худож. лит., 1984 . – 525 с.

¹²⁵ При взгляде на посиневшее лицо Эммы, все в капельках пота, казалось, что оно покрыто свинцовым налетом. Зубы у нее стучали, расширенные зрачки, должно быть, неясно различали предметы, на все вопросы она отвечала кивками; впрочем, нашла в себе силы несколько раз улыбнуться. Между тем кричать она стала громче. Внезапно из груди у нее вырвался глухой стон. После этого она объявила, что ей хорошо, что она сейчас встанет. Но тут ее схватила судорога [с.330].

Автор акцентирует внимание на мельчайших деталях, из которых складывается картина смерти Эммы Бовари. Этот портрет наполнен движением, подтверждением чему является большое количество глаголов: *Ses dents claquaient, ses yeux agrandis regardaient, elle ne répondait qu'en hochant la tête, ses gémissements furent plus forts, elle prétendit qu'elle allait mieux et qu'elle se lèverait.*

В сцене нет ни намека на спокойную романтическую смерть, о которой Эмма читала в романах. Мы видим страдания человека, ужасающие своей реалистичностью. Подобную технику мы можем наблюдать на картине Жана Андре Риксена «Смерть Клеопатры» (1874 г.) На двух портретах изображена красивая женщина, чье тело свело судорогой, а на лице застыла маска отчаяния и ужаса смерти. С помощью динамичной композиции автор умело передает слабые попытки героини ухватиться за жизнь.

«Emma, le menton contre sa poitrine, ouvrait démesurément les paupières ; et ses pauvres mains se traînaient sur les draps, avec ce geste hideux et doux des agonisants qui semblent vouloir déjà se recouvrir du suaire»¹²⁶[p.331].

Этот портрет выполнен в мрачных тонах, свойственных полотнам Теодора Жерико. Важную роль здесь играет окружающая обстановка. С помощью белых оттенков (белая салфетка, серебряное блюдо) автор создает ощущение «мрачной торжественности». Белый цвет здесь перестает играть роль нейтральных оттенков. Он передает читателю неясное чувство тревоги.

«После причастия состояние Эммы на некоторое время улучшается. Ее тело перестает сводить судорога, меняется даже цвет лица. Смертельная бледность уходит, уступая место легкому румянцу»¹²⁷ [p.332].

¹²⁶ В комнате, где умирала Эмма, на всем лежал отпечаток мрачной торжественности. На рабочем столике, накрытом белой салфеткой, у большого распятия с двумя зажженными свечами по бокам стояло серебряное блюдо с комочками хлопчатой бумаги. Эмма, уронив голову на грудь, смотрела перед собой неестественно широко раскрытыми глазами, а ее ослабевшие руки ползали по одеялу - неприятное, бессильное движение всех умирающих, которые точно заранее натягивают на себя саван! [с.331].

¹²⁷ Эмма между тем слегка порозовела, и лицо ее приняло выражение безмятежного спокойствия, словно таинство исцелило ее. В самом деле: Эмма, точно проснувшись, медленно обвела глазами комнату, затем вполне внятно попросила подать ей зеркало и, нагнувшись, долго смотрелась, пока из глаз у нее не выкатились две крупные слезы. Тогда она вздохнула и откинулась на подушки [с.331].

Cependant elle n'était plus aussi pâle, et son visage avait une expression de sérénité, comme si le sacrement l'eût guérie. En effet, elle regarda tout autour d'elle, lentement, comme quelqu'un qui se réveille d'un songe ; puis, d'une voix distincte, elle demanda son miroir, et elle resta penchée dessus quelque temps, jusqu'au moment où de grosses larmes lui dé coulèrent des yeux. Alors elle se renversa la tête en poussant un soupir et retomba sur l'oreiller.

С помощью нескольких штрихов автор рисует последний портрет Эммы Бовари. Последние мгновения жизни героини наполнены тихой печалью. Флобер виртуозно передал момент между жизнью и смертью, когда страх и сомнения покидают человека, и его взгляд просветляется. Мы можем только догадываться, что являлось причиной слез Эммы в последний момент ее жизни, мы видим ее со стороны. Было ли это сожаление об упущенном счастье, нежелание расставаться с жизнью или интерес героини: как она выглядит на пороге смерти (Эмма долго смотрелась в зеркало)? Автор оставляет вопрос открытым, предоставляя читателям возможность трактовать его самому.

ГЛАВА 3 ПОЭТИКА ЖИВОПИСНОГО ОБРАЗА СВЯТОГО АНТОНИЯ В РОМАНЕ Г. ФЛОБЕРА «ИСКУШЕНИЕ СВЯТОГО АНТОНИЯ»

3.1. Роль искусства в история создания литературного образа святого Антония

Образ святого Антония имеет исторические корни, которые уходят в период становления христианства в Египте. Преподобный Антоний жил в III-IV веках от Рождества Христова. Антоний – раннехристианский подвижник, достигший божественного познания при помощи отшельнического образа жизни и добровольного самоотречения.

Апостольское служение странствующего проповедника чередовалось с периодами отдыха и восстановления, которые так характерны для францисканской традиции. Такая смена деятельности объясняется очень просто: активная деятельность Антония – это выражение любви к людям, в то время как созерцательная деятельность – выражение любви к Богу. Оба этих проявления тесно связаны и взаимодополняют друг друга. Для Антония идеал христианской жизни заключался не в активном служении людям, и не в созерцании, но в плодотворном синтезе того и другого¹²⁸.

Данная подробность особенно важна для нашей работы. Мы видим, что святой Антоний выражает любовь к Богу через зрительное восприятие, окружающего его мира. В романе Гюстава Флобера «Искушение святого Антония» отшельник является прообразом художника, открывающего себе и своим последователям мир при помощи мистических трансформаций, которые представлены в драме в виде искушений.

Популярность жития преподобного Антония и показательность его деяний способствовали тому, что «Искушение святого Антония» были многократно воплощены на холстах. Художники трактовали житие святого

¹²⁸ Справочный материал., Искушение святого Антония в живописи Режим доступа: <https://www.liveinternet.ru/users/5389533/post381003285/> дата обращения: [13.03.18]

отшельника по-своему, тем не менее придерживаясь ключевых пунктов легенды об Антонии.

Образ данного святого является одним из ключевых для западноевропейской культуры. Бытописание святого не раз становилось предметом изучения не только религиоведов, теологов и литературоведов, но также искусствоведов.

Сюжет искушений святого Антония популярен как в литературе, так и в изобразительном искусстве. Предметом нашего исследования является третья версия романа великого французского писателя Гюстава Флобера «Искушение святого Антония», написанная в 1874 году. Первый перевод драмы на русском языке насчитывает более ста лет. Русским читателям известен именно этот вариант романа.

Во время путешествия по Генуе в 1845 году Гюстав Флобер посетил Палаццо Бальби. Он испытывает настоящий шок вперед произведением, принадлежащим кисти Питера Брейгеля Младшего «Искушение святого Антония». Гюстав описывает его в деталях несколько дней спустя в Милане. Этот текст вошел в его «Путешествие в Италию». *Tout semble sur le même plan. Ensemble fourmillant, grouillant et ricanant d'une façon grotesque et emportée, sous la bonhomie de chaque détail. Ce tableau paraît d'abord confus, puis il devient étrange pour la plupart, drôle pour quelques-uns, quelque chose de plus pour d'autres, il a effacé pour moi toute la galerie où il est, je ne me souviens déjà plus du reste*¹²⁹. Все кажется на одном уровне. Все монстры роятся, кишат и насмешливо ухмыляются, и увлекаются. Вначале эта картина кажется сложной для восприятия, – утверждает он, – затем большинство людей находят ее странной. Одни считают ее даже забавной, другие больше, чем просто картиной. Она для меня затмила собой все находившиеся в галерее картины. Я видел только одну ее.

¹²⁹ Sabine N. Die Legende als Kunstform. Victor Hugo, Gustave Flaubert, Émile Zola, La Légende comme forme artistique [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://journals.openedition.org/flaubert/1304?lang=en> [дата обращения: 09.03.2018];

Представленный отрывок из переписки доказывает важность роли искусства в жизни французского писателя. В данном описании Флобер дает достаточно полную характеристику сюжета картины, уделяя внимание перспективе (*tout semble sur le même plan*), композиции и эффекту, производимому на публику.

Гюстав Флобер называет живописное полотно Питера Брейгеля Младшего «Искушение святого Антония» шедевром всей его жизни: «*C'est l'œuvre de toute ma vie*».

Puisque la première idée [du futur roman] m'en est venue à Gênes, devant un tableau de Breughel et depuis ce temps-là je n'ai cessé d'y songer et de faire des lectures afférentes. Это работа моей жизни, - писал он в 1872 году – поскольку первая идея [будущего романа] пришла ко мне в Генуе, перед картиной Брейгеля, и с тех пор я не переставал думать об этом и изучать соответствующую литературу¹³⁰. Работа Питера Брейгеля Младшего, посвященная сюжету искушений, особо впечатлила писателя и послужила источником вдохновения для создания романа. Это также подтверждается строками из письма другу Флобера, Альфреду Ле Пуатвену от 13 мая 1845: «*J'ai vu un tableau de Breughel représentant La Tentation du saint Antoine qui m'a fait penser à arranger pour le théâtre La Tentation de saint Antoine [...] Je donnerais bien toute la collection du Moniteur si je l'avais, et mille francs avec, pour acheter ce tableau-là*¹³¹. Я увидел картину Брейгеля, изображающую «Искушение святого Антония». Эта работа навела меня на мысль об организации театрального представления «Искушение святого Антония» [...] Я бы дал всю коллекцию «Монитора», если бы она у меня была, и тысячу франков, чтобы купить эту картину [..]

В 1848 г. им была предпринята первая попытка драматургической переработки сюжета искушений. За ней последовало еще две редакции: 1856 и 1874 гг. Однако первая версия романа уже несет в себе яркую визуальную составляющую, построенную на формировании живописного начала образов

¹³⁰ G. Flaubert, *Correspondance*, (5 juin 1872). op. cit., t. III, 1991, p. 278

¹³¹ G. Flaubert, *Correspondance*, (5 juin 1872). op. cit., t. III, 1991, p. 278

персонажей драмы. Начиная с этого произведения, включение визуальных элементов в текст обретает новый размах – но совершенствуется, усложняется¹³². Подобное раскрытие визуальной составляющей у Флобера будет наблюдаться в структуре последующих романов. Именно живописный образ в исполнении Питера Брейгеля Младшего (Адского) во многом определил способ изображения святого Антония в одноименной драме Флобера.

Важную роль в формировании живописного образа отшельника в драме Гюстава Флобера сыграла работа лотарингского гравера и рисовальщика эпохи маньеризма Жака Калло. В тексте вступительной статьи М. Эйхейнгольца и П. Преображенского к десяти tomному изданию собрания сочинений Г. Флобера упоминается влияние этой работы крупнейшего мастера офорта на Флобера. Копию офорта «Искушение святого Антония» Жака Калло Флобер в 1846 г., начиная работу над драмой, поместил над своим рабочим столом. В путевом дневнике Флобер оставил подробное описание картины, особенно ценное потому, что в настоящее время она находится в частной коллекции, и владельцы не позволяют ни экспонировать, ни репродуцировать ее¹³³.

Также ряд исследователей отмечает влияние театра марионеток на процесс создания образа святого Антония и на формирование сюжета драмы в целом. *On pense qu'un spectacle de marionettes sur ce sujet qu'il a suivi à la foire de Saint-Romain à Rouen pendant son enfance est influencé Flaubert*¹³⁴. Считается, что Флобер в детстве посещал кукольное представление, организуемое на ярмарке Сен-Ромен в Руане. Эта деталь жизни писателя дает нам основание предположить связь живописного начала в романе с яркими и гротескными образами уличных спектаклей.

¹³² Турышева О. Н. Экфррастическое начало в драме Г. Флобера «Искушение святого Антония» / О. Н. Турышева, М. В. Чичкина // Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр : сборник научных трудов. — Москва : Кабинетный ученый, 2017. — С. 49-59.

¹³³ Модина Г. И. История издания в России философской драмы Г. Флобера «Искушение святого Антония» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-fra/modina-istoriya-izdaniya-flobera.htm> [дата обращения: 10.03.2018];

¹³⁴ Elif İpek Akkaya, *Le voyage d'une légende: la tentation de saint Antoine chez Cézanne* 2001 [Электронный ресурс] - Режим доступа: https://gerflint.fr/Base/Turquie5/ipek_akkaya.pdf [дата обращения: 22.04.2018];

Для Флобера, как для настоящего художника, творчество является высшим способом познания Истины. В драме «Искушение святого Антония» Гюстав Флобер ставит перед собой вопрос познания мира посредством полного отказа от присутствия в сюжете драмы голоса автора.

В письме к Луизе Коле 8 февраля 1852 г. Флобер, работая над вторым вариантом драмы, пишет: «Хочу, чтобы в моей книге не было ни единого пассажа, ни единого размышления от автора»¹³⁵. Здесь мы опять сталкиваемся с пантеистической концепцией восприятия окружающего мира Бенедикта Спинозы, повлиявшего на формирование философского мировоззрения Флобера. Подтверждением этому являются и размышления Флобера об искусстве. В письме к Луизе Коле писатель излагает свои размышления по этому вопросу таким образом: «Старайся, когда пишешь, освободиться от всего, что не есть чистое Искусство. Душа художника должна быть как море – столь же широка, чтобы не видно было берегов, и столь же чиста, чтобы звезды небесные отражались до самого ее дна»¹³⁶. Именно синтез философии пантеизма и интереса к миру искусства послужил опорой для создания глубокой связи художественных текстов Гюстава Флобера с живописью.

3.2. Живописные особенности образа святого Антония

В рамках изучения живописного начала в системе образов романов Гюстава Флобера нами был проанализирован ряд ключевых живописных работ, посвященных данному сюжету.

Ключевой мотив в драме Г.Флобера – искушения отшельника, логическим финалом которых является метафизический катарсис и познание истинного пути христианина.

Рассмотрим начальную сцену второй части драмы. Дьявол искушает Антония сценами избыточных яств: «Виссонная скатерть, бороздчатая, как повязка сфинкса, отликает шелковистым блеском, на ней – огромные куски мяса с кровью, большие рыбы, птицы в оперенье, животные в шкурах, плоды

¹³⁵ 47. Флобер, Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи : пер. с фр. / Г. Флобер, А. Андрес . – М. : Худож. лит., 1984 . – 204 с.

¹³⁶ 47. Флобер, Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи : пер. с фр. / Г. Флобер, А. Андрес . – М. : Худож. лит., 1984 . – 208 с.

телесного цвета, искрящиеся огнями, глыбы белого льда и хрустальные фиолетовые сосуды. Антоний видит посередине дымящегося кабана с поджатыми лапами, с полужакрытыми глазами... потом он замечает неизвестные ему доселе кушанья: темное рубленное мясо, золотистое желе, рагу, в котором плавают грибы, словно пенюфары в прудах, взбитые сливки, легкие, как облака»¹³⁷[с. 23]. Данное описание отсылает читателя к школе голландского натюрморта. В традиции данной школы входило изображение еды и атрибутов интерьера с «целью передачи иносказательного, чаще всего, поучающего смысла»¹³⁸[с. 15]. В представленном выше отрывке Флобер прибегает к сходному приему, возводя визуальную передачу греха чревоугодия в Абсолют.

Перечисление бесчисленных кушаний также, как и живописный натюрморт, помогает читателю прочувствовать напряжение сцены искушений. Здесь мы видим описание по принципу от частного к общему: частных предметов к общей идее сюжета. «Целое возникло лишь в результате механической суммы увиденных порознь и прочувствованных вне связи друг с другом предметов»¹³⁹. С великолепным мастерством Флобер передает объем, цвет и фактуру объектов натюрморта. Каждая вещь утверждается в своем пластическом совершенстве, своеобразии и красоте. Однако писатель подчеркивает, что данная красота – порочна, она создана для того, чтобы ввести во искушение Антония.

Живописная передача предметов натюрморта, усиливает свет (виссонная скатерть, отликает шелковистым *блеском*, плоды телесного цвета *искрятся огнями*). Данный прием усиливает светоносную функцию изображаемых объектов.

В описании яств, искушающих отшельника, четко прослеживаются изображения христианских символов. Этот прием служит не только для

¹³⁷ Flaubert, Gustave Œuvres complètes, T. IV, La Tentation de Saint-Antoine (1874), Paris, L. Conard, 1910, p. 23

¹³⁸ Кузнецов Ю. Западноевропейский натюрморт. Альбом. Оформление художника Барабошина С.И. М.- Л. Изд-во Советский художник, 1966г. – с. 14

¹³⁹ Кузнецов Ю. Западноевропейский натюрморт. Альбом. Оформление художника Барабошина С.И. М.- Л. Изд-во Советский художник, 1966г. – с. 14

раскрытия греха чревоугодия, но также несет в себе ярко выраженный эротизированный характер. «Вина текут, рыбы трепещут, кровь в кушаньях бурлит, мякоть плодов тянется словно влюбленные уста». Посредством интертекстуальности читатель угадывает в данном описании завуалированную аллегорию чувственного начала.

Данный натюрморт отличает динамический характер передачи изображаемых предметов. Динамика передана при помощи глаголов движения: вина *текут*, рыбы *трепещут*, кровь в кушаньях *бурлит*, мякоть плодов *тянется*. Подобный прием сообщает движение всей композиции и передает эмоциональное напряжение сцены.

Большую роль в романе Гюстава Флобера «Искушение святого Антония» играет изображение пейзажа. Особенное внимание стоит уделить описанию пейзажа в начале драмы. «Вид справа и слева ограничен оградой скал. Но со стороны пустыни, как плоские уступы берегов, огромные волны *пепельно-белых* песков простираются параллельно, одна за другой, уходя вверх; совсем же вдали, над песками, цепь Ливийских гор образует стену *мелового цвета*, слегка растушеванную *фиолетовыми* парами. Прямо перед глазами садится солнце. Небо на севере *серо-жемчужного* оттенка, у зенита *пурпурные* облака, словно космы гигантской гривы, вытягиваются по *голубому* своду. Эти *пламенные* лучи темнеют, полосы *лазури* становятся *перламутрово-бледными*; кустарники, валуны, земля – все кажется твердым, как *бронза*, и в воздухе плавает *золотая* пыль, столь тонкая, что сливается с трепетанием света»¹⁴⁰[с.10].

