

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»
Институт иностранных языков
Кафедра романских языков

Идиостиль Шарля Бодлера

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите
Зав. кафедрой

дата

подпись

Исполнитель:
Подкорытова Юлия
Леонидовна,
обучающийся группы БФ-41

подпись

Руководитель:
Плотникова Мария
Вячеславовна,
К.ф.н, доцент

подпись

Екатеринбург 2018

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ИДИОСТИЛЯ.....	6
1.1. Языковая личность, идиостиль и идиолект: сходства и различия.....	6
1.2. Языковые средства выражения идиостиля.....	9
1.3. Стилистические особенности поэтического текста	12
1.4. Особенности французской поэзии XIX века.....	15
Глава 2. АНАЛИЗ ТВОРЧЕСТВА ШАРЛЯ БОДЛЕРА.....	20
2.1. Биография Бодлера и творческий путь	20
2.2 Стилистический анализ стихотворения «L’Horloge».....	23
2.3 Стилистический анализ стихотворения «Les chats».....	25
2.4 Стилистический анализ поэмы «Une Charogne».....	29
2.5 Стилистический анализ стихотворения «Le mort joyeux»	31
2.6. Стилистический анализ стихотворения «La Fontaine du Sang»	34
2.7. Стилистический анализ стихотворения «Obsession»	36
2.8 Особенности поэзии Шарля Бодлера.....	36
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	44
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ	47
ПРИЛОЖЕНИЕ	50

ВВЕДЕНИЕ

Данная квалификационная работа посвящена исследованию индивидуального стиля поэзии Шарля Бодлера – французского поэта XIX века.

Шарль Бодлер один из крупнейших поэтов Франции XIX века, чье творчество связано с непреодолимым желанием постичь тайны человеческой души. Центральным произведением Шарля Бодлера стал сборник «Les Fleurs du Mal» (1857), вызвавший бурную общественную реакцию. Тираж книги был арестован, суд постановил изъять из сборника ряд стихотворений, а также приговорил поэта к крупному денежному штрафу. Герой «Les Fleurs du Mal» разрывается между идеалом духовной красоты и красотой порока. Феномен зла у Бодлера становится объектом этического исследования. Автора привлекает тема раздвоенности личности современного человека, затерянного в безличной, а порой и враждебной толпе. В его стихотворениях звучит мотив смерти – последнего прибежища тех, кто не хочет мириться с пошлостью земного существования. Сам Бодлер о своём сборнике писал: «В эту жестокую книгу я вложил весь свой ум, всё своё сердце, свою веру и ненависть».

Исследование выполнено в русле стилистики и литературоведения.

Актуальность исследования заключается в недостаточной изученности данной темы в российской и зарубежной лингвистике. При наличии большого количества переводов Шарля Бодлера, с точки зрения стилистики его творчество остается малоизученным.

Объектом исследования является поэзия Шарля Бодлера.

Предметом исследования является идиостиль Ш. Бодлера.

Целью работы является определение основных стилистических особенностей поэзии Шарля Бодлера.

Исходя из цели исследования, необходимо решить ряд **задач**:

- 1) Провести анализ научной литературы по изучаемому вопросу;
- 2) Рассмотреть творчество Ш.Бодлера для выявления характерных

индивидуально-стилистических особенностей;

3) Определить специфику и общие черты его творчества;

4) Обобщить полученные результаты в виде выводов.

Основные методы исследования – стилистический анализ, метод интерпретации текста, литературоведческий анализ.

Разработкой данной проблемы занималась Пушина Л.А.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что она вносит определенный вклад в стилистику, литературоведение, теорию и историю французской литературы.

Практическая ценность работы заключается в том, что ее результаты могут быть использованы в практике преподавания истории языка и зарубежной литературы, а также при написании курсовых и выпускных квалификационных работ студентов.

Апробация работы – Работа была апробирована на ежегодной международной студенческой научно-практической конференции «Романские и германские языки: актуальные проблемы лингвистики и методики» (2016, 2017, 2018). По материалам настоящего исследования были опубликованы статьи: «Стилистический анализ стихотворения «L'Horloge» Ш.Бодлера»//Романские и германские языки: актуальные проблемы лингвистики и методики: материалы восьмой международной студенческой научно-практической конференции / ФГБОУ ВО Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2016 – 51-53с., «Символизм в стихотворении Ш.Бодлера «Les Chats»//Романские и германские языки: актуальные проблемы лингвистики и методики: материалы девятой международной студенческой научно-практической конференции / ФГБОУ ВО Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2017 – 80-84с., «Прецедентные имена в творчестве Шарля Бодлера»//Романские и германские языки: актуальные проблемы лингвистики и методики: материалы девятой международной студенческой научно-практической конференции / ФГБОУ ВО Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2018

Структура работы – работа состоит из введения, двух глав: теоретической и практической, заключения, списка источников и литературы и приложения.

Глава 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ИДИОСТИЛИЯ

1.1. Языковая личность, идиостиль и идиолект: сходства и различия

По мнению известного ученого Гальсковой Н.Д. результатом любого языкового образования является сформированная языковая личность, а результатом образования в области иностранных языков – вторичная языковая личность как показатель способности человека принимать полноценное участие в межкультурной коммуникации.

Языковая личность есть носитель автономной языковой способности, обеспечивающей продуцирование собственных текстов, выражающих идеалы, содержательные ценности, предположения, необходимые для решения значимой задачи или проблемы. Развитие языковой личности основывается на нескольких критериях. Общепринятым критерием считается уровень языковых умений, учет которого позволяет встроить обучающие программы в систему занятий с нулевым и продвинутыми исходными уровнями в разных режимах. Второй критерий основывается на отношении говорящего к текстам и вербальному наследию в целом [Гальскова 2004].

Данная модель основывается на разработанной Ю.Н. Карауловым концепции языковой личности. Ю.Н.Караулов определяет языковую личность как: «совокупность способностей и характеристик человека, обуславливающих создание и восприятие им речевых произведений, которые различаются степенью структурно-языковой сложности, глубиной и точностью отражения действительности, определенной целевой направленностью».

Ю.Н. Караулов выделяет три уровня в структурной модели языковой личности:

Первый уровень – вербально-семантический, единицами которого являются отдельные слова как единицы вербально ассоциативной сети.

Изучающие овладевают структурно-системными связями изучаемого языка в параметрах системо-образующей функции языка, направленной на решение коммуникативных задач.

Второй уровень – лингвокогнитивный, единицами которого являются понятия, идеи, концепты, складывающиеся у каждой языковой личности в более или менее упорядоченную картину мира, отражающую иерархию ценностей. Стереотипам на этом уровне соответствуют устойчивые стандартные связи между дескрипторами, находящими свое выражение в генерализованных высказываниях, дефинициях, крылатых выражениях.

Третий уровень – мотивационный уровень, единицы которого ориентированы на прагматику и проявляются, по мнению Ю.Н.Караулова, «в коммуникативно-деятельностных потребностях личности» [Караулов 1987].

Индивидуальное восприятие действительности присуще каждому человеку, но особенно ярко оно проявляется в процессе реализации творческого потенциала личности через произведения искусства.

Художественное произведение направлено не только на познание мира, но и на его переживание. Основу художественной деятельности составляет творчество, т.е. вид деятельности, целью которой является самовыражение. Творческий замысел, характер отображаемой действительности, индивидуально-авторские мировоззренческие установки, особенности художественного мышления автора текста, а также отношение писателя к языку, его потенциалу и нормам создают неповторимый авторский стиль, определяя принципы отбора языковых единиц и организации речевой структуры литературно-художественного произведения [Фурсова 2015: 35].

Таким образом, для адекватного понимания художественных текстов конкретного писателя представляется необходимым обратиться к изучению его языка и стиля.

Индивидуальный стиль или идиостиль – это стиль писателя, в который включаются не только речевая сторона его произведений, но и тематика, проблематика, особенности мира произведений и т.п. На практике данный

термин используется применительно к художественным произведениям (как прозаическим, так и поэтическим). Под идиостилем понимается система содержательных и формальных лингвистических характеристик, присущих произведениям определенного автора, которая делает уникальным воплощенный в этих произведениях авторский способ языкового выражения, а также совокупность глубинных текстопорождающих доминант и констант определенного автора, которые определили появление этих текстов именно в такой последовательности [Кожина 2006: 95].

Идиостиль формируется прежде всего в соответствии с интеллектом личности. Но интеллектуальные свойства человека отчётливо проявляются не на структурно-языковом уровне, отражающем степень владения обыденным языком, а лишь на уровнях организации языковой личности – лингвокогнитивном и мотивационном [Караулов 1987].

Поскольку идиостиль проявляет себя в результате текстопорождающей и эстетической деятельности языковой личности, он отражается в отборе предпочтительных тем, жанров и средств, необходимых для построения текста.

Одним из конструктивных текстопорождающих средств является метафора. Все исследователи единодушны во мнении, что именно метафора является основным стилистическим приёмом, отражающим индивидуальное восприятие мира тем или иным писателем, художником или поэтом.

В структуре художественного текста метафора занимает особое положение: в одних произведениях она представлена отдельными метафорическими образами, в других – можно выявить цепочки метафор, в третьих – весь текст представляет собой метафору [Фурсова 2015: 37].

Идиостиль художественного текста это, прежде всего, определённый базис, система репрезентативных составляющих. Это актуализация языковой личности писателя, его личный стиль изложения. Авторский стиль представляется индивидуальным сочетанием внутренних и внешних текстовых параметров. Каждый параметр основан на соответствующем типе

референтных отношений текста, и представляет собой мотивационный базис создания художественного текста.

1.2. Языковые средства выражения идиостиля

Состав идиостиля - довольно сложная система. Она строится как из внутренних так и внешних по отношению к автору и его текстам составляющих частей. Идиостиль это и отбор языковых средств, и референций, и использование сюжетов, языковых и стилистико-текстовых особенностях отбора связно-соотнесительных единиц, включенных в тропы, фигуры речи, и прочие идиолектические особенности речи автора [Солганик 1997: 110]. Безусловно, в зависимости от эпохи, жанра, тематики и формы произведения перечисленные составляющие функционируют по-разному.

Индивидуальный стиль каждого автора создается текстовыми средствами на всех уровнях языка - фонетическом, графическом, орфографическом, пунктуационном, морфологическом, синтаксическом, стилистическом. Идиостиль подразумевает также отбор языковых средств и референций, и использование сюжетов, языковых и стилистико-текстовых особенностей отбора связно-соотнесительных единиц, включенных в тропы, фигуры речи, и прочие идиолектические особенности речи автора. [Солганик 2006: 70]. Все перечисленные составляющие функционируют по-разному в зависимости от эпохи, жанра, тематики и формы произведения.

М.Н. Макеевой и Е.Н. Лучинской было введено понятие «маркеров», систематизирующих подобные средства текстообразования, реализованные в речевом произведении. [Макеева 2001, Лучинская 2000] Всего можно выделить шесть групп маркеров, основанных на уровнях языка:

1. Стилистические маркеры

В данной группе маркеров находятся тропы - фигуры речи, которые делают текст более выразительным и лексически разнообразным. Выделяется

множество видов этих средств: метафора, метонимия, олицетворение, гиперболола, синекдоха, парцелляция, литота, эпитет, сравнение и другие.

Тропы могут изменить восприятие текста читателем, придавая им новый смысл. Например, переносное значение слова способно придать речи отрицательный, сочувственный, иронический, лирический характер, применительно к слову и явлению, которое оно определяет (например, сравнение с шипом или розой). Выразительные средства помогают писателю наиболее ярко и выпукло рисовать изображаемые явления, передавать различные оттенки мыслей и выразить свое отношение к изображаемому.

