

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН**

**УЗБЕКСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ МИРОВЫХ
ЯЗЫКОВ**

КАФЕДРА ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ ФРАНЦУЗСКОГО ЯЗЫКА

Мамаджанов Шахзод Алим угли

КУРСОВАЯ РАБОТА

Романтизм Виктора Гюго

Ташкент – 2015

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
1. РОМАНТИЗМ ВИКТОРА ГЮГО.....	6
2. «СОБОР ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ» КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН. ОБРАЗ СОБОРА.....	11
3. ИДЕИ РЕВОЛЮЦИИ И РОЛЬ ТОЛПЫ В РОМАНЕ.....	18
4. ОБРАЗ ГЛАВНЫХ ГЕРОЕВ В РОМАНЕ.....	22
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	30
БИБЛИОГРАФИЯ.....	31

“Первая потребность человека, первое его право, первый его долг - свобода”.

В.Гюго

ВВЕДЕНИЕ

Несмотря на самоуверенность и заносчивость человечества, в его истории не так уж и много было светил первой величины. А в особенности такого масштаба, как Виктор Гюго, которого Иван Франко называл наилучшим представителем «галлийского» гения. Его современники – «золотая гроздь» большой французской литературы: Ф.Шатобриан, П.Беранже, А.Стендаль, О.Бальзак, А.Мюссе. Жорж Санд, отец и сын Дюма, братья Гонкуры, Ги де Мопассан, Г.Флобер, Э.Золя, А.Доде, Ш.Бодлер... Каждое имя – это не только французская, но и мировая классика. Не затмевая ни одно из них, Виктор Гюго возвышается над этими вершинами как неповторимый представитель нации, который возвеличивал ее не только в дни блеска и славы, но и во времена кровавых бурь и трагических катастроф. В определенной мере он был повитухой новой Франции, страны, задававшей тон историческому прогрессу всего человечества и сегодня демонстрирующей государственную мудрость и рассудительность, чувство высокой национальной гордости.

Творчество Гюго – его поэзия, публицистика, художественная проза – эпицентр тех идейных исканий, которыми был одержим XIX век, его оптимистической устремленностью к будущему. Идеальное, этическая утопия – сильные стороны гения Гюго, который, подобно ценившему его Л.Толстому, и сейчас – не позади, а впереди нас.

В романах Гюго всегда есть ощущение бесконечной ценности бытия – и евангельских истин – о вечности и боге, и вечных заповедей, нарушая которые человек и человечество губят себя. Эти истины обладают вневременной ценностью.

Личность Виктора Гюго поражает своей разносторонностью. Один из самых читаемых в мире французских прозаиков, для своих соотечественников он прежде всего великий национальный поэт, реформатор французского стиха, драматургии, а также публицист-патриот, политик-демократ. Знатокам он известен как незаурядный мастер графики, неутомимый рисовальщик фантазий на темы собственных произведений. Но есть основное, что определяет эту многогранную личность и одушевляет ее деятельность, - это любовь к человеку, сострадание к обездоленным, призыв к милосердию и братству. Некоторые стороны творческого наследия Гюго уже принадлежат прошлому: сегодня кажутся старомодными его ораторско-декламационный пафос, многословное велеречие, склонность к эффектным антитезам мысли и образов. Однако Гюго - демократ, враг тирании и насилия над личностью, благородный защитник жертв общественной и политической несправедливости, - наш современник и будет вызывать отклик в сердцах еще многих поколений читателей. Человечество не забудет того, кто перед смертью, подводя итог своей деятельности, с полным основанием сказал: «Я в своих книгах, драмах, прозе и стихах заступался за малых и несчастных, умолял могучих и неумолимых. Я восстановил в правах человека шута, лакея, каторжника и проститутку»¹.

Гюго с его бинарным мышлением, «традиционализмом», ангажированностью, «авторитарностью» стиля, гуманистическим пафосом, романтизмом, востребован и по-новому актуален в наши дни. Это с очевидностью доказывают интереснейшие труды Общества Гюго во Франции, разнообразные конференции и издания, которые были приурочены к 200-летию со дня рождения поэта, романиста, драматурга, критика, публициста, гражданина – того, кто «гремел над миром, подобно урагану». Гюго – Олимпио, Орфей, *reveur sacre* – продолжает оставаться участником диалога, который вел с прошедшими веками и романтизмом век XX, а теперь продолжает вести XXI век. «Мы все дети Виктора Гюго, - брата Гомера и

¹ М.В.Толмачев. Свидетель века Виктора Гюго. Собр.соч.,т.1. М: Правда,1988

Омара Хайяма, Данте, Шекспира и Гете на великом древе нашей культуры...»

- пишет современный французский ученый¹.

Протеистический, постоянно меняющийся гений (proteiforme genie), верный самому себе, - Гюго остается живым и в наше время.

Основные **цели** данной курсовой работы:

- проанализировать произведение Виктора Гюго «Собор Парижской богородицы»;

- выявить весь спектр проблем, а именно: проблему добра и зла, рассмотреть главных героев романа, и на основе их образов показать противоречивость внешнего и внутреннего мира человека;

- доказать, что Виктор Гюго повлиял и на русскую литературу.

Поставленные цели предполагают решение комплекса конкретных **задач**:

- рассмотреть и проанализировать значение романа;
- выявить его актуальность;

Методами исследования в курсовой работе являются анализ, разработка плана деятельности, совмещение информации из разных источников, обработка новой информации.

Материалом исследования являются:

-  работы: Е.М.Евниной;
-  сборники статей по творчеству Виктора Гюго;
-  разные фактические данные;
-  материалы СМИ;

¹ (<http://franceweb.fr/poesie/hugart2.htm>)

1. РОМАНТИЗМ ВИКТОРА ГЮГО.

Жизненный путь Виктора Гюго приходится практически на весь XIX век. Его душа, как чувствительный камертон, откликается на все неординарные события этой большой эпохи. Он восхищался Наполеоном I, пережил реставрацию Бурбонов и созданный ими реакционный режим, революцию 1848 года, кровавый переворот в декабре 1851 года. Как депутат палаты народных представителей и глава радикальной партии не пошел на компромисс с режимом Наполеона Третьего и вынужден был эмигрировать — его изгнание длилось почти 20 лет! Возвратившись, он примыкает к левому, радикально-демократическому крылу, сходится с Луи Бланом и прославленным Гарибальди. По поводу Парижской Коммуны сказал так: «Мне ненавистно преступление как красных, так и белых», но однозначно осудил расправу, устроенную версальцами над парижскими рабочими. Горячо отрицал любой террор, решительно выступал против смертной казни.

