

1. Г. Гейне «Книга песен»: художественное своеобразие, темы, мотивы, образы.

Генрих Гейне – известнейший и почитаемый поэт XIX века. Он начал писать во времена романтизма.

Главным достижением его раннего («немецкого») периода творчества стала «Книга песен» (1817-1826). Она принесла поэту прижизненную и посмертную славу. *Сквозная тема сборника – безответная любовь.*

Популярности способствовала и *народно-песенная основа стихов сборника.*

Стихи Гейне представляют собой часто лирический монолог, а явления природы и чувства героя образуют параллель. Выдержав 12 изданий при жизни поэта, «Книга песен» стала одним из самых читаемых произведений в Европе, она способствовала появлению подражательной литературы (сформировался гейнизм, гейнемания).

«Книга песен» состоит из четырех частей: «Юношеские страдания» (1816-1821), «Лирическое интермеццо» (1822-1823), «Возвращение на родину» (1823-1824) и «Северное море» (1825-1826).

«Юношеские страдания» (1816-1821) делятся на четыре цикла: «Сновидения», «Песни», «Романсы», «Сонеты. Молодой поэт использует мотивы народной песни, формы баллады, испанского романса. Главная тема «Юношеских страданий» - неразделенная любовь, не приносящая радости. Сердце поэта тоскует.

Любовь фатальна, граничит со смертью. Сосредоточенность на неразделенной любви смешивает сон и явь. В стихотворении «Зловещий грезился мне сон» ему является дева, которая готовит саван на гроб, рубит дерево для самого гроба, роет яму для могилы. Но конец стихотворения звучит комически: «Я скатился В могильный мрак – и пробудился».

Источник «Книги песен» - безнадёжная влюбленность Гейне в дочь банкира-миллионера Соломона Гейне, т.е. в свою кузину - Амалию. Она уже в силу имущественных различий была недоступна поэту. К дяде он испытывал недобрые чувства. Богатая наследница вышла замуж за состоятельного помещика. Роковая неразделенность любви получает *социальное объяснение.* В стихотворении «Мне снился франтик» возникает фигура франта, который ведет к алтарю любимую поэта.

Разлад с миром здесь – не свойство возвышенной романтической души, а принципы общественного устройства.

Типизированный характер первого лирического сборника Гейне сочетается с образным строем и лексикой народной песни. Акцент переносится на то, что свойственно любой любви: повторяются типические ситуации, образы, символы. Например, старая липа, колодец, лес – место встречи с возлюбленной; весна выступает как пора первой влюбленности, осень – как время расставания.

При этом поэт сохраняет авторскую дистанцию по отношению к лирическому сюжету или ситуации. *«Народная» песенная форма – своеобразная стилизация.* Гейне заимствует из фольклорной или романтической лирики целые строфы, делая их фоном.

Фольклорная традиция проявляется в форме гейненевских стихотворений-песен. Поэт предпочитает четверостишия с рифмующимися 2 и 4 и не рифмующимися 1 и 3 строками. Излюбленный размер – хорей. Тексты Гейне более 8000 раз были положены на музыку различными композиторами.

«Лирическое интермеццо» (1822-1823) задумано как вставка между двумя трагедиями. Первая часть названия указывает на содержание – это лирические стихи, уже не связанные с полемикой или иронией. Гейне отказывается от подражательных интонаций и полностью обретает собственную художественную манеру. Поэт становится мастером короткого любовного стихотворения.

Тема несчастной любви становится утверждением общего трагического закона, например, в стихотворении «Юноша девушку любит»:

Цикл завершается трагически: появляется желание смерти, пока аллегорическое.

В этот цикл входит стихотворение, ставшее шедевром в России – «*На севере диком...*», известное в переводе М.Ю.Лермонтова. В нем исчезла любовная устремленность, выраженная потому, что в немецком языке «сосна» (Fichtenbaum) – мужского рода, а «пальма» – женского. В переводе Лермонтова контраст приобрел более широкое звучание: образы разъединенных пространством сосны и пальмы символизируют трагическую разобщенность и одиночество людей. Сосна и пальма олицетворяют еще и далекие друг другу культуры. Есть еще несколько переводов этого стихотворения: у А.Фета вместо сосны – дуб, а у Ф.Тютчева – кедр. Все-таки самый поэтический перевод – Лермонтова:

«Возвращение на родину» (1823-1824)

Сами стихотворения стали глубже по содержанию, важную функцию выполняет сатира.

В стихотворении «Когда мне семью моей милой...» рассказывается о случайной встрече в пути с семьей его любимой, которая вышла замуж за другого. Поэт иронически говорит, что «все были искренне рады», За безразличными внешне вопросами скрывается трагедия отвергнутой любви:

И после о ней, о замужней,
Спросил невзначай: где она?
И дружески мне сообщили:
Родить через месяц должна.

В раздел «Возвращение на родину» входит самое знаменитое стихотворение, ставшее шедевром – «Не знаю, что значит такое» (Лорелея). Образ и сюжет ввел в немецкую литературу К.Брентано в романе «Годви» как песня Виолетты (1802). Образ Лорелеи у Гейне имеет языческие черты. Ее волшебное завораживающее пение вызывает ассоциацию с сиренами (у Брентано Лорелея не пела). Гейне придает балладному сюжету лирический характер, он становится предметом авторского переживания. У Гейне Лорелея – символ любви, красоты; образу рейнской красавицы присуща таинственность, что создает возможность ее различных интерпретаций

Если в «Юношеских страданиях» и «Лирическом интермеццо» Гейне обвинял возлюбленную в предательстве, то начиная с «Возвращения на родину», настроение меняется: виновата не возлюбленная, а любовь как таковая – чувство сложное, непостижимое. Поэт не пытается теперь объяснять и обвинять. Он сам в растерянности от того открытия, которое сделал благодаря Лорелее.

Красота – роковая сила, она подчиняет, ведет к гибели. Гейневская Лорелея стала олицетворением национального женского типа.

От одного раздела к другому в «Книге песен» любовь перестает быть центром жизни лирического героя. В поэзию входят не только моменты из биографии поэта, но и картины внешней жизни.

«Северное море» (1825-1826) – последний раздел; написан под воздействие могучей морской стихии – некоторое время Гейне жил на берегу Северного моря. Оно и рождало размышления о могучих силах природы. В стихах представлены образы то спокойного, то бурного моря, то пламенеющего заката, то ночного звездного неба. Однако цель поэта – не изображение пейзажей. Он создает образцы философской лирики, соотносит природу с человеком. Все человеческие страсти уходят на второй план. Даже любовь становится предметом иронии в стихотворении «Морское видение». В пучине волн поэту мерещится образ его «вечно любимой» и «давно потерянной» возлюбленной. Он готов броситься к ней, чтобы обрести наконец желанное блаженство. В этот момент

Стихотворения «Северного моря» созданы в свободном ритме, словно передают вольное движение природы.

В этих колебаниях настроения, в переходах *от серьезного к смешному, от пафоса – к иронии* -особенность поэтической манеры Гейне.

Стихотворение «В гавани» завершает философскую проблематику в сатирическом плане. Здесь пируют саамы разные люди, но чаще моряки, которые лучше многих царедворцев. Поэт заканчивает стихотворение выводом, в котором сатира направлена на философскую систему Гегеля – учителя Гейне. Пессимизм здесь окрашен саркастической улыбкой; проблема так и не разрешается – только безумец может задуматься о смысле мироздания, т.к. все можно представить как вращение пьяного мира вокруг красного носа мирового духа.

Зарубежную судьбу Г.Гейне можно назвать счастливой. С середины XIX века интерес к его творчеству в европейских странах и США постоянно возрастает, об этом свидетельствует огромное количество переводов его стихотворений, а также богатая и разнообразная гейневедческая литература. На родине же в 1835 г. его произведения были запрещены к печати, а фашисты бросали книги Гейне в костер. В нашей стране произведения Гейне всегда издавались и высоко ценились. А.Н.Майков, один из самых восторженных почитателей Г.Гейне, предварил свои переводы стихотворением, посвященным немецкому поэту.

2. Г. Гейне. Эволюция творчества: от романтизма к реализму.

Гейне разделял 2 литературных направления – романтизм и критический реализм. В начале - Гейне – поэт-романтик, с гордостью носил это звание. Раньше других осознал закат романтизма и принял участие в борьбе за развитие нового направления в немецкой литературе, которое со временем стало называться критическим реализмом. Но в течение всего творческого пути Гейне романтизм и реализм были связаны в его поэтике.

Гейне свойственно: трезвый анализ событий окруж действительности, борьба за полит свободы, народное благо, под влиянием 1848 (фр. революция) в произведениях Гейне тема утраченных иллюзий, разочарованность

4 периода:

- 1 период: 1816-1831г.г.
- Опубликовал в 1827 г. «Книгу песен», объединяются все стихи Гейне (4 части).
- Продолжает традицию поэтов, связанных с народным творчеством – народный характер стихотворений. Брал из УНТ мотивы и темы.
- «Лирическое интермеццо» - первое стих-е этого цикла, соединяет любовь и природу. «Северное море», где преобладает аналитическое начало.
- Лучшие переводы: Блок, Левин, А.Черный, Тютчев – первый переводчик Гейне.
- Параллельно с «Книгой песен» создает прозаические произведения: «Путевые картины». Это первое и главное произведение. В этой книге 7 частей. Например, «Путешествие на Гарц». «Северное море», «Идеи, книга М. Гран».
- Гейне мало уделяет места местному колориту и историческим достопримечательностям.
- Размышляет на исторические, литературные темы, Например, сопоставляет Лондон с патриархальными обычаями германских селений и старинными нравами итальянских городов. Технический прогресс приводит к нравственным потерям, несколько раз возвращается к произведениям Шекспира, Гете, Байрона.
- Создает живописные зарисовки.
- Гейне беседует со своим читателем. Главное, сделать своим единомышленником. Свои выводы не аргументирует, стремится дать ход чело.мысли.
- Он с сомнением пишет о застывшем жизненном укладе рудокопов, о тяжелом труде горняков. Тема серебряных рудников напоминает Новалиса «Генриха фон Офтердингена».
- В «Путешествии по Гарцу» много лирических ставок (стих-я, которые основаны на местных легендах, приданиях).

- «Северное море» : вводится тема Наполеона, развивается в книге «Идеи. Книга М.Гран». Гейне воспринимает Наполеона не как оккупанта, а как выразителя идей «Свобода, равенство, братство».

- Главная идея книги «М.Гран»: барабанщик остается верным принципам «свобода, равенство, братство». Последние 3 части связаны с поездкой в Италию в 1828 году. Италия – униженная страна, страдающая от церкви. Главная тема: национальная независимость Италии (Стендаль «Пармская обитель»)

- «Путевые картины»: национальная особенность прозы, много ассоциаций, например, вершина горы Брокен- метафоры, эпитеты.

- 2 ПЕРИОД (1831-1839)

- Гейне живет в Париже. С весны 1831-до конца дней.

- Новый взгляд на революцию: «В первые дни, когда приехал в Париж, вещи не совсем в том свете - световые лучи энтузиазма». Привлекает требования полной свободы личности.

- Основной жанр Гейне – публицистика. Пишет работу «К истории религии и философии в Германии». Рассказ о философских системах от Лютера до Гегеля: четкие биографические сведения. Делает неожиданный вывод: вся классическая *немецкая философия таит в себе разрушительные идеи*. Самая большая книга публицистического характера – «Романтическая школа», направленная против книги Ж.де Сталь «О Германии». Протест вызвала попытка де Сталь идилично представить Германию. Гейне: «Она восхваляет нашу честность, добродетель, наше духовное развитие, но не видит наших тюрем, публичных домов и казарм».

- Гейне дает очерк развития того периода немецкой литературы, который называет *эстетическим*. Он включает в себя не только писателей-романтиков, но и их старших современников (Гете).

- Критически Гейне воспринимает писателей-романтиков, критикует их за отрыв от проблем сегодняшнего дня, за идеализацию Средневековья и пропаганду католицизма.

- Допускает крайности в оценках, высоко оценивает сборник «Волшебного рога мальчика» Брентано, творчество Гофмана, живое ощущение современности Шамиссо. О Гете говорит: «писатель старой эпохи».

- Гейне сам остается романтиком.

- Создает серию этюдов по фр.драме и театральности искусства «О фр.сцене» (критика развлекательности драмы) Отсюда создает соц. драмы: «Девушки и женщины Шекспира» (образ Офелии анализирует)

1836 – новелла «Флорентийские ночи» (связано с Гофманом). Действующие лица: молодой человек Максимильтян и его смертельно больная возлюбленная Мария. Чтобы отвлечь девушку от мысли о смерти, Максимильтян рассказывает ей истории. Это незаконченная новелла: *2 истории*: 1. Концерт Поганини (описывает игру скрипача и впечатления от нее – отсылает к трактовке Гофмана.) 2. Связана с танцовщицей. Внимание- образ танца, во время которого человек внутренне раскрепощается. Мистический танец, который описывается в новелле, связан с символом жизни и смерти.

- III период - 1839 – 1848 гг. –

- становится ведущим политическим поэтом. В двух произведениях начала 40-х годов Гейне высказывает свою позицию в литературной борьбе, которая была непосредственно связана с общественной борьбой.

Очерк «Людвиг Берне» (1840) – *искренняя исповедь* поэта. С Берне они были знакомы с 1819 г. Идеал Берне – республика мелких собственников, Гейне считал, что *цель борьбы – установление социалистического общества*. Для Гейне Берне – человек, вызывающий искреннее уважение своей убежденностью и ролью в борьбе с феодальной реакцией; но он и – порождение буржуазного политического движения. Для Гейне путь реформ нереален: «В революционные эпохи нам остается одно из двух: убивать или умирать».

Поэма «Атта Тролль» (1843) задумана как остро политическая. Гейне повествует о похождениях медведя Атта Тролля и его семейства: косолапый медведь и его мохнатая супруга Мумма пляшут на рыночной площади на потеху прелестным испанкам и их галантным кавалерам. Мыслитель из берлоги предлагает учредить всеобщее равенство. На медвежий лад она истолковывается следующим образом:

Гейне выступает против уравниательства, которое импонировало Берне и его последователям.

В конце 1843 г. Гейне знакомится с К.Марксом. Именно в это время (в связи с событиями в Силезии) в творчестве Гейне появляется образ пролетариата. В 1844 г. после значительного перерыва Гейне публикует поэтический сборник «Современные стихотворения». Стихотворения делятся на агитационные, призывающие к революционной деятельности и сатирические, в которых высмеиваются порядки Германии.

Сборник открывается стихотворением «Доктрина»

В качестве лирического героя здесь выступает бравый барабанщик, который бьет зорю и будит ото сна людей. Он воплощает необходимость действия, которое должно прийти на смену философствования.

«Силезские ткачи» написано в форме песни рабочих-ткачей. Свой труд они рассматривают как выполнение исторической миссии. Они ткут саван старой Германии и всем ее социальным и политическим институтам.

Ткачи – сила будущего.

Большое место в «Современных стихотворениях» занимает политическая сатира. Особенно достается прусскому королю Фридриху Вильгельму IV. Современники сразу узнали его в «Китайском императоре». Фридрих Вильгельм перед восшествием на престол обещал конституцию, но не выполнил обещания. В гротескной форме поэт рисует мечты венценосного героя:

Состоянию дел в Германии посвящено стихотворение «Мир навыворот».

Политическая направленность ярко проявилась в поэме «Германия. Зимняя сказка» (1844). Осенью 1843 г. Гейне после долгого перерыва побывал на родине. Две страны, Франция и Германия, постоянно соотносятся. Гейне следует из Парижа в Гамбург, маршрут пролегает через Аахен, бывшую резиденцию Карла Великого, и Кельн, величественный собор которого (еще не достроенный) не вызывает у поэта трепета. Рейн воспринимается как «река раздора». Главный предмет размышлений поэта – прошлое, настоящее и будущее Германии. Прошлое является герою во сне в лице императора Фридриха Барбароссы. Настоящее – это раздробленность, национализм, бюрократизм, жестокая цензура. В будущее страны поэт заглядывает с помощью Гаммонии – богини-хранительницы Гамбурга. Герой не выдает тайны увиденного, но «смрад» позволяет сделать грустный вывод о дальнейшем пути Германии.

• IV период – 1848 – 1856 гг.

последние годы Гейне, по его словам, провел в «матрачной могиле»: тяжелая болезнь (сухотка спинного мозга) приковала его к постели. И в этих условиях Гейне продолжал писать. Узнав о поражении революции 1848 г., он написал ряд сатирических стихотворений, в которых издевался над немецкими обывателями. Будучи тяжелобольным, поэт не утратил чувство юмора.

Сборник «Романс(ц)еро» (1848-1851) – так назывались сборники старинных испанских песен, в которых воспевалась борьба испанского народа против мавританских завоевателей. Стихотворения разбиты на три книги по общности тематики и тональности. 1) «Истории» - баллады на исторические, мифологические и библейские сюжеты. Здесь он обращается к разным странам и разным эпохам (древний Египет, далекая Индия, средневековая Англия, современный Париж и др.). Все истории грустные: Эдит Лебединая шея после сражения, «в кровь Ступая босою ногою», отыскивает тело своего возлюбленного («Поле битвы при Гастингсе»), покидает родные пределы побежденный испанцами молодой мавританский владыка («Мавританский князь»), горестная смерть ждет

танцовщицу Помарэ, покорявшую Париж («Помарэ»), не доживает до встречи с возлюбленной трубадур Жоффруа Рюдель («Жоффруа Рюдель и Мелисандра Триполи»).

2) «Ламентации» (=сетования, жалобы) - состоит из более коротких по объему стихотворных текстов общественно-политической тематики. Так, разгром революции в Венгрии навел поэта на очень мрачные мысли:

3) «Еврейские мелодии» (название заимствовано у Байрона) особенно выделяется «Иегуда Бен Галеви» - поэма о средневековом еврейском поэте. Согласно преданию, он был убит во время паломничества у самых ворот Иерусалима.

Гейне похоронен в Париже на Монмартрском кладбище.

Известность Гейне в России огромна. И.С.Тургенев назвал его «самым популярным чужеземным поэтом». Открытый русскому читателю Тютчевым, Гейне стал популярен благодаря переводам Лермонтова, Ап.Григорьева, А.Н.Плещеева, А.К.Толстого, А.А.Фета, М.Л.Михайлова; Блока, В.Маяковского, В.Брюсова, С.Черного, Гумилева, О.Мандельштама, М.Цветаевой, М.Светлова и др.

В русской литературе не было ни одного значительного поэта, не выразившего своего отношения к выдающемуся немецкому автору: путем перевода его стихов, развития гейновских мотивов в собственной поэзии (Например, В.Маяковский «Гейнеобразное»), в непосредственных, оценочных высказываниях (например, М.Л.Михайлов создал первый биографический очерк о Гейне, заметки о Гейне написал А.Блок).

3. Группа «Парнас» (программа и основные фигуры: Т. Готье, Ш. Леконт де Дидь, П. Верлен). Ш. Бодлер и А. Рембо в «парнасский» период.

«Современный Парнас или парнасская школа» – новое течение во французской поэзии. Занимает место между символизмом и романтизмом. История создания: Название появилось случайно в 60-е годы группа молодых французских поэтов осознали общность взглядов на литературу и решили издавать журнал, но это было дорого, они ограничились изданием сборника «Современный Парнас». Всего издано три сборника (1866, 1871, 1876).

Парнас – обиталище древнегреческих муз. Поэты ориентировались на античность. В сборнике опубликовано около 40 авторов.(Банвиль, Бодлер, Эредил и др.) открывается сборник Готье и Лилем.

Поэзию парнасцев называют чисто французской поэзией. Это мнение разделял Брюсов. Он думал, что эти поэты вели строгий язык(почти научный). Подбор слов основывался на изучении предмета. На первом месте у них и был предмет или изображение явления. Парнасцев объединяла идея неприятия окружающей жизни, они пессимистически относились к идеям улучшения гос.устройства, а также к возможности искусства содействовать такому улучшению.

Они исповедовали принцип «чистого искусства» - служение прекрасному. Принцип «искусство для искусства» был сформулирован во Франции раньше, чем в других странах. Сформулировал Готье к предисловию к роману «Мадмуазель де Мопен» (1836).

