

05.12.2022г.

гр.ТЭК 1/1

Дисциплина ОДБ.02 Литература

Тема Г.Флобер. Жизнь и творчество. Роман "Мадам Бовари».

Тема Д.Б.Шоу. Жизнь и творчество.«Пигмалион». Символизм — литературное течение конца XIX века.

План.

1. Жизнь и творчество.
2. Романы Г. Флобера.
3. Реалистический показ в них жизни общества, мастерство в раскрытии характеров героев.
4. Роман «Мадам Бовари». Эмма Бовари, ее судьба. Трагизм столкновения иллюзий героини с реальной действительностью.
5. Использование несобственной прямой речи как особого способа в раскрытии психологии героев.

Самостоятельная работа. Г. Флобер. «Воспитание чувств», «Простая душа», «Саламбо».

1) Жизнь и творчество.

Флобер Гюстав (1821-1880 гг.), французский писатель, которого часто называют творцом современного романа. Родился в Руане в семье врача. С 1823 по 1840 гг. Флобер учился в Королевском коллеже Руана, где не добился особых успехов, но проявил интерес к истории и большую любовь к литературе. В школе он познакомился с будущим поэтом Л. Буйе, который на всю жизнь стал его верным другом. В 1840 г. Флобера отправили в Париж изучать право. Прозанимавшись три года, он не сумел сдать экзамены. В 1843 г. у Флобера обнаружили сходное с эпилепсией нервное заболевание, и ему был предписан малоподвижный образ жизни. После смерти отца он вернулся в имение Круассе под Руаном, заботился о матери и занимался по преимуществу литературой. К счастью, он обладал состоянием, которое избавило его от необходимости зарабатывать на жизнь. Первый из его опубликованных романов — «Госпожа Бовари» — великое творение литературы, поворотный пункт в развитии современного романа. Флобер работал над каждым предложением в поисках знаменитого травильного слова». Главной темой «Госпожи Бовари» стал извечный конфликт между иллюзией и реальностью, между жизнью придуманной и подлинной. Для раскрытия этой темы Флобер использовал не героические порывы благородной личности, а жалкие мечты заурядной мещанки. Роман был впервые опубликован в журнале «Ревю де Пари» в 1856 г, однако автора и редакторов журнала привлекли к суду за оскорбление общественной нравственности. После сенсационного судебного разбирательства Флобер был оправдан. Второй роман Флобера, «Саламбо», стал результатом поездки в Африку в 1858 г., а также серьезных исторических и археологических штудий. Третий роман — «Воспитание чувств» — являет собой нелюбимый портрет потерянного поколения. Начатое, но отложенное в сторону «Искушение святого Антония» обязано своим возникновением картине Питера Брейгеля Старшего, которую Флобер увидел в Генуе в 1845 г. Восемь последних лет жизни Флобер отдал любимому детищу — роману «Бувар и Пекюше», который остался незавершенным. Одним из величайших творений Флобера, продолжающим вызывать пристальный интерес, стали его «Письма». В последние годы жизни Флобера преследовали несчастья: смерть его друга Буйе в 1869 г., оккупация поместья наступающей вражеской армией во время Франко-прусской войны, наконец, серьезные финансовые затруднения. Он не познал коммерческого успеха при издании своих книг, которые еще долго вызывали неприятие у критиков.

2) Романы Г. Флобера.

Французский писатель, которого часто называют творцом современного романа. Родился 12 декабря 1821 года в Руане, где его отец был главным врачом одной из местных больниц. С 1823 по 1840 год Флобер учился в Королевском коллеже Руана, где не добился особых успехов, но проявил интерес к истории и большую любовь к литературе. Он читал не только модных в ту пору романтиков, но также Сервантеса и Шекспира. В школе он познакомился с будущим поэтом Л. Буйе (1822-1869), который на всю жизнь стал его верным другом.

В 1840 году Флобера отправили в Париж изучать право. Прозанимавшись три года, он не сумел сдать экзамены, зато свел дружбу с писателем и журналистом М. Дю Каном (1822-1894), который стал его спутником в путешествиях. В 1843 году у Флобера обнаружили сходное с эпилепсией нервное заболевание, и ему был предписан малоподвижный образ жизни.

После смерти отца в 1846 году он вернулся в имение Круассе под Руаном, заботился о матери и занимался по преимуществу литературой. К счастью, он обладал состоянием, которое избавило его от необходимости зарабатывать на жизнь пером либо иными способами. Равным образом он смог осуществить свою мечту о путешествиях и посвятить многие годы написанию одного-единственного романа. Он совершенствовал свой стиль с предельным вниманием, отвлекаясь лишь на профессиональные беседы с братьями Гонкурами, И. Тэном, Э. Золя, Г. Мопассаном и И. С. Тургеневым. Даже его прославленный любовный роман связан с поэтессой Луизой Коле, и в их обширной переписке главной темой были литературные проблемы.

Флобер был воспитан на творениях Ф. Шатобриана и В. Гюго и тяготел к романтическому способу изображения. Всю свою жизнь он стремился подавить в себе лирико-романтическое начало ради максимально объективного изображения повседневной реальности. Рано начав писать, он вскоре осознал в себе конфликт между поставленной целью и склонностями своей натуры. Первый из его опубликованных романов - "Госпожа Бовари" (1857).

Великое творение литературы, "Госпожа Бовари" обозначила поворотный пункт в развитии современного романа. Флобер работал над каждым предложением в поисках знаменитого "правильного слова". Его интерес к форме романа, успешно реализованный в уникальной структуре "Госпожи Бовари", оказал сильнейшее влияние на последующих писателей, поставивших своей целью создание новых форм и технических приемов - Г. Джеймса, Дж. Конрада, Дж. Джойса, М. Пруста и многих других.

В 1862 году появился исторический роман Флобера "Саламбо", в 1869 году - роман нравов "Воспитание чувств", в 1874 году - "Искушение Святого Антония", в 1877 - "Три повести"; затем Флобер стал усиленно работать над давно задуманным любимым своим произведением, романом "Бувар и Пекуше", но не успел закончить его; из предполагаемых двух томов Флобер написал только один, и тот не имеет завершенности других произведений Флобера. Конец жизни Флобера был печальный: он страдал тяжелым нервным недугом, был мрачен и раздражителен, порвал отношения с лучшим своим другом, Максимом Дюканом; мать его умерла, материальное положение его ухудшилось, так как значительную часть своего состояния он уступил бедным родственникам. Полного одиночества Флобер не испытал в старости, благодаря нежным заботам своей племянницы, м-м Комманвиль, а также дружбе с Жорж Санд; большое утешение доставлял ему также Ги де Мопассан, сын одной из его подруг детства; Флобер заботился о развитии его молодого таланта и был для него строгим и внимательным учителем. Болезнь и тяжелый литературный труд рано истощили силы Флобера; он умер от апоплексического удара. В 1890 году ему поставлен в Руане памятник, работы известного скульптора Шапо.

3) Реалистический показ в них жизни общества, мастерство в раскрытии характеров героев.

Новый этап реализма XIX века связан прежде всего с именем Флобера (1821—1880). Его творчество отразило все настроения и тенденции, которые характеризуют Францию 50—60-х годов. Эстетические воззрения. Как и многие его современники, Флобер был подавлен последствиями

революции 1848 года. Глубоко презирая торжествовавшую буржуазию; писатель склонен был сомневаться в возможности какой-либо исторической перспективы.

Именно в силу отвращения к современной жизни он пропагандирует необходимость особой сферы для художника — сферы прекрасного, искусства, которое сознательно отказывается служить буржуазной морали.

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

Флобер, однако, не раз проговаривается, что форма и содержание существуют лишь в неразрывном единстве.

В основе эстетических поисков Флобера лежит стремление к жизненной достоверности. Он разделяет принцип реализма своего времени: описывать «без воображения». Наследуя главную черту творческого метода Бальзака и Стендаля — социальную детерминированность образа, он изменяет и аспекты, и масштабы изображения в соответствии с новыми представлениями о действительности, с новым уровнем научных знаний о человеке. Человек для него — результат множества объективных факторов. Поэтому Флобер склонен относить к «романтическому» субъективные моменты в произведении — открытые авторские суждения и оценки: «Один из моих принципов: не вкладывать в произведение своего «я». Художник в своем творчестве должен, подобно богу в природе, быть невидимым и всемогущим; его надо всюду чувствовать, но не видеть»¹. В этом отношении Флобер близок к развивающемуся в 70-е годы натурализму; он так же требует соблюдать в литературном труде «естественнонаучный» подход к изображенным явлениям².

«Объективный стиль» Флобера состоит в отказе от таких приемов, как портретная характеристика, контраст, гиперболизация,— всего того, что в творчестве реалистов первой половины века обычно выдает авторское отношение к предмету. Этот новый метод реалистического изображения соответствовал новой эпохе.

Литературные опыты Флобера начинаются в русле романтизма. Но в первых своих произведениях Флобер не сказал ничего нового. Его творческим достижением стал реалистический роман «Госпожа Бовари» (1857).

Трагедии героини романа — трагедии мечтательной души — противопоставляется трагичность реальности. И именно романтические метания Эммы привели к подлинному, тяжелому несчастью ее дочь. После смерти Шарля Бовари «...девочку взяла к себе тетка. Она очень бедна, и Берта зарабатывает себе пропитание на прядильной фабрике». Ужас такой судьбы не был описан в книгах, которые читала Эмма, и не мог даже возникнуть в ее сознании. Краткое сообщение о Берте предваряет последнюю фразу романа — о награждении Омэ. Четко зафиксированы автором два типичных обстоятельства современной ему Франции, и окончательно ясной становится причина его недоверия к романтическим настроениям в бездуховном и страшном мире, где смешна всякая мысль о высоком, идеальном начале.

ВОСПИТАНИЕ ЧУВСТВ: «Воспитание чувств» или (в раннем переводе Анны Энгельгардт) «Сентиментальное воспитание» (*L'Éducation sentimentale*; 1869) — последний опубликованный при жизни роман Гюстава Флобера. Переработка традиционного романа воспитания, насыщенная сатирическими и автобиографическими мотивами.

В центре романа — молодой человек, Фредерик Моро, влюблённый в женщину бальзаковского возраста. Действие происходит на фоне революционных волнений 1848 года и прихода к власти Наполеона III.

«Удивительно, как мне претит описывать современных буржуа!» — жаловался писатель в одном из своих писем. А в декабре 1866 г. он написал следующее: «Меня приводит в отчаяние убеждение, что я делаю вещь бесполезную, ...противоречащую целям Искусства...» Речь шла о романе «Воспитание чувств», над которым Флобер в то время работал с привычным упорством и с крайним раздражением. Роман был закончен в 1869 г.

Действие в романе «Воспитание чувств» происходит в период революции 1848 г. Это, в сущности, «история одного молодого человека». Как и бальзаковский Растиньяк, главный герой романа «Воспитание чувств» Фредерик Моро устремляется в Париж. Фредерик Моро — младший брат героев Бальзака, Эжена Растиньяка и Люсьена де Рюбампре. Но между ним и «старшими братьями» почти такая же разница, как между действием и полным бездействием. Если герой «Человеческой комедии» Бальзака Эжен Растиньяк воспринимает Париж как поле боя, где можно реализовать свои честолюбивые замыслы, то флюберовский Фредерик Моро воспринимает столицу Франции как место, где можно «ничего не делать».

Фредерик Моро бездеятелен и никчем. Получение наследства — главное событие в его жизни, потому что гарантирует ему стабильное существование. Фредерик — типичный рантье: он не творит, а растрчивает, не добивается, а проживает, не действует, а перемещается.

Название романа — «Воспитание чувств». Какие же чувства воспитывает в себе Фредерик Моро? «Перемещение» Фредерика по Парижу начинается с «романтической» страсти к госпоже Арну, которая, как вскользь замечает писатель, «похожа на женщин из книг романтиков». Следует особо подчеркнуть, что для Флюбера, в этот период творчества, все «романтическое» отождествляется с миром «цвета плесени». Для Флюбера «книжная», «романтическая» страсть его героя неестественная, а поэтому — пошлая.

Бальзаковского Растиньяка страсти сжигали. Флюберовский Фредерик способен лишь увлекаться. Его жизнь становится «полной очарования» только тогда, когда у него появляется богатая любовница госпожа Дамбрез. От бескорыстного поклонения Красоте к поклонению красавице, обладающей миллионами,— таков путь «воспитания чувств» проходит Фредерик Моро, характерный герой мира «цвета плесени».

В романе Флюбера во всеохватывающем потоке всеобщего опошления оказываются и пассивные наблюдатели за жизнью, и революционеры, и политики. Революционер Шарль Делорье, обещавший «все потрянуть», в конце концов оказывается неудавшимся политиком, к тому же совершенно беспринципным в своих убеждениях. «Социалист» Сенеколь «идет к коммунизму», но приходит на службу в полицию, и все заканчивается убийством республиканца Дюссардь. Все пошло, низко и фальшиво в современной Флюберу Франции.

Для героев романа «Воспитание чувств» жизнь явно не удалась. Пошлым выглядит главный герой Флюбера Фредерик Моро. Однако на фоне тотальной пошлости своего времени он вызывает даже некоторое сочувствие.

5)Использование несобственной прямой речи как особого способа в раскрытии психологии героев.

Флобер вошёл в литературу как создатель объективного романа, в котором автор, по его словам, должен быть подобен богу – создать свой мир и уйти из него, т. е. не навязав своих оценок читателю. Вся жизнь и творчество Флобера были противопоставлены миру буржуа, которые живут, по его меткому определению, « зажав сердце между собственной лавчонкой и пищеварением».

В 1830–1840-е гг. Флобер постепенно эволюционировал от «неистового» романтизма в духе Гюго к новаторской художественной системе – объективному, отстранённому повествованию, из которого полностью исключены прямые авторские оценки. Литература была исключительным интересом Ф.; все остальное, всякие общественные и политические интересы он презирал и клеймил кличкой буржуазности, что для него было синонимом глупости. Жизнь интересовала его только как материал для литературы, как поле для наблюдений. Его мирозерцание сводится к обличению тупости ненавистных ему буржуа без указания положительного идеала.

Главное новшество Флобера в теории романа касается авторской позиции. В одном из писем он говорит: "Что касается отсутствия убеждений, то увы! меня от них просто распирает. Я лопнуть готов от постоянно сдерживаемых гнева и негодования. Но, согласно моим представлениям о совершенном Искусстве, художнику не следует высказывать свои истинные чувства, он должен обнаруживать себя в своем творении не больше, чем Бог обнаруживает себя в природе". По поводу "Госпожи Бовари" он писал: "Я хочу, чтобы в моей книге не было ни одного чувства, ни одного размышления автора". И действительно, в романе нет столь привычных у Бальзака обращений автора к читателю, нет авторских реплик и сентенций — авторская позиция раскрывается в самом материале: в сюжете и конфликте, в расстановке персонажей, в стиле произведения. Флобер сознательно сводит к минимуму внешнее действие романа, сосредоточиваясь на причинах событий. Он анализирует мысли и чувства своих героев, пропуская каждое слово через фильтр разума.

Флобер считал, что не всякую мысль можно выразить в речи. Отсюда - новации Флобера в области литературного стиля. Если в первой половине XIX века мысль персонажа выражалась при помощи внутреннего монолога, построенного согласно законам логики, то Флобер использует несобственно-прямую речь. При помощи несобственно-прямой речи автору удастся передать не только содержание мысли героя, но и его состояние - смятение, рассеянность, апатию. Из несобственно-прямой речи, широко введенной в литературную практику Флобером, вырастает «поток сознания» модернизма. Сам Флобер называл свою манеру работы с текстом «подсознательной поэтикой».

Роман «госпожа Бовари» посвящен Сенару, адвокату, который помог Флоберу на суде во время разбирательства его романа.

Образ Эммы«Мадам Бовари» - 1856.

ФАБУЛА. Сюжет основан на банальной коллизии: жена, нелюбимый муж, которого она обманывает сначала с одним любовником, затем со вторым, коварный ростовщик, улавливающий в свои сети жертву, чтобы нажиться на чужой беде. Несложное взаимодействие этих фигур приводит к драматической развязке. Разочаровавшись в любовниках, вконец разоренная ростовщиком, убоявшаяся публичного скандала, не смеющая раскрыться в своих обманах доверчивому до слепоты мужу, жена-прелюбодейка кончает жизнь самоубийством, отравившись мышьяком.

Подзаголовок: «Провинциальные нравы». Провинция всегда противостоит Парижу.

Образ Эммы Бовари внутренне противоречив. Неоднозначно и авторское отношение к ней. Погруженная в трясину обывательского бытия, Эмма стремится вырваться из нее. Вырваться силой любви - единственного чувства, которое (в воображении героини) может поднять ее над опостылевшим серым миром. Поэтому она, не задумываясь, принимает предложение Шарля и

становится его женой. Поэтому же, обманувшись в муже, она, словно в омут, бросается в объятия Родольфа, а затем, тяжело пережив измену любовника, с вновь возродившейся надеждой и страстью отдается Леону. Однако везде Эмму как рок преследует жестокое разочарование, ибо в адюльтере она в конечном итоге обнаруживает ту же претящую ей инерцию пошлого сожительства, что и в законном браке; Будто подводя итог своей жизни, Эмма размышляет: *«Счастья у нее нет и никогда не было прежде. Откуда же у нее ощущение неполноты жизни, отчего мгновенно истлевало то, на что она пыталась опереться?»*. Неудовлетворенность обывательским существованием в мире уютно устроившихся мещан и поднимает над трясинной буржуазной пошлости Эмму, приближая ее к близким Флоберу героям его ранней лирической прозы. Эта особенность мироощущения Эммы, надо полагать, и позволила писателю заявить: *«Мадам Бовари - это я!»* Однако характер Эммы нов, и автор относится к ней иначе, чем к своим романтическим героям, абсолютно свободным от пошлости и бескомпромиссным в противостоянии ей.

В одном из писем Флобер говорит о героине нового романа: *«Это натура в известной степени испорченная, женщина с извращенными представлениями о поэзии и с извращенными чувствами»*. «Извращенность» натуры Эммы - результат «романтического» воспитания. Основы его были заложены еще в период монастырского обучения девушки, когда она впервые пристрастилась к чтению модных в ту пору романов. *«Там только и было, что любовь, любовники, любовницы, преследуемые дамы, падающие без чувств в уединенных беседках... темные леса, сердечное смятение, клятвы, рыдания, слезы и поцелуи, челноки при лунном свете, соловьи в рощах, кавалеры, храбрые, как львы, и кроткие, как ягнята, добродетельные сверх всякой возможности»*. Эти романы (их остро пародирует Флобер) и воспитали чувства Эммы, определив ее стремления и пристрастия. Романтические штампы обрели для нее статус критериев истинной любви и красоты.

Крушение романтических иллюзий началось буквально с первых дней замужества. Таким ли рисовался Эмме в ее девических мечтах медовый месяц, проводимый с Шарлем теперь - после шумной, похожей на деревенскую ярмарку свадьбы - в убогом, скучном Тосте. Вот они, эти мечты, с которыми не может расстаться героиня. Но разве может все это дать Шарль - жалкий провинциальный лекарь, одетый во что попало (*«в деревне и так сойдет»*), лишенный светских манер, не умеющий выразить своих чувств (его речь была *«плоской точно панель, по которой вереницей тянулись чужие мысли в их будничной одежде»*). Все попытки Эммы «поднять» Шарля до своего идеала любви кончаются неудачей. Надежды на супружеское счастье испаряются, уступая место тупому равнодушию, а затем полному отчуждению. Ослепленная презрением к мужу, Эмма не в состоянии увидеть и оценить ни глубины его непритязательной, но сильной любви, ни его самоотверженности и преданности.