Один из биографов называл Виктора Гюго «гением борьбы», другой вполне обоснованно считал долгий век писателя сплошными годами неусыпного труда. И оба были правы. Поскольку только борьба и труд — наивысшее проявление настоящего гения. Написанное Виктором Гюго не вместишь и в сто объединенных томов. Из-под его пера выходили многочисленные поэтические сборники, романы, повести, драмы, политические памфлеты, журнальные и газетные статьи, парламентские речи, воспоминания, невероятное количество писем, адресованных современникам в Европе и Америке. Стоит еще добавить систематически ведищиеся записные книжки и дневники, значительная часть которых не опубликована и до сих пор.

Виктор Гюго — романтик в жизни и творчестве, но его романтизм укоренен в реалии бытия, направлен на утверждение справедливой социальной идеи. Это писатель, политизированный в лучшем понимании этого слова.

«...Нам возражают: служить социальной поэзии, поэзии гуманной, поэзии для народа, бурчать на зло, защищая добро, громко говорить о гневном народном, попирая деспотов, доводить до отчаяния негодяев, освобождать несправедливого человека, толкать вперед души и оттеснять тьму назад, помнить, что есть злодеи и тираны, чистить тюремные камеры, опорожнять помойки с общественными нечистотами — чтобы Полигимния, закатав рукава, занималась этой грязной работой? Фу! Как можно! — А почему бы и нет?» — полемически и задорно обращался неисправимый «чистильщик» к своим оппонентам¹.

Каждое его произведение — прозаическое, поэтическое, драматическое — это гимн добру и справедливости, слово в защиту отверженных.

Самый первый сборник его стихов, выдержанный в духе классицизма, возвеличивал короля и его придворную знать, прославлял религию и средневековье.

Если в поэзии Гюго выражает глубоко личное восприятие природы и человеческой души, то в романе «Собор Парижской Богоматери» он делает первую попытку дать широкое эпическое отражение жизни, в данном случае средневековой. Жанр исторического романа, введенный в европейскую литературу Вальтером Скоттом, остро интересовал Гюго, как и многих писателей его поколения. Именно в эпоху романтизма историческое сознание ярко проявляется во всей европейской литературе. В это время возникает множество романов, новелл и драм исторического характера, причем авторы этих произведений обращаются обычно к самым бурным, переломным эпохам прошлого, ознаменованным значительными событиями и широкими народными движениями (как Альфред де Виньи в романе «Сен-Мар», Мериме в «Хронике времен Карла IX» или Бальзак в «Шуанах»). С особой любознательностью романтики — и Гюго в их числе — обращались к эпохе средневековья. Если их предшественники — просветители XVIII в. — полностью игнорировали средние века, считая, что это — темное время,

¹ <http://www.zerkalo-nedeli.com/nn/show/383/33981>

недостойное внимания людей разума, то романтики нашли, что и тогда феодальному варварству противостояли высокие художественные и духовные ценности.

Обращение Гюго к далекому прошлому было вызвано тремя факторами культурной жизни его времени: широким распространением исторической тематики в литературе, увлечением романтически трактуемым средневековьем, борьбой за охрану историко-архитектурных памятников. Интерес романтиков к средним векам во многом возник как реакция на классическую сосредоточенность на античности. Свою роль здесь играло и желание преодолеть пренебрежительное отношение к средневековью, распространившееся благодаря писателям-просветителям XVIII века, для которых это время было царством мрака и невежества, бесполезным в истории поступательного развития человечества. И, наконец, едва ли не главным образом, средние века привлекали романтиков своей необычностью, как противоположность прозе буржуазной жизни, тусклому обыденному существованию. Здесь можно было встретиться, считали романтики, с цельными, большими характерами, сильными страстями, подвигами и мученичеством во имя убеждений. Все это воспринималось еще в ореоле некой таинственности, связанной с недостаточной изученностью средних веков, которая восполнялась обращением к народным преданиям и легендам, имеющим для писателей-романтиков особое значение. Свой взгляд на роль эпохи средневековья Гюго изложил еще в 1827 году в авторском предисловии к драме “Кромвель”, ставшее манифестом демократически настроенных французских романтиков и выразившее эстетическую позицию Гюго, которой он, в общем, придерживался до конца жизни. Гюго начинает свое предисловие с изложения собственной концепции истории литературы в зависимости от истории общества. Согласно Гюго, первая большая эпоха в истории цивилизации - это первобытная эпоха, когда человек впервые в своем сознании отделяет себя от вселенной, начинает понимать, как она прекрасна, и свой восторг перед мирозданием выражает в лирической

поэзии, господствующем жанре первобытной эпохи. Своеобразие второй эпохи, античной, Гюго видит в том, что в это время человек начинает творить историю, создает общество, осознает себя через связи с другими людьми, ведущий вид литературы в эту эпоху - эпос.

Со средневековья начинается, говорит Гюго, новая эпоха, стоящая под знаком нового мирозерцания - христианства, которое видит в человеке постоянную борьбу двух начал, земного и небесного, тленного и бессмертного, животного и божественного. Человек как бы состоит из двух существ: "одно - бренное, другое - бессмертное, одно - плотское, другое - бесплотное, одно - скованное вожделениями, потребностями и страстями, другое - взлетающее на крыльях восторга и мечты". Борьба этих двух начал человеческой души драматична по самому своему существу: "...что такое драма, как не это ежедневное противоречие, ежеминутная борьба двух начал, всегда противостоящих друг другу в жизни и оспаривающих друг у друга человека с колыбели до могилы?"¹. Поэтому третьему периоду в истории человечества соответствует литературный род драмы.

Этот призыв изображать крайности является одним из краеугольных камней эстетики Гюго. В своем творчестве писатель постоянно прибегает к контрасту, к преувеличению, к гротескному сопоставлению безобразного и прекрасного, смешного и трагического.