Готье полагал, что искусство самоценно, не связано с социальной действительностью, наукой, моралью, политикой. Искусство вечно – возвышается не только над обществом, но и над природой и богом. «Всё прах! – одно ликуя, искусство не умрет. Статуя переживет народ.»

Поэзия не должна вести человека по дороге прогресса, она должна заниматься собственными задачами, стилем, ритмом, живописными образами, рифмами. Искусство не должно ничему служить! «Все полезно и уродливо, ибо это выражение некой потребности, а потребности человека мерзки и отвратительны, как и его ничтожная и жалкая природа».

Единственная цель искусства: КРАСОТА. (Например, в стих-и «Фермадонт»-название реки. Готье описывает картину Рубинса, на которой описывается битва. Он использует технику Экфрасиса – описание произведения изображения искусства, или архитектуры в литер.тексте. поэт излагает в стихах произведение живописи на сюжет античной легенды, в которой рассказывается об избиении амазонок и разрушение их города

на реке Фермадонт. Мотив истребления женщин-воительниц подменяется мотивом художественного творчества. Сражение воссоздается как предмет вторичного творческого воссоздания или изображения. «У меня в кабинете есть грандиозное сражение...»)

Парнасцы считали, что бесстрашие художника должно породить безличное искусство. Их склонность к описательности, к пластической зрелищности, к изображению далекого прошлого. Это должно было заменить национальное самовыражение.

!Требовали от художника мастерства и точности. Готье: «я люблю три вещи: золото, мрамор, пурпур, то есть блеск, точность и цвет».

Самый значительный сборник Готье «Эмали и Камеи». Камеи – живопись на камне. В стихах главное – пластика и живопись. Рельеф и цвет. Эмали – непрозрачная, стекловидная масса, которой покрывают поверхности металлических изделий. В «Эмалях» Готье привлекает пластическое начало. Готье уподобляет поэта скульптору, который высекает из глыбы мрамора статую. Поэт, как и скульптор, работает со словом, трудным для обработки материала. Только истинный поэт может создать шедевр.

Сопоставление поэтического и пластического прослеживается у Готье на уровне ритма.

ОСОБЕННОСТЬ: 1. В стихах Готье часто описывается произведение живописи, скульптуры, портреты, пейзажи.

2. Его стих-я обычно бессюжетны, часто статичные описания.

Например: «Первая улыбка весны – описывается март, который называется чудотворцем, украшающим природу.

Шарль Леконт де Лиль (1818 – 1894) – поэт уже следующего поколения (по сравнению с Готье), тоже считается главой парнасской школы. Он – выходец с о.Реюньон, по просьбе друзей-фурьеристов переселился в Париж; сторонник республики,

считал язычество древних источником духовного здоровья. Историю Л.де Лиль рассматривает как скольжение вниз от цивилизаций древнейшей Индии, языческой Греции, дохристианской Скандинавии – через изуверство церковников, злодеяния рыцарей Средневековья, через современный упадок нравственности к земной катастрофе. 2 Эсхатологические мотивы являются ведущими в стихотворениях «Багровое светило» («кровянистый свет солнца тускло забрезжит над беспредельностью, безмолвием объятый...»), «Гибнет мир» («Ты смолкнешь, темный гул, о голос бытия!.../ И дух, и плоть людей умолкнут навсегда!»). 3 Предисловие к сборнику Л. Де Лиля «Античные стихотворения» (1852) воспринимался парнасцами как манифест: 4Поэт отрицает воспитательную функцию искусства. Современные поэты и не в состоянии чему-либо научить: у них шаблонные мысли, они не понимают ни человека, ни мира. 5 Главный порок – неумение трудиться. В наступившей научной эпохе поэт должен погрузиться в интеллектуальное исследование. 6 Поэзия – интеллектуальная роскошь, доступная немногим. Произведение искусства – сочетание живой красоты мира и напряженной работы интеллекта. Истинная поэзия включает в себе философию, но высшая цель искусства – Красота, ибо Красота возвышает душу. Красоту можно достигнуть с помощью напряженной работы над формой. Так, стихотворение «В темную ночь, в штиль, под экватором» отличается живописностью, тщательной стилистической законченностью.

Сборник «Античные стихотворения» посвящен культуре и философии Древней Греции. Здесь есть подражания и вольные переводы античных авторов. При этом всегда присутствует философско-эстетическая позиция самого де Лиля: для него язычество – религия Красоты. Он идеализирует античность.

В другом поэтическом сборнике «Варварские поэмы»(1862): христианские мотивы в богоборческом варианте (напоминают поэмы Байрона). 2 При этом тема смерти была разработана так эмоционально и трагически, что противоречила высказываниям самого поэта о бесстрастности художника. 3Лиль был не только поэтом-философом, но и талантливым поэтом-анималистом. Его и прославили эти стихотворения – зарисовки растительного и животного мира, ставшие хрестоматийными.

ОСОБЕННОСТИ:

1. Поэт описывает экзотическую природу, диких животных, их охоту, кровь и гибель.

2. Стихотворения отличаются зрелищностью, напоминают череду застывших кадров. В стихотворении «Слоны» поэту удалось передать тяжелую поступь могучих животных по раскаленному песку пустыни, монотонность шагов

«Сатурнические поэмы» (или «Сатурналии», 1866), «Галантные празднества» (1869)

«Романсы без слов» (1874)

«Музыка — прежде всего».

Всё окрашено его меланхолией, его неясной тоской. Взгляд Верлена на мир напоминает пейзажи художников-импрессионистов. Он тоже любил изображать дождь, туманы, вечерние сумерки, когда случайный луч света выхватывает только часть неясной картины.

Существование вещей важно Верлену не в их материале, не в их объемных формах, но в том, что их одушевляет — в настроении. В поэзии Верлена мы наблюдаем дематериализацию вещей.

Пейзажи души:

– Отношение лирического героя к природе очень сложно

– Природа настолько близка поэту, что он нередко на время отодвигается, замещается пейзажем, чтобы затем снова в нем ожить.

– Степень личного проникновения Верлена в природу так высока, что, идя по воспетым им равнинам, по пропитанным весенним воздухом улицам окраин, выглядывая с поэтом из окна в сиреневые сумерки, прислушиваясь к монотонному шуму дождя, мы имеем дело не с картинами и голосами природы, а с психологией самого Верлена, слившегося душой с печальным и прекрасным миром.

– Пейзаж у Верлена уже не традиционный фон или аккомпанемент переживаниям человека.

– Сам мир уподобляется страстям и страданиям поэта.

– Такое смещение акцентов вызвано у Верлена не силой владеющих им страстей, но поразительной тонкостью чувств, которую он распространяет на всё, к чему обращен его взгляд.

– Каждое дерево, лист, дождевая капля, птица как будто издают едва слышный звук. Все вместе они образуют музыку верленовского поэтического мира.

Жан Николя Артюр Рембо (1854-91) — французский поэт, один из основоположников символизма, представитель группы «проклятых поэтов».

«Проклятые поэты» - название цикла статей Поля Верлена, посвященных его отверженным и непризнанным собратьям по перу, которые и сами не желали вписываться в окружающий мир буржуазного успеха и скучной добропорядочности — Корбьер, Рембо, Малларме.

Творчество Рембо

– пантеизм «Офелия»

– антибуржуазность «Под музыку»

– антивоенные стихи

– «Спящий в ложбине»

– 1871-1874 — символизм

– «Пьяный корабль» 1871

– «Лето в аду» 1873

– «Озарения» 1874

Теория ясновидения:

- Основной смысл — в магическом проникновении в суть жизни, в приобщении к Тайне Вселенной
 - Конечная цель — способствовать преодолению разобщенности людей, создать новые отношения между людьми, основанные на взаимопонимании
 - Способствовать улучшению человека и общества
- Поэт-ясновидец, медиум
- Познав тайну мира, он, подобно Прометею, должен донести её до людей
 - Начать надо с познания самого себя
 - В познании надо опираться не на разум, а на интуицию
 - Поэт — посредник между Высшей тайной и людьми, пассивный инструмент для её передачи
 - Творчество — интуитивное восприятие Тайны Вселенной и её пассивная запись

«Пьяный корабль» 1871

- одна из самых известных и значительных произведений Рембо, и одно из немногих, которыми он сам был доволен
- написано от имени корабля, сорванного с якоря, и носящего по свету по воле волн и ветров
- корабль = поэт, который оказался перед лицом Вселенной и пытается постичь её тайны

Символистское произведение:

- образы-символы
 - идея соответствий
 - принцип свободных ассоциаций
 - воплощение теории ясновидения
 - но: традиционная форма — 12-ти сложный стих, рифма
- «Лето в аду» 1873, «Озарения» 1874
- ритмическая проза
 - теория ясновидения: сложные образы, соединение яви и мечты, поток ассоциаций.

4. Ш. Бодлер: эволюция творческого пути.

Б считается одним из самых загадочных и противоречивых поэтов. Уже с детства в нем зародилось одиночество. С 6 лет потерял отца, а мать вышла за другого. Это переживание было настолько впечатлительным, что тема смерти сквозит. Поэтические способности появились рано и в подростковом возрасте он выиграл конкурс, написав стих на-латинском. Мать и отчим отослали его из города, чтобы он не стал поэтом. Но в 1846 году он вернулся в Париж и всю жизнь жил в долгах и нищете. Он сам себя называл эгоистом, как больные и дети. Это также отложило отпечаток.

В письмах к актрисе Жан Дюваль возникает тема страдания. Оказывает влияние на Б и сам город Париж: контрастное сочетание богатства и нищеты, уродства и красоты. Признание как писателя к нему придет после смерти благодаря символистам.

Творчество Б формируется поэтическими традициями 30-х - 40-х и тесно связаны с романтическим направлением. Он опирается на принцип дуализма и первостепенное знание уделяет человеческой личности. Ценит поэзию В. Гюго, где его привлекает культ гения и эстетика безобразного, обоснованная в «Теории гротеска».

В 50-е годы Б испытывает сильное влияние со стороны Т. Готье и его работы «Над глагольными формами». Он называет его безукоризненным поэтом. И учится у него совершенствованию формы. Он стремится сформировать свою эстетическую программу.

Стремиться создать цельное искусство и в формировании его активно использует художественный мир Э. По. Он переводит на французский язык 37 его новелл и пишет 2 очерка. В творчестве По он увидел образец эстетической программы для себя. Т.о. эстетика Б занимает промежуточное положение между поэзией романтической и парнасской. Он ценит воображение, но уточняет, что оно должно быть сознательным, что над ним нужно работать. В его поэзии главную функцию выполняет интеллект. Свою программу Б сформировал в 2-х работах «Эстетические редкости» и «Романтическое искусство». Б считал, что писательство 19 века сверхприродно, т.к. порождено цивилизацией, которая приближается к старости. Эта предзакатность накладывает отпечаток на вкусы, что проявляется в интересе к красоте увядания, следовательно, предпочтение мастерски сделанному.

Сборник был опубликован в 1857 г. и вызвал судебные разбирательства. «Цветы зла» (1857-1868) 3 издания

В трех редакциях с различным объемом. Первое издание привело к судебному процессу, в результате которого Бодлер был оштрафован за нарушение норм общественной морали и вынужден убрать из сборника 6 наиболее «непристойных» стихотворений.

Основные черты и идеи: 1 двоимирие: мир реальности и мир идеала: мрачное открытие грязного, отвратительного сочетается с ощущением полноты жизни, могущества её природных начал, их контрастов. Самый большой раздел сборника - «Сплин и идеал». 2 Критика буржуазной пошлости; противопоставление между городом и природой, между искусством и действительностью. 3 Роль и место поэта: поэт — принадлежит идеалу, его не понимают окружающие его обыватели. «Альбатрос» 4 Теория соответствий: все явления окружающей действительности связаны друг с другом; соответствия между цветом, звуком, запахом, вкусом. Сонет «Соответствия». 5 Классическая строгая форма стихотворений. Форма сонета.

«Цветы зла» - название оксюморонного типа. В нем отражено двойственное восприятие мира. В каждом человеке борется божественное и сатаническое начало. В сборнике 6 частей.

Глава 1: «Сплин и Идеал». Первая глава сборника самая длинная, но очень важная для понимания всей сущности замысла. Автор рассказывает читателю, какая страшная борьба происходит в человеческих душах, как они раздираются мучительными сомнениями. Тяжкие грехи и ошибки ввергают душу в пучину тьмы и мрака, но высокие помыслы и стремления возносят до её самых небес. Последние стихотворения этой главы заканчиваются трясинной, из которой не может выбраться душа лирического героя, страдающая от смертельной тоски и сплина. Глава 2: «Парижские картины». В этой главе лирический герой в тоске, которая тянется ещё из «Сплина и Идеала», бродит по улицам огромного Парижа. И оказывается, что душа со всеми своими проблемами и несчастьями одинока даже в таком многолюдном городе, как Париж. Бодлер поднимает здесь тему маленького человека, которая актуальна для всей европейской и русской литературы середины XIX века. Лирическому герою сборника достаточно суток, чтобы понять и осознать всю боль своего одиночества посреди бездушного города. Глава 3: «Вино». Не в силах выдержать тяготы давящего, мучительного одиночества, лирический герой сборника пытается успокоиться и найти забвение в наркотиках и вине, которые только усугубляют его состояние. Его сознание отуманивается, он теряет способность здраво рассуждать и не может уже отличить добро от зла. Минутное наслаждение очень быстро проходит, оставляя горечь, боль и не проходящее чувство безраздельного одиночества. Глава 4: «Цветы зла». В этой главе лирический герой предстаёт перед читателями ещё более слабым и немощным. Он не может выдержать тех искушений окружающего мира, которые просто обрушиваются на него. Он совершает ошибку за ошибкой, один грех за другим: это и разврат, и похоть, и даже убийство. Но и сладость греха слишком мимолётна, как наркотики и вино, а идеал лирическим героем сборника так и не найден. Глава 5: «Мятеж». Осознавая собственные грехи и собственную немощь перед искушениями, лирический герой бросает вызов

ненавистной судьбе и всему миру. Он открыто сетует на несовершенство миропорядка, с которым он не может мириться и не будет. В главе всего три стихотворения, но они очень яркие и бесстыдно богоборческие, в них обнажена и утрирована правда жизни, которая делает лирического героя нравственным калекой, который не нашёл своего места под палящими лучами солнца. Глава 6: «Смерть» Наконец измученная душа находит успокоение, но этот покой знаменует собой смерть. Причём лирический герой сборника так и не достигает того идеала, ради которого он совершал свои ошибки, грехи и проходил все эти испытания: •испытание любовью и искусством (1 глава); •большим городом (2 глава); •опьянением (3 глава); •порочным наслаждением (4 глава); •бунтом (5 глава).

«Цветы зла» Шарля Бодлера — это единая поэтическая книга, в которой нельзя поменять местами ни одно стихотворение: настолько органична её структура. Именно в этом сборнике французскому поэту удалось воплотить свою эстетическую программу, показав муки и страдания одинокой человеческой души в поисках идеала.

«Цветы зла» - название оксюморонного типа. В нем отражено двойственное восприятие мира. В каждом человеке борется божественное и сатаническое начало. В сборнике 6 частей!

Для своего времени творчество Б было новаторским. Его очень активно переводили.

Теория соответствий - это особая концепция творчества Ш. Бодлера. Он не был ее изобретателем, однако систематизировал ее и придал ей совершенную форму. Основа теории - принцип единства мира и многообразия взаимосвязей всех его элементов. Бодлер обращается к размышлениям Гофмана (идея соответствия между цветами, звуками и запахами).

Он пересматривает классическую установку Аристотеля «О подражании природе как важнейшей задачи живописца». Б называет природу словарем, который должен снабжать писателя темами и мотивами. Воображение – это царица способностей. С помощью воображения в привычном образе можно найти необычное, соединить не соединимое. Иллюстрацией этой мысли является сонет «Соответствие» - запах, цвет, звук это ряд ассоциаций. Теория соответствий не является изобретением Б именно он дал ей последовательное и поэтическое воображение. Подтверждение этой теории он видел в творчестве Гофмана, По, Бальзака, Гюго, в живописи да Лакруа. По Б между чувствами и соцветиями есть взаимная аналогия, которая выражается через символы. Всеобщая аналогия исходит из общепсихологических представлений. «Красное – цвет крови, жизни; зеленый – спокойный, веселый, улыбающийся, это цвет природы». Все знают, что желтый, оранжевый, красный возбуждают, но имеются тысячи желтых и красных оттенков.

Б выделил 3 типа соответствий: 1. Когда одно чувство вызывает другое чувство, которое относится к другой области восприятия (например, звук - цвет). Эта связь аффективно-ассоциативная, т.е. основанная на душевном воплощении. Сонет «Соответствие» - в его центре тема таинственного соответствия видимой природы и невидимых сущностей. Б предлагает свою цепочку запах-звук-цвет (античная тема, зрительные образы храма, изображение гармонии природы, стихотворение "Маяки": маяки - это художники западно-европейской цивилизации, такие как Рубенс, да Винчи, Рембрандт, де Лакруа). 2. Перетекающая друг в друга чувственные впечатления обладающее силой внушения. Например они пробуждают воспоминания: стих «Аромат», где запах ладана в церкви вызывает ассоциации любовную сцену и пробуждают воображение и фантазию (стихотворения "Экзотический аромат", "Волосы"). 3. Когда природный психо-физический мир (мир вещей, впечатлений) оказывается знаком духовной сверх-природы.

В цикле «Сплин и идеал» находят выражение не только самые общие представления Бодлера о красоте, искусстве, судьбе художника, но и концепция «соответствий», которая является отличительной особенностью его эстетики. В поэтической форме она воплощена в знаменитом программном сонете «Соответствия», а теоретически аргументирована в статьях об Э. Делакруа, Р. Вагнере и Т. Готье.

В названии циклов книги скрыто присутствует мысль об испытаниях, через которые проходит человек в поисках идеала. Основная тема сборника стремление к абсолютному и невозможность его достижения.

Логика произведения предполагает более компактную структуру ликующее стремление соединиться с абсолютным, горечь разочарования и поиск форм, эстетизирующих действительность. Несмотря на безуспешность боренья с Мирозданием, несмотря на недостижимость истины человек в глазах Бодлера никогда не оставит попыток овладеть действительным познанием мира.

Первая и самая длинная глава, Сплин и Идеал (SpleenetIdal), показывает поэта, раздираемого противоборствующими силами, которые либо увлекают его на дно, либо возносят на небеса. Это было предвестием циклов об искусстве и любви, но сама глава завершается безрассудным погружением в болото тоски, или «сплина». Во второй главе, Парижские картины (TableauxParisiens), поэт в течение суток блуждает по улицам Парижа, терзаясь своими бедами среди удручающего равнодушия современного города. В третьей главе, Вино (LeVin), он пытается найти забвение в вине и наркотиках. Четвертая глава, Цветы зла (Fleursdumal) – это цикл искушений, бесчисленных грехов, перед которыми он не устоял. В пятой главе, Мятеж (Rvolte), брошен яростный вызов судьбе. Последняя глава, Смерть (LaMort), означает конец странствия.

5. Ф. Геббель «Юдифь»: проблематика драмы в контексте творческого пути её автора и идейно-эстетических исканий времени.

Ф. Геббель (1813—1863). Первые значительные произведения Геббеля были созданы в 40-е годы, накануне революции 1848 года, но большая часть его зрелых произведений написана уже в период реакции.

Геббель, хотя он писал стихотворения, новеллы и статьи, прежде всего — драматург, единственный значительный немецкий драматург XIX века после Клейста и Бюхнера. Он пытался продолжить традиции классической немецкой драмы, создать и теоретически обосновать художественно завершенное, идейно насыщенное монументальное искусство. В период начавшегося кризиса буржуазного искусства после революции 1848 года замыслы Геббеля, родившиеся в обстановке общественного подъема 40-х годов и питавшиеся еще традициями большого искусства конца XVIII — начала XIX века, традициями Гете и Шиллера, смогли быть осуществлены лишь в очень ограниченных пределах.

Фридрих Геббель — сын каменщика; он смог получить необходимое образование, выбиться из ремесленной среды и стать выдающимся писателем не только благодаря незаурядному таланту, но и благодаря огромному упорству и энергии, проявленным им в суровой жизненной борьбе.

Взгляды Геббеля на искусство, его теория драмы сложились в 40-х годах («Мое слово о драме», 1843; «Предисловие к «Марии Магдалине», 1844; «О стиле драмы», 1847, и другие).