Тогда-то в жизни героини и появляется Родольф - провинциальный Дон-Жуан, запасшийся всеми атрибутами, которые угождали бы вкусу его любовницы, не замечающей их вульгарного оттенка. Эмма вновь полна надежд. Однако после первого же серьезного испытания ей открывается лживость, жестокое равнодушие и даже элементарная скарденность Родольфа, покинувшего ее ради новых любовных утех и развлечений. Последняя из иллюзий мадам Бовари связана с Леоном, некогда представшим перед Эммой в ореоле безмолвно влюбленного романтического юноши. Встретившись после трех лет разлуки с «ионвильским Вертером» (успевшим за это время поднабраться в Париже житейского опыта и навсегда расстаться с невинными грезами юности), Эмма снова вовлечена в преступную связь. И вновь пройдя через первые порывы страсти, чтобы вскоре пресытиться ею, флюберовская героиня убеждается в духовном убожестве своего очередного любовника. Но ведь именно в Родольфе и Леоне воплощен извращенный и пошлый в своем существе «романтический» идеал Эммы... Спасаясь от окружающей пошлости, мадам Бовари сама неизбежно проникается ею.

Флобер, сожалея о загубленной судьбе, одновременно строго судит свою героиню. Суровость его приговора особенно очевидна в жестокой картине смерти и похорон мадам Бовари. В отличие от

романтических героинь, Эмма умирает не от разбитого сердца и тоски по так и не состоявшемуся счастью. Причина ее самоубийства предельно прозаична.

Роман заканчивается смертью Эммы. Это окончание весьма традиционно. Десятки героинь, брошенных любовниками или отчаявшиеся в любви, погибали от первой горячки, от отчаяния, от других болезней, иногда очень подробно, с физиологическими деталями описания. Столь ироническое снижение драматизма было Флоберу чрезвычайно по вкусу.

Смерть героини Флобер описывает физиологично: описывает действие яда, но в этом описании нет авторской героини. Зато она прослеживается в написании диалога у ее гроба Омэ и Бурнисьен, закуска с выпивкой, новая деревянная нога понюха Ипполита, позы и лица ионвильских жителей – весь этот комизм превращается в высокую трагедию.

Очень символична сцена смерти госпожи Бовари. И в ней итог романа, который подвел автор. Таким образом, Флобер в образ Эммы вкладывает философский смысл. Роман повествует не о частном случае прелюбодеяния, судьба Эммы – судьба всякого человека неудовлетворенного этим обществом, мечтающего о красоте и захлебывающегося во лжи и отвращении, противоречии среды и личности неразрешенного, поэтому судьбу своей героини Флобер объяснял тем, что она ждала свою своего счастья от реальной жизни, хотела найти мечту в реальности, а это нереально.

Широко известно высказывание Флобера: «Мадам Бовари - это я». Сам писатель не раз говорил о том, что он принадлежит к поколению старых романтиков, однако его путь вел к преодолению романтических иллюзий, к бескомпромиссной жесткой правдивости в понимании и изображении жизни. В образе Эммы Бовари разоблачается и выродившаяся романтическая литература, и деградировавший до уровня буржуа романтический герой. Вместе с тем эта близость автора к своей героине обуславливает и то сострадание, которое прорывается, несмотря на всю пресловутую объективность Флобера. Впоследствии во французском литературоведении получил распространение термин «боваризм», обозначающий иллюзорное, искаженное представление человека о себе и своем месте в мире. Этот термин страдает известной абстрактностью; несомненно, Флобер связывает свою героиню и с определенной средой, и с ясно обозначенным историческим моментом.

С беспощадной иронией, иногда окрашенной грустью, показывает Флобер попытки Эммы украсить и «облагородить» свой быт, ее поиски неземной любви. Мечты героини о волшебных странах и сказочных принцах воспринимаются как пародия на эпигонские романтические романы. Но важно, что поиски такой любви оборачиваются все той же заурядностью и пошлостью: оба возлюбленных Эммы не имеют ничего общего с тем, какими они предстают в ее воображении. Символом вырождения буржуазного общества становится образ аптекаря Омэ - беспощадная сатира на буржуазный либерализм и поверхностно-оптимистические теории научного прогресса. Это образ торжествующей и всепобеждающей пошлости, столь ненавистой Флоберу.

Эмма Бовари – образ женщины ищущей, но потерянной в себе и в жизни, не способной отличить реальность от придуманных ею же образов. Среда, в которой жила Эмма повлияла на нее в первую очередь, и сам Флобер хотел в своем произведении вскрыть все пороки общества и воспитания. Выросшая в неестественной среде, изолированная от настоящей жизни, Эмма сама себя воспитала на романтических книгах, далеких от реальности. Жизнь героев ее книг становилась жизнью самой Эммы, ведь настоящей жизни она и не знала. Заводит любовника, не видя разницы между понятием любить и иметь любовника. И снова разочарование в любви, и теперь уже ее духовные искания сводятся к одному только поиску чувственных наслаждений. Дальше – полнейшее разочарование, шаг за шагом разбиваются мечты и иллюзии Эммы об идеальной жизни. Постоянная ложь себе и людям приводят героиню к нравственному падению: «Вся ее жизнь превратилась в сплошную ложь. Ложь стала для нее потребностью, манией, наслаждением». Снижение образа Эммы с пьедестала романтического героя – это физиологическое описание ее смерти.

Портер Эммы у нас складывается через глаза ее мужчин:

Леон – романтичность

Родольф – физическая притягательность

Шарль - красота

Снижение романтического видения:

1. Свадьба

2. Гости на свадьбе

3. Платье

4. Провожает мужа на работу

5. Одежда мужа

Все это способствовало к разрушению ее прекрасного мира. Который она вычитала в книгах.

Родольф – романтический герой Байрона

Леон – романтический герой Шатобриана.

Композиция романа «Госпожа Бовари» имеет несколько характерных черт: очень длинную экспозицию, которая позволяет понять психологические мотивации дальнейших поступков героини. Также роман не заканчивается со смертью героини, а продолжается еще несколькими главами, в которых показаны последствия поступков уже умершей героини.

Практически каждая деталь, каждый эпизод и действие главных героев кладут еще один «кирпичик» в логическую концепцию романа и психологическую картину провинциального общества. Автор очень тщательно прорисовывает характеры героев и детали их быта. Им с потрясающей убедительностью воссоздан колорит французской провинции 19-го века, показана бездушная буржуазная атмосфера добропорядочного с виду общества.

Характеризуя особенности композиции романа, исследовательница Г.Н. Храповицкая отмечает, что Флобер «ставил перед собой труднейшую задачу "передать пошлость точно и в то же время просто"»⁴⁶. А для этого изменял тип композиции, сложившейся в романе до него. Особенно большое место он отводил экспозиции — 260 страниц, на основное действие отводил всего лишь 120—160 страниц, а на заключительную часть — на описание смерти Эммы, ее похорон и печали мужа— 60 страниц. Таким образом, «описательная» часть занимала примерно 320 страниц — в два раза больше, чем изображение событий. Это было вызвано задачей создать теснейшую связь причин и следствий в поступках персонажей»

Композиционная структура романа: 1) Роман построен как жизнеописание Шарля; 2) Смена героя после второй женитьбы Шарля; 3) Смерть Эммы – и на сцене снова Шарль до его смерти. Субъектная организация (роман построен на ядре разных ракурсов восприятия, разных точек зрения): уничижительное повествование ; сочувственное ; нейтральное (после смерти Эммы).

Брешей в обороне у Омэ немало:

1. Его научные познания взяты из брошюр, общая образованность — из газет; литературные вкусы ужасающие, особенно то, в каких сочетаниях он цитирует писателей. По невежеству, он однажды замечает: «That is the question, как недавно было написано в газете», не зная, что цитирует не руанского журналиста, а Шекспира, чего не подозревал, возможно, и сам сочинитель передовицы.
2. Он не в силах забыть ужас, который испытал, едва не угодив в тюрьму за незаконную медицинскую практику.
3. Он предатель, хам, подхалим и легко жертвует своим достоинством ради более существенных деловых интересов или чтобы заполучить орден.
4. Он трус и, несмотря на храбрые тирады, боится крови, смерти, трупов.
5. Он не знает снисхождения и отвратительно мстителен.
6. Он напыщенный осел, самодовольный позер, пошлый краснбай и столп общества, подобно столь многим пошлякам.
7. Он получает орден в 1856 году, в конце романа. Флобер считал свое время эпохой мещанства, которое называл *tuflisme*. Однако подобные вещи не сводятся к определенному правительству или режиму; и во время революций, и в полицейских государствах мещанство заметнее, чем при более традиционных режимах. Мещанин в действии всегда опаснее мещанина, спокойно сидящего перед телевизором.

Смысл финала

Роман о судьбе Эммы Бовари завершается несколькими фразами о преуспевании аптекаря, который «недавно получил орден Почетного легиона». Эта концовка знаменательна: Флобер стремился показать целостную картину современной жизни в ее наиболее типичных проявлениях и тенденциях. Отвечая одному из читателей «Госпожи Бовари», Флобер подчеркнул, что все в романе чистейший вымысел и в нем нет никаких конкретных намеков. «Если бы они на самом деле были у меня, - разъясняет Флобер, - то в моих портретах оказалось бы мало сходства, так как я имел бы в виду те или иные личности, в то время как я, напротив, стремился воспроизвести типы».

4) Роман «Мадам Бовари». Эмма Бовари, ее судьба. Трагизм столкновения иллюзий героини с реальной действительностью.

Гюстав Флобер на протяжении всего творчества главную роль отводил исследованию человеческой души. Создавая образы своих героев, он стремился извлечь поэзию из обыденных характеров, в то же время ни на шаг не отступая от правды жизни. Основным желанием писателя было отразить мир во всей его полноте, заставить задуматься о его сущности — не только внешней, но и скрытой, изнаночной. Погружаясь в душевный мир своих героев, автор часто находил там смятение и трагические противоречия. Одним из ярких примеров такого трагического противоречия является образ героини романа Флобера «Госпожа Бовари».

История Эммы Бовари дает писателю возможность проследить зависимость ее характера от среды, а также исследовать саму среду, которая в романе имеет ничуть не меньшее значение, так как она неразрывно связана с судьбой героини. Флобер ставил перед собой задачу вскрыть все пороки общества и воспитания. Потому раскрытие характера Эммы он начинает с описания монастырского воспитания, которое она получила. Неестественная изоляция от реальной жизни развивала в здоровой от природы девушке мистическую томность и романтическую меланхолию. Ее тяга к реальности выражалась в чтении книг, в которых «только и было, что любовь, любовники, любовницы, преследуемые дамы, падающие без чувств в уединенных беседках...». Все эти книги, естественно,

были очень далеки от реальности, но героиня совершенно не замечала и не понимала этого. Да и как могла она осознать это, если совершенно не знала, да и не видела реального мира.

Подобное чтение, в сочетании с общим фальшивым воспитанием в замкнутом пространстве, и определили то, что даже смерть матери девушка восприняла в перевернутой, противоестественной форме: «Эмма в глубине души была очень довольна, что сразу поднялась до того изысканного идеала безрадостного существования, который навсегда остается непостижимым идеалом для посредственных сердец». Таким образом, внешнее выражение постепенно стало для героини важнее сущности, а это и есть, по убеждению автора, основа пошлости. Вся дальнейшая жизнь ее превратилась в стремление дотянуться до внешней формы: «В своих желаниях Эмма смешивала чувственные утехы роскоши с сердечными радостями, изысканность манер с тонкостью души».

Стремясь к любви, о которой так мечтала, она выходит замуж за Шарля. Но Эмма не находит счастья в своем замужестве, не видит в реальной жизни всего того, о чем читала в книгах, понимает, что Шарль не может дать ей всю ту внешнюю роскошь, без которой она не мыслила себе счастливой жизни, и потому испытывает глубокое разочарование. Именно стремление к любви толкает ее к Родольфу, в котором теперь она видит свой любовный идеал. Эмма радуется тому, что у нее есть любовник, не зная разницы между понятиями любить и иметь любовника. С самого начала ее любовник смотрит на нее, как на временную игрушку, и с первого свидания уже думает о том, как от нее потом избавиться. Эмма опять не находит той любви, о которой мечтала всю свою жизнь. Постепенно ее душевные порывы полностью заменяются стремлением к одним только чувственным наслаждениям. Все это приводит ее к окончательному падению — ей уже предлагают уплатить долг, став любовницей заимодавца.

Так, шаг за шагом, Флобер показывает, как разбиваются иллюзии героини, приводя к ее полному нравственному падению. «Вся ее жизнь превратилась в сплошную ложь. Ложь стала для нее потребностью, манией, наслаждением». Но в этом заключается не только ее вина — в этом ее трагедия. Автор не случайно наделяет свою героиню некоторыми положительными качествами. В начале романа Шарль поражается ее открытому, смелому и доверчивому взгляду, у нее есть идеалы, к которым она стремится, она единственная из всех героев не может смириться с узостью провинциализма. Однако ее идеалы не могут принести ей практической пользы, потому что пошлы по своей сути. Воспитанная на извращенных, противоестественных примерах, Эмма не может заметить и понять их пошлости. Она свято верит в них и постоянно находится в поиске.

Таким образом, тема утраченных иллюзий у Флобера во многом опошляется и снижается. Писатель был уверен, что не все чувства и мысли, не все причины и следствия могут быть выражены словами. Именно поэтому он использовал «подсознательную поэтику», которая создавалась целым рядом стилизованных особенностей. Он постоянно возвращает внимание читателя к истокам характера Эммы, повторно обыгрывает ранее названные детали и сцены, уделяет особое внимание описанию вещей героев. Этот вещественный фактор и помогает автору в наилучшей степени вскрыть мещанскую, низкую сущность современного ему общества, которое и стало основной причиной трагедии его героини.

б) Самостоятельная работа. Г. Флобер. «Воспитание чувств», «Простая душа», «Саламбо».

Воспитание чувств

Осенью 1840 г. восемнадцатилетний Фредерик Моро возвращался пароходом в родной город Ножан-на-Сене. Он уже получил звание бакалавра и вскоре должен был отправляться в Париж изучать право. Мечтательный, способный к наукам и артистичный, «он находил, что счастье, которого заслуживает совершенство его души, медлит». На пароходе он познакомился с семьей Арну. Муж был общительным здоровяком лет сорока и владел «Художественной промышленностью» — предприятием, соединявшим газету, посвященную живописи, и магазин, где торговали картинами. Жена его, Мария, поразила Фредерика необычной красотой. «Словно видение предстало ему...

Никогда не видел он такой восхитительной смуглой кожи, такого чарующего стана, таких тонких пальцев». Он влюбился в госпожу Арну романтической и в то же время страстной любовью, ещё не зная, что это на всю жизнь.

В Ножане он встретился с Шарлем Делорье, своим приятелем по коллежу. Из-за бедности Шарль вынужден был прервать образование и служить клерком в провинции. Оба друга собирались жить вместе в Париже. Но средства на это пока были только у Фредерика, которого ссужала мать. В коллеже друзья мечтали о великих деяниях. Фредерик — о том, чтобы стать знаменитым писателем, Шарль — о том, чтобы создать новую философскую систему. Сейчас он предрекал скорую революцию и сожалел, что бедность мешает ему развернуть пропаганду.

Поселившись в Париже, Фредерик перебрал набор обычных светских развлечений, обзавёлся новыми знакомствами и вскоре «впал в совершеннейшую праздность». Правда, он сочинял роман в духе Вальтера Скотта, где героем был он сам, а героиней — госпожа Арну, но это занятие недолго его вдохновляло. После нескольких неудачных попыток случай помог ему войти в дом к Арну. Расположенная на Монмартре, «Художественная промышленность» была чем-то вроде политического и артистического салона. Но для Фредерика главным оставалась его безумная любовь к госпоже Арну, которой он боялся признаться в своём чувстве. Делорье, к этому времени уже приехавший в Париж, не понимал увлечения друга и советовал ему добиваться своего или выкинуть страсть из головы. Он делил с Фредериком кров, жил на его деньги, но не мог побороть зависти к приятелю — баловню судьбы. Сам он мечтал о большой политике, о том, чтобы руководить массами, тянулся к социалистам, которые были в их молодёжной компании.

Прошло время, и оба приятеля защитили диссертации, причём Шарль с блеском. Мать Фредерика уже не могла присылать сыну необходимую сумму, к тому же она старела и жаловалась на одиночество. Молодому человеку пришлось покинуть столицу, с которой были связаны все его привязанности и надежды, и устроиться работать в Ножане. Постепенно он «привыкал к провинции, погружался в неё, и даже сама его любовь приобрела дремотное очарование». В это время единственной отрадой Фредерика стала Луиза Рокк — соседская девочка-подросток. Ее отец был управляющим крупного парижского банкира Дамреза и успешно увеличивал собственный капитал. Так прошло ещё три года. Наконец умер престарелый дядюшка Фредерика, и герой стал наследником немалого состояния. Теперь он снова смог вернуться в Париж, пообещав матери сделать там дипломатическую карьеру. Сам же он в первую очередь думал о госпоже Арну.

В Париже выяснилось, что у Арну уже второй ребёнок, что «Художественная промышленность» стала приносить убытки и её пришлось продать, а взамен начать торговлю фаянсом. Госпожа Арну, как и раньше, не давала Фредерику никаких надежд на взаимность. Не обрадовала героя и встреча с Делорье. У того не складывалась адвокатская карьера, он проиграл несколько дел в суде и теперь слишком явно хотел присоединиться к наследству друга и слишком зло говорил о людях, занимающих какое-то положение. Фредерик поселился в уютном особняке, отделав его по последней моде. Теперь он был достаточно богат, чтобы войти в избранные столичные круги. Однако по-прежнему любил старых друзей, среди которых были и совсем неимущие — например вечный неудачник, ярый социалист Сенекаль или республиканец Дюссардьё — честный и добрый, но несколько ограниченный.

Фредерик по натуре был мягок, романтичен, деликатен, он не отличался расчётливостью и порой бывал по-настоящему щедр. Не лишённый честолюбия, он тем не менее так и не мог выбрать достойного применения своему уму и способностям. То он принимался за литературный труд, то за исторические изыскания, то обучался живописи, то обдумывал министерскую карьеру. Ничего он не доводил до конца. Он находил объяснение в своей несчастной любви, которая парализовала его волю, однако не мог противиться обстоятельствам. Постепенно он все больше сближался с семейством Арну, стал самым близким человеком в их доме, постоянно общался с мужем и знал все о его тайных похождениях и финансовых делах, но это только прибавляло ему страданий. Он видел, что боготворимая им женщина терпит обман не лишённого обаяния, но вульгарного и заурядного дельца, каким был Жак Арну, и ради детей хранит мужу верность.

