

Научная статья

УДК 82.2

<https://doi.org/10.24866/2949-2580/2023-2/68-75>

«БОВАРИЗМ» КАК ОНЕЙРОСФЕРА В ФИЛЬМЕ “GEMMA BOVERY”

Лариса Николаевна Талалова¹, Наталья Федоровна Крылова²

^{1, 2}Государственный университет управления, Москва, Россия

¹Доктор педагогических наук, доцент, talalova@gmail.com,

<https://orcid.org/0000-0003-1380-2339>

¹Кандидат филологических наук, доцент, krylova.tasha@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0002-0081-5686>

Аннотация. Статья рассматривает определяемое Жераром Жене́ттом термином «боваризм» онирическое переживание литературного героя как составляющую онейросферы на примере сценария фильма “Gemma Bovery” А. Фонтен, соединившего в духе постмодернистской традиции двух литературных героинь романов «Мадам Бовари» и «Анна Каренина». Проанализирован онтологический процесс именования персонажей и сам характер этих поэтонимов в русле зарубежной и отечественной философии имени.

Ключевые слова: онейросфера, онтология имени, семантическая парадигма, SurNom, антропоним, литературная ономастика, поэтоним.

Для цитирования: Талалова Л. Н., Крылова Н. Ф. «Боваризм» как онейросфера в фильме “Gemma Bovery” // Дальневосточный филологический журнал. 2023. Т. 1, № 2. С. 68–75. <https://doi.org/10.24866/2949-2580/2023-2/68-75>.

Original article

“BOVARIARISM” AS THE ONIRIC SPHERE IN “GEMMA BOVERY” SCRIPT

Larissa N. Talalova¹, Natalya F. Krylova²

^{1, 2}State University of Management, Moscow, Russia

¹Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor, talalova@gmail.com,

<https://orcid.org/0000-0003-1380-2339>

²Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, krylova.tasha@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0002-0081-5686>,

Abstract. Within the frameworks of Gérard Genette’s “bovriarism” term the article encompasses the oniric experience of the literary protagonist, where the so-called ‘bovriarism’ is an intrinsic constituent of this sort of experience. The sample for analysis is the script of the film “Gemma Bovery” by Anne Fontaine. The movie under the postmodernity tradition covers both fictional

heroines of “Madame Bovary” and “Anna Karenina”. The epistemological hero’s naming process as well as the poetonym specifics are analyzed in both foreign and Russian philosophy of the Name.

Key words: oniric sphere, ontology of the proper name, semantic paradigm, SurNom, anthroponym, literary onomastics, poetonym.

For citation: Talalova L.N., Krylova N.F. “Bovarianism” as the Oniric Sphere in “Gemma Boveri” Script // Far Eastern Philological Journal. 2023. V. 1, № 2. P. 68–75. (In Russ.). <https://doi.org/10.24866/2949-2580/2023-2/68-75>.

Две главные героини двух главных романов мировой литературы XIX в. – Эмма Бовари и Анна Каренина, столь разные, если говорить о масштабе их личности и масштабах последствий их действий, но и во многом похожие, и одинаково трагически закончившие свою жизнь, и одинаково несчастные, – обречены на постоянное сравнение, хотя между романами при их фабульной схожести нет «генетической» связи [2], как нет схожести и в главном – в отношении к своим героиням самих авторов романов. Два романа об одном и том же, внешне поднимающие схожие проблемы (более того, «Анна Каренина» сегодня, когда в основе всякого текста лежит интертекстуальность, «могла бы считаться своего рода вольным ремейком «Госпожи Бовари» [1]), но при этом два совершенно разных романа; тем не менее, сравнивать два женских образа, отстоящих один от другого на двадцать лет, начали с момента выхода романа Л.Н. Толстого в 1878 г. Парадоксально, но формально Анна должна была читать роман «Мадам Бовари» Г. Флобера, самый громкий на тот момент; роман, по сути, о ней самой, о таком же «падении», да и у Л.Н. Толстого в тексте есть своего рода тому доказательство – эпизод, в котором Лёвин и Анна обсуждают французскую литературу – Э. Золя, А. Доде, только нет упоминания о Г. Флобере. Толстой это делает намеренно.