2. Лексико-семантические маркеры

К лексико-семантическим маркерам относятся, прежде всего, каламбуры, оксюморон, авторские окказионализмы и другие элементы, создающие игровой характер текста.

Каламбур - литературный прием, при котором в одном контексте используются разные значения одного слова, или разных слов (словосочетаний), сходных по звучанию. [Санников 1995: 59] Эффект каламбура, чаще всего комический, достигается при помощи контраста между смыслом одинаково звучащих слов. Каламбур можно также назвать частным случаем игры слов.

Оксюморон является стилистической фигурой или стилистической ошибкой, то есть представляет собой сочетание несочетаемого [Егорова 2014: 135]. Такое необычное языковое сочетание порождает новые и неожиданные образы. Очень часто данный прием используется в названиях произведений.

Еще одним лексико-семантическим маркером является использование искусственных.

3. Фонетические и интонационные маркеры

К данной группе маркеров относятся фонетические игры и использование приема аллитерации, который чаще всего встречается в поэзии и поговорках (*Лет до ста расти нам без старости./ Год от года*

расти нашей бодрости / Славыте, молот и стих, землю молодости. - В.В. Маяковский)

4. Графические маркеры

К данной группе маркеров относится использование в тексте разных шрифтовых выделений, курсива, подчеркивания, выделение с помощью заглавных букв и т.д. Такие графические средства в основном используются для привлечения внимания читателя к какой-либо части текста, а также для того, чтобы показать происхождение говорящего и особенности его произношения. Выделяется два типа графона: интерьерные графоны, которые реализуются в составе слова, например, англ. *cause* вместо *because*, и контактные, которые реализуются на стыке слов, например, англ. *gonna* вместо *going to*.

5. Лексико-синтаксические маркеры

К лексико-синтаксическим маркерам относятся следующие приемы и конструкции: нерасчлененный текст (намеренное опущение знаков препинания и даже пробелов между словами), орфографические и пунктуационные ошибки (написание высказывания с прописной буквы), редуцирование предложений (открытость и недооформленность предложений), нарушение правил сочетаемости компонентов в предложении, неверное согласование.

6. Культурно-значимые маркеры

К культурно-значимым маркерам относятся такие приемы, как аллюзия, использование архаичной и иноязычной лексики.

Использование архаизмов и иноязычной лексики добавляет тексту элементы той или иной культуры. В современных текстах часто можно встретить заимствованные слова и фразы, значение которых осознанно не поясняется автором. Архаизмы в тексте зачастую используются для создания комического эффекта, особенно в современном контексте.

Аллюзия (стилистический прием, в котором содержится отсылка, аналогия или намёк на некий литературный, исторический, мифологический

или политический факт) также способствует созданию ироничного тона в произведении.

Таким образом, основными критериями исследования идиостиля автора являются средства текстообразования различных уровней языка: стилистические, лексико-семантические, фонетические, графические, лексико-синтаксические и культурно-значимые. В зависимости от предпочтений писателя, те или иные маркеры могут быть представлены более наглядно, а какие-то и вовсе отсутствовать. Функции используемых маркеров зависят от контекста и конкретных целей создаваемого текста.

1.3. Стилистические особенности поэтического текста

Поэтический текст представляет собой особый вид искусства. Его оформление представляет собой полную задумку автора. Основная функция поэтического текста – эстетическое воздействие на читателя. Однако эстетическое воздействие не было бы так важно, если бы не подразумевало под собой выдвижение в центр внимания сам языковой знак, который выполняет основную функцию.

Исследователи определяют поэтический язык как составную часть языковой системы. Главной отличительной особенностью поэтического текста является его отнесение к системе «адресант – текст – адресат». В этой схеме взаимодействие первого и последнего компонентов происходит посредством коммуникации через текст. Уровни языковой системы непосредственно важны для понимания поэтического текста. Именно они передают лирический замысел автора, его отношение к самому произведению. Также функциями и задачами поэзии являются передача смысла, правильное его распознавание читателем. Поэтический текст предполагает диалогическое взаимодействие с читателем. По словам Я. Мукаржовского поэтический язык воспринимается «как устойчивое

образование, обладающее собственным закономерным развитием, как важный фактор в общем развитии человеческой способности изъясняться с помощью языка» [Мукаржовский 1994: 240]. Исходя из этого, можно сделать вывод о том, что поэзия передает некую информацию о внешнем мире по отношению к художественному тексту.

Одна из особенностей поэтического текста состоит в том, чтобы наделять всякую языковую структуру определенным смыслом. Это побуждает автора к созданию новых эстетически значимых языковых объектов. Обращаясь к Яну Мукаржовскому, можно сделать вывод о том, что существует две лингвистические стороны поэтического текста: звуковая и смысловая. К звуковой стороне относятся ритм, рифма, слоги, интонация, последовательность звуков. Смысловая же сторона включает в себе следующие элементы поэтического языка: морфемы, представляющие внутреннее строение слова, употребление слова в определенном случае, динамику, контекст. Следуя этому, можно сделать вывод о том, что поэтический текст – это индивидуально-авторское произведение, имеющее единое содержание.

Четкой классификации стилистических особенностей в поэзии не существует, так как каждый автор создает свой собственный уникальный стиль передачи информации.

Рифма – созвучие концов стихотворных строк. Ритм – общая упорядоченность строения стихотворной речи. Паузы – интонационно-смысловой или ритмический элемент, членящий поток речи на те или иные части, отражается на ритме стиха. Стихотворный размер – способ организации звукового состава стихотворного произведения, определяется числом слогов (силлабическое стихосложение), метром и числом стоп (силлабо-тоническое стихосложение), числом ударений в строке (тоническое стихосложение). Троп – стилистический термин, обозначающий перенесение смысла слов, употребление слова в переносном, иносказательном значении.

Художественный стиль речи характеризует наличие такой черты как образность. Обычно образность существует в виде ярко выраженной индивидуальности автора. Несомненно, еще одной из особенностей художественного стиля, которая отличает его от других стилей, является наличие фантазии. Это неотъемлемая часть поэтического текста. Противопоставление чувств и мыслей поэзии носят искусственный характер. Поэтический текст отличается тем, что включает в себя устойчивые выражения, афоризмы, игру слов, соблюдение стиля, эпохи определенной культуры. Средства передачи информации в художественном тексте также заключают в себе ряд особенностей. Информация может быть передана посредством эпитетов, метафор, сравнений, неологизмов, авторских повторов, диалектизмов, синтаксической специфики, различных ономов, иронии.

Важнейшим элементом и главной особенностью поэзии является концовка. Именно в конце поэтического текста происходит эмоциональная разрядка, понимаются вся идейность произведения.

Р. О. Jakobson, отмечал, что «Поэтика занимается проблематикой речевых структур точно так же, как искусствоведение занимается структурами живописи. Так как общей наукой о речевых структурах является лингвистика, поэтику можно рассматривать как составную часть лингвистики» [Jakobson 1985]. Французская поэзия существует как целая культура, в основе которой лежат различные противоречия, сущность человеческой души, исторические проблемы, национальные конфликты. Носитель определенной культуры имеет сознание, состоящее из образов и представлений, существующих в этой культуре. Поэзия передает все эти черты. Содержание поэтического текста всегда культурно обусловлено. Поэтический текст содержит в себе общечеловеческие свойства и проявления, присущие отдельным лингвокультурным сообществам. Не зная культуры конкретного народа можно неправильно интерпретировать текст.

Что касается французской поэзии, то ее особенность заключается в постоянном смене объекте.

1.4. Особенности французской поэзии XIX века

Большое влияние на французскую поэзию XIX века оказала Великая Французская Революция (1789-1799гг). Менялось восприятие исторического процесса и роли человека в истории. Утопические идеи нового режима порождали новое течение в литературе. Писатели чувствовали необратимость перемен, связь частной судьбы с историей, неизменную потребность человека заглянуть в глубь собственной души, объяснив её противоречия и сложности. Переворот в мироотношении французов давал о себе знать изменении концепции мира и человека, а вместе с тем и художественного видения. Так появился жанр романтизма, вопрос о котором стоял наиболее остро. Противники романтизма считали, что он имеет право существовать только как жанровая разновидность.

Романтизм – явление европейской культуры в XVIII—XIX веках, представляющее собой реакцию на Просвещение и стимулированный им научно-технический прогресс; идейное и художественное направление в европейской и американской культуре конца XVIII века — первой половины XIX века [Горкин 2007]. Характеризуется утверждением самоценности духовно-творческой жизни личности, изображением сильных (зачастую бунтарских) страстей и характеров, одухотворённой и целительной природы.

Ранний романтизм уделял большое внимание религии, как способу познания собственного внутреннего мира. Франсуа Рене де Шатобриан, не принявший революцию, написал философское сочинение, посвященное эстетической ценности христианской религии, тем самым надеясь вернуть престиж католицизма, дискредитированному просветителями. Шатобриан в своих произведениях пытался показать, что христианство это новый подход к

изображению человека в искусстве, так как оно обращает внимание на сложный и противоречивый внутренний мир личности. Выдвинув идею «смутности страстей» он практически формирует основополагающий принцип романтизма – субъективность.

Исторические судьбы Франции после 1830-х годов сказались не только на особенностях развития романтизма, на блистательно-стремительном развитии реалистической прозы, но и на специфике формирования структуры литературного процесса Франции в целом, когда на «левом» его фланге отчетливо выделилось течение, непосредственно связанное с революционным движением, воссоздающее его политический, социальный, нравственный опыт. Это течение настойчивее всего давало о себе знать в периоды общественного подъема (революции 1830 и 1848 гг.).

Особая роль внутри этого течения принадлежит поэзии как очень оперативному роду литературного творчества, способному немедленно откликнуться на потребности и события дня и к тому же, благодаря своей форме, легко войти в устную традицию, что было немаловажным, ибо революционная литература не имела ни большой прессы, ни влиятельных издателей и жива была созвучностью своего идейно-эмоционального содержания настроениям массы, ее сочувствием, признанием [Соловьёва 1991: 267].

Революционной поэзии Франции первой половины века свойственно внимание к факту, непосредственность его эмоциональной оценки, порой не чуждой иллюзий.

Песня стала в этот ведущим жанром революционной поэзии. Продолжая традиции литературы эпохи Великой французской революции и вдохновляясь опытом своего учителя Беранже, поэты-песенники, в подавляющем большинстве представители народа, часто простые рабочие и ремесленники, ставили перед собой цель прежде всего увлечь благородными идеями своих слушателей. Яркий тому пример - деятельность поэта Шарля Жилля, рабочего, революционера, сторонника идей утопического

социализма. В 1841 г. он организовал гоетту (народно-певческое общество) «Ла менажери», подвергавшуюся постоянным полицейским преследованиям. В 1846 г. после ареста Жилля и ряда его товарищей гоетту запретили. Но Жилль, выйдя через полгода из тюрьмы, написал ряд новых песен.

Революционная поэзия 1848-1851 гг. часто брала на себя пропагандистскую миссию, т. е. она обращала внимание на злободневные факты, комментируя их, призывая патриотов быть на страже народных интересов. Так возникала своеобразная летопись важнейших политических событий тех лет, основные вехи которых просматривались с народных позиций.

Период позднего романтизма характеризуется противостоянием внутреннего и внешнего мира героев.

Писатели и поэты, пережившие ужас революций, писали о противоборстве недостижимого идеала и объективной реальности. Лирический герой их произведений воплощал в себе концепт «лишнего человека», уходящего в мир фантазий, чтобы укрыться от пороков человечества. Романтик, он страдал от несовершенства и разочарования, пытаясь обрести смысл жизни. Лирический герой позднего романтизма противопоставляет себя окружающим, из-за чего чувствует лишь большее одиночество, свою обособленность от других.