Курсивом выделены цвета и оттенки, используемые автором текста для передачи живописности изображаемого пейзажа. Яркость пурпурных, голубых, цветов, приглушается перламутрово-бледными, пепельно-белыми и меловыми оттенками утреннего тумана. Золотой и бронзовый оттенки передают лучи рассветного солнца, создавая светоносность изображения.

¹⁴⁰ Флобер, Г. Испытание святого Антония: пер. с фр. М. Петровского. – М.: 2012. – с. 222.

Многоплановость пейзажа создается использованием лексических единиц, передающих значение направления: «пески простираются параллельно, одна за другой, одна за другой уходя вверх».

Данный отрывок доказывает, что Флобер придавал литературному тексту значение живописного полотна.

Образ святого Антония у Иеронима Босха

Особое внимание в нашей работе стоит уделить интерпретации и способу изображения сюжета искушений в работах Иеронима Босха. Данный сюжет встречается в ряде работ мастера. Одной из самых распространенных является панно «Искушения святого Антония», написанное после 1490 года. На представленной работе мы видим старца, облокотившегося на ствол сухого дерева, которое служит ему укрытием. В романе Гюстава Флобера святой Антоний предстает перед читателями в облике, параллельном изображению у Босха: «с длинной бородой, длинными волосами и в тунике из козьей шкуры». В работе Иеронима Босха образ святого является композиционным и смысловым центром композиции, вписанным в многоуровневый пейзаж. Рядом с Антонием мы видим свинью, чей образ является одним из основных атрибутов святого.

История иконографии атрибутов святого восходит к средневековью. Согласно одной из легенд Антоний страдал от непонятного кожного заболевания, лучшим средством от которого являлся свиной жир. «Данное заболевание стали называть огнем святого Антония. В 1905 году один французский рыцарь в благодарность за исцеление своего сына основал братство «Госпитальеры Св. Антония».¹⁴¹Свиньям, принадлежавшим братству, предоставлялось право свободного выпаса, поэтому на шеи им часто вешали колокольчик, чтобы можно было отличить принадлежащих монастырю. Значительная часть выращенных свиней передавалась бедным.

Однако есть и другие трактовки атрибутики живописного образа святого Антония. *Le bâton représente la sénilité, la faiblesse et en même temps la maîtrise*

¹⁴¹ Справочный материал. [Электронный ресурс]. Режим доступа: history-illustrated.ru, [дата обращения 12.03.18];

de soi, contre la sexualité et la gloutonnerie. Le cochon, qui n'est ni sale ni voluptueux, est l'attribut le plus connu qui accompagne le saint. L'attribut flammes qui entoure la ville ou la maison qui se trouve sous les pieds du saint est employé afin de montrer que le saint est le maître des flammes dans la vie d'ici-bas et dans celle de l'au-delà¹⁴². Палка отшельника представляет собой старость, слабость и в то же время самоконтроль. Что касается колокольчика, то он используется для отпугивания злых духов или, чтобы призывать верующих к молитве. Свинья – самый известный атрибут, который сопровождает святого. Благодаря молитвам святой захватывает дьявола, замаскированного под свинью, и приручает его, превращая в домашнее животное. Языки огня, изображающиеся под ногами святого, показывают, что святой является хозяином пламени в жизни этого мира и в загробной жизни.

Образ святого Антония в данной работе Босха отличается от привычного изображения святого. Общий настрой картины спокойный, отшельник погружен в думы и созерцание. Кора сухого дерева является стеной между Антонием и окружающим его миром. Теплые, размеренные тона сообщают настроение работы. Пейзаж дополняет фигуру святого, тем самым создавая целостность формы и содержания в работе Босха. Здесь нет гиперболизировано уродливых чудищ, которые являются частым элементом визуальных изображений данного сюжета. Вместо них мы видим небольшого вида созданий, нисколько не отвлекающих Антония от размышлений.

Однако описание искушений у Флобера скорее отсылают нас к другой работе Босха на эту тему. Триптих Иеронима Босха 1505-1506 гг. с предельной детализацией повествует о мучениях святого. Изобразительный язык драмы Флобера перекликается с образами в триптихе Босха.

«Ces images arrivent brusquement, par secousses, se détachant sur la nuit comme des peintures d'écarlate sur de l'ébène. Leur mouvement s'accélère. Elles défilent d'une façon vertigineuse. D'autres fois, elles s'arrêtent et pâlisent par degrés, se fondent ; ou bien, elles s'envolent, et immédiatement d'autres arrivent.»

¹⁴² Elif İpek Akkaya, Le voyage d'une légende: la tentation de saint Antoine chez Cézanne 2001 [Электронный ресурс] - Режим доступа: https://gerflint.fr/Base/Turquie5/ipek_akkaya.pdf [дата обращения: 22.04.2018];

¹⁴³. [Ф. с.20] ¹⁴⁴ В данном фрагменте живость и быстрая сменяемость образов и видений осуществляется при помощи перечисления, тогда как в работе Босха подобный ритм создается с помощью заполненности полотна действующими персонажами. Сюжет искушений в работе Босха стоит читать справа-налево. Так как левая створка триптиха изображает полет святого Антония на Дьяволе. Данная сцена является кульминацией в драме Гюстава Флобера «Искушение святого Антония». «Antoine, les bras ouverts, s'appuie sur les deux cornes du diable, en occupant ainsi toute l'envergure».¹⁴⁵ «Антоний раскинул руки и опирается на рога дьявола, занимая всю ширину его крыл. Вот они рядом с ним – те лучистые миры, которые он созерцал снизу ¹⁴⁶[Ф.с.192]». Правая створка повествует об искушениях святого Антония на земле. Здесь мы видим накрытый стол, который поддерживают демоны в облике обнаженных людей. На столе – евхаристические символы – хлеб и кувшин. Похожую сцену мы встречаем и у Флобера: «...la table monte jusqu'à sa poitrine, jusqu'à son menton, ne portant qu'une seule assiette et qu'un seul pain, qui se trouvent juste en face de lui». «...стол поднимается по подбородок, но теперь на нем – только одна тарелка и один единственный хлеб. Антоний хочет его взять – появляются другие хлеба¹⁴⁷» [с. 23] Хлеб здесь становится символом недостижимости истинной веры.

Обнаженная женщина, являющаяся из-за занавеса, который отдергивает чудище согласно «Житиям отцов», является олицетворением Дьявола, принявшим облик царицы. Сухое дерево, за которым она стоит – алхимическая символика, являющаяся неотъемлемым элементом триптиха «Искушения святого Антония». В данном изображении прослеживается мотив греховного искушения, воплощенный в образе Царицы Савской в драме Гюстава Флобера. Яркий красный занавес отсылает зрителей к роскошному облачению Царицы в

¹⁴³ Flaubert, Gustave Œuvres complètes, T. IV, La Tentation de Saint-Antoine (1874), Paris, L. Conard, 1910, p. 67.

¹⁴⁴ «Образы появляются внезапно, рывками, выступая во мраке, как пурпурный орнамент на черном фоне. Движение их ускоряется. Они проносятся с головокружительной быстротой. Временами останавливаются и постепенно бледнеют, тают или же ускоряются прочь, и тогда сейчас же возникают другие».

¹⁴⁵ Flaubert, Gustave Œuvres complètes, T. IV, La Tentation de Saint-Antoine (1874), Paris, L. Conard, 1910, p. 58

¹⁴⁶ Флобер, Г. Испытание святого Антония: пер. с фр. М. Петровского. – М.: 2012. – с.192.

¹⁴⁷ Флобер, Г. Испытание святого Антония: пер. с фр. М. Петровского. – М.: 2012. – с.23.

романе, в качестве свиты предстают различные животные монстры. Один из них держит в лапе рыбу, пронзенную стрелой, которая символизирует распятого Христа.

Центральная часть триптиха Иеронима Босха посвящена победе святого Антония. Композиционным и смысловым центром данного сюжета предстает сцена «черной мессы», в середине которой зритель видит святого, окруженного всевозможными демонами. Фантастическое существа, олицетворяющие человеческие грехи окружают святого. Они заполняют стены разрушенного замка, который, по преданию, был выбран аскетом для отшельнической жизни. «Черную мессу» проводит священник-демон с головой свиньи. Описывая оргию шабаша ведьм, Босх представляет в символической форме похоть и обжорство.

В противовес яркости и избыточности колорита сцены шабаша Босх изображает символ истинной веры, которая помогает святому Антонию преодолеть искушения. В наиболее темной части картины, в глубине разрушенного замка стоит алтарь с распятием и горящей свечой.

В центральной части группы людей и элементы пейзажа скользят, словно картины сновидений. Лишенные веса, они повинуются законам магического пространства, в котором сила гравитации заменена на таинственную силу притяжения между объектами. Даже монументальная конструкция здания кажется плывущей и качающейся на поверхности воды.

«Jérôme Bosch a transposé le monde du saint sur les panneaux en reflétant l'aspect ridicule et effrayant des animaux et des objets»¹⁴⁸. Иероним Босх перенес мир святого, отражая смехотворный и пугающий аспект животных и предметов.

Описание уродливых монстров, посланников Дьявола не раз встречается на страницах исторической драмы Флобера. Стоит отметить, что появление этих фантастических существ вызвано научным интересом писателя. «Знакомство с натуралистом Феликс-Архимедом Пуше, директором Музея

¹⁴⁸ Elif İpek Akkaya, Le voyage d'une légende: la tentation de saint Antoine chez Cézanne 2001 [Электронный ресурс] - Режим доступа: https://gerflint.fr/Base/Turquie5/ipek_akkaya.pdf [дата обращения: 22.04.2018];

естественной истории Руана (1828 - 1872), могло стимулировать интерес писателя к древней и средневековой истории через его курсы зоологии»¹⁴⁹. Натуралист придавал большое значение истории животных в своем учении, о чем свидетельствуют его архивы, сохранившиеся до сих пор в музее Руана и его классической зоологии или естественной истории животного мира.

Различные варианты «Искушения святого Антония» (1849, 1856 и 1874) не раз отсылают читателя к образам мифологической зоологии. Особенно влияние средневековой мифологии чувствуется в данном отрывке. «И тут возникает множество страшных зверей. Трагалаф – полуолень-полубык; Мирмеклеон – спереди лев, сзади муравей с половыми органами навыворот; Мираг – рогатый заяц, живущий на морских островах... Налетают шквалы и приносят всякие диковины: и головы аллигаторов на ногах косуль, и сов со змеиными хвостами, и свиней с тигриными мордами, и хамелеонов размером с гиппопотамов, и телят о двух головах – одной плачущей, а другой мычащей¹⁵⁰» [с. 219]. Описание этих монстров перекликаются с изображением демонов в работе Иеронима Босха «Искушение святого Антония». И в тексте, и на полотне преобладает иносказательное изображение искушений. Каждое существо является аллегорией того или иного греха. Примером этому утверждению может послужить образ единорога, введенного Флобером в одну из финальных сцен¹⁵¹. Писатель отмечает в одном из своих сценариев значение этого сказочного животного: «привлечение глупости».

Особое внимание стоит уделить описанию растений в драме Гюстава Флобера «Искушение святого Антония». «Les végétaux maintenant ne se distinguent plus des animaux. Des polypiers, qui ont l'air de sycomores, portent des

¹⁴⁹ 14. Maryline C. Félix-Archimède Pouchet, professeur de sciences naturelles de Flaubert – 2015, [Электронный ресурс]: - Режим доступа: <https://journals.openedition.org/flaubert/2422> [дата обращения: 16.03.2018];

¹⁵⁰ Флобер, Г. Испытание святого Антония: пер. с фр. М. Петровского. – М.: 2012. – с.219.

¹⁵¹ Bénédicte P. La tentation de Saint Antoine de Flaubert zoologie et mythologie [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://biolog.hypotheses.org/category/documents-et-oeuvres/la-tentation-de-saint-antoine-de-flaubert-zoologie-et-mythologie> [дата обращения: 18.02.2018];

bras sur leurs branches. Antoine croit voir une chenille entre deux feuilles ; Des diamants brillent comme des yeux, des minéraux palpitant».¹⁵²

«У вавилонских дедаимов, особых деревьев, вместо плодов – головы, мандрагоры поют, корень баарас ползет по траве. Теперь растения уже трудно отличить от животных. На ветвях полипников, напоминающих сикоморы, вырастают руки»¹⁵³ [с. 222]. В данном описании метаморфозы, которые претерпевает окружающий святого Антония мир относятся не столько к феномену мистического или религиозного откровения, сколько к физическому прозрению, обретению высшего знания о природе вещей. Мы наблюдаем процесс зарождения жизни на земле через призму восприятия святого Антония. Во многом представленный фрагмент опережает свое время. Гюстав Флобер добивается того эффекта, к которому в дальнейшем стремились художники XX века – реверсивное повествование, отказ от мимезиса.

Перед нами разворачивается картина возникновения жизни, представленная в обратном порядке. Доказательством тому может служить данное описание видений отшельника. «В осколках льда он различает разводы, отпечатки растений и раковин, и непонятно: отпечатки ли это или сами предметы. Алмазы сверкают, как глаза, минералы кажутся живыми. Насекомые, лишённые желудков, продолжают есть; засохшие папоротники вновь зеленеют; недостающие части тела вырастают. Наконец, он видит маленькие шаровидные массы, величиной с булавоочную головку, окруженные ресницами. Они в непрерывном движении»¹⁵⁴ [с. 222].

Перед читателем открывается мир самых первых бактерий, появившихся на земле, из которых произошло все живое. Описание этого процесса в романе во многом перекликается с модернистским восприятием действительности. Флобер, как художник, отвергает избыточность изображения объектов, возвращается к истинной сути всего – к самой Жизни.

¹⁵² Gustave Flaubert, Œuvres complètes, T. IV, La Tentation de Saint-Antoine (1874), Paris, L. Conard, 1910, p. 200.

¹⁵³ Флобер, Г. Испытание святого Антония: пер. с фр. М. Петровского. – М.: 2012. – с.222.

¹⁵⁴ Флобер, Г. Испытание святого Антония: пер. с фр. М. Петровского. – М.: 2012. – с.222.

Изображение основ всего живого, отречение от конкретной формы мы встречаем и в философии абстракционизма. Описание зарождения жизни в исторической драме Флобера оставляет в сознании читателя яркий визуальный образ, созданный при помощи ритма повествования. Ряд следующих друг за другом постоянных метаморфоз создает движение. Подобный эффект мы наблюдаем в первой беспредметной акварели Василия Кандинского (1910 г.). Перед нами лишь цвет, избавившийся от формы, являющийся олицетворением самой Жизни.

Реверсивность повествования отсылает читателя к научным работам Геккеля, немецкого естествоиспытателя и философа. В приведенных выше фрагментах Флобер не использует ни один научный термин, однако рукописи показывают, что он, вероятно, справился с трудами Геккеля.¹⁵⁵ Стоит отметить, что Геккель также придерживался Спинозистской концепция «непрерывности жизни». Определенное сходство в эстетических взглядах побудило Флобера использовать прием отмены границ между органическим и неорганическим миром.

Стоит отметить другое изображение Святого Антония у Иеронима Босха. В триптихе «Распятая мученица» 1500 гг. образ святого никак не связан с сюжетом всей работы. Все элементы, окружающие отшельника, являются атрибутами, связанными с его образом. Антоний изображен в монашеском балахоне, с колокольчиком в руке – характерным предметом из иконографии святого. Отшельник склоняется над существом с человеческим лицом и туловищем птицы, олицетворяющий одного из демонов, искушающих святого Антония. Колокольчик в руке святого, согласно иконографии отгоняющий злых духов, расположен прямо напротив демонического существа. Подобным расположением атрибута Иероним Босх стремится показать противостояние святого искушению в образе демона.

¹⁵⁵ Bénédicte P. La tentation de Saint Antoine de Flaubert zoologie et mythologie [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://biolog.hypotheses.org/category/documents-et-oeuvres/la-tentation-de-saint-antoine-de-flaubert-zoologie-et-mythologie> [дата обращения: 18.02.2018];

Святой Антоний является одним из наиболее часто повторяющихся образов в творчестве Босха. В работе 1490х годов святой Антоний также изображен на левой створке триптиха «Распятая мученица», однако композиция и эмоциональная направленность образа святого кардинально отличается от изображения 1500х годов.

Образ святого Антония у Жака Калло

Рассмотрим работу французского гравера Жака Калло, копия с которой висела над рабочим столом Флобера, во время создания им исторической драмы «Искушение святого Антония».

Гравюра «Искушение святого Антония», которую обычно называют «Второе искушение святого Антония», потому что Калло уже обращался к этому сюжету в 1617 году, самая вдохновенная из всех его сатирических и гротескных композиций.

Визуальный центр композиции гравюры – это искушения, представленные в виде гротескных чудовищ, в главе которых огнедышащий рогатый дракон, прообраз самого Дьявола. Из пасти дракона извергаются языки пламени и порожденные им мелкие демоны. В правой лапе Дьявол сжимает пучок молний, готовясь низвергнуть их на землю, левую лапу обвивает змей. Изображение дракона занимает всю верхнюю часть гравюры и создает эффект затянутого грозового неба. Этот эффект подчеркивает и изображение молний в правой лапе дракона. Все это усиливает давление фигуры Дьявола. Смысловым центром композиции является образ святого Антония, расположенный в нижнем правом углу гравюры.

Отшельник изображен окруженный демонами, выталкивающими его из кельи на растерзание Дьявола. Антоний храбро защищается от нечисти крестом. Над головой святого мы видим нимб. Стоит обратить внимание на способ изображения нимба на данной работе. Жак Калло показал ореол над головой святого, как белый диск, что придало изображению светоносный эффект, которого трудно достичь в рамках жанра гравюры.

Необходимо подчеркнуть, что для данной работы Жака Калло характерна усложненность пространственного построения. Удивительная

особенность офорта «Искушение святого Антония» заключается в эффектном сопоставлении планов, а также в резком контрасте масштабов – скромная по размерам фигура отшельника кажется еще меньше при контрасте с гигантской фигурой дракона, представляющей собой все человеческие грехи и пороки. В гравюрах Калло фигуры словно бы увлекает, захватывает вихрь событий; не властные над своей судьбой, они кажутся игрушками в руках высших сил. Также ощущение возникает и у работы, вдохновлявшей Флобера во время написания драмы об искушения святого Антония. Однако в данном офорте, при всем противопоставлении масштабов, чувствуется внутреннее противостояние ее героев.

