



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра зарубежной филологии и прикладных коммуникаций

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему «Духовное возрождение героев в романах Виктора Гюго («Собор Парижской богоматери» и «Отверженные»)»

Исполнитель _____ Печерская Мария Сергеевна _____

(фамилия, имя, отчество)

Руководитель _____ к.п.н., доцент _____

(ученая степень, ученое звание)

_____ Мирошниченко Светлана Алексеевна _____

(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

И.о. заведующего кафедрой _____

_____ к.ф.н., доцент _____

(ученая степень, ученое звание)

_____ Родичева Анна Анатольевна _____

«26» _июня_ 2023г.

Санкт-Петербург

2023

Оглавление

Оглавление.....	3
Введение.....	4
Глава I. Принципы изображения характеров и событий в художественном тексте периода французского романтизма.....	7
1.1. Истоки французского романтизма. Его представители.....	8
1.2. Отражение тенденций романтизма и критического реализма в произведениях Виктора Гюго «Собор Парижской богородицы» и «Отверженные».....	12
1.3. Принципы построения образов в художественной литературе.....	19
Выводы по главе I.....	23
Глава II. Духовное перерождение героев в романах Виктора Гюго «Собор Парижской богородицы» и «Отверженные».....	25
2.1. Виктор Гюго как создатель социального романа.....	25
2.2. Образы героев в романе Виктора Гюго «Отверженные».....	28
2.3. Духовное возрождение героев романа Виктора Гюго «Собор Парижской Богородицы».....	45
2.4. Сопоставительный анализ жизненного пути героев произведений Виктора Гюго «Отверженные» и «Собор Парижской богородицы».....	54
Выводы по главе II.....	59
Заключение.....	61
Список литературы.....	64

2.4. Сопоставительный анализ жизненного пути героев произведений Виктора Гюго «Отверженные» и «Собор Парижской богородицы»

Введение

Практически все значимые исторические события XIX века проходили перед глазами Виктора Гюго, и, конечно же, не могли не отразиться на его творчестве.

Его поэзия, публицистика, а главное – его романы стали эпицентром тех идейных исканий, которые волновали самые передовые умы эпохи. А таких людей рядом с Виктором Гюго было немало: Ф. Шатобриан, А. Стендаль, О. Бальзак, А. Мюссе, Ж. Санд, А. Дюма и т.д. – их называют «золотая гроздь» большой французской литературы, и имя Гюго занимает в этой череде достойное место.

Он воспевал свою страну не только в дни ее славы, но и в тяжелые и страшные времена. Возможно, именно поэтому в его произведениях основной идеей всегда остается идея нерушимой ценности бытия и его законов, нарушая которые человек губит свою душу. Книги Гюго призывают к состраданию к обездоленным, к «отверженным» обществом несчастным людям. Писателя интересуют не столько сами по себе великие исторические события, захлестнувшие его страну, а то, как они отразились на судьбах простых бедных людей.

Объект исследования – романы Виктора Гюго «Собор Парижской Богородицы» и «Отверженные» на французском языке и в переводе на русский язык.

Предмет исследования – духовное возрождение героев романов Виктора Гюго «Собор Парижской Богородицы» и «Отверженные».

Цель работы – проследить духовное перерождение героев романов Виктора Гюго «Собор Парижской Богородицы» и «Отверженные».

Для достижения данной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. Изучить истоки и принципы французского романтизма;

2. Рассмотреть принципы построения художественных образов в лингвистике и литературоведении;
3. Определить взаимозависимость персонажей романов Виктора Гюго «Отверженные» и «Собор Парижской богородицы»;
4. Выявить приемы, использованные автором для демонстрации духовного возрождения героев романа «Собор Парижской Богородицы»;
5. Провести сопоставительный анализ жизни персонажей на начало и конец романа «Отверженные».

Актуальность исследования обусловлена несколькими причинами:

- усилившимся интересом зарубежных и отечественных литературоведов к французскому романтизму;
- недостаточной изученностью в литературоведении темы духовного возрождения героев романа В. Гюго.

Методы исследования: в работе используются культурно-исторический подход в изучении литературного процесса, историко-типологический метод исследования. Именно их системная взаимосвязанность позволит изучить творчество писателя в многоаспектной связи с эпохой, в обусловленности исторической ситуацией, в сопоставлении с другими явлениями культурно-исторического процесса.

Структура исследования: работа состоит из введения, двух глав, выводов по главам, заключения и списка использованной литературы.

Степень изученности проблемы:

Процесс формирования и выражения нравственных качеств персонажей в художественном произведении – предмет особого литературоведческого исследования. Методологические подходы к изучению данной темы достаточно широки: исследования в области философии, психологии, педагогики и литературоведения условно можно разделить на две группы. Одна группа ученых (Т. Т. Акмамбетов, С. Ф. Анисимов, Е. М. Бабосов, Г. Н. Гумницкий, Н. Н. Крутов, И. Я. Писаренко) отождествляет мораль и нравственность. Вторая группа понимает мораль как «систему норм

и ценностей, принятую в данном обществе, а нравственность – соблюдение внутренних законов одного отдельного человека» [29]. Такие ученые, как Л. Н. Коган, В. И. Басов, А. И. Шемшурина, Г. Н. Сериков, И. Ф. Харламов определяют мораль «как совокупность норм и правил поведения в обществе, т.е. то, что действует извне; нравственность же трактуется ими как личностная характеристика» [29].

Виктор Гюго – один из наиболее «живых» классиков мировой литературы, воплощение французского Гения, творчество которого является постоянным объектом и читательского, и исследовательского интереса, что еще раз подтвердил прошедший в 2002 году юбилей писателя. Пользуясь у современников огромным, не только литературным, но и гражданским авторитетом, В. Гюго проявил себя в самых разных областях творчества – поэзии, прозе, драматургии и, кроме того, живописи.

Изучение творчества Виктора Гюго следует начать с исследования истории французского романтизма, его особенностей. Здесь необходимо обратиться к таким изданиям как «История всемирной литературы».

Впервые в России произведения поэтов-романтиков были подвергнуты критическому разбору в статьях В.Г. Белинского, в которых высоко оценивалось творчество В. Гюго. Эта точка зрения на творчество французских романтиков была поддержана впоследствии статьями М. Горького и стала официальной для советского литературоведения.

В определенной мере та же позиция прослеживается в исследованиях 1950-1970 гг., в том числе в исследовании Д.Д. Обломиевского «Французский романтизм» (1947), в монографии М.С. Трескунова «Виктор Гюго» (1961), в курсе лекций по зарубежной литературе Н.Я. Берковского, прочитанных в 1971-1972 гг. и во многих других работах.

Особое значение имеет выход в свет учебного пособия для высшей школы «История европейской литературы. XIX век: Франция, Италия, Испания, Бельгия» (2003), подготовленного к печати коллективом авторов под редакцией Т.В.Соколовой. В этом издании рассматриваются важнейшие

особенности литературного процесса XIX века во Франции, Италии, Испании и Бельгии и, в частности, систематизирован и обобщен новый подход к изучению французского романтизма.

При написании исследования использовались характеристики основ творчества Виктора Гюго из монографии Наума Яковлевича Берковского «Статьи и лекции по зарубежной литературе».

Самыми первыми критиками творчества Гюго были его современники – авторы журнала «Сенакль». Литература о его творчестве представлена огромным количеством монографий, статей, романтизированных биографий. Начало исследованиям о Гюго положили его современники, а последний всплеск таких публикаций относится к 200-летию поэта, в том числе выход в свет своеобразной летописи творчества Гюго, составленной коллективом авторов: А. Деко (A. Decaux), Г. Сен Бриз (G. Saint Bris).

Более глубокому осмыслению в работе фигуры Гюго как главы романтического направления во Франции помогли монографии, посвященные анализу жизненного и творческого пути Виктора Гюго. Таковыми работами стали труды Ф. Бонта «Рыцарь мира», А.Моруа «Олимпио, или Жизнь Виктора Гюго», М.В. Толмачева «Свидетель века Виктор Гюго» и М.С. Трескунов «Виктор Гюго: очерк творчества».

Для исследования нами были выбраны романы Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери» и «Отверженные», поскольку нравственные концепции этих романов соответствуют представлению В. Гюго о человеческой жизни, как о непрерывной смене света и тьмы. Сам автор говорит в конце романа «Отверженные», что книга имеет гораздо более важную цель, чем отображение реальной жизни. Понимая мир, как постоянное движение от зла к добру, Гюго стремится продемонстрировать это движение, акцентируя (зачастую даже вопреки логике реальных событий) обязательную победу доброго и духовного начала над силами зла. *«Книга, лежащая перед глазами читателя, представляет собою от начала до конца, в целом и в частностях... – путь от зла к добру, от неправого к*

справедливому, от лжи к истине, от ночи к дню... Исходная точка; – материя, конечный пункт – душа. В начале – чудовище, в конце ангел» [16].

ГЛАВА I. Принципы изображения характеров и событий в художественном тексте французского романтизма

1.1. Истоки французского романтизма. Его представители

Как писал американский писатель Генри Джеймс: «Нужно очень много истории, чтобы получилось немного литературы» [8]. И совершенно естественно, что основными истоками появления, развития и завершения того или иного литературного стиля являются исторические события. Исторические события во Франции начала XIX века были очень бурными и напряженными. Повлиявшая на весь ход истории буржуазная революция только что отгремела и породила яростную борьбу представителей разных сил общества.

Уже в первые годы XIX века целый ряд публицистов, писателей и философов посвящают свою деятельность последовательному отрицанию идей просветителей. «Они считают разум источником всяческого зла, предлагают восстановить в правах веру, религию, церковь, отвергают идеи веротерпимости и свободы совести, за которые боролись просветители, требуют восстановления единой католической церкви с ее главой – папой. Наконец, они отвергают принцип народовластия, призывая к возвращению феодальной монархии» [20].

Такие идеи пропагандировали теоретики и публицисты Луи Габриэль Амбруаз Бональд и Жозеф де Местр. В своей работе «Теория политической и религиозной власти» Бональд утверждает положение о том, что философы XVIII века принесли большой вред: они возбудили умы, вызвали недовольство существующим порядком. «Разум – источник зла, – пишет философ, – он научил человека сомневаться. Нужно уничтожить всякие следы влияния философии XVIII века, восстановить в правах веру, которая не знает сомнений» [4].

Бональд призывает к отмене свободы слова, свободы совести; он требует восстановления монархии, потому что единовластие, утверждает Бональд, вытекает из природы человека, как тяжесть – из природы тел. Этот принцип единовластия должен быть проведен всюду: и в государстве, и в церкви, и в семье.

Еще дальше Бональда пошел Жозеф де Местр, призывая искать опору в католической церкви, с которой боролись революционные деятели эпохи Просвещения. В своем трактате «О папе» Местр, как видно из названия, стремится возродить власть папы как главы католичества.

Реакционных философов и публицистов французского романтизма поддержали и многие писатели того времени. Одним из наиболее типичных представителей реакционного романтизма во Франции является Ф. Р. Шатобриан. Он сразу же становится врагом революции, присоединяется к армии принца Конде и эмигрирует из Франции. Попад в Лондон, Шатобриан пишет свою первую работу «Опыт о революциях». В ней отразился его пессимизм, вся его растерянность перед совершающимися событиями. «Опыт о революциях» ставит вопрос о том, что такое революция, нужна ли она. На этот вопрос автор отвечает отрицательно; он утверждает, что революция ничего не меняет в мире и не улучшает положения человека. *«Toute l'histoire de l'humanité est une histoire de catastrophes, et la révolution ne conduit qu'à ce que certains despotes soient remplacés par d'autres, encore pires. / Вся история человечества есть история бедствий, а революция приводит только к тому, что одни деспоты сменяются другими, еще более худшими»* [34].

Также, как и Жозеф де Местр, Шатобриан видит спасение в возвращении религии, поколебленной революцией. Об этом он пишет свою монументальную работу в пяти частях «Дух христианства». В ней писатель утверждает, что религия является источником вдохновения величайших поэтов и художников, которые берут свои сюжеты в евангелии и Библии. «Дух христианства» стал необычайно популярным произведением, знаменем,

вокруг которого объединялись все, кто призывал к возвращению в прошлое, кто нуждался в теоретическом обосновании борьбы с идеями революции.

Еще одним ярким представителем французского реакционного романтизма является Альфред де Виньи, который создал ряд поэм, вдохновленный библейскими сюжетами. В них созданы яркие и сильные образы героев-одиночек, избранных натур. Так, например, Виньи трактует образ пророка в поэме «Моисей» как того, кто наделен особой мудростью, которая одновременно является источником его страданий.

В 1827 году Виньи создает исторический роман «Сен-Мар», героем которого становится аристократ, участвовавший в заговоре против кардинала Ришелье, причем исключительно по личным причинам. Таким образом, все сводится к описанию личных переживаний героя и его смерти (что станет одним из любимых мотивов произведений де Виньи). В своей поэме «Смерть волка» он пишет:

*«A voir ce que l'on fut sur terre et ce qu'on laisse
Seul le silence est grand; tout le reste est faiblesse».*
*«Когда приходит смерть, нам трудно перенять
Величие зверей – умение молчать» [1].*

Видное место среди французских романтиков занимает Альфред Де Мюссе. В его произведениях узнаются уже знакомые мотивы роковой неизбежности страдания и разочарованности в жизни. Однако, в более позднем своем творчестве Мюссе отказывается от субъективности в оценке исторических событий и пытается более объективно в них разобраться.