Сердечная тоска, однако, не мешала герою вести светский образ жизни. Он посещал балы, маскарады, театры, модные рестораны и салоны. Он был вхож в дом куртизанки Розанетты,

по прозвищу Капитанша, — любовницы Арну, и при этом стал завсегдатаем у Дамрезов и пользовался благосклонностью самой банкирши. У Делорье, который по-прежнему вынужден был довольствоваться обедами за тридцать су и подённо трудиться, рассеянная жизнь друга вызывала злость. Шарль мечтал о собственной газете как о последнем шансе обрести влиятельное положение. И однажды напрямую попросил на неё денег у Фредерика. И хотя тому потребовалось снять крупную сумму с основного капитала, он сделал это. Но в последний день отнёс пятнадцать тысяч франков не Шарлю, а Жаку Арну, которому грозил суд после неудачной сделки. Он спасал от разорения любимую женщину, чувствуя вину перед другом.

В обществе накануне революции было смятение, в чувствах Фредерика — тоже. Он по-прежнему благоговейно любил госпожу Арну, однако при этом желал стать любовником Розанетты. «Общение с этими двумя женщинами составляло как бы две мелодии; одна была игривая, порывистая, веселящая, другая же — торжественная, почти молитвенная». А временами Фредерик мечтал ещё о связи с госпожой Дамрез, которая придала бы ему веса в обществе. Он был дитя света — и вместе с тем уже успел почувствовать холод и фальшь его блеска.

Получив письмо от матери, он опять уехал в Ножан. Соседка Луиза Рокк к тому времени стала богатой невестой. Она с отрочества любила Фредерика. Их брак был как бы молчаливо решён, и все-таки герой медлил. Он вновь вернулся в Париж, обещав девушке, что уезжает ненадолго. Но новая встреча с госпожой Арну перечеркнула все планы. До неё дошли слухи о планах Фредерика, и она была этим потрясена. Она поняла, что любит его. Теперь он отрицал все — и увлечение Розанеттой, и скорую женитьбу. Он клялся ей в вечной любви — и тогда она впервые позволила ему поцеловать себя. Они фактически признались в любви друг к другу и какое-то время встречались как истинные друзья, испытывали тихое счастье. Но сблизиться им было не суждено. Однажды госпожа Арну уже дала согласие на свидание с ним, однако Фредерик тщетно прождал её несколько часов. Он не знал, что ночью тяжело заболел маленький сын госпожи Арну и она восприняла это как Божий знак. В специально снятые комнаты он со злости привёл Розанетту. Это было февральской ночью 1848 г.

Они проснулись от ружейных выстрелов. Выйдя на Елисейские поля, Фредерик узнал, что король бежал и провозглашена республика. Двери Тюильри были открыты. «Всеми овладела неистовая радость, как будто исчезнувший трон уступил уже место безграничному будущему счастью». Магнетизм восторженной толпы передался и Фредерику. Он написал восторженную статью в газету — лирическую оду революции, вместе с друзьями стал ходить в рабочие клубы и на митинги. Делорье выпросил у новых властей назначение в провинцию комиссаром. Фредерик попытался выдвинуть свою кандидатуру в Законодательное собрание, но был освистан как аристократ.

В светских кругах шла стремительная смена политических симпатий. Все немедленно объявили себя сторонниками республики — от легкомысленной Капитанши до Государственного совета, Дамрезов и архиепископа Парижского. На самом деле знать и буржуа беспокоили лишь заботы о сохранении привычного образа жизни и собственности. Провозглашение республики не решило проблем низших сословий. В июне начался рабочий мятеж.

В это время Фредерик, уже остывший к политике, переживал что-то вроде медового месяца с Розанеттой. Она была взбалмошна, но естественна и непосредственна. В Париже строились баррикады, гремели выстрелы, а они уезжали за город, жили в сельской гостинице, целыми днями бродили по лесу или лежали на траве. Политические волнения «казались ему ничтожными по сравнению с их любовью и вечной природой». Однако, узнав из газеты о ранении Дюссардьё, Фредерик бросился в Париж и снова попал в самую гущу событий. Он увидел, как безжалостно подавлялось восстание солдатами. «С торжеством заявило о себе тупое, звериное равенство; установился одинаковый уровень кровавой подлости, аристократия неистовствовала точно так же, как и чернь... общественный разум помутился». Заядлые либералы теперь заделались консерваторами, а радикалы оказались за решёткой — например Сенекаль.

В эти дни Луиза Рокк, умирая от тревоги за возлюбленного, приехала в Париж. Она не нашла Фредерика, который жил с Розанеттой на другой квартире, и встретила с ним только на обеде у Дамрезов. Среди светских дам девушка показалась ему провинциальной, он говорил с ней уклончиво, и она с горечью поняла, что их брак отменяется.

У Делорье комиссарская карьера закончилась бесславно. «Так как он консерваторам проповедовал братство, а социалистам — уважение к закону, то одни в него стреляли, другие же принесли верёвку, чтобы его повесить... Он стучался в двери демократии, предлагая служить ей пером, речью, своей деятельностью, но всюду был отвергнут...»

Розанетта родила ребёнка, но вскоре он умер. Фредерик постепенно остывал к ней. Теперь у него начался роман с госпожой Дамрез. Он обманывал и ту и другую, но в ответ их любовь к нему становилась лишь сильнее. А в мыслях его всегда жила ещё и госпожа Арну. Когда банкир Дамрез — один из самых крупных взяточников своего времени — умер от болезни, вдова над гробом мужа сама предложила Фредерику жениться на ней. Он понимал, что брак этот откроет ему много возможностей. Но и этой свадьбе не суждено было осуществиться. Снова потребовались деньги, чтобы спасти от тюрьмы Арну. Фредерик одолжил их у новой невесты, естественно не говоря о цели. Та узнала и решила отомстить с присущим ей коварством. Через Делорье она пустила в ход старые векселя и добилась описи имущества Арну. Да ещё приехала на аукцион, когда вещи шли с молотка. И на глазах Фредерика, вопреки его отчаянной просьбе, купила безделушку, с которой у него были связаны дорогие воспоминания. Сразу после этого Фредерик расстался с ней навсегда. Порвал он и с Капитаншей, которая искренне его любила.

Волнения в Париже продолжались, и однажды он случайно стал свидетелем уличной потасовки. На его глазах от руки полицейского погиб — с криком «Да здравствует республика!» — Дюссардьё. «Полицейский оглянулся, обвёл всех глазами, и ошеломлённый Фредерик узнал Сенекаля...»

...Фредерик путешествовал, пережил ещё не один роман, но так и не женился, и «острота страсти, вся прелесть чувства были утрачены. Годы шли, он мирился с этой праздностью мысли, косностью сердца». Через двадцать лет он ещё раз увидел госпожу Арну, которая жила теперь в провинции. Это была грустная встреча старых друзей. Встретился Фредерик и с Делорье. Тот в своё время женился на Луизе Рокк, но скоро она сбежала от него с каким-то певцом. Оба приятеля вели теперь скромную жизнь добропорядочных буржуа. Оба были равнодушны к политике. Подводя итоги своей жизни, они признали, что «обоим она не удалась — и тому, кто мечтал о любви, и тому, кто мечтал о власти».

Простая душа

I

Фелиситэ — скромная служанка. Она прислуживает госпоже Обен, старой барыне. У барыни был когда-то муж, но он умер, и все богатства она продала, оставив небольшую ферму, которая приносит небольшой доход. У Фелиситэ тоже есть история любви, о которой она вспоминает.

II

Родители Фелиситэ умерли, когда она была совсем мала. Она пережила много страданий, живя пастушкой и прислугой — её били и всячески издевались над ней. Будучи молодой девушкой, она попала на ферму, в которой её полюбили. Однажды хозяева взяли её на бал в Кольвиль. Там она встретила щеголеватого молодого человека, Теодора, который вызвался её проводить, а по дороге домой грубо повалил на сено. От испуга она закричала, и он ушёл.

Позже они встретились на бомонской дороге. Она хотела убежать, но он вдруг заговорил об урожае и о том, что хочет найти себе жену. Она сначала не поверила своим ушам, но сдалась. На следующей неделе он уговорил её пойти с ним на свидание.

Он клялся ей в вечной любви, но вдруг он стал опасаться, что его скоро настигнет рекрутская повинность, и его заберут в армию. Наконец он решает сам всё разузнать в префектуре. В назначенное время Фелиситэ бежит на место встречи, но встречает там приятеля Теодора, который сообщает ей, что всё кончено — Теодор женился на богатой

старухе, чтобы избежать воинской повинности. Это — настоящее горе для Фелисите. Она отправляется в Пон-л'Эвек.

Там она встречается со своей барыней, у которой служит и по сей день. У барыни двое детей — Поль (7 лет) и Виргиния (4 года). Служанка настолько привязалась к детям, что барыня делала ей замечания по этому поводу. У барыни был дядя, маркиз Греманвиль, который пытался казаться чистокровным аристократом, и стряпчий, г-н Бурэ, которого служанка и дети очень любили.

Однажды произошёл несчастный случай: на г-жу Обен и детей в присутствии Фелиситэ на лугу напал бык. Фелиситэ спасла свою госпожу и детей от него. Это событие очень поразило местное население.

Виргиния от испуга заболела. Её повезли на морские купанья в Трувиль. Там девочка пошла на поправку. Тогда же Фелисите начала водить Виргинию на уроки закона Божьего.

III

На уроках закона Божьего Фелиситэ не очень понимала то, о чём говорят. Вскоре, когда Виргиния постигла уроки, Фелиситэ во всём стала подражать ей — молилась, постилась. Трепетно она собирала Виргинию на первое причастие.

Барыня решила, что девочка должна получить лучшее воспитание, и решила отправить её в пансион урсулинок в Гофлере. Фелиситэ было жаль расставаться с Виргинией. Чтобы «рассеяться» от печали расставания, она попросила барыню позволения приглашать своего племянника Виктора. Но Виктора забрали в дальнее плавание. В это время наступили каникулы, и дети вернулись домой. Поль стал капризным, а Виргиния стала взрослой девушкой. Дети отдалились от служанки, которая их так любит.

Настало время прощания с племянником, но Фелиситэ не успела: когда она пришла на пристань, корабль уже уплыл.

Виргиния, уехав в пансион, стала плохо себя чувствовать, и писала матери всё реже. Однажды она не писала домой целых четыре дня. Фелиситэ пыталась утешить барыню, сказав, что её племянник не пишет ей уже полгода, но барыня безутешна.

Фелиситэ узнала от аптекаря, что её племянник находится в Гаванне. Она решила разузнать, где это находится, и обратилась к г-ну Бурэ. Он показал ей это место на карте, и она попросила показать ей дом, в котором живёт Виктор. Г-н Бурэ рассмеялся над наивностью служанки.

Позже Фелисите узнаёт, что её племянник умер. Он болел жёлтой лихорадкой, которую ему пытались вылечить кровопусканием, в результате чего он потерял много крови и погиб.

Виргиния чувствовала себя всё хуже, и тоже умерла. Два дня Фелиситэ не отходила от тела умершей, думая, что она оживёт: ведь для её простой души сверхъестественное — обычное дело. Горе г-жи Обен было беспредельно.

Потянулись годы, похожие друг на друга. Но однажды г-же Обен жена супрефекта Ларсоньера отдала попугая после фразы Фелиситэ, которая как-то сказала, что барыня не прочь иметь такого попугая.

IV

Попугая звали Лулу. Так как он был нечистоплотной птицей, барыня решила отдать его Фелиситэ. Фелиситэ очень полюбила попугая — ведь он из краёв, где погиб её горячо любимый племянник.

Однажды попугай потерялся, и Фелиситэ в ужасе искала его повсюду. Но птица сама вернулась домой. Фелисите до конца жизни не могла вполне оправиться от пережитого.

Служанка начала терять слух; вскоре она слышала только голос своего попугая. Она горячо любила своего питомца: разговаривала, ласкала его. Он для неё стал почти сыном, возлюбленным.

В ужасный зимний вечер 1837 года Фелисите нашла Лулу мёртвым в клетке. Горе служанки не знало границ. Барыня дала приказ сделать из птицы чучело, чтобы служанка не так не убивалась.

Вскоре случилось важное событие: повзрослевший Поль женился и приехал к матери вместе со своей женой. Невестка, дочь контролёра, вела себя высокомерно и оскорбляла Фелиситэ.

На следующей неделе г-жа Обен получила известие, что умер г-н Бурэ. Проверив документы, барыня поняла, что он всю жизнь её обманывал, подделывая документы и проделывая у неё за спиной мошеннические махинации. Она тяжело заболела и умерла. Фелиситэ горько оплакивала свою хозяйку.

Её здоровье становилось всё хуже — зрение падало, слух она почти потеряла. Позже она заболела воспалением лёгких. Накануне праздника тела господня она попросила позвать священника. Служанке поднесли старое чучело попугая, чтоб она простилась с ним.

V

Ипуская последний вздох, Фелиситэ казалось, что она видит в развёрстых небесах гигантского попугая, парящего над её головой.

Саламбо

Тоскуя по сильным и суровым страстям, которых он не находил в окружающей его действительности, Флобер обратился к глубокой истории. Он поселил своих героев в III в. до н.э. и выбрал реальный эпизод — когда знаменитый карфагенский полководец Гамилькар Барка с невиданной жестокостью подавил восстание наёмных войск.

Началось с того, что Совет Карфагена, разорённого Пунической войной, не смог вовремя уплатить наёмным солдатам жалованье и попытался умалить их гнев обильным угощением. Местом пира стали сады, окружавшие роскошный дворец Гамилькара. Измождённые, усталые воины, многие из которых были ранены или изувечены, стеклись к месту пира. Это «были люди разных наций — лигуры, лузитанцы, балеары, негры и беглецы из Рима... Грека можно было отличить по тонкому стану, египтянина — по высоким сутулым плечам, кантабра — по толстым икрам...». Расчёт Совета оказался неверным. Под влиянием винных паров злость обманутых воинов, с помощью которых Гамилькар одержал победы в своих недавних походах, лишь усилилась. Они требовали ещё и ещё — мяса, вина, золота, женщин,

Внезапно из карфагенской тюрьмы донеслось жалобное пение заключённых там рабов. Пировавшие оставили яства и бросились освобождать узников. Они вернулись, с криком гоня перед собой человек двадцать невольников, громыхавших цепями. Разгул возобновился с новой силой. Кто-то заметил озеро, в котором плавали украшенные драгоценными камнями рыбы. В роду Барки почитали этих рыб как священных. Варвары со смехом выловили их, развели огонь и стали весело наблюдать, как извиваются в кипятке диковинные создания.

В этот момент верхняя терраса дворца осветилась и в дверях показалась женская фигура. «Волосы её, осыпанные фиолетовым порошком, по обычаю дев Ханаана, были уложены наподобие башни... на груди сверкало множество камней... руки, покрытые драгоценными камнями, были обнажены до плеч... Зрачки её казались устремлёнными далеко за земные пределы».

Это была дочь Гамилькара Барки — Саламбо. Она воспитывалась вдали от людских взоров, в обществе евнухов и служанок, в необычайной строгости и изысканности и в постоянных молитвах, прославляющих богиню Танит, которой поклонялся Карфаген. Богиня считалась душой Карфагена и залогом его могущества.

Сейчас Саламбо звала своих любимых рыбок, причитая и укоряя варваров в святотатстве. Она говорила на самых разных языках, обращаясь к каждому на его наречии. Все внимательно слушали прекрасную девушку. Но никто не смотрел на неё так пристально, как молодой нумидийский вождь Нар Гавас. Он не был наёмником и на пиру оказался случайно. Он жил во дворце Гамилькара уже шесть месяцев, но впервые увидел Саламбо и был поражён её красотой.

По другую сторону стола расположился огромным ливиец по имени Мато. Его тоже покорила облик Саламбо. Когда девушка кончила свою речь, Мато восхищённо поклонился ей. В ответ Саламбо протянула ему чашу с вином в знак примирения с войском. Один из солдат, галл, заметил, что в их краях женщина подаёт мужчине вино, когда предлагает разделить с ней ложе. Он не успел закончить фразы, как Нар Гавас выхватил дротик и метнул его в Мато, попав тому в руку. Ливиец в ярости вскочил, однако Гавас успел скрыться во дворце. Мато ринулся за ним — наверх, к красной двери, которая захлопнулась за соперником. Но за дверью оказался один из освобождённых рабов — Спендий. Он стал рассказывать Мато, что жил прежде во дворце, знает его тайники и в награду за свободу готов показать Мато, где хранятся сказочные сокровища. Но все мысли Мато отныне были заняты Саламбо.

Два дня спустя наёмникам объявили, что если они покинут город, то им будет полностью выплачено обещанное жалованье и карфагенские галеры отвезут всех на родину. Варвары уступили. Семь дней по пустыне добирались они до места, где ведено им было разбить лагерь. Однажды в этом лагере появился Нар Гавас. Мато поначалу хотел его убить за выходку на пиру. Но Нар Гавас сослался на опьянение, посылал Мато богатые дары и в результате остался жить среди наёмников. Только Спендий сразу понял, что этот человек замышляет предательство. Однако кого он хочет предать — варваров или Карфаген? В конечном счёте Спендию это было безразлично, поскольку «он надеялся извлечь пользу для себя из всяких смут».

Мато был в глубокой печали. Часто он ложился на песок и не двигался до самого вечера. Он признался неотлучному Спендию, что его преследует образ дочери Гамилькара. Он обращался к волхвам, глотал по их совету пепел, горный укроп и яд гадюк, но тщетно. Страсть его только росла.

Все ждали, когда же из Карфагена прибудет обещанное золото. В лагере между тем все прибывали люди. Сюда являлись полчища должников, бежавших из Карфагена, разорённых крестьян, изгнанников, преступников. Напряжение росло, а жалованья все не было. Однажды прибыла важная процессия во главе со старым полководцем Ганноном. Он начал рассказывать людям, доведённым до мрачного отчаянья, как плохи дела в Карфагене и как скудна его казна. На глазах у измождённой толпы во время речи он то и дело лакомился дорогими яствами, захваченными с собой. Все это вызвало ропот и наконец взрыв. Варвары решили двинуться к Карфагену. За три дня они проделали обратный путь и осадили город. Началась кровопролитная борьба.

Мато был предводителем отряда ливийцев. Его почитали за силу и отвагу. Кроме того, он «внушал какой-то мистический страх: думали, что по ночам он говорит с призраком». Как-то раз Спендий предложил провести Мато в Карфаген — тайно, через водопроводные трубы. Когда они проникли в осаждённый город, Спендий уговорил Мато похитить из храма богини Танит её покрывало — символ могущества. С усилием над собой Мато согласился на этот дерзкий шаг. Он вышел из храма, закутанный в божественное покрывало, и направился прямо к дворцу Гамилькара, а там пробрался в комнату Саламбо. Девушка спала, но, почувствовав взгляд Мато, открыла глаза. Ливиец начал торопливо говорить ей о своей любви. Он предлагал Саламбо пойти вместе с ним или соглашался остаться сам, подчиняясь любой участи. Он готов был вернуть ей украденное покрывало богини. Потрясённая Саламбо начала звать на помощь. Но когда прибежавшие рабы хотели броситься на Мато, она остановила их: «На нем покрывало богини!» Мато беспрепятственно вышел из дворца и покинул город. Жители, которые видели ливийца,

боялись тронуть его: «...покрывало было частью божества, и прикосновение к нему грозило смертью».

