

Лекция 1 (2)
Критический реализм во Франции. Творчество Фридрика Стендаля
План лекции

- 1. Жизненный и творческий путь Стендаля**
- 2. Литературная борьба во Франции 20-30-х годов XIX века и участие в ней Стендаля. Эстетические взгляды писателя.**
- 3. «Итальянская тема» в творчестве Стендаля. Новелла «Ванина Ванини».**
- 4. Роман Стендаля «Красное и черное».**

1. Жизненный и творческий путь Стендаля.

Один из крупнейших реалистов XIX века – Стендаль (1783 – 1842) – писатель необычной творческой судьбы. Рано осознав свое литературное призвание, он выступил с первым художественным произведением лишь к сорока пяти годам. К правде, которую он хотел высказать о человеческой личности и своем веке, он шел через долгие годы скитаний, политической борьбы, через драмы своего беспокойного сердца и размышления над книгами философов и ученых, через учебу у тех писателей прошлого, перед которыми преклонялся, и критическое осмысление достигнутого современниками. Он был не просто очевидцем, но непосредственным участником общественных потрясений, менявших облик Франции: поворотные вехи французской истории оказались вехами его собственной биографии, его развития как мыслителя и художника.

Вступив на путь писательских поисков еще на рубеже XVIII – XIX веков, Стендаль вплоть до падения Империи переживает период литературного ученичества. Неоконченные рукописные наброски, оставшиеся от первых проб пера, опубликованы лишь посмертно. Не менее долгим был и период окончательного созревания общественно-философских и литературно-эстетических воззрений Стендаля, растянувшийся почти на полтора десятилетия – от 1814 года до последних лет Реставрации. В эти годы он пишет по преимуществу публицистические и критические статьи, философские сочинения, книги об искусстве, путевые очерки. В канун Июльской революции Стендаль, наконец, приступает к созданию своих романов и повестей. Последние 15 лет его жизни – пора творческих свершений, время расцвета его самобытного, но медленно складывавшегося дарования.

Фридерик Стендаль – литературный псевдоним Анри Бейля. Он родился в Гренобле 23 января 1783-го года в семье адвоката местной судебной палаты. Мать его умерла рано, навсегда заронив в память будущего писателя облик мечтательной, нежной женщины, слишком хрупкой, чтобы долго выносить обстановку чванства и холодной расчетливости, царившую в доме ее мужа. Воспитанный дедом, вольнодумцем и поклонником просветителей, Стендаль рос дерзким с домашними, строптивым юношей, не без остроумия издевавшимся над ханжеством прописных: истин и религиозных заповедей, которые напрасно старался вбить в голову своему подопечному наставник - иезуит. Школа, преобразованная согласно республиканским декретам, окончательно вырвала его из-под духовного влияния семьи: здесь вместо катехизиса он жадно впитывал идеи сенсуалистов и материалистов XVIII века, вместо традиционной риторики пристрастился к механике и математике.

В 1799-ом году, получив на выпускных экзаменах награду по математике, Стендаль уехал в Париж с намерением поступить в Политехническую школу. Но в столице он сразу же окунулся в круговорот артистической жизни, решил повременить с учением и вскоре поступил на службу в военное министерство. В 1801-ом году он принял участие в итальянском походе Наполеона, побывал в сражениях, впервые узнал и на всю жизнь полюбил Италию.

Однако долго оставаться в армии Стендаль, мечтавший, по его собственным записям в дневнике, о «славе величайшего французского поэта», равного Мольеру, не

собирался. Выйдя в отставку, он вернулся в Париж, поселился в недорогой мансарде и взялся за книги. В течение 1802 – 1805-ого годов он самостоятельно осваивает огромное наследие французской литературы, штудирует труды античных мыслителей, Монтеня, философов XVIII века, изучает итальянский и английский языки, берет уроки актерского искусства, основательно знакомится с иностранными классиками – Шекспиром, Филдингом, Данте и другими. Стендаль не просто читатель – он настойчиво пытается проникнуть в творческие секреты великих мастеров, записывая свои мысли на полях книг, на отдельных листках и в тетрадях, высказывая их в письмах к друзьям и сестре Полине. Обнаруженные среди его рукописей, эти заметки увидят свет позже, в XX веке, составив несколько томов («Письма к сестре Полине», «Дневники», «Мысли. Новая философия»).

Традиции вольномыслия XVIII века, воспоминания о событиях и людях недавней революции помогают двадцатилетнему Стендалю определить достаточно четко свои политические позиции. Незаурядная личность, полководческий и административный талант императора не могли не привлечь Стендаля, что отнюдь не мешало ему «ненавидеть тиранию Наполеона, похитившего свободу у Франции», ловко подменившего «энтузиазм, порожденный революцией», «энтузиазмом по отношению... к себе и своим низменным интересам». В 1804-ом году во время суда над генералом-республиканцем Моро, ложно обвиненным в заговоре и изгнанным из страны, Стендаль набросал черновик листовки, обращенной к народу Франции. Однако надежды на близкое восстание солдат и рабочих, выраженные в ней, не оправдались. Стендаль продолжает упорно учиться и работать над сочинениями, благодаря которым он хочет «стать полезным нации, разрушая господство тиранов над ней».

Среди многочисленных незавершенных опытов молодого Стендаля выделяются комедии «Двое» и «Летелье». Первая была задумана как традиционная комедия о двух типах воспитания – философском воспитании в духе Просвещения и вновь входившем в моду во времена Империи воспитании религиозном, которое развивало в учениках ханжество и послушание. В центре комедии «Летелье», которая начата в 1804-ом году и к которой Стендаль возвращался вплоть до 30-х годов, стоял клерикальный журналист - ловкач, «современный Тартюф».

Ни одному из ранних замыслов Стендаля не было суждено завершиться: не хватало жизненного опыта, мастерства. В дополнение ко всему Стендаль испытывал денежные затруднения. Несколько месяцев службы в торговом доме в Марселе внушили ему отвращение к карьере коммерсанта. Тяготясь бездействием, понимая несбыточность своих надежд на близкое торжество «благородных и республиканских принципов», он в 1806-ом году вновь вступил в армию. Открывается новый этап в биографии писателя, охватывающий 8 лет и давший ему богатейший жизненный опыт.

После нескольких лет, проведенных за книгами, для Стендаля наступили чрезвычайно важные в его биографии годы странствий, годы непосредственной учебы у жизни. Книжные знания проверяются и корректируются изучением реальной действительности. С 1806 по 1814 год в качестве интенданта наполеоновской армии он исколесил военные дороги Европы, узнав то, чему не могли научить никакие книги. «О том, что я видел, пережил, писатель - домосед не догадался бы и в тысячу лет», – писал Стендаль в одном из писем. С 1805 года Наполеон ведет непрерывные войны, Стендаль становится их участником. Должность военного чиновника имела огромные преимущества для «наблюдателя человеческих характеров». Стендаль изнутри изучил работу всех колесиков государственной и военной машины Империи, столкнулся со своекорыстием и наглостью ее руководителей, взяточничеством генералитета, наживавшегося за счет солдатского обмундирования и пайка. На полях сражений он видел, как ведут себя люди перед лицом смерти. В оккупированных странах он не раз наблюдал, как правящие круги готовы пойти на любое-унижение перед захватчиком ради своего благосостояния, тогда как простые крестьяне и ремесленники оставались хранителями подлинного патриотизма.

Годы скитаний Стендаля завершил русский поход 1812 года. Свидетель Бородинского сражения, потрясенный очевидец пожара Москвы и последующего отступления французской армии, постепенно превращавшейся в полчище разложившихся мародеров. Стендаль вернулся домой, разбитый усталостью, проникнутый презрением к наполеоновской военщине, твердо решивший сменить шпагу офицера на перо литератора. «Я пал вместе с Наполеоном в 1814 году, – писал он и добавлял, – лично мне это падение доставило только удовольствие». Не желая оставаться в Париже, куда в обозе иностранных полков вернулись из изгнания Бурбоны, и отказавшись от места, предложенного ему новым правительством, Стендаль надолго покинул родину и уехал в Италию.

Обосновавшись в августе 1814 года в Милане, Стендаль прожил в Италии вплоть до 1821 года, лишь изредка совершая непродолжительные наезды в Париж, в родной Гренобль, в Лондон. Он ведет жизнь свободного любителя живописи, музыки, литературы, часто отправляется путешествовать из города в город. Стендаль сближается с вождями карбонариев, встречается с Байроном, сотрудничает в журнале «Кончилиаторе» – органе кружка итальянских романтиков. Выходят его первые книги.

Вообще, в Италии будущий писатель находит свой путь в русле борьбы за утверждение нового для XIX века искусства – романтического. Именно в Италии состоялись первые публикации Стендаля: «Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазия» (1815), «История живописи в Италии» (1817), путевые очерки «Рим, Неаполь и Флоренция» (1817). Смысл его «итальянских» произведений нередко оказывается шире тематических рамок. Это прежде всего касается книги «История живописи в Италии», в которой развивается мысль об исторической обусловленности представлений людей о красоте и о том, что античный идеал прекрасного нельзя рассматривать как единственно возможный для всех народов и на все времена. В христианском мире критерии красоты связаны прежде всего с духовным, нравственным началом в человеке, поэтому в искусстве нового времени, как никогда прежде, значимо воссоздание внутреннего мира личности.

Здесь же, в Италии, Анри Бейль становится Стендалем. В 1817 году выходит его книга «Рим, Неаполь и Флоренция», автор которой обозначен на титульном листе как «г-н Стендаль, кавалерийский офицер». С этого момента псевдоним Стендаль (от названия небольшого городка Stendal в Пруссии; Бейль добавляет к нему лишь одну букву – Stendhal) остается за автором до конца его творческого пути.