Второе направление французского романтизма называют прогрессивным. Оно относится ко второй половине 20-х годов XIX века. Но предшественницей прогрессивного романтизма в 10-х годах XIX века можно считать Жермену де Сталь. В своем творчестве она коснулась самых острых противоречий переходного периода начала XIX века и была первой из тех, кто признал огромное историческое значение произошедшей революции в историческом значении прогресса. Большой популярностью пользовались

два романа де Сталь «Дельфина» и «Коринна», в которых утверждалась свобода человеческого чувства, что определяет эти произведения как принадлежащие к романтическому стилю.

Во второй половине 20-х годов XIX века начинаются все более и более активные выступления передовых романтиков во Франции, что связано с политической обстановкой в стране, и конкретно с июльской революцией. Оплотом реакции в области искусства в эти годы являлся, с одной стороны, реакционный романтизм, а с другой — искусство классицизма, которое в эпоху Реставрации, несомненно, укрепилось. Опорой классицизма по-прежнему была Французская академия. Прогрессивные романтики и выступили, прежде всего, против классицизма, против рутины и реакции, которые господствовали в литературе, в живописи, в драме, против обязательных, давно устаревших норм в искусстве, которые пытались сохранить неприкосновенными классицисты.

Прогрессивные романтики требовали от искусства большей приближенности к реальной жизни, отвергали классицистические условности. Центром борьбы прогрессивных романтиков был журнал «Globe» («Глобус»), вокруг которого собиралось все передовое в искусстве. Молодые романтики, полные боевого задора, понимали, что их борьба носит серьезный характер. Примкнувший на первых порах к романтикам Стендаль очень хорошо сказал в одной из своих работ, что дело писателя требует такой же смелости, как служба солдата.

Одним из нововведений прогрессивных романтиков было требование национальности искусства, что отрицалось классической литературой, признававшей в качестве вечного идеала античность. Романтики выдвинули важное требование: брать сюжеты из национальной жизни, из истории своего народа.

Крупнейшими представителями передового классицизма в литературе были Жорж Санд и Виктор Гюго, создавшие в своем творчестве образы из народа. Романы Виктора Гюго «Собор Парижской богородицы» и

«Отверженные» являются наиболее известными произведениями писателя, в которых в полной мере получили развитие те принципы, которые характерны для критического реализма. Во-первых, это достоверное воспроизведение действительности. Кроме того, авторы проявляют особый интерес к социальной тематике. Герои произведений стремятся к правде и хотят улучшить мир.

1.2. Отражение тенденций романтизма и критического реализма в произведениях Виктора Гюго «Собор Парижской богоматери» и «Отверженные»

Виктор Гюго оставил огромное литературное наследие, включающее поэзию, прозу, сатирические произведения, литературно-критические статьи, произведения эпистолярного жанра. В своем творчестве Гюго проповедовал идеи своего времени, потому что он сам активно участвовал в политических дебатах, в которых защищал интересы отверженных обществом людей.

Начало литературной деятельности Гюго связано с поэтическим творчеством. Свой первый сборник «Оды и другие стихотворения» он посвящает историческим темам, реформируя классическую оду в более современное произведение, делая ее более драматической, живой, с элементами разговорной речи и вольным стихотворным размером.

В предисловии к следующему своему сборнику «Оды и баллады» Гюго впервые называет себя романтиком. В эстетической программе романтиков обращение к средневековью было одним из важнейших моментов: изучение средневекового искусства помогало романтикам преодолеть нормативность классицизма. Гюго сознательно наполнял свои баллады причудливыми красочными картинами средневековья: феодальные замки и башни, рыцарские битвы и турниры; главными действующими лицами стали средневековые рыцари, трубадуры и прекрасные дамы, а рядом с ними – образы христианской мифологии – феи, гномы, русалки, великаны. И это не

случайно. Гюго стремился к созданию новой образной системы, противопоставляя ее освященным классической традицией греко-латинским мифам. Обращаясь к средневековому христианству, он как бы воскрешал национальную поэтическую традицию Средних веков и Возрождения. При этом лиро-эпические баллады Гюго нисколько не похожи на традиционную французскую балладу, блестящие образцы которой оставили Франсуа Вийон, Шарль Орлеанский, Клеман Маро, Шарль – Юбер Мильвуа и др. Таков поэтический дар Виктора Гюго: все, чем бы ни увлекался поэт, порождало особую самобытность, неповторимую оригинальность его творчества. Он писал:

«...я Робеспьер мятежный!

Я против слов-вельмож, фехтующих небрежно...

Мне было ведомо, что я, боец суровый,

Освобождаю мысль, освобождая слово» [15].

Подлинно новую поэзию и новые взгляды на искусство демонстрирует Виктор Гюго в сборнике «Восточные мотивы» 1829 года, и особенно в «Предисловии к Кромвелю» 1827 года, где он воплощает идеи нового романтического искусства. Свои новые воззрения Гюго изложил в «Пяти принципах романтизма»: соединение возвышенного с низменным, прекрасного с безобразным, трагического с комическим; отказ от единства места и времени при сохранении единства действия, которое не противоречит правде жизни. «Действие, искусственно ограниченное двадцатью четырьмя часами, столь же нелепо, как и действие, ограниченное прихожей, это так же несуразно и смешно, как смешон будет сапожник, который хотел бы примерить один и тот же башмак на все ноги» [17] утверждение необходимости художнику предоставить творческую свободу, делая источником вдохновения не теории классицизма, а природу; необходимость введения в искусство местного народного национального колорита и конкретного исторического периода. «Надо, чтобы действие

происходило на сцене, перед глазами зрителей, а не за кулисами» [17]; необходимость соблюдения в искусстве исторической правды.

Основной вывод «Предисловия» заключается в том, что искусство меняется и развивается вместе с развитием человечества, и как бы ни было прекрасно искусство античной древности, новая литература не должна ему подражать. Гюго начинает широко использовать в своем творчестве такие приемы как гротеск и контраст.

«Предисловие» к драме «Кромвель» современники Гюго восприняли как манифест романтического искусства, открывший дорогу романтической драме на французскую сцену.

Первый роман, который создает Виктор Гюго, – «Бюг Жаргаль» – роман исторический. Одной из важнейших особенностей исторического жанра в конце 20-х годов XIX века было воспроизведение нравов и обычаев народа. Что касается исторической основы, то в «Бюг Жаргале» ею является действительный факт—восстание негритянских племен во французской колонии Сан-Доминго в 1791 г. В романе рассказывается о политической ситуации в республике и о политической борьбе партий в лагере белых.

Писателей-романтиков в этот период очень занимал вопрос соотношения «правды» и «вымысла» в историческом романе. Их целью в конечном итоге было воссоздание духа эпохи, поэтому так тесно переплетаются в историческом романе правда (исторические события и исторические персонажи) и вымысел (романтическая интрига и вымышленные персонажи). Конкретные исторические факты преломляются под углом зрения и творческого воображения художника. Эту мысль высказывал Гюго еще в статье о «Квентине Дорварде» Вальтера Скотта, подчеркивая, что предпочитает «верить роману, а не истории», так как «моральную правду» он ставит «выше правды исторической». Гюго-романист подходит к истории с точки зрения общечеловеческих добра и зла, любви и жестокосердия, единых и незыблемых добродетелей для всех эпох.

Роман Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери», созданный в 1831 году, можно назвать лучшим образцом исторического романа в том смысле, который вкладывали в это определение писатели-романтики того времени. Это произведение вобрало в себя всю живописно воссозданную разнообразную картину средневековой французской жизни. Виктор Гюго совершенно отказывается от изображения исторических событий, чтобы ничего не мешало свободному воспроизведению истории. В романе упоминается только одно историческое событие – приезд послов для заключения брака дофина и Маргариты Фландрской в январе 1482 г. Исторические персонажи (король Людовик XIII, кардинал Бурбонский) оттеснены на второй план многочисленными вымышленными персонажами. Правда, ни одно из имен второстепенных действующих лиц, в том числе Пьер Гренгуар, не придумано Гюго, все они взяты из старинных источников, что говорит о тщательной подготовительной работе писателя к написанию романа.

Историческим временем действия романа «Собор Парижской Богоматери» становится XV век, так как считалось, что это был критический момент в истории – переход от средневековья к новому времени. Писатель стремится к показу преемственности событий прошлого и настоящего.

Романтические черты романа проявляются в ярко выраженной контрастности, резком противопоставлении положительных и отрицательных черт характеров героев, несоответствии внешности и внутренних качеств (как, например, в случае с Квазимодо). Очень внимателен Гюго и к описанию местного колорита – в одеждах Эсмеральды, темном плаще Фролло, блестящей куртке Феба, также большое внимание уделено специально разработанной лексике романа, которая призвана показать язык всех слоев общества XV века. Здесь встречаются и терминология из области архитектуры, цитаты из латыни, архаизмы, арготизмы толпы Двора чудес, смесь испанского, итальянского и латинского. Гюго использует развернутые

сравнения, метафоры, антитезы, проявляет изумительную изобретательность в употреблении глаголов.

Еще одним признаком романтизма в романе является представление героев в исключительных обстоятельствах, в которых проявляются их неординарные характеры. Каждый герой, выведенный Гюго на первый план, символизирует определенное качество. Уличная плясунья Эсмеральда символизирует нравственную красоту простого человека, красавец Феб – высшее общество, внешне блестящее, внутренне опустошенное, эгоистичное и вследствие этого бессердечное; средоточием темных мрачных сил является Клод Фролло, представитель католической церкви. В Квазимодо воплотилась демократическая идея Гюго: уродливый внешне, отверженный по своему социальному статусу, звонарь собора оказывается существом наиболее высоконравственным.

Этого нельзя сказать о людях, занимающих в общественной иерархии высокое положение (сам Людовик XI, рыцари, жандармы, стрелки – «цепные псы» короля). Таковы нравственные ценности, показанные писателем в романе и отразившиеся в романтическом конфликте высокого и низкого, где низкое – король, правосудие, религия, т.е. все то, что относится к «старому строю», а высокое – в облике простолюдинов. Именно в Эсмеральде, в Квазимодо, в отверженных Двора чудес видит Гюго народных героев романа, полных нравственной силы и подлинного гуманизма. Народ, в понимании автора романа, – не просто пассивная масса, это грозная сила, в слепой активности которой пробиваются идеи справедливости (только трюаны были способны в едином порыве броситься на защиту безвинно осужденной Эсмеральды).

На материале исторических событий Франции XV века Гюго пытается показать острые противоречия современной ему действительности. В этом процессе писателю, опять же, помогает прием контрастности: нарочитая торжественность судебных заседаний, пронизанная тонкой иронией и сарказмом автора, сменяется раблезианским юмором толпы на городских

праздниках; романтическая любовь Эсмеральды к Фебу противостоит черной страсти Фролло к Эсмеральде, которая губит не только сам предмет этой страсти, но и душу священника, и это рождает ассоциации с другим жестоким палачом – королем Франции.

Спустя тридцать лет после написания «Собора Парижской Богоматери» Виктор Гюго создает роман «Отверженные», написанные в защиту простого народа, о чем сказано автором в предисловии. Стоит отметить, что уже с 1823 года Гюго собирает материал о жизни и судьбах каторжников. К 1830-му году автор уже имел первые очертания произведения, которое закончил писать только спустя тридцать лет, потому что роман постоянно пополнялся обширными историческими, публицистическими и философскими отступлениями, что сделало его, в конечном итоге, истинным полифоническим произведением.

Именно в романе «Отверженные» Гюго открыто воплощает свою идею духовного возрождения человека: *«Роман задуман мною как книга, в основе которой лежит идея братства, и венчает ее идеал»* [9] – писал Гюго в письме Октаву Лакруа в год написания «Отверженных».

Свой роман Гюго назвал «эпосом души», имея ввиду нравственное совершенствование главного героя Жана Вальжана. Развивая тему движения мира от зла к добру, Гюго показывает развитие этого мира, заранее оговаривая победу добра и не признавая иной возможности. В предисловии к первому изданию романа он пишет: *«Эта книга от начала до конца в целом и в подробностях представляет движение от зла к добру, от несправедливого к справедливому, от ложного к истинному, от мрака к свету...»* [10].

В романе романтический стиль видоизменяется под влиянием реальной действительности, которая подсказывает автору облик и истории жизни главных героев: Жана Вальжана, Фантины, Козетты, Гавроша и др. Сам писатель всю свою творческую жизнь ищет ответ на вопрос: что оказывается важнее – отвлеченная идея гуманности или активная борьба. И способы

решения этого вопроса сочетают в себе романтический пафос и реалистическую направленность.

Таким образом, на примерах романов «Собор Парижской Богоматери» и «Отверженные» можно утверждать, что для творческого метода Виктора Гюго характерна романтичность, приподнятость, стремление выделить и показать нечто грандиозное. При этом, писатель не остался чужд художественным завоеваниям реализма, с его интересом к документу, исторической точности, географическим деталям. В том и состоит сложность и своеобразие метода Гюго, что реалистическая тенденция в его произведениях тесно сплеталась с романтической. Может быть, поэтому в произведениях Гюго так необычайно ярок его оптимистический взгляд на мир и будущее человечества. Вероятно, что вследствие исторического интереса, образов произведений, наследие Гюго не теряет своей актуальности. Рассмотрим, какие принципы предлагаются литературоведами для создания художественных образов в произведениях Виктора Гюго.