Начавшиеся битвы варваров с Карфагеном были крайне тяжёлыми. Успех склонялся то к одной, то к другой стороне, и не одна не уступала другой в военной силе, жестокости и вероломстве. Спендий и Нар Гавас пали духом, но Мато был упрям и отважен. В Карфагене считали, что причина всех несчастий — утрата покрывала богини. Саламбо обвиняли в случившемся.

Воспитатель Саламбо, жрец, прямо заявил девушке, что спасение республики зависит от неё. Он убедил её пойти к варварам и забрать покрывало Танит назад. Может быть, продолжал он, это грозит девушке гибелью, но, по мнению жреца, спасение Карфагена стоит одной женской жизни. Саламбо согласилась на эту жертву и отправилась в путь с проводником.

Они долго и осторожно добирались до позиций варваров. Часовому Саламбо сказала, что она перебежчик из Карфагена и желает поговорить с Мато. «...Лицо её было скрыто под жёлтой вуалью с жёлтыми разводами, и она была так укутана множеством одежд, что не было возможности разглядеть её...» Появившегося Мато она попросила отвести её в свою палатку. У ливийца забилося сердце, властный вид незнакомки смущал его. Его палатка была в самом конце лагеря, в трёхстах шагах от окопов Гамилькара.

В палатке Мато Саламбо увидела драгоценное покрывало богини. Девушка почувствовала, что её поддерживают силы богов. Она решительно сорвала с себя вуаль и объявила, что хочет забрать назад покрывало Танит. Мато смотрел на Саламбо, забыв обо всем на свете. А она с гневом бросала ему в лицо: «Отовсюду идут вести об опустошённых городах, о сожжённых деревнях, об убийстве солдат! Это ты их погубил! Я ненавижу тебя!» Она вспомнила, как Мато ворвался к ней в спальню: «Я не понял твоих речей, но ясно видела, что ты влечёшь меня к чему-то страшному, на дно пропасти». — «О нет, — воскликнул Мато, — я хотел передать тебе покрывало. Ведь ты прекрасна, как Танит! Если только ты не сама Танит!...»

Он опустился перед ней на колени, целовал её плечи, ноги, длинные косы... Саламбо была поражена его силой. Какая-то странная истома овладела ею. «Что-то нежное и вместе с тем властное, казавшееся волей богов, принуждало её отдаться этой истоме». В эту минуту в лагере начался пожар, его устроил Нар Гавас. Мато выскочил из палатки, а когда вернулся, то уже не нашёл Саламбо. Она проскользнула через линию фронта и вскоре очутилась в палатке собственного отца. Тот ни о чем не спросил её. К тому же он был не один. Рядом находился Нар Гавас, перешедший со своей конницей на сторону карфагенян. Это предательство определило исход боя и противостояния в целом, сильно ослабив ряды наёмников. Нумидиец распростёрся перед Баркой в знак того, что отдаёт себя ему в рабство, но напомнил и о своих заслугах. Он заверял, что находился в рядах варваров, чтобы помочь Карфагену. На самом деле Нар Гавас руководствовался лишь тем, на чьей стороне бывал перевес. Теперь он понял, что окончательная победа достанется Гамилькару, и перешёл на его сторону. К тому же он был зол на Мато за его преимущество как военачальника и за любовь к Саламбо.

Проницательный Гамилькар не стал уличать Нар Гаваса во лжи, так как тоже видел выгоду союза с этим человеком. Когда в палатку вошла Саламбо и, протянув руки, развернула покрывало богини, взволнованный Гамилькар в порыве чувств объявил: «В награду за услуги, которые ты мне оказал, я отдаю тебе свою дочь, Нар Гавас». Тут же состоялось обручение. По обычаю, молодым связали вместе большие пальцы ремнём из бычьей кожи, а потом стали сыпать на голову зерно. Саламбо стояла спокойно, как статуя, как будто не понимая, что происходит.

Война между тем продолжалась. И хотя покрывало Танит теперь было у республики, варвары снова осадили Карфаген. Спендию удалось разрушить систему городского водопровода. В городе началась эпидемия чумы. Старейшины в отчаянии решили принести жертвоприношение Молоху, умертвив детей из богатых семей. Пришли

и за десятилетним Ганнибалом — сыном Барка. Обезумевший от страха за сына Гамилькара спрятал Ганнибала, а за него выдал похожего мальчика из рабов. Разыграв сцену отцовского горя, он отдал на закланье маленького невольника. (В данном случае Ганнибал — реальное историческое лицо, будущий знаменитый полководец).

Сразу после жертвоприношения пошёл дождь, и это спасло карфагенян. Нар Гавас сумел провезти в город муку. Рим и Сиракузы склонились на сторону республики, испугавшись торжества наёмников.

Бунтари потерпели сокрушительный разгром, В их рядах начался страшный голод и даже были случаи людоедства. Погиб Спендий, которому так и не удалось возвыситься в результате смуты. Мато был взят в плен, хотя его отряд сопротивлялся до последнего. Нар Гавас ухитрился, подкравшись сзади, набросить на ливийца сетку. Казнь неукротимого воина была назначена на тот же день, что и свадьба Саламбо. Перед смертью Мато подвергли изощрённой пытке. Его вели через весь город с завязанными руками, чтобы каждый житель мог нанести удар. Запрещено было лишь выкалывать глаза и бить в сердце, чтобы как можно дольше продлить истязание.

Когда Саламбо, сидевшая на открытой террасе дворца в ослепительном подвенечном наряде, увидела Мато, он представлял собой сплошную кровавую массу. Только глаза ещё жили и неотрывно смотрели на девушку. И она вдруг поняла, сколько он выстрадал из-за неё. Она вспомнила, каким он был в палатке, как шептал ей слова любви. Истерзанный, он упал замертво. И в ту же минуту опьянённый гордостью Нар Гавас встал, обнял Саламбо и на виду у ликующего города выпил из золотой чаши — за Карфаген. Саламбо тоже поднялась с чашей в руке. Но тут же опустилась, запрокинув голову на спинку трона. Она была мертва. «Так умерла дочь Гамилькара в наказание за то, что коснулась покрывала Танит».

Список использованных источников

- 1) <https://citaty.su/kratkaya-biografiya-gyustava-flobera>
- 2) https://librebook.me/list/person/giustav_flober
- 3) <https://helpiks.org/2-11511.html>
- 4) <https://megaobuchalka.ru/12/33943.html>
- 5) <https://www.allsoch.ru/sochineniya/28856>
- 6) https://briefly.ru/flober/vospitanie_chuvstv/
- 7) https://briefly.ru/flober/prostaia_dusha/
- 8) <https://briefly.ru/flober/salambo/>

Тема Д.Б.Шоу. Жизнь и творчество.«Пигмалион». Символизм — литературное течение конца XIX века.

План.

1. Жизнь и творчество.
2. Вера драматурга в человека, возможность его творческого развития и совершенствования.
3. Переосмысление автором мифа о Пигмалионе.
4. Значение и место Б.Шоу в мировой драматургии.

5. **«Пигмалион».** Власть социальных предрассудков над сознанием людей. Проблема духовного потенциала личности и его реализации. Характеры главных героев пьесы. Открытый финал. Сценическая история пьесы.

6. **Теория литературы.** Парадокс как художественный прием. **Межлитературные связи.** Античная литература. **Взаимодействие искусств.** Изобразительное искусство. А. Васин, М. Пиков, В. Власов. Иллюстрации к произведению. Ф. Буше. «Пигмалион и Галатhea». Музыка. Ч. Лоу. Музыка к мюзиклу «Моя прекрасная леди». А. Онеггер. Музыка к кинофильму «Пигмалион». Архитектура, скульптура и прикладное искусство. О. Роден. Бюст Б.Шоу. Ж. Кишфалуди-Штробль. Скульптура «Бернард Шоу».

7. **Символизм — литературное течение конца XIX века** Понятие «символ» в искусстве. Строение символистского образа, его многозначность. **Эмиль Верхарн.** Музыкальность поэзии символистов, передача тончайших оттенков настроений и чувств, мгновенных впечатлений.

а) **Шарль Бодлер** — родоначальник французского символизма в поэзии. Стихотворения Бодлера «Альбатрос», «Соответствия» и «Лебедь». Образы-символы в этих стихотворениях.

б) **Поль Верлен и Артюр Рембо.** Стихотворения Верлена «Марина», «Среди необозримой равнины», «Впечатления ночи». Музыкальность их звучания. «Спящий в ложбине» - одно из ранних стихотворений Рембо. Сонет Рембо «Гласные»

1. Жизнь и творчество.

Бернард Шоу родился 26 июля 1856 г. в Дублине. Учился в католической и протестантской дневных школах Дублина. В 1871 г. окончив школу, он стал работать в компании, торгующей земельными участками. Через год занял должность кассира, но через четыре года, возненавидев работу, переехал в Лондон (1876): где жила мать, после развода с отцом. Занялся журналистикой и литературой. С 1882 г. стал интересоваться социальными проблемами, а 1884 г. вступил в « Фабианское общество», созданное для распространения социалистических идей, которому посвятил 27 лет своей жизни, выступая с лекциями. Бернард Шоу начинает писать о театре, публикуется в еженедельнике «Уорлд», «Пелл-Мелл газет», пишет музыкальные рецензии в «Стар», а с 1890 г. становится штатным музыкальным критиком в «London World». Через 5 лет Шоу становится театральным критиком в лондонском журнале «Сетердей ревью». В 1890 г. он читает лекцию на заседании « Фабианского общества», которую посвятил творчеству Ибсена, а через год пишет критическую статью «Квинтэссенция ибсенизма», которая стала манифестом новой драмы. 1892 г. написал первую пьесу «Дома вдовца». Выходят романы «Неразумный брак», «Любовь артиста». На протяжении дальнейших шести лет Бернард Шоу пишет 9 полнометражных пьес и одну одноактную: «Сердцеед» (1893), «Профессия миссис Уоррен», «Оружие и человек» (1894), «Кандида» (1897), «Избранник судьбы» (1897), «Поживем-Увидим» (1899). Пьесы Шоу в постановке Джона Ведренна и Харли Гренвилл-Баркера 1904-1907 гг. были настолько популярными, что в эти года 701 спектакль был поставлен по его произведениям. Дальше были написаны «Человек и сверхчеловек» (1905), «Дон Жуан в аду», «Майор Барбара», «Пигмалион» (1913). Во время Первой мировой войны Бернард Шоу активно занимается политикой, пишет большой очерк «Война с точки зрения здорового толка», в котором подвергает критике Англию и Германию, призывает к переговорам, подвергает критике слепой патриотизм. В послевоенные времена издает пьесы «Дом, где разбиваются сердца», «Назад к Мафусаилу» (1922), «Святая Иоанна» (1924). В 1925 г. получил Нобелевскую премию. В возрасте за 70 в 30-ых гг. Шоу много путешествует, (Индия, Южная Африка, Новая Зеландия, США, СССР). Б. Шоу писал до глубокой старости. Последние пьесы, «Миллиарды Байанта»

2) Вера драматурга в человека, возможность его творческого развития и совершенствования.

Ирландец по происхождению, Бернард Шоу (1856 - 1950) родился в Дублине. Его родители рано разошлись, и юноше пришлось зарабатывать на жизнь собственным трудом. За короткий срок он сделал "головокружительную" карьеру: от разносчика до кассира. Но мысли Шоу были заняты мечтой о литературной карьере, и в двадцатилетнем возрасте он с маленьким саквояжем отправился к матери, дававшей уроки музыки в Лондоне. В период с 1905 по 1914 г. Шоу написал четырнадцать пьес: "Дилемма врача" (1906), "Вступающие в брак" (1908), "Разоблачение Бланко Поснета" (1909), "Мезальянс" (1909), "Проблемы реальности" (1909), "Прелестный найденыш" (1909), "Газетные вырезки" (1909), "Смуглая леди сонетов" (1910), "Первая пьеса Фанни" (1911), "Андрокл и лев" (1911), "Пигмалион" (1912), "Выше правил" (1912), "Екатерина Великая" (1913) и "Дом, где разбиваются сердца" (1915). В центре всех пьес Шоу - столкновение враждебных идеологий. Он без иллюзий, трезво смотрит на жизнь, охватывая в своих произведениях широчайший круг проблем: война, религия, право, патриотизм, политика, капитализм, эксплуатация, проституция, буржуазный брак и т.д. Его "драмы идей" ищут новых путей для обобщения важнейших закономерностей. Творчество Шоу публицистично, ибо его драмы стали рупором общественной и политической мысли. Он не только великий новатор в области формы, но и реформатор общественно-этических понятий и принципов. "Неистовый ирландец" утвердил новый тип интеллектуальной драматургии, в которой акцент делается на напряженных словесных поединках, диспутах, спорах. До сегодняшнего дня эти творения будоражат сознание зрителя и читателя, ибо Шоу вывел английский театр из тупика, открыл путь социальной проблематике, стоял у истоков сатирической драматургии XX в. Английский драматург сочинил пьесу «Пигмалион» незадолго до начала первой мировой войны (1913), вспомнив миф о скульпторе Пигмалione, который, изваяв статую прекрасной Галатеи, влюбился в нее и силой любви, с помощью богини Афродиты, сумел оживить ее.

Начиная с 1894 г., Шоу большинство своих пьес ставил сам, добиваясь от актеров глубокого идейного постижения ролей, строго психологической манеры исполнения, бесстрашия перед яркими и смелыми театральными приемами, а если требуется, то и перед эксцентрикой, буффонадой, гротеском. Репетируя «Пигмалиона» со Стеллой Патрик Кэмпбелл и Гербертом Томом Три (Хиггинс), он категорически запрещал им демонтировать в финале вспыхнувшее чувство взаимной любви между героями. Пьеса была написана о другом — о том, что Элизе, какой она предстает в финале, все равно нет достойного места в современной Англии. Шоу любил финалы пьес, заставляющие зрителей продолжать думать, тревожиться о судьбах героев и собственных судьбах также.

Недаром Шоу хорошо и тонко разбирался в музыке. Своего рода музыкальность заключалась в композиции его пьес, в таком строении диалогов, в склонности к пространным монологам героев, напоминающим оперные арии. Совершенно серьезно он заверял, что все его пьесы произошли из симфоний, выстроены по тем же самым принципам. Чуткий интерпретатор драм Шоу английский режиссер и актер Харли Гренвилл-Баркер воскликнул однажды на репетиции: «Да поймите же вы, ради бога, что это не пьеса, а опера, и подавайте каждую реплику так, словно ждет вызова на бис!» А современник Шоу, автор ряда интеллектуальных романов, выдающийся немецкий писатель Томас Манн дал следующую характеристику стиля и жанра пьес своего английского коллеги: «В самом деле, Шоу, как всякий самобытный драматург, создал свой собственный язык, такой же, в сущности, нереалистический, как и поющая страсть оперы, — торжественный, утрированный, сгущающий краски, эпиграмматически метящий, не менее риторический, чем ямбы Шиллера, и, как ни странно это прозвучит, столь же патетический — причем под «пафосом» следует понимать не елейность и высокопарность, а лишь предельную выразительность, почти всегда юмористически окрашенную эксцентричность слова; полный остроумия, вызова, афронта разящий парадокс».

Благодаря своей структуре и стилю драматургия Шоу всегда манила композиторов. Австрийский композитор Оскар Штраус написал по мотивам ранней антимилитаристской комедии Шоу «Оружие и человек» оперетту «Галантный солдат», которая чаще шла на сцене под названием «Шоколадный солдатик». Уже после смерти Бернарда Шоу сценарист Алан Лернер и композитор Фредерик Лоу на сюжет «Пигмалиона» создали мюзикл «Моя прекрасная леди», обошедший театры всех стран мира, став в свою очередь основой для музыкального фильма с тем же названием. Без преувеличения можно сказать, что шумный успех мюзикла превзошел успех всех театральных постановок как этого, так и других драматических произведений Шоу. Американский критик Эрик Бентли, рекомендуя своим соотечественникам непременно посмотреть «Мою прекрасную леди», не без ехидства посоветовал, однако, посмотреть только первый акт, а затем покинуть театр и, вернувшись домой, прочитать последний акт «Пигмалиона». Он добавил: «Если же в антракте вы продадите билет (цена билетов на «Мою прекрасную леди» как в Англии так и в Америке была чрезвычайно высокой), то у вас будет достаточно денег, чтобы приобрести собрание сочинений Бернарда Шоу».

Шоу вполне сознательно ориентировался на творческий опыт Ибсена. Он высоко ценил его драматургию и в начале творческого пути во многом следовал его примеру. Как и Ибсен, Шоу использовал сцену для пропаганды своих социальных и моральных взглядов, наполняя пьесы острыми, напряженными дискуссиями. Однако он не только, как Ибсен, ставил вопросы, но и пытался на них ответить, и ответить как писатель, исполненный исторического оптимизма. По словам Б. Брехта, в пьесах Шоу «вера в бесконечные возможности человечества на пути к совершенствованию играет решающую роль».

Ибсен изображал жизнь преимущественно в мрачных, трагических тонах. Шоу насмешлив даже там, где речь идет о вполне серьезном. Он отрицательно относится к трагедии и выступает против учения о катарсисе. По мнению Шоу, человек не должен мириться со страданием, лишаящим его «способности открывать сущность жизни, пробуждать мысли, воспитывать чувства». Шоу высоко ценит комедию, называя ее «самым утонченным видом искусства». В творчестве Ибсена, по словам Шоу, она трансформируется в трагикомедию, «в еще более высокий, чем комедия, жанр». Комедия, по убеждению Шоу, отрицая страдание, воспитывает в зрителе разумное и трезвое отношение к окружающему миру.

Однако, предпочитая комедию трагедии, Шоу в своей художественной практике редко удерживается в границах одного комедийного жанра. Комическое в его пьесах легко уживается с трагическим, смешное — с серьезными размышлениями о жизни.

“Реалист — тот, кто сам живет, сообразуясь со своими представлениями о прошлом”.

Для Шоу борьба за новое общество была неразрывно связана с борьбой за новую драму, которая могла бы поставить перед читателями насущные вопросы современности, могла бы сорвать все маски и покровы жизни общества. Когда Б. Шоу, сначала как критик, а потом и как драматург, ввел планомерную осаду драмы 19 века, ему приходилось бороться с самой скверной из ходящих условностей театральной критики того времени, убежденной в том, что интеллектуальной серьезности на сцене нет места, что театр — это вид поверхностного развлечения, а драматург — это человек, задача которого изготавливать из дешевых эмоций вредные сласти. В конце концов осада увенчалась успехом, интеллектуальная серьезность одержала верх над кондитерским взглядом на театр, и даже его сторонники были вынуждены встать в позу интеллектуалов и в 1918 году Шоу писал: “почему понадобилась колоссальная война, чтобы приохотить людей к моим произведениям?”

Шоу намеривался создать положительного героя — реалиста. Одну из задач своей драматургии он видит в создании образов “реалистов”, практичных, сдержанных и хладнокровных. Шоу везде и всегда старался раздражить, разозлить, публику, используя свой шовианский метод.

Он ни когда не был идеалистом — его предложения носили не романтически-пацифистский, а сугубо практический характер и были, по свидетельствам современников, весьма дельными. Его реалистический взгляд на жизнь ни когда не затягивался мутной пленочкой, романтической или фантастической, а его шавианское здравомыслие сделало его надежно защищенным от любых укулов и нападок.