Живя в Италии, Стендаль имеет возможность наблюдать события литературной борьбы, которой сопровождалось становление романтизма в этой стране. В одном из писем 1818 года он сообщает своему корреспонденту: «...Война романтиков и классиков в Милане доходит до бешенства... Каждую неделю появляется какая-нибудь острая брошюра; я неистовый романтик, это значит, что я за Шекспира, против Расина, и за лорда Байрона, против Буало». Стендаль сближается с итальянскими романтиками. Ему импонируют особенности итальянского романтизма – связь с республиканизмом и национально-освободительным движением.

В последний год миланского периода писатель работает над книгой «О любви», которая будет опубликована уже в Париже в 1822 году. В предисловии это сочинение названо автором «путешествием по малоизвестным областям человеческого сердца». Книга, по существу, продолжает и развивает идею, намеченную в «Истории живописи в Италии»: современному искусству следует обратиться прежде всего к внутреннему миру человека, чтобы исследовать его во всех проявлениях.

Иронические замечания о Священном союзе, избыточные в его книгах, замаскированный республиканизм и открытые насмешки над религией привлекают к Стендалю внимание австрийской полиции и шпионов инквизиции. Эти обстоятельства, а также разгром движения карбонариев, среди вождей которого было немало друзей Стендаля, не позволяют писателю оставаться в Италии. Не чувствуя себя больше в

Милане в безопасности, он возвращается в Париж.

Когда летом 1821 года Стендаль вернулся в Париж, родина встретила его неприветливо. Пошатнулось до сих пор довольно сносное материальное положение отставного военного чиновника на половинном окладе. Полиция, до которой дошли слухи о связях Стендаля с карбонариями, подозрительно следит за ним. Во Франции свирепствуют суды; только что был раскрыт республиканский заговор, среди участников которого немало друзей юности Стендаля. В журналистике царит холопское прислужничество перед двором и иезуитами, в литературе – слепое поклонение обветшавшим образцам XVII века, в философии – туманное пустословие приверженцев трона и алтаря. Лишь в немногих салонах оппозиции (один из них – салон Эжена Делеклюза, где чаще всего и бывал Стендаль) можно услышать свободное слово, оказанное без оглядки на церковные авторитеты и полицейские предписания. Здесь Стендаль встречает своего будущего соратника и друга Мериме, памфлетиста Курье, Беранже, В. Жакмона и других представителей оппозиции. Сам Стендаль активно включается в литературную жизнь Парижа. Вскоре вокруг него спланивается кружок молодых свободомыслящих литераторов, рвавшихся в бой против Реставрации, ее идей, ее искусства, ее морали.

Стендаль сотрудничает во многих оппозиционных изданиях, выступает с брошюрами, посвященными литературным и общественно-политическим проблемам, выпускает книги: «Жизнь Россини» (1823), новое издание «Рима, Неаполя и Флоренции» (1826), «Прогулки по Риму» (1829). Особое место в наследии Стендаля-публициста занимают статьи, которые он публиковал в английской печати: они представляют собой остро разоблачительную, нередко приближающуюся к сатирическому памфлету хронику политических нравов, интеллектуальной жизни и литературной борьбы во Франции тех лет. Размышления над искусством и философскими трудами, поглощавшие в Италии большую часть его времени и сил, уступили место деятельности журналиста, исследующего современность во всей ее низменности и величии. В публицистике Стендаля уже заметен почерк художника, чья цель – не ограничиваясь социально-политическими оценками, изучить нравы, духовную атмосферу, манеру мышления и поступков, принятую в обществе.

Первая половина 20-х годов ознаменована для Стендаля выходом в свет двух выпусков его памфлета – литературного манифеста «Расин и Шекспир» (1823 – 1825).

Трактат «Расин и Шекспир» вошел в историю французской литературы как один из манифестов романтической драматургии, произведение, подводившее итоги борьбы романтиков и классицистов и предначертывавшее программу искусства. Сам же Стендаль проявил себя в этом сочинении как активный участник парижских «романтических боев», подобных «войне романтиков и классиков», которую он наблюдал и которой сочувствовал несколько лет назад в Милане.

Таким образом, основное содержание второго этапа творческой эволюции Стендаля (с 1814 до середины 1820-х годов) – это эстетические поиски в русле романтизма. Приобщение к романтической эстетике дает серьезную опору писателю, который приближается к главному этапу своего творчества: этот этап продлится с конца 1820-х годов до последних лет его жизни.

К середине эпохи Реставрации – писателю тогда уже: было за сорок – окончательно складываются новаторские принципы стендалевского реализма или, по его словам, литературы, повинующейся «железным законам реального мира». За этой программой – почти тридцать лет непрерывных исканий. Теперь, наконец, Стендаль ощущал себя вполне подготовленным к работе над художественными полотнами романов. Но на подступах к эпохе творческой зрелости ему предстоял, еще один опыт, в котором нетрудно угадать будущего великого мастера, но который все же остался именно опытом – несколько угловатым, скованным, излишне прямолинейным применением философских и литературных теорий. Этой пробой сил стал роман «Арманс», опубликованный в 1827

году.

Создание этого романа убеждает в том, что Стендаль находит тот литературный жанр, который максимально отвечает его творческой индивидуальности и одновременно позволяет уловить направление новейших эстетических тенденций. Таким жанром становится роман о современном человеке.

Первый роман Стендаля имеет подзаголовок «Сцены из жизни одного салона 1827 года». Писатель подчеркивает, что объектом изображения в его романе является современность, а персонажами – люди «света», обитатели аристократического предместья Сен-Жермен. Высший свет, как он представлен Стендалем, – сборище скучных, пошлых, чванных бездельников, единственная забота которых – не преступить кодекс предписаний «хорошего тона». Госпожа де Бонниве, занятая созданием мистической секты духовидцев, но при этом преследующая весьма земную цель – заслужить похвалы своему благочестию со стороны двора, тем самым обеспечив выгодную синекуру и орден бездарному супругу; развязный, наглый, злопамятный пошляк командир де Субиран, ратующий за возрождение рыцарской чести и втихомолку спекулирующий на бирже; кичливые щеголи-офицеры, сладкоречивые иезуиты, сплетники и доносчики по призванию – таковы завсегдатаи светских салонов, открывающие портретную галерею вырождающейся аристократии, которую Стендаль будет пополнять с каждым новым романом.

Арманс Зоилова – главная героиня произведения, русская по происхождению. Назвав роман ее именем, автор акцентирует тем самым воплощенную в героине типично романтическую проблему «экзотического» национального характера.

Арманс, дочь русского генерала и француженки, родилась в Севастополе и воспитывалась в России. Оставшись сиротой в возрасте восемнадцати лет, Арманс приезжает в Париж и живет на положении бедной родственницы у своей тетки, госпожи Бонниве. В парижском «свете» Арманс отличается от окружающих ее аристократов естественностью и цельностью характера, безразличием к роскоши, искренностью и глубиной чувств. Ее жизнь складывается драматично в силу многих обстоятельств – начиная от самоубийства близких в результате неудачи декабрьского восстания 1825 года в Петербурге и кончая трагической развязкой ее любви к Октаву.

Два главных героя произведения – Арманс и ее возлюбленный – потомок древнего дворянского рода юный Октав де Маливер. Два эти чистых умных, благородных существа вынуждены жить (точнее – прозябать) в несоответствующей их духовным потребностям аристократической среде. Давнишние друзья, они вдруг понимают, что пылко любят друг друга. Но Октав неспособен к браку: только боязнь за Арманс, неосторожно давшую повод для безжалостной светской сплетни, побуждает Октава решиться предложить ей руку. И все же светским клеветникам удается разрушить счастье Арманс, убедив Октава в том, что невеста его вовсе не любит. Сразу же после свадьбы Октав покидает жену и на пути в Грецию принимает яд. Безутешная Арманс уходит в монастырь.

Характер и судьба Арманс – это лишь один из смысловых «узлов» романа. Другой и, пожалуй, главный центр связан с Октавом и его психологическими проблемами.

Октав де Маливер представляет собой вариацию типа романтического героя, страдающего «болезнью века». Октав – первый в ряду молодых людей Стендаля, находящихся в разладе со своим веком. Воспитанник Политехнической школы, пристрастившийся к точному знанию и материалистической философии XVIII века, он чужой в кругу аристократки. Октав – молодой и богатый аристократ, который, живя в эпоху Реставрации, не может бездумно наслаждаться преимуществами своего положения в обществе. Им владеют чувства неудовлетворенности, тоски, одиночества, противоречивые желания, недовольство всем окружающим и самим собой и бесплодные мечты о какой-то другой жизни. Мысли Октава постоянно возвращаются к Наполеону. Он искренне думает о том, что если бы родился раньше, то непременно сражался бы в армии Наполеона, которого считает великим человеком. Но времена Наполеона прошли, и Октав чувствует себя обреченным пассивно мириться с традициями общества, как бы

повернувшего вспять в годы Реставрации. Мечта Октава стать полезным обществу – странная причуда в глазах света, и он все время внутренне терзается, ненавидя свою праздность и одновременно не решаясь порвать с моралью и предрассудками аристократии. Эта нерешительность в конечном счете делает Октава рабом тех самых условностей, которые он презирает. Болезненно чувствительный, легко ранимый, щепетильный до педантизма, Октав все свои помыслы и поступки подчиняет одному стремлению – не замараться пошлостью, которая его окружает. Но поскольку эта забота о собственной чистоте и порядочности не подкреплена делом и в сущности не преследует никаких целей, лежащих за пределами его собственной личности, Октав неизбежно замыкается в скорлупе высокомерного презрения и нравственной непогрешимости. Его неприятие окружающей низости бесплодно, его боязнь всего вульгарного порождает страх перед всяким практическим шагом, обрекая его на бесконечный холодный самоанализ. Здесь-то и заключается источник двойственности образа Октава и более того – несовершенства книги в целом. Ведь Октав в сущности ничего всерьез не ищет и уж, конечно, не способен вступить в борьбу с окружением. В результате исходный конфликт, лишенный развития, не подкрепленный действием, повисает в воздухе, роман утрачивает драматизм, распавшись на два соприкасающихся, но органически не спаянных плана – серию зарисовок нравов и историю духовных метаний Октава.