Геббель считал драму высшей формой искусства. Драма, по его мнению, «изображает жизненный процесс, как таковой», в том смысле, что в центре драмы стоит главная, с точки зрения Геббеля, проблема жизни — проблема соотношений индивида и целого. Геббель исходит из того, что индивид неизбежно, в силу самого факта своего существования, приходит в конфликт с целым. Эта «вечная истина» и составляет основу и сущность драматического конфликта. Трагическая «вина» героев заключается в самом процессе жизни как процессе выделения индивида. Этот конфликт индивида с целым и движет жизнью: люди должны страдать и гибнуть, чтобы целое могло существовать и развиваться.

Социальной основой этой теории Геббеля является конфликт между человеком и обществом в буржуазной действительности. Геббель абсолютизирует его, превращая в «извечный» конфликт.

В эстетической теории Геббеля дают себя знать и реалистические тенденции.

Гebbель подчеркивает связь искусства с жизнью. Указывая на необходимость большой всемирно-исторической проблематики в драме, Гebbель вместе с тем предостерегает от превращения драмы в аллегорическое воплощение философских идей: драматург должен «дать возможность созерцать жизнь в ее непосредственности».

Драмы Гebbеля. В первой же, однако уже достаточно зрелой своей драме «Юдифь» (1841) Гebbель, воспользовавшись библейским сюжетом, стремился осуществить свою теорию драмы.

Герой драмы Олоферн в своем могуществе стоит выше всех людей; тщетно ищет он соперника, сколько-нибудь равного себе. Его «вина», приводящая его к гибели, заключается в том, что он как личность «нарушил меру» и пришел в конфликт с целым. Олоферну противопоставлена героиня драмы — Юдифь, столь же значительная индивидуальность. Движимая патриотическим чувством, когда ее соотечественники готовы уже уступить неприятельскому войску во главе с Олоферном, она одна решается отправиться в неприятельский стан, чтобы убить Олоферна. В нем она находит большого человека, единственного равного ей, и готова отказаться от своего намерения. Но Олоферн видит в ней только женщину и этим оскорбляет ее человеческое достоинство. Юдифь мстит ему, убивая его.

Трагическая «вина» Юдифи также состоит в исключительности и значительности ее как человека: она единственная отважилась на подвиг — убийство Олоферна. Осознание исключительности своего поступка сочетается у Юдифи с мучительным сознанием того, что она убила «первого и последнего человека в мире», равного ей. Приветствуемая ликующим народом, Юдифь внутренне раздавлена и опустошена.

Таким образом, трагедия Юдифи — трагедия большой индивидуальности.

Идейная насыщенность этой драмы Гebbеля и ее построение как монументальной драмы с народными сценами связаны с традицией высокой классической драмы Гете и Шиллера. Но в проблематике ее имеются по сравнению с классической драмой новые моменты: Гebbель уделяет больше внимания раскрытию психологии героев, останавливаясь на эротических моментах в психологии героини. Тема столкновения мужчины и женщины (когда мужчина видит в женщине только женщину), характерная для поздних драм Гebbеля, намечена уже здесь. Философски осложненная психологическая проблематика оттесняет у Гebbеля на второй план общественную, гражданскую тему.

+анализ в тетрадке

6. У. Теккерей «Ярмарка тщеславия» как «роман без героя».

«Ярмарка тщеславия» — «роман без героя», — так в подзаголовке Теккерей назвал свою книгу. В этих трех словах он полемически выразил и свой замысел, и свою идейную позицию, и новаторскую творческую задачу, и горький итог своих наблюдений над современным ему обществом. Короленко, характеризуя роман Диккенса «Домби и сын», отметил, что его наполняют «толпы персонажей». И в «Ярмарке тщеславия», завершенной Теккереем в том же 1848 году, когда вышел отдельным изданием «Домби и сын», также «толпы персонажей». Среди них выделяются лица, на которых сосредоточено особое внимание автора, есть приметные, есть, можно сказать, и главное действующее лицо, но нет героя.

И нет среды, нет духовной атмосферы, в которой могло бы развиваться героическое начало и предстать в живом образе. Быт, нравы изображены в «Ярмарке тщеславия» со всеми подробностями, среда представлена многими лицами — и титулованной и денежной знатью, но все это — посредственность, с каким бы самомнением, с какой ^бы помпой она ни заявляла о себе.

Ни одной истинно широкой натуры, духовно возвышенной и значительной. Ни одной сколько-нибудь масштабной личности. Самой яркой фигурой в толпе разноликих персонажей оказывается Бекки Шарп — выдающееся достижение художественного реализма. Вспомним восхищенное мнение Л. Н. Толстого о Диккенсе, которое поражает

необычайностью формы выражения, неожиданным выводом: «Просейте мировую прозу, останется Диккенс, просейте Диккенса, останется «Дэвид Копперфилд», просейте «Копперфилда», останется описание бури на море». Прделаем ту же процедуру с Теккереем. Просеем все его произведения, останется «Ярмарка тщеславия», просеем персонажей этого романа, всю их огромную толпу, останется Ребекка Шарп, просеем всех персонажей всех английских романов XIX и XX веков, Бекки Шарп останется в ряду самых значительных и живучих. Можно сказать, что Бекки Шарп давно стала именем нарицательным, и в той или иной концентрации в разных общественных слоях и сферах заявляет о себе до сих пор.

Среди вереницы персонажей это незаурядное лицо: «Пусть это роман без героя, но мы претендуем, по крайней мере, на то, что у нас есть героиня». По-разному можно воспринимать это авторское заявление — и соглашаясь с ним, и сомневаясь в нем, — автор склонен подшутить и над собой и над читателем, но мнение автора, какой бы подтекст у него ни был, не следует игнорировать. Ребекка Шарп умна, остроумна, артистична, обаятельна, полна энергии, деятельна, обладает твердостью духа, решимостью, силой воли. Когда она впервые появляется на страницах романа, непредубежденный читатель невольно проникается к ней симпатией. Как независимо и непринужденно, с понятной и обоснованной дерзостью, возмущенная бездушием, лицемерием, несправедливостью, ведет себя юная Бекки, покидая пансион мисс Пинкертона, напыщенной, чванливой и тщеславной женщины; пансион молодых девиц, где сироту Бекки, дочь бедных родителей, — одаренного, но беспечного и спившегося художника и незаметной танцовщицы, — держали по необходимости, на положении " пари. „Но сущность характера Бекки Шарп, ее жизненная цель и средства, избираемые ею для достижения цели, образ ее поведения отнюдь не героического /Свойства. Бекки Шарп — воплощенный авантюризм, обусловленный корыстной целью. Пробриться вверх,/ к большим деньгам и знатному или видному положению — вот задача ее жизни. Пробриться вверх для того главным образом, чтобы иметь тщеславное удовольствие на все и всех смотреть сверху вниз.

В своих устремлениях и в выборе средств для хищного самоутверждения эта героиня легко пренебрегает нравственностью, высокими понятиями и человеческими чувствами, все свои достоинства мобилизует и расходует для достижения эгоистичной суетной цели. Бекки Шарп отнюдь не склонна себя винить за безнравственный образ жизни, а всю вину переносит на внешние обстоятельства, так сказать, на недостатки материального обеспечения. «Пожалуй, и я была бы хорошей женщиной, имей я пять тысяч в год». Так рассуждает про себя Бекки. «Какой-нибудь олддермен, возвращающийся с обеда, где его угощали черепаховым супом, не вылезет из экипажа, чтобы украсть баранью ногу; но заставьте его поголодать — и посмотрите, не стащит ли он ковригу хлеба. Так утешала себя Бекки, соразмеряя шансы и оценивая распределение добра и зла в этом мире». «Кто знает, — комментирует автор «Ярмарки тщеславия», — может быть, Ребекка и была права в своих рассуждениях и только деньгами и случаем определяется разница между нею и честной женщиной!»

Может показаться, что Теккерей разделяет софизмы «маленькой авантюристки», как он называет свою героиню, имея в виду не масштабы авантюризма, а ее маленький рост. Так может казаться, но не должно. Теккерей с глубоким интересом обращался к английской литературе XVIII века, высоко ценил литературу эпохи Просвещения, особенно Филдинга, опирался на традицию просветительского романа. Он склонен был разделять взгляды просветителей на прямую линейную зависимость характера от среды. Жизнь на глазах Теккерей обнажала утопизм многих, в том числе восторженных представлений просветителей. Рассуждения Ребекки относительно того, что и она «была бы хорошей женщиной», имей она «пять тысяч 144 фунтов в год», не безоговорочны, не случайно она начинает это свое рассуждение с вводного слова «пожалуй». И автор в своем комментарии избегает категоричного суждения, он, в свою очередь, говорит: «может быть» и вскоре отметит несостоятельность и фальшь аргументов своей героини. И она «могла бы возиться

в детской», если бы была материально обеспечена, говорит про себя Ребекка. Нет, не могла бы. Это знает и об этом скажет автор.

У Бекки появится такая возможность, появятся деньги, милейший ребенок, мальчик Родон, готличная детская, но возиться она в ней не захочет, не сможет, это чуждо ее натуре. Добрые мысли и тихие удовольствия были противны миссис Бекки: они раздражали ее; она ненавидела людей, которым они нравились; она терпеть не могла детей и тех, кто любит их». Из разных уст слышит читатель резкие и не пустые слова о Бекки Шарп: она способна «лгать без зазрения совести», «извлекать пользу из всего решительно», «вероломный друг и вероломная жена», она «злая, дурная женщина». Автор не оспаривает всех этих обличений маленькой Бекки и все же скажет о ней: «в сущности не злая». И также из разных уст читатель может услышать, что Бекки и мила и очаровательна, что она «добродушное и милое создание». И сам автор не раз взглянет на нее увлеченно, будет сравнивать ее с другими лицами и не сможет удержаться, чтобы не отметить ее поразительную и озадачивающую привлекательность.

7. У. Теккерей «Ярмарка тщеславия»: система образов и принципы её построения.

1848 год. В заглавии вынесен образ к ключу для понимания текста. «Базар житейской суеты» этот образ, заимствованный у английского писателя Джона Беньяна из романа «Путь паломника».

Это современная Англия 19 века. Теккерей пытается создать широкую эпическую картину Западной Европы 19 века.

Самое значительное произведение Теккерей «Ярмарке тщеславия». Перевод не совсем точен: это скорее «Ярмарка житейской суеты». Люди и предметы уравниваются в своем значении, так же как жизнь, кровь и удовольствия. В романе Теккерей нет собственно продажи, но почти все герои подчиняют свои действия практическим целям, которые сводятся к денежному интересу.

Автор назвал произведение романом без героя: он, вероятно, имел в виду то, что сам идеального пути не знает и предложить его своему читателю не может. Скептик только показывал мир таким, каков он есть, и хотел заставить читателя задуматься над его сущностью. Вместе с тем иронический склад ума заставил Теккерей сказать, что у него есть героиня — Ребекка Шарп. Назвать ее героиней можно только потому, что это самый яркий характер в романе.

Форма романа необычна: повествование ведет не автор, а Кукольник. Для своего романа-хроники Теккерей избрал своеобразно художественное обрамление: оно возникло из наблюдений над Народной жизнью. В Британии первой половины XIX века любимым зрелищем масс были спектакли с участием кукол-марионеток (так называемый театр Панча — английского Петрушки). Продолжая традиции народного кукольного театра, Теккерей вводит в свой роман образ Кукольника

Во вступлении передано настроение романа и указано на то, что за ширмой скрывается истинная жизнь. Несколько позднее Кукольник скажет о том, что его персонажи ловко танцуют, когда он их дергает за ниточки, как кукловод в театре. Но перед читателем возникает не сцена балагана, а реальная действительность, и поступки персонажей определяет Реальная Жизнь.

Писатель вводит множество эпизодических персонажей, которых характеризует только фамилия, как, например, мадам де Сент-Амур или графиня де Бородино, а также мадам де Белладонна. В пансионах де Сент-Амур и де Бородино собирается публика в весьма потрепанной одежде, с немолодыми и подозрительными лицами. Но все эти лица и множество других создают тот социально-временной фон, на котором разворачиваются события романа.

Кукольник постоянно появляется, разрывая романное действие. Он предлагает читателю сопоставить действия героев с обычаями «Ярмарки тщеславия», чтобы

самостоятельно сделать вывод о том, что все герои порождены своим временем и своей средой.

Специфика формы произведения состоит в том, что это одновременно роман со сложной передачей психологии персонажей и комментариев к нему в рассуждениях Кукольника. В романе три основные сюжетные линии, в центре которых семьи Седли, Осборнов и Кроули. Все они связаны личностью того, кого автор упорно стремится не называть героем — Доббина. Особое место в произведении занимает Ребекка (Бекки) Шарп: она вхожа во все круги общества и даже представлена ко двору.

Тайн в произведении не должно быть, роман представляет собой жизнь персонажей с 1812 по 1832 г. В нее врываются трагедии государственного плана — битва при Ватерлоо — и личного: смерти, "измены близких людей. Но писатель строго придерживается своего принципа. Автор пишет, что главная задача читателя и автора в том, чтобы узнать, как разрешится судьба Джоза Седли, влюбленного в Бекки. Именно эту задачу и предстоит решить. Когда сватовство не состоялось, то автор, обращаясь к читателю, скажет, что если бы Бекки вышла замуж за Джозефа, то и романа бы не было. Здесь уже идет игра с самим текстом произведения.

«Ярмарка тщеславия» — роман социально-психологический, ибо писатель стремится раскрыть социальную обусловленность мышления и психологии изображаемых им лиц. В целом характеры персонажей: Эмилия кроткая и любящая; Доббин умный, честный, доблестный и самоотверженный; старший сэр Питт Кроули — опустившийся сутяга и развратник; младший сэр Питт Кроули глуп, самоуверен и расчетлив; его жена Джейн добра и покорна; лорд Стайн — развратный старик, пользующийся большим влиянием в свете, богач, циник.

Изменение в романе претерпевают только двое — Родон Кроули и Ребекка. Родон Кроули, став отцом, уйдя в отставку, постепенно утрачивает присущее ему легкомыслие. Особенно трогательны, его отношения с сыном. Узнав об обманах Ребекки, Родон проявляет подлинное благородство и мужество.

Особенно ярко передана личность Ребекки Шарп. Девочке рано пришлось стать взрослой и слушать вольные речи в мастерской отца. Попав в пансион мисс Пинкертон после его смерти, она должна была сама оплачивать свое обучение, давая девочкам уроки французского. При этом она не упускала случая поучиться игре на фортепиано (прекрасно пела Бекки еще в доме отца). Непокорный характер сказался очень рано: у Бекки появилось желание стать независимой, но независимость, поняла она, возможна только для богатого.

Теккерей в историю жизни Бекки очень часто вводит случай, для нее — несчастный, что вообще присуще жизни и что позволяет роману существовать (несостоявшаяся помолвка/ранняя свадьба).

Автор не стремится показать Бекки предельно развращенной. Бекки не раз сетует на то, что ее окружают дураки. Она явно умнее и талантливее многих окружающих ее женщин, активнее, деятельнее мужчин. Но ее происхождение таково, что у нее нет возможности проявить свои таланты. Ее зеленые глаза постепенно привыкают обманывать, она все больше становится похожа на притаившуюся змею.

В финале, Бекки не стыдится появляться с заведомыми мошенниками и шулерами, слишком часто прикладывает к бутылке с коньяком, носит испачканное румянами платье, автор дает понять, что его героиня и не могла вести себя иначе после катастрофы на Керзон-стрит, ибо такой ее сделала жизнь на Ярмарке: «Каких же поступков ждать от женщины, не имеющей ни веры, ни любви, ни доброго имени! А я склонен думать, что в жизни миссис Бекки был период, когда она оказалась во власти не то чтобы угрызений совести, но какого-то отчаяния, и совершенно не берегла себя, не заботясь даже о своей репутации» — При этом автор обращает внимание читателя на постепенность изменений в характере Бекки и вместе с тем на неизбежность их при сложившихся обстоятельствах: уныние, упадок силы нравственное падение наступили не сразу, они появились постепенно — после ее несчастья и после многих отчаянных попыток удержаться на поверхности .

Только единицы могут противостоять обычаям Ярмарки житейской суеты. Среди них на первом месте стоит Доббин. Но положение порядочного человека очень сложно, и понять и оценить его могут не многие.

Всю свою недолгую жизнь Джордж подсмеивался над своим самым верным другом, а неловкий Доббин просто оставался предельно честным человеком. После гибели Осборна его друг содержал на свои деньги (никому не говоря об этом) его вдову и сына и скрывал от несчастной женщины, что муж готов был изменить ей уже через неделю после свадьбы. Раскрытие этой тайны могло бы принести горе несчастной Эмили, но, вероятнее всего, приблизило бы самого Доббина к заветной цели — стать ее мужем, а полюбил ее Вильям с первого взгляда.

Герои не +и не – они реалистичны.

Роман, не викторианский по своей сути, завершается почти в духе викторианства: Доббин женится на Эмили, сын Родона Кроули станет в будущем наследником в Королевском Кроули, даже Ребекка сумела неплохо устроить свои дела и вернулась в Англию.

В финале, как и в начале романа, появляется Кукольник, который не покидал его страниц, особенно в первой части романа. Он подводит итог: «Суета сует! — Кто из нас счастлив в этом мире? Кто из нас получает то, чего жаждет его сердце, а получив, не жаждет большего? Давайте, дети, сложим кукол и закроем ящик, ибо наше представление окончено»

Финал романа с обращением к детям и их куклам ироничен, но ирония стала более грустной, чем в начале: желаемого счастья получить невозможно.

Довольно часто автор вводит вымышленного собеседника.

Замечания в скобках, введенные в речь персонажей: они раскрывают истинные побуждения героев или указывают на несовместимость положений либо желаний разных лиц.

Успех «Ярмарки тщеславия» принес Теккерю славу, однако скептицизм писателя не уменьшился, надежд на изменения в обществе стало еще меньше.

Романы Теккеря, особенно «Ярмарка тщеславия», открыли новую страницу в истории английской и мировой литературы. Снобизм во всех сферах жизни становится предметом иронии, а чаще и сатиры автора. Соединение объективности, тонкого психологического анализа с сатирическими приемами изображения мира создает совершенно особый колорит романов Теккеря, одного из самых умных и образованных писателей Европы.

8. Ч. Диккенс. Основные этапы творческого пути («сентиментальный» реализм и его эволюция).

Творчество Чарльза Диккенса, с учетом его эволюционного развития, условно можно разделить на четыре основных периода.

Первый период (1833—1837) В это время были созданы «Очерки Боза» и роман «Посмертные записки Пиквинского клуба». В указанных произведениях уже отчетливо вырисовываются, во-первых, сатирическая направленность его творчества, предвосхитившая сатирические полотна зрелого Диккенса; во-вторых, этическая антитеза «добра и зла», выраженная «в споре между Правдой — эмоциональным восприятием жизни, основанном на воображении, и Кривдой — рациональным, интеллектуальным подходом к действительности, основанном на фактах и цифрах (спор между мистером Пиквиком и мистером Блоттоном)».

Второй период (1838—1845) В эти годы Чарльз Диккенс выступает как реформатор жанра романа, расширив сферу, никем до него серьезно не разрабатывавшейся детской тематикой. Он первым в Европе на страницах своих романов стал изображать жизнь детей. Образы детей входят в качестве составной части в композицию его романов, обогащая и углубляя как их социальное звучание, так и художественное содержание. Тема детства в

его романах напрямую связана с темой «больших надежд», которая становится центральной не только на этом этапе творчества Диккенса, но продолжает звучать с большей или меньшей силой во всех последующих художественных произведениях писателя.

Обращение Чарльза Диккенса в этот период творчества к исторической тематике («Барнаби Радж»), объясняется прежде всего попыткой писателя осознать современность (чартизм) сквозь призму истории и найти альтернативу «злу» в сказочных сюжетах («Лавка древностей», цикл «Рождественские рассказы»).

Этот зрелый период творчества писателя ознаменовался созданием следующих произведений: «Оливер Твист» (1838), «Николас Никклби» (1839), «Лавка древностей» (1841), «Барнеби Радж» (1841), «Американские заметки», «Мартин Чезлвит» (1843) и циклом «Рождественских рассказов» («Рождественская песнь», 1843, «Колокола», 1844, «Сверчок на печи», 1845 и др.).