Например, в “Профессии миссис Уорен” Шоу без обидняков изложил реальное положение женщин в обществе, говорил о том, что общество должно быть устроено так, чтобы каждый мужчина и каждая женщина могли содержать себя своим трудом, не торгуя своими привязанностями и своими убеждениями. В “Цезаре и Клеопатре” Шоу предложил свой взгляд на историю спокойный, здравый, ироничный, не прикованный насмерть к щелочкам у дверей царских опочивален.

И так — во всем. Реальность в драме, на сцене, в сознании, в жизни — это то, чего добивался Бернارد Шоу.

Среди произведений, написанных в довоенный период, самой популярной пьесой Шоу стала комедия «Пигмалион» (1912). Ее заглавие напоминает о древнем мифе, согласно которому скульптор Пигмалион, изваявший статую Галатеи, влюбился в нее, и тогда богиня любви Афродита, внявшая мольбам отчаявшегося художника, оживила ее. Шоу дает свой, современный, вариант древнего мифа. Профессор фонетики Хиггинс заключает пари с полковником Пикерингом, что за несколько месяцев ему удастся обучить уличную торговку цветами правильной речи и сделать так, чтобы «она с успехом могла сойти за герцогиню». Но в атмосфере внимания и уважения к ее личности Элиза проявляет необыкновенные способности, ум, талант, чувство внутреннего достоинства. «Превращение» Элизы, по мысли Шоу, призвано опровергнуть утвердившееся мнение о том, что социальные барьеры непреодолимы. Они лишь препятствуют людям реализовать заложенные в них возможности. Шоу безгранично верит в культуру, знания, которые, по словам прозревшего Хиггинса, «уничтожают пропасть, отделяющую класс от класса и душу от души».

Насколько Шоу интересовала связь характера и общественного положения, особенно доказывает тот факт, что радикальную перестройку характера он сделал даже главной темой пьесы «Пигмалион».

Совершенно очевидно намерение, которое преследовал Шоу, назвав пьесу именем мифического царя. Имя Пигмалион должно напоминать о том, что Элиза Дулиттл была создана Альфредом Хиггинсом таким же образом, как Галатея Пигмалионом. Человек создается человеком — таков урок этой, по собственному признанию Шоу, «интенсивно и сознательно дидактической» пьесы. Это тот самый урок, к которому призывал Брехт, требуя, чтобы «построение одной фигуры проводилось в зависимости от построения другой фигуры, ибо и в жизни мы взаимно формируем друг друга».

Среди литературных критиков бытует мнение, что пьесы Шоу, больше, чем пьесы других драматургов, пропагандируют определенные политические идеи. Учение об изменчивости

человеческой природы и зависимости от классовой принадлежности есть не что иное, как учение о социальной детерминированности индивидуума. Пьеса «Пигмалион» является хорошим пособием, в котором рассматривается проблема детерминизма. Даже сам автор считал ее «выдающейся дидактической пьесой».

Главной проблемой, которую Шоу искусно решает в «Пигмалионе», стал вопрос «является ли человек изменяемым существом». Это положение в пьесе конкретизируется тем, что девушка из Ист Энда Лондона со всеми чертами характера уличного ребенка, превращается в женщину с чертами характера дамы высшего общества. Чтобы показать, как радикально можно изменить человека, Шоу выбрал переход из одной крайности в другую. Если такое радикальное изменение человека возможно в относительно короткое время, то зритель должен сказать себе, что тогда возможно и любое другое изменение человеческого существа.

Второй важный вопрос пьесы – насколько речь влияет на человеческую жизнь. Что дает человеку правильное произношение? Достаточно ли научиться правильно говорить, чтобы изменить социальное положение? Вот что думает на этот счет профессор Хиггинс: «Но если бы вы знали, как это интересно — взять человека и, научив его говорить иначе, чем он говорил, до сих пор, сделать из него совершенно другое, новое существо. Ведь это значит — уничтожить пропасть, которая отделяет класс от класса и душу от души».

Шоу, быть может, первым осознал всемогущество языка в обществе, его исключительную социальную роль, о которой косвенно в те же годы заговорил психоанализ. Именно Шоу сказал об этом в плакатно-назидательном, но от того не менее иронично-увлекательном “Пигмалионе”. Профессор Хиггинс, пусть и в своей узкой специальной сфере, но все же опередил структурализм и постструктурализм, которые во второй половине века сделают идеи “дискурса” и “тоталитарных языковых практик” своей центральной темой.

В «Пигмалионе» Шоу соединил две одинаково волнующие его темы: проблему социального неравенства и проблему классического английского языка. Но язык не является единственным выражением человеческого существа. Выход в свет на прием к миссис Хиггинс имеет единственный промах — Элиза не знает, о чем говорят в обществе на этом языке.

«Пикеринг также признал, что для Элизы недостаточно владеть присущими леди произношением, грамматикой и словарным составом. Она должна еще развить в себе характерные для леди интересы. До тех пор пока ее сердце и сознание заполнены проблемами ее старого мира: убийствами из-за соломенной шляпы и благоприятным действием джина на настроение ее отца,— она не сможет стать леди, пусть даже ее язык будет неотличим от языка леди».

Один из тезисов пьесы гласит, что человеческий характер определяется совокупностью отношений личности, языковые отношения являются лишь ее частью. В пьесе этот тезис конкретизируется тем, что Элиза наряду с занятиями языком учится еще и правилам поведения. Следовательно, Хиггинс объясняет ей не только то, как надо говорить на языке леди, но и, например, как пользоваться носовым платком.

3)Переосмысление автором мифа о Пигмалионе.

Выдающийся английский драматург Джордж Бернард Шоу захватывался творчеством Ибсена, и это привело его к реформе английского театра. Он отстаивает принципиально новую структуру драмы – проблемную пьесу-симпозиум. Как драматург он тяготеет к юмору и сатире. “Мой способ шутить заключается в том, чтобы говорить правду”, – заявлял Шоу. Драмы Шоу не теряют своей популярности.

Среди известнейших его произведений – пьеса “Пигмалион”, которую автор назвал “романом в пяти актах”. В основу произведения положенный античный миф о скульпторе Пигмалионе, который вырезал из мрамора Галатею – женщину такой красоты, что влюбился в нее и уговорил богов, чтобы оживили статую. Опираясь на этот миф, Бернард Шоу подает свой оригинальный, парадоксальный вариант своей истории.

Элиза Дулитл – это смешная дикарка, бедная цветочница, девушка необразованная. По словам профессора Хиггинса – “пучок гнилой моркови”. Начинается пьеса из того, что профессор фонетики Генри Хиггинс и полковник Пикеринг укладывают между собой пари, что Хиггинс может за три месяца научить эту уличную цветочницу разговаривать, как настоящую герцогиню.

Элиза

появляется в доме профессора, чтобы брать уроки правильного английского языка, который поможет ей устроиться на работу в цветковый магазин. Наконец под влиянием настойчивой работы профессора и желаний Элизи научиться разговаривать и держать себя с достоинством, эта дикарка превращается в настоящую леди. Попав в аристократический мир, она поражает всех не только своей красотой, а и умением говорить, утонченностью манер и более всего умом и душой. После триумфальной победы Элиза понимает, что она больше не нужна профессору и полковнику.

Она долго терпела грубости и насмешки профессора, и потому убежала не прощаясь.

Хиггинс, хотя и имеет профессорское звание, но ведет себя иногда не как человек из высшего общества. Иногда он грубый и черствый по отношению к Элизе. Этот закоренелый холостяк унижал девушку и постоянно твердил: "Почему они, женщины, не такие, как мужчины?" А Элиза говорит, что она "человек, а не пустое место". Она требует, чтобы к ней относились как к леди, а не к "пучку гнилой моркови", ее достоинство, смелое поведение нравятся Хиггинсу.

Элиза возвращается в дом Хиггинса, но что будет дальше – неизвестно. Может, они вступят в брак, а может, и нет. Финал пьесы остается открытым.

Наверное, автор хочет, чтобы читатель сам посудил и вообразил себе счастливый или несчастливый конец пьесы.

Мне понравилась эта пьеса, так как следствие работы профессора фонетики Хиггинса стал неожиданным даже для него самого. Это замечательная пьеса, так как в ней есть все: и смех, и слезы, и переживание, и радость победы. Она нам показывает, что если долго мучиться, то что-то и выйдет.

4.Значение и место Б.Шоу в мировой драматургии.

Но вот с середины XVIII века вновь началось оживление в области английской драматургии. В 1766 году Кольмэн Старший и Давид Гаррик написали комедию "Тайный брак" под впечатлением, как сами писали они в предисловии, известной серии картин Хоггарта "Модный брак". Мы вступаем в тот период сатирической, жанровой, гротескной английской комедии XVIII века, который хорошо известен советскому зрителю по пьесам "Ночь ошибок" Гольдсмита, "Школа злословия" и "Соперники" Шеридана. После Шеридана в жизни английской драматургии, опять наступает длительный период безвременья. Целое столетие, давшее так много замечательных английских, писателей и поэтов, не породило сколько-нибудь значительной театральной пьесы. Мы не говорим, конечно, о "мистериях" Байрона - произведениях прежде всего поэтических, и о трагедии Шелли "Ченчи", единичной попытке великого поэта возродить романтическую трагедию эпохи Шекспира. В целом можно было прийти тогда к выводу, что творческие силы английской драматургии, давшие человечеству Шекспира, Бена Джонсона и Шеридана, иссякли. Нарушителем этого безвременья был Бернард Шоу (тогда же, в начале 90-х годов, выступил со своими блестящими салонными комедиями Оскар Уайльд).

Этот небольшой обзор прошлого английской драматургии поможет нам уяснить многое. Бернард Шоу является подлинным новатором: он не имеет у себя на родине непосредственных предшественников в области драматургии. Но если у Шоу не было непосредственных предшественников, они были у него в отдаленном прошлом.

У самых истоков английской драматургии ясно обозначились два основных ее русла. Первое назовем "романтическим". Напомним предшественников Шекспира, подражателей Сенеки, авторов трагедий "грома и крови". Величайший драматург Англии питался и этой стихией, сочетая ее с мощным, широким, монументальным реализмом. Второе русло впервые обозначилось в комедии Бена Джонсона. Это своеобразный реализм английской комедии, в которой мы находим элементы сатиры, гротеска, эксцентрики и того трудно определимого качества, которое принято называть "английским юмором". От Бена Джонсона лежит далекий путь через упомянутых нами Уичерли, Конгрива, Кольмэна, Гольдсмита; и Шеридана к Бернарду Шоу. Итак, последний не является каким-то исключением, единичным "оригиналом", каким хотя и изобразить его некоторые критики. Он, повторяем, - один из классиков английской комедиографии.

Бернард Шоу - реалист. Люди, изображенные им, - их мысли, чувства, отношения их друг с другом, - все это принадлежит действительности, окружавшей писателя. Возражая своим критикам, Шоу любит пускаться в детальную характеристику созданных им действующих лиц, как будто они являются живыми существующими людьми. Когда он однажды описал быт лондонских улиц и заглянул в прачечную, кто-то из критиков намекнул на влияние Мопассана. Он ответил со свойственной ему прямоотой: "Если драматург, живущий среди нашей действительности, принужден черпать мысли и вдохновение из книг, он, значит, не видит и не слышит! Таково большинство драматургов".

Кажется, что сама природа определила Шоу быть сатириком. В начале своего литературного поприща Шоу был одно время критиком, сначала музыкальным, затем театральным. Он является, несомненно, одним из крупнейших театральных критиков нашего времени. Его рецензии прежде всего критичны: ни один дефект актерского исполнения не ускользал от острого, зоркого его глаза. "Посоветовать начинающему критику быть менее критичным, - однажды заметил он, - то же самое, что посоветовать молодому Ирвингу играть похуже". Он - бунтарь, ниспровергатель фальшивых кумиров. Дух "респектабельной" викторианской Англии ненавистен ему, как ненавистно всякое лицемерие. Он знает, например, что самовлюбленные писатели, далекие от жизни и пишущие "для потомства", являются пустоцветами. И вот, полемически заостряя вопрос и намеренно перегибая палку, он создает следующий парадокс: "Из всей художественной литературы пережить свою эпоху может только журналистика". Он видел вокруг преклонение перед Шекспиром, которое часто было лишь пустой традицией. "Я восстал против этого идолопоклонства, потому что за ним скрывалось невежество: ведь эти идолопоклонники никогда не читали Шекспира". И зная, что в числе его зрителей будет много таких "идолопоклонников", презирающих современность во имя какого-то прошлого, о котором они говорят, но о котором толком ничего сами не знают, он нарочно поражал их неожиданными парадоксами. Так, например, героиня одной из его пьес комментирует "Отелло" следующим образом. Влюбленный мавр рассказывал Дездемоне об антропофагах, о "людях, у которых головы растут ниже плеч", и т. д. - одним словом, отчаянно врал, чтобы завоевать ее сердце. Впоследствии, боясь, что она догадается о его лжи, он задушил ее. Такие шутки ужасно возмущали "приличных" людей. Но против этого внешнего "приличия", против вывески "пристойности" - и направлены острые словесные стрелы неистового сатирика.

"Пristойность, - пишет он, - есть непристойность, вступившая в заговор с молчанием" ("Справочник разрушителя"). Ему ненавистна узость взглядов тех реакционно настроенных англичан, для которых английские "традиции" являются альфой и омегой существования человека на земле. Напомним "Цезаря и Клеопатру". Воспитатель Птолемея Теодот оскорблен высокомерным тоном Британа (тип реакционно настроенного "почтенного" джентльмена викторианской Англии). "Прости его, Теодот, - говорит Цезарь, - он варвар и думает, что обычаи его племени и острова - законы природы".

Лев Толстой считал Шоу писателем, "хорошо вскрывающим лицемерие современного общества". Французская критика назвала Шоу "английским Мольером". Такое сравнение с автором "Тартюфа" вполне законно.

Сатира Шоу порой идет очень далеко. В особенности это относится к ранним его пьесам. Мы имеем в виду "Дома вдовца" и "Профессию госпожи Уоррен". Они принадлежат к тем пьесам, которые Шоу назвал "неприятными". "Сила их драматического воздействия, - поясняет Шоу, - направлена на то, чтобы заставить зрителя воспринимать неприятные факты". Напомним слова одного из действующих лиц в написанной позднее пьесе Бернарда Шоу "Дом, где разбиваются сердца": "В Англии, сэр, джентльмен никогда не воспринимает фактов, если это неприятные факты".

В "Домах вдовца" молодой человек Тренч собирается жениться на девушке Бланш, но он узнает, что отец Бланш получает доходы с эксплуатации трущоб, где за последние гроши ютится беднота. Возмущенный Тренч отказывается взять приданое, созданное потом и кровью нищих людей, и свадьбе, по-видимому, не бывать. "Мои руки чисты", - говорит Тренч. И вдруг он узнает, что доходы, на которые

он сам существует, имеют своим источником эксплуатацию тех же самых трущоб. Субъективно Тренч не виноват. Но объективно он оказывается таким же жестоким эксплуататором, таким же, в конце концов, преступником, как и отец Бланп!. "Да, теперь я понимаю, что мы все - соучастники", - говорит Тренч. Это уже не только критика лицемерия, это критика общественной системы.

В "Профессии госпожи Уоррен" честная, умная девушка Виви узнает, что ее богатая "респектабельная" мать является собственницей огромного треста публичных домов. Она уходит от матери и решает жить самостоятельно, зарабатывая собственным трудом.

Эти пьесы вызвали целую бурю. Реакционная критика травила их, цензура их запрещала. В 1905 году в Нью-Йорке полиция даже арестовала труппу актеров, игравшую "Профессию госпожи Уоррен". Эти две ранние пьесы Шоу, написанные им в 90-х годах, являются сатирическими произведениями, обладающими мощной силой. Из прошлого английской литературы по остроте беспощадной сатиры здесь само собой напрашивается сравнение. Мы имеем в виду Джонатана Свифта. Вспомним страшных, чудовищных, жадных йэху, изображенных Свифтом в "Путешествиях Гулливера", или хотя бы такой афоризм Свифта: "Истинно счастливые лица встречаются только в похоронных процессиях" (радуются наследники, предвкушая дележ богатого наследства). Заметим мимоходом, что Шоу и Свифта сближает еще то случайное обстоятельство, что оба они родились в Ирландии, в Дублине, хотя оба по происхождению англичане. "Мой родной язык - английский язык Свифта", - заметил однажды Бернارد Шоу.

Если бы Шоу продолжал этот путь, он стал бы, конечно, великим сатириком, вторым и, быть может, еще более значительным Свифтом, потому что живет он в более значительную эпоху. Но писатель передовой, так сказать, по инстинкту, он не обрел законченного, ясного мировоззрения. Он до сих пор только ищет. Фабианский социализм; отзвуки толстовской доктрины "непротивления злу"; учение о "жизненной силе", самоусовершенствующейся в процессе биологической эволюции, частью которой является история человечества; черты старинного английского морализирующего пуританства ("я родился проповедником", - заметил однажды Шоу) - эти разнообразнейшие и подчас противоречивые элементы сочетаются у Шоу. За его долгую жизнь не раз сменяли друг друга различные и подчас противоречащие друг другу увлечения. "Если бы это были не идеи, а женщины, - заметил один критик, - знакомые окрестили бы Шоу "легкомысленным человеком". Подчас, читая блестящие его диалоги, испытываешь некоторое недоумение: "Что же хотел, в конце концов, сказать автор?" А. В. Луначарский, который очень высоко ставил Шоу и называл его великим писателем, говорил, что "на некоторый музей, в котором собрана весьма интересная всякая всячина, ум Шоу иногда смахивает" (см. предисловие " "Чернокожей девушке в поисках бога" Бернарда Шоу, М., Госиздат, 1933, стр. 9).

В подтексте большой сатиры всегда скрыто определенное мировоззрение, - мировоззрение гуманизма Ренессанса у Рабле, просветительское мировоззрение у Свифта. Отсутствие внутренней цельности не могло не привести к некоторому ослаблению сатирической направленности творчества Шоу. Он иногда перестает говорить по существу, начинает забавлять себя и других, эпатировать "респектабельную" публику и наслаждаться произведенным эффектом.

Он сравнивал свои комедии с веселящим газом. И, вдыхая этот газ, "респектабельная" публика, нередко забывая про сатиру, от души наслаждалась и от души аплодировала автору. Критика называла его "изумительным фехтовальщиком" и восторгалась его "способностью к эквилибристике". И в самом деле, он нередко откладывает в сторону ирландскую дубинку, доставшуюся ему по наследству от Свифта, и берет в руки изящную рапиру, которой так эффектно фехтовать.