Также поэты отдавали предпочтение проблемам современной жизни, они бросали вызов устоявшимся канонам, призывая создавать новые. К примеру, Альфред де Мюссе требовал «истинного выражения жизни», считая, что поэт должен отражать жизнь не в искаженном свете, но в том виде, в каком она предстает его взорам. Отстаивая свое право художника на создание живых характеров, Мюссе ниспровергал литературных кумиров романтиков [Соловьёва 1991: 293].

Отдельное внимание стоит уделить поэтам школы «Парнаса».

В ходе революции 1830 г. и в послереволюционный период выделились демократически и республикански настроенные представители «Молодой

Франции», признанным главой которых считается Петрюс Борель (1809-1859), автор поэмы об Июльской революции «Ночь с 28-го на 29-е» и сборника революционных стихотворений «Рапсодии» (1832).

Борель преклонялся перед памятью Великой французской революции XVIII в. В предисловии к «Рапсодиям» он прославлял якобинца Сен-Жюста, осуждал Наполеона как виновника гибели восьми миллионов человек, с презрением говорил об Июльской монархии, девизом которой является изречение «Благословен бог и моя лавка». Все это свидетельствует о тираноборческих и антибуржуазных настроениях поэта.

Антиподом Бореля в содружестве «Молодая Франция» был Теофиль Готье (1811 -1872). Он любил рассказывать о «красном жилете», сшитом специально по случаю битвы за «Эрнани», но об Июльской революции отозвался как о досадной помехе на пути к славе. В предисловии к первому поэтическому сборнику «Альбертус» (1833) Готье написал о себе как о молодом человеке, увидевшем мир из окна и не имеющем желания знать больше. Он подчеркнул, что чужд политических пристрастий и пишет стихи, чтобы иметь повод для безделья, а на вопрос «утилитаристов, утопистов, экономистов, сенсимонистов и прочих», чему служат его упражнения в стихотворстве, ответил – «красоте» [Соловьёва 1991: 298].

Жерар де Нерваль (псевдоним Жерара Лабрюни) начал свой творческий путь во второй половине 20-х годов как поэт, тяготевший к либеральному лагерю и одновременно зорко присматривавшийся к экспериментам молодых романтиков. Июльская революция разочаровала его. Отшатнувшись от политики он попытался замкнуться в сфере искусства, истории, философии, а затем погрузился в поиски высшей духовности, некоей идеальной субстанции, которая виделась ему то в мифах древних народов, то в мистических озарениях, то в народных легендах и сказках, то в собственных воспоминаниях и грезах. С присущим ему талантом передавать непосредственность чувства, ощущения, движения мысли Нерваль создает поэтические эквиваленты своим мечтам и исканиям. Причем чем дальше, тем

явственнее становится их трагическая безысходность, подчеркнутая даже названиями последних произведений - сборника сонетов «Химеры» (1858) и новеллы «Пандора» (1854).

«Парнас» часто характеризуют как школу, утвердившую принцип «искусство для искусства», хотя, как известно, этот принцип возник гораздо раньше, даже если считать началом формирования «Парнаса» 1852 год, когда были опубликованы «Эмали и камеи» Теофиля Готье и «Античные стихотворения» Шарля Леконта де Лиля – будущих его мэтров. Сами парнасцы говорили не о школе, а о содружестве поэтов, объединенных неприязнью к буржуазному утилитаризму и политиканству, стремлением отделить от него искусство. Отсюда, с одной стороны, отрицание парнасцами современных сюжетов, увлечение древностью, экзотикой, а с другой – требование к художнику быть бесстрастным и утверждение, что он должен проявить себя лишь в совершенстве созданных им форм [Соловьёва 1991: 300].

Вероятно, не случайно все же 1866 год, долженствовавший стать годом консолидации парнасской группы, поскольку появился ее коллективный сборник, со всей наглядностью обнаружил противоречивость теоретических деклараций и творческой практики поэтов «Парнаса». Последующие два сборника (1871 и 1876) отличаются еще большей разнородностью. Что касается расхождений идейного порядка, то они обнажились во время Парижской Коммуны, когда бывшие сподвижники оказались по разные стороны баррикад [Соловьёва 1991: 300].

К поэтам «Парнаса» иногда причисляют Шарля Бодлера (1821 -1867). Хотя можно обнаружить некоторые черты, сближающие его творчество с творчеством парнасцев, ими нельзя обосновать и исчерпать размах и величие художественного мира автора «Цветов зла».

Глава 2. АНАЛИЗ ТВОРЧЕСТВА ШАРЛЯ БОДЛЕРА

2.1. Биография Бодлера и творческий путь

Шарль Пьер Бодлер родился 9 апреля 1821 года в Париже, в семье Франсуа Бодлера и Каролины Аршембо-Дюфай. Бодлер-старший был – выходец из крестьян, ставший в эпоху Наполеона сенатором; помимо Шарля, у Франсуа был сын от первого брака – Альфонс. Каролина была дочерью бедного офицера, эмигрировавшего в Англию во время Революции, но в семилетнем возрасте оставшаяся сиротой. Франсуа Бодлер был художником, и с раннего детства прививал сыну любовь к искусству, водил его по музеям и галереям, знакомил с художниками. Весной 1827 года Франсуа Бодлер скончался. Год спустя мать Шарля вышла замуж за генерала Опики; отношения с отчимом у мальчика не сложились.

В 1832 году юный Бодлер вместе с семьёй переехал в Лион, где Шарль был отправлен в пансион Делорм, а затем в интернат при королевском колледже.

В 1836 году семья вернулась в Париж, и Шарль поступил в коллеж Людовика Святого, откуда впоследствии был исключён за год до окончания за нарушение дисциплины. В мае 1841 года родители отправили его в качестве наказания в путешествие в Индию. Путешествие продлилось всего два месяца; до Индии Бодлер не доплыл, и с острова Реюньон вернулся обратно.

В 1841 году он вступил в право наследования, однако быстро начал проматывать отцовские деньги и в 1844 году постановлением суда управление наследством было передано его матери, опекуном стал нотариус Нарцисс Дезире Ансель, в течение 23 лет следивший за денежными делами Бодлера. Сам Шарль с того момента должен был получать ежемесячно лишь небольшую сумму.

С 1844 по 1848 Бодлер посещал «Клуб гашишистов», основанный Жаком-Жозефом Моро, и употреблял давамек (алжирскую разновидность гашиша). Впоследствии Бодлер пристрастился к опиуму, но к началу 1850-х

гг. преодолел пристрастие и написал три больших статьи о своем психоделическом опыте, которые составили сборник «Искусственный рай» (1860). Две статьи из трех — «Вино и гашиш» (1851) и «Поэма о гашише» (1858) — посвящены каннабиноидам. Бодлер считал их воздействие интересным, но неприемлемым для творческой личности. Несмотря на это, в своих статьях он выступает как объективный наблюдатель, не преувеличивая психотропные эффекты гашиша и не впадая в излишнее морализаторство; поэтому и неутешительные выводы, которые он делает из своего опыта, воспринимаются с определенной долей доверия.

Бодлер начал литературную деятельность как критик-искусствовед («Салон 1845 года», «Салон 1846 года»). К середине 40-х годов больше половины стихотворений для будущего сборника «Цветы зла» были уже написаны. Но в печати появились лишь некоторые пьесы, такие как «Дон-Жуан в аду», «Креолке», «Кошки», которые остались без внимания публики, за исключением новеллы «Фанфарло», опубликованной в 1847 году. В это же время Бодлер знакомится с творчеством Эдгара По, американского писателя-новеллиста, переводами работ которого занимается на протяжении 17 лет. Бодлер чувствует тесную связь с По и даже называет его «своим духовным братом». И все же литературную судьбу Бодлера определили не эти занятия, но единственный созданный им поэтический сборник: "Цветы Зла".

Замысел сборника созрел у Бодлера довольно рано. Во всяком случае, уже в "Салоне 1846 года" автор упоминает о намерении выпустить книжку стихов под названием "Лесбиянки"; два года спустя в прессе появляется сообщение о том, что Бодлер готовит к печати сборник "Лимбы"; в 1851 г. под этим же заголовком в одной из газет появляется подборка из 11 его пьес и, наконец, в 1855 г. респектабельный журнал "Ревю де Де Монд" публикует целых 18 стихотворений Бодлера, что было несомненным успехом, так как в данном случае редакция намеренно отступила от своего правила печатать только стихи именитых поэтов. К Бодлеру пришла известность, пусть и негромкая, но оказавшаяся достаточной для того, чтобы в декабре 1856 г.

модный издатель Огюст Пуле-Маласси купил у него права на «Цветы Зла». Всего полгода спустя книга вышла в свет.

«Цветы Зла», вышедшие в июне 1857 г., сразу же привлекли к себе внимание публики, а вслед за тем и прокуратуры, возбудившей против Бодлера судебное преследование по обвинению в «оскорблении религии». Бодлер, конечно, был напуган предстоящим судом, назначенным на 20 августа, но еще в большей степени он был задет выдвинутыми против него обвинениями: «жестокую книгу», в которую, по его позднему признанию, он «вложил все свое сердце, всю свою нежность, всю свою (замаскированную) религию, всю свою ненависть» (письмо к Анселю от 28 февраля 1866 г.), судьи сочли вульгарной порнографией («реализмом», говоря языком судебного приговора) – сочинением, содержащим «непристойные и аморальные места и выражения». Впрочем, опасения оказались напрасными: наказание оказалось «отеческим»: автора приговорили к 300 франкам штрафа, причем не за «оскорбление религии», как требовал прокурор, а всего лишь за оскорбление «общественной морали и добронравия», в связи с чем издателю было предложено изъять из сборника 6 стихотворений – «Лета», «Украшенья», «Лесбос», «Проклятые женщины», «Слишком веселой», «Метаморфозы вампира».

«Цветы Зла» принесли Бодлеру известность (не лишённую оттенка скандальности), но отнюдь не прочное литературное признание.

После выхода в свет «Цветов Зла» Бодлеру оставалось жить 10 лет и 2 месяца, и все это время круг одиночества неуклонно сжимался: с Жанной он окончательно расстался в 1861 г., новых связей, по всей видимости, не завязал и, живя в Париже, лихорадочно писал письма-исповеди, засыпая ими мать, поселившуюся после смерти мужа в Онфлёре. За все эти годы он создал и опубликовал совсем немного – «Салон 1859 года» (1859), «Искусственный рай» (1860), второе издание «Цветов Зла» (1861), включавшее 35 новых стихотворений, и, наконец, свой второй шедевр — 50 «стихотворений в прозе», появлявшихся в периодической печати с августа 1857 по август 1867

г. и вышедших отдельным томом под названием «Парижский сплин» посмертно, в 1869 г.

В начале 1862 г., в полный голос заговорила болезнь — следствие сифилиса, полученного в молодости, злоупотребления наркотиками, а позднее и алкоголем. Остаться в Париже он был не в силах; но и поддаваться болезни и неудачам не собирался. В апреле 1864 г. Бодлер уехал в Брюссель — читать лекции и договариваться об издании своих сочинений. Лекции, однако, не приносили ни успеха, ни денег, а заключить контракт с издателем не удалось, и это подстегнуло неприязнь Бодлера к Бельгии. Он пытался продолжить работу над «Парижским сплином», равно как и над дневником «Мое обнаженное сердце», который собирался опубликовать в виде книги.

Катастрофа наступает 4 февраля 1866 г., когда, во время посещения церкви Сен-Лу в Намюре, Бодлер теряет сознание и падает прямо на каменные ступени. На следующий день у него обнаруживают первые признаки правостороннего паралича и тяжелой афазии, перешедшей позднее в полную потерю речи. Лишь 1 июля его недвижимое тело удалось перевезти в Париж, где он умирал еще 14 месяцев. Бодлер скончался 31 августа 1867 г. и был похоронен на кладбище Монпарнас.