Необходимо отметить и пейзаж, являющийся местом действия сюжета искушений. Пейзаж отличается фантосмагоричностью. Эффект нереальности происходящего создают не только изображенные Калло демоны, напротив, они составляют часть «видимого» плана работы. Иллюзорность придает дымка, окружающая всю сцену, колонны разрушенного дворца на заднем плане. Келья святого Антония является одновременно и частью этих развалин, и существует отдельно от них, словно и пейзаж и дворец – это все те же дьявольские видения. Развалины когда-то великолепного дворца предстают нам образом силы веры Антония, способной преодолеть любые искушения.

Пытаясь разгадать содержание этой грандиозной фантасмагории, исследователи творчества Калло тщетно искали в нем апокалиптического смысла. Но уже сто с лишним лет тому назад писатель-романтик Т.-А. Гофман утверждал, что в ней осмеивается человек с его жалкими деяниями. Кровожадная и злобная тупость воплощается в клыках, когтях, рогах, ослиных ушах, ядовитой слюне и нечистотах обитателей ада, в облике которых уродливо перемешаны человеческие и звериные черты.¹⁵⁶

Как и у Босха, так и у Калло мир нечисти – это пародия на человеческое общество. Однако у французского графика нет грешников – черти измываются друг над другом, они ведут религиозные войны, вдохновляемые собственным

¹⁵⁶ Справочный материал [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.heritagemuseum.org/html_Ru/03/hm3_3_4_2b.html дата обращения [28.04.18]

адским духовенством. В правой части на первом плане черти-монахи читают молитвенник, на втором плане – дьявол-священник проповедует пастве.¹⁵⁷ В левой части против чертей-иноверцев из крепости выступает адское войско. Над воротами висит черт-повешенный, роль знамени исполняет содранная с вражеского черта шкура. «Адские пасти» – это пушки, они стреляют копьями и стрелами; на первом плане такая пушка убивает маленького чертенка. Над всей этой мрачной панорамой реет огромная фигура раскинувшего крылья сатаны. Из его разинутой пасти вылетает рой «демонов войны», превращающих даже жизнь ада в невообразимый хаос.

Приемы в работе Жака Калло совпадают с описаниями искушений святого Антония в романе Флобера. Сцены искушений в романе также созданы при помощи гиперболизации фантазмагорических образов и пейзажей.

Анализ работ, посвященных визуальной интерпретации сюжета искушений святого Антония показал прямую связь живописных работ Иеронима Босха и Жака Калло с текстом романа Гюстава Флобера «Искушение святого Антония». Композиционные и смысловые приемы, свойственные работам представленных художников, писатель переносит на пространство литературного текста.

¹⁵⁷ Справочный материал [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://history-illustrated.ru/article_7842.html
дата обращения [29.04.18]

ГЛАВА 4. ЖИВОПИСНОЕ НАЧАЛО В СИСТЕМЕ ОБРАЗОВ РОМАНА «САЛАМБО» Г. ФЛОБЕРА

4.1. Влияние эстетики Востока на формирование живописной манеры письма Г.Флобера а романе «Саламбо».

Одним из ключевых романов Гюстава Флобера наряду с «Госпожой Бовари» и драмой «Искушение святого Антония» является историческая драма «Саламбо». В данном разделе нашего исследования мы стремимся изучить различные способы введения живописного начала в художественный жанр, в частности, для разъяснения важности изобразительного элемента в романе Флобера «Саламбо».

Работу над романом «Саламбо» Флобер начал сразу же после завершения «Госпожи Бовари». Обращение к теме Востока было необходимо для писателя после долгого и изнурительного труда над первым «современным романом». У Флобера, как и многих других представителей своего века, стремление приобщиться к восточной культуре приравнивалось к философской потребности в сакральном откровении. Французского писателя привлекает экзистенциальная идея об опыте европейского человека, отдавшего предпочтение остаться навсегда в чуждой ему культуре.

К примеру, его увлекают размышления о человеке, затерявшемся в бескрайних песках. В пустыне, считает Флобер, отчетливее ощущается бесконечность мироздания, обостряется чувство одиночества и затерянности индивида, и все это помогает осознанию себя в этом мире¹⁵⁸. В дальнейшем эти размышления отразятся в построении сюжета и раскрытии философской составляющей романов «Искушение святого Антония» и «Саламбо».

Писатель с юности мечтал о путешествии на Восток. Его манили южные края, Средиземное море, яркие краски южной природы и особенно экзотический колорит Востока. После участия в Революции 1848 г. Флобер со

¹⁵⁸ Соколова Т., Многоликая проза романтического века во Франции. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://mybook.ru/author/tatyana-sokolova-8/mnogolikaya-proza-romanticheskogo-veka-vo-francii/read/?page=3> дата обращения [29.04.18]

своим соратником по перу Максимом Дюканом отправляется в путешествие на Восток, в ходе которого посещает Египет, Палестину, Сирию, Родос, Грецию и через Константинополь возвращается в Италию. Под впечатлением от поездки Флобер пишет «Путешествие на Восток», в котором раскрывает для европейского читателя особенности жизни и быта жителей Востока. Однако, эта тема продолжает волновать писателя и в дальнейшем творчестве. Эстетика Востока красной нитью прослеживается в других произведениях Гюстава Флобера.

Тунис, где располагался древний Карфаген – являлся одним из ключевых пунктов путешествия для Флобера. Город встречает писателя живописным восходом солнца, впечатление о котором Флобер заносит в свой дневник. Писатель внимательно осматривает и описывает оливковые рощи и античные руины, мысленно восстанавливая городские стены, мост Гамилькара и другие известные ему сооружения. В дальнейшем, вернувшись на родину, Флобер воспроизведет увиденное в историческом романе «Саламбо». Живое и яркое описание сцен романа является во многом следствием модернизации и переосмысления творческого подхода и использование писателем приема визуальной интерпретации к сюжетному повествованию.

Культура Египта манила французского писателя своими красками, экзотикой и первичностью восприятия окружающего мира. «Психологическое, человеческое, забавное попадает в изобилии», – пишет Флобер в письме к Буйе из Стамбула в 1851 году, несколько месяцев спустя после отъезда из Египта. «Встречаешь штучки блистательные, картины жизни, переливающиеся всеми красками, чарующие на взгляд, совмещающие в себе лоскутья и вышивки, все в грязных пятнах, дырах и позументах»¹⁵⁹[с. 122]. Египет же представлялся Гюставу Флоберу «лихорадочным и пьянящим». Писателя поражают контрастность культуры Востока, ее неповторимый колорит. В письме из Каира он пишет: «Так едва высадившись в Александрии, я увидел перед собой живую анатомию египетских скульптур: приподнятые

¹⁵⁹ 48. Флобер, Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи : пер. с фр. / Г. Флобер, А. Андрес . – М. : Худож. лит., 1984 . – 122 с

плечи, удлинённый торс, худые ноги и т.д».¹⁶⁰ [с. 122]. Рядом с роскошью он видит опустошённую бедность, неземная красота соседствует с уродством, реальное граничит с фантастическим. Все это Флобер отражает в своих произведениях.

В письмах Флобера из Египта отчетливо прослеживаются наброски будущего визуального колорита романа «Саламбо». «Головы негритянок казались черными пятнами среди золотых повязок,... у некоторых были в волосах серебряные стрелы, изумрудные бабочки или длинные булавки, расположенные в виде солнца. Среди всех этих желтых, белых и синих одежд сверкали кольца, пряжки, ожерелья, бахромы и браслеты; слышался шелест легких тканей; стучали сандалии и глухо ударялись о дерево босые ноги»¹⁶¹ [с. 123]. Данный фрагмент доказывает, что в результате тесной духовной связи с культурой Востока писатель совершает не только философские открытия, но и совершенствует стиль письма, создавая своими описаниями эффект, схожий с впечатлением от живописного произведения. Стоит отметить внимательность Флобера к деталям, свойственную только настоящему художнику.

Во время путешествия Флобер уделяет внимание не только живописной эстетике Востока, но и духовной типизации его жителей. Стороннее наблюдение за повседневной жизнью обычных людей вдохновляло его на создание персонажей «Саламбо». Однако, некоторые стороны духовной культуры Востока так и остались загадкой для французского писателя. Особенно недостижимой для писателя казалась душа восточной женщины. В ответ на замечание Сент-Бёва, который ставит под сомнение реальность Саламбо, Флобер отвечает, что мы не в силах постичь её восточную тайну: «Я не уверен в её реальности, потому что ни я, ни вы, ни кто-либо, никакая современная женщина не может познать восточную женщину, потому что к ней невозможно подойти». Но Восток не объясняет все. Отсутствие психологической сложности героини, отмеченное всеми читателями, связано

¹⁶⁰ Флобер, Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи : пер. с фр. / Г. Флобер, А. Андрес . – М. : Худож. лит., 1984 . – 122 с

¹⁶¹Флобер Г. Саламбо: пер. с фр. Н. Минского. – М.: 2011. – 180 с.

не только с тем, что Саламбо, женщина Востока, непознаваема: это одновременно причина и следствие эстетики живописи, которая обездвиживает героиню и ставит ее на расстояние, уподобляя живописному шедевру»¹⁶².

Благодаря сохранившимся письмам мы можем судить о формировании эстетической картины мира Востока в сознании писателя. Во время своего путешествия на Восток Флобер пишет: «Изумителен здесь свет – он всему придает яркость. В здешних городах нас это всегда ослепляет – многоцветье грандиозного костюмированного бала. Белые, желтые, лазоревые одежды в прозрачном воздухе обретают такую чистоту тонов, что художники обомлели бы»¹⁶³. В дальнейшем в своих романах Флобер будет уделять повышенное внимание к способу изображения света и его способности влиять на раскрытие атмосферы и образов произведения.

Концепция света у Флобера приобретает этико-мистическую ориентацию. «Свет в религиозном контексте делится на видимый и духовный. Видимый свет способствует жизни органической, духовный объединяет духовные силы, обращает души к истинному бытию»¹⁶⁴. Духовный свет не виден человеческому глазу, он воспринимается мысленным взором. Описание подобного света часто встречается в романе Флобера «Искушения святого Антония». В финале романа свет знаменует катарсис – видение лика Иисуса Христа в солнечном диске.

¹⁶² Jullien D. Quelque chose de rouge: l'esthétique des tableaux vivants dans Salammbô [Электронный ресурс]: - Режим доступа: <https://journals.openedition.org/flaubert/2529> [дата обращения: 13.04.2018];

¹⁶³ Флобер, Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи : пер. с фр. / Г. Флобер, А. Андрес . – М. : Худож. лит., 1984 . – 122 с

¹⁶⁴ Свешников А. И. Свет в изобразительном искусстве Средневековья и Возрождения [Электронный ресурс]: - Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/svet-v-izobrazitelnom-iskusstve-srednevekovya-i-vozrozhdeniya> [дата обращения: 13.04.2018];

4.2. Роль цвета, света и композиции в историческом романе «Саламбо».

Художественный текст Гюстава Флобера в исторической драме «Саламбо» составлен по аналогии с живописным полотном, что связывает и приближает роман к изобразительному и театральному искусству. Вопрос о визуальном начале в романе позволяет расширить круг познаний, как свойств художественного текста, так и живописи. В данном разделе нашего исследования мы рассмотрим текст с герменевтической, иконографической, а также семантической стороны.

Понятие живописности является одним из самых сложно определяемых явлений. Макс Фридендер считает, что объектом живописи может стать все, что поддается живописанию, тогда как живописным представляется прежде всего то, что приятно манит взор и словно просится на полотно. Немецкий искусствовед подчеркивает, что инструмент создания живописного начала может быть абсолютно разным. «Живописец пользуется кистью, рисовальщик – карандашом. Кисть служит для создания поверхностей и пятен, карандаш для создания линий. Способ видения и инструмент находятся в отношении взаимовлияния»¹⁶⁵[с. 157]. Инструмент, подвластный писателю, – сила слова – способен воспроизвести в художественном тексте и цветовые пятна краски, и четкость проводимой линии.

Для формирования живописности в сценах романа при помощи описаний Флобер будет прибегать к ряду методов, которые будут сводиться к моделированию пространственно-композиционной составляющей сцены и введению визуальных эффектов. Таким образом, Гюстав Флобер доводится до двух целей: показать образы героев романа с визуальной стороны, а также придать форму и жизнь его описаниям.

Ради Мухамед, доцент кафедры языков и лингвистики университета Аль-Хусейн Бин Талал предлагает в первую очередь обратиться к критике творчества Гюстава Флобера в трудах Шарля Сент-Бёва. *Il rappelle que*

¹⁶⁵ Фридендер, М. Об искусстве и знаточестве/ пер. с нем. М.Ю.Кореновой под ред. А.Г. Наследникова. – 2-е изд., испр. – СПб.: 2012. – 248 с.

Salammbô n'est-il pas tant composé de chapitres que de «tableaux» et la manière dont l'auteur y «appuie sur chaque détail» incite-t-elle même à le prendre davantage comme un «tableau» que comme un «poème». Согласно Сент-Бёву, «Саламбо»¹⁶⁶ является скорее повествованием, составленным из «картин», а не «поэмой» как таковой. Упоминание данных сравнений дает нам возможность проводить аналогии с визуальной составляющей текста.

Необходимо понимать, что Флобер описывает окружающие пространство, в котором происходит действие романа, с помощью тех же приемов, что и художник, передающий сюжет своего полотна. Одной из особенностей этого метода является то, что Флобер заставляет читателя стать свидетелем разворачивающихся в романе событий.

В своей работе «Визуализация пространства в романе «Саламбо» Гюстава Флобера» Ради Мухамед выделяет два способа трансформации мира литературного произведения в живописное пространство. В первую очередь исследователь отмечает, что повествование ведется с двух точек зрения: от лица персонажей и от лица всезнающего рассказчика, который при этом не является прообразом автора романа. Окружающее пространство представлено либо во внутреннем фокусе глазами персонажей, либо при помощи отвлеченного повествования от лица рассказчика.

В качестве примера подобного описания возьмем сцену, в которой балеарские пращники идут на дворец с целью ограбить его. Наш интерес привлекает описание дворцового сада. «Полосы *белых* цветов, следуя одна за другой, описывали на земле, посыпанной *голубым* песком, длинные кривые, похожие на снопы звезд. От кустов, окутанных мраком, исходило теплое медовое благовонье. Стволы некоторых деревьев были обмазаны *киноварью* и походили на колонны, залитые кровью. Посреди сада на двенадцати медных подставках стояли стеклянные шары; внутри их мерцал *красноватый свет*, они казались гигантскими зрачками, в которых трепетал взгляд. Солдаты

¹⁶⁶ Radi M. Picturalisation de l'espace dans Salammbô de Gustave Flaubert [Электронный ресурс]: - Режим доступа: <http://ijll-net.com/vol-5-no-2-december-2017-abstract-4-ijll> 7 [дата обращения: 10.03.2018];

освещали себе путь факелами...»¹⁶⁷[с. 79]. Данный отрывок из романа наполнен различными цветовыми сочетаниями. Перед читателями предстают белый, голубой, киноварь, медный и красноватый. Это многообразие обостряется при помощи световых эффектов. К ним можно отнести описание кустов, окутанных *мраком*; *стеклянные* шары, чей образ воспроизводит в сознании читателя эффект преломления света, вызванный *огнем* факелов. В этом фрагменте перед нами предстает многоуровневое описание трансформации художественного текста романа в живописное пространство.

Тот же прием мы видим и в следующей сцене. «Они увидели озеро, разделенное на несколько бассейнов стенками из *синих* камней. Вода была такая прозрачная, что отражение факелов дрожало на самом дне из *белых* камешком и *золотой* пыли»¹⁶⁸[с.79]. Представленное небольшое описание также отличается ярко выраженной живописной составляющей. Как и в предыдущей сцене, мы видим визуальное пространство текста, созданное при помощи синтеза живописных приемов цветом и светом. Главенствующие цвета – белый, синий, золотой. К «световым» описаниям можно отнести отражение факелов на поверхности воды дворцового пруда. Золотой – также является светоносным, поэтому он относится, как к категории цвета, так и света.

Огромную роль цветовых сочетаний мы встречаем в описании наряда Саламбо, во время ее первого появления на публике. «Волосы ее, посыпанные *фиолетовым* порошком,.. были уложены наподобие башни, и от этого она казалась выше ростом. Сплетенные нити жемчуга прикреплены к ее вискам и спускались к углам рта, *розового, как полуоткрытый плод граната*. На груди сверкало множество камней, *пестрых, как чешуя мурены*. Руки, покрытые драгоценными камнями, были обнажены до плеч, туника расшита *красными цветами по черному фону*; щиколотки соединены *золотой* цепочкой.., и широкий плащ *темного пурпурного цвета*, скроенный из неведомой ткани,

¹⁶⁷ Флобер Г. Саламбо: пер. с фр. Н. Минского. – М.: 2011. – 79 с.

¹⁶⁸ Флобер Г. Саламбо: пер. с фр. Н. Минского. – М.: 2011. – 79 с.

тянулся следом, образуя при каждом ее шаге как бы широкую волну»¹⁶⁹[с. 81]. Все цветовые сочетания в приведенном выше отрывке выделены курсивом. Частота их использования дает нам основание утверждать наличие живописного начала в описании наряда Саламбо. Нельзя не отметить яркость и насыщенность выбранных Флобером цветов. В контрастности их сочетаний присутствует своеобразная гармония, присущая культуре Востока. Особенности оттенков подчеркиваются Флобером при помощи сравнительных оборотов речи. Глубина розового цвета губ Саламбо усиливается благодаря сравнению с «полуоткрытым плодом граната». Тот же прием мы видим и в описании драгоценных камней, украшающих наряд дочери Гамилькара.

В данном фрагменте внутренний фокус эффективно вводит картину перед взором читателя. Сцена отличается наличием сильной оппозиции между посредниками описания (взоры изумленных варваров) и содержанием картины. *Si l'espace antique peut se transformer en espace pictural, c'est qu'il y a, à la base, un phénomène de distanciation. Mais, quand ce ne sont pas les protagonistes qui introduisent les tableaux, c'est le narrateur omniscient qui va nous les « faire voir ». S'il se trouve à l'intérieur de l'Histoire, les moyens de présentation mis en œuvre participent aussi de cette volonté de laisser le lecteur en dehors, seulement admirateur*¹⁷⁰.

Ради Мухамед считает, что пространство окружающего мира можно превратить в живописное при помощи приема дистанцирования, т.е. отстраненного описания. Но, только в случае, когда повествование ведется не от лица персонажей, которые вводятся в текст описания, а когда картина происходящего исходит от всезнающего рассказчика. Если он находится внутри истории, средства презентации также участвуют в этом действии, превращая читателя в зрителя.