Сравнивают романы и сейчас: компаративному анализу образов героинь посвящены как сочинения школьников, так и дипломные работы студентов. Во Франции, в России, в мире. На академическом уровне – в отечественном литературоведении – представлено большое количество исследований (от научных статей до диссертационных исследований): это и работы А. М. Зверева [7] и Е. И. Смольниковой по проблемам типологии [15], и работа С.А. Шульца, посвященная сравнению романов в аспекте исторической поэтики, в которой сопоставляются обозначенные Флобером и Толстым позиции в отношении экзистенциально-моральной нормы общечеловеческого [16], и диссертация Е. А. Завершинской, противопоставляющая в романах словесный дискурс телесному [6], и статья Н. В. Кузнецовой, с опорой исключительно на любовную линию романов, на основе которой выводится типологическая схожесть героинь [10], и, напротив, работа С. Н. Купреяновой, в которой автор вводит понятие «антилюбовного» романа, а любовь рассматривается в обоих случаях как фатум [11], и диссертационное исследование Д.В. Решетова, касающееся проблемы самоубийства обеих героинь [13].

Немало работ посвящено и влиянию творчества Г. Флобера на этот поздний роман Толстого, отличающийся от всего ранее им написанного; так в ряде исследований отмечается сознательное копирование Толстым тривиальной сюжетной линии, адюльтера в «Мадам Бовари» с тем, чтобы вывести «Анну Каренину» на принципиально иной уровень и решить кардинально иные задачи, сделав разницу между романами (не говоря уже о героинях) – колоссальной, поэтому неслучайно уже цитировавшийся нами Павел Басинский использует слово «ремейк», если же применять другую оптику, то слово «ремейк» может быть заменено на другое – «плагиат».

Сопоставление романов проводится и за рубежом, даже реализуется в литературных произведениях. Например, Дидье Декуэн, французский писатель, «автор переведенных на русский язык романов «Среди садов и тихих заводей», «Англичанка на велосипеде», сценарист, а с 2020 г. и президент Гонкуровской академии, много работающий с "русской" темой (сценарий "Братьев Карамазовых"; роман о последнем пристанище Русской Эскадры в тунисской Бизерте 1920–1924 гг.)» [9, с. 58]. В интервью «Известиям» он отметил, что любит «путешествовать вместе с героями русских романов» [8], и рассказал о сюжете задуманной им новой пьесы, тоже своего рода «путешествии», в котором автор-француз, отдавая дань постмодернистской традиции, соединяет обеих героинь в одном литературном сюжете. Под «путешествием» Д. Декуэна здесь следует понимать «боваризм» (определение Жерара Женетта) или, если задействовать терминологию феноменологии Гастона Башляра, онейросферу, Декуэн точно следует флоберовской традиции онирического переживания.

У отечественных исследователей онирический мотив представлен похожим образом. У Ю. М. Лотмана онирическое имеет явно выраженную прогностическую функцию [12]; О. Ю. Славина рассматривает в сновидческом мистериальное начало [14]. У Д. Декуэна же мотив, детерминирующий развитие сюжетной линии [4], – это мотив онирический флоберовского «как будто», когда, и здесь вновь вспомним Г. Башляра, «греза» предшествует созерцанию [3]. По замыслу Д. Декуэна, ни Эмма Бовари, ни Анна Каренина «как будто» не заканчивают свою жизнь самоубийством: «как будто» получив развод (как и было, кстати, в первоначальной версии у Толстого), обе уезжают из дома (одна из «душного» провинциального Йонвиля, другая – из столичного Петербурга) и «как будто» едут путешествовать по Европе.