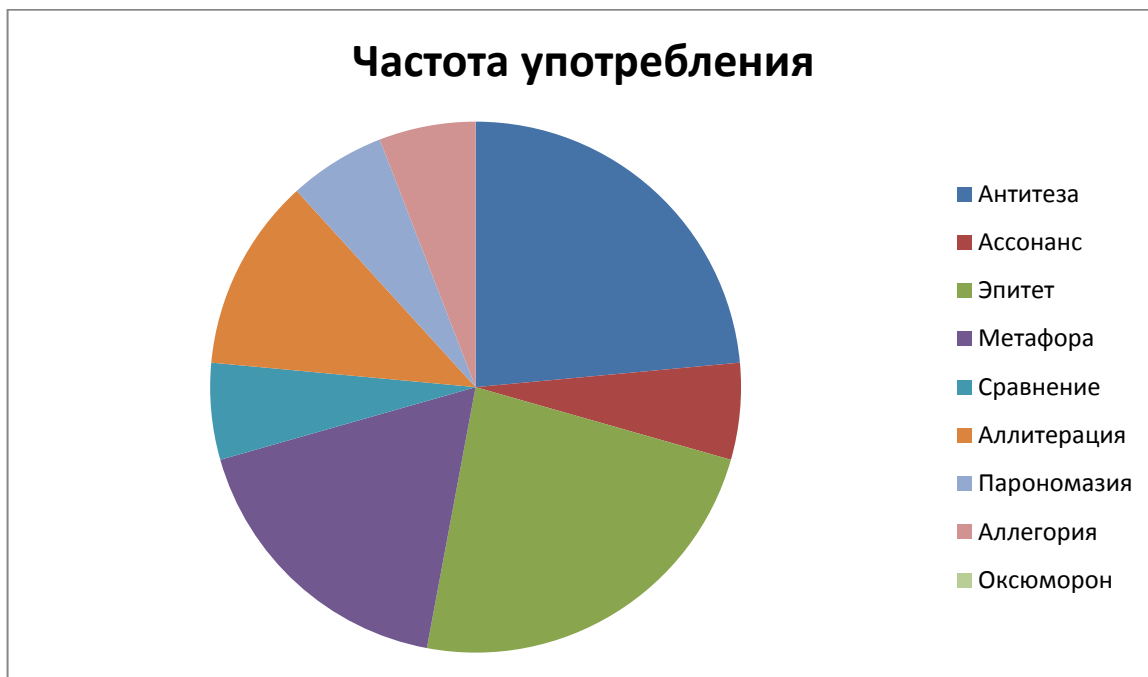
2.2 Стилистический анализ стихотворения «L'Horloge»



В данном произведении повествование ведется от первого лица лирического героя. Философия является темой стихотворения. Выбор лексики («*Le plaisir vapoureux fuira vers l'horison*», «*chaque instant te dévore un morceau du delice*», «*le Temps est un joueur avide*», «*la clepsydre se vide*») определяет субтему произведения – рассуждение героя о быстротечности жизни, эфемерности счастья, о неизбежности расплаты за неосуществленные возможности. В стихотворении происходит олицетворение времени: «*la Seconde chuchote*», «*Maintenant dit*». Описывая время, автор применяет градацию прилагательных-эпитетов: «*sinistre*», «*effrayant*», «*impassible*». Стоит также отметить стилистические средства, используемые для создания образа времени: оно предстает перед нами в образе угрюмого, бесстрастного бога, игрока, побеждающего без плутовства, маятника, который ведет отсчет. Лирический герой Бодлера чувствует, что время неумолимо сокращает жизнь, которую необходимо прожить, не растрачиваясь на воспоминания прошлого, а привнося в нее свой вклад, живя настоящим моментом. Герой смотрит на часы и осознает безжалостный бег времени: – «*Les minutes, mortel folâtre, sont des gangues qu'il ne faut pas lâcher sans en extraire l'or!*». Он понял, что неизбежно наступит судный день, когда настанет расплата: «*...Meurs, vieux lâche! il est trop tard!*» Таким образом, автор призывает ценить время, жить настоящим.

Произведение «L'Horloge» написано кольцевой рифмой в жанре элегии, в литературном направлении символизма. Метром стихотворения является трёхстопный анапест. Автор использует различные метафоры, сравнения («*Les vibrantes Douleurs dans ton coeur plein d'effroi se planteront bientôt comme dans une cible*»), олицетворения («*Mon gosier de métal parle toutes les langues*»), а также аллитерацию («*Et j'ai pompé ta vie avec ma trompe immonde!*») и антономазию (*sylphide*), чтобы передать образ времени и состояние лирического героя.

2.3 Стилистический анализ стихотворения «Les chats»



Сонет «Les chats» Шарля Бодлера, написанный в 1847 году, который входит в цикл «Spleen et idéal», в состав сборника «Les Fleures du Mal» (1857). Сонет – твердая стихотворная форма: стихотворение в 14 строк, разделенных на два катрена и два терцета. Данному сонету характерна замкнутая рифмовка катренов – ABBA, CDDC, замкнутым катренам соответствуют открытые терцеты /EEF, GFG/.

Стихотворение повествует о фантазмагоричных метаморфозах кошек; это так называемая повторяющаяся единица (лейтмотив), носящая трансуровневый характер.

Большое значение имеет грамматическая составляющая сонета. В нём присутствует исключительно третье лицо, а единственное глагольное время – настоящее, за исключением седьмой и восьмой строк, где Бодлер описывает воображаемый поступок «*L'Erèbe les eût pris*» с нереальным условием «*S'ils pouvaient au servageu incliner leur fierté*». Также седьмая строка обладает характерной особенностью, в ней нарушается отношение «одушевленное – неодушевленное», которое присутствует во всех остальных строфах между подлежащим и дополнением.

В «Кошках» прослеживается мотив колебания между мужским и женским началом, выраженный посредством чередования «мужской» и «женской» рифмы (*austères – sédentaires, ténèbres – funèbres, attitudes – solitudes, magique - mystique*). Все персонажи сонета – мужского рода, но кошки и их alter ego – *огромные сфинксы*, обладают двуполой природой.

Действие происходит в двух мирах: реальном и мифологическом, что характерно для жанра романтизм.

В «доме», «влюбленные» и «ученые», выделяемые антитезой чувственного и интеллектуального уровней, фигурируют в роли владельцев кошек, чьи качества они разделяют:

- домоседыохотнозащищенномотхолода: «*comme eux frileux et comme eux sédentaires*»;
- взаимность чувств: этим людям нужна была зрелость («*mûresaison*»), чтобы признать, что они «любят» кошек, которые также являются их «друзьями»: атмосфера гармонии.

Кроме того, эти животные являются:

- могучими, что в данном контексте относится к власти, предоставляемой наукой; шестая строка говорит нам о том, что они «искатели»;
- мягкими, имея в виду слабость к любви и ласке. Продолжение сонета показывает нам их спокойно сонными («*s'endormir*», «*rêve*», «*sable dans les yeux*»), в соответствии с традиционным представлением.

Бодлер ориентировал читателя к внутренним качествам трех главных действующих лиц: строгость характеризует ученого, согласно общему мнению XIX века, а выражение «плодотворные почки» одновременно синтезирует динамизм «пылких любовников» и «сладогостия».

С другой стороны, первый терцет исследует внешний облик («*prennent les attitudes*»), в то время как второй изучает полные и «почки» и «зрачки» животных. Это иллюстрирует общепризнанную двуликость кошачьих. Таким

образом, наречие «*vaguement*» позволяет, в конечном счете, выявить сомнение, которое согласовывается с описанием таинственности кошек.

Что касается игры обманчивой внешности, это противостояние между видимой сонливостью «*semblent s'endormir*» и пробуждением к напряженной духовной жизни, которую скрывает этот сон. «*L'horreur des ténèbres*» первое выражение поэмы, удаляющее кошек от обыденного мира. Для большего контраста Бодлер упоминает Эреба, сына Хаоса и Ночи, тем самым ссылаясь на греческую мифологию. Эта ссылка подчеркивает ночной характер кошек, а также указывает на неукротимый характер, который не может подчиниться даже Эреб.

Движение внешней стороны к внутренней увеличивает ореол тайны, который создает автор вокруг этих обычных животных. В терцетах складывается впечатление, что в них происходит нечто существенное, это служит контрастом четверостишиям, где кошки, главным образом, играли роль предмета. За заключением следует освобождение.

Бодлер объединяет строфы аллюзивными оксюморонами: кошки не могут усмирить свою гордыню, так как являются могучими («*Les chats puissants*»/«*S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté*»). Они не могут быть пассивными «*L'Erèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres*», чтобы играть активную роль, но тут же берут на себя пассивную роль домоседов «*Ils prennent en songeant les nobles attitudes*».

Именно в терцетах, объединенных единственной фразой, показано превращение, которое выражается в сравнении кошек со сфинксами («*grands sphinx allongés*»), баснословными кошачьими чудовищами, связанными с солнцем, с тайной и искусством, являющимися также скульптурами «одиночества», в которых они взывают к той пустыне, о которой говорилось во втором терцете «*sable fin*»; их преимущество заключается в том, что они являются могущественными охранниками храма, оно берет свое начало в «гордости дома», и эту «гордость» охотно приписывают животному, которое невозможно приручить (оно сохраняет свою независимость). Экзотическому

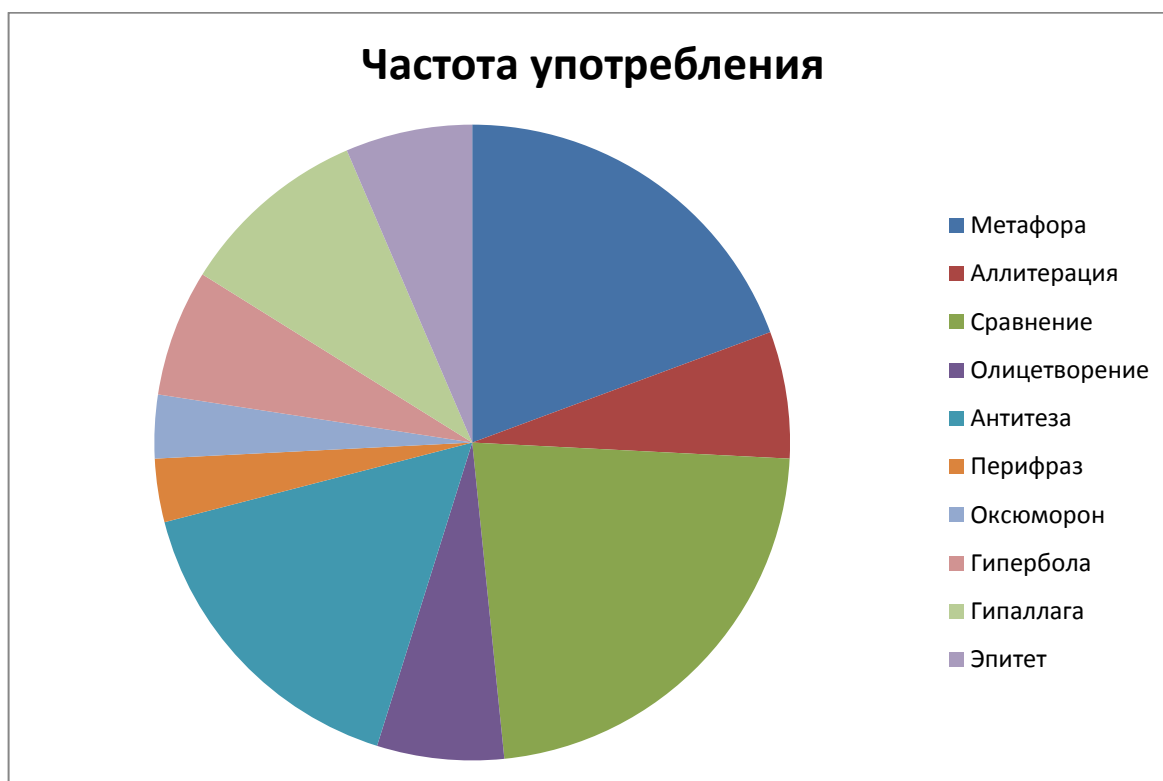
африканскому пейзажу сопутствует египетская мифология, в которой кошка была священным животным. Бодлер подхватывает идеи и образы, принятые в девятнадцатом веке, когда путешествия на Восток были на пике моды. Впрочем, семантическое поле религии располагается в стратегически важных местах сонета, в том числе, и с последним словом «*mystiques*» (причастие глаз кошки с божественным), которое откликается на пыл первой строфы в священной установке, сделанной из «молчания».