Романтическая программа В. Гюго сыграла прогрессивную роль в литературной жизни Франции. Гюго подчеркивал демократический характер своей реформы. В 1830 г. он писал: "Литературная свобода — дочь свободы политической. Этот принцип есть принцип века, и он восторжествует".² Июльская революция 1830 г. покончила с реакционным режимом Реставрации. Народ Парижа проявил в июльские дни мужество и энтузиазм. События во Франции нашли горячий отклик далеко за ее пределами.

¹ Е.М.Евнина. Творчество Гюго. М, 1976

² А. Луначарский. Виктор Гюго: Творческий путь писателя. - Собрание сочинений, 1965, т. 6, с. 73-118.

Талант Гюго — поэта, романиста, драматурга — раскрывается именно в эти годы. Его драмы "Эрнани", "Король забавляется", "Рюи Блаз" отличаются напряженностью сюжета, яркими романтическими контрастами, страстностью монологов. Они обнажают пустоту и ничтожество придворного быта, тиранию монархов, лицемерие и жестокость царедворцев. Положительные герои драм Гюго — смелые, сильные духом люди, вступающие в конфликт с властями. Первый исторический роман Гюго — "Собор Парижской богородицы".

2. «СОБОР ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ» КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН. ОБРАЗ СОБОРА.

Рассматриваемый нами в этой работе роман “Собор Парижской Богоматери” являет собой убедительное свидетельство того, что все изложенные Гюго эстетические принципы - не просто манифест теоретика, но глубоко продуманные и прочувствованные писателем основы творчества.

Основу, сердцевину этого романа-легенды составляет неизменный для всего творческого пути зрелого Гюго взгляд на исторический процесс как на вечное противоборство двух мировых начал - добра и зла, милосердия и жестокости, сострадания и нетерпимости, чувства и рассудка. Поле этой битвы в разные эпохи и привлекает Гюго в неизмеримо большей степени, чем анализ конкретной исторической ситуации. Отсюда известный надисторизм, символичность героев, вневременной характер психологизма. Гюго и сам откровенно признавался в том, что история как таковая не интересовала его в романе: “У книги нет никаких притязаний на историю, разве что на описание с известным знанием и известным тщанием, но лишь обзорно и урывками, состояния нравов, верований, законов, искусств, наконец, цивилизации в пятнадцатом веке. Впрочем, это в книге не главное. Если у нее и есть одно достоинство, то оно в том, что она - произведение, созданное воображением, причудой и фантазией”¹. Однако достоверно известно, что для описания собора и Парижа в XV веке, изображения нравов эпохи Гюго изучил немалый исторический материал. С этой целью он тщательно изучил все исторические труды, хроники, хартии, описи и другие документы, из которых можно было почерпнуть сведения о нравах, политических учреждениях и зодчестве французского средневековья времен Людовика XI. К книжным источникам присоединились собственные наблюдения писателя, в особенности касающиеся здания собора, которое, со своей страстью к готике, он обследовал во всех деталях.

¹ М.В.Толмачев. Свидетель века Виктора Гюго. Собр.соч.,т.1. М: Правда,1988

Каменные и деревянные скульптуры собора определили доминирующую тональность его фантазии. Исследователи средневековья придирчиво проверили “документацию” Гюго и не смогли найти в ней сколько-нибудь серьезных погрешностей, несмотря на то, что писатель не всегда черпал свои сведения из первоисточников.

Особенность романтического видения средневековья сказалось у Гюго в том, что, соблюдая исторический колорит, он выдвинул на первый план романа не исторических, а вымышленных и в значительной степени романтизированных героев (подобных чудовищно уродливому звонарю Квазимодо, очаровательной цыганочке Эсмеральде и одержимому демонической страстью архидиакону Клоду Фролло). Это вполне согласовалось со второй – вслед за исторической – задачей его романа, который он называет «произведением воображения, каприза и фантазии».

Но есть в романе “персонаж”, который объединяет вокруг себя всех действующих лиц и сматывает в один клубок практически все основные сюжетные линии романа. Имя этого персонажа вынесено в заглавие произведения Гюго. Имя это - Собор Парижской Богоматери.

Идея автора организовать действие романа вокруг Собора Парижской Богоматери не случайна: она отражала увлечение Гюго старинной архитектурой и его деятельность в защиту памятников средневековья. Особенно часто Гюго посещал собор в 1828 году во время прогулок по старому Парижу со своими друзьями - писателем Нодье, скульптором Давидом д'Анже, художником Делакруа. Он познакомился с первым викарием собора аббатом Эгже, автором мистических сочинений, впоследствии признанных официальной церковью еретическими, и тот помог ему понять архитектурную символику здания. Вне всякого сомнения, колоритная фигура аббата Эгже послужила писателю прототипом для Клода Фролло. В это же время Гюго штудирует исторические сочинения, делает многочисленные выписки из таких книг, как “История и исследование древностей города Парижа” Совалы (1654), “Обозрение древностей Парижа”

Дю Бреля (1612) и др. Подготовительная работа над романом была, таким образом, тщательной и скрупулезной; ни одно из имен второстепенных действующих лиц, в том числе Пьера Гренгуара, не придумано Гюго, все они взяты из старинных источников.

Упоминавшаяся выше озабоченность Гюго судьбой памятников архитектуры прошлого более чем отчетливо прослеживается на протяжении почти всего романа.

Вместе с восхищением человеческим гением, создавшим величественный памятник истории человечества, каким Гюго представляется Собор, автор выражает гнев и скорбь из-за того, что столь прекрасное сооружение не сохраняется и не оберегается людьми. Он пишет: “Собор Парижской Богородицы еще и теперь являет собой благородное и величественное здание. Но каким бы прекрасным собор, дряхлея, ни оставался, нельзя не скорбеть и не возмущаться при виде бесчисленных разрушений и повреждений, которые и годы и люди нанесли почтенному памятнику старины... На челе этого патриарха наших соборов рядом с морщиной неизменно видишь шрам...”

На его руинах можно различить три вида более или менее глубоких разрушений: прежде всего бросаются в глаза те из них, что нанесла рука времени, там и сям неприметно выщербив и покрыв ржавчиной поверхность зданий; затем на них беспорядочно ринулись полчища политических и религиозных смут, - слепых и яростных по своей природе; довершили разрушения моды, все более вычурные и нелепые, сменявшие одна другую при неизбежном упадке зодчества...