И, конечно, тема вокзала, перрона, клубов дыма и поездов тоже присутствует – уже в подражание Л. Н. Толстому. «Туда», «в самую середину», «в тень вагона» и т. д., но никаких аллюзий, что под колесами паровоза может кто-то погибнуть, чтобы избавиться от всех и от себя самой, нет. По Декуэну, не погибнет ни Анна, ни даже сторож, в общем, никаких дурных предзнаменований, все живы-здоровы. Все гораздо прозаичнее, то есть банальнее (вновь почти по Флоберу): обильный снегопад («прекрасный ужас метели») надолго остановит движение поездов в Женеве, и пассажирам, пока не расчистят заснеженные пути, ничего не остается, как коротать время в привокзальном буфете за разговорами. Там и встретятся две женщины, их встреча закономерна, хотя и кажется случайной. Долгий диалог Эммы и Анны на фоне снежного (почти русского) пейзажа вокруг и составляет канву пьесы для двух актрис. А им есть о чем поговорить, хотя они и стоят на разных ступеньках социальной лестницы, на которой Анна – блистательная дама света, а Эмма – простушка, мещанка, но представляющая себя таковой – дамой света/маркизой/герцогиней и т. д. Пьеса затрагивает общечеловеческие проблемы – амбивалентности природы человека, морали и нравственного выбора, брака, свободы, любви, ответственности за свои поступки, отношения к близким и т. д.

В пьесе можно увидеть отсылки и к другой известной работе, построенной по такому же лекалу, это «Копенгаген» (1998 г.) британца Майкла Фрейна, пьеса-диалог двух великих физиков-ядерщиков Нильса Бора и его ученика Вернера Гейзенберга осенью 1941 г. в Копенгагене, оккупированном немцами, и туда к учителю, преодолевая трудности, приезжает для разговора Гейзенберг. Фабульная схожесть этих пьес в том, что речь идет о встрече и диалоге (никаких событий в пьесах не происходит, это только разговор, рассуждения) двух человек, в случае Декуэна это литературные, т.е. вымышленные, персонажи из разных произведений, в случае Фрейна – реально существовавшие люди, которые действительно встречались осенью 1941 г. в столице Дании, но только герои пьесы – не они сами, а их духи (и снова онейросфера),

которые из «сегодня» экстраполируют свои рассуждения на разговор, состоявшийся тогда, предлагая все новые, новые и новые версии их тогдашней полемики.

Еще один пример такого же задеирования этих же героинь – Эммы Бовари и Анны Карениной – в одном сюжете представлен в сценарии художественного фильма “Gemma Bovary”, интертекстуально связанным с романом Г. Флобера. Точнее, уже не с самим романом, а с *Vande Dessinée*, т. е. с комиксом/графическим романом Позы Симмондс. Для Франции, по признанию самих французов, это девятый вид искусства, неотъемлемая часть французской культуры, которая почти незнакома российскому читателю. Отсюда и не совсем верное толкование, само слово «комикс» имеет почти негативную коннотацию (из-за аналогии с русскими рисованными историями – комиксами) и ассоциируется с тем, что хронологически представлял собой комикс у нас – сначала житийные иконы и лубок, затем плакатное искусство или карикатура. Сама индустрия создания графических романов появилась в России совсем недавно – официально с 2009 г. Для французов же релевантными будут оба источника: и книга, и комикс (графический роман).

Но мы будем рассматривать сценарий фильма как медиатекст. Анн Фонтен, уже маститый режиссер, является здесь в двух ипостасях – и как режиссер, и как сценарист (точнее, со-сценарист, наравне с двумя другими авторами – Декланом Ме и Паскалем Боницером). Неясным остается вопрос, кто первым придумал объединить двух литературных персонажей в одном сюжете, вероятно, Декуэн, будучи сам сценаристом, мог быть знаком с текстом сценария А. Фонтен. Но в итоге все это не так важно. При том, что идея и там, и там – одна, техника использования онирического переживания также задеирована в обоих случаях, способы решения (воплощения) – все же разные. И если у Фонтен это в чистом виде онейросфера (никакой Анны Карениной в реальности в фильме нет, это фантазии, т. е. «боваризм», главного героя-рассказчика Мартена), то Декуэн реально соединяет двух персонажей разных романов внутри одной пьесы-диалога.