«Арманс» – произведение переходное между вторым и третьим периодами творчества писателя: оно теснейшим образом связано с ранней, романтической ориентацией Стендаля и как бы продолжает линию, идущую от «Истории живописи в Италии» и трактата «О любви». Вместе с тем этот роман предвещает будущие произведения Стендаля, и прежде всего «Красное и черное», в котором воплотятся новейшие эстетические принципы, выходящие за рамки романтизма.

В этом романе уже определились все основные черты творческого метода Стендаля: страстная напряженность раздумий об исторических судьбах общества, памфлетная острота зарисовок нравов, скупой, чуть угловатый, но очень точный слог, пронизательность и аналитическая четкость изображения человеческой души, свободная линейная композиция, построенная не на драматическом событии, а на биографии основного персонажа. Недоставало только главного, что могло бы накрепко связать все это в единый художественный узел, – энергичного, страстного в своем вызове обществу и своих поисках героя: в пору, написания «Арманс» оппозиционные выступления во Франции были слишком робки и эпизодичны, чтобы подсказать писателю облик такого героя. Через несколько лет, чутко уловив грозный взлет бунтарских настроений в канун революции 1830 года, Стендаль открыл незаурядную мятежную личность в самой жизни. Перенеся ее на страницы своего следующего романа «Красное и черное», он вступил на путь создания книг, принесших ему мировую славу.

«Красным и черным» открывается третий период творчества писателя, который протекает в основном за пределами Франции. В 1830 году Стендаль становится консулом в Триесте и в 1831 году – в небольшом итальянском городке Чивита-Веккио, недалеко от Рима. В 1833 году, после отпуска в Париже, он задумывает новый роман. В этом произведении, оставшемся неоконченным и названном «Люсьен Левен» (1834 – 1835), Стендаль продолжает изображение современного общества. Роман с еще большим основанием, чем «Красное и черное», можно было бы назвать «хроникой XIX века», точнее, «хроникой 1830-х годов». Многие реальные события, происходившие во Франции, воспроизведены в нем с документальной точностью. Жизнь Люсьена Левена развивается не просто на фоне этих событий, но в тесном соприкосновении и даже в зависимости от них.

В «Люсьене Левене» можно видеть своего рода завершение проблемы молодого человека в современной Стендалю французской действительности: герой этого романа должен прийти к позитивному итогу своих поисков в отличие от Октава де Маливера, который добровольно уходит из жизни («Арманс»), и Жюльена Сореля, погибшего в

поединке с обществом.

Творчество Стендаля в 1830-е годы развивается очень интенсивно, однако многое, как и «Люсьен Левен», остается незавершенным. Это произведения автобиографического характера: «Записки эгоиста» (1832), «Жизнь Анри Брюлара» (1835 – 1836), «Записки туриста» (1838), роман «Ламбель» (1839 – 1842). Тогда же создается ряд новелл, составивших цикл, уже после смерти автора названный издателем «Итальянские хроники»: «Виттория Аккорамбони», «Ченчи», «Герцогиня де Палиано», «Аббатиса из Кастро», «Сан Франческо а Рипа», «Сестра Схоластика», «Чрезмерная благосклонность губительна». «Итальянские хроники» были опубликованы посмертно, в 1855 году.

Итальянская тема, проходящая через все творчество писателя, продолжается и в романе «Пармская обитель» (1839).

Как и герои предыдущих романов Стендаля, Фабрицио дель Донго исповедует культ Наполеона. Это побуждает его устремиться вслед за своим кумиром, когда Наполеон, покинув остров Эльба, возвращается в Европу и пытается вернуть утраченную императорскую власть. Фабрицио оказывается на поле Ватерлоо в момент знаменитого сражения.

В описании битвы при Ватерлоо, ставшем одним из самых известных эпизодов творчества Стендаля, дается картина сражения, увиденная как бы с двух точек зрения: глазами Фабрицио и глазами автора. Писатель изображает войну без прикрас, парадных мундиров, эффектных поз и прочих условностей, которые можно было видеть на живописных полотнах батального жанра эпохи Империи. Герой же, пылкий, неопытный молодой человек, «ничего не понимает»: он не видит сражения в целом, а то, что попадает ему на глаза, кажется уродливым, низменным, грубым. При виде того, как маршал Ней и его конвой продвигаются, «хлюпая по грязи», он испытывает удивление и разочарование. Героизма, который в битве при Ватерлоо проявил маршал Ней, Фабрицио не заметил, так как попросту заснул, опьянев от водки, купленной им у маркитантки. Он не увидел даже императора, проскакавшего мимо, и весь дальнейший ход сражения уже просто неспособен был воспринимать.

Метод «двойной оптики» дает в «Пармской обители» блестящие результаты, которые даже Бальзака, по его собственному признанию, заставили «впасть в грех зависти» (из письма Бальзака Стендалю), так как он нашел в романе «великолепное и правдивое описание сражения», о котором сам мечтал для своих «Сцен из военной жизни». Несколько позднее Толстой Л.Н. напишет: «Я больше, чем кто-либо другой, многим обязан Стендалю. Он научил меня понимать войну. Перечтите в «Chartreuse de Parme» рассказ о битве при Ватерлоо. Кто до него описал войну такую, то есть такую, какова она есть на самом деле? Помните Фабриция, переезжающего поле сражения и «ничего» не понимающего? ...Повторяю вам, все, что я узнал о войне, я прежде всего узнал от Стендаля» (из переписки 1901-ого года).

Местом действия в романе избрано Пармское княжество – одно из крошечных государств раздробленной Италии, находившейся в униженной зависимости от Австрии. Монарх этого государства Эрнест Рануций IV требует от своих подданных абсолютной покорности и заботится только о собственных интересах. Именуящие себя «либералами» министр Расси, маркиза Раверси, комендант крепости Фабио Конти – враги Фабрицио, готовые уничтожить этого «опасного» человека. На первый взгляд, Фабрицио, которого вовсе не привлекает политическая сфера деятельности, не может представлять опасности для власти имущих. По настоянию покровительствующей ему Джины Сансеверины он даже избирает духовную карьеру. Однако и он, и Сансеверина «опасны» уже тем, что это натуры независимые, пылкие, свободолюбивые и непокорные. В них Стендаль еще раз воплотил свои представления об итальянском национальном характере. Это личности цельные, искренние, им чужды тщеславие, мелочная расчетливость, их поступки подсказаны неподдельными чувствами и непосредственными движениями души.

Чтобы отомстить за преследования и опасности, которым подвергается Фабрицио по повелению Эрнеста Рануция, Сансеверина замышляет убийство князя и осуществляет свой замысел с помощью таинственного заговорщика Ферранте Палла. Ферранте Палла – это своего рода персонификация стэндалевских представлений о карбонариях (его имя – производное от имени героя XVII века Ферранте Паллавичино, казненного римским правительством, и еще одного Паллавичино – карбонария). Искренне сочувствуя устремлениям карбонариев, Стендаль считал их самих наивными героями, а их идеалы – высокими, но утопичными. Он сравнивал их с людьми, которые хотят купить музей Лувра на свои карманные деньги. И все-таки их деятельность и навеянные ими образы в произведениях Стендаля окружены ореолом героизма.

Другой выразительной приметой времени, которое изображается в романе, является тип государственного деятеля времен Империи и Священного союза, обобщенный в образе графа Моски. Уже современники (например, Бальзак) заметили в нем черты реальных исторических лиц, известных политиков европейского масштаба – Талейрана и Меттерниха.

Сюжетным центром романа является заключение Фабрицио в башню Фарнезе и любовь, вспыхнувшая между ним и Клелией Конти. Заточение и вынужденное отчуждение от всякой активности позволяет Фабрицио погрузиться в анализ своих чувств, пристально наблюдать за малейшими жестами и поступками Клелии, раскрывающими движения ее души, в которых обнаруживается ответное чувство к герою.

Таким образом, в «Пармской обители» соединились магистральные темы творчества Стендаля: судьба молодого человека в современном обществе, исследование глубин человеческой психологии и проблема итальянского национального характера. В их комплексе стержневая роль принадлежит проблеме конфликтных отношений личности и общества. Под впечатлением «Пармской обители» Бальзак пишет Стендалю восторженное письмо, а затем, в том же 1839 году – обширный «Этюд о Бейле», в котором дает не просто благожелательный отзыв о романе, но анализирует его в соотношении с новейшими тенденциями развития французской литературы XIX века

2. Литературная борьба во Франции 20-30-х годов XIX века и участие в ней Стендаля. Эстетические взгляды писателя.