Именно так в течение вот уже двухсот лет поступают с чудесными церквами средневековья. Их увечат как угодно - и изнутри и снаружи. Священник их перекрашивает, архитектор скоблит; потом приходит народ и разрушает их”.

В начале романа Гюго рассказывает читателю о том, что “несколько лет назад, осматривая Собор Парижской Богородицы или, выражаясь точнее,

обследуя его, автор этой книги обнаружил в темном закоулке одной из башен следующее начертанное на стене слово:

Это слово по-гречески означает “Рок”. Судьбы персонажей “Собора” направляются роком, о котором заявляется в самом начале произведения. Рок здесь символизируется и персонифицируется в образе Собора, к которому так или иначе сходятся все нити действия. Можно считать, что Собор символизирует роль церкви и шире: догматическое мирозерцание - в средние века; это мирозерцание подчиняет себе человека так же, как Собор поглощает судьбы отдельных действующих лиц. Тем самым Гюго передает одну из характерных черт эпохи, в которую разворачивается действие романа.

Следует отметить, что, если романтики старшего поколения видели в готическом храме выражение мистических идеалов средневековья и связывали с ним свое стремление уйти от житейских страданий в лоно религии и потусторонних мечтаний, то для Гюго средневековая готика - замечательное народное искусство, а Собор - арена не мистических, а самых житейских страстей.

Современники Гюго упрекали его за то, что в его романе недостаточно католицизма. Ламартин, назвавший Гюго “Шекспиром романа”, а его “Собор” - “колоссальным произведением”, писал, что в его храме “есть все, что угодно, только в нем нет ни чуточки религии”. На примере судьбы Клода Фролло Гюго стремится показать несостоятельность церковного догматизма и аскетизма, их неминуемый крах в преддверии Возрождения, каким для Франции был конец XV века, изображенный в романе.

В романе есть такая сцена. Перед архидьяконом собора, суровым и ученым хранителем святыни, лежит одна из первых печатных книг, вышедших из-под типографского пресса Гутенберга. Дело происходит в келье Клода Фролло в ночной час. За окном висится сумрачная громада собора.

“Некоторое время архидьякон молча созерцал огромное здание, затем со вздохом простер правую руку к лежащей на столе раскрытой печатной книге, а левую - к Собору Богоматери и, переведя печальный взгляд на собор, произнес:

- Увы! Вот это убьет то”. (2, 169)

Мысль, приписанная Гюго средневековому монаху, - это мысль самого Гюго. Она получает у него обоснование. Он продолжает : “...Так переполошился бы воробей при виде ангела Легиона, разворачивающего перед ним свои шесть миллионов крыльев... То был страх воина, следящего за медным тараном и возвещающего: “Башня рухнет”. (2,170)

Поэт-историк нашел повод для широких обобщений. Он прослеживает историю зодчества, трактуя его как “первую книгу человечества”, первую попытку закрепить коллективную память поколений в видимых и значимых образах. Гюго разворачивает перед читателем грандиозную вереницу веков - от первобытного общества к античному, от античного - к средним векам, останавливается на Возрождении и рассказывает об идейном и социальном перевороте XV-XVI веков, которому так помогло книгопечатание. Здесь красноречие Гюго достигает своего апогея. Он слагает гимн Печати:

“Это какой-то муравейник умов. Это улей, куда золотистые пчелы воображения приносят свой мед.

В этом здании тысячи этажей... Здесь все исполнено гармонии. Начиная с собора Шекспира и кончая мечетью Байрона...

Впрочем, чудесное здание все еще остается незаконченным.... Род человеческий - весь на лесах. Каждый ум - каменщик”¹.

Используя метафору Виктора Гюго, можно сказать, что он построил одно из самых прекрасных и величественных зданий, которым любовались его современники, и не устают восхищаться все новые и новые поколения.

В самом начале романа можно прочесть следующие строки: “И вот ничего не осталось ни от таинственного слова, высеченного в стене

¹ Е.М.Евнина. Творчество Гюго. М, 1976

сумрачной башни собора, ни от той неведомой судьбы, которую это слово так печально обозначало, - ничего, кроме хрупкого воспоминания, которое автор этой книги им посвящает. Несколько столетий назад исчез из числа живых человек, начертавший на стене это слово; исчезло со стены собора и само слово; быть может, исчезнет скоро с лица земли и сам собор". (2,3) Мы знаем, что печальное пророчество Гюго о будущем собора пока не сбылось, хочется верить, что и не сбудется. Человечество постепенно учиться более бережно относиться в произведениям рук своих. Думается, что писатель и гуманист Виктор Гюго внес свою лепту в понимание того, что время жестоко, однако долг человеческий - противостоять его разрушительному натиску и беречь от уничтожения воплощенную в камень, в металл, в слова и предложения душу народа-творца.

Надо заметить, что люди одной эпохи, Виктор Гюго и Вальтер Скотт, имели много общего в творчестве. Интересной для нас является историческая концепция этих авторов. Понимание и изображение истории в их произведениях и будет проанализировано ниже.

На примере романа «Собор Парижской богородицы» мы видим, что история для автора – лишь фон и сопровождение, помогающие Гюго наиболее полно раскрыть свой авторский замысел. У Вальтера Скотта исторические детали – необходимость, являясь в свою очередь тоже фоном, на котором развивается действие; история в романе важна для понимания сюжета. И если для Гюго конечной целью его размышлений является философская или морально-этическая идея, то у В.Скотта сверхидея часто лежит в рамках патриотизма, опирающегося и на историзм. Так, например, в романе «Айвенго» сверхидеей является объединение Англии. Главная коллизия романа «Айвенго» тоже основана на исторических событиях: после битвы при Гастинге, когда победили пришельцы с континента, начался прилив в Англию норманнов, что вызвало неприятие у коренного населения. Столкновение клана саксов и клана пришельцев – основной конфликт в романе.

В романах Виктора Гюго исторические лица и реалии описываются порой очень детально (например, описание Собора), однако эти описания – повод для размышления над определенной романтической идеей, а их историческая ценность не важна. Историзм В.Скотта в большей степени насыщен достоверными и реалистичными чертами (например, битва Бриана и Айвенго, когда Бриан умирает от апоплексического удара).