Третий период (1848—1859) характеризуется углублением социального пессимизма писателя. Меняется и техника письма: *«ее отличает большая сдержанность и продуманность приемов»*, в изображении художественных картин *«особое значение приобретает деталь»*. Вместе с тем углубляется и реалистическое исследование писателем детской психологии. В целом творчество Чарльза Диккенса в этот период ознаменовало качественно новый этап в истории развития английского реализма — этап психо-логический. Появляется в творчестве писателя и новая, ранее им не исследованная, этическая категория — нравственная пустота.

В этот период творчества вышли в свет следующие зрелые реалистические романы писателя: «Домби и сын» (1848), «Дэвид Копперфилд» (1850), «Холодный дом» (1853), «Тяжелые времена» (1854), «Крошка Доррит» (1857), «Повесть о двух городах» (1859).

Четвертый период (1861—1870) В этот последний период Чарльзом Диккенсом созданы два шедевра: «Большие ожидания» (1861) и «Наш общий друг» (1865). В этих произведениях уже не встретишь мягкого юмора, присущего Диккенсу в начале творческого пути. Мягкий юмор сменяется безжалостной иронией. Тема «больших надежд» позднего Диккенса превращается, по сути, в бальзаковскую тему «утраченных иллюзий», только в ней больше горечи, иронии и скепсиса. Разбитые надежды не спасает даже диккенсовское все спасающее пламя домашнего очага. Но этот результат крушения «больших надежд» интересует Диккенса — художника и моралиста уже все больше не в плане социальном, а скорее в нравственно-этическом.

В последних зрелых романах Диккенса подвергается глубокому философско-психологическому осмыслению и давняя проблема искусства — лицо и маска, его скрывающая. В ранних произведениях писателя мы встречаем немало образов-масок. Отчасти это можно объяснить любовью писателя к театру, отчасти статично-сказочным пониманием характера. Например, образ Квилпа — маска злодея. В ранних произведениях писателя маска *«будь она доброй или, напротив, злой — ничего не скрывала»*. Но уже в «Крошке Доррит» под маской скрывается истинное лицо. Лицо и маска в этом романе Диккенса — это разные ипостаси личности героя. На игре маски и истинного лица героя построен последний законченный роман Чарльза Диккенса «Наш общий друг».

Диккенс — писатель-урбанист. Лондон не только фон, но и действующее лицо. Описывает лондонские трущобы, деловой район Лондона. Эстетика творчества: поддержание в человеке веры в неизменную победу добра над злом (так называемая «рождественская философия»): утверждение простых, не подлежащих сомнению общечеловеческих ценностей (по Достоевскому, «Диккенс — носитель общечеловечности»). Но в его творчестве эта манера трансформируется. В творчестве Д. выделяют 4 периода. В раннем творчестве очевидно влияние романов 18 века: романов-воспитания и романов большой дороги. Эти 2 жанровые разновидности соединяются в ранних романах. В своих произведениях Диккенс впервые рассказал правду о рабочих домах (Жизнь и приключения Оливера Твиста). Диккенс первооткрыватель темы детства и ребенка, создатель первого психологического портрета ребенка. После публикации романа

«Жизнь Дэвида Коперфильда, рассказанная им самим» в русской литературе появился ряд произведений, где главным становится психологический мир ребенка (С. Аксаков «Детские годы Багрова внука», Гарин-Михайловский «Детство Тёмы»). С темой детства у Диккенса связана тема воспитания и образования. Он показывает несколько типов плохих и хороших школ («Жизнь и приключения Николаса Никльби», «Домби и Сын», «Тяжелые времена»). Тема преступного сознания раскрывается по-разному: в раннем творчестве убийцы – это мрачные злодеи, inferнальные герои, люди с подлой душой («Лавка древностей» – карлик Твинк), в поздних романах образы преступников более психологичны, Д. показывает путь к убийству, мотивы героя («Наш общий друг» - шк. учитель Брэдли Хэдстом, влюблен в девушку, внутри него кипят страсти, убийство – единственный выход избавиться от соперника в любви). Сквозная тема – тема денег (претерпевает эволюцию) В ранних романах деньги – это благо, награждение за доброту сердца. В поздних романах деньги превращаются в губительную силу, калечат судьбы людей («Домби и Сын»). В творчестве Диккенса переплетаются след. традиции: романтическая (готика), англ. просветительский роман 18в, англ. мелодрама 19в, театр, сказочные традиции. Влияние романтизма в том, что главным композиционным элементом становится тайна. В 40е годы появляются «Американские заметки» (под впечатлением от посещения Америки, разочарован: хотел увидеть страну свободы, но не увидел), «Рождественские рассказы», «Домби и Сын» (у Диккенса появляется особый персонаж – человек с холодным сердцем: влияние сказки Андерсена «Снежная королева»). В творчестве Диккенса возникает проблема видимого отсутствия психологизма. Д. интересуется проблема маски. Д. проникает в челоуеч. души нетрадиц. способом, т.к в романах нет или очень мало внутренних монологов. Психологич. состояние раскрывается при помощи изображения внешних, невербальных проявлений. Жесты и мимика – главные средства выразительности. Д. наблюдает за персонажем в разных ситуациях.

В начале 1840-х гг. Диккенс пишет «Рождественские рассказы». Рождественские рассказы — это особый жанр, в основе которого лежит обязательно нравственная идея и благополучный конец. Диккенс выдерживает основы жанра, но обращается при этом к самым волнующим и трудно разрешимым проблемам, а потому использует и фантастику, и сновидения.

Восприятие Рождества Чарльза Диккенса. Как пишет в своей книге Г. К. Честертон, «идеал семейного уюта принадлежит англичанам, он принадлежит Рождеству, более того, он принадлежит Диккенсу». Таким образом, оно связано с традицией семейного празднования, идеей объединения родных и близких в эти холодные декабрьские дни, общечеловеческой идеей сострадания и любви. Под Рождество обычно вся семья собирается дома, у родного очага, прощаются прошлые ошибки и обиды. Именно в это время семья объединяется в едином стремлении к счастью и вере в чудо.

В «Рождественской песни в прозе» главный герой — жестокий скряга Скрудж. Ночью Скруджу снится сон, в котором ему являються три духа, несущие его над землей и показывающие разных людей, их страдания и их радости. Он видит свою юность, начало очерствения своей души. Скрудж начинает постепенно понимать бессмысленность существования только ради денег, которые отделили его от всех близких и лишили счастья. Он просыпается утром переродившимся человеком, для которого открылась радость помощи людям и общения с ними.

«Рождественская песнь» связана с мотивом «нравственного перерождения». По мнению Диккенса, дети как нельзя лучше способствуют нравственному возрождению, перевоспитанию других персонажей. Какое потрясение переживает Скрудж, когда видит мальчика и девочку рядом с Духом Нынешних Святков. «Тощие, мертвенно-бледные, в лохмотьях, они глядели исподлобья, как волчата... Имя мальчика - Невежество. Имя девочки - Нищета». Так, используя аллегорию в обрисовке детских образов, автор пытается воздействовать не только на Скруджа, но и на всех разумных людей. «Ради меня, во имя мое, помоги этому маленькому страдальцу!» - этот крик отчаяния звучит со страниц

произведений Диккенса, он звучит в каждом образе ребенка, им созданном. Писатель был глубоко убежден в том, что «сердце, в котором действительно не найдется любви и сочувствия к этим маленьким созданиям, - такое сердце вообще недоступно облагораживающему воздействию беззащитной невинности, а значит, являет собою нечто противоестественное и опасное». Классическим примером образа ребенка, который заключает в себе идею добродетели и нравственного благородства, ребенка, способного изменить окружающий его мир, является образ Малютки Тима («Рождественская песнь в прозе»). (Михальская)

Элементы рождественской философии в романах Диккенса.

Хотя «рождественский» миф, основа философии Диккенса, остался неизменным, сказка и действительность резче, чем раньше, отодвинулись друг от друга в «Домби и сыне». Судьбами героев Диккенса в гораздо меньшей степени, чем раньше, управляет случай, меняется и техника письма: ее отличает большая сдержанность.

Эволюция гордеца Домби по сути своей напоминает эволюцию скряги Скруджа. Скрудж, прежде чем исправиться, проходит через испытания. Однако он подвергается испытаниям во сне, тогда как Домби, прежде чем стать любящим отцом и нежным дедушкой, получает жестокий урок от жизни. Его гордыне наносят удары обстоятельства: сначала умирает сын, к которому Домби испытывал нечто похожее на теплые, человеческие чувства; его бросает красавица жена, его гордость попорана предательством верного Каркера, с которым сбежала Эдит; его нелюбимая дочь Флоренс выходит против его воли замуж за простого моряка Уолтера Гэя, и, наконец, детище всей его жизни, торговая фирма «Домби и Сын» терпит полный крах. По логике рождественской сказки Скруджу предписано совершить после своей метаморфозы немало добра. Но Домби к моменту своего духовного перерождения – немощный старик с рухнувшими надеждами.

9. Ч. Диккенс «Домби и сын»: проблематика, образная система, концепция.

Творчество Чарльза Диккенса (1812—1870) — явление уникальное. До настоящего времени не решен вопрос: кто Диккенс — романтик или реалист? Исследователи постоянно пишут о связи романов Диккенса со сказкой, ибо гипербола, счастливое разрешение самых трагических и, казалось бы, безвыходных коллизий благодаря вмешательству благородных героев, чаще всего чудаков, заставляют вспомнить именно сказочную конструкцию произведения.

Начиная с «Домби и сына» (1848) Диккенс обращается к более значительным общественным вопросам:

✓ Здесь впервые появляется присущая ему особая глубина в постижении мира и человека.

✓ Психология персонажей рассматривается не только путем внешней характеристики и описания преобладающей черты.

✓ Здесь же намечаются изменения, которые должны произойти с героями за десять лет.

Смысл названия— «Торговый дом Домби и сын, торговля оптом, в розницу и на экспорт» названием послужило наименование фирмы мистера Домби. «В этих трех словах заключался смысл всей жизни мистера Домби. Земля была воздана для Домби и Сына, дабы они могли вести на ней торговые дела, а солнце и луна были созданы, чтобы озарять их своим светом». Фирма является средоточием его жизни, как потом выясняется, ложным. Торговля оптом и в розницу превратила людей в своеобразный товар. У Домби нет сердца: «Домби и Сын часто имели дело с кожей, но никогда с сердцем. Этот модный товар они предоставляли мальчишкам и девчонкам, пансионам и книгам»

В центре повествования уже не один центральный герой и его личная судьба, но фирма, с которой связаны так или иначе все персонажи, что создает целый ряд сюжетных линий.

Фирма олицетворяет в миниатюре государственную систему и является ее символом, смысл которого постепенно раскрывается на протяжении всего романа и касается самых разных персонажей.

Система образов, социальные группы и сюжет подчинены воздействию фирмы. Главные герои — это мистер Домби, его дочь Флоренс и сын Поль, а также вторая жена мистера Домби Эдит. В фирме служат оба брата Каркера, об одном из них заботится их сестра Хариет; Уолтер Гей только что поступил в ту же фирму. Дядя Уолтера Соль Джиле, небогатый торговец-мечтатель, и его друг капитан Катль принимают непосредственное участие в событиях, ибо зависят от фирмы либо морально, либо материально. Миссис Пипчин и мистер Блимбер обучают и воспитывают маленького наследника фирмы Поля. Мистер Туте объясняет последствия воспитания, при котором подавляются возможности ребенка; именно так происходит с Полем Домби. «Добрая миссис Браун» и ее дочь Элис, обитатели низов общества, связаны родственными отношениями со второй миссис Домби — Эдит. Мать Эдит миссис Скьютон и ее кузен Финис представляют высший свет и его воззрения: они находят жену-красавицу для Домби. Семья Тудлей вводит читателя в мир рабочих: жена Тудля становится кормилицей маленького Поля Домби, а старший сын - соглядатаем, служащим Каркеру.

Фирма приобретает в романе некий мистический смысл, накладывающий отпечаток на всех персонажей. Сила фирмы в ее богатстве, деньги создают представление мистера Домби о его всемогуществе и праве попираť всех от него зависящих.

Однако автор самым развитием сюжета разрушает представление о деньгах как единственной ценности:

1. Красавица-жена Эдит презирает дорогие подарки, сделанные ей Домби, и покидает его, ибо не терпит насилия над своими чувствами;
2. на вопрос ребенка, почему деньги, если они всемогущи, не спасли его маму, Домби ответить не может; его сына деньги тоже не смогли спасти.
3. Благополучный конец, когда Домби морально перерождается
4. Эдит и Элис отказываются от мщенья
5. Каркер сам карает себя, падая под проходящий поезд

Все это возникает, благодаря, любви и милосердию, которые несут в своих сердцах Флоренс, Сьюзен Нипер, Уолтер Гей и ряд других, порой комических персонажей, как, например, мистер Туте или капитан Катль.

Леймотивы образов: (основная роль отводится предметам)

✓ Чудовищен образ самого Домби: он похож на сказочного героя, от одного взгляда которого падают листья с деревьев; автор говорит, что его можно было бы выставить на ярмарке как «образчик замороженного джентльмена» (или «подобие покойника»). Само его присутствие замораживает всех окружающих. Дочь воспринимает прежде всего «синий фрак и жесткий белый галстук, которые вместе с парой скрипящих башмаков и громко тикающими часами воплощали ее представление об отце». Он оценивает каждого по тому, какую пользу от него может получить фирма. Дочь он почти не замечает: она для фирмы — фальшивая монета. Сын — прежде всего продолжатель дела фирмы; того, что он слабый и болезненный ребенок, отец не видит. Домби, желающий, чтобы ребенок скорее вырос и стал реально совладельцем предприятия, называемого «Домби и сын», становится, по существу, причиной ранней гибели мальчика. Примечательно и то, что образ Домби, духовно переродившегося после разорения и сумевшего оценить любовь к нему дочери и полюбить ее, утрачивает лейтмотив.

✓ Чудовищен Каркер: «Кошка, обезьяна, гиена или череп не могли бы показать... столько зубов сразу, сколько показал... мистер Каркер». При этом казалось, «словно в каждом зубе и в деснах у него были глаза». Каркер не улыбается, но только растягивает губы или вместо улыбки «обнажает зубы». Это хищник, считающий себя вправе любыми способами достигать цели.

✓ Одновременно жалок облик миссис Скьютон, матери Эдит.(второй жены Домби) Она кокетничает даже со смертью: тяжело больная миссис Скьютон приказывает сменить занавески в ее комнате на розовые, чтобы цвет ее лица казался лучше. На ее трясущейся от старости и болезни голове все еще каким-то боком держится моднейшая шляпка. Она постоянно говорит о чистосердечности, но в ней все фальшиво: локоны, брови, зубы, цвет лица — Диккенс окружает своего главного героя Домби монстрами разных типов, чтобы полнее раскрыть сущность этого человека, в котором нет ничего человеческого.

Лейтмотивы имеют не только отрицательные персонажи:

✓ Добрейшая Сьюзен Нипер постоянно уснащает свою речь придуманными ей афоризмами;

✓ Милейший Тутс во всех случаях жизни, чаще всего не к месту, произносит одну фразу «благодарю вас, это не имеет никакого значения»,

✓ Капитан Катль немислим без железного крюка, заменяющего ему кисть руки. Здесь тоже используется гипербола, но основа ее — комические образы, а не зловещие, как в первом случае.

Любимые герои автора — Флоренс, Поль, Уолтер Гей — лейтмотивов не имеют.

Главная героиня романа - Флоренс - светлый, почти библейский образ символизирующий душевную чистоту, любовь, способную растопить даже ледяное сердце ее отца. Общение с нею изменяет гордую неприступную Эдит, возрождая в ее душе тепло и ласку.

Обаятелен образ Хариет Каркер, вся жизнь которой посвящена служению брату Джону, помощи слабым и обездоленным. Библейские традиции ощущаются в образе Хариет Каркер - добродетельной сестры злодея Каркера. По-христиански она покинула богатый дом брата ради того, чтобы разделить тяготы и бедность, постигшие другого брата. Показательна в этом смысле ее встреча с нищей каторжанкой, которая оказывается жертвой ее преступного брата. Хариет не только дает ей кров, но и искренне сострадает ее трагедии, отдавая ей те небольшие деньги, которые есть в доме.

Значительны образы Эллис Марвуд и Эдит Домби. Между женщинами, сыгравшими роковую роль в жизни Каркера, одна из которых была его жертвой, а другая сама принесла его в жертву, подчеркивается мотив двойничества. Диккенс даже делает их родственницами. Обе женщины - Эллис и Эдит - орудия мести. Эллис мстит Каркеру за поруганную честь и сломанную жизнь. Эдит мстит Домби за то, что тот «купил» ее и попытался сделать вывеской для фирмы. Ее месть более высокого, мистического порядка, поскольку сам факт их брака является наказанием Домби за его душевную слепоту и гордыню.

Элементы символизма

В «Домби и сыне» это образ моря как символа смерти и заповеданного бессмертия.. Мы чувствуем его могучую стихию, когда умирающий Поль спрашивает: «О чем говорят волны?» Мы видим, как безучастно море к парализованной и умирающей миссис Скьютон: «Она лежит и прислушивается к ропоту океана; но речь его кажется ей непонятной, зловещей, и ужас отражен на ее лице, а когда взгляд ее устремляется вдаль, она не видит ничего, кроме пустынного пространства между небом и землей». В конце этой главы миссис Скью тон умирает, моря простирается уже в мертвое и горькое будущее ее дочери, Эдит, второй супруги мистера Домби.

Железная дорога - главенствующий символ в романе. Для индивидуалиста Домби, боящегося всего нового, железная дорога - сама смерть, но и она же выступает как символ прогресса, который, по убеждению Диккенса, способен улучшить условия жизни народа. С другой, «эпической» стороны, железная дорога должна, по замыслу писателя, пониматься как символ возмездия: под колесами экспресса гибнет негодяй Каркер.

В романе есть и более мелкие, но значимые символы. Символичен обед у мистера Домби, где все блюда подаются исключительно холодными. «Все угрожало зубной болью.

Вино оказалось таким нестерпимо холодным. что у мисс Токе вырвался тихий писк, который ей большого труда стоило превратить в «гм». Телятину принесли из такого ледяного чулана, что первый же кусок вызвал у мистера Чика ощущение, словно у него леденеют руки и ноги. Один только мистер Домби оставался невозмутимым.» Диккенс создает символ «холодного дома», где нет места душевному теплу.

«Дэвид Копперфилд» – первый и единственный опыт Диккенса в жанре автобиографического романа, художественно воссозданная биография писателя с детства до 1836 г., т. е. до того, как он стал знаменитым писателем.

Сказочный элемент, когда сирота, как по волшебству, по воле удивительного стечения обстоятельств получал состояние, на которое он никак не мог рассчитывать, и тем самым обретал материальное благополучие и душевный покой, изгнан из «Дэвида Копперфилда». Напротив, история и испытания, выпавшие на его долю, носят «реальный» характер. Осиротев, Дэвид попадает к доброй тетушке – «фее» Бетси (связь с традициями и эстетикой романтизма).

Смерть – не менее могущественное орудие раннего Диккенса на пути разрешения конфликтов – также играет иную роль в романе. Смерть матери лишь усложняет судьбу Дэвида. Сложности жизни, которые так легко разрешались в ранних романах, в этом зрелом произведении перестали поддаваться всевластию Диккенса – они обнаружили свою реальную природу. Конфликт начинает строиться не вокруг житейских тайн, он концентрируется вокруг раскрытия тайн психологических. Смерти не упрощают жизнь, а скорее усложняют ее, поскольку каждый раз становятся важным этапом в процессе духовного становления героя. (Умирает мистер Спенлоу, теперь Дэвид может жениться на Доре, но в его душе уже зреет сомнение – а правильно ли сделан выбор, будет ли ему верным другом девочка-жена.) Великой очищающей силой, нравственным прозрением становится для Дэвида смерть Доры. Ее смерть открывает Дэвиду смысл их отношений, объясняет причины начавшегося охлаждения и в то же время делает любовь к ней вечной в воспоминаниях, только после заграничного путешествия он до конца осознает происшедшее.