Бесконечное и абсолютное – вот, к чему склоняются эти животные. Они, живущие в заключении, также как их «сон без конца», сделаны из миллиардов частиц. Система трех компонентов «*étincelles - parcelles - prunelles*» рассеивает мириады звезд, которые определяют движение неба. Так, это магическое излияние («*magique*»), золотое свечение («*d'or*») сверкает настолько радостно, что в этот раз мифологический мрак («*ténèbres*») уступает. Этим приближенным видением (фокус на глаза, которые являются выражением более не пугающего звездного мира), счастливой «мечтой», заканчивается поэма.

Таким образом, «*кошки*» у Бодлера - символ красоты, творчества, мудрости и таинственности.

В завершение, констатируем плодовитость животного, таким, как оно описано наблюдателем, который приближается к нему и одновременно углубляется в его изучение, чувственного и духовного порядка (понятие, которое объединяет науку, мифологию и религию), а также художественного, так как поэт, создавая новшества, должен стать кошкой, то есть уметь соединять рациональное и иррациональное.

2.4 Стилистический анализ поэмы «Une Charogne»



У Бодлера, осужденного в 1857 за «оскорбление общественной морали» была действительно новаторская цель: достигнуть самой поэтической красоты при помощи зла как предлагает название сборника. Таким образом он им является в поэме «Une charogne», в цикле «Spleen et Idéal». Поэма располагается после серии стихотворений, в которых идет речь о Жанне Дюваль, окрещенной Бодлером как черная Венера и красота, которая осуществляет ее, а также очаровывает и отталкивает поэта.

Поэма состоит из 12 катренов в alexandrinском размере, с чередованием мужской и женской перекрестных рифм.

В тексте поэмы присутствуют антисемантические антитеза и рифма «*beau matin d'été si doux*», «*charogne infâme*» и «*mon âme*», из чего можно сделать вывод, что поэт сравнивает женщину с «позорной падалью». А оксюмороны придают стихотворению иронический эффект («*carcasse superbe*»). Антитеза создает шоковую атмосферу и маркирует ироническую дистанцию «*rayonnait sur cette pourriture*». Оппозиция и сочетание двух несовместимых создает иронию и позволяет провести неразрывную связь

между красивым и уродливым. Бодлер дополняет отвратительную картину разложившегося трупа переходом к еде, что служит усилением неприязни читателя.

Семантический ряд к слову «паразиты» преувеличенно развит «*Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride, d'où sortaient de noirs bataillons de larves, qui coulaient comme un épais liquide le long de ces vivants haillons*». Радость иронически ассоциируется с миром разложения «*en pétillant, vivait en se multipliant*» (парадокс жизни, который приходит от смерти, почти сверхъестественный эффект, усиленный «странной музыкой»), «*vivants haillons*». Также автор иллюстрирует как жизнь выстраивается из материи смерти «*d'où sortaient de noirs bataillons de larves*». Бодлер подает читателям намеки со скрытым сексуальным подтекстом «*jambes en l'air, femme lubrique*», тем самым проводя сравнение между Эросом (инстинктом к жизни) и Танатосом (инстинктом к смерти). Также автор подчеркивает двойной смысл используя слово «*brûlante*», подразумевая под ним и лихорадку, которая приводит к смерти, и огонь желаний. В поэме присутствует цинизм выраженный словесными ассоциациями, обозначающие любовь («*manger de baisers*»). Увеличение апострофов, а также романтических и хвалебных обозначений, отмечающих красоту женщины, обожествленное: «*reine des grâces, soleil de ma nature, mon ange, étoile de mes yeux*» возобновляет традиционные выражения. Противопоставление с падалью, «*vous serez semblable à cette ordure... horrible infection*» подчеркивает фиктивность романтической похвалы и правдивость циничности сравнения.

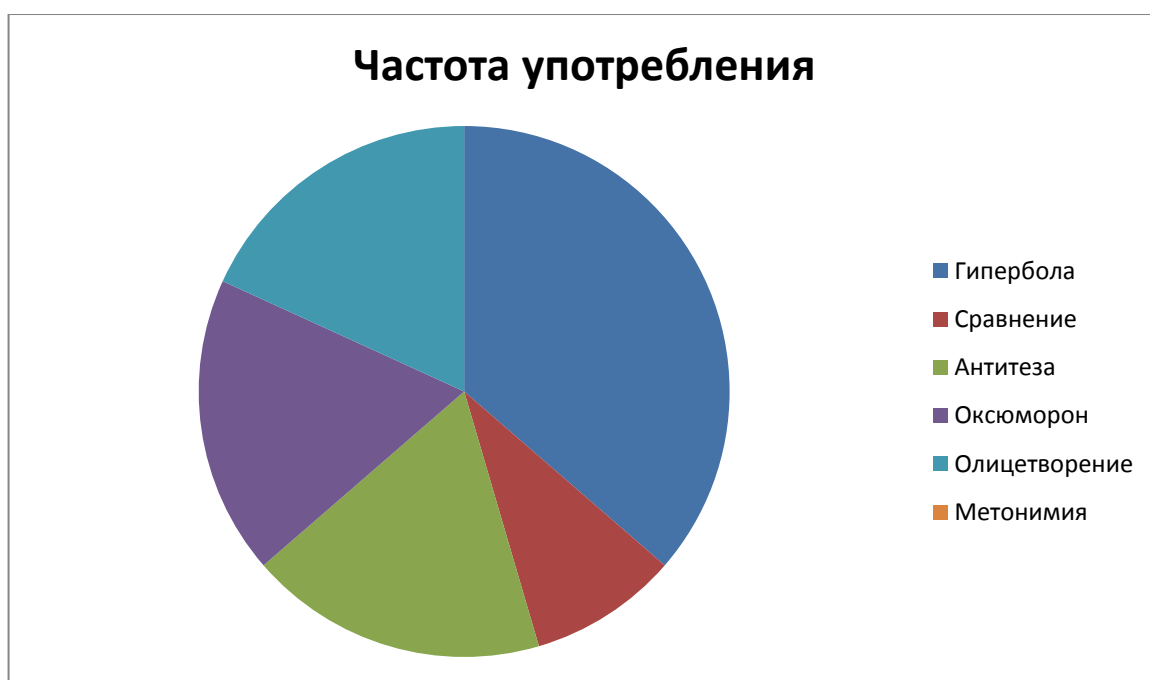
В восьмой строфе автор утверждает функции артиста в сравнении с художником: он восстанавливает идеал из наброска, черновой работы которую оставляет реальность: «*les formes s'effaçaient* » «*l'artiste achève*». Его работа это восстановление того, что разрушила реальность.

Поэма «*Une Charogne*» носит дидактическое значение: в ней Бодлер показывает пример того, как можно описать падаль, которая для него

является попыткой воссоздать красоту из гниения. Он иллюстрирует это разложение преувеличенными способами, чтобы лучше объяснить свою работу перевоплощения отвратительного в прекрасное.

Поэт реконструирует «*l'essence divine*», из того реального, что уничтожило время: «*les amours décomposés*» являются воссозданным во вселенной и в поэме.

2.5 Стилистический анализ стихотворения «Le mort joyeux»



В своем стихотворении «Le mort joyeux» Шарль Бодлер позволяет читателю увидеть его собственные похороны. Смерть является лейтмотивом практически всех его произведений, сюжетом, который регулярно обсуждается поэтом без какого-либо табу. Кроме того, это название последней части его сборника «Les fleurs du mal».

«Le mort joyeux» стихотворение написанное в жанре сонет. Оно состоит из 14 строф, расположенных в формате двух катренов и двух терцетов. Стихотворению свойственен alexandrinский размер, то есть это двенадцатисложный стих с ритмической паузой в стихе после шестого слога, с обязательными ударениями на шестом и двенадцатом слоге и с

обязательным смежным расположением попеременно то двух мужских, то двух женских рифм. Данному сонету характерна перекрестная рифмовка катренов –АВАВ и открытая рифмовка терцетов /СDD, EDE/.

Здесь поэт упоминает несколько раз: «*Je veux*», «*Je hais*»; «*un mort libre et joyeux*» тем самым показывая, что его слова являются очень личными. Он не боится умереть, он, кажется, желает смерти, которое была бы для него приятным избавлением и покоем «*Où je puisse à loisir étaler mes vieux os*», «*Et dormir dans l'oubli comme un requin dans l'onde*». Смерть, объявленная как вечный сон, заканчивает поэму с избыточностью, которая отнимает всякую надежду на воскресение или перерождение.

Поэт щедро предлагает свое тело («*carcasse immonde*», «*ce vieux corps*») на растерзание воронам и червям, чтобы узнать у них, «сынов земного тленья» («*fils de la pourriture*») может ли всё еще чувствовать тот, кто не чувствовал ничего будучи живым («*Et dites-moi s'il est encor quelque torture pour ce vieux corps sans âme et mort parmi les morts!*»). Автор оставляет для потомства стихи полные реальности.

С самого названия Бодлер указывает на противоречивость данного сонета: чтобы почувствовать жизнь, он обращается к черному юмору и смерти.

Он также отвергает традиционное понимание захоронения, используя слово «*fosse*» (под которым обычно понимают братскую могилу) вместо «*tombeau*»; это захоронение без помпезности, символ отказа от ритуала, который помогает пережить горе. На данное понимание картины также указывают такие слова, как «*terre*», «*vers*» и «*corbeaux*» (черви и вороны в подсознании европейцев того времени считались теми, кто съедал трупы).

Поэт, будучи довольно молодым, в данном сонете представляет себя в виде старика, на что указывает выбор лексики «*vieux os*», «*ce vieux corps*», «*carcasse immonde*», «*ma ruine*» при этом в последнем случае Бодлер подчеркивает распад тела диэрезисом – отдельным произношением крайних гласных на словоразделе.