Для Скотта важен национальный колорит. Как человек, рано начавший заниматься фольклором, Скотт уделяет огромное внимание и бытовым подробностям и масштабному анализу течения истории. У В.Гюго в описании лиц и мест мы не видим ярких национальных черт. Они собирательны и являются не столько представителями определенной нации, сколько носителями абсолютной черты характера. (сравним Эсмеральда, Квазимодо и еврейка Ревекка и Седрик Сакс).

Таким образом, историзм В.Скотта кажется нам более убедительным, чем у В.Гюго, так как в романах В.Скотта историческая картина выписана с большей четкостью и детальностью и имеет такую же важность в романе, как и само повествование.

3. ИДЕИ РЕВОЛЮЦИИ И РОЛЬ ТОЛПЫ В РОМАНЕ

День 6 января 1482 года, избранный Гюго для начальных глав его исторического романа, дал ему возможность сразу погрузить читателя в атмосферу красочной и динамичной средневековой жизни, какой ее видели романтики: прием фландрских послов по случаю бракосочетания французского дофина с Маргаритой Фландрской, народные празднества, устроенные в Париже, потешные огни на Гревской площади, церемония посадки майского деревца у Бракской часовни, представление мистерии средневекового поэта Гренгуара, шутовская процессия во главе с папой уродов, воровской притон Дворца чудес, расположившийся в глухих закоулках французской столицы... Главным героем всех этих сцен является пестрая и шумная толпа парижских простолюдинов, включающая и мастеровых людей, и школяров, и бездомных поэтов, и бродяг, и воришек, и мелких лавочников, и более обеспеченных граждан, которые составляли все вместе единое третье сословие, определившее тремя веками позднее идеалы буржуазно-демократической революции 1789 года. «Третьесословное» понимание общественной борьбы как борьбы всего народа в целом против дворянства и духовенства, против королей и тиранов, выдвинутое Великой французской революцией, надолго определило идеологию Гюго.

Идеи революции явственно пронизывают концепцию романа, о чем говорит прежде всего колоритная фигура одного из фландрских послов – Жака Коппеноля из города Гента. Из чувства третьесословной гордости он не позволяет докладывать о себе иначе, как «чулочник», перед высоким собранием парижской знати, унижая тем самым придворных вельмож и завоевывая неистовые рукоплескания парижского плебса.

Толпа в романе не только заполняет собой здания, улицы и площади старого Парижа, она оглушает нас своим топотом и гулом, она постоянно движется, шумит, перебрасывается шутивными или бранными репликами, над кем-то издевается, кого-то ругает и проклинаяет. Именно из подобной –

шумной и подвижной – толпы вышел некогда проказник и умница Панург, воплощающий живой юмор, присущий французскому народу. Следом за славным автором «Гаргантюа и Пантагрюэля» Гюго также стремится отобразить массовое действие и диалог, состоящий из выкриков, шуток и прибауток, порождающих ощущение многоголосого уличного гомона (таков, например, град издевок, которыми школяры, пользуясь привилегией праздничного гулянья, осыпают своих университетских начальников – ректоров, попечителей, деканов, педелей, богословов, писарей, а среди них и библиотекаря мэтра Анри Мюнье. «Мюнье, мы сожжем твои книги... Мюнье, мы вздуем твою слугу!... Мы потискаем твою жену!... славная толстушка госпожа Ударда!... И так свежа и весела, точно уже овдовела!»(2,13)).

В сущности, все происходящее перед читателем в первой книге романа – будь то выход на сцену актера, играющего Юпитера в злосчастной мистерии Гренгуара, которая вскоре всем надоела, появление кардинала Бурбонского с его свитой или же мэтра Жака Коппенюля, вызвавшего такое оживление среди зрителей,- все проводится автором через одобрительную или презрительную реакцию толпы, все показывается ее глазами. И не только в день праздника, но и назавтра, когда приводят к позорному столбу уроды Квазимодо и красавица Эсмеральда подает ему напиток из своей фляги,- толпа продолжает сопровождать все эти сцены сначала смехом, улюлюканьем, затем бурным восторгом. И позже, когда тот же Квазимодо с быстротой молнии похищает Эсмеральду из-под воздвигнутой для нее виселицы и с криком «Убежище!» спасает ее от жестокого «правосудия», толпа сопровождает этот героический акт рукоплесканием и одобрительными криками («Убежище! Убежище! – повторила толпа, и рукоплескания десяти тысяч рук заставили вспыхнуть счастьем и гордостью единственный глаз Квазимодо»(2,344)). И, когда он осторожно и бережно нес девушку вверх по галереям собора, «женщины смеялись и плакали, ... толпа, всегда влюбленная в отвагу, отыскивала его глазами под сумрачными сводами церкви, сожалея о том, что предмет ее восхищения так быстро

скрылся ... он вновь появился в конце галереи ... Толпа вновь разразилась рукоплесканиями» (2, 345).

Конечно, при всей этой живости и динамичности зарисовки народной толпы в романе Гюго создается чисто романтическое представление о ней. Писателю нравится одевать свои народные персонажи в экзотические цыганские отрепья, он изображает всевозможные гримасы нищеты или буйного разгула, подобно живописным процессиям голытьбы из Двора чудес или массовой вакханалии праздника дураков (на этой оргии, говорит автор, «каждый рот вопил, каждое лицо корчило гримасу, каждое тело извивалось. Все вместе выло и орало» (2, 49)). Отсюда и проистекает общая живописность и звучность романа, схожего в этом с «Восточными мотивами» («Собор Парижской Богоматери» замышлялся Гюго в годы, когда заканчивалась его работа над этим поэтическим сборником).

С живым характером народной толпы связана у Гюго вся средневековая культура, которую он раскрывает в своем романе: быт, нравы, обычаи, верования, искусство, самый характер средневекового зодчества, воплощенного в величественном образе собора Парижской Богоматери. «В романе Гюго собор является выражением души народа и философии эпохи в широком смысле слова»¹.