Сказочный образ женщины-ребенка – идеал раннего Диккенса, воплощение идеи чистоты в этом романе постепенно снижается, развенчивается и, наконец, обнаруживает свою пустоту. Нравственная пустота – этическая категория новая для Диккенса, и он ее подвергает всестороннему анализу. По сути своей Дора – это двойник другой девочки-жены, матери Дэвида. Нравственную пустоту в разной степени мы обнаруживаем и в мужских образах: мистере Спенлоу, Стирфорте.

Крайним выражением нравственной пустоты становится в романе Урия Гип.

Тот факт, что в основу романа Диккенс положил историю собственного детства и юности, и то, что автор рассказывает о мальчике, который будет писателем, – все это обещало новый вариант классического «романа воспитания». Диккенс в «Дэвиде Копперфилде» воссоздает действительность, основываясь не на событийно-линейной канве (это было характерно для романов викторианской эпохи), а опираясь на прихотливую игру памяти. «Дэвид Копперфилд» – произведение о воспоминаниях, их роли в жизни, роман о времени, потому что воспоминания – это и есть время. Благодаря тому, что разные временные периоды в воспоминаниях сталкиваются, сопоставляются, вмешиваются в его внешне линейно-последовательную структуру, мы можем «увидеть» этот процесс взросления своими глазами, мы присутствуем при формировании характера юноши, наделенного художественными способностями. В английской литературе это – первый «портрет художника».

В романе психологически достоверно выдержана дистанция между автором и героем. Читатель смотрит на мир глазами маленького Дэвида, и потому реалистически достоверными становятся гиперболические преувеличения (мистер Мердстон и его сестра для ребенка – воплощение зла, Пегготти – добро и свет). Новаторским стало изображение разных «я» героя, проходящего сложные стадии духовного роста: он освобождается от

детской наивности, взрослеет, расстается с ложными иллюзиями и учится ценить жизнь такой, какая она существует в реальности. Начинается эволюция центральной диккенсовской темы – «больших надежд».

Сила зла в романе представлена отчимом Дэвида, мистером Мердстоном, Стирфортом, Урией Гипом, Литтимером. Мердстон – не только жестокий отчим, в нем есть и человеческие черты: искреннее горе по умершей матери Дэвида, которую он на свой лад любил, его неприязнь к Дэвиду не носит метафизического, «дьявольского» характера, но психологически мотивирована – он не в состоянии переносить общество ребенка, который слишком похож на покойную жену. Столь же неоднороден и образ Стирфорта, повинного в нравственной гибели Эмили. Здесь зло сокрыто в человеке, обаятельном не только внешне, но и внутренне. Зло, которое творит Стирфорт, своими корнями уходит в нравственную безответственность людей за судьбы друг друга, в их этическую слепоту. В романе Диккенса если и не звучит, то чувствуется тезис романистов конца XIX – начала XX века: зло – в нашей природе, зло – вокруг нас. Одним из самых впечатляющих образов зла в романе стало зло, которое олицетворяют слуги в доме поженившихся Дэвида и Доры. Слуги превращаются в неуправляемую, экзистенциальную силу: одно их присутствие в доме создает постоянное ощущение страха, беспокойства. Анонимность, а отсюда устрашающая непобедимость и неустранимость зла выражены и в образе мальчика-слуги которого взял к себе в «недобрый час» Дэвид. У мальчика нет никаких родственников он материально и эмоционально зависит от Дэвида. Мальчик нравственно порочен, и ничто не способно исправить его. Однако его психологическое влияние на окружающих столь велико, что Дэвид опасается, что никогда не сможет отделаться от него. Подчеркивая всемогущество такого зла, его рассеянность в мире, Диккенс, который наделяет всех персонажей, даже тех, кто не появляется на страницах романа, именами, совершенно сознательно оставляет этого мальчика безымянным.

Нет четкие границы между добром и злом: добро и зло связаны друг с другом. Объективно получается, что сила добра: Дэвид, Дора, семейство Пегготти, Микобер, мистер Спенлоу и, наконец, даже Агнес – нередко переступают эту границу. А умение различать добро и зло, в этом романе не удается героям а priori – они зарабатывают его долгим и тяжким трудом на дороге жизни. Путь преодоления самообмана – «больших надежд». Комично и трагично добро и зло взаимосуществуют в Микобере, внешне и формально похожем на Пиквика. И у Пиквика, и у Микобера жизнь – это праздник. Но если Пиквик – это истинное солнце, способное светить и действительно изменять жизнь, Микобер – только яркий, но полый, нереальный его двойник. Не случайно Диккенс называет его «скользким». В структуре романа Микобер вырастает в гигантский символ бездумного, безответственного отношения к жизни, от которого постепенно, с трудом освобождается Дэвид.

Этот роман, «наполнен жизнью» в нем последовательно утверждает реальное, и в конце «нереального» Микобера автор отправляет в Австралию. Рождественская тема она проявляется в одной из самых важных по значению сцен романа – сцене морской бури. Об ее особой смысловой нагруженности говорит ритмическая организация прозы, особая напряженность, которая чувствуется в описании шторма, символическая заостренность деталей. в этой сцене гибнут противники: Стирфорт и Хэм. Хэм спасает утопающего, не зная, что он его враг, тот, кто совратил Эмили.. Поступок Хэма символизирует столь важную для Диккенса идею христианского прощения.

Традиция английской литературы человек хороший если ладит с детьми/похож на ребенка (тихий сумасшедший мистер Дик).

Как и многие реалисты XIX столетия, Диккенс немало размышлял над миссией писателя. Дэвид понимает искусство только как моральный долг, художнику следует быть хорошим, добрым человеком, для которого обязательной является дисциплина сердца. Однако само это понятие противоречит основным положениям философии святого чудака у Диккенса. Диккенсовскому «портрету художника» не хватает демонизма той темной,

ночной стихии человеческого сердца и ума, понимание которой дало возможность Диккенсу сделать столь глубокие психологические открытия в «Дэвиде Копперфилде».

Роман «Большие надежды» (1861) относится к зрелому периоду творчества Диккенса.

По сути дела, «большие надежды» позднего Диккенса — это «утраченные иллюзии» Бальзака. Только в английском изображении разбитой судьбы больше горечи, иронии и скепсиса. И результаты крушения Диккенса интересуют не столько в плане социальном, сколько нравственно-этическом. В прозе зрелого Диккенса не просто сочетаются реализм и романтизм, но романтическое начало помогает рождению реалистического образа. В то же время в этих книгах нет и резкого разделения персонажей на добрых и злых.

В романе сочетаются реализм и романтизм: • связь с традициями и эстетикой романтизма: • категории Воображения в судьбу его персонажей иногда вмешиваются сказочные феи и добрые духи, спасающие их от страданий и гибели (Описывая судьбу деревенского мальчика — сироты Пипа (Филиппа Пиррипа), неожиданно превратившегося в состоятельного лондонского джентльмена (благодаря тайному покровительству разбогатевшего каторжника Мэгвича)) • он охотно прибегал к романтическим преувеличениям; гротеск и шарж являются его излюбленными приемами (иллюзии Пипа). •

Образы-символы играют видную роль во многих его произведениях.

Связь с реализмом: • Диккенс обращался к важнейшим конфликтам своего времени, • смелые социальные обобщения. • ироническая характеристика правопорядков, господствовавших в викторианской Англии 60-х годов с которой начинается вторая часть романа «Большие надежды»: «Как раз в то время мы, британцы, окончательно установили, что и мы сами, и все в нашей стране — венец творения, а тот, кто в этом сомневается, повинен в государственной измене» • выступает как суровый обличитель лицемерия, бездушия, лживости, тупости и косности буржуа (Диккенс рисует отталкивающие типы никчемных, безликих людей, ведущих паразитический образ жизни. Среди джентльменов нередко можно встретить таких, которые составили состояние ценой тайных преступлений. Особое место в композиции романа занимает образ аристократа-шулера Кампесона; этим образом автор как бы подчеркивает, что между джентльменом и прямым уголовником никакой разницы нет)

О буржуазном обществе (люди марионетки Пип для Мэгвича и Эстелла для мисс Хэвишем) • Диккенс показывает, как антигуманное общество калечит и уродует людей, отправляет их на каторгу и виселицы. История жизни Абея Мэгвича — это история постепенного падения и гибели человека под бременем бесчеловечных законов и несправедливых порядков, установленных лицемерным обществом джентльменов. Загнанный и ожесточившийся человек, он стремится взять реванш в жизни, вторгнуться в ненавистный ему и в то же время такой заманчивый мир джентльменов. Этот мир притягивает Мэгвича вольной и легкой жизнью, которой сам он никогда не жил. Орудием исполнения желаний Мэгвича становится Пип — единственное существо, пожалевшее его, беглого каторжника. Мысль о том, что он сделал Пипа «настоящим джентльменом», приносит радость и удовлетворение Мэгвичу. Но деньги Мэгвича не делают Пипа счастливым. Однако страдания его покровителя преобразили юношу, превратив его из честолюбивого молодого джентльмена с надеждами на обеспеченное существование в человека, способного на сострадание и помощь ближнему, хотя его «большие надежды» и рухнули. Если в начале романа надежды Пипа автор называл «Большими Надеждами», то в конце они превратились лишь в «жалкие мечты». • Богатство мисс Хэвишем уродует характер Эстеллы и ломает ее судьбу. Заставляя свою воспитанницу жить по законам высшего общества, лишает ее человечности. Слишком поздно она сознает свою вину перед Эстеллой: «Украла у нее сердце и на место его вложила кусок льда». Мисс Хэвишем хотела отомстить всем лицам мужского пола за свою несчастную любовь. «Разбивай их сердца, гордость моя и надежда, — повторяла она, — разбивай их без жалости!» Первой жертвой Эстеллы и становится Пип. • Клерк Уэммик в конторе Джеггерза — еще один пример

того, что делает с личностью буржуазное общество. Он «раздвоился». На работе — сух, предельно расчетлив; дома в своем крошечном садике он гораздо более человечен.

Получается, что буржуазное и человеческое несовместимы. Деньги — тема, важная для искусства XIX в. и одна из центральных во всем творчестве Диккенса, — приобрели в поздних романах иную, более глубокую и в социальном, и в этическом смысле трактовку. В ранних романах Диккенса деньги нередко были спасительной, доброй силой (Браунлоу в «Оливере Твисте», братья Чирбл в «Николасе Никльби»). Теперь деньги превратились в силу губительную, призрачную. В «Крошке Доррит» впервые с такой убежденностью прозвучала тема непрочности буржуазного успеха, тема крушения, утраты иллюзий. Лицо и маска, скрывающая лицо, — давняя проблема искусства Диккенса, но лишь теперь она получает глубокое философско-реалистическое раскрытие. В ранних произведениях Диккенса мелькало немало масок (из дельарте). В поздних романах Диккенса, предвосхищая понимание личности, распространенное в XX в., маска или с трудом отделяется от лица (Эстелла), или столь плотно срастается с ним, что становится вторым «я» (мисс Хэвишем, Джеггерс). Нравственно-эстетический идеал Диккенса воплощен в образах простых людей. Джо, Бидди и Герберт Покет, порвавший со своим нелепым семейством, являются подлинными друзьями Пипа, каждый из них оказывает ему помощь в самые трудные минуты его жизни. Однако понять и оценить этих людей Пип смог далеко не сразу. Жизнь и взгляды деревенского кузнеца Джо — это своего рода жизненная программа, которую предлагает Диккенс, сопоставляя ее с ошибками и заблуждениями Пипа. Смысл жизни Джо видит в труде, приносящем ему радость. Он спокойно и просто смотрит на жизнь, будучи убежден, что только правдой можно «добиться своего, а кривдой никогда ничего не добьешься». Джо мечтает о единении простых людей: «Оно, пожалуй, и лучше было бы, кабы обыкновенные люди, то есть кто попроще да победнее, так бы и держались друг за дружку». Тихий и простоватый Джо внутренне независимый и гордый человек.

«Большие надежды» — это не только роман о частной судьбе Пипа, но и произведение с детективной линией — выяснение тайн Пипа, Эстеллы, мисс Хэвишем. Детектив здесь вторичен. (Судьбы всех действующих лиц романа бесконечно переплетаются). Обилие преступников в романе не просто дань криминальной литературе. Это способ для Диккенса обнажить преступную сущность буржуазной действительности. В истории главного героя чувствуются автобиографические мотивы. Много своих собственных метаний, своей собственной тоски вложил в этот роман Диккенс. Глубокой грустью и болью овеяны страницы «Больших надежд», тихая печаль определяет тональность заключительных сцен романа, хотя Диккенс и приоткрывает для своих героев — Пипа и Эстеллы — некоторую надежду на перемены в их судьбе. В романе «Большие надежды» очень ясно показан гуманизм и демократическое начало Диккенса. Сам он писал: «Моя вера в народ беспредельна», что точно выражает его позицию.

10. Ф. Стендаль. «Красное и чёрное». Судьба «одарённого бедняка» как приговор эпохе Реставрации. Образ Жюльена Сореля в свете противостояния «красного» и «чёрного».

Написан в 1830 г. Гл. герой — Жюльен Сорель, его реальный прототип — Антуан Бертье и его судебное дело, о котором Стендаль узнал в газете. /Что может означать название: 1) Красное — карьера военного, его красный мундир, черное — карьера священника, цвет его одеяния; 2) красное — эволюция, республика; черное — реакция, роялисты, сторонники короля; 3) красное — выигрыш в рулетку, черное — проигрыш; 4) красное — огонь души, его горячая кровь, черное — мрак эпохи, лицемерие Жюльена. /Автор строит роман не на авантюрно-приключенческой основе, а на истории духовной жизни героя, становления его характера во взаимодействии с социальной средой. Сюжет движет не интрига, а действие, перенесенное, в душу и разума Жюльена Сореля, каждый раз строго анализирующего ситуацию и себя в ней, прежде чем решиться на поступок,

определяющий дальнейшее развитие событий. Отсюда особая значимость внутренних монологов. / «Хроника XIX века» - подзаголовок романа. Хроника – это литер.жанр, произведение, содержащее исторически примечательные события XIX века. /Образ Жюльена Сореля – характер многоплановый, наделен умом, чувствительностью, сверхпамятью. Судьба героя связана с историч.эпохой Наполеона. Жюльен прячет портрет Наполеона у себя в вещах. Но героизм утратил значение. Расчет и умение приспособливаться – главное. Жюльен отказывается от военной карьеры и решает стать священником. Жажда подвига, стремление пробиться своими талантами. Он и жертва собственных заблуждений./ В финале Жюльен – одинокий человек. Ум и талант опасны, если Бог дал их человеку 3-го сословия. / Точное и проникновенное изображение человеческого сердца и определяет поэтику «Красного и черного» как ярчайшего образца социально-психологического романа XIX в.

Роман «Красное и черное» (1830).

Название и символика цвета - загадка (Ст. любил мистификации также, как и Мериме). Версии:

- Наиболее распространенная: красное — карьера военного (красный мундир), черное — карьера священника (черная сутана).

- Красное — революция (образ Дантона сопровождает Жюльена), черное — реакция (заговор де Ла-Моля).

- В начале романа Жюльен в церкви видит красные отсветы, напоминающие кровь, - в финале его красную кровь прольет палач в черном одеянии.

- Игра в рулетку: красное — выигрыш, черное — проигрыш (игра постоянно присутствует в поведении героя, ему всегда приходится надевать маску — лицемерить, играть роль).

- Красное – страсть, черное – честолюбие. Эти два чувства боролись в Жюльене, и каждое имело право владеть его душой.

Эпиграфы имеют почти все главы, они кратко передают основную мысль и подписаны не всегда подлинными именами (только стихи Байрона и Шекспира действительно подлинные).

Эпиграф к 1-й ч. романа приписывается Дантону: «Правда, горькая правда». Ст. писал Бальзаку, что стремится изображать правдиво то, что происходит в сердце человека. Перед 1-й главой помещен эпиграф, подписанный Гоббсом: «Соберите вместе тысячи людей — оно как будто не плохо. Но в клетке им будет не весело». Эти два эпиграфа создают общее настроение: правда о клетке, где насильно заключены самые разные люди. Третий эпиграф: «Роман - это зеркало, с которым идешь по большой дороге» - приписан Сан-Реалу. Это один из основополагающих принципов отражения мира писателем-реалистом, будь то Стендаль или Бальзак.

Ст. почти не высказывает своего отношения к событиям, нет отступлений от изложения главных событий.

В романе нет реальных исторических фигур, но основы сюжета и характеров дали писателю реальные факты:

- Де Нерваль «объединил» в себе двух министров Карла X, постановления кот-х привели к Июльской революции.

- Граф Альтамира напоминает карбонария Ди Фиоре, приговоренного к смертной казни за революционную деятельность.

- Слуги де Реналья ходят по пятницам на какие-то собрания: Ст. имеет в виду собрания, созданные тайной католической Конгрегацией для пропаганды монархических и католических идей, кот-я шпионила за господами с помощью прислуги.

- Фабула романа основана на реальных событиях, связанных с судебным делом некоего Антуана Берте, кот-ю Ст. прочитал из газеты.

Центральные персонажи романа – Жюльен Сорель, Матильда де Ла-Моль и госпожи де Реналь. Но для Ст. жизнь общества и его основные конфликты не менее значительны.

Политика. Основной конфликт времени – борьба за власть аристократии и буржуазии:

- в 1-й ч. романа - де Реналь и Вально (борьба за власть в провинции);
- во второй - де Ла-Моль и тот же Вально (в центре - роялистский заговор, цель которого восстановление абсолютизма).

Вально - человек из третьего сословия, «пройдоха». О методах его действия автор говорит, что он «собрал самую шваль от каждого ремесла, он предложил им: "Давайте царствовать вкупе"».

Де Реналь - стремясь приспособиться к времени, стал владельцем фабрики, сам не ворует, как Вально, но не умен, едва удерживается у власти. В финале романа место мэра де Реналь уступает Вально, и в этом Ст. видит историческую закономерность: к власти приходит новая беспринципная буржуазия.

Де Ла-Моль. В Париже Жюльен попадает в самый центр заговорщиков, готовящих гос. переворот. Вально распоряжался только бюджетом дома призрения, де Ла-Моль - бюджетом всей страны.

Религия. Безансонскую семинарию Жюльен называет адом на земле. Больше всего там боятся книг и тех, кто мыслит. Там Жюльен научился ежеминутному лицемерию. В финале Жюльен узнает, что письмо де Ла-Молю с его характеристикой было написано госпожой де Реналь под диктовку аббата Кастанеда, ненавидевшего его с семинарии. Госпожа де Реналь говорит Жюльену: «Вот на какой ужас толкнула меня религия».

Жюльен - не идеальная личность (роман лишен однозначности). С. раскрывает основы его личности и показывает эволюцию героя. Он многолик: в доме де Реналей - учитель, в семинарии - послушный ученик, в особняке де Ла-Молей - исполнительный секретарь. Рядом с Матильдой он играет роль, хотя ему хочется быть естественным; ранее с госпожой де Реналь он вел себя как донжуан, в Париже «он тщательно продумывал свои фразы, исполненные весьма тонкого и осторожного лицемерия, и для своего возраста справился с этим не так уж плохо».

В 1804 г. Ст. сообщал сестре Полине, что он «не встретил в обществе ни совершенно хороших, ни совершенно дурных людей». В 1831 г. он воспринимал сочетание «Жюльен Сорель» как нарицательное имя, утверждая, «что никто не может нажить большого состояния, не будучи Жюльеном».

В начале романа Жюльену 19 лет, погибает он в 22 года. В первых главах это юноша, который чувствует себя чужим в родном доме, где ценят грубую силу, а в книгах видят только пустое баловство.

Честолюбие - одна из основ его личности, равно как воля и ум. Мышление героя идет по законам формальной логики, он расчётлив «Когда Бонапарт заставил говорить о себе, Франция трепетала от страха перед иноплеменным нашествием; военная доблесть в то время была необходима и она была в моде. А теперь священник в сорок лет получает жалованья сто тысяч франков, то есть ровно в три раза больше, чем самые знаменитые генералы Наполеона. Им нужны люди, которые помогали бы в их работе. Надо стать священником».