Размышления молодого Стендаля, нашедшие отражение в его черновиках, записях на полях книг, письмах к сестре Полине, с самого начала обнаруживают его тягу к искусству, основанному на точном знании человеческой души. «Применить приемы математики к человеческому сердцу, – записывает он в черновиках. – Положить эту идею в основу творческого метода и языка страстей. В этом – все искусство». Путь к овладению этой «наукой о страстях» он видит в отказе от религиозно-мистического истолкования духовной жизни, которому он противопоставляет материалистическую этику просветителя Гельвеция, изложенную в трактатах «Об уме» и «О человеке», на протяжении долгих лет бывших настольными книгами Стендаля. Основные идеи этих трудов – учение об исконном стремлении каждого человека к счастью как движущей силе всех его поступков, о непосредственном ощущении как основе всех человеческих представлений о мире, о всеопределяющей роли воспитания в становлении личности – с юных лет были усвоены Стендалем, послужив отправной точкой его воззрений на человека, общество, искусство.

Обоснованная Гельвечицем утилитаристская концепция «личного интереса» как природной основы человека, для которого «стремление к счастью» является главных стимулом всех деяний, стала для Стендаля истинным открытием.

Не имея ничего общего с апологией эгоизма и эгоцентризма, учение Гельвеция утверждало, что человек, живя среди себе подобных, не только не может не считаться с ними, но и должен ради собственного счастья творить добро. «Охота за счастьем» диалектически соединяется с гражданской добродетелью, гарантируя благоденствие

всему обществу.

Подобная позиция была очень близка Стендалю, оказала сильное влияние на его общественные воззрения и этику. Подобно Гельвецию, он утверждает, что человеку от природы свойственно стремиться к счастью. Люди поступают согласно своим представлениям о пользе. Личный интерес – основа поведения человека, причем будучи правильно понят («чтобы не ошибиться на пути к счастью, нужно пользоваться наукой логикой»), он ведет не просто к индивидуальному благополучию, но к всеобщему благоденствию в рамках гармонической общественной системы. Стендаль выведет собственную формулу счастья. «Благородная душа, – писал он, – действует во имя своего счастья, но ее наибольшее счастье состоит в том, чтобы доставить счастье другим». Польза всего общества, следовательно, совпадает с пользой каждого его члена. В глазах Стендаля умение человека, осмыслившего эту связь личного счастья и счастья сограждан, затем страстно, энергично, настойчиво идти к своей цели, – не просто свидетельство величия и красоты одной частной личности, но и общественная добродетель.

Таким образом, вслед за своим духовным наставником Гельвецием Стендаль отстаивал право каждой личности на счастье при полной свободе проявления ее талантов и ума как исходный гуманистический принцип всякого разумного человеческого общежития. «Стендаль был глубоко и философски человечен», – справедливо отмечал М. Горький.

Манера добиваться счастья, по Стендалю, – главное, что отличает одну натуру от другой. При этом в формировании личности и самого «способа» ее «охоты за счастьем» писатель, будучи, как и Гельвеций, материалистом, важнейшее значение придает социальной среде, воспитанию и особенностям эпохи. За сопоставлением общественных групп, исторических периодов, столь частым в его творчестве, всегда стоит сравнение не только различных социальных прослоек, государственных систем, но прежде всего – разных способов «охоты за счастьем». Все раздумья писателя над жизнью и искусством отмечены единым стремлением: обнаружить среди своих современников или людей иных стран и эпох сильные, негибкие, волевые натуры, достойные стать воплощением его гуманистических идеалов. Именно этим объясняется увлечение Стендаля итальянским Возрождением. В этом же кроются причины внешне противоречивого отношения Стендаля к Наполеону, которого он «уважал всей силой презрения к тому, что пришло ему на смену», при этом, однако, настойчиво подчеркивая сходство Империи и Реставрации как деспотических режимов. Наконец, именно в гуманистическом преклонении перед людьми, гордо творящими собственную судьбу, – истоки стихийной демократичности воззрений Стендаля. Он презирает знать, которая, по его словам, «ныне пала до беспримерной в истории глупости». Страх перед историей превращает завсегдаев аристократических салонов в бесцветных рабов правил и приличий, в механических кукол, потерявших способность к сильным и подлинным душевным движениям. «Между тем как высшие классы парижского общества, по-видимому, утрачивают способность к сильным и длительным чувствам, – сопоставлял Стендаль в «Прогулках по Риму» этих обезличенных аристократов с юношами из простонародья, – страсти развивают ужасающую энергию среди мелкой буржуазии, среди молодых людей, которые... получили хорошее образование, но принуждены трудиться и бороться с настоящей нуждой из-за отсутствия состояния. Ввиду того, что необходимость трудиться освобождает их от множества мелких обязанностей, налагаемых светом, от мыслей и чувств, которые иссушают источник жизни, они сохраняют силу желаний, хотя пока еще чувства их глубоки».

Писатель хорошо понимает, что для воплощения в жизнь неиссякаемых духовных возможностей, заложенных в людях, необходимы благоприятные общественные условия. «Правительство должно делать людей возможно более счастливыми, – заявляет он, – а это может осуществиться только при такой форме правления, которая

предоставляет гражданам наибольшую свободу, не мешая счастью семьи, развитию промышленности, и которая охраняет свободу, ибо без нее нет счастья и человек не в состоянии развить свои индивидуальные способности». Во времена Конвента, замечает Стендаль, «все местные революционные власти создавались из представителей народа – каменщиков, сапожников, плотников, одним словом, рабочих; за редким исключением это был единственный класс, который любил республику». С тех пор прошло много лет. Стендалю кажется, что народ, запуганный карательными бандами дворян, развращаемый подачками властей и особенно духом торгашества, старательно насаждаемым буржуазными дельцами, доведенный до отупения тяжелым физическим трудом, а еще больше – проповедями приходских священников, в основной своей массе забыл о великих принципах свободы и равенства. Скептические сомнения порождают мотивы усталости, тоски о тихом умиротворенном счастье, смягченные интонацией меланхолического лиризма, которые не раз возникают в книгах Стендаля наряду с едкой иронией и пылким прославлением бесстрашия, самоотверженности, энергии.

В целом мировоззрение Стендаля с его ненавистью ко всяким формам угнетения человека, в том числе и буржуазным, с его мечтой о всеобщем счастье, прославлением энергии духовно раскрепощенной личности и вместе с тем с его скептическими раздумьями о перспективах освободительной борьбы обнаруживает в нем мыслителя-гуманиста, не только заклеившего презрением тот исторический анахронизм, каким оказалась монархически-клерикальная Реставрация, но и подвергнувшего сомнению принципы уже народившейся оппозиционной буржуазной демократии и мучительно, на ощупь искавшего путей выхода из противоречий, свойственных французскому обществу XIX века. Эти установки Стендаля сказались как в его литературной программе, так и в художественном творчестве.

Стендаль являлся страстным искателем истины, которая открыла бы путь к счастью для всех людей на земле. Он верил, что найдет ее, постигая не божественное провидение, а основы современной науки. Стендаль был уверен, что даже такое, самое субъективное и прихотливое из человеческих чувств, как любовь, может и должно быть объектом наблюдения, анализа и логических выводов.

Как уже отмечалось ранее, 7 лет, проведенных в Италии, стали порой первых выступлений Стендаля в печати. В 1815 году выходят в свет «Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазия», в 1817 – «История живописи в Италии» и путевые очерки «Рим, Неаполь и Флоренция». Кроме того, Стендаль работает в эти годы над книгой о Наполеоне и заметками «Итальянские школы живописи», «Итальянские страницы», опубликованными посмертно. Несмотря на компилятивность многих глав «Истории живописи в Италии», в ней выдвигается важная мысль о тесной связи между гражданской историей и историей искусства; она становится сквозной, самостоятельной концепцией всей книги, получившей теоретическое обоснование в разделе «об идеале прекрасного». Здесь, отвергая классицистскую теорию вечной неизменности красоты, Стендаль доказывает, что прекрасное, как его представляли себе древние, не удовлетворяет человека Возрождения, а тем более человека XIX века. «Я не могу себе представить искусства вне социальных условий, в которых находится данный народ, – скажет он позже. – В них черпает оно свою силу и слабость, приобретает свое значение». Через несколько лет, оказавшись в гуще литературной борьбы во Франции, Стендаль сделает это теоретическое положение отправной точкой своей конкретной литературной программы.

В Италии Стендалем создается и психологический трактат «О любви» (1822). Эта книга является осуществлением давнишней мечты Стендаля дать математически точный анализ «человеческого сердца», проследив зарождение и развитие самого хрупкого и неуловимого из чувств – любовной страсти, проходящей, по его мнению, через ряд этапов «кристаллизации». Развивая теорию «кристаллизации», объясняющую

зарождение любви в душе человека и преломление через это чувство образа возлюбленной, Стендаль также выделяет и анализирует различные типы любви. Постепенно от главы к главе возникает детальная картина духовной жизни влюбленного во всей ее сложности, неожиданных поворотах, определяемых его физическим складом, темпераментом, воспитанием и жизненным опытом, а главное – нравами, традициями, культурой, шире – общественными условиями, в которых он живет. Говоря о влиянии на чувства разных факторов, в том числе общественных нравов и принципов государственного устройства, то есть явлений морального и социального плана, Стендаль подчеркивает, что в разные эпохи любят по-разному: страсть итальянцев времен Возрождения не похожа на утонченные чувства придворных Людовика XIV, немецкий бюргер любит не так, как средневековый рыцарь. Таким образом, писатель подходит к чрезвычайно важному для реализма открытию: психология без истории бессильна, понять человеческую душу – значит проникнуть в сокровенные тайны общества. Книга стала теоретической подготовкой того мастерского психологического анализа, который позже во многом определит своеобразие Стендаля - романиста. Мысль об исторической изменчивости человеческого поведения, духовного склада, манеры мышления, едва намеченная у учителей Стендаля – просветителей, стала краеугольным камнем, на котором выросла вся система его этических и эстетических взглядов.