Интертекстуальность просматривается в тексте сценария Фонтен и на референциальном, и на типологическом уровне. Фильм-мелодрама со слоганом “Can life really imitate art?” вышел уже относительно давно, в 2014 г., производство – Великобритания, Франция. Оригинальное название фильма “Gemma Bovary” (буквально – «Джемма Бовари») для русского проката очень удачно было переведено как «Другая Бовари», т. е. фамилия героини не изменена и отсылает все же к Флоберу. Удачно переведено в том смысле, что в русском языке был передан смысл, идея и найден эквивалент замене букв в имени, фамилии главной героини оригинального названия фильма. Транслитерированный вариант «Джемма Бовари» прокатчики, вероятно, посчитали неудачным, боясь, что российский зритель не сможет считать первоисточник. Правда, и к переводу «Другая Бовари» все же можно придаться: во-первых, «искажена» фамилия героини фильма (она по сценарию – англичанка); во-вторых, поскольку в русском, в отличие от европейских языков, «другую» можно проинтерпретировать и как «иную», и как «еще одну» (в английском это будет триада: “another” – “other” – “one more”), для российского синефила или просто «насмотренного» зрителя (даже после просмотра фильма) остается вопрос: речь о совсем другой, качественно иной Бовари или о еще одной, такой же, не вынесшей жизненного урока из классики и потому разделившей печальную участь героини романа Г. Флобера?

Анн Фонтен – режиссер авторского, фестивального кино, у нее нет проходных работ, это только интеллектуальное кино высокой пробы (с обязательными кинофестивальными призами), поэтому опытный зритель считывает все отсылки к оригиналу, улавливает и саму

построенную на мистификации тональность режиссера, а она, в свою очередь, старается перенести на экран авторскую стилистику Флобера, насколько это возможно. Флобер создал шедевр из банальной истории за счет магии своего литературного языка, и как отмечает Ж. Жетт, используя имперфектные формы глагола [5], у Фонтен в арсенале – только визуальный ряд. Правда, нужно сделать оговорку. Эта работа, пожалуй, единственная у Фонтен, где она делает попытку (удачную) сделать фильм, отвечающий сразу всем вкусам, – это и авторское кино, и фильм для массового зрителя одновременно. И искушенный зритель и не очень искушенный (к этой группе отнесем зрительниц) должны остаться удовлетворенными.

Итак, посмотрим на сюжетную линию фильма. Сразу еще раз оговоримся, главная героиня фильма совсем не Эмма (Джемма), чьи имя и фамилия вынесены в название картины, хотя неподготовленный зритель может посчитать, что она. И это версия тоже будет верной (для этого зрителя), поскольку режиссер не дает готовых ответов, оставляя широкое поле для интерпретаций. Фильм – для англо- и франкоговорящей публики. Название фильма говорит само за себя. Вывод кажется очевидным, ассоциативный ряд просматривается, но не все так однозначно; во-первых, героиня фильма никак не соответствует запутавшейся в жизни и погубившей себя героине романа, даже является полной ей противоположностью; во-вторых, режиссер, «идентифицируя» героиню, все время говорит пытливому зрителю о «другом», указывая на «другого», делает подсказки. Хорошо знакомый с текстом зритель «вычислит» настоящую Эмму: когда-то в далеком прошлом парижанин по имени Мартен, в отличие от другого знаменитого героя классической литературы – бальзаковского Растиньяка, бросившего вызов Парижу («А теперь кто победит: я или ты!»), не сумев завоевать столицу, вынужден вернуться к себе домой. А его родина – это Нормандия (первая отсылка к Флоберу). В глухой провинции, у себя в деревне (аналог Йонвиля-л’Аббе) Мартен занимается тем, что держит пекарню. Он благополучен, любит свое дело, его уважают, у него прекрасная семья, взрослый сын.

Роль Мартена, главного героя, от лица которого будет вестись повествование, исполняет звезда французского интеллектуального кино Фабрис Лукини, ему под силу та творческая задача, которую поставила перед ним А. Фонтен. Мартен, хотя и пекарь, но будучи интеллектуалом, образован, общителен, много читает, владеет прекрасной библиотекой, прекрасно знает классику. А это, в свою очередь, объясняет его восприятие действительности. Здесь, в нормандской глубинке, герой должен находить для себя смыслы, своего рода «онтологическую сущность». И он их находит – это размеренная жизнь среди утопающих в зелени и освещенных солнцем летних пасторальных пейзажей (прекрасная операторская работа это лишний раз подчеркивает), чтение, литература, иной взгляд на окружающую действительность, наконец.