В своих описаниях Гюстав Флобер прибегает к детальной визуализации изображаемых объектов, используя приемы света, цвета и соблюдая

¹⁶⁹ Флобер Г. Саламбо: пер. с фр. Н. Минского. – М.: 2011. – 81 с.

¹⁷⁰ Radi M. Picturalisation de l'espace dans Salammbô de Gustave Flaubert [Электронный ресурс]: - Режим доступа: <http://ijll-net.com/vol-5-no-2-december-2017-abstract-4-ijll> 7 [дата обращения: 10.03.2018];

композиционные правила. К таким описаниям с ярко-выраженной цветовой направленностью можно отнести и характеристику священного покрывала богини Танит. «Все расстилалось, как плащ, перед самым лицом идола, потом, поднимаясь, тянулось по стене, зацеплялось углами о закрепы и казалось *синим, как ночь*, и в то же время *желтым, как заря, пурпуровым, как солнце*, нескончаемым, *прозрачным, сверкающим*, легким»¹⁷¹[с. 138] Согласно Макс Фридендеру, свет способен усиливать впечатление трёхмерного образа и благодаря этому углублять живописное пространство. В данном описании Флобер благодаря свету придает покрывалу Танит эфемерность, усиливая при этом ощущение его реальности.

В метафорах, выражающих цвет и свет, Гюстав Флобер достигает максимальной точности и живописности повествования. В данном фрагменте, помимо обозначения цвета изображаемого объекта, автор употребляет речевые обороты, сравнивая колористические сочетания с природными явлениями. Данный прием создает усиливающий эффект, с помощью которого Флобер подчеркивает божественную сущность покрывала богини.

Сильная органическая связь между аллегорией и повествованием, которая наблюдается в текстах современников писателя, разрывается в романе Флобера. Таким образом, при первом появлении Саламбо, группы наемников, окаменевших при виде дочери Гамилькара в разгар их разрушительной оргии. Красно-черное освещение, окружающее Саламбо усиливает эмоциональную напряженность картины. Девушку сопровождает шествие священников, покрытых драгоценными камнями, которые поют гимны богам. Саламбо, в их глазах, действительно – богиня. Загадочность ее образа в восприятии наемников усиливает архаичный язык ее песни, непонятный для солдат. Драматическая функция эпизода (первая встреча влюбленных Саламбо и Мато) ослабевает по сравнению с используемым Флобером визуальным эффектом. В этой живописной сцене глаз задерживается на ошеломленных солдатах, «la bouche ouverte et allongeant la tête». Читатель видит Саламбо

¹⁷¹ Флобер Г. Саламбо: пер. с фр. Н. Минского. – М.: 2011. – 81 с.

такой, какой ее видят варвары – неведомым, мифическим существом, пришедшем из чужого им мира и, тем самым, притягивающим к себе.

Изображения персонажей и сцен «Саламбо» по яркости визуального описания схожи с живописными полотнами Рубенса. Композиции Питера Пауля Рубенса пронизаны движением – для него это выражение динамики бытия, неисчерпаемой жизненной силы¹⁷². Каждая фигура включена в ритм движения, каждая деталь композиции становится элементом, частью вечно движущегося мира. Герои Рубенса, как и герои «Саламбо» Флобера, показаны в момент наивысшего напряжения их физических и духовных возможностей, когда все природные качества человека проявляются с максимальной яркостью и полнотой.

В переписке Флобер не раз упоминал, как близка ему по духу живописная манера Питера Пауля Рубенса. В письме к Ипполиту Тэну от 10 ноября 1868 г. Флобер писал о великом живописце: «Я, со своей стороны, благодарю вас за то, что вы вернули истинное значение великану Рубенсу, которого люди хорошего вкуса презирают, а я боготворю»¹⁷³[с. 71].

Мысль о связи творческого подхода к визуальному воспроизведению сцен романа Флобера с живописными полотнами Рубенса нашла свое отражение и в труде П.Ф. Преображенского. В работе «В мире затерянных образов» исследователь пишет об изображении исторических событий и сравнивает их «по излишней выпуклости и насыщенности с картинами Рубенса»¹⁷⁴. В качестве иллюстрирующих эту гипотезу примеров ученый упоминает пир наемников в садах Гамилькара, описание его богатств, заседание в совете старейшин, жуткую драму в «ущелье Топора» и ряд других живописных сцен исторической драмы.

Живописную особенность изображения пейзажа в исторической драме «Саламбо» играет особую роль в творческом подходе Флобера. Примером

¹⁷² Прусс И.Е. Малая история искусств, М.: 1974г.

¹⁷³ Флобер, Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи : пер. с фр. / Г. Флобер, А. Андрес . – М. : Худож. лит., 1984 . – 71 с.

¹⁷⁴ Преображенский, П. Ф. В мире античных образов / Под ред. С.Д. Сказкина, С.Л.Утченко. Изд. 2-е. М: Едиториал УРСС, 2004. - 152 с.

этому может послужить воспроизведение световоздушной перспективы в рамках художественного текста. «Легкий пар, тонкий, как дыхание, расстилался по пустыне. Резкий, как бы дрожащий свет отделял глубину неба и, проникая в предметы, делал расстояние неопределенным. Огромная равнина расстилалась со всех сторон в бесконечную даль; едва заметные колебания почвы продолжались до самого горизонта, замкнутого широкой синей чертой; все знали, что там море»¹⁷⁵ [с. 205]. Мы видим, что представленный фрагмент также несет на себе отпечаток живописной манеры Рубенса. Живопись Рубенса обладает особой воздушностью. Переходы света и тени едва заметны; тени легкие, холодные по тону. В описании пейзажа, открывшегося перед войском наемников, мы встречаем аналогичные приемы изображения пространства. Краски, светлые и чистые, сливаются в звучные и гармоничные аккорды. Все эти колористические оттенки воспринимаются и передаются Флобером в световой и воздушной среде, сближая его художественное описание пейзажных композиций со станковой живописью.

Пристального внимания заслуживают батальные сцены в историческом романе «Саламбо». По своему яркому, живописному колориту сцены Маракской битвы схожи с полотнами Питера Пауля Рубенса. «Оба войска *соединились так быстро*, что суфлет не успел выстроить своих солдат в боевом порядке. Слоны *остановились*; они *качали* тяжелыми головами, на которых были пучки страусовых перьев, и *ударяли* хоботами по плечам. В глубине пространств, разделявших слонов, *виднелись* когорты велитов, а дальше – большие шлемы клинабариев, железные наконечники копий, *сверкавшие* на солнце панцири, *развевавшиеся* перья и знамена»¹⁷⁶ [с.208]. В данном фрагменте эффект массовости сцены создается при помощи перечисления. Войска карфагенян и наемников находятся в постоянном движении, подобный прием встречается и в работах Рубенса, посвященных охоте. В приведенном выше отрывке из романа курсивом выделены глаголы, с помощью которых писатель добивается динамичности и ритмичности

¹⁷⁵ Флобер Г. Саламбо: пер. с фр. Н. Минского. – М.: 2011. – 205 с.

¹⁷⁶ Флобер Г. Саламбо: пер. с фр. Н. Минского. – М.: 2011. – 141 с.

композиции. Ритм создается частотностью использования глаголов движения. Как и в эффектном полотне Рубенса «Охота на тигров и львов» 1617-1618 г.г. ощущение могущества сил природы передается живой игрой светотени и сочностью колористических сочетаний.

Пространство и движение взаимосвязаны. Чем больше иллюзия глубины, тем более подвижными кажутся фигуры. Вместе с тем, движущееся тело создает впечатление, будто бы внутри данного пространства происходит смена действий ¹⁷⁷[с. 62].

Другие приемы Флобер использует для описания последствий жестокой битвы. Динамичная и насыщенная композиция боя сменяется деструктивной плавностью, отсутствием ритма, что углубляет трагичность сюжета. «У палаток рядом с солдатами почти голые люди *спали* на спине или опустив голову на руки, и подложив под нее панцирь. Некоторые сдирали с ног окровавленные повязки. Умиравшие *медленно вращали* головой; другие, *едва тащась*, приносили им воду». Подобные приемы использует Эжен Делакруа в работе «Резня на Хиосе». Хаотичность композиции создана разбросанностью сцен и действующих лиц.

Главным акцентом, создающим динамику и напряженность батальных композиций в романе «Саламбо», становится красный цвет. Особую интенсивность он приобретает в сцене поединков на смерть среди варваров. «Наконец, они остановились. Из груди у них вырвался глухой хрип, и глаза сверкали из-под длинных *окровавленных* волос, висевших мокрыми прядями, точно они выкупались в *пурпуре*. Некоторые быстро кружились, как пантеры, раненные в лоб. Другие стояли недвижно, глядя на труп у своих ног; потом они начали раздирать себе лицо ногтями и, взяв меч в обе руки, вонзали его себе в живот» [Ф. с. 324]. В данном фрагменте отсутствуют главные герои, основным действующим лицом здесь становится сражающаяся толпа изможденных голодом наемников. Общая разбросанность движений (одни стоят неподвижно, другие – быстро кружатся) создает ритм батальной сцены.

¹⁷⁷ Фридендер, М. Об искусстве и знаточестве/ пер. с нем. М.Ю.Кореновой под ред. А.Г. Наследникова. – 2-е изд., испр. – СПб.: 2012. – 46 с.

Флобер разрабатывает технику визуального описания, которая направлена на то, чтобы дать зрителю точное представление о месте или персонаже, начиная от самого общего плана (описание местности) до конкретного (облик персонажей).

Живописная манера писателя удивительно богата. Автор вводит читателя в самое сердце своей работы, описывает в порядке важности разные части картины. Именно благодаря его способностям, Флобер может, в отличие от реального живописца, придать смысл своему текстовому описанию. Действительно, перед холстом взгляд наблюдателя иногда теряется в бесчисленных деталях, которые усеивают работу. Здесь же писатель устанавливает градацию повествования, порядок чтения и раскрытия сюжета, так, что ничто не может быть опущено из пространственной организации картины. В «Саламбо» глаголы могут, как объясняет Марсель Пруст в своей статье о стиле Флобера, рассматриваться как «оттенки живописи». «Они обеспечивают контраст, который действительно похож на игру света или цвета в картине»¹⁷⁸.

Особенность, создающая визуальный эффект повествования, выражена не только с помощью живописных речевых оборотов, но также и с помощью грамматических конструкций. Данную мысль находим также и в работе Ради Мухамед, посвященной визуальному началу в романе Флобера «Саламбо». Прежде всего, стоит обратить внимание на время глаголов, которое является ключевым для описательного приема. *Imparfait*, обозначающее прошедшее незавершенное действие, изображаемое в процессе или в моменте его протекания. Причем это действие представляется как неограниченное в своем течении, и не имеющее ни начала, ни конца. Одной из грамматических особенностей этого времени является его частое использование при описании. Повторяющаяся форма текста характеризуется монотонностью повествования.

Визуальность письма Флобера особенно ярко выражается в портретном описании Саламбо. Флобер использует такие глаголы, как *être*, *apparaître*,

¹⁷⁸ Proust, M. A propos du style de Flaubert, *La Nouvelle Revue française / La Nouvelle Revue Française*, 1er janvier 1920, repris dans *Journées de lecture, "Domaine Français"*, "10/18", UGE, Paris, 1993.

paraître, sembler, avoir l'air, (быть, появляться, казаться, смотреться и т.д) для усиления живописного эффекта. Таким образом, данный метод направлен на то, чтобы показать окружающее героев пространство. Флобер подчеркивает определенные образы, усиливая их конкретность, выделяя детали, создавая своими описаниями живописное полотно сюжета исторической драмы.

Светотеневые эффекты часто встречаются в романе при описании интерьеров. «Гамилькар зажег своим светильником рудниковую лампу, прикрепленную к головному убору идола; *зеленые, желтые, синие, фиолетовые, винного и кровавого* цвета огни осветили вдруг залу.. Камни сверкали, подобно брызгам молока, синим льдинкам, серебряной пыли и отбрасывали огни в виде полос, лучей, звезд... Огни камней и свет ламп отражался в больших золотых щитах»¹⁷⁹[с. 190]. В представленных отрывках из описания дворца встречается искусственное освещение (рудниковая лампа, светильник) и, как следствие, изображение лучей отраженного света. Также свет в данном описании приобретает цветовые характеристики: *зеленые, желтые, синие, фиолетовые, винного и кровавого* цвета *огни*.

Аналогичные приемы изображения светотени при искусственном освещении мы видим и в описании интерьера спальни Саламбо. «Свет замирал у края, и тень, точно большая занавесь, открывала только угол *красной* постели и кончик обнаженной ноги. Мато приблизил лампу»¹⁸⁰[с. 141].

Далее мы наблюдаем, каким образом окружающая среда взаимодействует с действующими лицами описываемой сцены. Портрет спящей дочери Гамилькара Барка писатель пишет с особой внимательностью. «Саламбо спала, подперев щеку одной рукой и вытянув другую. Кудри рассыпались вокруг нее в такой изобилии, что она лежала, точно на *черных* перьях; широкая *белая* туника спускалась мягкими складками до ног, следуя изгибам тела. Глаза девушки чуть-чуть виднелись из-за полузакрытых век. Прямые складки полога окружали ее *синеватым светом*, и дыхание,

¹⁷⁹ Флобер Г. Саламбо: пер. с фр. Н. Минского. – М.: 2011. – 190 с.

¹⁸⁰ Флобер Г. Саламбо: пер. с фр. Н. Минского. – М.: 2011. – 141 с.

сообщаясь шнурам, как бы качало ее в воздухе»¹⁸¹ [с. 141]. Характерной особенностью данной сцены является синтез света и цвета. Именно он придает описанию живописный эффект.

Портрет спящей Саламбо написан писателем с особой чувственностью. Однако, вся поза девушки говорит о чистоте и о ее, в некотором смысле, детском характере: одна рука подпирает щеку, другая свободно вытянута. Чувственность портрета выражена с помощью описания туники, очерчивающей изгибы тела девушки. Цвет туники подчеркивает чистоту и невинность дочери Гамилькара. Как и у Рубенса, у Гюстава Флобера чувственная стихия становится носителем и духовных порывов, и поэтических переживаний. В вышеприведенной сцене тональная гармония поддерживает ритмическое единство композиции. Визуальная гармония контрастных цветов (белый, черный, синий) придает красочной гамме и общей атмосфере сцены картины живую, трепетную вибрацию. Все это создает эффект тихого созерцания, открываемой перед читателями картины.

«Les tableaux vivants dans Salammbô sont statiques et non dramatiques, comme si leur fonction était non de faire avancer l'action, mais au contraire de paralyser le mouvement narratif dans une sorte de fascination visuelle. Le lien fort et organique qui s'observe dans les textes de Zola entre allégorie et narration est déchiré dans le roman de Flaubert»¹⁸².

Доминик Жульен в своей исследовательской работе отмечает, что живописные сцены в Саламбо являются статичными, а не драматичными, как будто их функция заключалась не в том, чтобы продвигать действие, а наоборот, остановить повествовательное движение в виде визуальной картины.

Особенно живописен портрет Саламбо перед ее отправлением в лагерь варваров. «На тонкую тунику *винного* цвета Саламбо надела вторую, расшитую птичьими перьями. *Золотая* чешуя обхватывала ее бедра, и из-под

¹⁸¹ Флобер Г. Саламбо: пер. с фр. Н. Минского. – М.: 2011. – 141 с.

¹⁸² Jullien D. Quelque chose de rouge: l'esthétique des tableaux vivants dans Salammbô [Электронный ресурс]: - Режим доступа: <https://journals.openedition.org/flaubert/2529> [дата обращения: 13.04.2018];

широкого пояса спускались густыми складками *голубые* шаровары с *серебряными* звездами. Поверх этого Таанах надела на нее парадное платье из полотна, изготовленного в Сересе, *белое с зелеными* узорами. К плечу она прикрепила *пурпуровый* четырехугольник, отягощенный снизу зернами сандастра, и на эти одежды накинула *черный* плащ с длинным шлейфом»¹⁸³ [с. 239]. Курсивом мы выделили цвета, присутствующие в данном портрете. Стоит обратить внимание, что посредством описания наряда дочери Гамилькара Флобер передает и чувства, охватившие девушку в этой сцене. Подобный выбор цветов обоснован стремлением писателя придать «божественность» костюму Саламбо. Это подтверждает и реплика пленного Гиксона, который, пробравшись в палатку Мато, обвиняет Саламбо в распутстве. В своем монологе он употребляет фразу: «Чтобы понравиться ему, она облеклась в одежды богини!». Колористические сочетания наряда Саламбо действительно отсылают читателя к божественным цветам. Золотой цвет олицетворяет царственность и при этом святость; голубой символизирует божественное начало; пурпур и винный – цвета власти и жизни. Флобер – колорист мира художественной литературы, это особенно чувствуется в его портретных описаниях. Лица, фигуры и предметы рождаются из красочной массы, из окружающей героев произведения среды.

Также стоит обратить внимание на то, каким образом писатель передает структуру ткани. Флобер использует такие прилагательные, как: густой, тонкий и отягощающий. Все эти подробности помогают читателю ярко визуализировать образ Саламбо.

Этот фрагмент также позволяет нам проводить аналогии с творчеством Питера Пауля Рубенса. Образ у нидерландского живописца также создавался позой, костюмом и окружающей обстановкой.

«Волосы ее, осыпанные *золотым* порошком, взбитые на лбу, спускались на спину длинными волнами и были убраны внизу жемчугом. *Пламя светильников* оживляло *румяна* на ее щеках, *золото* ее одежд и *белизну* ее

¹⁸³ Флобер Г. Саламбо: пер. с фр. Н. Минского. – М.: 2011. – 239 с.

кожи; на поясе, на руках и на пальцах ног *сверкало* столько драгоценностей, что *зеркало, подобно солнцу, бросало на нее отсветы лучей*. И Саламбо...улыбалась среди этого *ослепительного сияния*»¹⁸⁴[с. 239]. В данном портрете преобладающее внимание уделяется светоносности изображаемого образа. Гюстав Флобер сумел показать рефлекс окружающей среды в портрете Саламбо: *пламя светильников* оживляло *румяна* на ее щеках, *золото* ее одежд и *белизну* ее кожи». Использование приема светотени в данном фрагменте, создает насыщенный и при этом нежный колорит изображаемой сцены. С помощью передачи света и рефлексов Флобер воплощает неуловимые переходы чувств героини.