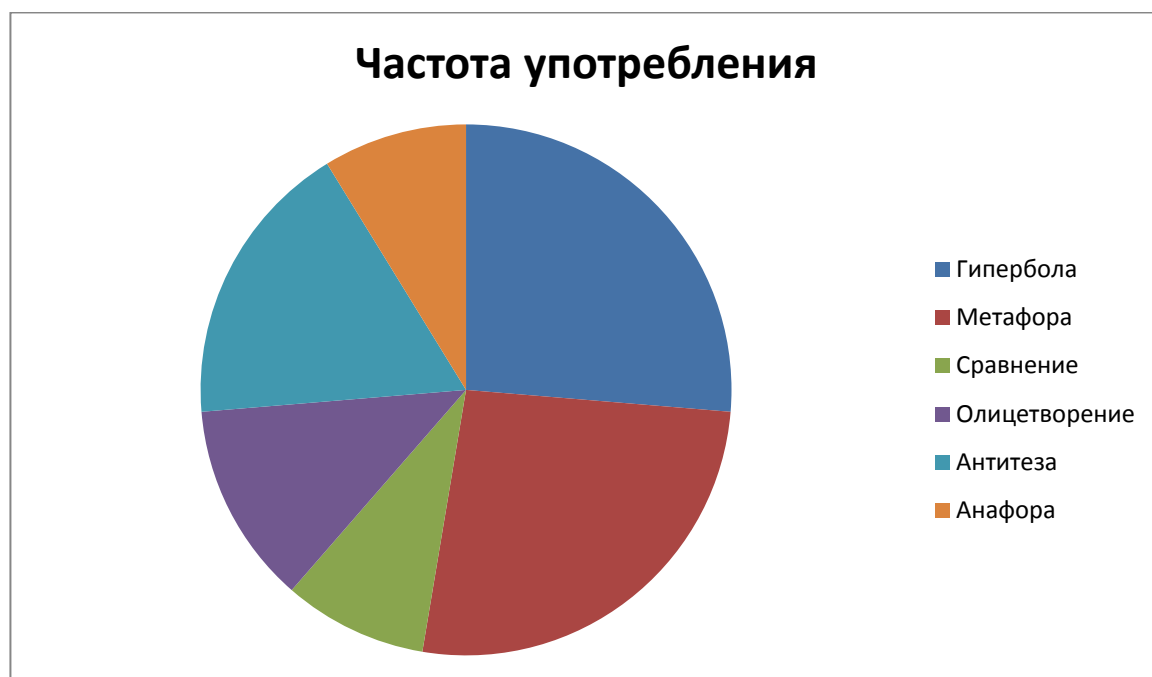
«Le mort joyeux» стихотворение, которое переворачивает специализированный инструмент, традиционно, в литературе смерти: отказ патетики и оплакивания. Почти эпический полемический регистр: читатель может быть только шокированным или он может развлечься этой пародией на День Гнева, где никакой страх не объявлен ни до, ни во время, ни после смерти.

Это стихотворение сочетает в себе юмор и серьезность: автор использует черный юмор по характеру отличающийся от серьезной темы, которую показывает через смерть.

Творчество Бодлера было новаторским для своего времени. В его поэзии уже присутствуют проблематика и средства выражения, предвещающие символизм и даже поэзию XX века. Это экзистенциальные темы (добро, зло, идеал, красота и т.п.), мотив «метафизической тоски», слияние эмоционального и философского начал, субъективного и объективного, суггестивное, символическое выражение идей и настроений через явления материального, предметного мира, поиски новых поэтических форм наряду с мастерским использованием средств традиционной стихотворной просодии. «Низший романтизм», исключая всякую просветленность, – так еще в прошлом веке определил творчество Бодлера Гюстав Лансон, однако следует помнить, что этот ущербный извод романтизма не поставил точку в его истории, но послужил отправным пунктом для возникновения постромантического движения в европейской литературе – декаданса, чрезвычайно распространенного и модного в последней трети XIX в. Именно декаденты, эти «стерилизованные, хотя и рафинированные виртуозы сладострастия и страдания» (П. Бурже), эти «проклятые поэты», уверенные в том, что они «пришли слишком поздно в этот слишком старый мир», и оттого предающиеся безрадостному нарциссизму, оборачивающемуся то полнейшей резиньяцией, то лихорадочным самоутверждением, – именно они увидели в Бодлере своего духовного отца и предтечу. И они были правы. Наследник «прекрасных душ»

эпохи сентиментализма, предромантизма и романтизма, Бодлер утратил главное их достоинство – веру в то, что Бог, говоря словами Гегеля, непосредственно присутствует в его «духе и сердце». Возникшая отсюда любовно-неприятная сосредоточенность души на самой себе, отвержение ею внешнего мира, замороженность одним только «неведомым», в область которого душа пытается проникнуть через лазейки «искусственного рая», – все это чрезвычайно сузило проблемный горизонт Бодлера.

2.6. Стилистический анализ стихотворения «La Fontaine du Sang»



Стихотворение находится в четвёртой части цикла «Les Fleurs du Mal», в данном разделе Бодлер использует эротизм и наслаждение плотью как отговорку человеческому поведению.

«La Fontaine du Sang», написанное в форме сонета, повествует о любви и страсти Бодлера к писательскому искусству. В первом катрене наблюдается лирическое настроение рассказчика посредством внутренней фокализации «*Il me semble*» «*Je l'entends*» «*je me tâte*», он не стесняется выразить свои чувства и переживания, в то время как второй катрен ориентирован на внешний, окружающий мир. В первых двух строках сонета прослеживается

дуальность между жизнью и смертью, что можно интерпретировать из фразы «*mon sang coule à flots, ainsi qu'une fontaine aux rythmiques sanglots*». В третьей и четвертой строках первого катрена Бодлер утверждает, что не знает источника своей боли. «*Rythmiques sanglots*» и «*un long murmure*» служат частью развернутой метафоры о том, как проходит творческий процесс создания.

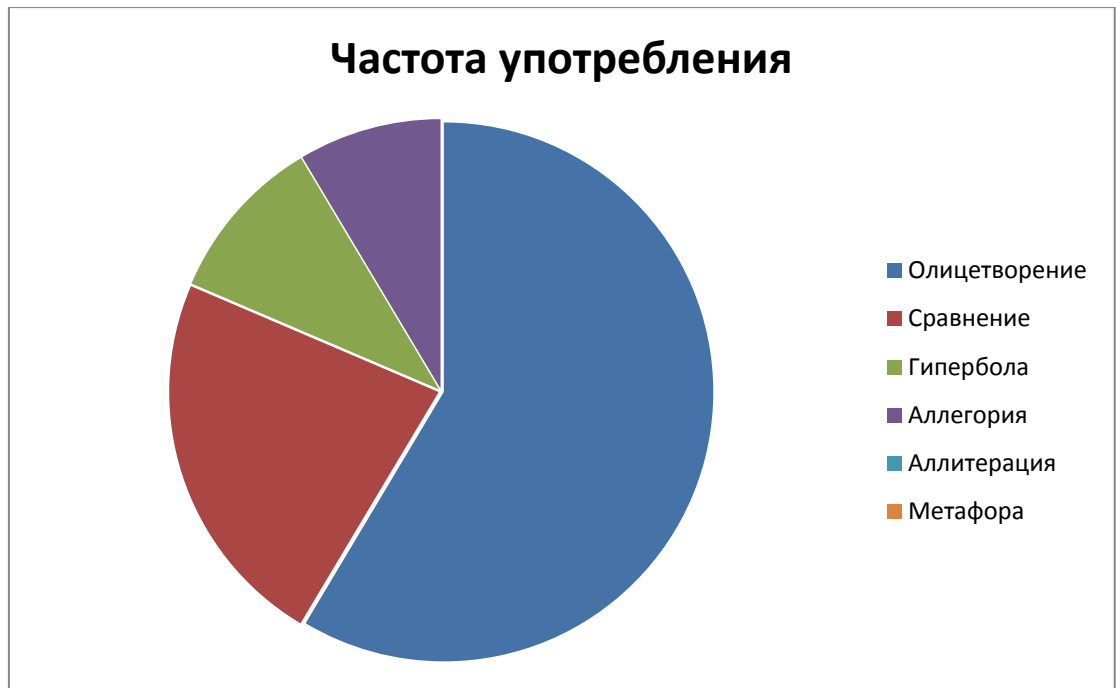
Первая строка второго катрена включает в себе антитезу «*la cité – un champ clos*», и метафору «кровь течет через город, словно река, омывающая острова и утоляющая жажду каждого существа». Из чего можно сделать вывод, что Бодлер пишет о том, что кровь, которая течёт это его творчество, его талант. «*Chaque créature*» это читатели и поэты, следующие символическому движению в то время, когда большинство произведений автора были спорными, а некоторые из них были запрещены цензурой, что передано в последней строке второго катрена «*colorant en rouge la nature*».

В терцетах Бодлер также указывает, что он пытался отвлечься от написания поэзии. Он искал любовь, чтобы та помогла вылечить страсть к писательству, но это заставило его писать еще больше. В первом терцете происходит борьба в аллитерации между звуками [m] (умиротворение) и двойной [r] (лихорадочностью). Поэт искренне выражает свою постоянную тревогу и неудачу попыток усмирить её. Бодлер ищет утешение в вине, но оно только обостряет его состояние и не делает его менее невыносимым. Он выносит вердикт, его попытки найти способ не творить обречены на провал.

Бодлер описывает любовь, метафорически сравнивая её с матрасом из острых игл, который был сделан, чтобы напоить этих жестоких девушек. Здесь прослеживается возможная связь между женщинами поэта, музами, вдохновительницами и пользующимися данной выгодой, но поэт говорит о их неблагодарности как о вознаграждении.

Сонету характерна парная рифма катренов (AABB AABB) и открытая рифма терцетов (CDD CEE).

2.7. Стилистический анализ стихотворения «Obsession»



2.8 Особенности поэзии Шарля Бодлера



Шарль Бодлер не был первопроходцем в жанре постромантизма, близкого к символизму, так как это искусство получило уже до него большое развитие в литературе Франции. Склонность писателя смотреть на жизнь без иллюзий и рассматривать ее депрессивные и убогие аспекты также появляется в творчестве многих французских писателей. Подобные элементы встречаются в творчестве поэта Шарля Бодлера, в романах Жюль Барбе д'Оревилли.

Поэзия Бодлера и значительная часть литературы второй половины века характеризуется как «упадническая» с мрачным содержанием. Поль Верлен в 1884 году использовал выражение «poète maudit» («проклятый поэт») для обозначения творчества ряда поэтов, таких как Тристан Корбьер, Стефан Малларме и Рембо, которые игнорировались современными критиками. С публикацией Жаном Мореасом в 1886

году *Манифеста* символистов термин символизм часто применялся для новой литературной среды Франции.

Исходя из проведённых анализов стихотворений Шарля Бодлера, мы можем сделать выводы, что одним из наиболее частых мотивов его поэзии является смерть.

Произведения Бодлера очень четко вписываются в рамки постромантизма, где основная задача произвести эффект на читателя и заставить его задуматься. Герои Бодлера это саморазрушительные персонажи, разрывающиеся между пошлостью жизни и покоем смерти, могуществом красоты и страхом перед ней.

Язык его произведений богат, ассоциативен, а порой даже причудлив, он насыщен различными пассажами, аллюзиями и всевозможными оксюморонами и иронией, что является непростой задачей для понимания, ведь именно в языке заложен идиостиль Бодлера.

Он стоит на предтече экзистенциализма. Бодлер высмеивал пошлую действительность с помощью иронии и чёрного юмора, выставляя напоказ все её нелепости, устои и традиции современного общества. Таким образом Бодлер показывал свое критическое отношение к окружающей его действительности, он изображал повседневные и привычные вещи в совершенно ином ракурсе ужасающей природы, разлагающихся трупов и фантазмагорических метаморфозах всего живого. Но, несмотря на то, что писатель откровенно высмеивал ложь и лицемерие общества, он глубоко сочувствовал трудящемуся человеку, который, как и его персонажи, оказался на перепутье, когда изменения не приносят пользы, а смерть кажется единственным избавлением.