Если романтики старшего поколения видели в готическом храме выражение мистических идеалов средневековья и связывали с ним свое стремление уйти от житейских страданий в лоно религии и потусторонних мечтаний, то для Гюго средневековая готика – это прежде всего замечательное народное искусство, выражение талантливой народной души со всеми чаяниями, страхами и верованиями своего времени. Вот почему собор является в романе ареной отнюдь не мистических, а самых житейских страстей. Вот почему так неотделим от собора несчастный подкидыш – звонарь Квазимодо. Он, а не мрачный священнослужитель Клод Фролло, является его подлинной душой. Он лучше чем кто бы то ни был понимает

¹ Б.Г.Реизов. Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л., 1958, стр. 499.

музыку его колоколов, ему кажутся родственными фантастические изваяния его порталов. Именно он – Квазимодо – «вливал жизнь в это необъятное здание», говорит автор.

Гюго действительно восхищается собором не как оплотом веры, а как «огромной каменной симфонией», как «колоссальным творением человека и народа»; для него это чудесный результат соединения всех сил эпохи, где в каждом камне видна «принимающая сотни форм фантазия рабочего, направляемая гением художника». Великие произведения искусства, по мысли Гюго, выходят из глубин народного гения: «... Крупнейшие памятники прошлого – это не столько творения отдельной личности, сколько целого общества: это скорее следствие творческих усилий народа, чем блистательная вспышка гения ... Художник, личность, человек исчезают в этих огромных массах, не оставляя после себя имени творца; человеческий ум находит в них свое выражение и свой общий итог. Здесь время – зодчий, а народ – каменщик» (2, 113-114).

4. ОБРАЗ ГЛАВНЫХ ГЕРОЕВ В РОМАНЕ

Из самой гущи народной толпы, которая играет решающую роль во всей концепции романа, выходят и его главные герои – уличная танцовщица Эсмеральда и горбатый звонарь Квазимодо. Мы встречаемся с ними во время народного празднества на площади перед собором, где Эсмеральда танцует и показывает фокусы с помощью своей козочки, а Квазимодо возглавляет шутовскую процессию как король уродов. Оба они так тесно связаны с живописной толпой, которая их окружает, что кажется, будто художник лишь на время извлек их из нее, чтобы толкнуть на сцену и сделать главными персонажами своего произведения.

Эсмеральда и Квазимодо представляет как бы два разных лика этой многоголосой толпы. Красавица Эсмеральда олицетворяет собой все доброе, талантливое, естественное и красивое, что несет в себе большая душа народа, в противоположность мрачному средневековому аскетизму, насильно внушаемому народу фанатиками церкви. Недаром она так жизнерадостна и музыкальна, так любит песни, танец и саму жизнь, эта маленькая уличная танцовщица. Недаром она так целомудренна и вместе с тем так естественна и прямодушна в своей любви, так беспечна и добра со всеми, даже с Квазимодо, хотя он и внушает ей непреодолимый страх своим уродством. Эсмеральда – настоящее дитя народа, ее танцы дают радость простым людям, ее боготворит беднота, школяры, нищие и оборванцы из Дворца чудес. Эсмеральда – вся радость и гармония, ее образ так и просится на сцену, и не случайно Гюго переработал свой роман для балета «Эсмеральда», который до сих пор не сходит с европейской сцены (музыка Пуни, 1844 год).

Другой демократический герой романа – подкидыш Квазимодо олицетворяет скорее страшную силу, таящуюся в народе, еще темном, скованном рабством и предрассудками, но великом и самоотверженном в своем беззаветном чувстве, грозном и мощном в своей ярости, которая

поднимается порой, как гнев восставшего титана, сбрасывающего с себя вековые цепи.

Образ Квазимодо является художественным воплощением теории романтического гротеска, которую Гюго изложил в предисловии к «Кромвелю». Невероятное и чудовищное явно преобладает здесь над реальным. Прежде всего это относится к гиперболизации уродства и всяческих несчастий, обрушившихся на одного человека. Квазимодо «весь представляет собой гримасу». Он родился «кривым, горбатым, хромым»; затем от колокольного звона лопнули его барабанные перепонки – и он оглох. К тому же глухота сделала его как бы немым («Когда необходимость принуждала его говорить, язык его поворачивался неуклюже и тяжело, как дверь на ржавых петлях» - 2, 153). Душу его, скованную в уродливом теле, художник образно представляет, как «скрюченную и захиревшую» подобно узникам венецианских тюрем, которые доживали до старости, «согнувшись в три погибели в слишком узких и слишком коротких каменных ящиках»(2,145).

При этом Квазимодо – предел не только уродства, но и отверженности: «С первых же своих шагов среди людей он почувствовал, а затем и ясно осознал себя существом отверженным, оплеванным, заклеянным. Человеческая речь была для него либо издевкой, либо проклятием» (2, 146). Так гуманистическая тема отверженных, без вины виноватых, проклятых несправедливым людским судом, развертывается уже в первом значительном романе Гюго.

Но гротеск у Гюго, как он сам говорит в предисловии к «Кромвелю», является, кроме всего прочего, «мерилом для сравнения» и плодотворным «средством контраста». Этот контраст может быть внешним или внутренним или тем и другим вместе. Уродство Квазимодо прежде всего резко контрастирует с красотой Эсмеральды. Рядом с ним она кажется особенно трогательной и прелестной, что наиболее эффектно выявляется в сцене у позорного столба, когда Эсмеральда приближается к страшному,

озлобленному и мучимому нестерпимой жаждой Квазимодо, чтобы дать ему напиться («Кого бы не тронуло зрелище красоты, свежести, невинности, очарования хрупкости, пришедшей в порыве милосердия на помощь воплощению несчастья, уродства и злобы! У позорного же столба это зрелище было величественным» - 2, 228-229).

Уродство Квазимодо контрастирует еще более с его внутренней красотой, которая проявляется в беззаветной и преданной любви к Эсмеральде. Кульминационным моментом в раскрытии подлинного величия его души становится сцена похищения Эсмеральды, приговоренной к повешению, - та самая сцена, которая привела в такой восторг окружающую их обоих народную толпу: « ... в эти мгновения Квазимодо воистину был прекрасен. Он был прекрасен, этот сирота, подкидыш, ... он чувствовал себя величественным и сильным, он глядел в лицо этому обществу, которое изгнало его, но в дела которого он так властно вмешался; глядел в лицо этому человеческому правосудию, у которого вырвал добычу, всем этим тиграм, которым лишь оставалось лязгать зубами, этим приставам, судьям и палачам, всему этому королевскому могуществу, которое он, ничтожный, сломил с помощью всемогущего Бога» (2,345).