1.3. Принципы построения образов в художественной литературе

Особое значение понятие «образ» приобретает в контексте филологических наук – литературоведении и лингвистике, так как «образность» исследователи определяют, как «основную характеристику любого художественного произведения» [5]. Образ – это знак, репрезентирующий информацию, которая зашифрована определенным способом в предметной или в художественной форме. Потебня А.А. одним из первых в отечественной лингвистике делает понятие «образ» объектом изучения. Он практически сводит внутреннюю форму слова к представлению, т.е. к образу.

Эта мысль нашла свое продолжение в трудах Г.О. Винокура. Ученый видит сущность образа в том, что «одно содержание, выражающееся в

особой звуковой форме, служит формой другого содержания, не имеющего особого звукового содержания» [12].

Академик В.В. Виноградов внес существенный вклад в исследование понятия «образ». Он выделяет «тенденцию образности», которую определяет, как «разные виды переносного употребления слов, разных способов образования переносного значения слов и выражений» [Виноградов, с. 154]. Виноградов предлагает изучать понятие «образ» на трех уровнях: с точки зрения метафорического воплощения; с точки зрения образного представления, которое эта метафора вызывает; с точки зрения художественного содержания, которое этот образ выражает

Несмотря на такую подробную систему изучения образа, четкого определения образа на сегодняшний день нет. Мнений по этому поводу и определений данного термина множество [11].

В лингвистике одна группа ученых утверждает, что «образность – это тропы и фигуры» [23], в то время как другая отождествляет понятия «образ» и «экспрессивность». Отечественный лингвист А.Л. Коралова выделяет три этапа становления образа и определяет образ как «созданное средствами языка двуплановое изображение, основанное на выражении одного предмета через другой» [23].

В лингвистических словарях можно найти не одно определение образа: «Значение слова, которое функционирует в качестве тропа» [2]. и «наличие изобразительности конкретно-предметного представления, наглядности, «картинности» при обозначении предмета или явления словом или более крупной языковой (речевой) единицей» [26].

Итак, несмотря на обилие работ по лингвистике, посвященных рассмотрению понятию «образ», и разнообразию подходов к его определению, ученые в той или иной степени отождествляют его с выразительными средствами языка, что близко к определению образа в литературоведении.

Средства репрезентации образов традиционно понимаются как форма художественного отражения двойственной природы. Они одновременно коррелируют как с категорией образности – атрибутом искусства в целом, так и с языком вообще, его грамматикой, лексикой, словообразованием, фразеологией. По мнению И.Р. Гальперина средства репрезентации образов представлены следующим образом:

1 группа: стилистические и образные средства, основанные на взаимодействии словарных и контекстуальных предметно-логических значений;

2 группа: стилистические и образные средства описания предметов или явлений.

А.А. Потебня называет художественный образ «связью между внешней формой и значением», отмечая, где внешняя форма – это текст, а значение – выраженный им смысл. Своеобразие художественной литературы как вида искусства заключается в возможности различного истолкования читателем созданного в тексте художественного образа.

С точки зрения литературоведения важно отметить, что художественный образ создается при активном участии воображения. Современное определение художественности включает в себя общее ценностное ее значение. Ссылаясь на известного российского литературоведа В.Е. Хализев, Т. В. Федосеева пишет: «Художественность определяется не только мерой таланта автора, но и направленностью его деятельности на решение творческих задач, позитивно значимых для культуры данного народа и всего человечества» [32]. По мнению литературоведа, писатель не воспроизводит предмет во всех его подробностях, не копирует его, а концентрирует в образе этого предмета наиболее существенное, при этом воплощая свой собственный на него взгляд, свое мировосприятие. Творческое воображение автора является очень важным аспектом в создании художественного образа.

Современная литературоведческая наука также активно рассматривает и изучает вопрос сущности художественного образа. В своей книге «Введение в литературоведение» Т. В. Федосеева пишет: «Художественный образ — результат творческого освоения действительности, которое предполагает воссоздание с помощью различных материальных средств и знаков единичного предмета или явления, уже отраженного, осознанного, эстетически и эмоционально оцененного художником» [32].

Художественный образ – результат работы творческой фантазии писателя, который опирается на реальные жизненные впечатления. Однако, развиваясь в процессе реализации творческого замысла, образ продолжает жить собственной жизнью уже в сознании читателя. Истинное произведение искусства не перестает существовать с завершением эпохи, в которую оно создавалось, а художественный образ становится значимым элементом не только национальной, но и мировой культуры. Замечательными примерами художественных образов, переживших свою эпоху, могут служить образы Эсмеральды, Квазимодо из «Собора Парижской Богоматери» или Козетты из «Отверженных».

Литературоведы отмечают две тенденции создания образности:

1. условность (принципиальное несовпадение изображаемого и форм реальности);
2. жизнеподобие (создание иллюзии тождества искусства и жизни).

В разные исторические периоды предпочтение отдавалось разным тенденциям создания образности. Современный взгляд на литературу предполагает равноправие жизнеподобия и условности. Считается, что обе эти тенденции плодотворно взаимодействуют при создании художественной образности как таковой, поэтому их использование зависит исключительно от творческого метода писателя.

Выводы по главе I

1. Романтизм как художественное направление предполагает, прежде всего, идею противостояния личности объективному миру и социуму, предельно обостренную осмыслением новых, буржуазных форм общественного бытия. Для подобного мироощущения общественная атмосфера Франции рубежа XVIII-XIX вв. создала специфические условия. Если в самом общем, всеевропейском плане события буржуазной революции, безусловно, стимулировали окрыляющее ощущение всемогущества человека, то именно во Франции, где эти события происходили, идею личной свободы с самого начала ограничивала реальная, конкретная вовлеченность в водоворот массовых движений, общественных, надличностных страстей. Во многом, это явилось причиной столь неоднозначного, если не сказать противоречивого характера художественных произведений периода французского романтизма.

2. В романах «Собор Парижской Богоматери» и «Отверженные» Виктор Гюго использует метод сочетания романтической и реалистической тенденций для изображения образов главных героев и происходящих на страницах романа событий. При этом, конкретная историческая деталь становится важна в описании местного колорита и является только поводом для изображения конкретного человека, на судьбу которого оно повлияло.

3. Для выражения авторской позиции, взглядов писателя на мир и на конкретные исторические события в литературе существуют художественные образы. Это явление – предмет интереса ученых разных областей: философов, литературоведов, лингвистов и др.

Исследователи на сегодняшний день не могут прийти к общему определению художественного образа, спорят об основных тенденциях его создания, выразительных средствах и т.д. Единственно, в чем сходятся мнения всех ученых, это то, что художественный образ создается с помощью

творческого воображения автора и с разной степенью основывается на реальных событиях.

В следующей главе мы рассмотрим методы и особенности построения художественных образов основных героев романов Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери»(1831г.) и «Отверженные»(1862г.) в процессе их нравственного падения и духовного возрождения.

ГЛАВА II. Духовное перерождение героев в романах Виктора Гюго «Собор Парижской богородицы» и «Отверженные»

2.1. Виктор Гюго как создатель социального романа

Виктор Гюго по праву считается одним из лучших представителей не только французской литературы, но и мировой культуры. Его произведения отразили романтические, революционные устремления беспокойной эпохи во Франции XIX века, но также и реалистические тенденции не были чужды писателю. Его называют создателем социального романа, потому что он сделал героями своих произведений простых людей. Важно, что В.Гюго показал их высокие нравственные качества.

Мастерство Гюго как социального писателя достигает самых больших высот в его главных романах – «Собор Парижской Богородицы» и «Отверженные». Писатель выступает против смертной казни, утверждая, что гильотина должна быть заменена на добро и милосердие.

Оказавшись в изгнании после захвата власти Наполеоном III, Гюго пишет самые яркие по своей социальной направленности произведения, среди которых лирический сборник «Возмездие» и романы «Отверженные», «Труженики моря» и «Человек, который смеется». Описывая красоту парижских черепичных крыш, вонзающихся в небо ажурных шпилей, причудливо перепутанных улиц, автор постепенно от всей этой красоты переходит к повседневной жизни людей. И тогда оказывается, что «не проходило недели, чтобы не сварили фальшивомонетчика, не повесили ведьму или не сожгли бы еретика на каком-либо из бесчисленных лобных мест Парижа» [Гюго. Собор Парижской Богородицы].

Именно в тридцатые годы XIX века народ стал более решительным в своих выступлениях с политическими требованиями. В.Гюго показывает трудную жизнь своих героев в несправедливом буржуазном обществе. Писатель был одним из первых авторов, кто поднял в литературе острую

тему социальной несправедливости. Социальные события взяты из жизни страны. Писатель предчувствовал социальный взрыв. Выход романа совпал со знаменитым восстанием лионских ткачей, недовольных наложением на них нового налога. Не только в романах, но и в своем поэтическом творчестве писатель отражает социальные темы:

*«Пируют короли. Меж тем под их ногами,
Как зыбкий океан под легкими судами,
Волнуется, бурлит, подобен бездне вод,
Непроницаемый для королей народ» [18].*

Поэт предупреждает королей, говоря об их незавидной участи:

*«Попробуйте понять, что вас в грядущем ждет:
Вы видите, народ час от часу растет...
Народ идет. Настал его прилива час.
Смывая прошлое, навек он смоев вас!» [18].*

Известно, что роман «Отверженные» Гюго писал около двадцати лет и изначально мыслил его как проповедь добра и милосердия. Главным героем должен был стать епископ Мириэль Бьенвеню. Однако после революции 1848 года этот замысел не удовлетворяет писателя, и Гюго расширяет его. Роман становится эпической картиной социальной и политической жизни Франции. Символом новой эры становится Париж, овеянный духом революции. Гюго описывает, как на его улицах и площадях народ самозабвенно возводит баррикады. Простой житель провинции, оказавшись в Париже, становится солдатом и разбирает мостовую для постройки новых укреплений:

*«Берегитесь его, пробьет час, и этот обитатель предместья
поднимется во весь рост, и взгляд его станет грозным, дыхание станет
подобно буре» [Гюго. Отверженные, онлайн].*

Главным героем «Отверженных» является бывший каторжник Жан Вальжан. Самый «отверженный» герой произведения проходит тяжёлый путь нравственного становления, начавшийся для него с неожиданной встречи с

праведным епископом Диня – семидесятипятилетним Шарлем Мириэлем. Епископ оказался первым человеком, который не отвернулся от Жана Вальжана. Узнав о его прошлом, он приютил Жана в своём доме, обращался как с равным, и не просто простил кражу столового серебра, но и подарил два серебряных подсвечника, попросив употребить их с пользой для бедных. В очерстевшей от тяжёлого труда и постоянной несправедливости душе каторжника произошёл внутренний переворот, приведший его на первую ступень нравственного становления – он стал вести честный и благочестивый образ жизни, занявшись промышленным производством и заботясь о своих рабочих.

В романе «Отверженные» Виктор Гюго не провозглашает идею победы и всемогущества любви и милосердия. Используя разные стилистические средства, он рисует как добро, так и зло, как торжество справедливости, так и страдания народа. Особо выразительно эти средства воплотились в образах персонажей, о чем будет сказано ниже. Как отмечает один из исследователей: «Пафос романа – в его большом социальном содержании, в идеях воинствующего демократизма, в реалистических картинах жизни простого народа, незабываемых парижских баррикад» [28].

В этом романе писатель оправдывает революционное движение, которое призвано изменить существующий строй. Но Гюго старается не отступить от того пути, который проповедует епископ Мириель. Идеи милосердия, которые всецело разделяются писателем, теперь становятся идеями Жана Вальжана. Он находится по ту же сторону баррикад, что и республиканцы, но не делает ни одного выстрела, лишь заботясь о раненых с обеих сторон. Жан Вальжан выпускает на волю давнего своего врага полицейского Жавера, который верно служит монархии и спасает от смерти республиканца Мариуса. Таким образом, можно утверждать, что спор двух противоположных начал, двух разных идей для Гюго не завершён.

Как отмечают исследователи, в образ Мариуса Гюго вложил очень много личного. Его герой переживает те же идейные сомнения, совершает те

же искания, тот же путь – от роялизма к республиканским убеждениям, что и сам автор: *«Как бы то ни было, шаг чрезвычайной важности был сделан. Там, где раньше он видел падение монархии, он увидел возвышение Франции. Угол зрения его изменился. Теперь то, что казалось закатом, стало восходом. Он повернулся в противоположную сторону»* [Гюго. Отверженные, онлайн].

Отличает Мариуса от писателя то, что герой романа идет на баррикады, в отличие от самого писателя. Смерть героев на баррикадах описана в возвышенных, романтических тонах. Они все гибнут с убеждением, что погибают за светлое будущее. Таков социальный оптимизм романа «Отверженные», который можно сделать по прочтению произведения «Отверженные».

Рассмотрим образы героев романа Виктора Гюго «Отверженные».