Жюльен проходит 4 круга испытаний:

1. Истинный Жюльен – изгой в семье, важно образование, развитие, испытание – дом Реналей, где работает гувернером, одевает маску, истинное лицо видит только госпожа Реналь, параллельно образ наполеона, вначале он кумир жульена, вырабатывается стратегия поведения жульена;

2. Направление в семинарию – чувство ужаса, господство черного цвета, решает всех себе подчинить, начинается битва с самим собой, новая маска;

3. Дом маркиза де Ла-Моля – секретарь маркиза, вступает в высший свет, смена отношения к Жюльену через смену костюмов;

4. Покушение на госпожу Реналь и пребывание в тюрьме - становится офицером, женится на Матильде, но письмо от г-жи Реналь все меняет. В тюрьме становится самим собой, понимание истинной любви к Реналь, понимает почему общество его отталкивает - оно не признает его своим, боится его дерзости, честен перед собой, счастлив в тюрьме, эволюция характера.

Метод психологического анализа развит в полной мере, присутствует кристаллизация чувства, внутренние монологи героя, внутренние споры, самоанализ героя, проблема бессознательного.

Почему Жюльен стрелял в госпожу де Реналь? Он мстил ей за то, что она разрушила все то, чего он достиг. Но надо помнить, что она для него - образец добродетели, честности, человечности, любви. И вдруг она разрушает его представление об идеале, кот-й всегда был в его душе, но порой затемнялся расчетом. Стендаль не разъясняет причин поступка своего героя, заставляя его действовать в состоянии аффекта. Однако, когда он приходит в себя в тюрьме, его первый вопрос: жива ли госпожа де Реналь? О возвращении к самому себе истинному, человеческому, способному на самые благородные поступки говорит тот факт, что последние недели в тюрьме после приговора Жюльен был счастлив только в присутствии госпожи де Реналь.

Любовь. У ст. любовь - одно из определяющих качеств души человека. Ст. использует классификацию, кот-ю он создает в статье «О любви» (он различал любовь-страсть, любовь-влечение, любовь физическую и любовь-тщеславие). Любимые герои писателя проходят эволюцию под влиянием сильного чувства - от любви-честолюбия к любви-страсти. Жюльен Сорель сначала желает из тщеславия влюбить в себя г-жу де Реналь, но непредсказуемость его характера проявляется в том, что он сам незаметно для себя влюбляется в нее и совершает поступки, кот-е сам в иное время осудил бы разумом. Любовь-тщеславие - это чувство Матильды на раннем этапе, позднее ею тоже овладевает любовь-страсть, но эта страсть явно порождена тщеславием и оскорбленной гордостью девушки из знатной семьи, кот-й пренебрег человек из третьего сословия. Две страсти переживает Жюльен Сорель. Физическое начало присутствует во всех этих формах, тщеславие порой совершенно отсутствует (у госпожи де Реналь).

Романтические традиции. Психологизм Ст. проявляется в описании чувства любви, в воспроизведении механизма рождения мысли. Любовь героев у него занимает первое место. Ст. постоянно отмечает раздвоенность личности.

Предметный мир. Портреты персонажей практически отсутствуют, если не считать описания внешности Жюльена Сореля, которое Стендаль дает дважды, чтобы подчеркнуть в первом случае волю и ум героя, а во втором — его чувствительность. Внешний облик госпожи де Реналь автора не интересует, но 13 гл. автор называет «Ажурные чулки»: именно здесь предмет указывает на новое состояние женщины, лишенной кокетства, которая, полюбив, стала следить за своими туалетами.

Ст. отмечал, что в некоторых ситуациях человек вдруг обращает внимание на какой-либо предмет, именно в нем реализуется для него особенность ситуации. Так он заставляет своих героев видеть мир не во всей совокупности внешних деталей, как это делал Бальзак, но выхватывая наиболее выразительные детали (когда Жюльен первый раз оказывается перед домом маркиза де Ла-Моля, он обращает внимание не на его архитектуру, а на черную мраморную доску, на которой было вырезано, что это особняк де Ла-Моль; не считая Матильду красивой, Жюльен долго не может найти определения ее глазам, и наконец говорит себе: «Они у нее искрометные»).

В начале романа Жюльен, направляясь в дом мэра, заходит в церковь. Там он видит красные отсветы от занавесей и обрывок газеты, где сообщается о казни человека по фамилии Жанрель. Юноша неприятно поражен совпадением конца фамилий. После этого все действие будет стремиться к трагической развязке. Возникает своеобразная фатальная зависимость всей судьбы человека от некоего случайного обстоятельства, которое становится ему известно.

11. Ф. Стендаль. Женские образы романа «Красное и чёрное» как «ключи» к раскрытию авторской концепции произведения.

Интересными и своеобразными являются образы мадам де Реналь и Матильды де ла Моль. В морально-психологическом плане романа они выступают этими полюсами, между которыми промелькнуло короткую жизнь Жюльена Сореля. Именно любовь к этим двум женщинам отражает различные грани характера героя. Объединяет эти непохожие между собой «романы» лишь то, что оба они начинались как тактический ход со стороны Жюльена, а со временем превращались в настоящую пылкую страсть, от которой «у него вылетал из головы весь ... честолюбивый бред, и он становился просто самим собой». В создании женских образов автор применил изложенную ранее в специальном трактате теорию любви, его видов и «кристаллизации» в разные эпохи и в разных социальных средах.

Мадам де Реналь - молодая женщина с провинциальной аристократии, искренняя и непосредственная, с врожденным чувством отвращения ко всему низменного и пошлого, способна на глубокое и самоотверженное чувство. Разочаровавшись в мужчине, она отказалась от личного счастья и посвятила свою жизнь детям и Богу. Однако встреча с Жюльеном пробудила в ней *«любовь-страсть, высокую и благородную форму любви, доступную только тем, кому чужды корысть и честолюбие, лицемерие и эгоизм»*. Это чувство приносит героине не только счастье, но и тяжелые душевные муки, и даже после того, как любимый чуть не лишил ее жизни, женщина пытается стать ему опорой и отрадой в страшные дни ожидания приговора. Когда Жюльена не стало, *«она делала попыток покончить с собой, но через три дня после казни умерла, обняв своих детей»* - этими словами заканчивается роман.

Матильда де ла Моль принадлежит к верхушке столичной аристократии и, что не менее важно, к эпохе романтизма, пик которой во Франции приходится на 20-30-е годы XIX в. Можно сказать, что она олицетворяет романтический индивидуализм и романтические фантастические представления в специфическом женско-аристократическом контексте. Внимание Матильды, попирающей бесхарактерных молодых аристократов, привлекает простолыдин Сорель. Ее чувства к Жюльена, что начинается как «чувство от головы» и питается преимущественно честолюбием и тщеславием, впоследствии существенно не меняется - она горда тем, что, решившись на связь и брак с сыном крестьянина, сделала то, на что не способна ни одна женщина из ее среды. Материал с сайта <http://iEssay.ru>

Когда Сорель попадает в тюрьму, Матильда начинает яростную борьбу за его спасение, но *«среди всех тяжелых волнений и страхов за жизнь любимого, которого она не собиралась пережить, Жюльен угадывал в ней постоянную потребность поразить мир своей необыкновенной любовью, величием своих действий»*. Он чувствовал, что «родовитая душа Матильды постоянно нуждалась аудитории, зрителей». И после казни любимого Матильда действует в своем стиле: следуя королеву Маргариту Наваррскую, которая собственноручно похоронила отрубленную голову своего любовника Бонифация де ла Моля (предка Матильды, жившего в XVI в.), Она собирается похоронить голову Жюльена на вершине горы в его родном крае.

По мере того как честолюбие в душе Жюльена угасало, он удалялся от Матильды и возвращался к мадам де Реналь, любовь к ней возрождалась и снова заполняла его. Герой признается себе, что никогда не чувствовал себя таким счастливым, как во время свиданий с этой женщиной в тюрьме в последние недели своей жизни.

12. Г. Флобер «Госпожа Бовари» - роман о «провинциальных нравах». Концепция искусства Г. Флобера.

Все черты реализма середины века отчетливо представлены в романе Флобера «Мадам Бовари».

Первая публикация романа в журнале «Ревю де Пари» в 1856 году закончилась привлечением к суду автора и редактора за нарушение морали, религии и добрых нравов.

По сравнению с реалистами предшествующего периода обстоятельства сильно властвуют над героиней. Провинциальный быт представлен двумя захолустными городами – Тост и Ионвиль. Они – не просто фон, а бытие Эммы. Она является неотъемлемой частью этой среды. Необходимыми для счастья являются украшения, модные куртки, сапоги. Она не просто ждет «мальчика красивого», он должен быть одет в мягкие сапоги и бархатную блузу.

Интересны представления Эммы о Париже: *«Париж, безбрежный, как океан, сверкал в глазах Эммы своим багровым отблеском. Но многосложная жизнь, кипевшая в его сутолоке, все же делилась на части, разбивалась на разные картины. Эмма видела из них только две или три, и они заслоняли все остальные, становились отображением всего человечества. В зеркальных залах, среди овальных столов, покрытых бархатом с золотой позолотой, выступал на блестящих паркетах мир посланников. Там были платья со шлейфами, роковые тайны, страшные терзания, скрытые под светской улыбкой. Дальше шло общество герцогинь...»*

В романе есть подзаголовок «Провинциальные нравы». Этим подзаголовком роман как будто включается в классическую традицию. Но Тост и Ионвиль отличаются от Верьера Стендаля и провинции Бальзака. Новым является метод: Флобер называл свое произведение анатомическим, а современники сравнивали его перо со скальпелем. Новым было и отношение автора к предмету изображения. Для Флобера не существует разницы между провинцией и Парижем. Он воспринимал всю Францию как провинцию, как олицетворение всеобщего измельчания и опошления.

Картина буржуазного мира названа Флобером плесенью, а преобладающим цветом является серый.

В идейном отношении эта картина подавляет безысходностью. Деньги олицетворяет хитрый и хищный Лере, церковь – ограниченный отец Бурнизьен, интеллигенцию – Шарль Бовари. Символом вырождения буржуазного общества становится образ аптекаря Омэ. Роман о судьбе Эммы не случайно заканчивается сообщением о преуспевающем аптекаре, который «недавно получил орден почетного легиона».

Флобер воспроизводит типы людей, а не те или иные личности. Главное требование Флобера-художника – вне личное изображение: не просто объективное, а вне личное. Писатель постоянно подчеркивает мысль, что авторское отношение не должно быть прямо выражено.

Роман назван по имени героини. Эмма – это не бальзаковская или стендалевская героиня. Ее нельзя назвать сильной, яркой, умной. Она = дочь фермера, получила обычное для девушек того времени монастырское образование. У нее нет особых способностей, нет воли. Но ее выделяет из провинциальной среды – неясная тоска по идеалу, стремление к изменению жизни.

Образ Эммы – сложный и неоднозначный. С одной стороны, она – девушка/женщина с ограниченным кругом интересов, начитавшаяся романтических романов. Во французском литературоведении появился термин «боваризм», который характеризует мировосприятие через мир книжных иллюзий. Эмма мечтает о любви, о «блаженстве, счастье и опьянении» роскошной жизнью. С другой стороны, Эмма – неординарная личность. Она страдает от невозможности осуществить свои мечты о прекрасной жизни. Наверное, с этим связана парадоксальная фраза Флобера: «Эмма – это я». В несоответствии реальной действительности и мечты и заключается драматизм образа героини и романа в целом.

Эмма пытается вырваться из тягостной атмосферы провинциальной жизни. Ожидания Эммы обманывают муж, а потом любовники. Шарль Бовари оказывается человеком, лишенным каких-либо талантов, знаний, желаний. Родольф и Леон – внешне романтические, оказываются эгоистичными и жестокими.

Писатель, с одной стороны, сочувствует Эмме, несмотря на объективность Флобера, но, с другой, жестко обходится с ней. Эмма проявляет искусственность чувств, ее переживания – показные. Несмотря на стремления героини, на ее внутренний мир, Флобер критикует ее. Занимаясь поисками идеала, она забывает мужа и дочь. После отравления Эммы и смерти Шарля их дочь, чтобы прокормить себя, становится работницей прядильной фабрики. Сталкивая романтические иллюзии Эммы с реальной действительностью, Флобер показывает, как его героиня сама становится эгоистичной, черствой, бездушной. Она не хочет видеть того, что ее окружает, мечтает о другой жизни и не хочет жить той, которая дана. Еще один смысл, вкладываемый в понятие «боваризм» - умонастроение тех, кто хочет вообразить себя иным, чем он есть на самом деле. Это иллюзорное представление человека о себе и своем месте в мире.

К такому заключению читатель приходит самостоятельно. Автор занят чувствами, поступками, переживаниями своих персонажей, он не вмешивается в повествование, которое идет своим чередом.

- нет динамического сюжета, сокращены описания, игравшие важную роль в романах Бальзака.

- Диалоги не имеют большого значения, так как герои Флобера не всегда обладают умением выразить свои чувства. Важным способом воспроизведения действительности становится несобственно-прямая речь!!! Она помогает взглянуть на мир глазами героя и в то же время отдаляет читателя от персонажа, чтобы его можно было оценить объективно. Флобер таким образом реализует принцип безличности. Он не высказывает прямо собственное авторское суждение о происходящем, но строит повествование так, чтобы читатель сам оценил смысл любого эпизода. (Например, сцена Земледельческого съезда состоит из разных фрагментов действительности. Торжество официальных речей об опоросе свиней переплетаются с интимными заигрываниями Родольфа, соблазняющего Эмму.)

- Такая техника письма требовала работы над словом. Уже современники ценили Флобера за тонкую, стилистическую обработку сюжетов, смысл которых передавался между строк. Каждое слово, фраза, ритм были предметом долгих поисков.

Флобера называют одной из трагических фигур французской литературы. Почти в каждой критической работе о нем подчеркивается гигантская работоспособность. Его называли «мучеником слова» и с изумлением приводили число книг, которые он изучал в процессе создания того или иного произведения.

Роман «Мадам Бовари» считается не только во Франции, но и в других странах, в том числе и в России (Б.Реизов, А.Ф.Ивашенко, М.Эйхенгольц, Мопассан, Дюмениль и др.), совершеннейшим созданием искусства.

P.S Процесс над автором романа и редактором закончился оправдательным приговором и превратил малоизвестного писателя в знаменитость.

13. Г. Флобер. Образ Эммы Бовари: жертва или виновница?

Бовари — это я сам.

Г. Флобер

Лучшим хранителем традиций критического реализма второй половины XIX века во французской литературе является Гюстав Флобер, в творчестве которого прослеживается полное отсутствие каких-либо иллюзий о жизни, нетерпимое отношение ко всяческим попыткам набросить романтический покров на жестокую правду действительности.

Творчество Флобера достигает своей вершины в 50—60-е годы. Это было время Второй империи, всю гнусность которой и разоблачил Флобер в своих лучших произведениях: "Лексикон", "Мадам Бовари", "Воспитание чувств".

В романе "Мадам Бовари" Флобер беспощадно разоблачает затхлый провинциальный мещанский мирок.

Главная героиня произведения — мадам Бовари. Эмма воспитывалась в монастыре, в обстановке искусственного заточения, единственным любимым занятием Эммы было чтение романов, в которых действовали возвышенные, идеальные "герои с большой буквы": "В этих романах только и были, что любовь, любовницы, любовники, преследуемые дамы, падающие без чувств в уединенных беседках ...клятвы, поцелуи в челноке при лунном свете, соловьи в роще, кавалеры, храбрые, как львы, и кроткие, как ягнята...".

Вот поэтому-то Эмма, начитавшись подобной литературы, мечтала встретить любимого, который осчастливит ее. Эта любовь перенесет ее в удивительный мир, полный романтических тайн, поэзии. Она себя представляла героиней в одном из увлекательнейших романов.

Мгновение счастья ей пришлось испытать однажды, попав на чудесный бал в замок одного маркиза. Этот бал оставил в душе Эммы яркое и сильное впечатление. "Неделю, две недели назад я была в этот день там...", вспоминала Бовари всю жизнь.

Эмма не нашла счастья в семейной жизни. Муж ее, скучный и неинтересный человек, не был похож на тех романтических героев, о которых она мечтала в снах. Любовники оказались лживы и пошлы. "Бежать, бежать от всего! Но куда?" — кричит душа молодой женщины, жаждущей большого человеческого счастья.

Безысходность бросает героиню Флобера в грязные паучьи лапы ростовщика Лере.

Все туже затягивается страшная петля лживой жизни Эммы. Ее обманывают, и она обманывает. Она начинает лгать даже тогда, когда нет надобности в этой лжи. "Если она говорила, что шла по одной стороне улицы, можно было с уверенностью сказать, что она на самом деле шла по другой стороне".

Жизнь Эммы в таком мире стала невыносимой, и она кончает ее сама, выпив мышьяк. В страшной предсмертной агонии мучается мадам Бовари, а в самый момент смерти она слышит звуки непристойной песни старого, полусгнившего нищего.

Такая смерть Эммы — это горькая ирония автора над своей героиней, которая начиталась о поэтических кончинах прекрасных дам. А ее смерть была отвратительной!

Образ мадам Бовари трагичен. Все то, о чем мечтала, во что верила Эмма, оказалось далеким, недоступным. Жизнь ее жестоко разочаровала.

Честь, совесть, вера, любовь, счастье — все это расплылось в тумане, потонуло, умерло и затерялось навеки в том пошлом и затхлом мире, с которым столкнулась юная, мечтательная, полная сил, энергии и страсти романтическая душа Эммы. И сломалась она! А жаль! Вот поэтому и велик Флобер, что ставит читателя лицом к лицу с самой жестокой правдой жизни.

14. О. де Бальзак. Замысел и структура цикла «Человеческая комедия».

«Человеческая комедия» Бальзака – это объединение разносторонних текстов автора в единое целое (1840г.). Название «Человеческая комедия» - это аллюзия, соотносится с «Божественной комедией» Данте. Бальзак сопоставляет свой текст с живым организмом, состоящим из отдельных текстов. Каждый текст в миниатюре повторяет структуру целого. «Ч.к.» - единое художественное целое, но не по завершенности конструкции, а по художественной структуре : в малом большое. / Название: и ирония, сатирическое представление, и копия мира. Части романа называются сценами, человек в них – актер. В романе много шекспировских аллюзий. / Как и «Бож.комед.»Данте, «Челов. комед.» состоит из 3-х частей:1)этюды о нравах; 2)философские этюды; 3)аналитические этюды; /У Бальзака этюд – это анализ, который внешне напоминает научный, выявление законов общества. Труд писателя сравнивается с трудом ученого. Этюды разделяются на части. Этюды о нравах сост. из: 1)сцены частной жизни (пов. «Гобсек», р. «Отец Горио», р. «Обедня безбожника»; 2) сцены провинциальной жизни (р. «Евгения Гранде»,

«Утраченные иллюзии», «Музей древностей»); 3) сцены парижской жизни (р. «Блеск и нищета куртизанок»); 4) сцены военной жизни; 5) сцены политической жизни («Темное дело» и др.); 6) сцены сельской жизни («Сельский священник»). /Философские этюды: «Шагреновая кожа», «Неведомый шедевр», «Поиски абсолюта»/ Аналитические этюды («Физиология брака»), «Анатомия педагогических корпораций» и др./ У Бальзака более 2000 персонажей. Он создает эпопею Франции XIX века. В единое целое все тексты связывает прием повторяющихся персонажей. / В «Предисловии к «Человеческой комедии» Бальзак уподобляет чел.общество природе. Писатель – ученый, кот. классифицирует типы. Главн. цель писателя – уловить и изобразить огромн. кол-во страстей и событий./ *** «Неведомый шедевр» - новелла 1830г. В ней события 1612г. Изображены 3 художника, один из худ-ов показ. коллегам свою картину «Прекрасная Нуазеза», они были поражены кончиком ноги в углу картины. Здесь уже полемика автора с появляющимся импрессионизмом.

«Человеческая комедия» Бальзака – это объединение разносторонних текстов автора в единое целое (1840г.). Название «Человеческая комедия» - это аллюзия, соотносится с «Божественной комедией» Данте. Бальзак сопоставляет свой текст с живым организмом, состоящим из отдельных текстов. Каждый текст в миниатюре повторяет структуру целого. «Ч.к.» - единое художественное целое, но не по завершенности конструкции, а по художественной структуре : в малом большое. / Название: и ирония, сатириче- представление, и копия мира. Части романа называются сценами, человек в них – актер. в романе много шекспировских аллюзий. / Как и «Бож.комед.» Данте, «Челов. комед.» состоит из 3-х частей: 1) этюды о нравах; 2) философские этюды; 3) аналитические этюды; / У Бальзака этюд – это анализ, который внешне напоминает научный, выявление законов общества. Труд писателя сравнивается с трудом ученого./ В 20-е гг. жанр исторического романа доминировал.