Лев Толстой со свойственной ему строгостью осудил эту черту в Шоу. Последний прислал Толстому свою пьесу "Человек и сверхчеловек". Толстой написал в ответ Бернardu Шоу письмо из Ясной Поляны 1 августа 1908 года. "Смело надеясь не оскорбить Вас, - писал Толстой, - скажу Вам о показавшихся мне недостатках Вашей книги. Первый недостаток ее в том, что Вы недостаточно

серьезны... В Вашей книге я вижу желание удивить, поразить читателя своей большой эрудицией, талантом и умом. А между тем все это не только не нужно для разрешения тех вопросов, которых Вы касаетесь, но очень часто отвлекает внимание читателя от сущности предмета, привлекая его блеском изложения". Не будем, однако, односторонними. В пьесах Шоу, в этом вихре парадоксов, светясь то ярче, то бледнее, всегда горит огонь сатиры. Предназначение драматургии, с его точки зрения, - содействовать прогрессу человечества. Он не раз повторял, что ради "чистого искусства" он "не написал бы ни единой строчки". Так и в его письме к Толстому мы находим следующие слова: "Я не приверженец "искусства для искусства" и не шевельну пальцем, чтобы написать художественное произведение, в котором нет ничего, кроме художественных достоинств". Своеобразный, столь типичный для Шоу "блеск изложения" объяснялся и объективными причинами. Бернарду Шоу было нелегко увлечь своими острыми сатирическими пьесами широкого английского зрителя тех лет, воспитанного главным образом на примитивной мелодраме и развлекательной пьесе полукомедийного, полуфарсового характера. Шоу грозила опасность: если бы он говорил слишком серьезно, его пьесы никто бы не стал ни смотреть, ни читать. Одним словом, ему нужно было позолотить пилюлю. И он стал применять фейерверк парадоксов и широко использовать фарсовые (смехотворные) ситуации. С другой стороны, гротеск, как мы уже заметили, вообще свойствен всей той линии английской драматургии, к которой принадлежит Шоу. Вспомним Шеридана. Со страниц "Школы злословия" на нас глядят странные, гротескные лица. Взять хотя бы леди Снiruел (Sneerwell). Это смысловое имя означает, что леди хорошо умеет усмехаться злой и презрительной усмешкой. Читая пьесу, мы начинаем видеть перед собой лошадиную физиономию этой дамы с большими желтыми зубами и вспоминаем рисунки Хоггарта. В человеческих образах, которые рисует Шоу, этого гротеска гораздо меньше. Перед нами чаще всего обыкновенные человеческие лица. Даже в такой, например, пьесе, как "Андрокл и лев", все дело в том, что Андрокл - самый "обыкновенный" человек, а лев, в сущности, - наивный и простодушный парень. Вот почему в театрах, склонных к гротескному изображению человеческого образа, пьесы Шоу обычно попросту скучны. Для того чтобы по-настоящему играть Шоу, актерам нужно владеть мастерством сценического реализма. Отчасти этим и объясняется исключительный успех "Пигмалиона" на сцене Малого театра.

Но если Шоу отошел от своих предшественников в отношении внешнего гротеска, он полностью отдался духу гротеска в словесном материале своих пьес. По существу, парадокс является гротеском мысли, таким же отклонением от "нормали". Духом гротеска проникнуты и многие ситуации его пьес.

Как драматург, Шоу придает ситуации огромное значение. "Первая задача драматурга - создать ситуацию, - заметил он однажды, - вторая - подвести к ней действие, третья - выпутаться из нее. Драматургу нужно начинать с конца второго акта, затем перейти к первому акту и, наконец, к третьему акту.

Есть еще одна причина, объясняющая склонность Шоу к гротеску. Критики любят упоминать о его рыжей бороде. Это намек на Ирландию. Хотя, как мы уже сказали, Шоу по происхождению англичанин, он родился в Ирландии и дышал ее воздухом. А ведь гротеск особенно сродни ирландцам. Быть может, есть что-то от Ирландии и у Свифта - и в его "Сказке о бочке", и в "Путешествиях Гулливера", в великанах, лилипутах и мудрых лошадях. Из ирландских пьес нашего времени напомним хотя бы своеобразнейшую ситуацию в пьесе "Герой" Синга. Вспоминается и одна из пьес ирландской писательницы Августы Грегори. Самый обыкновенный молодой человек приезжает в ирландское местечко, где его по недоразумению принимают за святого. Молодой человек в отчаянии. Чтобы доказать, что он не святой, он совершает ряд краж. Но каждый раз обстоятельства складываются так, что сами эти кражи убеждают жителей местечка в его святости. Пьеса кончается тем, что торжественная процессия уносит на руках протестующего, брыкающегося молодого человека. Все это недалеко от Бернарда Шоу.

Существует обширная литература об английской эксцентрике. Типично английских причудниц и чудаков мы найдем и у Шекспира, например Катарину из "Укрощения строптивой" или Жака из

комедии "Как вам это понравится". Беню Джонсону весь мир казался полон причуд: один любит стихи, другой ненавидит всякий шум, третий ищет философский камень - все это "причуды". Конгрив считал, что человек отличается от человека прежде всего причудливостью своего нрава, как дерево отличается от другого дерева прежде всего своим строением - тем узором, который мы видим на пне. Известный английский драматург Джеймс Барри, во многих отношениях непосредственный предшественник Пристли, остроумно охарактеризовал своеобразие английского дендизма. Денди боится двух вещей: быть слишком нарядно одетым и быть похожим на других. Поэтому денди одевается несколько карикатурно подчеркнуто (например, носит какие-то необыкновенные гетры), чтобы, во-первых, показать, что он сам подтрунивает над своим дендизмом; во-вторых, чтобы подчеркнуть свою самобытность. Название самого причудливого из комических персонажей "клоун" - английского происхождения. Даже в очень серьезных делах и у очень серьезных людей может проявляться эта причудливость. Пристли в своем романе "Дневной свет в субботу" рассказывает об английском рабочем, который решил не курить трубки, пока не выгонят немцев из Африки.

Бернард Шоу очень причудлив. Причудливы ситуации его пьес: Юлий Цезарь у подножия сфинкса встречается с наивной озорной девчонкой, которую зовут Клеопатра ("Цезарь и Клеопатра"), профессор фонетики Хиггинс увлекается мыслью заставить девушку, изысканную на безобразном диалекте, заговорить изысканной речью ("Пигмалион"). Причудливы и многие его персонажи: хотя бы тот же Хиггинс, одержимый страстью к фонетике. Причудлив и сам Шоу. Очевидец описал его во время выступления на митинге. В синей шерстяной блузе и тяжелых башмаках на толстых подошвах, он казался старым морским волком. Но с этим образом резко дисгармонизировали бледное лицо и белые руки. Сама внешность Шоу поразила очевидца своей оригинальностью. Под эксцентричной внешностью пьес Шоу часто серьезное содержание, которое не сразу раскрывается перед нами. "Цезарь и Клеопатра", например, с первого взгляда может показаться пародией, шуточным гротеском, напоминающим "Прекрасную Елену" Оффенбаха. Юлий Цезарь, оказывается, носит лавровый венок, чтобы скрыть свою лысину. Но, взглядевшись пристальней, мы убедимся, что все это - лишь внешние черты, созданные в пылу полемики и направленные к одной цели - разрушению "штампа". Многие английские актрисы играли в знаменитой трагедии Шекспира Клеопатру томной "загадочной" женщиной, сфинксом или, правильней сказать, "вампом". И вот, подтрунивая над этим избитым трафаретом, Шоу выводит на сцену озорную девчонку, наивную и даже глуповатую, хотя и не лишенную обаяния. Прислужницу Клеопатры Иру в той же трагедии Шекспира обычно изображали изнеженным, утонченным существом, хрупким лотосом древнего Нила. В пьесе Шоу Ира - "добродушная толстушка, готовая хохотать при всяком удобном случае". Все это, конечно, сделано назло не Шекспиру, а трафаретному шаблону.

Шоу наблюдал, как для многих имя "Юлий Цезарь" давно уже превратилось в пустой звук, с которым в лучшем случае связывалось смутное представление о каком-то манекене в тоге и с лавровым венком на голове, об абстракции, декламирующей, а не говорящей, шествующей по облакам, а не шагающей по земле. В пьесе Шоу Цезарь - "сухопарый пожилой человек, у которого красивый голос". Но перечтем пьесу еще и еще раз. И чем больше будем мы привыкать к этому образу Цезаря, как актер свыкается со своей ролью, тем ясней будет становиться для нас, что единственной целью Шоу было показать Цезаря живым человеком и тем явственней раскрыть его величие. Отбросим в сторону ту доктрину "непротивления злу", которую проповедует Цезарь: в период создания "Цезаря и Клеопатры" (1901) это было очередным увлечением Шоу. Дело не в этих деталях, которые, как и лавровый венок, прикрывающий лысину, принадлежат к поверхностным пластам. По существу, Шоу удалось показать Цезаря мудрым и принципиальным человеком. И большой актер, правильно подойдя к решению задачи, имеет все возможности создать на материале пьесы образ выдающейся личности.

Под пестрой одеждой из цветных лоскутьев, как и у шекспировского шута, скрыто серьезное содержание. Это относится и к творчеству Шоу и к нему самому. Грядущие его биографы, которых будет, конечно, очень много, с чувством расскажут о том, как этот старый писатель, родившийся в середине XIX века, в первую треть царствования королевы Виктории, этот своеобразный человек,

которого многие из его современников считали лишь поверхностным эксцентриком, ловко жонглирующим парадоксами, не прошел мимо страны передового человечества, посетил ее и нашел для Советского Союза слова дружбы и понимания. "Нашим большим и близким другом" назвал его тогда Луначарский. Будущие исследователи его творчества расскажут о том, как глубоко ценил Шоу русскую литературу. В ней он находил ту живую правду, которую сам искал. Именно эта правда в изображении жизни прежде всего поразила Шоу в пьесе Льва Толстого "Власть тьмы". "Во всех известных мне драмах я не могу припомнить сцены, которая так бы восхищала меня, как сцена со старым солдатом из "Власти тьмы", - писал Шоу Толстому 14 февраля 1910 года. По словам Шоу, эта сцена "так сильна и производит такое потрясающее впечатление, какого не в силах достигнуть ни одна чисто романтическая сцена". И Шоу пишет Толстому: "Я по-своему использовал эту богатейшую золотоносную жилу драматического материала, которую вы первый открыли современным драматургам". Реалист по существу своего творчества, Шоу оценил в русской драматургии прежде всего силу ее реализма и сам признал себя учеником русской драматургии.

Не случайно Шоу был первым английским писателем, оценившим Чехова. В 1911 году на лондонской сцене впервые был исполнен "Вишневый сад". Спектакль не имел никакого успеха. По свидетельству очевидцев, из всех присутствовавших писателей один лишь Бернард Шоу пришел в восторг. В антракте он говорил русским знакомым, что чуть ли не перестанет писать, - так сильно он чувствует исчерпывающее превосходство Чехова как психолога современности. Недавно, к сорокалетию со дня смерти Чехова, Шоу прислал телеграмму, в которой назвал Чехова "звездой первой величины".

Пьесой Шоу, в которой сильнее всего сказалось влияние Чехова, является, как известно, его пьеса "Дом, где разбиваются сердца", напечатанная лишь в 1920 году, но описывающая настроения английской интеллигенции накануне первой мировой войны. Тому, кто не хочет идти в "дом, где разбиваются сердца, остается один только путь - в манеж верховой езды". "Либо из этого мрака, - говорит в пьесе одно из действующих лиц, - явится новое... либо с громом падет небо и уничтожит всех нас... Наступила непроглядная тьма...". И лишь где-то глубоко в подтексте пьесы мы чувствуем неясную веру в грядущее новое, невидимое самому автору, чувствуем веру в творческую силу жизни. И тут невольно вспоминается стих: "Когда наступает зима, разве не весна идет за ней? - стих, завершающий одно из прекраснейших произведений английской поэзии - "Оду к западному ветру" Шелли, которым в юности так страстно увлекался Бернард Шоу.

Мы называли Шоу классиком английской драматургии. Заметим здесь одну черту, которая роднит его с другими классиками драматургии, и не только английскими. Его пьесы можно не только смотреть на сцене, но и читать. Они обладают двойной силой воздействия - на зрителя и на читателя. Мы знаем, что и вне театра, для одних лишь читателей, живут пьесы драматургов Древней Греции, Шекспира, Шиллера, Корнеля, Расина, Мольера, Бомарше ("Иль перечти "Женитьбу Фигаро" - говорится у Пушкина), Фонвизина, Пушкина, Грибоедова, Гоголя, Островского, Тургенева, Льва Толстого, Чехова, Горького... Большая драматургия всегда является большой литературой. Драматургия, которая оживает только на сцене, - драматургия, так сказать, второго сорта.

Бернард Шоу отлично понимает это и уделяет большое внимание литературной отделке своих пьес. Его язык читается легко. Длинные описательные ремарки рассчитаны на читателя (само собой разумеется, что театр отнюдь не всегда обязан считаться с этими ремарками). Характерно, что, обозначая имена действующих лиц перед репликами, он никогда не сокращает их. Вообще он тщательно избегает всего того, что походило бы на "суфлерский экземпляр". С другой стороны, он иногда пишет отдельные слова и словосочетания согласно их произношению, нарушая установленную орфографию: он этим побуждает читателя мысленно читать вслух и не только видеть, но и слышать текст. Правда, порой литературная стихия захлестывает его: в длинных диалогах нередко теряется нить драматического действия, а длинные предисловия и послесловия, к которым Шоу питает непонятное пристрастие, окончательно порывают с драматической формой. Но это уже относится к недостаткам драматургии Шоу.

К лучшим в драматургическом отношении пьесам Шоу принадлежит "Пигмалион" (1912). Согласно древнегреческому мифу, Пигмалион, царь Кипра и прославленный ваятель, создал статую необычайной красоты и сам влюбился в нее. Афродита оживила статую, и Пигмалион женился на ней. В 1871 году сюжет древнего мифа использовал для своей комедии английский драматург Джильберт. Здесь оказывается, что у Пигмалиона есть жена, которая начинает бешено ревновать мужа к оживленной статуе. Последней в конце концов только и остается, что умолить богиню вернуть ее прежнее состояние. В комедии Шоу Пигмалион - профессор фонетики Хиггинс, Галатея - уличная торговка фиалками Элиза Дулитл. Интересно, что фонетика здесь - не случайный мотив: еще с 70-х годов сам Шоу страстно увлекался фонетикой. Как намекает Шоу в предисловии, в образе Хиггинса он отчасти изобразил энтузиаста и пропагандиста фонетики Генри Суита (имя, между прочим, хорошо известное студентам наших лингвистических вузов). Не знаю, отмечен ли исследователями творчества Шоу тот факт, что Суит умер в 1912 году, в год создания "Пигмалиона": по-видимому, смерть фанатика этой сложной отрасли лингвистики навела Шоу на сюжет его комедии.

Конечно, фонетика здесь имеет более широкое значение. Это вообще символ научного знания. И наука в пьесе Шоу совершает ту чудесную метаморфозу, которую в древнем мифе свершила богиня Афродита, - мотив, роднящий Шоу с Уэллсом. В самом характере этой метаморфозы заключена основная тема пьесы, раскрывающая сущность гуманизма Бернарда Шоу: Хиггинс обучает девушку, говорящую на чудовищном языке лондонских улиц, произносить слова правильно и с изысканной интонацией, и теперь эта девушка вполне может сойти за герцогиню. Все люди - люди, и различие между "джентльменами" и бедняками только во внешнем, - вот что хочет сказать Шоу. Как всегда, полемически заостряя вопрос, он заставляет одно из действующих лиц бросить в самом начале комедии следующую фразу: "Он - джентльмен: посмотрите на его ботинки".

Шоу далек от идеализации как людей науки, так и бедняков. Хиггинс, ушедший с головой в "чистую науку", - безмерный эгоист, видящий в Элизе лишь предмет для интересного эксперимента. Элиза в начале пьесы - не блуждающая в туманах Лондона традиционная для английских романов "девушка с фиалками", - с глазами синими, как море, и каштановыми кудрями. Это жалкое уродливое существо. "Бедность, - заметил однажды Шоу, - отрицательная болезнь, которой нужно всячески остерегаться". В пылу полемики Шоу безжалостно умаляет этот образ. Много в его комедии и озорства. Элиза перерождается не сразу, старые уличные привычки нет-нет да и дают о себе знать, и вот она произносит слово, которое не только не произносят на английской сцене, но и в печати заменяют многоточием, и которое точнее всего передается русским выражением "к чертовой матери!". Это вызвало при первом представлении и сейчас каждый раз вызывает бурю хохота в зрительном зале. Но удивительнее всего то, что это, в конце концов, невинное мальчишеское озорство сочетается у Шоу с холодным скептицизмом. Пережив метаморфозу, Элиза оказывается, по существу, ограниченной мещанкой, а Хиггинс остается тем же эгоистом и убежденным холостяком. Вот эту скептическую сторону Шоу не принял, и по самой своей природе не мог принять Малый театр.

Шоу обвиняли в том, что все его действующие лица всегда в той или иной степени окарикатурены им. Но Малый театр показал, что, например, миссис Хиггинс, которую с таким благородством играет Е. Д. Турчанинова, - умная женщина с большим сердцем и что карикатурность здесь ни при чем. Элиза (Д. В. Зеркалова), пережив метаморфозу, изменяется не только внешне, но и внутренне: эта девушка из народа оказывается сильным, незаурядным человеком, готовым теперь самостоятельно вести борьбу за свою жизнь и счастье. К. А. Зубов, играющий Хиггинса, использовал намек, как бы невзначай мелькнувший в тексте, пьесы (Хиггинс говорит, что кое-чему научился от Элизы), и в конце пьесы Хиггинс - Зубов другой человек: более человечный, мягкий; он понял теперь, что существуют кроме него другие люди. Пигмалион и Галатея как бы поменялись местами, и Элиза заставила Хиггинса тоже пережить метаморфозу. Элиза выходит замуж за Хиггинса - такова развязка комедии на сцене Малого театра. Почему Шоу обошел эту естественную развязку и, по существу говоря, не закончил пьесы? Нам кажется, что основная причина в том, что Шоу не любит обнаруживать чувств, как бы стыдится

их. Близко знающий его человек пишет, что и в беседе он часто "прибегает к насмешливому "трезвому" тону для того, чтобы скрыть свои чувства".

Критики часто писали, что Шоу обращается только к уму, а не к сердцу зрителей и читателей. Малый театр услышал в "Пигмалионе" биение живого человеческого сердца. Сам Шоу любит с радостью говорить о том времени, когда его перестанут читать и ставить на сцене: ведь это будет тогда, когда исчезнет все то зло, которое он бичует в своих пьесах. Иными словами, сам Шоу ценит в своем творчестве только сатирическую, так сказать, негативную сторону. Малый театр подчеркнул в своей постановке "Пигмалиона" глубоко человеческие положительные черты замечательной пьесы. И в этом главное значение этой постановки для более правильного понимания не только "Пигмалиона", но и всего творчества одного из классиков английской драматургии.

5).«Пигмалион». Власть социальных предрассудков над сознанием людей. Проблема духовного потенциала личности и его реализации. Характеры главных героев пьесы. Открытый финал. Сценическая история пьесы.

Действие пьесы разворачивается в Лондоне. В летний вечер дождь льёт как из ведра. Прохожие бегут к Ковент-Гарденскому рынку и к портику собора св. Павла, где уже укрылось несколько человек, в том числе и пожилая дама с дочерью, они в вечерних туалетах, ждут, когда Фредди, сын дамы, найдёт такси и приедет за ними. Все, кроме одного человека с записной книжкой, с нетерпением всматриваются в потоки дождя. Вдали появляется Фредди, не нашедший такси, и бежит к портику, но по дороге налетает на уличную цветочницу, торопящуюся укрыться от дождя, и вышибает у неё из рук корзину с фиалками. Та разражается бранью. Человек с записной книжкой что-то спешно записывает. Девушка сокрушается, что пропали её фиалочки, и умоляет стоящего тут же полковника купить букетик. Тот, чтобы отвязаться, даёт ей мелочь, но цветов не берет. Кто-то из прохожих обращает внимание цветочницы, неряшливо одетой и неумытой девушки, что человек с записной книжкой явно строчит на неё донос. Девушка начинает хныкать. Тот, однако, уверяет, что он не из полиции, и удивляет всех присутствующих тем, что точно определяет происхождение каждого из них по их произношению.