2.2. Образы героев в романе Виктора Гюго «Отверженные»

Посвящая свой роман всем тем, кого можно назвать «отверженными» обществом, Гюго становится обличителем несправедливых обстоятельств буржуазного мира, под влиянием которых изменяются и уродуются характеры героев. Однако, выступая в защиту «отверженных», писатель в то же время показывает духовное перерождение своих героев, которое происходит по разным обстоятельствам.

В предисловии к одному из изданий «Отверженных» Гюго пишет: *«Изобразить вознесение души и, пользуясь случаем, показать во всей трагической реальности социальное дно, с которого она поднимается, чтобы общество отдало себе отчет в том, какой ад служит ему основанием, и чтоб оно поняло, наконец, что пора возжечь зарю над этим мраком, предупредить, что является самой скромной формой ответа, – цель этой книги».*

Изображая своих героев, Виктор Гюго настаивает на том, что типические обстоятельства определенным образом влияют на формирование их характеров. Наиболее наглядный пример в этом ракурсе представляет собой образ Жана Вальжана. Его жизнеописание составляет сюжетную ось произведения.

Наш герой оказывается до такой степени доведенным до нищеты, что идет воровать хлеб для того, чтобы накормить детей сестры. Его поймали, и суд вынес жестокий приговор – двадцать лет каторги. С каторги он возвращается морально опустошенным, озлобленным, полным страстной ненависти ко всему миру.

Но есть спасение для человеческой души, погибающей «в море и мраке». Это высший нравственный закон доброты и человечности, воплощенный в епископе Мириеле. Направляясь к его домику, Жан Вальжан идет к возрождению души, к своему полному перерождению. То, что произошло с ним после встречи с епископом Мириелем, автор романа называет «чудом» вовсе не в метафорическом значении. Жан Вальжан после этого не имеет ничего общего с бывшим подрезчиком деревьев и каторжником. Он становится на путь служения добру, вся его дальнейшая жизнь – это подвижничество во имя добра и милосердия. Поскольку Гюго при этом (и в некоторых других случаях) полностью пренебрегает социально-психологическим мотивированием перерождения героя, эту «неправдоподобность» в советском литературоведении списывали на счет несовершенства «романтического метода» писателя.

Но очевидно, что дело здесь в другом, а именно в том, что диалектика образа главного героя романа идет по модели житийной или агиографической литературы. Тем более, что концепция этого образа типологически близка концепции героев житий. Ведь роман был сориентирован на широчайшие читательские круги, в сознании которых еще жили агиографические модели, и близость к ним облегчала восприятие

произведения, морально-дидактической идеи, заложенной в образ Жана Вальжана.

Характеризуя образы трех ключевых персонажей (Жана Вальжана, Жавера и епископа Мириеля), обратимся к такому понятию, как **средства создания художественного образа**.

Создавая образ Жана Вальжана, автор прибегает к таким средствам, как портрет, авторская характеристика и самохарактеристика (включает речь персонажа, его поступки и рассказ о себе).

Весомую роль в раскрытии образа играет **портрет**. Он дает возможность проследить эволюцию персонажа. Так, первый портрет героя показывает и тот низкий уровень, на котором он находится после возвращения с каторги, равно как и то, что каторга не сломала Вальжана: *«Трудно было встретить человека более нищенской наружности. Это был мужчина среднего роста, широкоплечий и коренастый, зрелых лет. Ему можно было дать от сорока шести до сорока восьми лет <...> бритая голова и длинная борода – таков был его облик»; «Впрочем, профиль его был твердый, энергичный, хотя и печальный. Лицо его вообще было странное: оно казалось сначала робким, но, всмотревшись пристальнее, производило впечатление суровости. Глаза светились из-под бровей, как угли из-под хвороста»* [Гюго. Отверженные, онлайн].

Появившись через некоторое время в Монрейле, он выглядит уже совсем по-другому: *«По виду это был человек лет пятидесяти, с добрым и задумчивым лицом»* [Гюго. Отверженные, онлайн]. Решение жить праведной жизнью так повлияло на Жана Вальжана, что изменилось и выражение его лица.

Последний портрет Жана Вальжана передан устами привратницы дома, в котором он жил перед смертью. Это совсем короткая зарисовка: *«Жаль! Старичок такой чистенький и беленький, как цыпленочек»* [Гюго. Отверженные, онлайн]. Такое описание дает возможность проследить путь, который прошел герой – от озлобленного каторжника до чистенького

беленького старичка. Последнее описание говорит о том, как позитивно он выглядит в глазах окружающих.

Прямая авторская характеристика присутствует в создании образа Жана Вальжана на протяжении всего романа. Автор рассказывает о прошлом героя, передает его настроение, комментирует его поведение в разных жизненных ситуациях. Данное средство создания образа также способствует отображению эволюции образа.

К примеру, о детстве Жана, семье, роде его занятий, истории падения читатель узнает именно из рассказа автора.

Помимо рассказа о герое, автор дает и комментарии. Так, при первом появлении Жана Вальжана автор комментирует его вид так: *«выражение его глаз было смелое, сердитое, утомленное и грубое. Огонь камина освещал его.*

Вид у него был ужасный. Появление действительно злое» [Гюго. Отверженные, онлайн].

Первое впечатление от бывшего каторжника автор несколько нивелирует дальнейшей его характеристикой: *«Жан Вальжан был человек темный, но это не был дурак. В нем светилась искра природного ума. Несчастье, обладающее также свойством просвещать, добавило еще света в его душу. Под палкой, в кандалах, на цепи, в тюрьме, среди усталости, под жгучим солнцем каторги, на деревянном ложе арестанта, он сосредоточивался и размышлял»* [Гюго. Отверженные, онлайн]. Благодаря этому читатель начинает понимать, что бывший каторжник не так однозначен и не стоит его рисовать только черными красками.

Речь и поступки героя как элементы его **самохарактеристики** также говорят о противоречивости персонажа. Это каторжник, который смотрит на мир жестко и зло, и, в то же время, это человек, у которого под влиянием епископа Мириеля просыпаются добрые чувства. В разговоре с епископом он бравирует своим положением бывшего каторжника, но в то же время и надеется на доброе отношение: *«Значит, так. Мое имя Жан Вальжан. Я каторжник. Я провел на галерах девятнадцать лет. <...> Я заплачу. Мне*

это нипочем. Деньги у меня есть. Я очень устал. Ведь прошел я пешком двенадцать лье. Я голоден. Позволите вы мне остаться?» [Гюго. Отверженные, онлайн].

Поступки Жана Вальжана на его посту мера и после того говорят о том, что этот человек изменился под влиянием епископа и стал помогать другим. Нельзя сказать, что он переродился, поскольку доброе начало было в нем всегда (он попал на каторгу, потому что украл ради других). В конце жизни он ведет себя как человек, который смирился с судьбой и при этом не вини других в том, что он умирает одиноким и заброшенным.

Образы героев романа создаются при помощи целого арсенала средств художественной выразительности. Так, характеризуя Жана Вальжана, автор прибегает к эпитетам (*нищенская наружность; выражение глаз сердитое, утомленное и грубое; ужасный вид; зловещее появление; потертые и потрепанные штаны*), метафоры (*лицо, выжженное солнцем*), антитезы (*доска вместо постели*), сравнения (*собаки и те счастливее*).

Все эти примеры взяты из описания Вальжана в начале романа, когда читатель впервые встречается с бывшим каторжником. Они призваны подчеркнуть свирепость каторжника, тяжесть его образа жизни, нежелание находить общий язык с другими людьми.

Напротив, в описании Жана Вальжана в его последние дни преобладают средства художественной выразительности с другой эмоциональной окраской. Эпитеты (*страшно бледен, белые волосы*) и метафоры (*сердцу тоже нужно давать поглотить косточки; он побывал в аду; свет нездешнего мира*) выражают высшую степень усталости героя от жизни, его немощь и покорность судьбе. В то же время, эпитетом *беспредельная радость* автор подчеркивает, насколько герой рад видеть Козетту.

Часто В. Гюго использует прием противопоставления не при создании одного образа, а в сравнении двух персонажей, показывая, например,

полицейского Жавера, в котором писатель воплощает враждебное людям буржуазное законодательство, и епископа Мириеля.

С Жаном Вальжаном соотнесены другие герои романа, воплощающие различные начала жизни и идейные принципы. Одним из таких важнейших соотношений является в романе противопоставление Жана Вальжана и полицейского инспектора Жавера. Если Жан Вальжан является воплощением высшего нравственного закона человечности и справедливости, то Жавер представляет юридический закон тогдашнего общества, не связанный, по мнению автора, с сущностью человеческого естества, то есть абсолютно формальный.

Жавер не любит и не умеет думать, он свел к одной прямой линии все самые сложные комбинации жизни и выполняет свои обязанности «с религиозным пылом». На свой лад он порядочен и честен, но его узкие казенные добродетели страшнее худших пороков.

Поединок Жана Вальжана и Жавера проходит через весь роман, на его внешних проявлениях – преследовании слугой закона преступника – держится фабула «Отверженных». Но есть и другой, внутренний план этого поединка, в котором Гюго неуклонно приводит Жавера к полному краху. Потерпевший крах перед моральным величием Жана Вальжана, он отпускает «преступника», и тут же его охватывает ужас: «Что же это такое?! Совершаются такие чудовищные вещи, и никто не будет наказан!». И Жавер наказывает сам себя, спасая непогрешимость закона.

При создании образа Жавера автор применяет такие **средства создания художественного образа**, как портрет, авторская характеристика и характеристика другими персонажами. Все эти средства служат для выделения качеств, наиболее характерных для этого персонажа. В отличие от Жана Вальжана, образ Жавера остается практически неизменным. Он меняет свое мнение относительно бывшего каторжника, но сам при этом остается служителем закона.

Портрет Жавера выразителен. Приводим его полностью, чтобы подчеркнуть особенности внешности данного героя: *«Этот человеческий образ состоял из вздернутого носа с широко вырезанными ноздрями, к которым поднимались с обеих сторон густые бакенбарды. Увидя в первый раз эти два леса и эти две пещеры, на душе становилось жутко. Когда Жавер смеялся, что было редко и страшно, то его тонкие губы раскрывались, обнажая не только все зубы, но и десны, и все скуластое лицо его сморщивалось глубокими складками около носа, придавая всему лицу вид морды хищного зверя. Жавер в серьезном настроении был похож на собаку; когда он смеялся – перед вами был тигр. Череп его был развит слабо, в отличие от сильно развитой челюсти; волосы закрывали лоб и ниспадали до бровей, а между глаз лежала постоянная складка, словно клеймо гнева; взгляд был сумрачный, рот сжатый и злой и общий вид повелительный и жесткий»* [Гюго. Отверженные, онлайн]. Сравнения из животного мира приводят к пониманию особенностей Жавера: и тигр, и собака – животные сильные и злые, своего рода охранники (прежде всего собака).

Авторская характеристика более разнообразна. В. Гюго прибегает к характеристике Жавера не один раз, все время подчеркивая одни и те же черты: *«Этот суровый, чуть ли не грозный человек принадлежал к числу людей, бросающихся в глаза наблюдателю даже при самой мимолетной встрече»; «Этот человек весь состоял из двух очень простых и, в сущности, очень хороших чувств, которые, вследствие доведения до крайности, становились в нем почти пороком: уважения к авторитетам и ненависти к бунту»* [Гюго. Отверженные, онлайн].

Снова появляются сравнения из мира животных, но на этот раз речь идет о жестоком волке: *«Астурийские крестьяне убеждены, что в каждом помете волчицы находится по одному псу, убиваемому матерью, без чего этот пес, выросши, загрыз бы всех своих братьев.*

Придайте человеческий образ этому псу, рожденному от волчицы, и вы получите представление о Жавере» [Гюго. Отверженные, онлайн].

Самая показательная характеристика Жавера, которую дает автор, связана с тем, что он называет полицейского фанатиком: *«Он был стоиком, серьезным и суровым; постоянно печальный и задумчивый, он в одно и то же время был скромн и надменн, как все фанатики. Взгляд его пронизывал словно шилом – он колол и леденил. Вся жизнь его суммировалась в двух словах: бодрствовать и надзирать»* [Гюго. Отверженные, онлайн].

Характеристика другими персонажами как средство создания образа Жавера дается в его противопоставлении Жану Валжану: *«Господин Мадлен встал.*

- Жавер, вы честный человек, и я вас уважаю. Вы преувеличиваете свою вину. К тому же это обида, касающаяся меня одного. Жавер, вы достойны повышения, а не унижения. Я желаю, чтобы вы сохранили свое место» [Гюго. Отверженные, онлайн].

Бывший каторжник, понимая все недостатки Жавера, тем не менее, подчеркивает и его позитивную черту – честность. Так еще раз подчеркивается двойственность этого образа.

При создании образа Жавера используются такие средства художественной выразительности, как эпитеты (*суровый, грозный человек; сумрачный взгляд; злой и жесткий рот*), метафоры (*взгляд колол и леденил*) и сравнения (*эти два леса и эти две пещеры – о носе и бакенбардах; в серьезном настроении был похож на собаку; когда он смеялся – перед вами был тигр; лицо имело вид морды хищного зверя*). Все эти средства призваны создать образ ревностного служителя закона, неподкупного, верного, как собака, злого, как тигр, бескомпромиссного и даже злого.