Писатель с неподражаемым совершенством воссоздает нежность кожи Саламбо. Розовый отсвет пламени добавляет цвет благородной белизне ее лица. Золотое свечение придает торжественность и возвышенность сюжета. Этот цвет играет особую роль в представленном портрете Саламбо, возвеличивая и обожествляя дочь Гамилькара. Немецкий искусствовед Макс Фридендер отделяет золотой от других цветов. «Он не принадлежит к тем средствам, которые призваны создавать иллюзию реальности, но к тем, что выводят произведение искусства из земной сферы, помещая его в сферу призрачно-иллюзорную»¹⁸⁵[с. 46]. Действительно, Саламбо, облаченная в драгоценные одежды, по своему облику уподобляется богини.

При помощи живописности описаний Флобер также вызывает визионерские образы Густава Моро: татуированные и тела Саломеи, Елены Троянской и других «фатальных» женщин, которые кажутся сотворенными самой судьбой. Il évoque également les images visionnaires de Gustave Moreau : les corps tatoués et brodés de Salomé, d'Hélène de Troie et d'autres femmes fatales semblent l'écriture même du destin. On sait que les deux artistes, qui ne se fréquentaient pas, s'admiraient cependant mutuellement.

В дальнейшем свет также будет играть важную роль при создании

¹⁸⁴ Флобер Г. Саламбо: пер. с фр. Н. Минского. – М.: 2011. – 141 с.

¹⁸⁵ Фридендер, М. Об искусстве и знаточестве/ пер. с нем. М.Ю.Кореновой под ред. А.Г. Наследникова. – 2-е изд., испр. – СПб.: 2012. – 46 с.

целостности образа героини. Вспомним сцену явления дочери Гамилькара ливийскому предводителю армии варваров Мато. «*Освещал ее большой светильник в форме лотоса*, наполненный желтоватым маслом, в полумраке *блестели* военные доспехи». «Мато не слышал, он глядел на нее, и одежды ее, казалось ему, сливались с ее телом. Волнистое *сияние* тканей и *ослепительный* цвет ее кожи были чем-то особым, присущем ей одной. Ее глаза *лучились*, подобно ее брильянтам; *блеск* ее ногтей продолжал *игру (света)* камней на ее пальцах»¹⁸⁶[с.245]. Представленный портрет открывается читателю через призму восприятия Мато, влюбленного с Саламбо. Именно это чувство и придает облику особую светоносность в ее сознании. Мы видим, как свет из разных источников, проникающий сквозь тьму палатки, ритмически организует произведение, тем самым выделяя и связывая его главные элементы. Стоит обратить внимание на строку, в которой ливийцу кажется, будто одежды девушки сливаются с ее телом, образуя единое целое. Именно эта фраза доказывает вышеупомянутую гипотезу, что Флобер пишет характер героя через раскрытие костюма персонажа. Гюстав Флобер заставляет читателей остро ощутить сущность изображаемого героя, трепет его жизни. Данный портрет Саламбо отмечен ярко выраженной интимностью изображения.

Одной из ключевых особенностей живописного метод Флобера является акцентирование связи персонажей романа с определенными цветовыми и световыми комбинациями.

Гюстав Флобер пишет портрет Гамилькара Барка, суффета Карфагена, в насыщенных, яростных цветах, используя контрастное освещение. «Гамилькар, охваченный неистовством, продолжал говорить, стоя на верхней ступени алтаря, весь дрожа, страшный с виду. Он поднимал руки, и *огонь светильника, горевшего за ним, просвечивал между его пальцами, точно золотые копыя*»¹⁸⁷[с. 175]. Здесь центральным звеном образного и композиционного решения живописной сцены является свет. Освещение в

¹⁸⁶ Флобер Г. Саламбо: пер. с фр. Н. Минского. – М.: 2011. – 141 с.

¹⁸⁷ Флобер Г. Саламбо: пер. с фр. Н. Минского. – М.: 2011. – 175 с.

данном фрагменте находится за спиной действующего лица, что сразу вызывает в воображении определенный живописный образ. При подобном освещении лицо Гамилькара остается в тени, что усиливает эффект, от произносимой им речи., т. к. слушатели не могут видеть настоящие эмоции героя. Непосредственного упоминания «световых лучей» в этом портрете нет, однако писатель передает эффект от них при помощи красочной метафоры (огонь светильника просвечивает между пальцами героев «точно золотые копы»). Флобер, выталкивая фигуры из мрака, резко сталкивает сильные световые образы с глубокой тенью.

«Гамилькар умолк. Взгляд его остановился, и лицо было белее жемчуга на тиаре. Он задыхался, почти испуганный собственными словами. С возвышения, на котором он стоял, светильники на бронзовых стержнях казались ему широким венцом огней вровень с полом; черный дым, исходивший от них, поднимался к темным сводам...»¹⁸⁸[с. 175]. Данная живописная сцена дает ощущение внутреннего напряжения, драматической взволнованности, создает эмоциональную атмосферу. Как и в выше рассмотренном описании, эмоциональное напряжение создается при помощи контраста цвета и света. Драматичное звучание сцены поддерживает колорит, где господствуют два сильных цветовых акцента — холодность белого цвета и глубина черного. Белый цвет лица Гамилькара противопоставляется черноте дыма и темноте сводов дворца.

Данная живописная композиция статична, что также усиливает эмоциональный эффект сцены. Противоположностью ей является следующая сцена: «Движение его (Гамилькара) плаща *раскачивало свет канделябра*, стоящего ниже его сандалий; тонкая пыль, вздымаемая его шагами, окружала облаком до живота... *Светильники, брошенные наземь, еще горели, кидая на перламутровые плиты пола блики, похожие на пятна крови*»¹⁸⁹[с. 179]. Динамика этого живописного фрагмента выражена не только в непосредственном упоминании физического движения, но и при помощи

¹⁸⁸ Флобер Г. Саламбо: пер. с фр. Н. Минского. – М.: 2011. – 175 с.

¹⁸⁹ Флобер Г. Саламбо: пер. с фр. Н. Минского. – М.: 2011. – 141 с.

визуальных эффектов. Особый ритм композиции создается благодаря светлым элементам и подкрепляются цветом. Движение света направлено и вверх, и вниз, и в разные стороны, что дает читателю повышенное ощущение пространства живописной сцены.

В дальнейшем не раз Флобер окружает Гамилькара всеми оттенками красного, подчеркивая не только воинственную сущность его характера, но и предвещая пролитую им кровь в битвах за Карфаген: «Гамилькар зажег своим светильником рудниковую лампу, прикрепленную к головному убору идола; зеленые, желтые, синие фиолетовые, винного и кровавого цвета огни осветили залу» [с. 190]

Как и в «Искушении святого Антония», Флобер придает свету мистический, божественный характер. «Огни камней и свет ламп отражались в больших золотых щитах. То было подобие радости Кабира; сверкающие лучи, касавшиеся его лица, казались ему концом невидимой сети, которая через бездны привязывала его к центру мира» [Ф. с. 190]. Однако, это совсем не тот свет, который исходит от Соломбо. Лучи, касающиеся лица Гамилькара – отсвет богатств его кладовой. Эти богатства не возвышают, а наоборот, «привязывают его к центру мира», не делая суффета таковым.

Свет в исторической драме Флобера «Саламбо» проникает в самую сущность героев, является их олицетворением.

На протяжении романа Саламбо не раз сравнивается с лунным светом, с Луной. Первое ее появление на страницах связано именно с этим ночным светилом. Дочь Гамилькара появляется перед пирующими варварами при свете луны, писатель вводит визуальную характеристику, подкрепляющую вышеупомянутую гипотезу. «Солдаты видели ее ночью на кровле дворца коленопреклоненной перед звездами. Ее бледность была порождена *луной*, и веяние богов окутывало ее, точно нежной дымкой». В дальнейшем мы не раз встречаем упоминание лунного света при создании портрета Саламбо: «Она высоко воздела руки, вся выпрямившись, *бледная и легкая, как луна*, в своей

белой одежде»¹⁹⁰[с. 111]. Подкрепляет нашу гипотезу и то, что Саламбо поклонялась единственной богине, являющейся ее покровительницей. Богиня Танит на страницах романа предстает перед смертными в образе луны. В молитве к Танит Саламбо произносит: «Куда ты идешь? Зачем постоянно меняешь свой образ? То изогнутая и тонкая, ты скользишь в пространстве, точно галера без снастей, то кажешься среди звезд пастухом, стерегущим стадо. Сияющая и круглая, ты катишься по вершинам гор, точно колесо колесницы»¹⁹¹[с. 110].

Преображение Саламбо для похода за покрывалом Танит также происходит ночью. После того, как дочь Гамилькара ступает за порог дворца, ее служанка, крадучись наблюдает за Саламбо: «...издали, *при свете луны*, она увидела на аллее кипарисов огромную тень,двигающуюся вкось, слева от Саламбо; это предвещало смерть». Данное описание, полное светотеневых элементов, призвано создать эффект напряжения и неотвратимости трагических изменений сюжета романа. Именно свет луны, являющейся вечным спутником Саламбо с рождения, предвещает ее смерть.

При встрече дочери Гамилькара с вождем варваров Мато портрет Саламбо также создается с помощью использования холодных оттенков лунного света. «Когда появился Мато, *позади Саламбо поднималась луна*». Стоит подчеркнуть, что этому портрету присуща конкретная визуальная особенность. Она заключается в изображении луны, находящейся позади Саламбо. Данное обстоятельство позволяет нам прийти к заключению, что в представленной сцене луна является прообразом светящегося нимба. Этот символ, в свою очередь, усиливает глубину и жертвенность поступка Саламбо, отважившейся на путешествие в армию противника для получения священного покрывала Танит.

Далее перед читателями открывается портрет Саламбо со слов Мато, который также сравнивает героиню с луной. «*Луна* скользила между двумя облаками. Они видели ее через отверстие палатки. « О, сколько ночей я провел,

¹⁹⁰ Флобер Г. Саламбо: пер. с фр. Н. Минского. – М.: 2011. – 141 с.

¹⁹¹ Флобер Г. Саламбо: пер. с фр. Н. Минского. – М.: 2011. – 110 с.

глядя на нее! Она мне казалась завесой, скрывающей твое лицо. Ты глядела на меня сквозь нее. Воспоминание о тебе смешивались с ее лучами, и *я уже не отличал тебя от луны!*»¹⁹² [с. 250].

Смерть Саламбо наступает в тот момент, когда на Карфаген опускается ночь.

Таким образом, нами был проиллюстрирован способ изображения писателем героев романа при помощи света. Все вышеперечисленные портретные описания дочери Гамилькара в той или иной степени были выражены посредством употребления световых характеристик лунного света, что усиливает не только насыщенность колористической композиции, но и выражает душевные свойства героев.

Следующие фрагменты также указывают на то, с каким вниманием писатель относится к формированию светотеневой структуры изображаемой сцены. Вернемся к сцене появления Мато в спальне Саламбо. «В глубине комнаты горела висячая лампа в форме галеры. *Три луча* исходили из серебряного кия и *сверкали* на высокой обшивке сцен, расписанных красными и черными полосками... *Свет замирал у края, и тень, точно большая занавесь*, открывала только угол красной постели и кончик обнаженной ноги. Мато тихонько приблизил лампу... Саламбо проснулась. *Огонь погас* сам собой. Она молчала. *Лампа бросала на обшивку стен колеблющиеся пятна цвета*»¹⁹³ [с.140].

Мягкие переходы светотени сменяются резкой контрастностью освещенных участков (приблизил лампу – огонь погас). Благодаря этим приемам Флобер погружает читателя в атмосферу описываемой сцены, создает особый колорит. Яркость используемых цветов (красный и черный) приглушается и смягчается именно при помощи игры светотени. Плавные переходы цветов поддерживают эмоциональный строй композиции и рождает ощущение ее живописного единства. Подобную частоту и точность использования светотени мы можем встретить на полотнах Караваджо.

¹⁹² Флобер Г. Саламбо: пер. с фр. Н. Минского. – М.: 2011. – 250 с.

¹⁹³ Флобер Г. Саламбо: пер. с фр. Н. Минского. – М.: 2011. – 141 с.

В противопоставление холодности колористических сочетаний в изображении образа Саламбо, Флобер пишет портрет Мато. Если Саламбо – физическое олицетворение Луны, то Мато – Солнца. В одной из реплик дочери Гамилькара мы находим подтверждение этому: «Молох, ты сжигаешь меня!».

Далее следует описание, раскрывающее темперамент Мато и подчеркивающее метафорическую связь его образа с Солнцем. «По телу ее пробегали поцелуи солдата, пожиравшие ее сильнее пламени; ее покорила *сила солнца*»¹⁹⁴ [с.249].

В дальнейшем мы видим, что упоминание солнечного света встречается только в эпилоге исторической драмы «Саламбо». Особый свет исходит от изможденного тела Мато, когда он появляется на пороге темницы. «Свет ослепил его, и он стоял некоторое время, не двигаясь с места. Тело жертвы было для толпы чем-то необычайным, окружено почти *священным блеском*»¹⁹⁵[с. 346]. Данный фрагмент иллюстрирует то, каким образом физический солнечный свет становится прообразом божественного, жертвенного сияния.

Доказательством нашей гипотезы о слиянии света с сущностью героев исторической драмы «Саламбо» становится смерть персонажей. «Шагабарим одним ударом рассек грудь Мато, вырвал сердце, положил его на лопатку и, поднимая руки, принес *в дар Солнцу*. Солнце садилось за водами залива; *лучи его падали длинными стрелами в красное сердце*. И, по мере того, как прекращалось его биение, светило погружалось в море; при последнем трепетании оно исчезло»¹⁹⁶ [с. 348]. При помощи живописного метода изображения Гюстав Флобер передает визуальный колорит данной сцены. Красный цвет, главенствующий на протяжении всего романа, достигает кульминации. Также Флобер прибегает к уже знакомой нам метафоре лучей-стрел, присутствовавшей в описании визуального портрета Гамилькара. Благодаря данному приему, писатель добивается ритмичности композиции, при этом углубляя и доводя до высшей точки напряжение всего романа. Сердце

¹⁹⁴ Флобер Г. Саламбо: пер. с фр. Н. Минского. – М.: 2011. – 249 с.

¹⁹⁵ Флобер Г. Саламбо: пер. с фр. Н. Минского. – М.: 2011. – 346 с.

¹⁹⁶ Флобер Г. Саламбо: пер. с фр. Н. Минского. – М.: 2011. – 348 с.

Мато становится прообразом сажащегося за воды залива солнца. Используя приемы визуализации художественного текста, Флобер доносит до читателя мысль, что Мато всегда покровительствовало Солнце. Отсюда его страсть, смелость и отвага.

Финалом романа становится внезапная смерть Саламбо, наступившая с приходом ночи. «Саламбо, подобно супругу, поднялась с чашей в руке, чтобы тоже испить из чаши. Но она тут же опустилась, запрокинув голову на спинку трона, бледная, оцепеневшая, с раскрытыми устами»¹⁹⁷[с. 348]. В обеих сценах смерти (Мато и Саламбо) органически сливаются жизненная правда и глубина чувств с драматической патетикой и возвышенным обобщением. Этот эффект достигается писателем при помощи мастерски прописанного колорита сцен, усиленного контрастом. Смерть Мато окрашена в яркие, теплые оттенки, которые в последний раз рассказывают о его битвах и победах. Смерть Саламбо отмечена холодными, сумеречными тонами, в которых ярким пятном выделяется бледность лица дочери Гамилькара. «Противоречие между холодным синим и теплым красным лежит в основе колористического строя многих произведений европейской живописи. Драматическая сила этого противоречия волновала Тициана, Пуссена, Рубенса»¹⁹⁸[с. 90]. Цель подобной контрастной концовки – достигнуть наивысшей драматической точки.

Именно благодаря ориентации на живописное воспроизведение сцен романа, Флобер добивается пантеистического повествования. Финал драмы отмечен отсутствием автора, подчинением силам самой Природы, которую Бенедикт Спиноза, а за ним и Флобер, ставили на место Бога. Сюжет подкрепляется интертекстуальной метафорой, демонстрирующей, что Солнце и Луна никогда не могут сосуществовать вместе, а, следовательно, любовь Мато и Саламбо обречена на гибель.

¹⁹⁷ Флобер Г. Саламбо: пер. с фр. Н. Минского. – М.: 2011. – 141 с.

¹⁹⁸ Волков, Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1984. – 321 с.

Заключение

Творчество Гюстава Флобера является объектом исследования многих литературоведов на протяжении уже почти двух столетий. Зачастую исследования касались сюжетных линий в романе, ученые анализировали психологическую составляющую данного произведения. При активном внимании к творческому методу Флобера, центром внимания исследователей остается биографическое, автобиографическое начала, а также романтическая основа произведений писателя. Не так много ученых изучали романы Гюстава Флобера в плане выявления в нем техник и приемов западноевропейского изобразительного искусства.

В ходе нашего исследования мы выявили, что на формирование характерного стиля писателя повлияли концепции таких философов, как Блез Паскаль и Бенедикт Спиноза. Именно философская концепция Паскаля повлияла на создание особенностей характера персонажей в произведениях Гюстава Флобера. Следуя принципам этого философского направления, Флобер рисует своих персонажей, как людей неспособных к абсолютному знанию. С философией Паскаля связано появление в художественном мире писателя страдающих и осознающих свое страдание героев.

Однако, главной философской концепцией для Флобера было учение Спинозы о Природе. Согласно данному учению, все в мире подвластно законам Природы. Таким образом, философия Спинозы подразумевает соединение божественного и человеческого, природного, само бытие последнего доказывает присутствие первого. Один из принципов данной философской концепции – совершенное познание как соединение с миром, сущность которого человек постигает интуитивным способом. Для Флобера этот способ был выражен в творчестве. Именно с пантеизмом Спинозы связан «объективный метод» письма Гюстава Флобера.

При решении задачи – представить характеристику описательного приема «портрет» в литературе и живописи – в работе было выявлено, что прием «портрет» в литературе – это описание или создание впечатления от

внешнего облика персонажа, в первую очередь деталей лица, фигуры, одежды, манеры держаться. Тогда как прием «портрет» в изобразительном искусстве является самостоятельным жанром, целью которого является отображение визуальных характеристик модели. Однако, основная цель портрета в словесном и изобразительном искусстве – через внешний облик персонажа показать его внутренний мир.

В ходе работы над темой исследования нами были изучены биографические источники, посвященные жизни и творчеству французского писателя. На данном этапе работы нами были обнаружены многочисленные факты присутствия изобразительного искусства в жизни Флобера и выявлены случаи, демонстрирующие влияние искусства на формирование творческого метода писателя. Используя исторический подход к поставленной проблеме, мы изучили работы современников писателя. Данный метод позволил нам выявить активный интерес писателя к сфере изобразительного искусства.