Нравственное величие, преданность и душевная красота Квазимодо еще раз выступят во всей своей силе в самом конце романа, когда, не сумев уберечь Эсмеральду от ее главного врага – архидиакона Клода Фролло, все же добившегося казни несчастной цыганки, Квазимодо приходит умереть возле ее трупa, обретая свою любимую только в смерти (отсюда символическое название этой главы – «Женитьба Квазимодо»).

Знаменательно, что нравственную идею романа, связанную главным образом с Квазимодо, прекрасно понял и высоко оценил Ф.М.Достоевский. предлагая перевести на русский язык «Собор Парижской Богоматери», он писал в 1862 году в журнале «Время», что мыслью этого произведения является «восстановление погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств... Эта мысль – оправдание униженных и всеми

отринутых парий общества... Кому не придет в голову, - писал далее Достоевский, - что Квазимодо есть олицетворение угнетенного и презираемого средневекового народа французского, глухого и обезображенного, одаренного только страшной физической силой, но в

котором просыпается наконец любовь и жажда справедливости, а вместе с ними и сознание своей правды и еще непочатых бесконечных сил своих... Виктор Гюго чуть ли не главный провозвестник этой идеи “восстановления” в литературе нашего века. По крайней мере, он первый заявил эту идею с такой художественной силой в искусстве».

Таким образом, Достоевский также подчеркивает, что образ Квазимодо является символом, связанным с демократическим пафосом Гюго, с его оценкой народа как носителя высоких нравственных начал.

Но если именно этих униженных и всеми отринутых парий общества – таких, как Квазимодо или Эсмеральда, Гюго наделяет лучшими чувствами: добротой, чистосердечием, самоотверженной преданностью и любовью, то их антиподов, стоящих у кормила духовной или светской власти, подобно архидакону собора Парижской богородицы Клоду Фролло или королю Людовику XI, он рисует, напротив, жесткими, эгоцентричными, полными равнодушия к страданиям других людей.

Архидакон Клод Фролло, как и Квазимодо, является гротескным персонажем романа.

Если Квазимодо пугает своим внешним уродством, то Клод Фролло вызывает ужас тайными страстями, которые обуревают его душу. «Отчего полысел его широкий лоб, отчего голова его всегда была опущена?... Какая тайная мысль кривила горькой усмешкой его рот, в то время как нахмуренные брови сходились, словно два быка, готовые ринуться в бой? ...

Что за тайное пламя вспыхивало порой в его взгляде?...» (2,165) – такими страшными и загадочными словами представляет его с самого начала художник.

Католический священник, связанный обетом целомудрия и ненавидящий женщин, но снedaемый плотским вожделением к красавице цыганке, ученый богослов, который предпочел чернокнижие и страстные поиски секрета добывания золота истинной вере и милосердию, - так раскрывается мрачный образ парижского архидиакона, играющий чрезвычайно важную роль в идейной и художественной концепции романа.

Клод Фролло – настоящий романтический злодей, охваченный всепоглощающей и губительной страстью. Эта злая, извращенная и в полном смысле слова демоническая страсть способна лишь на страшную ненависть и исступленное вожделение. Страсть священника губит не только ни в чем не повинную Эсмеральду, но и его собственную мрачную и смятенную душу.

Ученого архидиакона, являющегося самым интеллектуальным героем романа, автор сознательно наделяет способностью к самоанализу и критической оценке своих поступков. В противоположность косноязычному Квазимодо он способен на патетические речи, а внутренние монологи раскрывают обуревающие его порывы чувств и греховных мыслей. Охваченной порочной страстью, он доходит до отрицания церковных установлений и самого бога: «Он прозрел свою душу и содрогнулся... Он думал о безумии вечных обетов, о тщете науки, веры, добродетели, о ненужности бога»; затем он открывает, что любовь, которая в душе нормального человека порождает только добро, оборачивается «чем-то чудовищном» в душе священника, и сам священник «становится демоном» (так Гюго покушается на святая святых католицизма, отрицая нравственный смысл аскетического подавления естественных влечений человека). «Ученый – я надругался над наукой; дворянин – я опозорил свое имя; священнослужитель – я превратил требник в подушку для похотливых грез; я плюнул в лицо своему богу! Все для тебя, чаровница!» - в исступлении кричит Клод Фролло Эсмеральде (2,461-462). А когда девушка с ужасом и отвращением его отталкивает, он посылает ее на смерть.

Клод Фролло – один из самых злобных и трагических характеров «Собора Парижской Богоматери», и недаром ему уготован столь страшный и трагический конец. Автор не просто убивает его рукой разъяренного Квазимодо, который, поняв, что именно архидиакон был причиной гибели Эсмеральды, сбрасывает его с крыши собора, но и заставляет его принять смерть в жестких мучениях. Поразительна зримость страдания, которой Гюго достигает в сцене гибели архидиакона, висящего над бездной с сомкнутыми веками и стоящими дыбом волосами!

Образ Клода Фролло порожден бурной политической обстановкой, в которой был создан роман Гюго. Клерикализм, бывший главной опорой Бурбонов и режима Реставрации, вызывал жестокую ненависть накануне и в первые годы после июльской революции у самых широких слоев Франции. Заканчивая свою книгу в 1831 году, Гюго мог наблюдать, как разъяренная толпа громила монастырь Сен-Жермен-Л'Оксеруа дворец архиепископа в Париже и как крестьяне сбивали кресты с часовен на больших дорогах. Образом архидиакона открывается целая галерея фанатиков, палачей и изуверов католической церкви, которых Гюго будет разоблачать на всем протяжении своего творчества.

Но судьбу бедной цыганки решает в романе не только парижский архидиакон, но и другой, не менее жестокий палач – король Франции. Показав широко и многообразно весь фон средневековой общественной жизни, Гюго не сказал бы всего, что должно, если бы не ввел в произведение этой знаменательной для французского средневековья фигуры – Людовика XI (год царствования 1461-1483).