Перед нами предстает в каком-то смысле Эмма Бовари («Другая Бовари»?); и, хотя герой никоим образом не утверждает вслед за автором романа, что «Бовари – это я», А. Фонтен намеренно делает Мартена не просто главным героем, а именно рассказчиком, повествователем, приравнивая его функцию к писательской. Здесь можно говорить о так называемой образной и отвлеченной перцептивности (по А. В. Бондарко), героя также можно назвать наблюдателем или субъектом восприятия, по Т.Л. Верхотуровой, а субъект восприятия, уже по Е. В. Падучевой, всегда в фокусе эмпатии автора, в данном случае – режиссера. Мартена и Эмму Бовари тоже объединяет флоберовское онирическое переживание, некое экстатическое восприятие мира, герой тоже постоянно в своего рода грезах, мечтах, он смотрит на мир через другую оптику. В отличие от Эммы Бовари, которой было скучно и тягостно находиться в той среде, которая ее окружала, поэтому она придумывала себе иной, иллюзорный мир, Мартен прочно стоит на ногах, его «боваризм» несколько иного свойства, это просто богатое

воображение, а не фантазии о несбыточном – о гондолах, гамаке, лакее в ливрее и экипаже, что ждет мадам Бовари после спектакля; он, вероятно, уже прошел этот период в молодости, живя в Париже. Праздные мечты остались в прошлом. Реальность другая – он пекарь в глухой провинции, и это надо принять.

Но размеренной и тихой пасторальной жизни однажды приходит конец. В пустующий соседний фермерский дом приезжает жить семья англичан с фамилией Бовери. Его зовут, конечно же, Чарльз, а ее, что тоже вполне ожидаемо, – Джемма (ее играет Джемма Артертон). Итак, Бовери. Чарльз и Джемма. «Другая Бовари» – это ведь она, точно она? Зрителю нетрудно провести параллели, поскольку они прямые, Фонтен же создает в фильме «сумеречную зону», каждый волен интерпретировать контекст по своему усмотрению. А вот для экзальтированного Мартена все сразу же понятно. Сомнений быть не может, герои с такими «говорящими» именами должны вести себя так, как было когда-то написано в великом романе Флобера, неважно, что время действия – другое, героиня – не француженка, да и зовут ее чуть иначе, и приехала семейная пара сюда, в провинцию, из Лондона. Граница между реальностью и иллюзией начинает размываться, у психологов для этого вида восприятия даже есть свой профессиональный термин – синдром презумпции предвзятости ('confirmation bias') или предвзятости подтверждения, когда человек интерпретирует происходящее сообразно своему видению, «подтягивая» факты под свою версию событий. И, как ни парадоксально, последующие события начинают повторять известную историю.

Мартен один знает то, что неочевидно всем остальным. Он, «предвидящий» развитие событий, понимая, что героине, его подопечной (а ее надо оберегать, ведь она повторяет ошибки Эммы), грозит опасность и необходимы срочные действия по исправлению ситуации, с каждой новой попыткой вмешаться в ход событий лишь усугубляет и без того усложняющуюся ситуацию, которая близится к трагической развязке. Фонтен с иронией показывает, что жизнь гораздо богаче представления о ней, а реальность может превзойти даже самый смелый вымысел, флоберовский в том числе. Мартен, «знающий» все заранее, не знает одного – именно такой вкусный и так любимый Джеммой выпекаемый им хлеб станет той самой роковой банкой с мышьяком, а он, в отличие от аптекаря, сам принесет его Джемме, именно его хлебом она поперхнется и погибнет. Но этой иронии Фонтен мало, она «усиливает» в традиционном постмодернистском ключе сцену гибели героини разбирательством между мужем и любовником, которые так увлечены процессом, т. е. собой, что не замечают, что Джемма на их глазах задыхается.