Мать Фредди отправляет сына обратно искать такси. Вскоре, правда, дождь прекращается, и она с дочерью идёт на автобусную остановку. Полковник проявляет интерес к способностям человека с записной книжкой. Тот представляется как Генри Хиггинс, создатель «Универсального алфавита Хиггинса». Полковник же оказывается автором книги «Разговорный санскрит». Фамилия его Пикеринг. Он долго жил в Индии и приехал в Лондон специально, чтобы познакомиться с профессором Хиггинсом. Профессору тоже всегда хотелось познакомиться с полковником. Они уже собираются идти ужинать к полковнику в отель, когда цветочница опять начинает просить купить у неё цветочки. Хиггинс бросает ей в корзину горсть монет и уходит с полковником. Цветочница видит, что она теперь владеет, по её меркам, огромной суммой. Когда прибывает Фредди с наконец пойманным им такси, она садится в машину и, с шумом захлопнув дверцу, уезжает.

На следующее утро Хиггинс у себя дома демонстрирует полковнику Пикерингу свою фонографическую аппаратуру. Внезапно экономка Хиггинса, миссис Пирс, докладывает о том, что некая очень простая девушка желает переговорить с профессором. Входит вчерашняя цветочница. Она представляется Элизой Дулиттл и сообщает, что желает брать у профессора уроки фонетики, ибо с её произношением она не может устроиться на работу. Накануне она слышала, что Хиггинс даёт такие уроки. Элиза уверена, что он с радостью согласится отработать те деньги, что вчера, не глядя, бросил в её корзину. Разговаривать о таких суммах ему, разумеется, смешно, однако Пикеринг предлагает Хиггинсу пари. Он подбивает его доказать, что за считанные месяцы может, как уверял накануне, превратить уличную цветочницу в герцогиню. Хиггинс находит это предложение заманчивым, тем более что Пикеринг готов, если Хиггинс выиграет, оплатить всю стоимость обучения Элизы. Миссис Пирс уводит отмывать Элизу в ванную комнату.

Через некоторое время к Хиггинсу приходит отец Элизы. Он мусорщик, простой человек, но поражает профессора своим прирождённым красноречием. Хиггинс просит у Дулиттла позволения оставить его дочь у себя и даёт ему за это пять фунтов. Когда появляется Элиза, уже вымытая, в японском халате,

отец сначала даже не узнает свою дочь. Через пару месяцев Хиггинс приводит Элизу в дом к своей матери, как раз в её приёмный день. Он хочет узнать, можно ли уже вводить девушку в светское общество. В гостях у миссис Хиггинс находятся миссис Эйнсфорд Хилл с дочерью и сыном. Это те самые люди, с которыми Хиггинс стоял под портиком собора в тот день, когда впервые увидел Элизу. Однако они не узнают девушку. Элиза сначала и ведёт себя, и разговаривает, как великосветская леди, а затем переходит на рассказ о своей жизни и использует при этом такие уличные выражения, что все присутствующие только диву даются. Хиггинс делает вид, что это новый светский жаргон, таким образом сглаживая ситуацию. Элиза покидает собравшихся, оставляя Фредди в полнейшем восторге. После этой встречи он начинает слать Элизе письма на десяти страницах. После ухода гостей Хиггинс и Пикеринг наперебой, увлечённо рассказывают миссис Хиггинс о том, как они занимаются с Элизой, как учат её, вывозят в оперу, на выставки, одевают. Миссис Хиггинс находит, что они обращаются с девушкой, как с живой куклой. Она согласна с миссис Пирс, которая считает, что они «ни о чем не думают».

Ещё через несколько месяцев оба экспериментатора вывозят Элизу на великосветский приём, где она имеет головокружительный успех, все принимают её за герцогиню. Хиггинс выигрывает пари.

Придя домой, он наслаждается тем, что эксперимент, от которого он уже успел подустать, наконец закончен. Он ведёт себя и разговаривает в своей обычной грубоватой манере, не обращая на Элизу ни малейшего внимания. Девушка выглядит очень уставшей и грустной, но при этом она ослепительно красива. Заметно, что в ней накапливается раздражение.

В конце концов она запускает в Хиггинса его туфлями. Ей хочется умереть. Она не знает, что с ней дальше будет, как ей жить. Ведь она стала совершенно другим человеком. Хиггинс уверяет, что все образуется. Ей, однако же, удаётся задеть его, вывести из равновесия и тем самым хотя бы немного за себя отомстить.

Ночью Элиза сбегает из дома. Наутро Хиггинс и Пикеринг теряют голову, когда видят, что Элизы нет. Они даже пытаются разыскать её при помощи полиции. Хиггинс чувствует себя без Элизы как без рук. Он не знает ни где лежат его вещи, ни какие у него назначены на день дела. Приезжает миссис Хиггинс. Затем докладывают о приходе отца Элизы. Дулиттл очень изменился. Теперь он выглядит как зажиточный буржуа. Он в негодовании набрасывается на Хиггинса за то, что по его вине ему пришлось изменить свой образ жизни и теперь стать гораздо менее свободным, чем он был прежде. Оказывается несколько месяцев назад Хиггинс написал в Америку одному миллионеру, основавшему по всему свету филиалы Лиги моральных реформ, что Дулиттл, простой мусорщик, сейчас самый оригинальный моралист во всей Англии. Тот умер, а перед смертью завещал Дулиттлу пай в своём тресте на три тысячи годового дохода при условии, что Дулиттл будет читать до шести лекций в год в его Лиге моральных реформ. Он сокрушается, что сегодня, например, ему даже приходится официально жениться на той, с кем уже несколько лет он прожил без регистрации отношений. И все это потому, что он вынужден теперь выглядеть как почтенный буржуа. Миссис Хиггинс очень рада, что отец, наконец, может позаботиться о своей изменившейся дочери, как она того заслуживает. Хиггинс, однако, и слышать не желает о том, чтобы «вернуть» Дулиттлу Элизу.

Миссис Хиггинс говорит, что знает, где Элиза. Девушка согласна вернуться, если Хиггинс попросит у неё прощения. Хиггинс ни в какую не соглашается пойти на это. Входит Элиза. Она выражает Пикерингу благодарность за его обращение с ней как с благородной дамой. Именно он помог Элизе измениться, несмотря на то что ей приходилось жить в доме грубого, неряшливого и невоспитанного Хиггинса. Хиггинс поражён. Элиза добавляет, что если он будет продолжать её «давить», то она отправится к профессору Непину, коллеге Хиггинса, и станет у него ассистенткой и сообщит ему обо всех открытиях, сделанных Хиггинсом. После всплеска возмущения профессор находит, что теперь её поведение даже лучше и достойнее, чем то, когда она следила за его вещами и приносила ему домашние туфли. Теперь, уверен он, они смогут жить вместе уже не просто как двое мужчин и одна глупая девушка, а как «три дружных старых холостяка».

Элиза отправляется на свадьбу отца. Судя по всему, она все же останется жить в доме Хиггинса, поскольку успела к нему привязаться, как и он к ней, и все у них пойдёт по-прежнему.

б) Теория литературы. Парадокс как художественный прием. Межлитературные связи. Античная литература. Взаимодействие искусств. Изобразительное искусство. А. Васин, М. Пиков, В.

Власов. Иллюстрации к произведению. Ф. Буше. «Пигмалион и Галатея». Музыка. Ч. Лоу. Музыка к мюзиклу «Моя прекрасная леди». А. Онеггер. Музыка к кинофильму «Пигмалион». Архитектура, скульптура и прикладное искусство. О. Роден. Бюст Б.Шоу. Ж. Кишфалуди-Штробль. Скульптура «Бернард Шоу».

Принципиально новым для характеристики образа героини становится ее появление в четвертом действии пьесы. Здесь - впервые! - внимание обостряется не на ее внешнем виде, не на поведении, а на внутреннем мире, душевных переживаниях. Вот какой мы видим Элизу: “Элиза отворяет двери и, освещенная светом из холла, возникает в дорогих украшениях и роскошной вечерней одежде... Подходит к камину и включает свет. Видно, что она утомлена: бледный цвет лица, преисполненный трагизма, резко контрастирует с темными глазами и волосами. Она снимает плащ, кладет его вместе с перчатками и веером на рояль - и молча, опускается на лавку”. Не вызывает сомнения, что это действительно качественно новое “появление” героини. Перед зрителем возникает, прежде всего утомленная молодая девушка, и этот человек переживает, как можно догадаться, глубокую душевную драму. Если не сказать трагедию. Трагизм и печаль - вот что определяет ее душевное состояние, и ремарка подчеркивает это.

А дальнейшие события, разговор и поведение Хигинса и Пикеринга, их пренебрежительное отношение к Элизе раскрывают истоки этих чувств, этой трагичности. Ремарки, с помощью которых показана реакция Элизы на разговор Хигинса и Пикеринга, также создают новый для пьесы образ героини. Вот как она реагирует на обидные для нее высказывания: “Элиза мрачно смотрит на него - вдруг вскакивает и выходит из комнаты”; “Элизу аж передергивает, тем не менее, мужчины даже не обращают на нее внимания. Она снова овладевает собой...”; Красота Элизы приобретает зловещий вид. Как видим, она молчит, но это молчание скрывает глубокие переживания. Чувство собственного достоинства, самоуважение сдерживают Элизу от того, чтобы высказать “уважаемым” собеседникам все, чего они заслуживают, и именно это передают ремарки. Вместе с тем такое поведение - это поведение человека, которого мы раньше не видели. Так как теперь в образе Элизы объединены внешнее совершенство и человеческое достоинство, тактичность, человечность.

Считаем, что именно это появление Элизы, ее долгодействующее красноречивое молчание подготавливают восприятие ее следующего разговора с Хигинсом: зритель понимает и ощущает, что перед ним уже не просто “шедевр” педагогического мастерства профессора и изысканности портного, а живой человек с глубокими душевными переживаниями, причем человек крайне унижен. Как окажется со временем, что ей отказано в праве быть живым человеком, отведена роль бездушной куклы, которая должна лишь выполнять то, что хочет видеть Хигинс. “Появление” Элизы в пятом действии снова-таки заметно контрастирует с тем, какой мы ее оставили после бушующего выяснения отношений с Хигинсом: “Входит Элиза, горделиво и степенно, ее лицо излучает приветливость. Она как никогда властвует над собой и держится удивительно непринужденно. В руках у нее небольшая рабочая корзина. Видно, что она чувствует себя здесь, как дома”.

Такой Элизы в пьесе мы еще не видели, такой героиня еще никогда не была! И дело не только в том, что она держится “удивительно непринужденно”. Хотя и это немало, ведь до сих пор именно “чрезмерная впечатлительность” была определяющей чертой героини. Главным есть то, что в конце концов Элиза нашла душевный покой и самоуважение. Сейчас ее внешняя красота полностью гармонирует с естественностью и непринужденностью поведения, внутренней культурой. Теперь ни Хигинс, ни кто-нибудь другой не смогут словами или какими-нибудь “сигналами” манипулировать этим человеком. Так как она сделала свой выбор, поэтому отныне это человек самодовлеющий. Отныне лишь она сама будет решать, что ей делать и как ей вести себя в любом случае. Очередное в пьесе “появление” героини завершает - в композиционном плане - моральную трансформацию образа Элизы Дулитл. Определенный парадокс (стиль Шоу!) этой трансформации заключается в том, что в последнем действии пьесы ее героиня представляет собой такую же самую “гармонию формы и содержания” - с точки зрения целостного художественного образа - как и в первой! Но, когда речь идет о личности героини, это целостность качественно другого уровня. Перед зрителем и читателем на этот раз возникает не “пучок гнилой моркови”, а самодовлеющий человек, оригинальная личность, которая уже никому и никогда не позволит себя “раздавить”. Последовательность “появлений” Элизы Дулитл

воссоздает основные этапы морального становления героини, определяет основные этапы обретения ею настоящего чувства собственного достоинства, осознание себя личностью.

Итак, таким образом, мы убедились, что использование элементов композиционного анализа в процессе работы над образом-персонажем в значительной мере облегчает ученикам целостное его постижение. Элементы композиционного анализа целесообразно использовать и тогда, когда мы стараемся выяснить замысел драматурга в целом. Художественное полотно “Пигмалиона” дает возможность использовать прием, который мы условно назвали “обратным появлением героев”. Его суть заключается в том, что в “Пигмалионе” автор последовательно выстраивает логику появления на сцене каждого образа согласно общему замыслу произведения.

Соответственно, “разгадывание” этой логики раскрывает школьникам общий замысел автора. Рассмотрим это на примере последовательности появлений в пьесе Элизы и ее отца в начале и в конце произведения. Сперва мы знакомимся с Элизой, а уже со временем с Альфредом Дулитлом. В образах дочери и отца много общего: оба бедные, находятся на нижних ступеньках социальной иерархической лестницы. В то же время их также объединяет то, что каждый из персонажей - личность яркая и самобытная. Есть, конечно, и существенная разница: Элиза стремится вырваться из бедности, занять достойное место в жизни, тогда как отца его нынешнее состояние целиком удовлетворяет. Последовательность появления “дочь - отец” здесь не только представляет каждого из героев, а и дает возможность глубже понять характер Элизы - с помощью знакомства с единственным родным ей человеком, с той первичной средой, которая сформировала девушку. Но в пятом действии порядок появления героев изменен: сперва появляется отец в его новом образе, потом - дочь.

Также в новом образе... Почему так? Напомним, что нынешний Альфред Дулитл - это “импозантно одетый” по последней моде мужчина, материально обеспеченный человек, который имеет сейчас три тысячи фунтов годовой прибыли! Внешний контраст между этим джентльменом и бывшим мусорщиком не может не поражать, но... На самом деле же, как мы узнаем позднее, никаких личностных изменений не произошло... Альфред Дулитл, который ныне имеет огромные деньги, и Альфред Дулитл, который недавно виртуозно выдуривал у Хигинса пять фунтов, - это тот же самый человек! Богатство, зажиточность не могут сделать человека лучше, не могут изменить в лучшую сторону его сущность. Это может сделать лишь воспитание, постоянная работа над самосовершенствованием - вот почему после отца появляется дочь, которая на самом деле стала другой.

Хотя она и показывает свое удивление по поводу семейного перевоплощения тем самым непередаваемым ужасным звуком, который и в первом действии! На самом деле, как уже мы заметили выше, перед нами другой, качественно лучший человек. С помощью приема “обратного появления героев” Шоу воплощает в своем произведении ведущую фабианскую идею, которая утверждает, что лишь воспитание способно изменить человека на лучшее, усовершенствовать его, сделав тем самым шаг к справедливому и совершенному обществу.

Итак, использование элементов композиционного анализа во время изучения художественных произведений может помочь учителю сделать более эффективной работу, как над постижением образов-персонажей, так и над обработкой художественного произведения в целом. Особенности использования элементов композиционного анализа в работе с конкретным текстом определяются его жанровыми характеристиками, творческой индивидуальностью автора и спецификой возрастного и литературного развития.

Пигмалион

1913(краткое содержание)

Действие пьесы разворачивается в Лондоне. В летний вечер дождь льёт как из ведра. Прохожие бегут к Ковент-Гарденскому рынку и к портику собора св. Павла, где уже укрылось несколько человек, в том числе и пожилая дама с дочерью, они в вечерних туалетах, ждут, когда Фредди, сын дамы, найдёт такси и приедет за ними. Все, кроме одного человека с записной книжкой, с нетерпением всматриваются в потоки дождя. Вдали появляется Фредди, не нашедший такси, и бежит к портику, но по дороге налетает на уличную цветочницу, торопящуюся укрыться от дождя, и вышибает у неё из рук корзину с фиалками. Та разражается бранью. Человек с записной книжкой что-то спешно записывает. Девушка сокрушается, что пропали её фиалочки, и умоляет стоящего тут же полковника купить

букетик. Тот, чтобы отвязаться, даёт ей мелочь, но цветов не берет. Кто-то из прохожих обращает внимание цветочницы, неряшливо одетой и неумытой девушки, что человек с записной книжкой явно строчит на неё донос. Девушка начинает хныкать. Тот, однако, уверяет, что он не из полиции, и удивляет всех присутствующих тем, что точно определяет происхождение каждого из них по их произношению.

Мать Фредди отправляет сына обратно искать такси. Вскоре, правда, дождь прекращается, и она с дочерью идёт на автобусную остановку. Полковник проявляет интерес к способностям человека с записной книжкой. Тот представляется как Генри Хиггинс, создатель «Универсального алфавита Хиггинса». Полковник же оказывается автором книги «Разговорный санскрит». Фамилия его Пикеринг. Он долго жил в Индии и приехал в Лондон специально, чтобы познакомиться с профессором Хиггинсом. Профессору тоже всегда хотелось познакомиться с полковником. Они уже собираются идти ужинать к полковнику в отель, когда цветочница опять начинает просить купить у неё цветочки. Хиггинс бросает ей в корзину горсть монет и уходит с полковником. Цветочница видит, что она теперь владеет, по её меркам, огромной суммой. Когда прибывает Фредди с наконец пойманным им такси, она садится в машину и, с шумом захлопнув дверцу, уезжает. На следующее утро Хиггинс у себя дома демонстрирует полковнику Пикерингу свою фонографическую аппаратуру. Внезапно экономка Хиггинса, миссис Пирс, докладывает о том, что некая очень простая девушка желает переговорить с профессором. Входит вчерашняя цветочница. Она представляется Элизой Дулиттл и сообщает, что желает брать у профессора уроки фонетики, ибо с её произношением она не может устроиться на работу. Накануне она слышала, что Хиггинс даёт такие уроки. Элиза уверена, что он с радостью согласится отработать те деньги, что вчера, не глядя, бросил в её корзину. Разговаривать о таких суммах ему, разумеется, смешно, однако Пикеринг предлагает Хиггинсу пари. Он подбивает его доказать, что за считанные месяцы может, как уверял накануне, превратить уличную цветочницу в герцогиню. Хиггинс находит это предложение заманчивым, тем более что Пикеринг готов, если Хиггинс выиграет, оплатить всю стоимость обучения Элизы. Миссис Пирс уводит отмывать Элизу в ванную комнату.

Через некоторое время к Хиггинсу приходит отец Элизы. Он мусорщик, простой человек, но поражает профессора своим прирождённым красноречием. Хиггинс просит у Дулиттла позволения оставить его дочь у себя и даёт ему за это пять фунтов. Когда появляется Элиза, уже вымытая, в японском халате, отец сначала даже не узнает свою дочь. Через пару месяцев Хиггинс приводит Элизу в дом к своей матери, как раз в её приёмный день. Он хочет узнать, можно ли уже вводить девушку в светское общество. В гостях у миссис Хиггинс находятся миссис Эйнсфорд Хилл с дочерью и сыном. Это те самые люди, с которыми Хиггинс стоял под портиком собора в тот день, когда впервые увидел Элизу. Однако они не узнают девушку. Элиза сначала и ведёт себя, и разговаривает, как великосветская леди, а затем переходит на рассказ о своей жизни и использует при этом такие уличные выражения, что все присутствующие только диву даются. Хиггинс делает вид, что это новый светский жаргон, таким образом сглаживая ситуацию. Элиза покидает собравшихся, оставляя Фредди в полнейшем восторге.