Много внимания в романе уделяется образу епископа Мариеля. Писатель отмечал: *«Идея родила персонажи, персонажи произвели драму»*. В образе епископа воплотилась одна из главных «идей» писателя – высшая гуманность, основывающаяся на принципах христианского милосердия. Епископ Мириель не является основным героем в романе «Отверженные»,

однако этот образ исключительно важен как для сюжета самого романа, так и для творчества Виктора Гюго в целом.

Одним из средств создания образа является **портрет** героя. Автор описывает его так: *«епископу минуло семьдесят пять лет, но на вид ему казалось не более шестидесяти. Роста был он небольшого, довольно полный, и он ходил пешком, желая победить склонность к тучности; походка у него была твердая, и стан очень незначительно сгорблен»* [Гюго. Отверженные, онлайн]. Моложавость епископа подчеркивает его силу духа, энергичность.

Для более глубокого анализа образа священнослужителя необходимо изучить его сюжетную линию. До вступления в должность епископа автором кратко и туманно описывается прежняя жизнь будущего священника. **Авторская характеристика** подчеркивает, что его фигура окружена слухами, досужими толками и сплетнями: *«будет <...> бесполезно, для соблюдения полнейшей точности, упомянуть здесь о толках и пересудах<...> Правдива или лжива людская молва <...> Если верить слухам...»* [Гюго. Отверженные, онлайн]. Неясность и «непрочность» прошлого свойственна романтическому герою, и в этом Виктор Гюго отдает дань романтизму.

Автор еще не раз обратится к характеристике этого героя. Например, он подчеркивает то почитание, с которым его встречают люди: *«Его появление было везде праздником. В его присутствии было что-то согревающее и светлое»* [Гюго. Отверженные, онлайн].

Читатель узнает о прошлом героя не из «первых уст», а через слова других персонажей, которые даже могут оказаться неправдой (здесь мы видим **характеристику другими персонажами**). Можно сделать вывод о том, что епископ Шарль-Франсуа-Бьенвеню Мириель приходит к идее монашества и отречения от мира через разочарование не только в собственной жизни, первую половину которой он *«целиком посвятил свету и любовным похождениям»*, но также через разочарование в итогах революции.

Переворот лишил его семьи, всякого материального благополучия и оказался разрушителен для жизни всего французского общества XVIII века. Чтобы избежать душевного краха, Мириель в первые дни революции эмигрировал в Италию, откуда вернулся уже в сане священника. При этом отметим важную деталь для писателя эпохи романтизма: Виктор Гюго не дает подробного описания времени, проведенного героем за пределами Франции.

В образе епископа Мириеля прослеживаются важные черты героя-романтика уже на первых страницах произведения: человек с окутанным слухами прошлым, исключительная личность, находящаяся в конфликтных отношениях с социумом.

Также важно отметить, что описание епископа строится автором на основе душевных качеств героя, его поступков и жизненной философии (**самохарактеристика** персонажа): *«Он умел целыми часами просиживать молча рядом с мужем, потерявшим любимую жену, или с матерью, потерявшей ребенка. Но, зная, когда надо молчать, он знал также, когда надо говорить. О, чудесный утешитель!»* [Гюго. Отверженные, онлайн]. Из биографии Мириеля можно сделать вывод, что он сам прошёл некое «возрождение».

Все поступки и речи епископа говорят о том, насколько праведным является этот персонаж. Он ни разу не отступает от своей позиции – помогать тем, кто нуждается в поддержке, придерживаться высоких моральных принципов. Обратим внимание на несколько высказываний этого персонажа, свидетельствующих о его праведности: *«Святость – исключение, справедливость – общее правило. Ошибайтесь, падайте, грешите, но будьте справедливы. Грешить как можно меньше – вот правило человеческое. Безгрешность – мечта ангела. Грех – путь в гору»* [Гюго. Отверженные, онлайн].

Будучи второстепенным героем, он внёс огромный вклад в становление главного героя. Истинность этой авторской мысли показана в судьбе

главного героя Жана Вальжана. На наших глазах происходит перерождение бывшего каторжника, ожесточенного жизнью, в человека высоконравственного, вызванное сердечным отношением к нему епископа. Благодаря моральной поддержке Мириеля Жан Вальжан становится другим человеком. «Произошло преобразование», – говорит автор.

Главная антитеза романа – контраст добра и зла, мир угнетенных и мир угнетающих. Выразительным примером изображения пространства «добра» в романе «Отверженные» может служить дом епископа Мириеля. Как отмечает исследователь: «Весь текст романа – это борьба света и тьмы, добра и зла, материализма и веры» [24]. «Дом», по мнению А.Б. Есина, является «одной из основных типологических моделей пространства, представляющих собой содержательные формы, которые, сохраняя свой общий широкий смысл, индивидуализируются автором» [21].

Дом епископа представляет собой небольшой замкнутый мир, отделенный от остального пространства не столько стенами дома, сколько атмосферой святости и милосердия, царящей внутри. Контраст между пространством дома и внешним миром наиболее ярко ощущается при появлении Жана Вальжана, отвергнутого всеми и радушно встреченного епископом. Сам Мириель, по мнению автора, представляет собой идеальное воплощение всех наилучших человеческих качеств, таких как любовь к ближнему, доброта, милосердие, аскетизм, кротость. Свой дом Мириель отдал больнице для бедняков, поселившись в небольшом здании: *«Все комнаты ... были чисто выбелены, как это принято в казармах и больницах»* [Гюго. Отверженные, онлайн]. Обстановка дома раскрывает также своеобразное понимание религии Мириелем: *«Буфет, накрытый белыми салфетками и дешевыми кружевами, епископ превратил в алтарь»* [Гюго. Отверженные, онлайн], объясняя это тем, что *«лучший алтарь – это душа несчастного, который утешился и благодарит бога»* [Гюго. Отверженные, онлайн].

Стену спальни епископа украшает медное распятие «в *деревянной рамке с облезшей позолотой*» [Гюго. Отверженные, онлайн]. Эти детали как нельзя точно раскрывают суть натуры персонажа, для которого истинная любовь к богу – это любовь к людям. Здесь мы видим и позицию самого автора, противопоставляющего золоту католических храмов истинный храм, воздвигаемый в душе праведника и не нуждающийся в богатом убранстве. Епископ содержал свой дом в идеальной чистоте, так же, как и свои помыслы: «*Чистота была единственной роскошью, которую допускал епископ*» [Гюго. Отверженные, онлайн].

Средства художественной выразительности при создании образа епископа – это в первую очередь эпитеты. В отличие от образов Жавера и Жана Вальжана в начале романа, где СХВ призваны подчеркнуть жесткость героев, в образе епископа преобладают «мягкие» эпитеты: *приветливая и живая беседа; святая душа*; в то же время – *твердая походка* свидетельствует, что этот герой может настоять на своем во имя исполнения своих планов.

Реальная действительность корректирует представления Гюго о всесиилии гуманности и любви. Революция 1848 г. и государственный переворот Луи Бонапарта, уничтоживший буржуазную республику, изменили политические взгляды Гюго, что привело его к оправданию революционного насилия, правда, только против монархии за республику. Поэтому в процессе переработки «Отверженных» в 50-60-е годы Гюго добавил в роман главы, которые с сочувствием изображают республиканское восстание 1832 г. в Париже.

В результате этого на страницах романа появляется еще один идеальный герой, пламенный вдохновитель восстания, Анжольрас, которому писатель отводит особую роль. Гюго сам не может четко решить, что оказывается действеннее в жизни этого персонажа – идея гуманности или активная борьба.

Мы видим, что прелесть и очарование в романе состоит не в любовании вещами, не в особой обстановке, убранстве или мебелировке, а в душах обитателей описываемого пространства. Добро и свет скорее селятся в скромном обиталище, чем в королевском дворце или богатом особняке.

Для творчества Гюго очень характерным примером является создание персонажей абсолютно положительных, идеальных, так же как полностью отрицательных, каковыми являются в романе Тенардые.

Тенардые, являющийся воплощением зла, создает вокруг себя пространство, полностью соответствующее его натуре, в то время как его дочери, которые ранее были представлены милыми хорошенькими девочками, неминуемо подвергаются влиянию этого пространства, превращаясь в *«двух порожденных нищетой уродов, порочных, и в то же время невинных»* [Гюго. Отверженные, онлайн]. С помощью образа жизни и жилища Тенардые раскрывается писателем характер, натура этого персонажа.

В.Гюго это делает с помощью взгляда со стороны, а именно, с помощью Мариуса Понмерси, приверженца республиканской революции. Комнату Тенардые он сравнивает с «логовом», «конурой». Людей, которые проживают в нем, он называет дикими зверями, хотя *«звериные берлоги заслуживают предпочтения перед человеческими»* [Гюго. Отверженные, онлайн]. Символическую функцию выполняет освещение жилища: *«Дневных лучей проникало как раз столько, чтобы человеческое лицо казалось лицом призрака»* [Гюго. Отверженные, онлайн]. Полумрак помещения как бы проникает в души его обитателей, где отсутствие света – это отсутствие каких-либо добрых чувств. Дочери Тенардые являются лишь подобиями девушек, частично утратив человеческий облик в такой человеконенавистнической среде. Воображение Мариуса, пораженное увиденной картиной, наделяет комнату сверхъестественными свойствами, усиливая зловещее впечатление: *«Всюду выступы, углы, черные провалы, ... ужасные бездонные ямы в закоулках, где должны были таиться пауки*

величиной с кулак, мокрицы длиной в ступню» и даже «человекообразные чудовища» [Гюго. Отверженные, онлайн].

Подобное описание переносит читателя из реального мира в мир фантазмагорический, населенный фантастическими чудовищами. Автор рисует жилище настолько отвратительным, что более подошло бы для безобразных монстров, в то время как в нем жили люди, в том числе дети. Описание жилища способствует раскрытию образа жизни его хозяев: *«Ничто в комнате не указывало на занятие каким-либо трудом: не было в ней ни станка, ни прялки, ни инструмента»* [Гюго. Отверженные, онлайн].

Эта деталь говорит о том, что при всей вопиющей нищете обитатели чердака даже не пытались улучшить свое положение, зарабатывая себе на жизнь честным способом. В подтверждение этому, Мариус застаёт главу семьи за его привычной работой – составлением фальшивых писем, в которых он выпрашивал деньги. Автор сравнивает комнату с могилой, в которой вместе с совестью и нравственностью похоронены души обитателей: *«Мариус несколько минут рассматривал эту мрачную комнату, более страшную, нежели могила, ибо чувствовалось, что тут еще содрогается человеческая душа, еще трепещет жизнь»* [Гюго. Отверженные, онлайн].

На фоне людей, которые потеряли всякую нравственность и погрязли в пороках, В.Гюго показывает нравственных людей, которые умеют бороться за свободы и умеют любить. Писатель считает, что любовь преображает героев. Идеальный герой, которым является Мариус в романе, может быть не только революционером, но и романтиком в жизни, влюбленным в самую красивую девушку на свете.

В романе «Отверженные» любовь Мариуса показана писателем на фоне природы. Природа прекрасна, как и чувство молодого человека, которое зародилось в Люксембургском саду: *«Мариус раскрыл всю душу природе, он ни о чем не думал, а только жил и дышал. Он шел мимо скамьи, девушка подняла на него глаза, их взоры встретились. Что было на сей раз во взгляде девушки? На это Мариус не мог бы ответить. В нем не было ничего – и*

было все. Словно неожиданно сверкнула молния» [Гюго. Отверженные, онлайн]. Мариус признается в любви к Козетте в саду, который является самым подходящим пространством для выражения особенного, неземного чувства: *«Садовник удалился, ... вернулась природа»* [Гюго. Отверженные, онлайн]. Именно природа создала эту идиллию, где царили полная гармония и единство, где *«то, что расстилается по земле, встречалось с тем, что расцветает в воздухе»*. Природа сама создает условия для возникновения «космической любви», следуя извечным законам вселенной. Сад наполняется магией любви, когда девушка получает, наконец, письмо с признанием, которое она находит все в том же саду: *«Она почувствовала себя во власти непреодолимых чар; взглянула на небо, на акации, залитые светом, на голубей, летавших над соседней кровлей»* [Гюго. Отверженные, онлайн].

Виктор Гюго показывает в романе «Отверженные» образы не только взрослых людей, но и детей. В этом произведении отображение судьбы детей служит еще одним доказательством жестокой сущности буржуазного общества XIX века. Дети также страдают от несправедливости и отсутствия сострадания со стороны общества.

Козетта и Гаврош – любимые герои писателя, воплощение несправедливо потерянного детства. Козетта – дочка Фантины, одной из героинь романа. Девочка была единственной дочерью молодой женщины, которая вынуждена была отдать ребенка на воспитание в чужую семью, но исправно высылала деньги, надеясь, что в этой семье к ней будут относиться с любовью. Однако, девочка вынуждена работать с ранних лет у семьи кабатчика Тенардье.

Трёхлетняя Козетта описана как самое милое в мире создание. Она в кокетливом наряде, с прелестным цветом лица, щёчками, словно яблочки, и большими голубыми, как у матери, глазами. Она любима своей матерью и прекрасно себя чувствует.