Фильм почти заканчивается, по сюжету – уже прошло время с момента смерти Джеммы, и, наконец, в оставшиеся 2–3 минуты режиссеру удается сделать невероятное, превратить фильм почти в шедевр. Сын Мартена, придя домой, бросает фразу, что в пустующий дом Бовери приехали новые жильцы, русские, с какой-то фамилией, начинающейся на «К». Пока ошеломленный новостью Мартен бежит к новым соседям – вновь, чтобы познакомиться – сын, помня о пристрастии отца к классической литературе, между делом сообщает матери, что это, конечно, же шутка, не более. В последних кадрах Мартен пытается разговаривать с новой соседкой, достающей пакеты из багажника машины. Пытается, поскольку произносит, как может, фразы приветствия по-русски, его не понимают, приходится перейти на родной язык. У новой соседки французский безупречен, Мартен восхищен ее французским, а соседке остается только недоумевать. Герой приглашает новых соседей в гости, замечая, что у него дома солидная библиотека, в которой есть книги и на русском языке. Это и есть финал фильма, операторская камера начинает быстро отдаляться, появляются титры на фоне стоящих на дороге Мартена и «Анны»

(зритель уже точно знает, как зовут героиню в восприятии главного героя), начинает звучать русское «Полюшко-поле» в исполнении хора, а лето вдруг становится зимой, поскольку идет сильный снег и мгновенно засыпает все вокруг до метровых сугробов.

В заключение, можно поднять вопрос, хотя и риторический, о семантике имени: почему сценарист и режиссер Анн Фонтен в случае с Эммой Бовари поменяла в имени и фамилии своей экранной героини только по одной букве, а в случае с другой героиней, не менее знаковой, практически оставила ее без имени, точнее придумала ей поэтоним, т. е. все же назвала ее – «Русские, с какой-то фамилией, начинающейся на «К». Именно такое имя у «Анны Карениной» в фильме Фонтен. Назови режиссер свою героиню, которая появляется в кадре на минуту, не более, как-то точнее, это выглядело бы, по меньшей мере, избыточно, «в лоб» и грубо. Режиссер нашла верную модальность и верное решение. Можно вспомнить опять же французскую эпистемологическую школу, самого яркого ее представителя – деконструктивиста Жака Деррида с его концепцией SurNom (Сверх-Имени), но помимо дерридианской концепции можно перечислить и другие, принадлежащие не менее знаковым фигурам французской школы постмодерна XX в. – Ж.-Ф. Лиотару, Ж. Делезу, Ж. Бодрийяру и многим другим, определившим сам процесс именованности как онтологический, вокруг которого строится все бытие. Нельзя не вспомнить и русскую теологическую школу философии имени конца XIX–XX вв. (С. Н. Булгаков, А. Ф. Лосев, П. А. Флоренский, др.), занимавшуюся природой имени, вышедшую в качестве самостоятельного направления из общей философии языка, и сделавшую Имя основой в семантической парадигме отношения человека к миру, вещам, природе.

Слова собственные, антропонимы, поэтонимы на уровне литературной ономастики – специфическая группа слов, стоящая в языке отдельно от других слов в силу понятных причин – из-за особенностей их употребления, они единичны, уникальны, обособлены, поскольку единичен денотат, который они определяют. Те же поэтонимы – характеристика героя, выражение его сущности, по Ежи Фарыно, выбор имени героя, его название – это основа моделирующей системы. А по О. М. Гончаровой поэтоним вообще сродни самостоятельному тексту, поскольку открывает возможность для разного рода интертекстуальных взаимосвязей. Моделирующий характер поэтонима очень четко прослеживается в фильме “Gemma Bovery”, и пусть фильм не о буквальном выборе героями (героинями) имен для себя, т. е. не об их самоидентификации, но в рамках сюжетной линии фильма Фонтен этот онтологический уровень легко считывается. Завершая просмотр фильма, зритель знает, что собеседница Мартена – это «Каренина», и он может, теперь уже и как сам Мартен, «предугадать» ее дальнейшую экранную судьбу, а у нас есть преимущество, мы, помимо этого, можем себе представить и как выглядит заснеженный Женевский вокзал à la russe из еще ненаписанной пьесы Дидье Декуэна, внутри которого встретятся Эмма и Анна. Бовари и Каренина.