15. О. де Бальзак. Социально-психологический роман «Утраченные иллюзии».

Роман «Утраченные иллюзии», над которым Бальзак работал с 1837 по 1843 г., еще более расширил круг проблем, соединив в одном произведении Париж и провинцию, высший свет и третье сословие, бесчестных дельцов и талантливых изобретателей, продажных журналистов и одаренных писателей, истинную любовь и торговлю своим чувством. В посвящении В.Гюго, талант которого Бальзак высоко ценил, он писал: «Неужели журналисты, как и маркизы, финансисты, лекари, прокуроры, не были бы достойны пера Мольера и его театра? Почему бы Человеческой комедии, которая смехом исправляет нравы, пренебречь одной из общественных сил, если парижская Печать не пренебрегает ни одной?» . Так сам автор отметил появление новой силы — журналистики.

Роман состоит из трех частей: «Два поэта», «Провинциальная знаменитость в Париже» и «Страдания изобретателя».

Место действия первой и последней частей — Ангулем, (родина Растиньяка) события второй части разворачиваются в Париже.

Время действия, как всегда у Бальзака, четко обозначено: события в Ангулеме начинаются в 1821 г., а завершаются в Париже — в 1842 г. В соответствии с законами своего стиля, Бальзак читает произведение с описания прошлого, когда в 1793 г. отец Давида Сешара Николя начал свой путь типографщика. В еще более отдаленные времена уводит читателя автор, когда рассказывает о семье госпожи де Баржетон и ее воспитании. Большое место, как обычно, занимают описания вещей при изображении типографии, комнаты Сешара, дома госпожи де Баржетон, гостиницы в Париже. «Рамой» для первой и третьей частей романа становится сам Ангулем. При изображении провинции Бальзак всегда повествует об истории того города, где происходит действие.

Карьера Люсьена разворачивается на широком фоне французской жизни 1821–1823 годов. В первой части романа — «Два поэта» — Бальзак проводит своего читателя через

провинциальный Ангулем, откуда родом начинающий поэт-романтик Люсьен; во второй, центральной части романа — "Провинциальная знаменитость в Париже" — сатирически показаны круги парижской журналистики и богемы, в которых Люсьен пытается добиться признания; третья часть — "Страдания изобретателя" — возвращает читателя в провинцию, где разыгрываются финальные акты драм Люсьена и Давида. Истории крушения каждого героя предстают как развернутые, обстоятельно детерминированные процессы.

"Два поэта" первой части романа — это красавец-Люсьен, пишущий эпигонские романтические стихи, и скромный Давид, истинно поэтическая натура в своем переживании прекрасного, в самоотверженности и верности чувств. Оба они находятся на низших ступенях социальной лестницы, но если честолюбие Давида заключено в том, чтобы завоевать любовь сестры Люсьена Евы, быть надежной опорой своему другу, то честолюбие Люсьена простирается далеко за пределы Ангулема. Именно характер Люсьена Шардона привлекает к себе особое внимание. Люсьен — слабый, несамостоятельный, беспринципный человек; его мнения и поступки зависят от того, под чьим влиянием он в данный момент находится, и многое в его характере объясняет его связь с "королевой Ангулема" г-жой де Баржетон. Только неопытному юноше прощательно, что он принимает за чистую монету позерство Луизы, ее претензии на интеллектуальное превосходство, принимает ее страсть за подтверждение собственной гениальности. В салоне г-жи де Баржетон Люсьен быстро расстается со своими либеральными убеждениями, отказывается от отцовской фамилии, которая отныне для него оскорбительно-заурядна, и становится на сторону монархистов, потому что с этой партией связывает свои надежды на подтверждение дворянского титула. Склонность к романтической позе, к аффективному проявлению чувств нередко ставит Люсьена в смешное положение, и вскоре он убеждается, что повышенная романтическая чувствительность, романтическое благородство противопоставлены успешной карьере.

В Париже Люсьен попадает в кружок Даниэля д'Артеза "Содружество", где талантливейшие юноши Франции работают на завтрашний день, не идя ни на какие компромиссы с обществом. Их путь не для Люсьена, у него не хватает характера ждать осуществления своих желаний, ему нужно все и немедленно. Именно характеристики членов "Содружества" оказываются прямыми авторскими характеристиками героя романа: "...бесхарактерный мужчина, который притязает на значительность", "который мечтает, но не мыслит", "бессильный противостоять соблазнам наслаждения, удовлетворению собственного тщеславия". Ради соблазнов наслаждения Люсьен продает свой скромный поэтический дар, окунаясь в омут продажной журналистики. В журналистские круги его вводит развращенный и циничный Этьен Лусто, и выбор между принципами д'Артеза и Лусто Люсьен делает быстро. Он пишет клеветническую заказную статью о книге д'Артеза, хотя на самом деле очень высоко ее ценит. Это предательство покупает ему право публикации книги его стихов "Маргаритки", основу его недолгой карьеры в журналистике. Это в самом деле мир без иллюзий, всеобщая продажность и аморализм достигают здесь апогея. Мимолетная известность Люсьена носит скандальный характер: в Париже он живет на деньги влюбленной в него актрисы-содержанки Корали. Когда она, разоренная, умирает, Люсьен доходит до той бездны отчаяния, о которой говорил старик-антиквар Рафаэлю де Валантену, измеряя его готовность к самоубийству: "Вы принуждены сочинять куплеты, чтобы заплатить за похороны вашей любовницы?" — Люсьен сочиняет непристойные песни, чтобы оплатить могилу своей возлюбленной, а деньги на дорогу домой, в Ангулем, он принимает от ее служанки, заработавшей их на панели.

Тип Люсьена Шардона, карьериста-неудачника, стал художественным открытием Бальзака. В сопоставлении с ним образ Давида Сешара более литературен, более стандартен. Это положительный герой, противостоящий в концепции романа Люсьену, и его жизненная неудача косвенно подтверждает закономерность неудачи Люсьена. Давид Сешар изобретает новый способ производства бумаги, но изобретение не приносит ему богатства: он вынужден уступить патент капиталистическим хищникам братьям Куэнте.

Типичность историй Люсьена и Давида для общественных условий выражена в гениальном заглавии романа. Не только в судьбах главных героев, но и в многочисленных историях второстепенных персонажей Бальзак описывает процесс утраты иллюзий — иллюзий, связанных с романтикой молодости, вдохновленных романтизмом как литературной модой, иллюзий одаренных молодых людей о том, что насквозь эгоистическое общество способно заинтересоваться ими и воздать им должное.

Путь Давида Сешара — это дорога талантливого изобретателя, который потерпел поражение в борьбе с миром чистогана и был вынужден отказаться от своего изобретения. Но он рад тому, что его открытие смогли использовать для пользы страны. Утраченные иллюзии не лишили его гуманности, хотя ему пришлось отказать от любимого дела.

16. О. де Бальзак. Роман «Отец Горио» и повесть «Гобсек» в контексте мировых литературных архетипов (У. Шекспир, А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь).

«Человеческая комедия» Бальзака состоит из 3-х частей: 1)этюды о нравах; 2)философские этюды; 3)аналитические этюды; Этюды о нравах подразделяются на 6 частей-«сцен», 1-я из них – «сцены частной жизни», куда и входит повесть «Гобсек» (1830 г., первое заглавие – «Опасности беспутства»). Главный герой повести миллионер-ростовщик, один из властителей новой Франции. Личность сильная, исключительная, Гобсек очень противоречив. В нем живут два существа: скряга и философ, подлое существо и возвышенное, - говорит о нем адвокат Дервиль, от имени которого ведется повествование. Ростовщичество – сфера практической деятельности Гобсека. Отдавая деньги в долг под большие проценты, он фактически грабит своих «подопечных», пользуясь их крайней нуждой и полной зависимостью от него. Педантичный и бездушный («человек-автомат», «человек-вексель»), Гобсек для Бальзака – живое воплощение той хищнической силы, которая настойчиво пробивается к власти. С другой стороны, Гобсек воплощает собой философа, проницательного аналитика. Исследуя законы современного мира, Гобсек открывает, что главным двигателем, определяющим общественную жизнь в этом мире, являются деньги, золото, ибо в золоте сосредоточены все силы человечества...что такое жизнь, как не машина, которую приводят в движение деньги? ..золото – вот духовная сущность всего общества. / В основе своей реалистически убедительный образ Гобсека несет в себе и романтические приметы. Туманно прошлое Гобсека, возможно, бывшего корсаром и избороздившего все моря и океаны, торговавшего людьми и государственными тайнами. Полна загадок и его настоящая жизнь. Почти глобальны масштабы личности Гобсека. Исключителен в своей философичности его ум. Символична вся его фигура. Однако романтическое начало характера Гобсека лишь подчеркивает специфику бальзаковского реализма на раннем этапе его развития, когда типическое и исключительное являются в диалектическом единстве.

Роман « Отец Горио» знаменует новый этап в творческом развитии Бальзака, как и весь 1835 год. В нём за внешним фасадом обыденности скрыты величайшие трагедии человеческой жизни.

« Отец Горио» не явояется историей жизни одного персонажа – это срез жизни общества в определённый период его развития. Роман «Отец Горио» стал ключевым в цикле «Человеческая комедия»: именно в нем около 30 персонажей предыдущих и последующих произведений должны были сойтись вместе.

Отсюда совершенно новая структура романа: многоцентровая, полифоничная. Один из центров связан с образом отца Горио, чья история напоминает судьбу короля Лира: Горио все свое состояние отдает дочерям, выдав Анастаси за знатного графа де Ресто, а Дельфину — за богатейшего банкира барона Нусингена, а те стесняются своего отца, отворачиваются от него, не приезжают даже на его похороны, прислав лишь пустые кареты с гербами. Отец Горио - Центральный персонаж романа. Прообразом для него явился шекспировский Король Лир."Неизлечимый отец", у которого на голове есть «единственный

бугорок — бугорок отцовства». Он воспринимает мир лишь через призму своего отношения к дочкам, он живет лишь ради того, чтобы выполнять их желания. Этаким «Христос отцовской любви».

Но это лишь одна, нисходящая линия сюжета. Другая, восходящая линия связана с образом Растиньяка, молодого человека из знатной, но бедной провинциальной семьи, приехавшего в Париж, чтобы сделать карьеру. С ним связаны еще три линии романа, каждая из которых обозначает возможный для него путь жизни. Вотрен, загадочная, одновременно притягательная и отталкивающая личность, предлагает путь преступления как самый быстрый способ обогащения и продвижения: Растиньяк должен влюбить в себя совершенно незаметную девушку Викторину и жениться на ней, в то время как другой, никак с ним не связанный человек убьет ее брата, и тогда она станет единственной наследницей своего отца миллионера Тайфера; расплата лишь одна: нужно будет поделиться с Вотреном миллионами Тайфера. Вотрен — своего рода философ. Он убеждает Растиньяка: «Если нельзя ворваться в высшее общество как бомба, надо проникнуть в него как зараза». Растиньяк колеблется, но не решается принять предложение: этот путь оказывается слишком опасным. Вотрена выслеживает и арестовывает полиция, он оказался беглым каторжником Жаком Колленом.

Другой путь, возможный для Растиньяка, представлен в образе Бьяншона, выдающегося врача. Это путь честной трудовой жизни, но он слишком медленно ведет к успеху.

Третий путь указывает ему виконтесса де Боссеан: надо отбросить романтические представления о чести, достоинстве, благородстве, любви, надо вооружиться подлостью и цинизмом, действовать через светских женщин, ни одной из них не увлекаясь по-настоящему. Виконтесса говорит об этом с болью и сарказмом, сама она не может так жить, поэтому вынуждена покинуть свет. Но Растиньяк именно этот путь выбирает для себя. Замечателен финал романа. Похоронив несчастного отца Горио, Растиньяк с высот холма, на котором находится кладбище Пер Лашез, бросает вызов расстилающемуся перед ним Парижу: «А теперь — кто победит: я или ты!» И, бросив обществу свой вызов, он для начала отправился обедать к Дельфине Нусинген» (Младшая дочь Горио). В этом финале все основные сюжетные линии соединены: именно смерть отца Горио приводит Растиньяка к окончательному выбору своего пути, поэтому-то роман (своего рода роман выбора) совершенно закономерно называется «Отец Горио».

Но Бальзак нашел композиционное средство соединить героев не только в финале, но на протяжении всего романа, сохраняя его «полицентричность» (термин Леона Доде). Не выделив одного главного героя, он сделал центральным образом романа, как бы в противовес образу собора из «Собора Парижской богородицы» Гюго, современный парижский дом — пансион мадам Воке. Это модель современной Бальзаку Франции, здесь на разных этажах живут персонажи романа в соответствии с занимаемым ими положением в обществе (прежде всего финансовым положением): на втором этаже (самом престижном) обитают сама хозяйка, мадам Воке, и Викторина Тайфер; на третьем этаже — Вотрен и некто Пуаре (впоследствии донесший на Вотрена полиции); на третьем — самые бедные, отец Горио, отдавший все деньги дочерям, и Растиньяк. Еще десять человек приходили в пансион мадам Воке только обедать, среди них — молодой врач Бьяншон.

В центре повествования находится пансион Воке. Он является своеобразным сосредоточием, может быть, даже символом социальных и моральных законов, присущих современной Бальзаку Франции. Не случайно Растиньяк сближает суждение о законах общества виконтессы Боссеан и Вотрена. Каторжник, говоря о людях, понимает мир как пауков в банке, однако виконтесса сравнивает людей с лошадьми, которых можно загонять и менять на каждой почтовой станции. По существу грязны нормы жизни всех кругов общества, но дом Воке более открыто их демонстрирует. Сделать обобщения, соединить социальные группы на уровне нравственных законов Бальзаку вновь помогают вещи. С их помощью создаются портреты, так, название пансиона Воке свидетельствует об уровне

культуры хозяйки и пансионеров, или, скорее, о их безразличии к тому, что их окружает. «Семейный пансион для лиц обоего пола и прочая». Детальное описание пансиона, где обитают герои, являющиеся обобщением самой среды, демонстрируют всю убогость существования героев, которые воспитываются в зависимости от этой среды. Внешность персонажа, его манера вести себя и даже одеваться неразрывно связаны с тем, что их окружает.

Описание юбки мадам Воке занимает несколько страниц. Бальзак считает, что в вещах сохраняется отпечаток судеб людей, которые ими владели, к ним прикасались, по вещам, подобно тому как Кювье восстанавливал «по когтю — льва», можно реконструировать весь жизненный уклад их обладателей.

Роман стал литературным шедевром, дал модель организации романного текста, ставшую популярной и весьма продуктивной.

Но Бальзак нашел особую форму: соединил описательность В.Скотта и драматизм Шекспира. /***Шекспировские аллюзии. В ром. «Отец Горио» Бальзака можно соотнести с трагедией Шекспира «Король Лир». Поведение старших дочерей Лира неестественно, чудовищно, оно шокирует и осуждается. В отличие от них, дочери Горио - не монстры, их поведение хотя и бессовестно, но вполне объяснимо. Зло коренится не в них, а в самом устройстве современного мира, которое анализирует Бальзак. Шекспир говорил, что между родителями и детьми рушится семейная связь. В XIX же веке родство перестает быть основой привязанности между родителями и детьми. Деньги - вот на чем основывается теперь любовь или нелюбовь. «За деньги купишь все, даже дочерей», - сокрушается несчастный Горио. +(У Лира – 3 дочери, а у бальзаковского Горио – 2).

17. Г. де Мопассан. Демократический характер творчества (повесть «Пышка», роман «Жизнь»).

Ги де Мопассан – современник многих известных французских писателей второй половины XIX века. Исключительно интенсивный и краткий по времени (около 10 лет) творческий путь Мопассана, в основном развернувшийся в 80-е годы, совпал с распространением во Франции натурализма. В ярком и многообразном творческом наследии Мопассана, в его трагической писательской судьбе отразилась вся сложность и противоречивость его эпохи. Мопассан написал свыше 300 новелл, составивших 16 сборников ("Заведение Телье", "Мадемуазель Фифи", "Рассказы вальдшнепа", "Лунный свет", "Мисс Гарриет", "Иветта" и др.). Трудно классифицировать все новеллы Мопассана по принципу художественного жанра, хотя есть среди них и сюжетные, новеллы характера, лирико-психологические и другие.

Некоторые из сборников были составлены самим Мопассаном по тематическому принципу (например, новеллы об охоте – "Рассказы вальдшнепа"), но в большинстве это не выдержано, и тематика новелл в сборниках отличается исключительным разнообразием.

При всем разнообразии новеллистики французского писателя нельзя не выделить главные тематические сферы.

Среди них, в первую очередь, заявляет о себе тема патриотизма французского народа и осуждение захватчиков в новеллах о франко-прусской войне. Только участием в войне, ненавистью к захватчикам и любовью к родине можно объяснить глубину содержания, серьезность и зрелость мастерства Мопассана в его новеллах на эту тему, написанных в первой половине 80-х годов.

На протяжении творческого пути Мопассана пессимистические настроения писателя приобретали все более углубленную и обостренную форму.

Пессимизм Мопассана обуславливался глубоким отвращением писателя-гуманиста к буржуазной действительности и вместе с тем сознанием своего бессилия в борьбе с существующим порядком вещей. Мопассан был убежденным, непримиримым, страстным отрицателем буржуазной цивилизации с ее убожеством, низменностью и бесчеловечностью. "Мы живем в буржуазном обществе, - писал он. - Оно ужасающе

посредственно и трусливо. Никогда еще, может быть, взгляды не были столь ограниченны и менее гуманны". Мопассан постоянно показывал, как бесконечно несчастно громадное большинство людей при буржуазном строе, которых угнетают, держат в плену и уродуют "гнусные предрассудки, ложные понятия о чести, более отталкивающие, чем само преступление, целая гора лицемерных чувств, показной благопристойности, возмутительной честности".

Необыкновенная разносторонность художественных средств Мопассана особенно широко проявилась в его новеллистике. Наряду с сильной комической струей рассказам Мопассана присущи - и в еще большей степени - грустные, элегические настроения. Эти настроения, как и смех Мопассана, также были формой его оценочного, глубоко страстного отношения к действительности, помогшего ему преодолеть влияния натурализма. Мопассан был проникновенным и чутким изобразителем человеческих страданий, полным жалости и сочувствия к своим мучающимся героям.

Центральное место в новеллистике Мопассана занимает любовная тема. Писатель видел в любви драгоценнейший дар природы ("Любовь"), высокое поэтическое чувство, которое пробуждает в человеке его душевную красоту - искренность, бескорыстие, готовность к самопожертвованию, к подвигу ("Лунный свет", "Счастье", "В пути", "Фермер", "Калека" и др.). Стремясь оправдать те физиологические потребности человека, которые лицемерно замалчивала или осуждала мещанская литература, Мопассан смело, увлеченно, с рубенсовской плотоядностью воспевал - особенно в сборнике своих стихотворений - ту чувственную страсть, которая стихийно бросает людей в объятия друг к другу. Жизнерадостно славя пыл этой страсти, он обрисовывал и те смешные или печальные положения, в которые она ставит его персонажи, а порою показывал, как эта страсть, туманя разум человеку, способна привести его к страшной катастрофе, к преступлению ("Маленькая Рок"). Великий изобразитель любви, Мопассан воспроизводил ее в бесконечном разнообразии вариантов. При этом одна из драматичнейших тем его творчества заключается в показе писателем того безобразного, уродливого, извращенного характера, который приняла любовь в буржуазном обществе, где она превратилась в предмет купли-продажи и из величайшей радости человека - в источник жестоких его мучений. Тема любви в творчестве Мопассана стала острейшим оружием писателя-гуманиста в его борьбе с буржуазным варварством.

Блестящее повествовательное мастерство Мопассана можно видеть почти в каждой его новелле. Мастерство Мопассана как художника проявилось в том, что обладая необыкновенно тонкой наблюдательностью, умением отбирать яркие "говорящие" факты, умением обобщать, типизировать, - он сумел в маленьких новеллах, на небольшом материале раскрыть большие темы, сделать важные социальные обобщения.

Композиция его новелл очень искусна. Большую роль в них играет развязка, которую Мопассан всегда разнообразит, неизменно стремясь к тому, чтобы заинтриговать читателя, но и для того, чтобы направить его мысль на понимание идейного смысла новеллы. Иногда развязки в точном смысле этого слова в новеллах вообще нет. Читатели должны сами предложить её.