Однако к изображению действительно существовавшего Людовика XI, которого Гюго ввел в свое «произведение воображения, каприза и фантазии», он подошел иначе, чем к изображению вымышленных персонажей романа. Чудовищная гротескность Квазимодо, поэтичность Эсмеральды, демонизм Клода Фролло уступают место точности и сдержанности, когда к концу романа писатель подходит к воссозданию

сложной политики, дворцовой обстановки и ближайшего окружения короля Людовика.

Примечательно, что никакая дворцовая пышность и никакой романтический антураж не сопровождают в романе фигуру короля. Ибо Людовик XI, завершивший объединение французского королевства, раскрывается здесь скорее как выразитель буржуазного, а не феодального духа времени. Опираясь на буржуазию и на города, этот хитрый и умный политик вел упорную борьбу за подавление феодальных притязаний с целью укрепления своей неограниченной власти.

В полном соответствии с историей, Людовик XI показан в романе Гюго как жестокий, лицемерный и расчетливый монарх, который чувствует себя лучше всего в маленькой келье одной из башен Бастилии, носит потертый камзол и старые чулки, хотя, не жалея, тратит деньги на свое любимое изобретение – клетки для государственных преступников, метко прозванные народом «дочурками короля».

При всей реалистичности этой фигуры автор «Собора Парижской Богоматери» и здесь не забывает подчеркнуть резкий контраст между внешним благочестием и крайней жестокостью и скупостью короля. Это прекрасно выявляется в характеристике, которую дает ему поэт Гренгуар: «Под властью этого благочестивого тихони виселицы так и трещат от тысяч повешенных, плахи загнивают от проливаемой крови, тюрьмы лопаются, как переполненные утробы! Одной рукой он грабит, другой вешает. Это прокурор господина Налога и государыни Виселицы» (2, 456).

Введя нас в королевскую келью (в главе, которая носит название «Келья, в которой Людовик Французский читает часослов»), автор делает читателя свидетелем того, как король раздражается гневной бранью, просматривая счета на мелкие государственные нужды, но охотно утверждает ту статью расходов, которая требуется для свершения пыток и казней («На такого рода расходы я не скуплюсь», - заявляет он).

Но особенно красноречива реакция французского монарха на восстание парижской черни, поднявшейся, чтобы спасти от королевского и церковного «правосудия» бедную цыганку, ложно обвиненную в колдовстве и убийстве.

Создавая как бы художественную энциклопедию средневековой жизни, Гюго недаром вводит в роман целую армию парижской голытьбы, нашедшей пристанище в диковинном Дворце чудес в центре старого Парижа. На протяжении всего средневековья нищие и бродяги были ферментом возмущения и бунта против высших феодальных сословий. Королевская власть с самого начала своего существования повела борьбу с этой непокорной массой, постоянно ускользавшей из сферы ее влияния. Но несмотря на декреты и многочисленные законы, присуждавшие виновных в бродяжничестве и нищенстве к изгнанию, пытке на колесе или сожжению, ни один из французских королей не смог избавиться от бродяг и нищих. Объединенные в корпорации, со своими законами и установлениями, никому не покорные бродяги образовывали порой нечто вроде государства в государстве. Примыкая к ремесленникам или крестьянам, восстававшим против своих сеньоров, эта мятежная масса, часто нападала на феодальные замки, монастыри и аббатства. История сохранила немало подлинных и легендарных имен предводителей армий этих оборванцев. К одной из подобной корпораций принадлежал в свое время и талантливейший поэт XV века Франсуа Вийон, в стихах которого очень заметен дух вольности и мятежа, свойственный этой своеобразной богеме средневековья.

Заключение

Сегодня, двести лет спустя после рождения Виктора Гюго (1802-1885), мы являемся свидетелями того, что творчество великого французского писателя не утратило своей силы и актуальности. И не только потому, что во всем мире распевают мелодии из мюзикла «Собор Парижской Богоматери», а Европа объединяется и превращается чуть ли не в те Соединенные Штаты Европы, о которых с 1848 года грезил великий романтик, что наконец-то свершилась и еще одна его мечта: во многих странах мира отменена смертная казнь, но и потому, что его творчество, не знающее ни преград, ни границ, является открытой книгой, в которой каждый читатель может найти то, что только ему и интересно. А это означает, что Гюго – современен. Хотелось бы воздать дань человеку, который стал частицей XIX, XX, а теперь и XXI века, чей могучий гений принадлежит всему человечеству, а его творчество стало частью мировой культуры.

Книги романтика Гюго, благодаря их человечности, постоянному стремлению к нравственному идеалу, яркому, увлекательному художественному воплощению сатирического гнева и вдохновенной мечты, продолжают волновать и взрослых, и юных читателей всего мира.

Сущность вышеизложенного сводится к следующему:

- в данной работе был проанализирован роман Виктора Гюго «Собор Парижской богоматери»;
- выявлен весь спектр проблем: проблема добра и зла;
- были рассмотрены образы главных героев романа, и на основе их образов показана противоречивость внешнего и внутреннего мира человека;
- было доказано, что Виктор Гюго оставил свой след в России и повлиял на русскую литературу.

Таким образом, главная цель моей работы выполнена благодаря решению комплекса конкретных задач, таких как рассмотрение и анализ значения романа; выявление его актуальности.

Библиография

1. Евнина Е. Виктор Гюго. М., 1976.
2. Гюго В. Собор Парижской богородицы. М., 2005.
3. Луначарский А. Виктор Гюго: Творческий путь писателя. - Сборник сочинений, 1965, т. 6, с. 73-118.
4. Алексеев М. П., В. Гюго и его русские знакомства..., «Литературное наследство», М., 1937, № 31—32
5. Реизов Б.Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. - Л., 1958.
6. Данилин Ю. И., В. Гюго и французское революционное движение XIX в., М., 1952
7. История французской литературы, т. 2, М., 1956
8. Гюго В. Сборник сочинений в 15 т. Вступительная статья В. Николаева. - М., 1953-1956.
9. М.В.Толмачев. Свидетель века Виктора Гюго. Собр.соч.,т.1. М: Правда, 1988.
10. Ф.М.Достоевский. Собр.соч., т.13. М.-Л., 1930.