У Тенардье, то есть в чужой семье, Козетта была одета в старые юбочки и рубашонки маленьких Тенардье, её кормили объедками с общего

стола. Девочка была бессловесной жертвой двух дочерей Тенардьё, а с пятилетнего возраста стала служанкой в доме. Она ходила за покупками, подметала комнаты, двор, улицу, мыла посуду и таскала тяжести. Девочку прозвали Жаворонком.

Козетта попадает в дом Тенардьё в три годика. В 1823 году читатель встречает Козетту в лохмотьях и деревянных башмаках на босу ногу, она по-прежнему является служанкой у Тенардьё. Козетте *«было только 8 лет, но она уже так много выстрадала, что в минуты горестной задумчивости казалась маленькой старушкой»*. Она была худенькой бледной девочкой на вид лет шести. Глаза были тусклыми от постоянных слёз, она была ужасающе худа, из-за озноба постоянно сдвигала колени. Девочка была одета в лохмотья, и весь её облик выражал страх. Взгляд её был печален и мрачен. *«Несправедливость сделала ее угрюмой, а нищета некрасивой. От нее не осталось ничего, кроме прекрасных больших глаз, на которые было больно смотреть, потому что, будь они меньше, в них, казалось, не могло бы уместиться столько печали»* [Гюго. Отверженные, онлайн]. Сельскую гостиницу, которая принадлежит Тенардьё, В.Гюго сравнивает с паутиной, а маленького ребенка в услужении с мухой, которая попала к паукам в паутину. *«Харчевня Тенардьё была словно паутина, в которой запуталась и билась Козетта. В этой злосчастной маленькой служанке как бы воплотился образ самого рабства. Это была муха в услужении у пауков»* [Гюго. Отверженные, онлайн]. Несчастья ребенка, страдающего от несправедливости, голода, тяжелого труда и холода – это серьезное обличение писателем существующего социального (капиталистического) строя.

У В.Гюго есть любимые персонажи. К таким персонажам можно отнести Гавроша. Гаврош – третий ребёнок семьи трактирщика Тенардьё. Он стал поздним ребенком, который родился у них, по утверждению матери, «из-за холода». Госпожа Тенардьё не любила его. Свою любовь она изливала только на старших дочерей Эпонину и Азельму.

Читатель даже не знает истинного имени мальчика, ведь Гаврош – значит просто беспризорник, то есть имя нарицательное, а не собственное. У Гавроша есть дом, есть родители, но он не хочет жить в доме, где его не любят, и становится бездомным. Маленький Гаврош, искренний, по-детски обаятельный и веселый житель парижских улиц. Писатель подчеркивает, что основной чертой характера Гавроша является его оптимизм и лёгкое отношение к жизни. Он никогда не даёт себя в обиду и чувствует себя на улице, как рыба в воде. Он сразу замечает, когда пекарь задумал дать ему пеклеванный хлеб, и отшучивается от него.

Этот ребенок – настоящий герой. Он бесстрашен. В момент восстания он, не задумываясь, бросается защищать город, его улицы и их простых обитателей. *«Будем драться, черт побери! Хватит с меня деспотизма!»* – кричит он, размахивая старым сломанным пистолетом. Гаврош помогает еще более нуждающимся малышам, спасает их от голода. Он героически сражается на баррикадах и гибнет под градом пуль. Гибель ребенка тоже является преступлением, которое В.Гюго не может простить правящему классу.

Значительное место в романах занимают пейзажные образы. Природа выступает символом извечных вселенских законов, прославляющих любовь, жизнь, свободу, постоянное обновление. Виктор Гюго проводит параллель между образами природы и человеческой душой: на свободе природа расцветает во всей своей красе.

Природа неразделимо переплетена с чувствами девушки, она словно направляет ее, помогает. Во время первого свидания голос Мариуса, *«чуть различимый в шелесте листьев»*, тоже как будто становится частью сада: *«Цветы раскрывались вокруг них, они произносили слова любви, от которых вздрагивали деревья»* [Гюго. Отверженные, онлайн]. *«Никогда еще безмятежная гармония вселенной не отвечала так внутренней музыке любви»* [Гюго. Отверженные, онлайн]. Мариус лишь слегка прикасается

губами к руке Козетты, косынке или локону. В саду, словно в раю, живет любовь духовная, практически бестелесная.

Этот отрывок наиболее ярко иллюстрирует принцип двоемирия, который был свойственен романтизму и который использует В.Гюго для создания ярко выраженного контраста: в характерах героев, в описываемых событиях, в их оценке, в изображаемом пространстве, в котором эти события происходят. Писатель в романе противопоставляет чистоту грязи, свет тьме, возвышенность низменности и т.д. В романе «Отверженные» Виктор Гюго воспекает бедных людей, которые для него являются честными, порядочными, добрыми. Образы высоконравственных персонажей сопровождаются в романе мотивом бедности, аскетизма, самопожертвования.

Автор часто прибегает к символическим образам (могила, склеп, сад, дом). Символизм проявляется в использовании освещения и цветовой гаммы, которые помогают воссоздать не только общую картину, но и атмосферу, царящую в данном пространстве.

Рассмотрим, с помощью каких средств Виктор Гюго отобразил возрождение персонажей в романе «Собор Парижской богородицы» (1831).

2.3. Духовное возрождение героев романа Виктора Гюго «Собор Парижской Богородицы»

В романе «Собор Парижской Богородицы» автор создает целую систему образов, но основное его внимание сосредоточено на трех персонажах: Квазимодо, Эсмеральде и Клоде Фролло.

Из самой гущи народной толпы, которая играет решающую роль во всей концепции романа, выходят и его главные герои – уличная танцовщица Эсмеральда и горбатый звонарь Квазимодо. Читатель впервые встречается с ними во время народного праздника на площади перед собором, где Эсмеральда танцует и показывает фокусы с помощью своей козочки, а Квазимодо возглавляет шутовскую процессию в качестве короля уродов. Оба

они так тесно связаны с живописной толпой, которая их окружает, что кажется, будто художник лишь на время извлек их из нее, чтобы толкнуть на сцену и сделать главными персонажами своего произведения.

Эсмеральда и Квазимодо представляют как бы два разных лика этой многоголосой толпы. Первым перед читателем предстает Квазимодо, звонарь Собора Парижской Богоматери. Он побеждает в выборах короля уродов. Примечательно, что в соревновании участники корчат страшные рожи, в то время как Квазимодо побеждает, не прибегая к гримасам. Внешность горбуна вызывает отвращение у всех, кто его видит. **Портрет** героя служит выразительным средством создания образа: *«Мы не беремся дать читателю понятие об этом лице с четырехгранным носом, ртом в виде подковы и раздвоенным подбородком. Над маленьким, в виде мешка, левым глазом этого уродца нависла щетинистая рыжая бровь, тогда как правый глаз совсем исчезал под громадной бородавкой; поломанные зубы были выщерблены, как зубцы на крепостной стене, а один из них выступал из-за растрескавшихся губ, как клык слона. Но еще труднее передать выражение этого ужасного лица — какую-то смесь злости, изумления и грусти. А теперь представьте себе, если можете, это чудовище»* [Гюго. Собор Парижской Богоматери, онлайн].

Позднее к этому описанию автор добавляет еще и описание фигуры Квазимодо, которая тоже представляет собой живописное, но ужасное зрелище: *«Огромная голова с щетинистыми рыжими волосами, громадный горб на спине и поменьше на груди; страшно искривленные ноги, которые могли соприкасаться только в коленях и напоминали два изогнутых серпа; громадные ступни, чудовищные руки и при всем этом безобразии что-то грозное, могучее и смелое во всей фигуре ...»*[Гюго. Собор Парижской Богоматери, онлайн].

Из-за внешности героя люди не имеют возможности заглянуть в его душу. Для всех он «*чертов звонарь, который будит людей по ночам*». Для Квазимодо есть только один путь из враждебного ему мира – в другой мир –

в его собор: *«это существо было соединено с собором Богоматери какой-то особенной извечной гармонией»* [Гюго. Собор Парижской Богоматери, онлайн]. Собор словно разговаривает с ним звоном своих колоколов, что для Квазимодо является возможностью для творчества, для музыки. И в то же время, собор представляется тюрьмой для Квазимодо.

Отталкивающая внешность героя не дает возможность понять, что на самом деле он может быть добрым, преданным, что в итоге и продемонстрирует по отношению к Эсмеральде. Для всех же окружающих он остается монстром, что демонстрируют такие средства создания образа, как **авторская характеристика и характеристика другими персонажами**. Так, другие персонажи видят Квазимодо не просто уродцем, но даже и пособником дьявола. Приведем высказывания нескольких людей из толпы:

«— Господи, какая отвратительная обезьяна! — воскликнула одна из них.

— И он так же зол, как и уродлив,— подхватила другая.

— Это сам дьявол! — прибавила третья.

Я уверена, что он летает на шабаш. Раз он забыл свою метлу около моего дома.

— Безобразный горбун!

— Гнусная душонка!» [Гюго. Собор Парижской Богоматери, онлайн].

Автор также описывает отталкивающую внешность Квазимодо, но при этом еще и отображает его пренебрежительное отношение к толпе: *«И выражение горькой, презрительной радости осветило мрачное лицо циклопа, когда он увидел под своими уродливыми ногами головы всех этих красивых, прямых, стройных людей»* [Гюго. Собор Парижской Богоматери, онлайн]. Очевидно, что Квазимодо на презрение толпы отвечает ей тем же.

Самохарактеристика как средство создания образа выражается посредством речи и поведения данного персонажа. При этом речь как таковая представлена мало, потому что Квазимодо вообще не расположен к разговорам: *«когда перед ним возникала неизбежная необходимость*

говорить, язык его поворачивался тяжело и неуклюже, как дверь на ржавых петлях»; «он всегда с крайнею неохотою обращался к людям» [Гюго. Собор Парижской Богоматери, онлайн].

Его поступки показывают противоречивость натуры: с одной стороны, он выражает абсолютную преданность тем, кто видит в нем человека (Эсмеральде и Фролло до его предательства), а с другой – презрение к тем, кто считает его монстром: *«Угрюмый, коренастый, всклокоченный, чудовищный, насторожившийся, он облизывал свои кабаныи клыки, ворчал, как дикий зверь, и одним взглядом или жестом заставлял толпу отпрянуть в сторону»* [Гюго. Собор Парижской Богоматери, онлайн].

Для создания образов своих героев, которые на протяжении романа «Собор Парижской Богоматери» переживают духовное возрождение, Виктор Гюго широко использует приемы контраста и гротеска. Эти приемы он широко использует в отношениях между Квазимодо и Эсмеральдой.

Эсмеральда не пугается его внешности, обращается с ним как с равным, обычным человеком. В нем вспыхивает благодарность и любовь, которые раскрывают все самые прекрасные стороны его души.

Создавая образ Квазимодо, автор прибегает к таким тропам, как эпитеты (*громадная бородавка; поломанные зубы; отвратительная обезьяна; безобразный горбун*) и сравнения (*рот в виде подковы; поломанные зубы были выщерблены, как зубцы на крепостной стене*). Все они призваны подчеркнуть уродство персонажа и негативное отношение к нему народа. В то же время, эпитетом *выражение презрительной радости* автор подчеркивает пренебрежительное отношение героя к тем, кто над ним смеется. С этой же целью употреблена и антитеза: *он увидел под своими уродливыми ногами головы всех этих красивых, прямых, стройных людей*.

Есть в романе и другие эпитеты. Они подчеркивают красоту души Квазимодо, в отличие от его внешности: *глубокий грустный взгляд* (адресованный Эсмеральде). Ту же цель преследуют и антитеза *грубый голос, кротко говоривший*, метафора *лицо его осветилось радостью и нежностью*.

В образе Квазимодо наиболее ярко проявился художественный принцип гротеска: внешнее безобразие скрывает в нем душевную красоту; искривленный, горбатый и одноглазый – настоящее романтическое чудовище – он кажется «ожившей химерой», люди ненавидят его за уродство, а он платит им озлоблением; и никому, даже Эсмеральде, не дано разгадать его прекрасную душу, недаром он горестно шепчет вслед счастливому сопернику: *«Значит, вот каким надо быть! Красивым снаружи!»*.

Этот же прием контраста применяется в создании образа Феба де Шатопера. Он красив, носит блестящий мундир, а внутри – пустота и легкомыслие. Внешность этого героя детально не описана, но несколько раз повторяется, что он очень красив: *«Цыганка, грациозно приподнявшись на седле и положив руки на плечи молодого всадника, несколько секунд пристально смотрела на него, как бы благодаря его за оказанную услугу и вместе с тем восхищаясь его красивой наружностью»* [Гюго. Собор Парижской Богоматери, онлайн].

Одно из интереснейших изобретений Гюго-романтика – это образ Клода Фролло. С одной стороны, Клод Фролло – суровый религиозный фанатик, аскет, деспот, последовательно вытравляющий из себя все человеческое; в этом проявляется его средневековый, мрачный фанатизм. С другой стороны, ценой постоянной работы над собой он стал самым ученым человеком среди своих современников, он постиг все науки, но нигде не нашел истины и успокоения, и его беспокойный душевный разлад с самим собой – черта человека Нового времени, черта романтического героя.