Основное внимание в работе уделено визуальной композиции повествования романов Гюстава Флобера; изучено своеобразие портретных характеристик мужских персонажей – Шарля Бовари, Леона Депюи и Родольфа Буланже в романе «Госпожа Бовари», святого Антония в драме «Искушение святого Антония», Гамилькара Барки и Мато в исторической драме «Саламбо»; также нами были рассмотрены особенности портретных описаний Эммы Бовари и Саламбо.

На основании исследования, можно сделать следующие выводы:

1. В романе «Госпожа Бовари» портреты мужских персонажей отличаются лаконичностью, отсутствием подробных описаний черт лица, вниманием к жестам, манерам и особенно к деталям костюма, принадлежащим героям вещам. Герои изображены с точки зрения повествователя и с точки зрения героини. Первая точка зрения позволяет представить не только визуальный, но психологический портрет персонажа, вторая характеризует героиню романа, ее представления об идеале.

2. Многие портреты изображены с помощью акцентирования фона и обстановки, в которой находится Эмма. Ряд портретов Эммы Бовари в романе

написаны автором в импрессионистической технике, с помощью которой он акцентирует внимание на цвете и свете.

3. В отличие от портретов мужских персонажей, Флобер рисует портрет Эммы, уделяя внимание мельчайшим подробностям ее облика. Большинство портретов главной героини мы видим через призму восприятия мужчин, окружавших ее. Подобный прием помогает нам также судить о характере наблюдателя и о его чувствах по отношению к героине. Именно в этом проявляется сходство манеры письма Флобера с техникой импрессионистов, так как характерным для художников этого направления была фиксация своих мимолетных впечатлений. Художники старались запечатлеть реальный мир в его подвижности, сиюминутности, изменчивости.

4. Большинство портретов Эммы Бовари написаны в активной, теплой цветовой гамме. Однако теплые, легкие и мягкие оттенки преобладают в визуальном описании внешности главной героини в первых двух частях романа, тогда как ближе к третьей части, в написании портрета Эммы автор все больше использует прохладные тона. Эта перемена связана с развитием сюжета, с тем, как меняется душевное состояние героини и общее настроение картины.

5. Техника портретных изображений Эммы в романе имеет сходство с техникой живописных произведений современников Флобера и художников других эпох, в частности с техникой Мурильо (барокко), Энгра (неоклассицизм), Делакруа (романтизм).

6. В ходе исследования подтвердилась гипотеза, состоящая в том, что ряд портретов Эммы Бовари написан в технике, схожей с техникой прерафаэлитов. Нами было доказано, что портрет Эммы схож с женским образом, вдохновлявшим последователей данной живописной школы. Флобер использует приемы, характерные для последователей этого направления, такие как: использование в портретах холодной цветовой гаммы, эстетизация смерти, воплощение в портрете главной героини образа соблазненной женщины, жертвы трагической любви. Все это позволяет нам говорить о том,

что приемы изображения портрета Эммы сходны с техниками таких мастеров, как Данте Габриель Россетти, Уильям Хант, Джон Милле.

Прием портретной характеристики играет важную роль в романе Гюстава Флобера «Госпожа Бовари». Своеобразие данного приема в романе связано с «объективным стилем» письма Флобера. Стремясь к достоверности и правдоподобию, автор показывает героев таким образом, каким их может видеть другое действующее лицо в романе. С помощью «объективного стиля» Флобер полностью устраняет свое присутствие в романе, заставляя говорить самих персонажей. Таким образом, автор позволяет читателю самому трактовать действия и поступки героев романа, не навязывая ему свое мнение. Флобер воспроизводит вереницу деталей, из которых складывается объемная картина жизни персонажей.

Подводя итоги работы с романом «Искушение святого Антония» можно сформулировать следующие выводы:

1. Образ отшельника создавался Флобером под влиянием работы «Искушение святого Антония» Питера Брейгеля Младшего, увиденной писателем в 1845 году Гюставом Флобером в Палаццо Бальби.
2. Одним из ключевых визуальных приемов, используемых писателем для изображения искушений святого, является натюрморт. В описании яств четко прослеживаются изображения христианских символов. Данный художественный метод служит не только для раскрытия греха чревоугодия, но также несет в себе ярко выраженный эротизированный характер.
3. В романе «Искушение святого Антония» Флобер уделяет повышенное внимание к способу изображения света и его особенности влиять на раскрытие атмосферы и образов произведения. В данном романе концепция света у Флобера приобретает этико-мистическую ориентацию.
4. Изображаемый Флобером пейзаж отличается фантасмагоричностью, полностью отражая художественную задачу писателя – воспроизвести искажение сознания святого отшельника, искушаемого Дьяволом.

5. Изображение фантастических существ в романе вызвано научным интересом писателя. Знакомство с натуралистом Феликс-Архимедом Пуше, директором Музея естественной истории Руана (1828 - 1872) , могло стимулировать интерес писателя к древней и средневековой истории через его курсы зоологии. Это послужило стимулом к созданию фантазмагорических созданий в романе «Искушение святого Антония». В тексте романа и на полотне преобладает иносказательное изображение искушений. Каждое существо является аллегорией того или иного греха.
6. Внешний облик святого Антония в романе Флобера совпадает с иконографией данного святого: старик в монашеском платье, с тростью и колокольчиком. Однако, в драме французского писателя отсутствует один из атрибутов отшельника: свинья.
7. Композиционная сложность повествования в романе Флобера встречается в работе Жака Калло, вдохновлявшей писателя в период создания «Искушения святого Антония». Визуальные методы в офорте Калло совпадают с литературными приемами, используемыми Гюставом Флобером для создания живописного элемента в романе.

Подводя итоги работы с исторической драмой «Саламбо», можно сформулировать следующие выводы:

1. Повествование в романе ведется с двух точек зрения. События представлены через восприятие персонажей и от лица рассказчика, не являющегося прообразом автора романа. Пространство литературного произведения представлено либо во внутреннем фокусе глазами персонажей, либо при помощи отвлеченного повествования от лица всезнающего рассказчика. Данная техника оказывает значительное влияние на живописное начало, представленное в романе «Саламбо»;
2. Визуальное пространство текста Гюстав Флобер создает при помощи синтеза живописных приемов цветом и светом. Главенствующие цвета романа – белый, синий, красный, золотой.

3. Огромную роль цветовых сочетаний отводится описанию внешнего облика Саламбо. Частота использования цветовых характеристик дает нам основание утверждать наличие живописного начала в создании образа Саламбо. Выбранным Флобером цветовым оттенкам свойственна яркость и насыщенность. В контрастности их сочетаний присутствует гармония, присущая культуре Востока. Особенности оттенков подчеркиваются Флобером при помощи сравнительных оборотов речи.
4. Помимо обозначения цвета изображаемых объектов, автор употребляет речевые обороты, сравнивая колористические сочетания с природными явлениями. Данный прием создает усиливающий эффект, с помощью которого Флобер подчеркивает сущность (в частности, божественную) объектов.
5. Изображения персонажей и сцен «Саламбо» по яркости визуального описания схожи с живописными полотнами Рубенса. Композициям Питера Пауля Рубенса присуща ярко выраженная динамика. Герои Рубенса, как и герои «Саламбо» Флобера, показаны в момент наивысшего напряжения их физических и духовных возможностей.
6. Особую роль в творческом подходе Гюстава Флобера играют изображения пейзажа в исторической драме «Саламбо». Примером этому может послужить воспроизведение световоздушной перспективы в рамках художественного текста. При создании пейзажей в батальных сценах колористические оттенки воспринимаются и передаются Флобером в световой и воздушной среде, сближая его художественное описание пейзажных композиций со станковой пейзажной живописью.
7. В ходе работы над выбранной темой исследования подтвердилась гипотеза, что особенность, создающая визуальный эффект повествования, выражена не только с помощью живописных речевых оборотов, но также и с помощью грамматических конструкций. Данный прием выражен выбором прошедшего длительно времени, наиболее часто используемого в описательных оборотах речи; подбором определенных глаголов и лексических единиц.

8. Приемы живописного изображения событий у Гюстава Флобера сходна с живописными методами Рубенса. В работах двух мастеров чувственная стихия становится носителем и духовных порывов, и поэтических переживаний. Тональная гармония поддерживает ритмическое единство композиции. Визуальная гармония контрастных цветов (белый, черный, синий) придает красочной гамме и общей атмосфере сцен живой ритм. Данные приемы призваны служить созданию созерцательного эффекта, отрываемого перед читателями.
9. Особую роль при создании образов персонажей романа играет метод передачи структуры ткани. Для создания живописности текстур Флобер использует такие прилагательные, как: густой, тонкий и отягощающий. Данные подробности помогают читателю ярко визуализировать образы персонажей. Это также позволяет нам проводить аналогии с творчеством Питера Пауля Рубенса. Образ у нидерландского живописца также создавался позой, костюмом и окружающей обстановкой.
10. Колористические сочетания нарядов Саламбо отсылают читателя к божественным цветам. Золотой цвет олицетворяет царственность и при этом святость; голубой символизирует божественное начало; пурпур и винный – цвета власти и жизни. Флобер – колорист мира художественной литературы, это чувствуется в его портретных описаниях. Лица, фигуры и предметы рождаются из красочной массы, из окружающей героев произведения среды.
11. Одной из ключевых особенностей живописного метод Флобера является акцентирование связи персонажей романа с определенными цветовыми и световыми комбинациями. Данный пример Флобер использует в портретном описании Гамилькара Барка, суффета Карфагена. Писатель создает образ суффета в насыщенных, яростных цветах, используя контрастное освещение.
12. Мягкие переходы светотени сменяются резкой контрастностью освещенных участков. Благодаря этим приемам Флобер погружает читателя в атмосферу описываемых сцен, создает особый колорит.

Яркость используемых цветов (красный и черный, золотой и синий и т.д.) приглушается и смягчается именно при помощи игры светотени. Плавные переходы цветов поддерживают эмоциональный строй композиции и рождает ощущение ее живописного единства. Подобную частоту и точность использования светотени мы можем встретить на полотнах Караваджо.

13. Среди ряда приемов, используемых Гюставом Флобером при написании батальных сцен, главным акцентом, создающим динамику и напряженность батальных композиций в романе «Саламбо», становится красный цвет. Характерную интенсивность он приобретает в сцене поединков на смерть среди варваров. Динамичная и насыщенная композиция боя сменяется деструктивной плавностью, отсутствием ритма, что углубляет трагичность сюжета, усиливая хаотичность событий батальной сцены.
14. Прием, создающий эффект массовости многофигурных батальных сцен, создается при помощи перечисления ряда лексических единиц. В описании баталий Флобер добивается особой ритмичности и динамичности композиции. Ритм создается частотностью использования глаголов движения (ударять, перемещаться и т.д.). Войска карфагенян и наемников находятся в постоянном движении, Подобный прием встречается и в работах Рубенса, посвященных охоте. Как и в эффектном полотне Рубенса «Охота на тигров и львов» 1617-1618 г.г., ощущение могущества сил природы передается живой игрой светотени и сочностью колористических сочетаний.
15. В «Саламбо» Флобер выражает динамику изображаемой сцены не только при помощи описания физического движения как такового, но и прибегая к визуальным эффектам. Особый ритм композиций французский писатель создает благодаря светлым элементам и цветовой насыщенности описаний. Облики персонажей всегда подчеркиваются светом, направленном на героев с разных сторон. Данный прием

позволяет читателю проникнуться ощущением пространства живописной сцены романа.

16. В результате нашего исследования подтвердилась гипотеза, состоящая в том, что внешний облик персонажей романа «Саламбо» не только создается при помощи дневного или вечернего освещения – персонажи являются олицетворением этого света. Нами было доказано, что главная героиня романа «Саламбо», дочь Гамилькара, является олицетворением лунного света, тогда как образ Мато представляет собой образ Солнца. При написании портрета Саламбо Флобер регулярно использует холодные оттенки, подчеркивая их активными контрастами темных и светлых цветовых акцентов. При создании образа Мато писатель использует теплые, мажорные оттенки. По результатам исследования частоты повторяемости прилагательных, связанных с образами Луны и Солнца, нами был сделан вывод, что два главным персонажа являются материализацией двух светил.

Живописное начало в системе художественных образов играет важную роль в романах Гюстава Флобера. Своеобразие данного приема в романе связано с «объективным стилем» письма Флобера. Таким образом, стремясь к достоверности и правдоподобию, автор показывает героев так, как их может видеть другое действующее лицо в романе. С помощью «объективного стиля» Флобер полностью устраняет свое присутствие в произведении, предоставляя читателю возможность визуализировать образы героев, природы, предметов материального мира, тем самым подчеркивая роль живописного начала в литературном тексте.

Список литературы

1. Андронникова, М. И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма / М. И. Андронникова. – М.: Искусство, 1980. – 423 с.
2. Андронникова, М. И. От прототипа к образу. К проблеме портрета в литературе и в кино / М.И. Андронникова. – М. : Наука, 1974. - 200 с.
3. Барнс, Д. Попугай Флобера : пер. с англ./ Д. Барнс. – М.: ООО «Изд-во АСТ» ; ОАО «ЛЮКС», 2004. – 700 с.
4. Белоусов, Р. Дело мадам Бовари / Р. Белоусов. Тайны великой любви. – М.: 2004. – 488с.
5. Белоусов, Р. Дельфина Деламар и Эмма Бовари : [к истории создания романа «Мадам Бовари»] / Р. Белоусов // Лит. учеба. – 1991. – № 6. – С. 229.
6. Богомолова, М. В. Портрет в литературе и портретный жанр в искусстве / М. В. Богомолова // Учебные зап. Петрозаводского гос. ун-та. – 2011. – №5. – С. 112.
7. Богословский, В. Н. История зарубежной литературы XIX века / В. Н. Богословский. – М.: Высшая школа, 1991. – 635 с.
8. Волков, Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1984. – 321 с.
9. Дебор, Г. Психогеография – М.: Гараж, 2017. – 112 с.
10. Флобер, Г. Госпожа Бовари : пер. с фр. / Н. Любимов. – М.: Худ. лит, 1981. – 302 с.
11. Сент-Бев, Ш. Литературные портреты. Критические очерки / Ш. Сент-Бёв. – М.: Худ. лит-ра : 2000. – 607 с.
12. История зарубежной литературы XIX века / М. Е. Елизарова [и др.] – М.: Просвещение, 1992. – 627 с.
13. Зенкин, С.Н. Работы по французской литературе / С.Н. Зенкин. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1999. – 317 с.
14. Иванова, Р.В. Портрет в западноевропейской живописи / Р. В. Иванова. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – 24 с.

15. Пузиков, А. «Госпожа Бовари» и «Три повести» Г. Флобера / А. Пузиков // Флобер, Г. Госпожа Бовари. Новеллы. – М., 1998. – С. 1-14.
16. Иовчук, М. Т. Краткий очерк истории философии / М. Т. Иовчук. – М.: Мысль, 1971. – 438 с.
17. Калитина, Н. Н. Французский портрет XIX века / Н. Н. Калитина. – Л.: Искусство, 1986. – 279 с.
18. Калмыкова, В. В. Портрет в мировой живописи / В. В. Калмыкова. – М.: Белый город, 2011. – 360 с.
19. Костеневич, А. Г. Французское искусство XIX – начала XX века в Эрмитаже : очерк-путеводитель . – Л.: Искусство, 1984. – 317 с.
20. Кузнецов Ю. Западноевропейский натюрморт. Альбом. Оформление художника Барабошина С.И. М. – Л. Изд-во Советский художник. 1966г. – 228 с.
21. Краткий словарь терминов изобразительного искусства / общ. ред. Т. Г. Гурьева . – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Искусство, 1965. – 191 с.
22. Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство/ А. Ф. Лосев. – М.: Русский мир, 2014. – 736 с.
23. Мастера искусства об искусстве / общ. ред. А. А. Губера . – М.: Искусство, 1966. – 496 с.
24. Матвеева, Е. А. Образ женщины в живописи прерафаэлитов : сквозь призму культурологии / Е. А. Матвеева // Молодой ученый. – 2015. – №5. – С. 624-627.
25. Модина, Г. И. Мировоззрение Флобера и художественный мир романа «Госпожа Бовари» // Культурно-языковые контакты. – Владивосток, 2000. – С. 229-232 .
26. Модина, Г. И. Традиции философии XVII века в мировоззрении и эстетике Флобера / Г. И. Модина // Мат-лы науч. конф. Вып. 8. – Серия "Symposium". – СПб.: Санкт-Петербургское филос. общество. – 2000. – С. 93-96.
27. Моруа, А. Литературные портреты / А. Моруа. – М.: Искусство. – 1970. – 190 с.

28. Мосин, И. Г. Мировое искусство. Импрессионизм: история продвижения в биографиях художников / И. Г. Мосин. – СПб.: Оникс, 2006. – 174 с.
29. Набоков, В. Две лекции по литературе : пер. с англ. / В. Гольшева, Г. Дашевского // Иностран. лит.-ра. – 1997. – № 11. – 233 с.
30. От романтизма к реализму : сборник статей. – М.: Худ. лит.-ра, 1998. – 212 с.
31. Уорд, О. Искусство смотреть. – М.: Гараж, 2017. – 176 с.
32. Проскурнин, Б. М. История зарубежной литературы XIX века : Западноевропейская реалистическая проза: учеб. пос. / Б.М. Проскурнин, Р. Ф. Яшенькина. – М.: Флинта : Наука, 1998. – 416 с.
33. Ревалд, Д. История импрессионизма / ред. Н. В. Семенникова ; пер. с англ. П. В. Мелковой . – Л.: Искусство, 1959. – 452 с.
34. Реизов, Б.Г. Творчество Флобера / Б.Г. Реизов. – М.: Гослитиздат, 2005. – 524 с.
35. Реизов, Б. Г. Французский роман XIX века / Б.Г. Реизов. – М.: Высш. шк., 1997. – 304 с.
36. Рейтерсверд, О. Импрессионисты перед публикой и критикой: пер. со швед. / Ф. Шаргородский. – М.: Искусство, 1974. – 290 с.
37. Решетов, Д. В. Отражение романтических пристрастий Г. Флобера в судьбе Эммы Бовари // Решетов, Д. В. Анализ литературного произведения. – Киров, 2001. – С. 300 -306.
38. Ржевская, Н. Ф. Гюстав Флобер / АН СССР ; Ин-т мировой лит.-ры // История всемирной литературы : в 8 т. Т. 7 / АН СССР ; Ин-т мировой лит.-ры. – М.: Наука, 1991. – С. 254-264.
39. Смирнов, И. А. «Госпожа Бовари» Флобера : (опыт культурологического комментирования текста) / И. А. Смирнов // Мировая художественная культура в памятниках. – СПб, 1997. – С. 43-58.
40. Стасевич, В. Н. Искусство портрета: пос. для учителей / В. Н. Стасевич. — М.: Просвещение, 1972. – 80 с.