Взгляды Стендаля на литературу изложены в многочисленных статьях и рецензиях, опубликованных во французской и английской прессе тех лет, а также в памфлете «Расин и Шекспир» (первый выпуск – 1823, второй – 1825 год), подводившем итоги борьбы романтиков с классицистами и предначертавшем программу развития искусства.

Вступая в полемику с современными эпигонами Расина, Стендаль решительно отлучает от них самого писателя XVII века. Для Стендаля он не классицист, а романтик, приравниваемый в своем историческом значении к Шекспиру, которого автор памфлета также считает романтиком. Так выявляется специфика термина «романтизм» в интерпретации Стендаля.

Используя для обозначения литературы, созвучной современности, широко распространенный в то время термин «романтизм», Стендаль не имеет в виду писателей-романтиков эпохи Реставрации. Для него романтизм и классицизм – скорее два творческих принципа, существовавших на протяжении всей истории искусства. «В сущности, все великие писатели были в свое время романтиками. А классики – те, которые через столетие после их смерти подражают им, вместо того чтобы раскрыть глаза и подражать природе».

Подобно тому как Реставрация в глазах Стендаля – нелепый пережиток истории, эпигонский классицизм, официально поддерживаемый правительством и насаждаемый Французской академией, – мертвое искусство, потерявшее всякую связь с жизнью нации. Подражать классикам XVII века – значит лгать современникам, подсовывая им вместо искусства ремесленные поделки, рассчитанные на вкус их прадедов. Задача же всякого истинного творца состоит в том, чтобы «давать народам такие литературные произведения, которые при современном состоянии обычаев и верований могут доставить им наибольшее наслаждение». Такое искусство Стендаль называет «романтизмом».

Французское общество, рассуждает Стендаль, за последние десятилетия прошло через грандиозные исторические потрясения. Современный француз, штурмовавший Бастилию, видевший казнь Людовика XVI, переживший пожар Москвы, переправу через Березину и битву при Ватерлоо, не похож на своих отцов. Мощный разворот исторического действия, предельный накал страстей, драматизм столкновения сильных характеров – вот то, чего требует он от театра. «Нельзя не видеть, чего ждет XIX век, – все укрепляющаяся потребность в сильных чувствах составляет его характерный

признак». И потому новая литература должна больше походить на трагедию и исторические хроники Шекспира, в которых речь идет о судьбах целых наций и государств, нежели на камерные психологические пьесы в духе Расина. Дело, конечно, не в том, чтобы копировать великого английского драматурга, но в том, чтобы учиться у него искусству создавать произведения, рассчитанные на широкую публику, а не на узкий круг придворных.

Пытаясь выявить специфику и назначение искусства нового времени, которое по своему уровню могло бы сравниться в шекспировском и расиновском, Стендаль по существу формулирует принципы современного ненормативного искусства, называя его романтизмом. Оценивая с этих позиций современную литературу, Стендаль отрицал за реакционными романтиками право принадлежать к романтическому движению. Презрительную насмешку вызывают у него книги Шатобриана, Ламартина и их последователей, этого, по его словам, «роя молодых людей, которые разрабатывают «мечтательный жанр», «тайны души» и, упитанные и обеспеченные, не перестают петь людские скорби и радости смерти». Впрочем, не только поклонников религиозной мистики и певцов отчаяния, но и революционных романтиков, даже Байрона, перед личностью и творческим гением которого Стендаль преклонялся, он не относил к числу «истинных романтиков». Единственные писатели, чье творчество казалось близким ему по духу, были Беранже, Курье, позже – Мериме. Уже из этого перечня имен ясно, что романтизмом Стендаль называл формирующееся направление французского критического реализма, одним из замечательных мастеров которого стал он сам через несколько лет.

Несколько позже в статье «Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская»» (1830), дополняя и корректируя основные положения «Расина и Шекспира», Стендаль отметит: «От всего, что ему предшествовало, XIX век будет отличаться точным и проникновенным изображением человеческого сердца».

Итак, каким же мыслит себе Стендаль это новое, созвучное эпохе искусство? «Правда, горькая правда» – таков его исходный принцип и высшее назначение. Человек XIX века остро ощущает фальшь и с презрением отворачивается от писателя, скрывающего за произвольным вымыслом и выпенными красотами стиля вымышленные, не соответствующие реальной жизни ситуации. «Иследуем – в этом весь XIX век». В эпоху значительных сдвигов в философии, историческом знании, естественных науках в основе литературы больше не может лежать религиозный миф или безудержный полет воображения.

Стендаль утверждает эстетическое равноправие высоких и низких сторон действительности. Художнику предстоит стать исследователем жизни, литературе – «зеркалом, с которым идешь по большой дороге. То оно отражает лазурь небосвода, то грязные лужи и ухабы». Но это зеркало отражает действительность не фотографически. Стендаль отстаивает право писателя на выбор ситуаций и сюжетов, на их обобщение, типизацию, предполагающие свободу творческого воображения, которое, однако, не должно вступать в противоречие с реальностью.

Эстетические манифесты как классиков, так и романтиков, тоже, как известно, провозглашали сутью искусства подражание природе. Уточняя свое понимание художественной правды, Стендаль выдвигает ряд положений, конкретизирующих его программу.

Во-первых, в произведении искусства все – герой, развитие действия, стиль – должно быть просто и естественно. Заново осмысливая принцип историзма, усвоенный вслед за Скоттом романтиками 20-х годов, Стендаль настаивает на его применении в разработке не только исторических, но и современных сюжетов, требуя правдивого и естественного изображения действительности. Литературу нужно освободить от условных правил классицизма: трех единств, искусственно сковывающих действие трагедии, обязательного александрийского стиха, придающего речи несвойственную

разговорному языку пышность и плавность. Не менее далеки от простоты романтики с их поэтикой преувеличения, гротеска, с их пристрастием к экзотике, с их лирической патетикой и таинственными, чуждыми миру печальниками. Стендаль не приемлет и стиль современной ему романтической школы, отличающийся обилием «звонких фраз» и «туманных аллегорий». В противовес этому Стендаль мечтает о произведениях, в которых действие «похоже на то, что ежедневно происходит на наших глазах», а герои – «такие же, какими мы их ежедневно встречаем в салонах, ни более напыщенные, ни более натянутые, чем в натуре». Новая литература, утверждает Стендаль, должна выработать свой стиль – «ясный, простой, идущий прямо к цели», не уступающий в своих достоинствах французской классической прозе XVIII века.

Во-вторых, «писатель должен быть историком и политиком», а роман, «в смысле исследования нравов эпохи, в каком-то отношении дополнять историю». Принцип, историзма, выдвигаемый Стендалем, прямо продолжает искания современных ему романтиков, открывших в национальном прошлом неисчерпаемый источник сюжетов и образов. В то же время в отличие от Гюго или Виньи, сочетавших красочные картины быта той или иной эпохи с абстрактно-идеалистическим истолкованием истории как извечной борьбы неизменных нравственных принципов, Стендаль, требует «философского» познания общества. По сути дела это означает, что художнику надлежит осмыслить устремления и действия отдельных людей и целых общественных групп, исходя из их материальных запросов и положения в обществе. «Взгляды высшего английского общества нельзя исправить разумом, так как они порождены выгодой», – заметил однажды Стендаль, и эта мысль свидетельствует, как далеко вперед, шагнул он по сравнению с идеалистическим историзмом романтиков.

Но писатель – не хроникер нравов и не ученый-историк: отыскивая в социальных столкновениях ключ к пониманию современника, он должен прежде всего увидеть, как эпоха преломляется в сознании людей, в их манере чувствовать, мыслить, действовать. Вальтер Скотт, по мнению Стендаля, остановился на полпути, введя в свой роман красочные картины средневекового быта, одежды, национальных пейзажей, но не позаботившись о том, чтобы проникнуть в неповторимо своеобразный склад души своих исторических героев (статья «Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская»»). Не удовлетворяет Стендаля и лирический психологизм романтиков, которые, провозгласив «тайны души» главным содержанием поэзии, не могут подойти к человеческому характеру исторично и не умеют проследить логику противоречивого развития чувств, возникающих из столкновения индивидуального темперамента с внешней средой. Писатель же, стремясь к правде, обязан, полагал Стендаль, – и это третье важнейшее положение его реалистической программы, – «перевести язык страстей на язык математики», иначе говоря, дать точную картину внутренней жизни героя во всей динамике ее сложного движения, определяемого как обычаями, присущими эпохе, так привычками, свойственными только данной личности.

Таким образом, к середине эпохи Реставрации – писателю тогда было уже более 40-ка лет – окончательно складываются принципы стендалевского реализма или, по его словам, литературы, следующей «железным законам реального мира». За выдвинутой им программой – почти 30 лет непрерывных исканий. Только после этого Стендаль ощутил себя вполне подготовленным к созданию значительных художественных полотен.

3. «Итальянская тема» в творчестве Стендаля. Новелла «Ванина Ванини»

Важнейшей задачей современной литературы Стендаль считал психологический анализ. В одном из аспектов – в плане специфики национальной психологии – он разрабатывает характеры и событийную коллизию в новелле «Ванина Ванини» (1829).