Список литературы

1. *Басинский П.* Анна – сестра Эммы? Флобер и Толстой // Год литературы. РФ, 12 декабря 2021. [Электронный ресурс]. URL: <https://godliterature.ru/articles/2021/12/12/anna-sestrammy-flober-i-tolstoj> (дата обращения: 01.03.23).
2. *Басинский П.* Подлинная история Анны Карениной. М.: «Редакция Елены Шубиной»; Аст, 2022. 330 с.
3. *Баиляр Г.* Избранное: поэтика пространства / пер. Н. Кисловой, Г. Волковой, Ю. Михеева. М.: РОССПЭН, 2004. 376 с.
4. *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика: учеб. пособие. М.: РГГУ, 2001. 418 с.

5. *Женетт Ж.* Моменты безмолвия у Флобера / пер. С. Зенкина // Женетт Ж. Фигуры. Работы по поэтике: в 2-х т. Серия: Научная мысль. Т. 1. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 217–234.
6. *Заверишинская Е. А.* Словесный и телесный дискурсы в романах Г. Флобера «Мадам Бовари» и Л. Н. Толстого «Анна Каренина»: автореферат дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.08. Тверь: 2011. 19 с.
7. *Зверев А.М.* Толстой – Флобер – Хемингуэй // Зверев А.М. Дворец на острие иглы. М.: Советский писатель, 1989. С. 42–57.
8. *Коваленко Ю.* Хочу свести в одном сюжете Каренину и Бовари // Известия, 27 февраля 2020. [Электронный ресурс]. URL: <https://iz.ru/977970/iurii-kovalenko/khochu-svesti-v-odnom-siuzhete-kareninu-i-bovari> (дата обращения: 05.03.23).
9. *Крылова Н. Ф., Талалова Л. Н.* Бовари и Каренина в одном сюжете: переосмысление классики на примере фильма «Другая Бовари» А. Фонтен // Л. Н. Толстой в сознании человека цифровой эпохи: Мат. XXXVIII Междунар. Толстовских чтений, посвященных 194-летию Л. Н. Толстого. Тула: ТГПУ, 2022. С. 58–61.
10. *Кузнецова Н. В.* Диалог двух культур: любовный сюжет в романах «Мадам Бовари» Г. Флобера и «Анна Каренина» Л. Толстого // 2007 – Год русского языка в Удмуртии: Мат. регион. науч.-практ. конф. УдГУ. Ижевск: УдГУ, 2007. С. 138–142.
11. *Купреянова Е. Н.* Структура и эволюция типического характера в системе русского и французского реализма. «Мадам Бовари» Флобера и «Анна Каренина» Толстого. Л.: Наука, Ленингр. отделение, 1976. С. 344–363.
12. *Лотман Ю. М.* Сон – семиотическое окно // Ю. М. Лотман. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. СПб.: 2000. С. 123–126.
13. *Решетов Д. В.* Романы Г. Флобера «Мадам Бовари» и Л. Н. Толстого «Анна Каренина»: философско-эстетическое осмысление проблемы самоубийства: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Магнитогорск: 2005. 198 с.
14. *Славина О. Ю.* Поэтика сновидений: на материале прозы 1920-х гг.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб.: 1998. 160 с.
15. *Смольникова Е. И.* Л. Н. Толстой и Г. Флобер. Проблема типологии («Мадам Бовари» – «Анна Каренина») // Филологические науки. 2010. Вып. 13. [Электронный ресурс]. URL: www.rusnauka.com/13_NPN_2010/Philologia/ (дата обращения: 03.03.23).
16. *Шульц С. А.* «Анна Каренина» Л. Н. Толстого и «Госпожа Бовари» Г. Флобера // Известия Российской Академии Наук. Серия: Литература и язык. Т. 75, № 2, 2016. С. 21–25.

Статья поступила в редакцию 18.02.2023; одобрена после рецензирования 16.03.2023; принята к публикации 16.03.2023.

The article was submitted 18.02.2023; approved after reviewing 16.03.2023; accepted for publication 16.03.2023.