Одним из средств создания данного образа является **авторская характеристика**. Писатель рассказывает о прошлом героя, о его семье, особенностях поведения и характера. Особое внимание автор уделяет биографии своего героя: детство и юность будущего архидьякона описаны очень детально: *«Он принадлежал к одной из тех семей среднего круга, которые на непочтительном языке прошлого века именовались либо*

именитыми горожанами, либо мелкими дворянами» [Гюго. Собор Парижской Богоматери, онлайн].

Отмечает автор также то, что Фролло с детства был непростой личностью, и таковым остался: *«Впрочем, Клод и от природы был ребенком серьезным, тихим и задумчивым. Он отлично учился, быстро запоминал, никогда не шумел во время рекреаций, не участвовал в вакханалиях улицы Фуар...»*; *«Клод Фролло действительно не был обыкновенною личностью»* [Гюго. Собор Парижской Богоматери, онлайн]. Тихий, старательный, скромный, но очень непростой человек – таким он был в детстве, а позднее стали доминировать более жесткие черты характера. Авторская характеристика дает возможность проследить эволюция героя: от тихого школьника до авторитетного отца церкви, *«теперь это был строгий, серьезный и угрюмый священник, блюститель души»* [Гюго. Собор Парижской Богоматери, онлайн].

Портрет героя не дает возможности проследить его становление, поскольку описывает Фролло только в период развития действия романа. Благодаря портрету читатель воспринимает героя как умудренного годами человека, хотя ему не так и много лет: *«Человеку этому <...> , одежду которого нельзя было рассмотреть за окружавшей его толпой, казалось на вид не больше тридцати пяти лет. А между тем он был лыс, и только несколько прядей жидких и уже седеющих волос остались у него на висках. Его высокий и широкий лоб был изрезан морщинами, но впалые глаза сверкали пылом молодости, жаждой жизни и глубокой страстью»* [Гюго. Собор Парижской Богоматери, онлайн].

Выразительным средством создания данного образа является **характеристика** героя другими персонажами. Интересно то, что сплетницы и его считают колдуном, как его воспитанника Квазимодо: *«— Разве я не говорила вам, сестра, что этот молодой клирик, Клод Фролло, колдун?»* [Гюго. Собор Парижской Богоматери, онлайн]. Очевидно, таковым его считают из-за умения воздействовать на людей.

Показательно и отношение к Фролло его воспитанника: *«Архидьякон стоял гневный, в угрожающей, повелительной позе; Квазимодо склонялся к его ногам, смиренный, умоляющий. А между тем он мог бы одним пальцем уничтожить Клода Фролло, — в этом не было ни малейшего сомнения»* [Гюго. Собор Парижской Богоматери, онлайн]. Правда, в этом случае покорность Квазимодо может объясняться не только силой воздействия на него Фролло, но и характером самого воспитанника, который глубоко уважает священника за то, что он его спас и воспитал.

Средства художественной выразительности по отношению к этому образу призваны подчеркнуть суровость Фролло и его приверженность идее. Это эпитеты (*суровое, спокойное и мрачное лицо; строгий, серьезный и угрюмый священник*), метафоры (*широкий лоб был изрезан морщинами; блюститель душ*), антитеза (*впалые глаза сверкали пылом молодости, жаждой жизни и глубокой страстью*).

Обращаясь снова к противопоставлению образов в романе, отметим также, что В. Гюго противопоставляет Квазимодо, Феба и Фролло, используя любовный мотив: все они попадают под обаяние Эсмеральды. Но только в одном из них, Квазимодо, чувство любви к девушке пробуждает силы для его духовного развития, для преображения его души. Второй персонаж романа — Фролло — оказывается охвачен порочной страстью, порожденной лишь чувственным началом, и эта страсть, в конце концов, приводит его сначала к убийству, а затем, к гибели.

В финале этой любовной линии, когда проявились низменные черты у одних и духовная сущность других, автор представляет перед читателем два разных союза: Квазимодо, умирающего рядом с убитой возлюбленной и Феба. В случае с Квазимодо мы видим то, что называется «вечный брак», до смерти и после нее. А про Феба Гюго говорит только одну фразу: *«Феб де Шатопер тоже кончил трагически. Он женился»* [Гюго. Собор Парижской Богоматери, онлайн].

В отличие от гибели Фролло, смерть Квазимодо в финале романа воспринимается как торжество красоты духа над уродством тела: *«человек этот пришел сюда и здесь умер. Когда его хотели отделить от того скелета, который он обнимал, — он рассыпался прахом»* [Гюго. Собор Парижской Богоматери, онлайн]. О важности духовной красоты говорит и сам Квазимодо Эсмеральде. По поводу ее увлечения Фебом он бросает только одну фразу: *«Не смотри на лицо, девушка»*.

Очень ярко мотив духовного возрождения показан в образе Квазимодо. С латинского языка «квази» — означает «как будто», «почти». И вот этого «почти человека» преображает любовь к прекрасной Эсмеральде, и он оказывается в состоянии не только правильно разобраться в конфликте Эсмеральды и Фролло, не только спасти плясунью, но и решиться на убийство священника, ставшего ему приемным отцом. Так в романе воплощается тема исторического прогресса, который ведет к пробуждению более гуманной морали.

В романе «Собор Парижской Богоматери» идея милосердия и всемогущества любви является центральной. Несмотря на трагический финал, у читателя остается четкая уверенность победы любви и добра над злом и ненавистью. И на протяжении всего романа милосердие и любовь являются движущей силой всего происходящего. Так, капля воды, которую дала Эсмеральда прикованному к столбу умирающему от жажды Квазимодо, делает его преданным и любящим человеком: *«За эту каплю воды, за эту каплю жалости я могу заплатить лишь всей моей жизнью»* [Гюго. Собор Парижской Богоматери, онлайн].

Из озлобленного и жестокого человека капля милосердия Квазимодо превращает в бесстрашного героя, противостоящего вооруженной толпе.

В образе красавицы Эсмеральды Гюго соединяет все самое доброе, талантливое, красивое, непосредственное, что можно встретить в человеке. Она сама есть душа народа, противопоставленная навязанному церковными фанатиками аскетизму. Эсмеральда жизнерадостна, она любит песни, танцы,

она беспечна и добра со всеми, даже с Квазимодо. Она – воплощенная радость и гармония. Внешность Эсмеральды описана как внешность идеала согласно всем принципам романтизма: *«Она была невысока ростом, но казалась высокой – так строен был ее тонкий стан. Она была смугла, но не трудно догадаться, что днем ее кожа отливала тем чудесным золотистым оттенком, который присущ андалузкам и римлянкам... И всякий раз, когда ее сияющее лицо возникало перед вами, взгляды ее больших глаз, черных глаз, ослепляли вас, как молния»* [Гюго. Собор Парижской Богоматери, онлайн]. Этот **портрет** подчеркивает и красоту героини, и силу ее воздействия на мужчин. В то же время, несложно отметить, что сравнение Эсмеральды с другими «экзотическими» женщинами и делает этот портрет романтическим.

Авторская характеристика как средство создания образа подчеркивает достоинства девушки. Гюго неоднократно подчеркивает, что при появлении Эсмеральды все озаряется каким-то волшебным сиянием: *«Она была словно факел, внесенный со света во мрак»* [Гюго. Собор Парижской Богоматери, онлайн].

Самохарактеристика героини представлена посредством описания ее поступков. К примеру, она обороняется от излишнего мужского внимания: *«Она стояла перед ним, гневная и гордая, с дрожащими губами и раздувающимися ноздрями; щеки ее пылали, черные глаза сверкали»* [Гюго. Собор Парижской Богоматери, онлайн]. Многие считали цыганок легкодоступными женщинами, но Эсмеральда такой явно не была и доказывала это своим поведением.

Характеристика другими персонажами достаточно разнопланова: мужчины видят в девушке прежде всего красоту, привлекательность, и в то же время не воспринимают ее как достойную серьезного внимания. Капитан Феб увлекся красотой Эсмеральды, но не собирается ради нее бросать невесту. А Фролло вообще видит в цыганке искушение, посланное ему нечистыми силами, за что, собственно, девушка и была казнена.

Средства художественной выразительности при создании этого образа призваны подчеркнуть красоту героини, ее добрый нрав. Среди примеров таких средств – в первую очередь эпитеты (*тонкая фигурка; чудный золотистый оттенок; маленькие ножки; сияющее лицо; большие черные глаза; прелестное лицо; прехорошенькая девушка*), метафоры (*саламандра; нимфа; богиня; вакханка*) и сравнения (*тоненькая, легкая и подвижная, как оса; она обжигала вас, как молнией, взглядом своих больших черных глаз*).

Цыганке Эсмеральде противопоставлена белокурая Флёр-де-Лис – богатая представительница высшего света, невеста Феба. Она изящна, но холодна и эгоистична. На контрасте основаны и взаимоотношения между Эсмеральдой и Фебом: глубина любви, нежность и тонкость чувства у Эсмеральды противопоставлены ничтожности, пошлости дворянина Феба.

Внутренняя логика романтического искусства Гюго приводит к тому, что и взаимоотношения между резко контрастирующими героями приобретают исключительный, преувеличенный характер, но при этом демонстрируя все положительные и отрицательные стороны характеры персонажей.

2.4. Сопоставительный анализ жизненного пути героев произведений Виктора Гюго «Отверженные» и «Собор Парижской богородицы»

Значительная часть романтических героев Виктора Гюго проходят некое внутреннее, духовное возрождение. В большей степени на данное перевоплощение оказывают влияние другие герои. Например, епископ Мириель дал начало духовному перерождению бывшему каторжнику Жану Вальжану.

Благочестивый епископ оказался первым человеком, который не отвернулся от Жана Вальжана, узнав о его прошлом. Он его приютил в своём доме, обращался, как с равным, и не просто простил кражу столового серебра, а ещё и подарил два серебряных подсвечника, попросив употребить

их с пользой для бедных. В очерстевшей от тяжёлого труда и постоянной несправедливости душе каторжника произошёл внутренний переворот, приведший его на первую ступень нравственного становления – он стал вести честный и благочестивый образ жизни, занявшись промышленным производством и заботясь о своих рабочих: *«Всякий нуждавшийся мог прийти туда, с уверенностью получить работу и хлеб. <...> Он был неумолим насчет нравственности. Это единственный предмет, в котором он выказывал нетерпимость»* [Гюго. Отверженные, онлайн].

Вторым переломным моментом в судьбе Жана Вальжана стало дело Шанматье. Спасение неизвестного ему человека от каторги и раскрытие инкогнито далось герою путём тяжёлой внутренней борьбы – Жан Вальжан промучился целую ночь, думая о том, стоит ли ему рисковать благополучием целого края ради жизни одного человека, и, если он остановится на последнем, не будет ли это свидетельствовать о его излишней гордости. Навстречу судьбе герой отправляется, так и не приняв никакого решения. Своё имя он говорит на заседании суда, увидев в Шанматье обычного недалёкого старика, который понятия не имеет о том, что происходит вокруг него.

Самым трагическим для Жана Вальжана оказывается третий этап его духовного становления, когда он отказывается от Козетты. Любящий свою названную дочь, сочетающий в себе бесконечное разнообразие чувств, он идёт на баррикаду улицы Шанврери, где спасает от смерти Мариуса – того самого Мариуса, которого он ненавидит лютой ненавистью, с тем, чтобы потом не просто отдать ему самое дорогое, что у него есть – Козетту, но и рассказать о том, кем является он сам.

С момента выхода Жана Вальжана с каторги и до его смерти проходит восемнадцать лет. Он прошёл большой жизненный путь, но умер честным, уважаемым человеком, который успел обрести семью в лице своей приёмной дочери Козетты. Тема духовного возрождения Вальжана, как главного героя, являлась ключевой в романе «Отверженные».

В романе «Собор Парижской Богоматери» следует отметить духовное перерождение архидьякона Клода Фролло. Внимание к деталям, к происхождению героя позволяет заключить, что прошлое имеет немаловажное значение для дальнейшего развития его как человека. Клод Фролло — человек, которого с детства «предназначили для духовного звания». Решение воспитать Квазимодо совершенно, как считает сам герой, из акта милосердия, свойственного натуре возвышенной. Однако дальнейшие строки подтверждают обратное: *«Это был как бы надежно помещенный капитал благодетелей»* [Гюго. Собор Парижской Богоматери, онлайн]. Забота о Квазимодо — «плата» за любые прегрешения Жана, младшего брата Клода, так называемое милосердие, влекущее за собой выгоду. Последствием подобного отношения к брату для Клода Фролло стало разочарование в «человеческих привязанностях», так как Жан «развился не в том направлении», превратившись со временем в бездельника и повесу. Направив все свои силы в изучение «nefas», то есть «недозволенного», Клод Фролло превращается в глазах людей практически в колдуна: *«Опять архидьякон орудует мехами! Там полыхает сама преисподняя!»* [Гюго. Собор Парижской Богоматери, онлайн].

Внутреннее смятение души героя отражается и на его внешности: широкий лоб, как признак большого ума, вечно нахмуренные брови, редящие волосы, «мерцающее» лицо и пламенеющие глаза. Все это вкупе с жестким характером и глубокими церковными убеждениями делает фигуру Клода Фролло массивной и угрожающей с самого начала повествования о нем.

Виктор Гюго в описании персонажа использует прием детальной авторской характеристики, включающей биографические элементы и характеристику «извне». Писателю важно показать жизненный путь персонажа и тем самым дать объяснение тому, почему в «Соборе Парижской Богоматери» привычный читателю образ священника претерпевает дальнейшие метаморфозы.