В «Ванине Ванини» Стендаль обращается к итальянской тематике, которая всегда была его увлечением и своего рода отдушиной. С романом «Арманс» эту новеллу связывает проблема национального характера, контрастирующего с французским. Но если в «Арманс»

это был в общем-то малознакомый писателю русский характер, то теперь он обращается к итальянскому, более для него понятному и к тому же имеющему уже определенную традицию изображения во французской литературе. Непосредственной предшественницей Стендаля в трактовке этой проблемы была Жермена де Сталь, идеи которой глубоко импонируют ему. Вместе с тем понятие «итальянский характер» у Стендаля неоднозначно.

В сознании Стендаля это понятие имело, вполне точный историко-философский смысл. Сопоставляя исторические пути Франции и Италии, он считал, что раннее образование французского абсолютистского государства, сопровождавшееся возникновением «света» с его тиранией общепринятого этикета, подорвало в образованном французе непосредственность, личную инициативу, способность всецело отдаться душевному порыву. Эта духовная скованность особенно усилилась после утверждения во Франции буржуазной нравственности с ее торгашеской расчетливостью и культом прописной пошлости. Иное дело – итальянцы. Историческая трагедия Италии, оставшейся раздробленной вплоть до XIX века, привела к тому, что итальянец не был стеснен в своих поступках твердой политической властью, а отсутствие развитой гражданской жизни в стране направило весь нерастраченный душевный пыл в сторону частных отношений. Итальянский характер проявляет себя прежде всего в могучей, сметающей все на своем пути любовной страсти. Но XIX век внес значительные коррективы в характер передового итальянца: гром пушек, стрелявших в Париже по Бастилии, вступление войск Французской республики в Италию разбудили дремавшее дотоле национальное самосознание итальянского народа.

В карбонарских вентах создается новый тип людей, душа которых охвачена патриотической страстью. А поскольку национально-освободительное движение Италии еще не заражено торгашеским духом буржуазной цивилизации, в недрах движения карбонариев вызревают цельные характеры – энергичные, но лишенные тщеславия, страстные, но не разделяющие личное и общественное благо. Так Стендаль, современник великого исторического перелома, когда революционность буржуазной демократии уже дала трещину, а революционность пролетарская еще не сложилась, искал выход из своих скептических сомнений в обращении к героическим характерам Италии, переживавшей исторически более ранний по сравнению с Францией этап революционного движения.

В 1829 году, в самый разгар работы над романом «Красное и черное», Стендаль опубликовал новеллу «Ванина Ванини» с примечательным подзаголовком: «Некоторые подробности относительно последней венты карбонариев, раскрытой в Папской области».

Создававшаяся почти одновременно с «Красным и черным» новелла «Ванина Ванини» в своей поэтике отличается от романа. Углубленный психологизм, проявляющийся в пространственных внутренних монологах героя, замедляющих темп внешнего действия в романе, был по сути противопоставлен итальянской новелле, самой ее жанровой природе и персонажам. Предельный лаконизм авторских описаний, стремительный поток событий, бурная реакция героев с их южным темпераментом – все это создает особый динамизм и драматизм повествования.

Герои новеллы – итальянский карбонарий Пьетро Миссирилли и римская аристократка Ванина Ванини, встретившиеся в силу обстоятельств и полюбившие друг друга, обнаруживают в сложной драматической ситуации совершенно разные и даже противоположные стороны итальянского национального характера.

Пьетро Миссирилли – итальянский юноша, бедняк, унаследовавший лучшие черты своего народа, пробужденного Французской революцией, горд, смел и независим. Ненависть к тирании и мракобесию, боль за отечество, страдающее под тяжким игмом иноземцев и местных феодалов, приводят его в одну из вент карбонариев. Став ее вдохновителем и вождем, Пьетро видит свое предназначение и счастье в борьбе за свободу родины. (Его прототипом является друг Стендаля, герой освободительного движения в Италии Джузеппе Висмара.). Преданность опасному, но благому для Италии делу, патриотизм, честность и самоотверженность, присущие Миссирилли, позволяют

определить его характер как героический.

Юному карбонарию в новелле противопоставлена Ванина Ванини – натура сильная, яркая, цельная. Римскую аристократку, не знающую себе равных по красоте и знатности, случай сводит с Пьетро, раненным во время побега из тюрьмы, куда после неудавшегося восстания он был брошен властями. В нем Ванина обнаруживает те качества, которыми обделена молодежь ее среды, не способная ни на подвиги, ни на сильные движения души.

В увлечении Ванины карбонарием отразилась характерная особенность эпохи 1820-х годов – стремление к переменам в обществе, которых ждали с надеждой и тревогой. В эпоху Реставрации в Италии, остававшейся раздробленной и зависимой от Австрии страной, назревали события, которые должны были покончить с этим состоянием и привести к свободе и обновлению. «Новое» для Ванины воплощается в необычном для ее среды типе человека – карбонарии, герое, который в отличие от окружающих ее аристократов, по словам героини, «по крайней мере что-то совершил, а не только дал себе труд родиться».

Однако любовь молодых людей обречена. Перед Пьетро с неотвратимостью встает дилемма: личное счастье в браке с Ваниной или верность гражданскому долгу, требующему разлуки с нею и полной самоотдачи в революционной борьбе. Герой без колебаний выбирает второе. Иначе решает для себя эту дилемму Ванина: она не желает расставаться с любимым даже во имя свободы родины. Вместе с тем ей абсолютно чуждо все, что составляет смысл жизни Миссирилли. Она не видит преступления в предательстве и, потеряв своего героя, испытывает не угрызения совести, а всего лишь досаду и унижение от того, что чувствует себя отвергнутой. Миссирилли же, сделав свой самоубийственный выбор между любовью и долгом, предпочитает тюрьму, кандалы и смерть личному счастью, обеспеченному ценой подлости. Для него невыносима мысль о том, что друзья сочтут его предателем. Однако Ванине остаются непонятными и мотивы финального поступка Миссирилли, и представления о чести этого простолюдина.

Ванина – натура не менее цельная, чем Пьетро, но эгоистическая: движимая страстью, она стремится сохранить для себя возлюбленного и ради своей любви совершает предательство. Однако ей не удается возобладать над «соперницей», которой для ее любимого оказывается Италия. Только при слове «родина» блеснули глаза Пьетро, с горечью замечает Ванина во время кульминационного объяснения с героем. Он ни за что не примирится с предательством. «Погубите, уничтожьте предателя, даже если это мой отец», – говорит он, прежде чем добровольно присоединиться к другим карбонариям, заточенным в тюрьму по доносу Ванины.

«Ванина Ванини» диалектически связана с «Красным и черным» Мотив любви аристократки и плебея обыгран в новелле в аспекте вариаций итальянского национального характера. Вернувшись к этому мотиву романе «Красное и черное», Стендаль придаст ему более острое – социальное – звучание.

Кроме того, герой новеллы близок к герою романа Жюльену Сорелю, но в жизни избирает противоположный путь. Пьетро Миссирилли – во многом итальянский двойник Жюльена Сореля: пылкое мужество, плебейская гордость, верность долгу перед самим собой, высокое чувство чести – все это сближает обоих молодых героев. Но Жюльен – герой безвременья, его понятия о счастье сложились в атмосфере стяжательства, карьеризма, и в этом его трагедия. Таким образом, то, что остается лишь в потенции у героя романа «Красное и черное» Жюльена Сореля, реализуется в революционном действии у Пьетро Миссирилли. Итальянский современник Сореля – борец патриотического движения, полностью раскрывшего все лучшие задатки его незаурядной натуры. Пьетро не знакомы внутренняя раздвоенность, сомнения и нравственные колебания: это» монолитная, героическая фигура революционера, человека действия – образ во многом исключительный не только для Стендаля, но и для всей литературы критического реализма во Франции.

4. Роман Стендаля «Красное и черное».

В 1830 году Стендаль заканчивает роман «Красное и черное», ознаменовавший наступление зрелости писателя.

Творческая история «Красного и черного» изучена в деталях. Известно, что фабула романа основана на реальных событиях, связанных с судебным делом некоего Антуана Берте. Стендаль узнал о них, просматривая хроники газеты Гренобля за декабрь 1827 года. Как выяснилось, приговоренный к казни молодой человек, сын крестьянина, решивший сделать карьеру, стал гувернером в семье местного богача Мишу, но, уличенный в любовной связи с матерью своих воспитанников, потерял место. Неудачи ждали его и позднее. Он был изгнан из духовной семинарии, а потом со службы в парижском аристократическом особняке де Кардоне, где был скомпрометирован отношениями с дочерью хозяина и особенно письмом госпожи Мишу. В отчаянии Берте возвращается в Гренобль и стреляет в госпожу Мишу, а затем пытается кончить жизнь самоубийством.

Кроме того, автор очевидно, знал и о другом преступлении, совершенном неким Лафаргом в 1829 году. Некоторые психологические повороты навеяны личными воспоминаниями писателя: создавая вымышленное повествование, Стендаль как бы сам проверял его точность документами и собственным опытом.

Но частное наблюдение для писателя – всего лишь отправная точка: отдельные события проливали свет на эпоху в целом, лично пережитое помогало понять душу современника. «Красное и черное» невозможно свести лишь к историческим или автобиографическим фактам, из которых оно выросло.