Свой единственный поэтический сборник поэт назвал «Цветы зла». На сюжетно-композиционном уровне уже в самом заголовке обращает на себя внимание резкое противопоставление идеала и реальности, глубоких высот и грязных палуб. Заголовок у Бодлера – полемичен. Эта спорность подчеркивается и в посвящении: «непогрешимому поэту, всесильному

чародею французской литературы, моему дорогому и уважаемому учителю и другу Теофилю Готье как выражение полного преклонения посвящаю эти болезненные цветы». Если парнасцы противопоставляли совершенности и завершенности формы бесформенности и хаотичности современной действительности, то Бодлеру реальность представлялась не только бесформенной и хаотичной, а уже разлагающейся и отравленной трупным гниением. Если романтики такой реальности противопоставляли чистую и невинную душу поэта, то у Бодлера его лирическое «я» полно противоречий. Он со страхом заглядывает в самого себя и опасается того, что его душа может быть отражением прогнившего мира. Если только он увидит доказательство тому, что его душа поддалась растлению современности, он беспощадно и жестоко обнажает её.

Здесь, пожалуй, отчетливей всего обнаруживается печальное новаторство Бодлера – он один из первых европейских поэтов, беспощадно бичующий не только общество, но и самого себя. Романтики, если и обличали что в самих себе, то пресыщенность, опустошенность, да и то втайне понемножку любовались ею. Вот эта жестокая откровенность часто отпугивала от Бодлера иногда даже тех людей, которые признавали в нем великого поэта. Конечно, для того времени неистовость Бодлера была необычным и шокирующим явлением. Но за этим яростным бичеванием и самобичеванием наиболее прозорливые современники и потомки все-таки рассмотрели легко ранимую, в сущности беззащитную, душу, которая больше, чем кто-либо другой, поначалу верила в идеалы и с тем более острой болью воспринимала несоответствие действительности этим идеалам. Вот тогда он яростно набрасывался на мир, издеваясь над ним, топча его, и в этом порыве ярости, казалось, иногда готов был втоптать в грязь сами эти идеалы.

С самого начала книга была задумана как единое целое. Не случайно в период подготовки книги мысль Бодлера так часто обращалась к «Божественной комедии» Данте. Подобно Бальзаку, Бодлер хотел дать новый

современный вариант дантовских кругов ада и поначалу он, соответственно, и хотел назвать свой сборник «Лимбы» (т. е. первые, верхние круги ада). Но, помимо замысла, сама внутренняя структура уже первого издания книги обнаруживает глубокое внутреннее единство, последовательность и сюжетность: перед нами живое движение авторской мысли, являющееся нам в развитии тем, варьировании сквозных мотивов, в явственных подхватах идей при переходе от одного стихотворения к другому. И когда Бодлер в новых изданиях дополнял свою книгу, он прежде всего учитывал не только временную последовательность возникновения стихотворений, но и внутреннюю логику мыслей в сборнике, и там, где этого требовала именно «внутренняя» логика, он жертвовал даже хронологическим принципом.

Вот в этом внутреннем движении мысли необходимо рассматривать книгу Бодлера – рассматривать ее сюжет, рассматривать ее как огромную поэму, в которой рассказывается о странствиях поэтической души по кругам современного ада. Это книга о самопознании поэта и о тяжелом пути поэтического познания мира.

На целях достижения эффекта катарсиса в своем поэтическом творчестве Бодлер активно расширяет нормы литературного языка, стремится показать все многообразие действительности, смешивая различные лексические пласты речи. В языке его стихотворений нередко употребление элементов высокой поэтической речи и просторечных слов.

Множество ассоциаций возникает при анализе слов, словосочетаний и предложений стихов. Бодлер тонко чувствует слово и демонстрирует невероятную изобретательность в создании неожиданных сравнений, метких и ярких метафор.

Бодлер использует множество стилистических маркеров, таких как:

Метафоры: «*Horloge ! dieu sinistre*», «*Le plaisir vapoureux fuira*», «*Les vibrantes Douleurs dans ton coeur plein d'effroi*», «*Qui gagne sans tricher, à tout coup ! c'est la loi*».

Эпитеты: «*un joueur avide*», «*Les amoureux fervents et les savants austères*».

Сравнения: «*le Temps est un joueur avide*», «*Les jambes en l'air, comme une femme lubrique*». В стихотворении «*La Charogne*» сравнение «*Le soleil rayonnait sur cette pourriture, /Comme afin de la cuire à point*», – создает иронический эффект, так как здесь, проходит ассоциация между падалью на пути к гниению и фактом приготовления и приёмом пищи. Итак, несмотря на достаточно ужасный спектакль, который не придает вкуса еде, но скорее он возбуждает аппетит.

Олицетворения: «*Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales; Vous hurlez comme l'orgue ; et dans nos coeurs maudits*», «*Ô vers ! noirs compagnons sans oreille et sans yeux*». При этом следует отметить, что наиболее часто олицетворения у Бодлера встречаются при описании природы.

Гиперболы: «*Trois mille six cents fois par heure*», «*ma carcasse immonde*», «*mon sang coule à flots*».

Антитезы довольно частая фигура речи в творчестве поэта, его стихотворения пропитаны двойственным отношением к различным вещам и явлениям. Так например в стихотворении «*Obsession*» Бодлер выражает одновременно и любовь, и страх перед природой. При помощи антитезы Бодлер отрицает старые традиции и устои, как в стихотворении «*Le mort joyeux*»: «*une fosse*», что следует понимать как братскую могилу, т.е. групповую, противопоставляется «*les tombeaux*» – могилы для одного усопшего, как правило, с надгробием.

Всё это служит для создания эффекта, Бодлер уделяет большое внимание семантическим полям, создавая поистине ужасающие картины, разворачивающиеся перед глазами читателя, которые привлекают и отпугивают одновременно.

Из лексико-семантических маркеров Бодлер активно использует оксюморон «*un mort libre et joyeux*», «*ma carcasse immonde*», «*au servage*

incliner leur fierté». К примеру, в стихотворении «La Charogne» употребление слов «*la carcasse*» и «*superbe*» достаточно удивительно и иронично, так как олов это предмет, редко связанный с красотой. В этом смысле, Бодлер написал абсолютно исключительный текст, где красота и уродство есть близко связанные вещи. То есть красивое доходит до того, что в итоге становится уродливым и уродство содержит некоторую степень великолепия.

Аллитерация у Бодлера один из наиболее частых фонетических маркеров: «*Et le ciel regardait la carcasse superbe / Comme une fleur s'épanouir. / La puanteur était si forte, que sur l'herbe / Vous crûtes vous évanouir*» в данном случае аллитерация на звуке [r] создает гибельную и ужасную звучность к уже довольно отвратительному спектаклю разложения остова. Даже глагол «*croire*», обычно нейтральный, кажется, приобретает уничижительную коннотацию из-за своей болезненной звучности «*crûtes*».

Графически Бодлер выделяет курсивом и заглавными буквами. Это происходит для привлечения внимания читателя к определенному моменту повествования и/или для усиления эффекта, так например в стихотворении «L'Horloge»: «*Remember! Souviens-toi, prodigue! Esto memor!*».

Лексико-синтаксические маркеры не были выявлены.

Из культурнозначимых маркеров можно наблюдать аллегории к мифологии и религии, а также употребление других иностранных языков, таких как английский или латынь. В сонете «Obsession» можно наблюдать аллерию к 129 псалму, по содержанию представляющий из себя покаянную молитву угнетенных, взывающих к Богу с просьбой отпустить грехи и даровать надежду на спасение. Тем самым Бодлер демонстрирует читателю наивысшая степень беспокойства: «*Répondent les échos de vos De profundis*», где «*De Profundis (clamavi)*» («Из глубин возвах»).

Исходя из проведенных анализов, можно сделать вывод, что в творчестве Шарля Бодлера наиболее употребительными являются стилистические текстообразующие маркеры, основной функцией которых является создание катарсиса. Автор показывает читателям, что современное

общество прогнило, что идеалы действительности разлагаются. Творчество для Бодлера было одновременно и спасением, где он мог выразить своё негодование от несоответствия реального мира и мира идеального, и проклятием, так как его творчество принесло ему немало трудностей, таких как разлад в семье, аресты, штрафы, судебные тяжбы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исходя из проведённого исследования, можно сделать вывод, что идиостиль художественного текста это, прежде всего, определённый базис, система репрезентативных составляющих. Это актуализация языковой личности писателя, его личный стиль изложения. Состав идиостиля - довольно сложная система. Она строится как из внутренних, так и внешних по отношению к автору и его текстам составляющих частей. Идиостиль каждого автора создается текстовыми средствами на всех уровнях языка - фонетическом, графическом, орфографическом, пунктуационном, морфологическом, синтаксическом, стилистическом. Индивидуальный авторский стиль подразумевает также отбор языковых средств и референций, и использование сюжетов, языковых и стилистико-текстовых особенностей отбора связно-соотнесительных единиц, включенных в тропы, фигуры речи, и прочие идиолектические особенности речи автора, которые функционируют по-разному в зависимости от эпохи, жанра, тематики и формы произведения перечисленные составляющие.

Поэтический текст представляет собой особый вид искусства. Его оформление представляет собой полную задумку автора. Основная функция поэтического текста – эстетическое воздействие на читателя. Поэзия передает некую информацию о внешнем мире по отношению к художественному тексту.

Одна из главных особенностей поэтического текста состоит в том, чтобы наделять всякую языковую структуру определенным смыслом, что побуждает автора к созданию новых эстетически значимых языковых объектов.

Французская поэзия XIX века характеризуется утопическими идеями нового режима, которые породили новое течение в литературе. Писатели чувствовали необратимость перемен, связь частной судьбы с историей, неизменную потребность человека заглянуть в глубь собственной души, объяснив её противоречия и сложности. Переворот в мироотношении

французов давал о себе знать изменении концепции мира и человека, а вместе с тем и художественного видения. Так появился жанр романтизма, вопрос о котором стоял наиболее остро.

Шарль Бодлер начал литературную деятельность как критик-искусствовед («Салон 1845 года», «Салон 1846 года»). К середине 40-х годов больше половины стихотворений для будущего сборника «Цветы зла» были уже написаны. На сюжетно-композиционном уровне уже в самом заголовке обращает на себя внимание резкое противопоставление идеала и реальности. Сборник разделён на шесть циклов по названиями «Spleen et Idéal», «Tableaux parisiens», «Le vin», «Fleurs du mal», «Révolte», «La mort», последовательность которых играет немаловажную роль в повествовании. Данное построение сборника отражает движение и поиск поэтического «я» поэта: «Spleen et Idéal», прежде всего, создает форму выставки; это константа реального мира таким, каким его ощущает писатель. Три следующих раздела являются попытками найти ответ на меланхолию в душе поэта, на поиски и достижение идеала. Он погружается в безымянную парижскую толпу, чтобы там обнаружить красоту «Tableaux parisiens». И не найдя её, он обращается к вещам для изменения сознания «Le vin», прежде чем повернуться к физическим удовольствиям «Fleurs du mal». Потом данная тройной неудача проходит и начинается мятеж против абсурда существования «Révolte», который, впрочем также оказывается напрасным и всё заканчивается смертью «La mort».

Из проведённых шести анализов стихотворений, мы сделали вывод, что наиболее частым сюжетом для поэтических текстов Бодлера является смерть, также во многих произведениях автора присутствует двойственное отношение к вещам, явлениям, понятиям. Внутренняя борьба автора не прекращается на протяжении шести циклов сборника.

В языке представленных на анализ поэтических текстов Бодлера превалируют стилистические текстообразующие маркеры такие, как олицетворения (21%), часто используемые им для описания могущества

природы, метафоры (16%), сравнения (15%) для создания образа. Бодлер склонен использовать метафоры для описания абстрактных понятий, таких как «Случай», «Время» или «Добродетель». Антитезы (11%) Бодлер использует, чтобы описать амбивалентное чувство, которое внушают ему реальный и идеальный миры, оно одновременно страшится и восторгается им. Гиперболы (10%) используемые автором также служат для того, чтобы привлечь внимание читателя. Большое внимание автор уделяет семантическим полям для создания необходимого образа. Бодлер также часто использует один из фонетических маркеров – в представленных анализах частотна аллитерация на звуке [r], которая служит для того, чтобы создать эффект тревожности и/или агрессии.