После этой встречи он начинает слать Элизе письма на десяти страницах. После ухода гостей Хиггинс и Пикеринг наперебой, увлечённо рассказывают миссис Хиггинс о том, как они занимаются с Элизой, как учат её, вывозят в оперу, на выставки, одевают. Миссис Хиггинс находит, что они обращаются с девушкой, как с живой куклой. Она согласна с миссис Пирс, которая считает, что они «ни о чем не думают».

Ещё через несколько месяцев оба экспериментатора вывозят Элизу на великосветский приём, где она имеет головокружительный успех, все принимают её за герцогиню. Хиггинс выигрывает пари.

Придя домой, он наслаждается тем, что эксперимент, от которого он уже успел подустать, наконец закончен. Он ведёт себя и разговаривает в своей обычной грубоватой манере, не обращая на Элизу ни малейшего внимания. Девушка выглядит очень уставшей и грустной, но при этом она ослепительно красива. Заметно, что в ней накапливается раздражение.

В конце концов она запускает в Хиггинса его туфлями. Ей хочется умереть. Она не знает, что с ней дальше будет, как ей жить. Ведь она стала совершенно другим человеком. Хиггинс уверяет, что все образуется. Ей, однако же, удаётся задеть его, вывести из равновесия и тем самым хотя бы немного за себя отомстить.

Ночью Элиза сбегает из дома. Наутро Хиггинс и Пикеринг теряют голову, когда видят, что Элизы нет. Они даже пытаются разыскать её при помощи полиции. Хиггинс чувствует себя без Элизы как без рук. Он не знает ни где лежат его вещи, ни какие у него назначены на день дела. Приезжает миссис Хиггинс. Затем докладывают о приходе отца Элизы. Дулиттл очень изменился. Теперь он выглядит как зажиточный буржуа. Он в негодовании набрасывается на Хиггинса за то, что по его вине ему пришлось изменить свой образ жизни и теперь стать гораздо менее свободным, чем он был прежде. Оказывается несколько месяцев назад Хиггинс написал в Америку одному миллионеру, основавшему по всему свету филиалы Лиги моральных реформ, что Дулиттл, простой мусорщик, сейчас самый оригинальный моралист во всей Англии. Тот умер, а перед смертью завещал Дулиттлу пай в своём тресте на три тысячи годового дохода при условии, что Дулиттл будет читать до шести лекций в год в его Лиге моральных реформ. Он сокрушается, что сегодня, например, ему даже приходится официально жениться на той, с кем уже несколько лет он прожил без регистрации отношений. И все это потому, что он вынужден теперь выглядеть как почтенный буржуа. Миссис Хиггинс очень рада, что отец, наконец, может позаботиться о своей изменившейся дочери, как она того заслуживает. Хиггинс, однако, и слышать не желает о том, чтобы «вернуть» Дулиттлу Элизу.

Миссис Хиггинс говорит, что знает, где Элиза. Девушка согласна вернуться, если Хиггинс попросит у неё прощения. Хиггинс ни в какую не соглашается пойти на это. Входит Элиза. Она выражает Пикерингу благодарность за его обращение с ней как с благородной дамой. Именно он помог Элизе измениться, несмотря на то что ей приходилось жить в доме грубого, неряшливого и невоспитанного Хиггинса. Хиггинс поражён. Элиза добавляет, что если он будет продолжать её «давить», то она отправится к профессору Непину, коллеге Хиггинса, и станет у него ассистенткой и сообщит ему обо всех открытиях, сделанных Хиггинсом. После всплеска возмущения профессор находит, что теперь её поведение даже лучше и достойнее, чем то, когда она следила за его вещами и приносила ему домашние туфли. Теперь, уверен он, они смогут жить вместе уже не просто как двое мужчин и одна глупая девушка, а как «три дружных старых холостяка».

Элиза отправляется на свадьбу отца. Судя по всему, она все же останется жить в доме Хиггинса, поскольку успела к нему привязаться, как и он к ней, и все у них пойдёт по-прежнему.

Анализ произведения «Пигмалион» Б. Шоу

Произведение «Пигмалион» написано Бернардом Шоу в жанре драматургии – это пьеса, созданная в 1912-1913 гг. В данной пьесе Шоу взял за основу миф о Пигмалионе и перенес его в реалии города Лондона. Сюжет произведения достаточно ироничен за счет пародийной стилизации, комичности и трагизма бытия социума, направленных против духовно богатого человека, а основные элементы пьесы – многочисленные парадоксы и дискуссии. Таким образом, тематика произведения подчеркивает духовное пробуждение людей, возможное при помощи искусства слова и творчества. Это произведение подобно психологической любовной драме, повлекшей за собой ненависть ее участников друг к другу. Однако пьеса сама по себе гуманистична, произведение показывает, как аккуратно и бережно следует относиться ко всему живому, особенно к человеку, автор говорит нам о страхе и недопущении холодных экспериментов над людьми. Именно в этом и состоит главная идея произведения, заложенная автором.

Незаурядное обаяние Элизы Дулиттл читатель имеет возможность прочувствовать уже в первом действии, когда она еще общается на нелепом жаргоне. Пьеса «Пигмалион» рассказывает нам о том, как может измениться жизнь людей благодаря полученному образованию. Основными действующими героями пьесы являются: цветочница из низшего сословия по имени Элиза Дулиттл; ее отец, работающий мусорщиком; полковник Пикеринг; ученый Генри Хиггинс; а также миссис Хилл с детьми (дочь и сын по имени Фредди). Итак, проблематика пьесы многогранна. Подчеркнем, что Б. Шоу особо ярко смог в своем произведении осветить проблему неравенства людей в условиях общества. В конце произведения Элиза, уже образованная, остается ни с чем, как была до этого, только с трагическим осознанием своего материального положения и тонким чувством безграничной несправедливости к людям из низшего сословия. В итоге девушка возвращается в жилище Хиггинса, но ее уже там ценят и принимают как равную, "свою", как полноценную личность.

Пьеса имеет и поучительно-воспитательную ценность, касающуюся образования. Ведь правильное образование и воспитание играет далеко не самую последнюю роль в жизни любой гармоничной и самодостаточной личности.

«Пигмалион» повествует читателю о том, как меняется жизнь людей благодаря образованию. Действующие лица: Элиза Дулиттл, бедная цветочница; ее отец, мусорщик; полковник Пикеринг; молодой человек – ученый Генри Хиггинс; миссис Хилл с дочерью и сыном Фредди. События происходят в Лондоне.

... В летний вечер льет дождь как из ведра. Люди бегут к портику церкви, надеясь укрыться там от дождя. Среди них – пожилая дама, миссис Хилл и ее дочь. Сын дамы, Фредди, бежит искать такси, но по дороге натывается на молодую девушку, уличную цветочницу Элизу Дулиттл. Он вышибает из ее рук корзину с фиалками. Девушка громко бранится. Какой-то человек записывает ее слова в записную книжку. Кто-то говорит, что этот человек – доносчик из полиции. Позже выясняется, что человек с записной книжкой – это Генри Хиггинс, автор «Универсального алфавита Хиггинса». Услышав это, личностью Хиггинса интересуется один из стоящих у церкви – полковник Пикеринг. Он очень давно хотел познакомиться с Хиггинсом, так как и сам увлекается языкознанием. В то же время девушка-цветочница продолжает сокрушаться по поводу упавших на землю цветов. Хиггинс бросает в ее корзину горсть монет и уходит с полковником. Девушка искренне рада – по ее меркам она обладает теперь огромным состоянием.

На следующее утро Хиггинс демонстрирует у себя дома полковнику Пикерингу свою фонографическую аппаратуру. Экономка докладывает, что «очень простая девушка» желает переговорить с профессором. Появляется Элиза Дулиттл. Она хочет брать у профессора уроки фонетики, так как ее произношение не позволяет ей устроиться на работу. Хиггинс хочет отказаться, но полковник предлагает пари. Если Хиггинс сможет за несколько месяцев «превратить уличную цветочницу в герцогиню», то Пикеринг оплатит полностью ее обучение. Это предложение кажется Хиггинсу весьма заманчивым, и он соглашается.

Проходит два месяца. Хиггинс приводит Элизу Дулиттл в дом своей матери. Он хочет выяснить, можно ли уже вводить девушку в светское общество. В гостях у матери Хиггинса находится семейство Хилл, но никто не узнает пришедшей цветочницы. Девушка сначала разговаривает, как великосветская леди, но потом переходит на уличный жаргон. Гости удивляются, но Хиггинсу удается сгладить ситуацию: он говорит, что это новый светский жаргон. Элиза вызывает полный восторг собравшихся.

Еще через несколько месяцев оба экспериментатора вывозят девушку на великосветский прием. Элиза имеет там головокружительный успех. Таким образом, Хиггинс выигрывает пари. Теперь он даже не обращает внимание на Элизу, чем вызывает ее раздражение. Только произношение отличает уличную цветочницу от герцогини, но Элиза не собирается становиться герцогиней. Это Хиггинс в своем научном энтузиазме кричит, что за полгода превратит Элизу в герцогиню. Эксперимент не проходит безнаказанно: Галатея восстает против своего создателя со всей силой оскорбленной и негодующей души. Она запускает в него туфлями. Девушке кажется, что ее жизнь не имеет смысла. Ночью она сбегает из дома Хиггинса.

Наутро Хиггинс обнаруживает, что Элизы нет, пытается найти ее при помощи полиции. Без Элизы Хиггинс «как без рук»: не может найти, где лежат его вещи, на какой день назначить дела. Мать Хиггинса знает, что можно найти ее. Девушка согласна вернуться, если Хиггинс попросит у нее прощения.

Шоу сумел в своей пьесе осветить вопрос о социальном неравенстве людей. Образованная Элиза остается такой же нищей, какой она была, когда торговала цветами. Прибавилось только трагическое сознание своей нищеты и безграничного неравенства между людьми. Но в итоге Элиза Дулиттл возвращается в дом Хиггинса, и теперь ее отнюдь не считают глупой девушкой, а ценят и уважают как личность.

Популярный английский драматург, второй после Шекспира, Бернард Шоу оставил глубочайший след в мировой культуре.

Его творчество было отмечено двумя престижными наградами: Нобелевскую премию великому романисту вручили за вклад в литературу, а «Оскара» за сценарий по одноименной пьесе Бернарда Шоу «Пигмалион». Краткое содержание пьесы в этой статье.

б)Символизм — литературное течение конца XIX века Понятие «символ» в искусстве. Строение символистского образа, его многозначность. Эмиль Верхарн. Музыкальность поэзии символистов, передача тончайших оттенков настроений и чувств, мгновенных впечатлений.

Символизм — это художественное течение в литературе, живописи и остальных видах искусства, которое характеризуется идеалистическим созиданием мира, акцентированием на индивидуализме и личной свободе, тягой к экспериментальным формам творчества через использование символов, недосказанности и загадочности.

История появления течения

История возникновения символизма как литературного направления восходит к концу XIX — началу XX века и берет свое начало во Франции. В литературе появление символизма ассоциируется с изданием «Манифеста символизма» Жана Мореаса в 1886 году, где он выступил против прямого изображения реальности, уверяя, что только благодаря символам можно постичь тайны мира. Тем самым он отказывался от художественного образа и воплощал идею. Символизм помогал писателям отстраниться от жестокой реальности, отправившись в загадочный мир поэзии.

В России это течение обрело особенную популярность к началу XX столетия среди поэтов Серебряного века русской литературы. К его представителям относятся такие поэты как Александр Блок, Андрей Белый, Зинаида Гиппиус, Иннокентий Анненский и другие.

Главная цель символизма

Поэты и прозаики, принадлежавшие этому литературному движению в отличие от своих предшественников, определяли свою цель не как возвращение к вечным идеалистическим символам эпохи Возрождения, а как **формирование более глубокого и вдумчивого взгляда на привычные слова и предметы.**

Само слово «символ» в литературе было знаком иной, недостижимой вселенной, которая невидимо присутствовала в привычной реальности, проявляясь в самых обыденных предметах и явлениях. Свою основную цель символисты видели в постоянном поиске неочевидных символов и знаков в простоте человеческой повседневности.

Например, если они писали о цветах, то подразумевали не просто растение, но в том числе и рождение новой жизни или увядание старой. Почти каждое слово в стихотворении хранило в себе множество образов, которые разгадывал читатель.

Основные признаки

К главным особенностям символизма можно отнести:

- мистическое и философское постижение реальности;
- индивидуализм и исключительная ценность личной свободы;
- осознания трагичности мира;
- в основе лежат философские работы и мистицизм;
- вера в искусство, как в инструмент преобразования;
- вечный поиск смыслов;
- акцентирование на стихотворном ритме;
- многоплановый характер образов-смыслов, которые поддаются разнообразной трактовке;
- собственная поэтическая мифология;
- тематическое структурирование произведений авторов и т. д.

Взгляды символистов основывались на передаче идей, неподдающихся объективному и рациональному постижению. Они приписывали искусству главенствующую роль в процессе познания загадок вселенной, ее последующего преобразования и совершенствования.

Характерные черты произведений символистов

Творчество символистов основано на идее о двух мирах: **реальном и нечеловеческом** мире, который можно разглядеть, если внимательно присмотреться к обыденным вещам. Непознаваемый человеком мир находится за рамками понимания и обладает божественным началом. По мнению приверженцев литературного течения, лишь избранные могут увидеть скрытые знаки и передать их другим людям через произведения искусства.

Отображение символистами своих удивительных открытий придавало их творчеству следующие отличительные черты:

- описание действительности через символы;
- разработка и применение звукописи как особого поэтического приема (использование различных фонетических приемов для усиления звуковой яркости речи, для символистов это могло быть повторение одних и тех же слов);
- использование символов-намеков, иносказаний;
- религиозные искания, особенно свойственный русскому течению символизма (например, поэт Дмитрий Мережковский придавал символу религиозное значение);
- отрицание реального мира, стремление выйти за его пределы.

Жанры символизма в литературе

Философия символизма воплощалась писателями в различных жанрах литературы:

- эпические (рассказ, сказка, повесть);
- лирические (стихотворение, ода, элегия);
- драматические (трагедия, драма);
- лироэпические (поэма и др.)

Однако само понятие жанра отличалось от его классического определения и зачастую использовалось в качестве прикладной характеристики, не имеющей особое значение. Специфика творческой деятельности символистов состояла в создании новых жанровых структур, которые, основываясь на классической системе, смешивали жанры и меняли их смысловое значение.

Исследователи русского символизма выделяют новый жанр «книги», придуманный символистами. Его появление обусловлено тем, что произведения писателей выходили всегда целыми сборниками и были объединены одной тематикой. При этом опубликованные стихотворные циклы могли читаться как роман, а стихотворения замещали главы, свойственные классическому произведению. Например, главный цикл любовной лирики Александра Блока «Письма к прекрасной даме», который состоит из 129 произведений. Он представляет собой поэтический дневник, посвященный становлению и развитию чувств к своей жене Любови Менделеевой.

Примеры произведений символистов

Религиозные искания русского символизма осмысливаются одним из наиболее значимых поэтов течения **Дмитрием Мережковским** в его известном произведении «**Бог**»:

Везде я чувствую, везде,
Тебя Господь, — в ночной тиши,

И в отдаленнейшей звезде,
И в глубине моей души.

Эти строки отражают один из главных смыслов символизма — присутствие иного мира, божественного начала, которое мы не способны увидеть. Это знание открылось лирическому герою поэта, и он благодарит Бога за возможность прикоснуться к тому, что всегда чувствовал сердцем.

Двоемирие и таинственность вселенной описаны в стихотворении поэта-символиста **Вячеслава Брюсова «Каждый миг»**:

Этот мир — иного мира тень,
Эти думы внушены оттуда,
Эти строки — первая ступень.

В нем автор объявляет начало своего пути в загадочное пространство другого мира посредством своего творчества. Этот мир манит его, и даже строки стихотворения вдохновлены размышлениями о нем.

Свой единственный поэтический сборник поэт назвал "Цветы зла". Уже в самом заголовке обращает на себя внимание это резкое столкновение идеала и действительности, глубоких высот и загаженной палубы. И заголовок у Бодлера, конечно же, полемичен. Эта полемичность подчеркивается и в посвящении: "непогрешимому поэту, всеильному чародею французской литературы, моему дорогому и уважаемому учителю и другу Т. Готье в знак полного преклонения посвящаю эти болезненные цветы". Если парнасцы совершенство и законченность формы противопоставляли бесформенности и хаотичности современной действительности, то Бодлеру действительность представлялась не просто бесформенной и хаотичной, а уже буквально разлагающейся, отравленной трупным гниением. Если романтики противопоставляли этой действительности чистую и бескорыстную душу поэта-энтузиаста, то у самого Бодлера его поэтическое "я" полно противоречий. Он с ужасом вглядывается в самого себя, потому что постоянно боится, что и его душа - слепок этого гниющего мира. И он с беспощадной, жестокой откровенностью обнажает собственную душу, если только заподозрит ее в том, что она поддалась растлевающему влиянию современности.

Беспечно плещется речушка и цепляет
Прибрежную траву и рваным серебром
Трепещет, а над ней полдневный зной пылает,
И блеском пенится ложбина за бугром.
Молоденький солдат с открытым ртом, без кепи
Всей головой ушёл в зелёный звон весны.
Он крепко спит. Над ним белеет тучка в небе.
Как дождь струится свет. Черты его бледны.
Он весь продрог и спит. И кажется, спросонок
Чуть улыбается хворающий ребенок.
Природа, приголубь солдата, не буди!
Не слышит запахов и глаз не поднимает
И в локте согнутой рукою зажимает
Две красные дыры меж рёбер, на груди.

Основная литература:

1. Русский язык и литература. Литература. 11 класс. Учеб. Для общеобразоват. организаций. Базовый уровень в 2 ч. Ч.2/ (О.Н.Михайлов, И.О.Шайтанов, В.А. Чалмаев и др.); под ред. В.П. Журавлева .-3-е изд.- М.:Просвещение, 2016.-431с.

Список использованных ресурсов

- 1) <https://kratkoe.com/bernard-shou-kratkaya-biografiya/>
- 2) <https://www.stud24.ru/aviation/dramaturgicheskoe-novatorstvo-bshou/17213-2-501620-page1.html>
- 3) <https://lit.ukrtvory.ru/antichnyj-mif-v-pese-bernarda-shou-pigmalion/>

- 4) <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-angliya/morozov-dramaturgiya-bernarda-shou.htm>
- 5) <https://briefly.ru/shou/pigmalion/>
- 6) <https://parrents.ru/hudozhestvennye-sredstva-vyrazitelnosti-v-pese-pigmalion-osnovnoi-konflikt-i/>
- 7) <https://wiki.fenix.help/literatura/simvolizm-v-literature>
- 8) https://classlit.ru/publ/zarubezhnaja_literatura/drugie_avtori/bodler_cvety_zla_analiz_sbornika_problematika_smysl_nazvaniya/62-1-0-564
- 9) <https://rustih.ru/artyr-rembo-spyashhij-v-lozhbine/>

Обратная связь: 050-820-62-58 Whats App

С уважением, преподаватель Толстова Анна Васильевна