Таким образом, можно отметить, что архидьякон – единственный персонаж в романе, который прошёл некий «катарсис» и духовное перерождение. У священнослужителя была непростая судьба: он рано лишился родителей, взяв на воспитание своего младшего брата Жана; ему пришлось также воспитывать никому не нужного звонаря Квазимодо; лишь безответная любовь к цыганке окончательно сломила и подвергла его к духовному перерождению. *«Я перестал принадлежать себе, - говорит архидьякон. Всю жизнь Клод Фролло не допускал мысли о женщинах. Он хранил целомудрие. Но как только он увидел прелестную цыганку-плясунью, то без памяти влюбился в Эсмеральду. Он не мог себе позволить согрешить и, в то же время, его тянуло к красавице.*

Фролло решил уничтожить Эсмеральду. Иногда он колебался, тогда предлагал девушке отдаться ему, но, когда получал отказ, приходил в ярость. В гневе архидьякон был способен на страшные вещи. Он подстроил так, чтобы Эсмеральду казнили, а за казнью спокойно наблюдал из Собора. И очень скоро наступил час расплаты: Квазимодо понял, что это из-за Фролло Эсмеральду казнили, после чего звонарь сбросил священника со стены Собора. Тело архидьякона даже не предали погребению, так как посчитали, что его душу забрал дьявол.

Таким образом, Клод Фролло – пример жестокого человека, который способен на страшные поступки. Это пример того, как в прошлом добрый, образованный человек превратился в настоящего монстра, что говорит о его «обратном» перерождении. В отличие от Жана Вальжана, ставшего праведным, Фролло из целомудренного священнослужителя, верного религиозным заповедям, превращается в человека, преследующего девушку и приведшего к ее смерти.

Ещё один главный персонаж, претерпевший духовные изменения – звонарь Квазимодо. Квазимодо – человек без роду, без племени, подкидыш, воспитанный священником Фролло. Окружающие боятся его из-за отталкивающей внешности и одновременно издеваются над ним. Такое

отношение причиняет ему боль, делает несчастным, отдаляет от общества. Квазимодо обретает призвание в работе звонарем, но душа его черствеет от плохого отношения к нему. При этом он искренне любит собор Парижской богородицы, заменивший ему не только дом, но и семью, человеческое внимание и общение.

Переворот в сознании Квазимодо происходит в главе «Слеза за каплю воды», когда горбуна приговаривают к позорному столбу за попытку похитить Эсмеральду по просьбе Фrollo. Люди начинают еще больше издеваться над ним, кидать в него камни. Ему хочется пить, но никому до этого нет дела, кроме Эсмеральды. Она дает Квазимодо воды, и горбун впервые в жизни начинает плакать. Ее милосердный поступок пробуждает в нем чистую и бескорыстную любовь к доброй красавице.

В начале романа Квазимодо – «подобие получеловека, дикий, покорный лишь инстинктам». Любовь к Эсмеральде кардинально меняет его. Он превращается в романтического героя, то есть героя исключительного. Внешнее уродство теперь соседствует с поразительной духовной силой. Квазимодо становится олицетворением угнетенного французского народа, не имеющего ничего, кроме физической силы, который постепенно начинает пробуждаться, восставать против окружающей его несправедливости, против жестоких законов Средних веков. Духовно переродившись, горбун решается на критику действий своего хозяина, судит в соответствии с понятиями собственной совести, выносит приговор и сам приводит его в исполнение. В финале Квазимодо обретает покой рядом с Эсмеральдой: он умирает, обнимая мертвое тело девушки.

Таким образом, мы рассмотрели жизнь, роль, духовное возрождение или нравственное падение персонажей в двух романах В.Гюго «Отверженные» и «Собор Парижской богородицы».

Выводы по главе II

1. Имя Виктора Гюго связано с таким понятием, как «социальный роман». Были рассмотрены и проанализированы принципы социального романа Виктора Гюго. Несмотря на сильные романтические тенденции произведений французского писателя, он опирался на прочную реалистическую основу. Героями свои романов он делает простых людей, показывая их высокие нравственные качества.

2. Самыми главными достижениями Виктора Гюго как автора социального романа исследователи называют его главные произведения «Собор Парижской Богоматери» и «Отверженные». В этих романах подробно Гюго представляет целый мир отверженных обществом людей, среди которых Квазимодо, Эсмеральда, Козетта, Мариус, Гаврош и т.д.

3. Были рассмотрены образы главных и второстепенных героев в романе Виктора Гюго «Отверженные». Писатель противопоставляет мир отверженных миру знати, и для этого широко использует прием контраста. Он противопоставляет героев друг другу, сравнивая их моральные качества, заставляя зрителя задуматься над тем, что есть истинная красота, а что – внешняя.

4. Для создания образов персонажей автор использует такие средства, как портрет, авторская характеристика, самохарактеристика (через речь и поступки) и характеристика другими персонажами. Чаще всего применяется авторская характеристика, частотен также портрет.

5. Образы героев созданы с помощью всей гаммы выразительных средств. Писатель использует всевозможные тропы (эпитеты, метафоры, сравнения), приемы контраста и антитезы, и наоборот, прием единения героя, например, с природой. Важное место занимают описания жилища героев, через которые также создаются и усиливаются определенные черты характера персонажей.

6. Отдельное место в романах принадлежит идее сострадания, милосердия и любви, которая возрождает в человеке все самое прекрасное, воскрешает его душу.

7. Проведён сопоставительный анализ жизненных путей героев произведений романов Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери» и «Отверженные», что демонстрирует путь возрождения персонажей или их духовное перерождение.

Заключение

Таким образом, в ходе работы были выполнены следующие задачи:

Были рассмотрены истоки и принципы французского романтизма. Французский романтизм был тесно связан с Июльской революцией 1830 года. Следует отметить, что романтизм оказал влияние на культурную жизнь Франции всего XIX века. Главное своеобразие французского романтизма заключается в глубинной связи с событиями Великой французской революции, которая создала новую культурную модель мира и человека;

Были рассмотрены принципы построения художественных образов в лингвистике и литературоведении. Несмотря на обилие работ по лингвистике, посвященных рассмотрению понятию «образ», и разнообразию подходов к его определению, ученые в той или иной степени отождествляют его с выразительными средствами языка, что близко к определению образа в литературоведении. Художественный образ – результат работы творческой фантазии писателя, который опирается на реальные жизненные впечатления. В разные исторические периоды предпочтение отдавалось разным тенденциям создания образности;

Для создания образов персонажей автор использует такие средства, как портрет, авторская характеристика, самохарактеристика (через речь и поступки) и характеристика другими персонажами. Чаще всего применяется авторская характеристика, частотен также портрет;

Были выявлены следующие приёмы, использованные автором для демонстрации духовного перерождения героев романа «Собор Парижской Богоматери»: приемы контраста, противопоставления и гротеска, берущие начало в искусстве романтизма. Гюго многое строит на контрасте внешности и внутренних душевных качеств, или же, наоборот, на их полной гармонии (как в случае с Эсмеральдой). Отмечены такие средства художественной выразительности, как эпитеты, метафоры, сравнения, антитезы. Все они помогают сделать образы более полными и убедительными;

В романе «Собор Парижской Богоматери» в созданном образе Квазимодо наиболее ярко показан процесс духовного возрождения героя, который оказывается победителем даже несмотря на то, что ценой этого стала его собственная жизнь;

Был проведён сопоставительный анализ жизни персонажей на начало и конец романа «Отверженные» для того, чтобы показать какой путь прошли герои для того, чтобы стать высоконравственными людьми (Жан Вальжан, Квазимодо), или, наоборот, продемонстрировать их нравственное падение (Фролло). Самый «отверженный» герой произведения проходит тяжёлый путь нравственного становления, начавшийся для него с неожиданной встречи с праведным епископом Динь. Жизнь Жана Вальжана начинается после освобождения с каторги. Вначале он учится делать добро людям, затем жертвовать собой во имя правды, потом отказываться от того, что любит больше всего на свете. Три отказа – от материальных благ, от самого себя и от земных привязанностей – очищают душу Жана Вальжана, делая её равной праведному епископу Динь и самому Господу. Бывший каторжник уходит из жизни, примирённый со своей душой, как и положено настоящему христианину.

Список использованной литературы

1. А. де Виньи. Смерть волка. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.tania-soleil.com/alfred-de-vigny-la-mort-du-loup/>
2. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. М.: Советская энциклопедия, 1966. – с. 163.
3. Берковский Н.Я. Статьи и лекции по зарубежной литературе / Н.Я. Берковский – М., СПб.: Азбука, 2002.
4. Бональд. О революции. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://studme.org/373012/politologiya/bonald_revolyutsii
5. Болотнова, Н.С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня / Н.С. Болотнова. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1996. – 309 с.
6. Бонт Ф. Рыцарь мира: очерк о Викторе Гюго / Ф. Бонт, перев. Н. Жарковой, предисл. В Николаева. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1953. – 135 с.
7. Гегель Георг Вильгельм Фридрих, Эстетика: в 4 т. / Георг Вильгельм Фридрих Гегель; перевод Б.Г. Столпнер и др. – М.: Искусство, 1968 – 1973. – 330, 326, 623, 667 с.
8. Г. Джеймс. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.citaty.net/tsitaty/629547-genri-dzheims-nuzhno-ochen-mnogo-istorii-chtoby-poluchilos-nemnogo/>.
9. Гюго В. Собрание сочинений, т. 14. Критические статьи, очерки, письма. С. 131 <https://www.litmir.me/br/?b=203843&p=131>
10. Гюго В. Отверженные. История написания. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.liveinternet.ru/users/4455035/post298310821>
11. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, М., 1963. – с. 154.

12. Винокур, Г.О. Филологические исследования [Текст] / Г.О.Винокур. – М.: Наука, 1990. – с. 119.
13. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М. : Наука, 1981. – с. 154-209.
14. Гюго В. Отверженные. Роман. В 2-х томах : [текст] / пер. с фр. : М.В. Толмачев. – М.: Правда, 1988.
15. Гюго В. Ответ на обвинение [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://rulibs.com/ru_zar/poetry/gyugo/0/j126.html
16. Гюго В. Отверженные. Роман. В 2-х томах : [текст] / пер. с фр. : М.В. Толмачев. – М.: Правда, 1988. – 736 с. – То же [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://онлайн-читать.рф/гюго-отверженные/>
17. Гюго В. Предисловие к «Кромвелю» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://pub.wikireading.ru/h8lKTYUjt5>
18. Гюго В. Размышление о королях. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://refdb.ru/look/2263320-pall.html>
19. Гюго В. Собор Парижской Богоматери : [текст] / пер. с фр. : Н. Коган. – Х.: Прапор, 1988. – 446 с. – То же [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://онлайн-читать.рф/гюго-собор-парижской-богоматери/>
20. Елизарова М.Е. и другие, История зарубежной литературы XIX века. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/elizarova-izl/francuzskij-romantizm.htm>
21. Есин А.Б. Время и пространство / А.Б. Есин // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 47 – 62. – с. 59
22. Кессиди, Ф.Х. От мифа к логосу. Становление греческой философии / Ф.Х. Кессиди. – СПб: Алетейя, 2006. – 360 с.
23. Коралова, А.Л. Характер образности фразеологических единиц / А.Л. Коралова // Вопросы фразеологии: сб. научных трудов. – М., 1980. – с. 16.

24. Литвиненко Н.А. Проблема массового в романистике В.Гюго / Н.А. Литвиненко // Филология в системе современного университетского образования. – М., 2002. – Вып. 5. – С. 76 – 82.
25. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике / Ю.М. Лотман // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – 560 с., с. 117.
26. Матвеева Т.В. Полный словарь лингвистических терминов. [Текст] / Т.В.Матвеева – Ростов н/Д: Феникс, 2010. – с. 247.
27. Моруа А. Олимпио, или Жизнь Виктора Гюго / А. Моруа - М.: Россия-Кириллица, 1992. – 528 с.
28. Николаев В.Н. Виктор Гюго - великий французский писатель (Гюго В. Собрание сочинений в 15 т. - Т. 1. - М., 1953. - С. 5-34)
29. Овинова, Л. Н. Нравственность как педагогическое понятие / Л. Н. Овинова // Человек. Спорт. Медицина. – 2006. – № 16 (71). – С. 18–21.
30. Толмачев М.В. Свидетель века Виктор Гюго / В. Гюго СС в 6 томах. Т. 1. – М.: Правда, 1988.
31. Трескунов М.С. Виктор Гюго: очерк творчества / М.С. Трескунов – М.: Гос. изд-во худ. литературы», 1954. – 420 с.
32. Федосеева Т.В. Введение в литературоведение : учеб. пособие / Т.В. Федосеева ; Ряз. гос. ун-т им. С.А. Есенина. — Рязань, 2011.
33. Фрейд З. Введение в психоанализ [Электронный ресурс] Режим доступа: https://cpp-p.ru/wp-content/uploads/2015/08/Vvedenie_v_psihoanaliz.pdf (Дата обращения 18.02.2023).
34. Chateaubriand F.-R., 2012. Essai sur les révolutions. Génie du christianisme. Paris: Gallimard. (in French)