Шарль Бодлер – поэт, сделавший большой вклад в литературу Франции,

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Charles Baudelaire. // Larousse.fr: encyclopedie et dictionnaires gratuits en ligne [Электронный ресурс]. URL: http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Charles_Baudelaire/107873 (дата обращения: 11.12.15).
2. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: учебник; Практикум. – М.: Флинта: Наука, 2004. 496 с.
3. Бархударов Л.С. Язык и перевод. — М.: Международные отношения, 1975. 240 с.
4. Бодлер, Ш. Цветы зла: Стихотворения. – СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2009. – 448 с.
5. Болотнова Н.С. Идиостиль // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. – М.: Флинта-Наука, 2003. 95 с.
6. Булацкая В.В., Гулевич Е.В. Идиостиль как авторский почерк// Филологические науки 2014. №23
7. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1959. 656 с.
8. Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. — М.: Художественная литература, 1961. 616 с.
9. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. — М., 1963. 283 с.
10. Виноградов В.С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы): учебное пособие. — М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. 224 с.
11. Гальскова Н.Д. Гез Н.И. Теория обучения иностранным языкам: Лингводидактика и методика: Учеб., пособие для студ. Лингв.Ун-тов и фак. Ин.яз.высш. пед. учеб. заведений.- М.: Издательский центр «Академия»,2004.- с.336
12. Егорова Т.В. Словарь иностранных слов современного русского языка:

- 100 000 слов и выражений. — М.: Аделант, 2014. 800 с.
13. Искусство. Современная иллюстрированная энциклопедия / под ред. Горкина А.П. — М.: Росмэн, 2007.
14. История зарубежной литературы / под ред. Н.А.Соловьевой. М.: Высшая школа, 1991. — 637 с.
15. Казарин Ю.В. Поэтический текст как система: Монография. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. — 260 с.
16. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. - М.: Наука, 1987.- 261 с.
17. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. — СПб.: Искусство-СПб, 1996. — 846 с.
18. Лучинская Е.Н. Смысл текст и ситуация в социокультурном подходе к анализу художественного текста //Язык в мире и мир в языке. Сочи-Карлсруэ Краснодар. 2001. С.55-56.
19. Макеева М.Н. Риторика художественного текста и её герменевтические последствия. — Тамбов, 2000. 192 с.
20. Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994.
21. Нольман М.Л. Шарль Бодлер: Судьба. Эстетика. Стыль. — М., изд. «Художественная литература», 1979. — 316 с.
22. Потенция А.А. Теоретическая поэтика. - М.: Высшая школа, 1990. - 344с.
23. Пушина Л.А. Лингвостилистические параметры сборника стихотворений в прозе Ш. Бодлера “Le spleen de Paris”: автореф. дис. канд. филол. наук. — Смоленск, 2004 — [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/lingvostilisticheskie-parametry-sbornika-stikhotvorenii-v-proze-shbodlera-le-spleen-de-paris> (дата обращения: 20.11.2015).
24. Санников В.Д. Каламбур как семантический феномен// В.Я. 1995. №3.
25. Солганик Г.Я. Стилистика текста : учеб. пособие для студентов. М.: Флинта; Наука, 1997. - 256 с.

26. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М.Н. Кожиной – 2-е изд., испр. и доп. – М. Флинта: Наука, 2006. – 696 с.
27. Фурсова И.Н. Идиостиль как ключевой элемент формирования художественной картины мира писателя / И.Н. Фурсова // Актуальные проблемы теоретической и прикладной лингвистики II Всероссийская научно-практическая конференция: сб. статей. – ПГУ, 2015. – 35-38.
28. Якобсон Р. О. Избранные труды. – М., 1985.

ПРИЛОЖЕНИЕ

L'Horloge

Horloge ! dieu sinistre, effrayant, impassible, – метафора + градация (sinistre, effrayant, impassible)

Dont *le doigt* nous menace et nous dit : " Souviens-toi ! – олицетворение

Les vibrantes Douleurs dans ton coeur plein *d'effroi* – метафора + эпитет

Se planteront bientôt *comme dans une cible*, – образное сравнение

Le plaisir vapoureux fuira vers l'horizon – метафора + олицетворение

Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse ; – образное сравнение + антономазия (sylphide)

Chaque instant te dévore un morceau du délice – метафора + образное сравнение (un morceau du délice)

A chaque homme accordé pour toute sa saison.

Trois mille six cents fois par heure, la Seconde – гипербола+ олицетворение

Chuchote : Souviens-toi ! - Rapide, avec sa voix

D'insecte, Maintenant dit : Je suis Autrefois, – образное сравнение

Et j'ai pompé ta vie avec *ma trompe immonde* ! – аллитерация + эпитет

Remember! Souviens-toi, prodigue! Esto memor! – разные языки – усиление эмоционального эффекта

(*Mon gosier de métal* parle toutes les langues.) – олицетворение

Les minutes, *mortel folâtre*, sont des gangues – метафора, образное сравнение

Qu'il ne faut pas lâcher sans en extraire l'or !

Souviens-toi que le Temps est *un joueur avide* – образное сравнение, эпитет

Qui gagne sans tricher, à tout coup ! c'est la loi. – развернутая метафора

Le jour décroît ; la nuit augmente, souviens-toi !

Le gouffre a toujours soif ; la clepsydre se vide. – олицетворение

Tantôt sonnera l'heure où *le divin Hasard*, – олицетворение

Où l'auguste Vertu, ton épouse encor vierge, – олицетворение

Où le repentir même (oh ! la dernière auberge !),

Où tout te dira : Meurs, vieux lâche ! il est trop tard ! "

Les Chats

Les amoureux *fervents* et les savants *austères* – антитеза + ассонанс + эпитет

Aiment également, dans leur *mûre* saison, – метафора

Les chats *puissants et doux*, orgueil de la maison, – антитеза

Qui *comme eux* sont *frileux* et *comme eux sédentaires*. – сравнение + эпитет + аллитерация

Amis de la science et de la volupté – хиазм + антитеза

Ils cherchent le **silence** et l'horreur *des ténèbres* ; – **парономазия** + эпитет
L'Erèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres – аллегория,
S'ils pouvaient *au servage incliner leur fierté*. – оксюморон

Ils prennent en songeant les nobles attitudes
Des grands sphinx allongés au fond des solitudes, – метафора + антитеза
Qui **semblent s'endormir** dans un rêve *sans fin*; – гиперболола + аллитерация

Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
Et des parcelles *d'or*, ainsi qu'un sable fin, – эпитет
Etoilent vaguement leurs prunelles mystiques. – развёрнутая метафора

Une Charogne

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, **mon âme**,
Ce beau **matin** d'été si doux:
Au détour d'un sentier une charogne infâme
Sur un lit semé de cailloux, – метафора + аллитерация

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique, – сравнение
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique – олицетворение
Son ventre plein d'exhalaisons.

Le soleil rayonnait sur cette *pourriture*, – антитеза
Comme afin de la cuire à point, – сравнение
Et de rendre *au centuple à la grande Nature*
Tout ce qu'ensemble elle avait joint ; – перифраз

Et le ciel regardait la carcasse superbe – олицетворение + оксюморон
+гипербола
Comme une fleur s'épanouir. – сравнение
La puanteur était si forte, que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir. – аллитерация

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons – гиперболола + метафора
De larves, qui coulaient comme un épais liquide – сравнение
Le long de ces vivants haillons.

Tout cela descendait, montait *comme une vague*, – сравнение
Ou s'élançait en pétillant ;
On eût dit que le corps, *enflé d'un souffle vague*,
Vivait en se multipliant. – гипаллага

Et ce monde rendait *une étrange musique*, – метафора

Comme l'eau courante et le vent, – сравнение
Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique – эпитет
Agite et tourne dans son van . – метафора

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
Une ébauche lente à venir,
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
Seulement par le souvenir. – развернутая метафора

Derrière les rochers une chienne inquiète
Nous regardait *d'un oeil fâché*, – гипаллага
Espionnant le moment de reprendre au squelette
Le morceau qu'elle avait lâché.

- Et pourtant vous serez semblable à *cette ordure*, – сравнение
A cette horrible infection, – эпитет
Etoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion ! – антитеза

Oui ! telle vous serez, *ô la reine des grâces*,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,
Moisir parmi les ossements. – антитеза

Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine – антитеза
Qui vous mangera de baisers, – метафора
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés ! – антитеза

Le mort joyeux

Dans une terre grasse et *pleine* d'escargots – гипербола
Je veux creuser moi-même une *fosse profonde*, – гипербола
Où je puisse à loisir étaler mes vieux os
Et dormir dans l'oubli *comme un requin dans l'onde*, – сравнение

Je hais les testaments et je hais les **tombeaux** ; – антитеза
Plutôt que d'implorer *une larme du monde*, – гипербола
Vivant, j'aimerais mieux inviter les corbeaux
A saigner tous les bouts de ma carcasse immonde. – оксюморон + гипербола

Ô vers ! noirs compagnons sans oreille et sans yeux, – олицетворение
Voyez venir à vous un mort libre et joyeux ; – оксюморон
Philosophes viveurs, fils de la pourriture, – антитеза

A travers *ma ruine* allez donc sans remords, – метонимия

Et *dites-moi* s'il est encor quelque torture – олицетворение
Pour ce vieux corps sans âme et *mort parmi les morts* !

La Fontaine du sang

Il me semble parfois que *mon sang coule à flots*, – гипербола
Ainsi qu'une fontaine aux rythmiques sanglots. – гипербола + метафора + олицетворение
Je l'entends bien qui coule *avec un long murmure*, – олицетворение
Mais je me tâte en vain pour trouver la blessure.

A travers *la cité, comme dans un champ clos*, – антитеза + сравнение
Il s'en va, transformant les pavés en îlots,
Désaltérant la soif de chaque créature, – олицетворение
Et partout colorant en rouge la nature – метафора + олицетворение

J'ai demandé souvent à *des vins captieux* – олицетворение
D'endormir pour un jour *la terreur qui me mine* ; – гипербола
Le vin rend l'oeil plus clair et l'oreille plus fine ! – олицетворение

J'ai cherché dans l'amour un sommeil oublieux ; – анафора
Mais l'amour n'est pour moi qu'un matelas d'aiguilles – антитеза + метафора
Fait pour donner à boire à ces cruelles filles ! – олицетворение

Obsession

Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales ; – олицетворение + сравнение
Vous hurlez comme l'orgue ; et dans nos coeurs maudits, – олицетворение + сравнение
Chambres d'éternel deuil où *vibrent de vieux râles*, – гипербола
Répondent les échos de vos *De profundis* – олицетворение + аллегория + аллитерация

Je te **hais**, *Océan* ! tes bonds et tes tumultes, – олицетворение
Mon esprit les retrouve en lui ; ce rire amer – аллитерация
De *l'homme vaincu*, plein de *sanglots et d'insultes*, – метафора + олицетворение
Je l'entends dans le rire *énorme* de la mer. – гипербола + олицетворение

Comme *tu me plairais, ô nuit* ! sans ces étoiles – олицетворение + антитеза
Dont *la lumière parle* un langage connu ! – олицетворение
Car je cherche *le vide*, et *le noir* et *le nu* ! – аллитерация

Mais *les ténèbres sont elles-mêmes des toiles* – метафора
Où *vivent, jaillissant* de mon oeil par milliers, – олицетворение
Des êtres disparus aux regards familiers.