Реальные источники лишь пробудили творческую фантазию художника, под их влиянием задумавшего создать роман о трагической участи талантливого плебея во Франции эпохи Реставрации. По справедливому выражению Горького М., Стендаль «поднял весьма обыденное уголовное преступление на степень историко-философского исследования общественного строя буржуазии в начале XIX века». Действительно происходившие истории Стендалем явно переосмысливаются. Так, вместо мелкого честолюбца, каким был Берте, появляется героическая и трагическая личность Жюльена Сореля. Не меньшую метаморфозу претерпевают факты и в сюжете романа, воссоздающего типические черты целой эпохи в главных закономерностях ее исторического развития. Реальные события дают Стендалю повод для размышлений о подобного рода случаях как о социальном явлении: молодые люди низкого происхождения зачастую становятся преступниками потому, что незаурядные способности, энергия, страсти и образование, полученное вопреки традициям среды, неизбежно приводят их к конфликту с обществом и в то же время обрекают на участь жертв.

В стремлении охватить все сферы современной общественной жизни Стендаль сродни его младшему современнику Бальзаку, но реализует он эту задачу по-своему. Созданный им тип романа отличается нехарактерной для Бальзака хроникально-линейной композицией, организуемой биографией героя. В этом Стендаль тяготеет к традиции романистов XVIII века, в частности, высоко почитаемого им Филдинга. Однако в отличие от него, автор «Красного и черного» строит сюжет не на авантюрно-приключенческой основе, а на истории духовной жизни героя, становлении его характера, представленного в сложном и драматическом взаимодействии с социальной средой. Сюжет движет не интрига, а действие, перенесенное в душу и разум Жюльена Сореля, каждый раз строго анализирующего ситуацию и себя в ней, прежде чем решиться на поступок, определяющий дальнейшее развитие событий. Отсюда особая значимость внутренних монологов, как бы включающих читателя в ход мыслей и чувств героя.

Логика и ясность, необходимые художнику, задумавшему с математической точностью запечатлеть сложнейшие отношения личности и эпохи, – определяющие принципы стендалевского повествования. В фабуле романа нет ни загадок,

проясняющихся лишь под занавес, ни побочных отклонений, ни обращений к прошлому или событий, одновременно происходивших в разных местах: она безостановочна, прямолинейна, динамична – как хроника или мемуары, не допускает никаких смещения хронологии. Жюльен все время в фокусе пристального писательского наблюдения. Непрерывная цепь, составленная из сцен-эпизодов, дающих скупые, словно карандашные, зарисовки нравов или лаконичные портреты окружающих и пространных анализов внутреннего состояния, мыслей героя, образует сквозную линию повествования, которое ни на миг не задерживается, ни на шаг не уклоняется в сторону.

Эта кажущаяся элементарность архитектоники таит в себе огромные возможности художественного анализа. Автор строит свое произведение так, что читатель ни на минуту не перестающий страстно разделять муки, надежды, горечь главного героя, оказывается вовлеченным в захватывающий процесс открытия самых сокровенных глубин незаурядной личности, жизненная трагедия которой – трагедия века. «Точное и проникновенное изображение человеческого сердца» и определяет поэтику «Красного и черного» как ярчайшего образца социально-психологического романа в XIX века.

Законченный накануне Июльской революции, роман, по словам Стендаля, «весь трепещет политическим волнением». Это уже не зарисовки светского салона, как «Арманс», а «хроника XIX века» со всем вытекающим из этого подзаголовка стремлением к универсальной панораме эпохи. Подзаголовок романа, подчеркивая жизненную достоверность изображаемого, свидетельствует и о расширении объекта исследования писателя. Если в «Арманс» присутствовали только «сцены из жизни парижского салона», то театром действия в новом романе является Франция, представленная в ее основных социальных силах: придворная аристократия (особняк де Ла Моля), провинциальное дворянство (дом де Реналей), высшие и средние слои духовенства (епископ Агдский, преподобные отцы Безансонской духовной семинарии, аббат Шелан), буржуазия (Вально), мелкие предприниматели (друг героя Фуке) и крестьяне (семейство Сорелей).

Изучая взаимодействие этих сил, Стендаль создает поразительную по исторической точности картину общественной жизни Франции времен Реставрации. С крахом наполеоновской империи власть вновь оказалась у аристократии и духовенства. Однако наиболее проницательные из них понимают шаткость своих позиций и возможность новых революционных событий. Чтобы предотвратить их, маркиз де Ла Моль и другие аристократы заранее готовятся к обороне, рассчитывая призвать на помощь, как в 1815 году, войска иностранных держав. В постоянном страхе перед началом революционных событий пребывает и де Реналь, мэр Верьера, готовый на любые затраты во имя того, чтобы слуги его «не зарезали, если повторится террор 1793 года». Лишь буржуазия в «Красном и черном» не знает опасений и страхов. Понимая все возрастающую силу денег, она всемерно обогащается. Так действует и Вально – главный соперник де Ренеля в Верьере. Алчный и ловкий, не стесняющийся в средствах достижения цели вплоть до ограбления «подведомственных» ему бедняков из дома презрения, невежественный и грубый Вально не останавливается не перед чем ради продвижения к власти.

Миру корысти и наживы противостоит талантливый человек из народа Жюльен Сорель. Провинциальный городок, семинария, парижский свет – три этапа биографии героя, подчеркнутые композицией романа, и вместе с тем изображение трех основных социальных пластов французского общества – буржуазии, духовенства, аристократии. Приведя Жюльена Сореля, плебея, сына крестьянина, в столкновение с этими тремя устоями, подпирающими здание Реставрации, Стендаль создал книгу, драматизм которой – не просто драматизм одной человеческой судьбы, а драматизм самой истории.

Обитатели провинциального городка Верьера, откуда происходит Сорель,

поклоняются одному всемогущему идолу – доходу. Это магическое слово пользуется безграничной властью над умами: верьерец презирает красоту, не приносящую прибыли, он уважает человека ровно настолько, насколько тот богаче его самого. Нажиться – иногда путями праведными, чаще неправедными – спешат все: от тюремщика, выклянчивающего «на чай», до священника, обирающего прихожан, от судей и адвокатов, подличающих ради ордена или теплого местечка для родственников, до служащих префектур, спекулирующих застроенными участками. Отбросив аристократическую спесь, провинциальные дворяне извлекают доходы из источников, бывших до того «привилегией» буржуа. Верьерский мэр господин де Реналь, хотя при случае он и не прочь прихвастнуть своим древним родом, владеет гвоздильным заводом, лично ведет дела с крестьянами, как заправский делец, скупает земли и дома. Узнав об измене жены, он не столько печется о фамильной чести, сколько о деньгах, которые та принесла ему в приданое. Впрочем, на смену этому омещавшемуся аристократу уже идет буржуа новой формации – наглый выскочка Вально, оборотистый, начисто лишенный самолюбия, совершенно беззастенчивый в выборе путей обогащения – будь то обкрадывание бедняков из дома призрения или ловкий шантаж. Царство алчных хапуг, запродавших свои души иезуитам, пресмыкающихся перед королевской властью до тех пор, пока она их подкармливает подачками, – такова буржуазная провинция в глазах Стендаля.

Семинария в Безансоне – школа, где готовятся духовные наставники этого общества. Здесь шпионаж считается доблестью, лицемерие – мудростью, смирение – высшей добродетелью. За отказ от самостоятельного мышления и холопское преклонение перед авторитетами будущих кюре ждет награда – богатый приход с доброй десятиной, с пожертвованиями битой птицей и горшками масла, которыми завалит своего духовника благонамеренная паства. Обещая небесное спасение и райское блаженство на земле, иезуиты готовят слепых в своем послушании служителей церкви, призванных стать опорой трона и алтаря.

После выучки в семинарских классах Сорель волею случая проникает в высшее парижское общество. В аристократических салонах не принято на людях считать выручку и рассуждать о сытном обеде, но и здесь царит дух рабского послушания, неукоснительного соблюдения издавна заведенных, но утративших свой смысл обычаев. В глазах завсегдатаев особняка де Ла Моля вольномыслие опасно, сила характера – опасна, пренебрежение светскими приличиями – опасно, критическое суждение о церкви и короле – опасно; опасно все, что покушается на существующий порядок, традиции, освещенные авторитетом давности.

Молодые аристократы, вымуштрованные этой тиранией ходячих мнений, остроумны, вежливы, элегантны, но зато в высшей степени пусты, стерты, как медные пятаки, неспособны к сильным чувствам и решительным поступкам. Правда, когда речь заходит о сохранении привилегий касты, среди аристократических посредственностей находятся люди, злоба и страх которых перед «плебейями» могут быть опасны для всей нации. На собрании ультрароялистов-заговорщиков, свидетелем которого оказывается Сорель, разрабатываются планы иностранного вторжения во Францию, финансируемого иностранными банками и поддерживаемого изнутри дворянством и церковью. Цель этого вторжения – окончательно заткнуть рот оппозиционной прессе, искоренить остатки «якобинства» в сознании французов, сделать всю Францию благомыслящей и покорной. В эпизоде заговора Стендаль, до того проведя читателя через провинцию, семинарию, высший свет, наконец, обнажает самые скрытые пружины, движущие политическими механизмами Реставрации. Корыстное пресмыкательство перед иезуитами и разнузданное стяжательство в провинции, воспитание армии священников в духе воинствующего мракобесия как залог прочности режима, вторжение извне как самое убедительное средство расправы с инакомыслящими – такова картина современности, вырисовывающаяся в «Красном и

черном».

И как бы оттеняя черные фигуры на этой картине еще рельефнее, Стендаль бросает на нее красные отсветы воспоминаний, то и дело всплывающих в мыслях и разговорах героев о былых, героических временах в истории Франции – об эпохах Революции и Империи. Для Стендаля, как и для его героя, прошлое – поэтический миф, в котором вся нация, затравленная белым террором дворянских банд и доносами иезуитов, видит доказательство собственного величия и грядущего возрождения. Так обозначаются масштабы историко-философского замысла Стендаля: почти полувековые судьбы Франции, запечатленные в многотомной «Человеческой комедии» Бальзака как развивающийся процесс, получают в контрастном сопоставлении эпох, проходящем через «Красное и черное», предельно сжатое выражение, порой достигающее остроты художественного памфлета.