41. Турнье, М. Подавленная мистика : Мадам Бовари // Турнье, М. Полет вампира. – М., 2006. – С. 159-164.
42. Турышева О. Н. Экфрастическое начало в драме Г. Флобера «Искушение святого Антония» / О. Н. Турышева, М. В. Чичкина // Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр : сборник научных трудов. – М.: Кабинетный ученый, 2017. – С. 49-59.
43. Унковский, А. А. Живопись фигуры. Работа над этюдами головы и фигуры человека. Портрет / А. А. Унковский. – М.: Просвещение, 1968. – 64 с.
44. Флобер, Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи : пер. с фр. / Г. Флобер, А. Андрес . – М. : Худож. лит., 1984 . – 504 с.
45. Флобер, Г. Испытание святого Антония: пер. с фр. М. Петровского. – М.: 2012. – 222 с.
46. Флобер Г. Саламбо: пер. с фр. Н. Минского. – М.: 2011. – 348 с.
47. Фридендер, М. Об искусстве и знаточестве/ пер. с нем. М.Ю. Кореневой под ред. А.Г. Наследникова. – 2-е изд., испр. – СПб.: 2012. – 248 с.
48. Хохулина, Л. Н. Об образе автора: (На материале романа «Мадам Бовари» Гюстава Флобера) / Л. Н. Хохулина // Вопросы языка и стиля научно-технической и художественной литературы. – Львов, 1998. – С. 130- 145.
49. Чегодаев, А. Д. Мои художники / А. Д. Чегодаев. – М.: Искусство, 1974. – 325 с.
50. Черневич, М.Н. История французской литературы / М. Н. Черневич, А. Л. Штейн, М. А. Яхонтова. – М.: Просвещение, 1965. – 638с.
51. Шестаков, В. П. Тайное очарование прерафаэлитов / В. П. Шестаков. – М.: Белый город, 2011. – 240 с.
52. Эйхенгольц, М. Д. Творческая и литературная история «Госпожи Бовари» // Флобер, Г. Собр. Соч.: в 10-ти т. Т. 1. – М., 1993. – С. 427-252.

53. Israel-Pelletier, Aimée. *Flaubert and the visual // The Cambridge Companion to Flaubert*. – Cambridge : Cambridge University Press, 2004. – P. 180 – 196.
54. Alison Finch, *The stylistic achievements of Flaubert's fiction, The Cambridge Companion to Flaubert*, Edited by Timothy Unwin, Cambridge University Press; 2004. 145 – 165 p.
55. Flaubert, Gustave. *Madame Bovary // Classiques Français*. – Paris, 1993. – P. 352- 355.
56. Flaubert, Gustave *Œuvres complètes, T. IV, La Tentation de Saint-Antoine (1874)*, Paris, L. Conard, 1910, p. 200
57. Gothot-Mersch, C. *La description des visages dans Madame Bovary // Paris*, 1974. – P.17-26.
58. Kathryn, Oliver Mill. *Formal Revolution in the Work of Baudelaire and Flaubert*. – Delaware : University of Delaware Press, 2012. –P. 185
59. Larence, M. Porter. *The art of characterisation in Flaubert's fiction*
60. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. –P. 122 – 143.
61. Porter, Laurence. *Gustave Flaubert's Madame Bovary: A Reference Guide*, Westport, Conn / Laurence Porter, Eugene F. Gray. – New York : Greenwood Press, 2002 . – P. 182-189.
62. Tilby, Michael. *Flaubert's place in literary history / Michael Tilby . - Cambridge : Cambridge University Press, 2004. – P. 14 – 33.*
63. Crestey, Muriel Berthou. *La Beauté du mot juste chez Flaubert* Flaubert, Éthique et esthétique, sous la direction de Anne Herschberg Pierrot, Saint Denis / Muriel Berthou Crestey. – Paris : Presses universitaires de Vincennes, 2012. – 236 p.
64. Pearce, L. *Woman. Image. Text : Readings in Pre-Raphaelite Art and Literature / L. Pearce* –Toronto : University of Toronto Press, 1991.–161 c.
65. Proust, M. *A propos du style de Flaubert, La Nouvelle Revue française* La Nouvelle Revue Française, 1er janvier 1920, repris dans *Journées de lecture, "Domaine Français", "10/18"*, UGE, Paris, 1993. – 215 c.
66. Tooke, Adrienne. *Flaubert and the Pictorial Arts : from image to text*. – Oxford : Oxford University Press, 2000. – 356 p.

- 67.E. et J. de Goncourt, Journal. Mémoires de la vie littéraire, éd. R. Ricatte, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, t. I, p. 971, 5 juin 1863.
- 68.M. Du Camp, Souvenirs littéraires [1892], Paris, Aubier, 1994, p. 448-449.
- 69.Ch. Blanc, Grammaire des arts du dessin, Paris, Vve Jules Renouard, 1867, p. 533-534.
- 70.H. Wölfflin, Une révision en guise d'épilogue, 1933, p. 120-268.
- 71.J.-Cl. Milner, Le Périple structural. Figures et paradigme, Paris, Ed. du Seuil, 2002, p. 196.
- 72.G. Flaubert, Correspondance, op. cit., t. III, 1991, p. 278 (23-24 décembre 1862).
- 73.Ch.-A. Sainte-Beuve, « Salammbô », Nouveaux Lundis, 2e éd. revue, Paris, Michel Lévy, 1870, p. 38. La critique de Sainte-Beuve a paru dans Le Constitutionnel des 8, 15 et 22 décembre 1862.
- 74.Voir B. Vouilloux, « L'«impressionnisme littéraire»: une révision », Poétique, n° 121, 2000, p. 60-97.
- 75.Flaubert, Voyage en Orient (Paris, Gallimard, coll. Folio, 2006), p. 386.
- 76.Voir B. Vouilloux, L'Art des Goncourt. Une esthétique du style, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 27-35.
- 77.La Vie des images, Paris, Hachette, 1927 ; L'Art et la littérature, Paris, Flammarion, 1947.

Электронные ресурсы

- 78.Клиянина, Е. Р. Символы и образы смерти в европейском искусстве [Электронный ресурс] // Гуманитарные ведомости ТГПУ: электронный журнал. – 2014, №3 (11). - Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/simvoly-i-obrazy-smerti-v-evropeyskom-iskusstve> [дата обращения: 18.04.2018].
- 79.Кривцова, Л.А. Гременевтика изобразительного искусства: от смыслополагания до понимания [Электронный ресурс] // Вестник Ивановского государственного университета: электронный журнал – 2013, № 2. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=19071556> [дата обращения: 10.03.2018].

80. Модина Г. И. История издания в России философской драмы Г. Флобера «Искушение святого Антония» - 2009, [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-fra/modina-istoriya-izdaniya-flobera.htm> [дата обращения: 10.03.2018].
81. Наумова, О.А. Феноменологический и герменевтический подходы к проблеме художественного понимания произведения – 2017, [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://dspace.spbu.ru/bitstream/11701/8031/1/Fen_i_germ_podxody_k_probleme_ponimaniya_xud_proizvedeniya.pdf [дата обращения: 16.03.2018];
82. Первушин, М. В. Герменевтика древнерусской литературы. Сборник 16–17 [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.litres.ru/sbornik-statey/germenevtika-drevnerusskoy-literatury-sbornik-16-17-19051127/> дата обращения: [19.04.18].
83. Шишкина, В. А. Идеи Герменевтики и интерпритации произведений искусства будущими педагогами-художниками [Электронный ресурс] // Вектор науки ТГУ: электронный журнал. – 2014, № 2 (17). – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/idei-germenevtiki-i-interpretatsiya-proizvedeniy-iskusstva-buduschimi-pedagogami-hudozhnikami> [дата обращения: 14.03.2018].
84. Kinouchi, Takashi. Flaubert et Hugo : d'une esthétique à l'autre – 2016, [Электронный ресурс].– Режим доступа: <https://flaubert.revues.org/2203> [дата обращения: 14.03.2018].
85. Wood, James. How Flaubert Changed Literature Forever – 2014, [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://newrepublic.com/article/120543/james-wood-flaubert-and-chekhovs-influence-style-and-literature> [дата обращения: 11.04.2018].
86. Sreena, K. Madame Bovary : A Cinematic Novel – 2015/ [Электронный ресурс] / К. Sreena. – Режим доступа: <http://ijellh.com/madame-bovary-cinematic-novel/> [дата обращения: 12.04.2018].

87. Jacques R. En quel temps vivons-nous ? La Fabrique éditions, Paris, 2017, [Электронный ресурс]: – Режим доступа: <http://lafabrique.fr/en-quel-temps-vivons-nous/> [дата обращения: 18.05.2018].
88. Jullien D. Quelque chose de rouge: l'esthétique des tableaux vivants dans Salammbô – 2016, [Электронный ресурс]: - Режим доступа: <https://journals.openedition.org/flaubert/2529> [дата обращения: 13.04.2018].
89. Jeanne B. L'œil de Flaubert dans la ville moderne : retour sur quelques images captées dans L'Éducation sentimentale – 2018, [Электронный ресурс]: - Режим доступа: <https://journals.openedition.org/flaubert/2851> [дата обращения: 10.05.2018].
90. Jean-Marie Privat, Le dur combat dialogique – 2013, [Электронный ресурс]: - Режим доступа: <https://journals.openedition.org/flaubert/2152> [дата обращения: 13.03.2018].
91. Judith K. La copie – genèse de l'image absolue dans Bouvard et Pécuchet – 2016, [Электронный ресурс]: – Режим доступа: <https://journals.openedition.org/flaubert/2540> [дата обращения: 10.05.2018].
92. Maryline C. Félix-Archimède Pouchet, professeur de sciences naturelles de Flaubert – 2015, [Электронный ресурс]: – Режим доступа: <https://journals.openedition.org/flaubert/2422> [дата обращения: 16.03.2018].
93. Radi M. Picturalisation de l'espace dans Salammbô de Gustave Flaubert – 2017, [Электронный ресурс]: – Режим доступа: <http://ijll-net.com/vol-5-no-2-december-2017-abstract-4-ijll-7> [дата обращения: 10.03.2018].
94. Sabine N. Die Legende als Kunstform. Victor Hugo, Gustave Flaubert, Émile Zola, La Légende comme forme artistique – 2010, [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://journals.openedition.org/flaubert/1304?lang=en> [дата обращения: 09.03.2018].
95. Séginger G. Gustave Flaubert 7: Flaubert et la peinture. Caen, Lettres Modernes Minard – 2013, [Электронный ресурс] – Режим доступа:

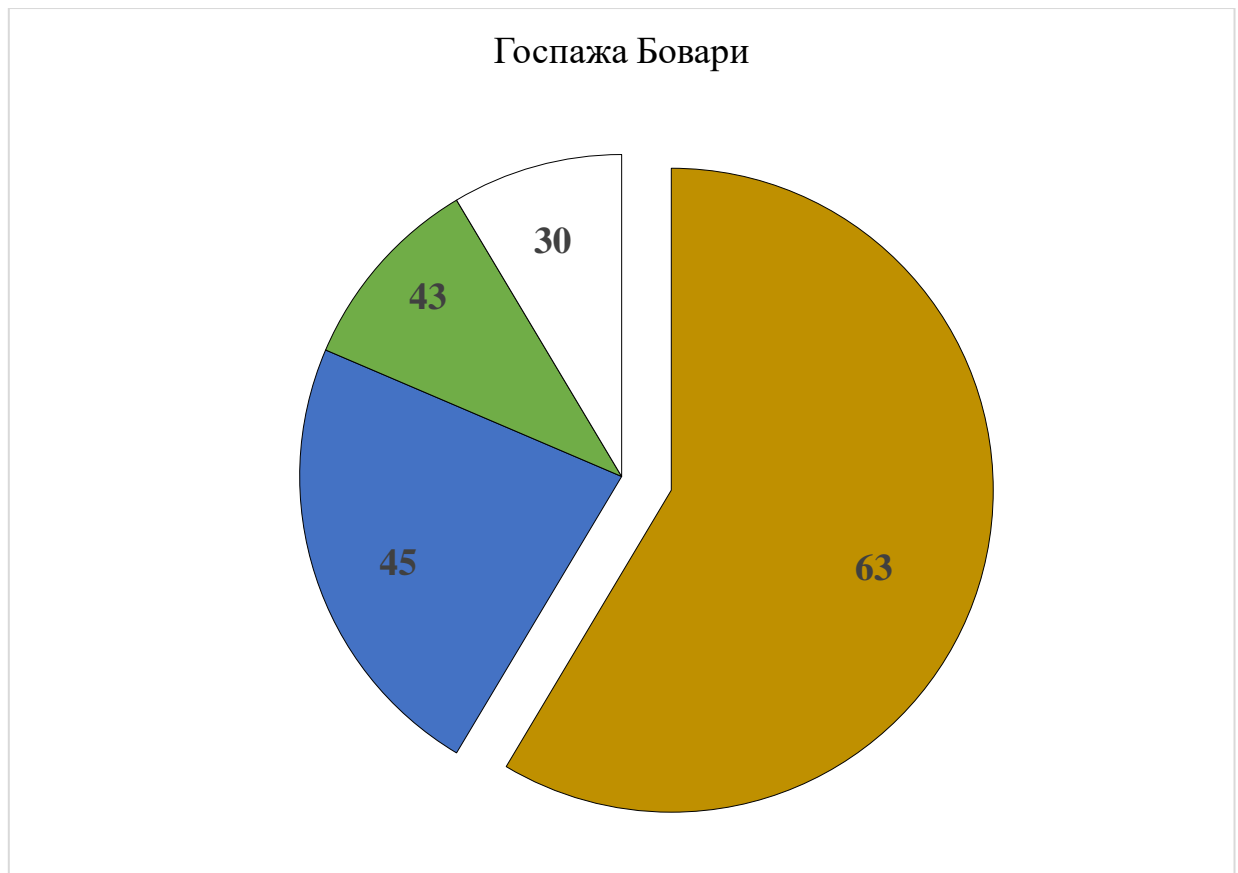
- <https://gflaubert.hypotheses.org/numeros-parus/gustave-flaubert-7-flaubert-et-la-peinture> [дата обращения: 17.04.2018].
96. Saint-René T., Une sortie au dix-neuvième siècle. La Tentation de saint Antoine, par M. Gustave Flaubert, - 2013, [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://journals.openedition.org/flaubert/2000> [дата обращения: 18.04.2018].
97. Philippe H. Imageries, littérature et image au XIXe siècle Paris, Éditions José Corti, 2001 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://journals.openedition.org/rh19/445> [дата обращения: 14.04.2018].
98. La littérature comme lutte à mort des consciences Pierre Bergounioux, 2017 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://journals.openedition.org/flaubert/2811> [дата обращения: 17.03.2018].
99. Florence P. Figuration, énumération, complétion : du descriptive – 2018 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://journals.openedition.org/flaubert/2878> [дата обращения: 14.04.2018].
100. Florence V. Le vivant, l'informe et le dégoût : Baudelaire, Flaubert et l'art de la (dé)composition – 2015 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://journals.openedition.org/flaubert/2436> [дата обращения: 18.04.2018];
101. Françoise G. C'était une surprise sentimentale qu'il réservait à sa femme... son portrait en habit noir – 2016 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://journals.openedition.org/flaubert/2521> [дата обращения: 14.04.2018];
102. Ferdinand B. Le mouvement littéraire au XIXe siècle – 2013 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://journals.openedition.org/flaubert/1984> [дата обращения: 15.04.2018];
103. Herschberg Pierrot, Le cavalier en habit noir : genèse d'une image – 2016, [Электронный ресурс] – Режим доступа:

- <https://journals.openedition.org/flaubert/2543> [дата обращения: 22.04.2018];
104. Pierre, L, L'Éducation sentimentale / La Vie mode d'emploi. Variations perecquiennes, 2018 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://journals.openedition.org/flaubert/2856> [дата обращения: 23.04.2018];
105. Philippe, D, Image à suivre – 2017, [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://journals.openedition.org/flaubert/2716> [дата обращения: 20.04.2018];
106. Tiphaine, S., On ne se souvient pas de Flaubert [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://journals.openedition.org/flaubert/2824> [дата обращения: 15.04.2018];
107. Elif İpek Akkaya, Le voyage d'une légende: la tentation de saint Antoine chez Cézanne 2001 [Электронный ресурс] – Режим доступа: [:https://gerflint.fr/Base/Turquie5/ipek_akkaya.pdf](https://gerflint.fr/Base/Turquie5/ipek_akkaya.pdf) [дата обращения: 22.04.2018];
108. Bénédicte P. La tentation de Saint Antoine de Flaubert zoologie et mythologie – 2015, [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://biolog.hypotheses.org/category/documents-et-oeuvres/la-tentation-de-saint-antoine-de-flaubert-zoologie-et-mythologie> [дата обращения: 18.02.2018];
109. Bernard, V. Flaubert et Taine devant l'image – 2014, [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://journals.openedition.org/flaubert/2311> [дата обращения: 19.02.2018];
110. Bruna D. Le regard de l'Italie sur Flaubert – 2015, [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://journals.openedition.org/flaubert/2441> [дата обращения: 19.02.2018];
111. Справочная информация [Электронный ресурс]. Режим доступа:
112. http://www.hermitagemuseum.org/html_Ru/03/hm3_3_4_2b.html/ [дата обращения: 07.04.2018];

113. Справочная информация [Электронный ресурс].– Режим доступа: http://history-illustrated.ru/article_7842.html [дата обращения: 13.04.2018].
114. Справочный ресурс по теме «Герменевтика как искусство толкования» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://bukvi.ru/obshestvo/filosofia/germenevtika-kak-iskusstvo-tolkovaniya.html> дата обращения: [18.04.18];
115. Справочный ресурс по теме «Эстетическое направление в языкознании начала XX в. Школа эстетического идеализма Карла Фосслера» [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://studopedia.ru/10_214888_esteticheskoe-napravlenie-v-yazikoznanii-nachala-XX-v-shkola-esteticheskogo-idealizma-karla-fosslera.html дата обращения: [19.04.18].