Рассказы явились значительным вкладом Мопассана в мировую литературу. Его новелла стала средством глубокого познания жизни. Необычайно разнообразные по тематике и социальной принадлежности персонажей, по типу повествования и жанровым особенностям (история судьбы, воспоминания, письмо, законченная сценка, размышление и т. п.), новеллы Мопассана отмечены неизменным интересом их автора к человеку. Отдельные факты и эпизоды, на которых строятся рассказы, отражают социальные закономерности, исполнены нравственно-философского смысла. Характеры и психология персонажей переданы через действие, неповторимый склад речи, выразительную деталь. Отточенное мастерство новелл Мопассана выражено в законченности сюжета, резких поворотах действия и неожиданных развязках, острых характеристиках, смелых портретных зарисовках. Многообразие новеллистики Мопассана определяется и

диапазоном настроений, интонаций — от грустных и трагических до всевозможных оттенков юмора, зачастую переходящего в иронию и язвительный сарказм. Воспевая могущество и красоту земной любви ("Лунный свет", "Счастье"), Мопассан много раз с горечью писал о профанации любви, превращении ее в средство наживы или грязной забавы, об адюльтере и проституции — спутниках брака ("Реванш", "Знак", "Иветта"). Его глубоко волновало одиночество людей в обществе, незащищенность "маленького" человека ("Одиночество", "Верхом", "Прогулка"). Целый ряд новелл посвящен жизни простых людей. Не идеализируя своих героев, Мопассан показывал, однако, что в их среде можно найти подлинную человечность и чистоту чувств ("Папа Симона", "Буатель"). В рассказах о франко-прусской войне именно простые люди оказываются способными на героические и патриотические поступки ("Пышка", "Мадемуазель Фифи", "Дядюшка Милон"). Писатель изображал не только жадность и невежество деревенских собственников ("Бочонок", "Дьявол"), но и извечную драму крестьянина-бедняка ("Отец Амабль"), и трагические судьбы людей, оказавшихся на "дне" жизни ("Бродяга", "Нищий", "В порту").

Герои новелл Мопассана - люди всех рангов, всех состояний - чиновники и аристократы, священники и бродяги, богатые фермеры и батраки, старики и дети. Читатель словно бы видит своими глазами глухие и тёмные, подозрительные закоулки и изысканно обставленные гостиные в особняках французской столицы, шумные таверны и старинные дворянские замки.

Мопассан - великолепный мастер психологического портрета, мастер художественной детали. Писатель мог чётко, сжато отобрать материал, создавая картины действительности. "Для меня, говорил он, - психология в новелле сводится к следующему: выявить тайное в человеке через показ его жизни".

Тематика новелл Мопассана:

- Рассказы из жизни чиновников, где место действия - Париж.

"Ожерелье", "Драгоценности", "Прогулка". Под рутинной повседневностью таятся неблагоприятные и трагедия.

- Новеллы из светской жизни. Во многих новеллах неприглядная изнанка внешне благопристойной жизни решительно обнажена, и люди "света" осмеяны без пощады.

"Знак", "Окно", "Гарсон, кружку пива!".

- Новеллы о крестьянстве. Крестьянин в изображении Мопассана нередко во власти земли, во власти своей собственности. Писатель хорошо понимает всю тяжесть положения крестьянина, обречённого на темноту и невежество.

"Бочонок", "Признание", "Дочка Мартена", "Возвращение".

- Новеллы о франко - прусской войне. Мопассан с глубоким чувством патриота воспел духовную красоту народных воителей.

"Пленные", "Пышка".

- Тема любви. Тема любви для Мопассана - одно из средств проникновения в мир человеческой психики, в мир страстей, один из путей познания современного читателю общества. Любовь в буржуазном мире изуродована и опошлена.

"Дом Телье", "Поездка за город".

Лучшая новелла о любви - "Лунный свет", настоящий гимн душевной чистоте и искренности, гимн поэзии любви. Форма исповеди, форма монолога придаёт новелле оттенок особой искренности, а позиция автора не остаётся для читателей секретом.

Умение Мопассаном выбора точной детали, точного слова сделало его одним из лучших новеллистов, определило особый ритм его прозы. Лиризм и тонкий психологизм отличают его лучшие произведения с их задушевностью и человечностью.

Значительное место в творчестве писателя занимают романы. Присоединяясь к мнению Золя, что "роман - это действительность, преломлённая сквозь призму темперамента художника", Мопассан несколько уточняет своё понимание этого определения.

"Этот темперамент может обладать самыми разнообразными качествами и может видоизменяться сообразно с эпохой, но, подобно призме, чем больше у него будет граней, тем больше он отразит жизненных явлений, сцен, предметов, всевозможных идей, всякого рода людей, тем он будет значительней, интересней и новей".

К роману Мопассан и обратился потому, что стремился отразить больше жизненных явлений, показать всякого рода людей. Сами возможности этого жанра позволили сделать более широким социальный фон изображаемых событий, ввести более разнообразный круг действующих лиц.

Темы их часто значительно более широкие, чем в новеллах, круг проблем разнообразен.

В каждый из своих романов Мопассан вносил и новые темы и особые приёмы их раскрытия, что и определило жанровое отличие их друг от друга.

"Жизнь" -- роман о смене двух культур: широкая, терпимая, человеческая помещная дворянская культура XVIII века, облагороженная влияниями Просвещения, уступает место узкой, пошлой, антигуманной буржуазной культуре XIX века. Наступлением последней определяются изображаемые в романе гибель прежнего патриархального уклада жизни семьи барона де Во и процесс расслоения помещного дворянства: старая дворянская интеллигенция, воспитанная в традициях Просвещения, уходит из жизни, не имея сил бороться за себя в условиях нового времени; другие слои дворянства либо замыкаются в кастовом высокомерии, либо дичают подобно графу де Фурвиль, а часть дворянства подчиняется буржуазным влияниям, склоняясь перед божеством денег.

Действие романа начато в 1819 г., и "Жизнь", следовательно, роман исторический, хотя не упоминающий ни о каких крупных событиях национальной истории: описываемые в нем происшествия, соответствующие времени Реставрации и Июльской монархии, протекают на фоне монотонной и мало в чем меняющейся провинциальной помещной жизни.

Мопассан изображает печальную историческую судьбу старой дворянской интеллигенции, его классовые симпатии на их стороне, (барон де Во, его жена, частично Жанна), которая уходит из жизни не в силах бороться с новой эпохой - в 3-х поколениях последовательно нарисован распад и разложение семьи.

- поиск причины трагедии Жанны сначала приводит к самой героине, но образ добродетельной Жанны, нарисованной вдали от общественных конфликтов, приводит к мысли, что "так было и так будет всегда" (мать Жанны, тетя Лизон), и надо искать другие причины - насквозь фальшивое, жестокое, лживое общество с его нравами и моралью. "Мы живем в буржуазном обществе. Оно ужасающе посредственно и трусливо, - писал Мопассан в 1884 году. - Никогда, может быть, взгляды не были более ограниченны и менее гуманны". Воспитанная на идеалах Руссо, Жанна не смогла стойко пережить столкновение с истинной стороной жизни, она сломилась.

- Мопассана душила атмосфера подлого политического торгашества и бесстыдной погони за наживой. Он прекрасно видел всю порочность системы государственного управления и правопорядка во Франции. Социальная несправедливость его возмущала, лицемерие буржуазной морали он презирал. Роман получил социальную направленность (история Розали, отношение Жульена к крестьянам). Частная жизнь одного человека, взятого из узкого социального круга, приобрела под пером Мопассана общественное звучание. Писатель нашёл собственные, непроторенные пути обличения, с огромной силой показал, что изуродованная жизнь даже одного человека достойна внимания и сочувствия, так как перенесенные им страдания близки сознанию многих, тех, кто как и Жанна испытывает на себе гнет несправедливого общества.

Роман "Жизнь" был написан в 1883 году. Эпоха 70-х - 80-х гг. (события войны, поражение французской армии, осада Парижа, энтузиазм народного сопротивления, равнодушие "высших" классов к национальной трагедии) обострила патриотические чувства Мопассана и сформировала резко отрицательное отношение к буржуазной

культуре нового времени: корыстный, собственнический характер буржуазной культуры, лживая, лицемерная мораль, чванливый антидемократизм буржуазии.

В романе "Милый друг" Мопассан пишет уже о своей современности -- о времени буржуазно-демократической Третьей республики и не о провинциальной, а о столичной жизни. Действие романа протекает в основном в Париже 1880-х гг.

Резко и непримиримо прозвучал в романе протест Мопассана против характера деятельности и растущих империалистических воцелений правительства Третьей республики. Роман был напечатан в "Жиль Блас" с 8 апреля по 30 мая 1885 г. и вышел отдельным изданием в том же году. Задуман он был, по-видимому, в 1883 г. после появления в печати очерка "Мужчина-проститутка", и в том же году некоторые из эпизодов романа, оформленные в виде новелл ("Могила", "Мститель", "Награжден!"), уже появились в печати.

Композиционная особенность "Жизни" -- в господстве описательности. При сравнительно малом развитии действия, происходящих в романе событий, Мопассан размеренными, протяженными фразами описывает все окружающее -- обстановку и условия жизни героев романа, их характер и поведение и особенно природу. Неторопливый ритм романа, где, особенно поначалу, так редка прямая речь или диалоги персонажей, как бы призвана передать монотонность жизни французской провинции, ее веками складывавшегося поместного и крестьянского бытового уклада, ту родину писателя, в которую уже вторгаются и разрушают старые новые капиталистические отношения. И нотка элегической грусти по поводу гибели многих дорогих Мопассану патриархальных отношений провинциального мира и горестного жизненного удела Жанны звучит в романе к концу его все сильнее.

Роман "Милый друг" содержит широкую панораму социально-политической жизни Франции времен III Республики. Это история молодого человека, стремящегося покорить Париж. Тема, традиционная для французской реалистической литературы, у Мопассана приобретает новое звучание. Единственным капиталом главного героя является привлекательная внешность "соблазнителя из бульварного романа". Постепенно крестьянский сын Дюруа превращается в аристократа Дюруа, перед которым открывается блестящее будущее. Своим успехом он обязан женщинам, связи с которыми помогают ему подняться по ступеням социальной лестницы. В отличие от деятельных и талантливых карьеристов, Дюруа органически не способен на волевой поступок, не обладает умом и энергией. Его преимущество заключается в умении "всех обманывать, всех эксплуатировать". Социальная проблематика, доминирующая в романе, не исключает в то же время философских раздумий писателя над смыслом человеческой жизни, в которых чувствуется нарастающий пессимизм Мопассана.

18. Новеллистика П. Мериме (реализм «местного колорита» и романтизм «исключительных натур»).

Творческий расцвет Мериме -- 40е годы. Это время создания новелл. Новеллы Мериме можно разделить на 3 группы: экзотические (Матео Фальконе, Кармен), социально-психологические (Этрусская ваза, Двойная ошибка) и фантастические (Локис, Венера Илльская). Лучшая, по мнению Мериме, его новелла «Венера Илльская», одновременно романтический страшный рассказ об ожившей статуе, реалистическая история брака по расчету и беззлая сатира на провинциальные нравы.

Археолог отправляется в городок Илль, где была найдена медная статуя. Путешествие соединяется со 2 сюжетной линией: изображение брака по расчету. Дочь господина выходит замуж. В начале дается описание статуи (на цоколе статуи надпись «берегитесь любящих», на лице статуи -- усмешка, торжество и злорадство. Ее красота сочетается с бессердечием). Создатель хотел изобразить женское коварство. В женихе жестокость сочетается с красотой (возникает мотив того, что деву отдали чудовищу). Мериме воспользовался древними средневековыми и античными легендами. Сюжет

новеллы заимствовал у Лукиана (жених надел обручальное кольцо на палец статуи, после чего статуя согнула палец). Кульминация – ночью. Гости на свадьбе слышат крик после тяжелых шагов в спальне молодоженов. Жених оказывается задушенным в своей постели. Мериме оставляет концовку открытой

Творческий расцвет Проспера Мериме приходится на 30-40е годы – время создания новелл. М. создает новый тип новеллы – эллипсную. Эллипсная новелла – это промежуточная форма между новеллой классической, в которой один центр, и романом, обладающим полицентричной структурой. В эллипсной новелле 2 центра, вокруг которых организуется действие. Параллельно развиваются 2 сюжетные линии, возникает ощущение, что одна главная, а др. – второстепенная. 2 центра – соединение 2х историй. К такому типу новелл относится экзотическая новелла «Кармен».

Новелла делится автором на 4 главы по принципу контраста:

1 часть – рассказ путешественника, который отправился в Испанию на поиски древнего города Мунда. Встречается с Хосе Наварро (образ романтического героя, одинокого изгнанника).

2 часть – встреча рассказчика с цыганкой Кармен. Описание Кармен дается глазами француза, человека другой цивилизации. Автор классифицирует ее красоту. С каждым недостатком она сочетает достоинство. Предстает как воровка (стащила часы).

3 часть – повествование о любви Кармен и Хосе (романтической и трагической). Рассказ ведется от лица Хосе, это монолог – исповедь человека, накануне казни, находящегося в тюрьме за свои преступления. Портрет Кармен дается глазами Хосе.

4 часть – историко-этнографическое исследование, посвященное культуре и языку цыганского народа. Это исследование является 2 скрытым центром текста. Кармен и Хосе предстают не как романтические личности, а как носители психологии и сознания собственных народов. Кармен – цыганка, подчеркнуто то, что у цыган нет родины, для них самое важное - это свобода. Предпочитает умереть, но не утратить своей свободы. У Хосе другие идеалы. Его нац-ть – баск. Ему важно, чтобы был дом, жена, дети. Мериме изображает столкновение 2х характеров, которые не способны понять друг друга (2 разных типа восприятия жизни).

П. Мериме (1803-1870)

К началу 1830х годов М. окончательно определился как новеллист.

Мастерское построение сюжета, яркие пластические характеры, тонкий психологизм, лаконизм, изящная сухость рисунка.

Тематически новеллы М. можно разделить на современные и экзотические.

М. остается в стороне от коренных социально-исторических конфликтов времени. Его занимает отдельная личность, ее нравственно психологический облик. Современные новеллы тяготеют к жанру великосветской повести.

М. отмечает в светском обществе отсутствие энергии, душевную опустошенность, мелочность интересов, неустойчивые характеры. Всякое искреннее чувство, душевная самостоятельность выглядят как отклонение от нормы. Самая значительная новелла этой группы – «Арсена Гийо». Буржуазный мир претит М; но социальный скепсис, оторванность от передовой мысли и народно-освободительных движений времени закрывали для него реальную историческую альтернативу буржуазному обществу. Он продолжал искать энергичные характеры, яркие страсти, цельные натуры вне буржуазной повседневности, в мало затронутых цивилизацией экзотических странах – в Испании, Италии, на Корсике.

ОСОБЕННОСТИ ЭКЗОТИЧЕСКИХ НОВЕЛЛ:

Название условно. Романтическую экзотику он переосмысляет с позицией реализма. Необычайные характеры и нравы обусловлены у него особенностями общественной среды, в которой сложились. Его интересует своеобразие пейзажа, одежды, обычаев, запечатленных в его новеллах. Не идеализирует дикость. Он показывает жестокость, невежество своих экзотических героев, но отказывается судить о них, исходя из норм

буржуазной морали. Прозаическая интонация повествования. Экзотическое свободолобие героев привлекает М.

Первая среди экзотических новелл «*Матео Фальконе*», передаёт особенности жизни и нравов суровых обитателей Корсики. Из событий маленькой новеллы Мы узнаём, что здесь редкий житель не совершил преступления перед законом, долина маки – рай для беглых преступников и убийств. Сами же жители до сих пор сохраняют патриархальный уклад жизни, традиции кровной мести и суровые понятия о чести и долге. Честь для корсиканца – превыше всего, а авторитет мужчины в семье непререкаем. Десятилетний сын Матео Фальконе, прельстившись обещанными ему карабинёрами часами, выдаёт бежавшего бандита, спрятавшегося от погони в стоге сена. Отец, потрясённый предательским поступком сына, который до последнего времени был единственной гордостью и усадой, без колебаний расстреливает его в овраге со словами: «Он умер христианином».

В следующей новелле «Таманго» автор изображает торговлю рабами без тени сентиментальности. Он описывает историю столкновения двух работорговцев – белого Леду и чёрного Таманго, который, продав Леду своих соплеменников позже сам оказывается на его корабле «торгующего чёрным товаром».

В повести «Коломба» Мериме снова возвращается к корсиканским нравам, где кровная месть истребляет целые семьи, как это произошло с семьёй Барричини, один из членов которой убил отца главного героя Орсо дела Реббиа, который покинув родной край почти забыл его жестокие обычаи, но настойчивое требование в частности со стороны сестры, Коломбы, заставляет его вновь включиться в древний ритуал Вендетты.

Особой поэтической силой обладает «Кармен», в которой писателю удалось воссоздать один из «мировых образов», подобных Гамлету, Дон – Кихоту, - образ гордой цыганки Кармен, для которой свобода дороже жизни. Кармен уже давно истолковывается как романтический персонаж, а большие этнографические описания, включённые в новеллу, как чисто стилистический приём. Между тем, «Кармен», - высшая точка в разработке писателем жанра эллипсной новеллы, и этнографическое обрамление есть не что иное, как второй скрытый центр структуры произведения, определяющий его реалистическую ориентацию: автора интересует Кармен не как исключительная личность, а как носительница типичных черт, присущих национальным особенностям цыганского народа. Кармен призвана подчеркнуть его главные особенности, разгадать его загадку. Трагическое столкновение Кармен и Хосе – следствие не только их индивидуальных качеств: в их лице сталкиваются два взгляда на мир, присущие разным народам.

Разница жизненных укладов – патриархальных басков крестьян, и цыган, чья мораль основана на понятии свободы, настолько велика, что страстная любовь Хосе и Кармен закономерно должна завершиться катастрофой. В финале Хосе, оплакивая убитую им Кармен, произносит знаменательные слова: «Бедное дитя! Это калес (цыгане) виноваты в том, что воспитали её так!». Отсюда объективная манера повествования, воплотившая идею: измена, убийство лишь кажутся результатом своеволия исключительных страстей, здесь не мелодрама, а трагедия, и нельзя встать на чью-либо сторону, потому что это означало бы не осудить личность, а уклад жизни целого народа. Между тем, ни один народ нельзя ставить над другим, все народы достойны равного уважения.

Именно психологические новеллы Мериме являются подлинными шедеврами его творчества. Среди них «Этруская ваза», «Двойная ошибка», несколько не отличающаяся от них «Венера Илльская», социально направленная «Арсена Гийо».

Заметным явлением в литературе критического реализма явилась новелла «Арсена Гийо». История строится на противопоставлении светской дамы де Пьен и девушке с панели, бывшей статистки Оперы, ныне содержанки, больной туберкулёзом, ведущей нищенское существование Арсены, которая отчаявшись, выбрасывается из окна. Мериме показывает, что именно нищета заставила её вести такой образ жизни: «Я тоже бы была честной, будь у меня такая возможность», - говорит она «высоконравственной» де Пьен,

взявшей над ней шефство, ханжество которой исследуется автором с присущей ему точной ироничностью. *Если в начале рассказа симпатии читателя были на стороне светской дамы, принявшей живое участие в судьбе хотевшей покончить с собой содержанки, то в финале они меняются ролями.* Искренность умирающей резко оттеняется ханжескими проповедями де Пьен, которая ревнует к Арсене своего возлюбленного Макса де Салиньи, который, впрочем, испытывает к Арсене, своей бывшей возлюбленной, не больше жалости, нежели к умирающей собаке. Мериме усиливает аналитичность сюжета тем, что ставит экстраординарное событие – самоубийство – в начало новеллы, основание которой уделено раскрытию характеров. Финал неоднозначен. Арсена, умирая, соединила руки де Пьен и Салиньи. На могильной плите Гийо можно разглядеть строчку карандашом, выведенную очень тонким подчеком: «Бедная Арсена! Она молится за нас».

Арсена знала только одного бога – Бога Любви, как ни старалась мадам де Пьен сделать из неё добрую христианку. Кому молится Арсена? Кто вывел эти строки? Все эти вопросы автор оставляет читателю.