Приложение 1.

1. Частотность употребления живописных лексических конструкций, обозначающих цвет в текстах романов Гюстава Флобера



Количество упоминаний:

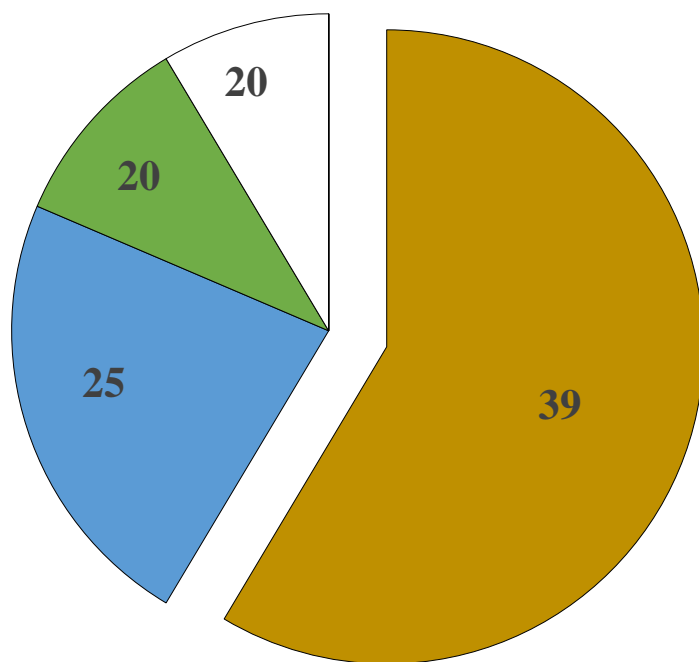
Золотой – 63;

Синий – 45;

Зеленый – 43;

Белый – 30.

Искушение святого Антония



Количество упоминаний:

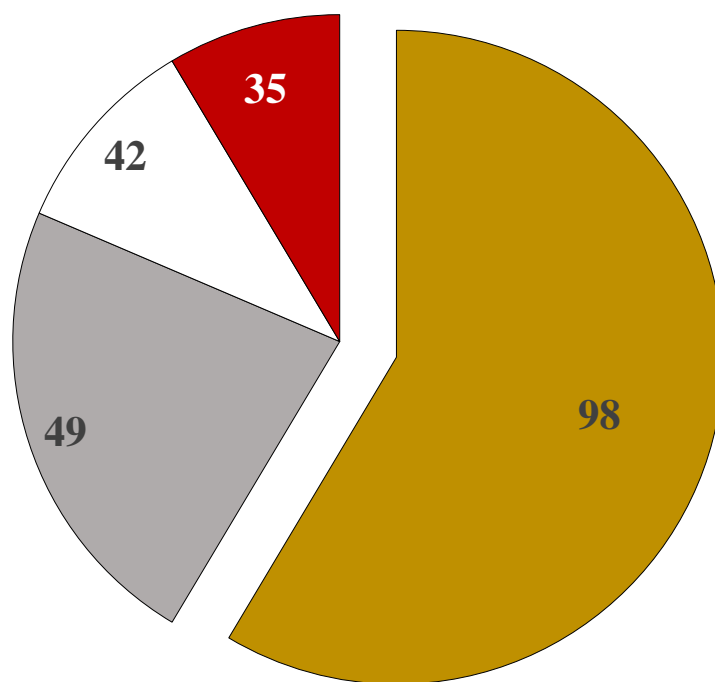
Золотой – 39;

Голубой – 25;

Зеленый – 20;

Белый – 20.

Саламбо



Количество упоминаний:

Золотой – 98;

Серебряный – 49;

Белый – 42;

Красный – 35.

Приложение 2.

Госпожа Бовари



Поль Синьяк, «Рынок в Вероне» (1909г.)



Ян Вермеер, «Девушка с жемчужной сережкой» (1665г.)



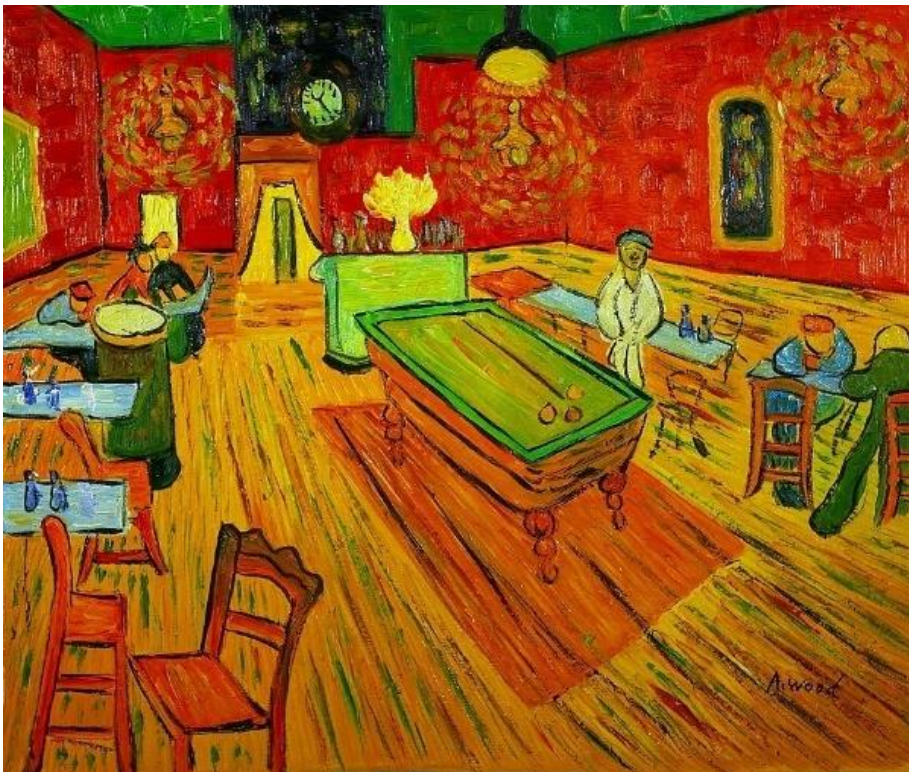
Жан Батист Шарден, «Овощи для супа» (1699-1779г.)



Клод Моне, «Дама с зонтиком» (1886г.)



Роберт Уильям Воннох, «Портрет Бесси Воннох» (1899г.)



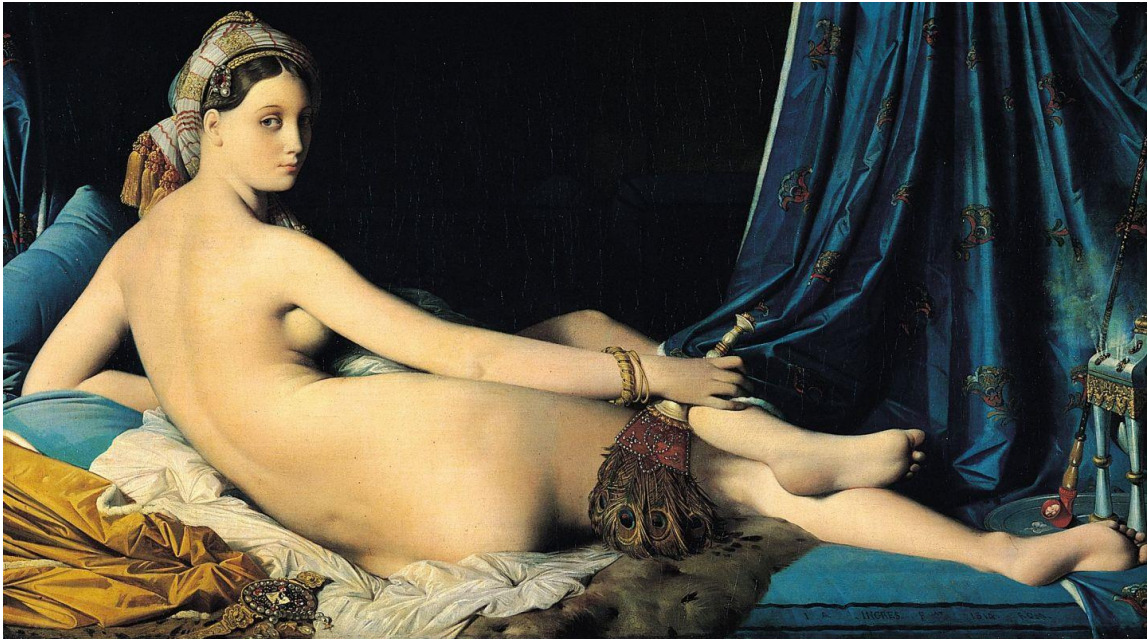
Винсент Ван Гог, «Ночное кафе» (1888г.)



Клод Моне , «Поле маков у Аржантёя» (1873г.)



Данте Габриэль Россетти, «Приветствие Беатриче» (1869г.)



Жан Огюст Энгр, «Большая одалиска» (1814г.)



Жан ОгстЭнгр, «Одалиска, лежащая на диване» (1846 г.)



Бартоломе Эстебан Мурильо, «Мадонна с младенцем» (около 1670 г.)



Жан Огюст Энгр, «Портрет принцессы де Бройли» (1853г.)



Ян Вермеер, «Девушка с кувшином молока» (1660г.)



Жан Огюст Энгр, «Портрет графини д'Оссонвиль» (1845г.)



Пьер Огюст Ренуар, «В саду» (1876г.)



Эдуард Мане, «Берта Моризо с букетом фиалок» (1869г.)



Эдуард Мане ,«Олимпия» (1863г.)



Джон Эверетт Милле, «Марианна» (1851г.)



Уильям Холман Хант, «Проснувшаяся стыдливость» (1853г.)



Джон Уильям Уотерхаус, «Борей» (1903г.)



Жан Андре Риксен, «Смерть Клеопатры» (1874 г.)

**Приложение 3.
Искушение святого Антония**



Иероним Босх «Искушение святого Антония» (1500 г.)



Иероним Босх, фрагмент триптиха «Распятая мученица» (1500-1504 гг.)



Иероним Босх, триптих «Распятая мученица» (1500-1504 гг.)



Иероним Босх «Святой Антоний» (1500-е гг.)



Жак Калло «Искушение святого Антония» (1635 г.)

Приложение 4.
Саламбо



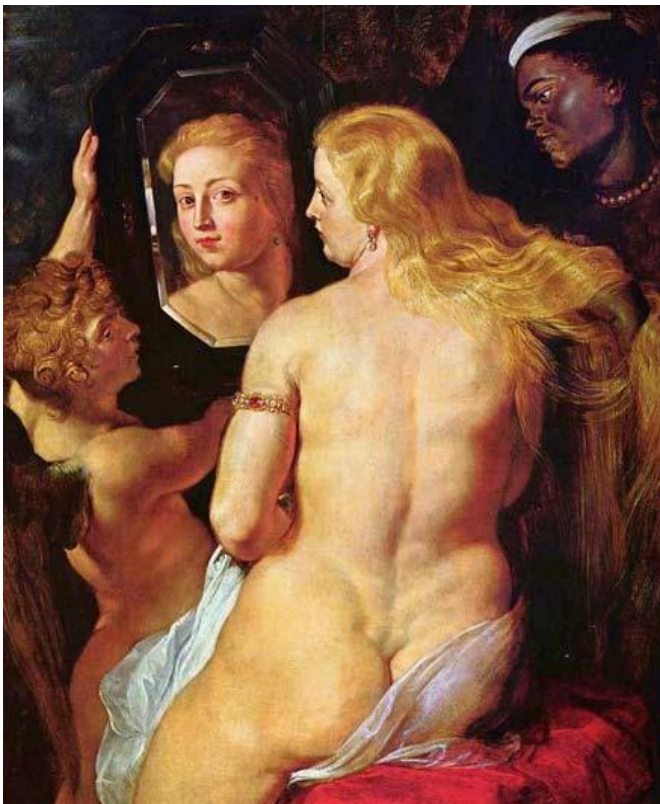
Питер Пауль Рубенс «Охота на гиппопотама» (1615-1616 гг.)



Питер Пауль Рубенс «Охота на львов» (1621 г.)



Питер Пауль Рубенс «Охота на львов и тигров» (1618 г.)



Питер-Пауль Рубенс «Туалет Венеры» (1612-1615 г.)



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования

«Дальневосточный федеральный университет»

ШКОЛА ИСКУССТВ И ГУМАНИТАРНЫХ НАУК ДВФУ
Департамент искусств и дизайна

ОТЗЫВ РУКОВОДИТЕЛЯ

на выпускную квалификационную работу студента (ки)

Мусихиной Дарины Николаевны
(фамилия, имя, отчество)

Направление 50.04.03, группа М 4212

Руководитель ВКР

доктор искусствоведения, профессор Г.В. Алексеева
(ученая степень, ученое звание, и.о. фамилия)

На тему «Живописное начало в системе образов в романах
Г.Флобера»

Дата защиты ВКР «3» июля 2018 г.

1. Актуальность, теоретическая, практическая значимость темы исследования:
Тема выпускной работы достаточно актуальна в связи с освоением современным искусствоведением новых подходов к изучению литературы.
2. Соответствие содержания работы заданию (полное или неполное): полное
3. Основные достоинства и недостатки выпускной квалификационной работы:
Работа выполнена на высоком научном уровне, в полном объеме решает поставленные руководителем задачи.
4. Оригинальность идей
Автор разработал особый комплексный подход к изучению элементов изобразительности в творчестве писателя.
5. Степень самостоятельности и способности выпускника к исследовательской работе (умение и навыки искать, обобщать, анализировать материал и делать выводы, последовательно и грамотно излагать материал):
Магистрант на высоком научном и самостоятельном уровне излагает материал.
6. Результаты проверки ВКР в системе «Антиплагиат»: обнаружен 1 процент заимствований. Степень самостоятельности текста 99 процентов.
7. Оценка деятельности студента в период выполнения выпускной квалификационной работы (степень добросовестности, работоспособности, ответственности, аккуратности и т.п.)
Студентка достаточно добросовестна и работоспособна, ответственна и аккуратна.

8. Достоинства и недостатки оформления текстовой части. Соответствие его оформления требованиям ГОСТ, образовательным и научным стандартам:
Оформление текстовой части отвечает требованиям ГОСТ, научным стандартам.
9. Целесообразность и возможность внедрения результатов выпускной квалификационной работы:
Работа представляет собой качественный научный материал, достойный применения в учебной и дальнейшей научной работе.
10. Общее заключение о присвоении квалификации и предлагаемая оценка выпускной квалификационной работы: работа может быть оценена на ОТЛИЧНО

Руководитель ВКР
доктор искусствоведения, профессор
(уч. степень, уч. звание)


(подпись)

Г.В. Алексеева
(и.о. фамилия)

«15» июня 2018 г.

Процесс Входящие Письмо с Я дффу Влас Оцен X Повторн Повторн https://bl

bb.dvfu.ru/webapps/assignment/gradeAssignmentRedirector

Алексеева 500+

Мой кабинет **Курсы** ДВФУ Репозиторий

Инструкции к заданию

мусихина диплом антиплагиат.docx

Загрузить

Сведения о задании

ОЦЕНКА	ПОПЫТКА
ПОСЛЕДНЯЯ ОЦЕНЕННАЯ ПОПЫТКА	19.06.18 19:49
/100	/100

SafeAssign Общее количество совпадений: 1%

ОТПРАВКА

мусихина диплом антиплагиат.docx

10:21 20.06.2018

Алексеева



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования

«Дальневосточный федеральный университет»

ШКОЛА ИСКУССТВ И ГУМАНИТАРНЫХ НАУК
Департамент искусств и дизайна

РЕЦЕНЗИЯ

на выпускную квалификационную работу магистранта

Дарины Николаевны Мусихиной

по направлению 50.04.03 Теория и история искусства
группа

на тему: «Живописное начало в системе образов романов Гюстава Флобера»

Руководитель ВКР Доктор искусствоведения, профессор Алексеева Г.В.

Дата защиты ВКР «03» июля _____ 2018 г.

1 Актуальность ВКР, ее научное, практическое значение и соответствие заданию

Тема выпускной работы безусловно актуальна, поскольку находится на стыке двух видов искусства – литературы и живописи, двух знаковых систем – вербальной и визуальной, что создаёт условия для получения в исследовании синергетического эффекта. В наше время особенно важен и ценен культурологический междисциплинарный подход к произведениям, позволяющий осмыслить значение искусства и культуры для развития человека и общества.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования введённых магистрантом в научный оборот переводных материалов французских литераторов и критиков в качестве ресурса при изучении таких гуманитарных курсов как «История западноевропейской литературы», «История западноевропейского изобразительного искусства», «Культурология».

Текст магистерской диссертации полностью соответствует заданию.

2 Достоинства работы: оригинальность идеи и темы, самостоятельность и зрелость осмысления материала, умение работать с литературой, отличное знание французского языка, хорошее владение русским литературным языком, последовательное и логичное изложение материала, раскрытие темы, достижение поставленных целей и задач.

Автор, проработав значительный объем научной литературы (115 наименований,

62 из которых на французском языке) демонстрирует зрелое понимание современного состояния заявленных проблем, создавая таким образом крепкий фундамент для выводов, сделанных ею в своём исследовании.

Текст диссертации удачно сопровождается изображениями живописных и графических произведений, отражающих и иллюстрирующих содержание и выводы автора.

Тема, заявленная в диссертации, полностью раскрыта, поставленная цель достигнута, задачи решены.

3 Недостатки и замечания (как по содержанию, так и по оформлению)

Существенных недостатков в работе не выявлено, в качестве замечаний отмечены отдельные стилистические погрешности.

4 Целесообразность внедрения, использование в учебном процессе, публикации и т.п.

Материалы магистерской диссертации могут быть использованы при разработке культурологических и искусствоведческих учебных курсов, при подготовке рекомендуются к печати.

5 Общий вывод: (о присвоении дипломнику соответствующей квалификации и оценка: отлично, хорошо, удовлетворительно).

Магистерская диссертация соответствует всем предъявляемым требованиям и заслуживает оценки «отлично»

Оценка отлично _____

Рецензент Левданская Наталья Андреевна, заместитель директора Приморской государственной картинной галереи по научной работе, доцент департамента искусств и дизайна ШИГН, кандидат искусствоведения.

Левданская Н.А.

« 22 » июня 2018 г.



Подпись Левданской Наталье Андреевне, заместителю директора по научной работе КРАУК «Приморская государственная картинная галерея» удостоверяю.

Специальст по кадровой работе КРАУК «ПТКГ»