Сын плотника, Жюльен Сорель принадлежит к той же породе, что и титаны действия и мысли, свершившие революцию конца XVIII века. Талантливый плебей вобрал в себя важнейшие черты своего народа, разбуженного к жизни Великой французской революцией: безудержную отвагу и энергию, честность и твердость: духа, неколебимость в продвижении к цели» Он всегда и везде (будь то особняк де Реналья или дом Вально, парижский дворец де Ла Моля или зал заседаний верьерского суда) остается человеком своего класса, представителем низшего, ущемленного в законных правах сословия. Отсюда потенциальная революционность стендалевского героя, сотворенного, по словам автора, из того же материала, что и титаны 93-го года. Не случайно сын маркиза де Ла Моля замечает: «Остерегайтесь этого энергичного молодого человека! Если будет опять революция, он всех нас отправит на гильотину». Так думают о герое те, кого он считает своими классовыми врагами, – аристократы. Не случайна и его близость с отважным итальянским карбонарием Альтамирой и его другом испанским революционером Диего Бустосом. Характерно, что сам Жюльен ощущает себя духовным сыном Революции и в беседе с Альтамирой признается, что именно революция является его настоящей стихией. «Уж не новый ли это Дантон?» – думает о Жюльене Матильда де Ла Моль, пытаясь определить, какую роль может сыграть в грядущей революции ее возлюбленный.

В обществе, в котором живет Жюльен, он не находит себе места. Он чужд и той среде, в которой родился (отец и братья презирают его за неспособность к физическому труду и любовь к книгам), он с трудом выносит жизнь среди «узколобых ханжей» в семинарии, в высших кругах он – «плебей». Сам Жюльен убежден, что должен занять в обществе место, определяемое не рождением, а «талантами»: способностями, умом, образованием, силой стремлений. «Дорогу талантам! – провозгласил в свое время Наполеон, которому Жюльен поклоняется и портрет которого тайно хранит.

Но Жюльен – «человек 93 года» – опоздал родиться. Прошла пора, когда успех завоевывался личной храбростью, напористостью, умом. Цвет времени переменялся: сегодня, чтобы выиграть в жизненной игре, нужно ставить не на «красное», а на «черное». Реставрация предлагает Сорелю для борьбы за счастье только то оружие, которое в ходу в эпоху безвременья: лицемерие, религиозное ханжество, расчетливое благочестие. И юноша, одержимый мечтой о славе, воспитанный на героических воспоминаниях о революции и наполеоновских походах, старается применить к своему веку, надев «мундир по времени» – сутану священника Он подлаживается к миру провинциальных мещан, в семинарии скрывает свои мысли за притворной маской смиренного послушания, угождает своим аристократическим покровителям в Париже. Он отворачивается от друзей и служит людям, которых презирает; безбожник, он прикидывается святошей поклонник Дантона – пытается проникнуть в круг аристократов; будучи наделен острым умом – поддакивает глупцам; замышляет обратить любовь в инструмент для честолюбивых замыслов. Поняв, что «каждый за себя в этой пустыне эгоизма, именуемой жизнью», он ринулся в схватку в надежде

победить навязанным ему оружием.

Социальный разлад между возмущившимся плебеем и обществом неограничивается областью социальных отношений; он находит свое продолжение в душе Сореля, становясь психологической раздвоенностью разума и чувства, холодного расчета и порыва страсти. Логические умозаключения, выводимые из наблюдений над эпохой, убеждают Жюльена в том, что счастье – это богатство и власть, а они достижимы лишь с помощью лицемерия. Небольшой опыт любви опрокидывает все эти искусные хитросплетения логики. Свои отношения с госпожой де Реналь герой строит сначала по образцу книжного Дон Жуана и достигает успеха только тогда, когда невольно поступает вопреки усвоенному фатовству. Стать возлюбленным высокопоставленной жены мэра – для него прежде всего «дело чести», но первое ночное свидание приносит ему лишь сознание преодоленной трудности и никакого радостного упоения. И только позже, забыв о тщеславных помыслах, отбросив роль соблазнителя и всецело отдавшись потоку очищенного от честолюбивой накипи чувства, Жюльен узнает подлинное счастье. Подобное же открытие ждет героя и в связи с Матильдой.

Так проступает, наружу двойное движение образа у Стендаля: человек идет по жизни в поисках счастья; его пронизательный ум исследует мир, повсюду срывая покровы лжи; его внутренний взор обращен в глубины собственной души, где кипит непрерывная борьба природной чистоты, благородных задатков простолюдина против миражей, навеянных воображением честолюбца.

Противоречивое соединение в натуре Жюльена начала плебейского, революционного, независимого и благородного с честолюбивыми устремлениями, влекущими на путь лицемерия, мести и преступления, и составляет основу сложного характера героя. Противоборство этих антагонистических начал определяет внутренний драматизм Жюльена, «вынужденного насиловать свою благородную натуру, чтобы играть гнусную роль, которую сам себе навязал» (Роже Вайян).

Путь наверх, который проходит в романе Жюльен Сорель, – это путь утраты им лучших человеческих качеств. Но это и путь постижения подлинной сущности мира власть имущих. Начавшись в Верьере с открытия моральной нечистоплотности, ничтожества, корыстолюбия и жестокости провинциальных столпов общества, он завершается в придворных сферах Парижа, где Жюльен обнаруживает, по существу, те же пороки, лишь искусно прикрытые и облагороженные роскошью, титулами, великосветским лоском. К моменту, когда герой уже достиг цели, став виконтом де ля Верней и зятем могущественного маркиза, становится совершенно очевидно, что игра не стоила свеч. Перспектива такого счастья не может удовлетворить стэндалевского героя. Причина этому – живая душа, сохранившаяся в Жюльене вопреки всем насилиям, над нею сотворенным.

Естественно, что плебейская сторона натуры Жюльена Сореля не может мирно ужиться с его намерением сделать карьеру лицемерного святоши. Для него становится чудовищной пыткой семинарские упражнения в аскетическом благочестии. Ему приходится напрягать все свои духовные силы, чтобы не выдать насмешливого презрения к аристократическим манекенам в салоне маркиза де Ла Моль. «В этом странном существе почти ежедневно бушевала буря», – замечает Стендаль, и вся история его героя – непрерывные скачки урагана страстей, который разбивается о неумолимое «надо», диктуемое честолюбием Сореля. Именно этот непрерывный бунт плебейской натуры против предписаний времени не позволяет Сорелю стать заурядным карьеристом, обрести внутренний мир на путях буржуазного делячества за счет отказа от лучшего, что в нем заложено.

Однако для того чтобы это было до конца осознано героем, понадобилось очень

сильное потрясение, способное выбить его из колеи, ставшей уже привычной. Пережить это потрясение и суждено было Жюльену в момент рокового выстрела в Луизу де Реналь. В полном смятении чувств, вызванных ее письмом к маркизу де Ла Моль, компрометирующим Жюльена, он, почти не помня себя, стрелял в женщину, которую самозабвенно любил, – единственную из всех, щедро и безоглядно дарившую ему когда-то настоящее счастье, а теперь обманувшую святую веру в нее, предавшую, осмелившуюся помешать его карьере.

Роковой выстрел в госпожу де Реналь – этот стихийный порыв человека, вдруг обнаружившего, что единственное чистое существо, которому он поклонялся, запятнало себя клеветой, – круто обрывает медленный, подспудный путь познания, героем мира и самого себя. Резкий поворот судьбы заставляет Жюльена перед лицом смерти пересмотреть все нравственные ценности, отбросить ложь, которую раньше принимал за истину, дать волю чувствам, которые до сих пор подавлял. «Оттого я теперь мудр, что раньше был безумен», – этот эпиграф одной из заключительных глав как бы подчеркивает, что Жюльен вступил в полосу философского прозрения, завершающего все его жизненные искания.

«Красное и черное» – не столько история карьериста, сколько рассказ о невозможности так искалечить свою натуру, чтобы стать своим среди накопителей и салонных ничтожеств. Между Сорелем и бальзаковскими честолюбцами – целая пропасть. Встав на путь приспособленчества, Жюльен не сделался приспособленцем, избрав средства «погони за счастьем», господствующие в обществе, он не принял морали этого общества. Само лицемерие Жюльена – гордый вызов обществу, сопровождаемый отказом признать право этого общества на уважение и тем более его претензии диктовать человеку нравственные принципы поведения. В сознании Сореля складывается свой собственный, независимый от господствующей морали кодекс чести, и только ему он повинуетя неукоснительно. Этот кодекс запрещает строить свое счастье на горе ближнего, подобно негодяю Вально, он требует ясной мысли, несовместимой с ослеплением лживыми религиозными предрассудками и преклонением перед чинами, но главное, он предписывает человеку смелость, энергию в достижении целей, ненависть ко всякой трусости и моральной дряблости как в окружающих, так и в самом себе.

В истории своего героя романист видит прежде всего разрыв плебеем социальных и нравственных оков, обрекающих его на прозябание. Сам Сорель, подводя итоги своей жизни в речи на суде, с полным правом расценивает приговор как классовую месть правящих верхов, которые в его лице карают всех мятежных молодых людей из народа.

И поэтому «Красное и черное» – прежде всего трагедия несовместимости в пору безвременья мечты о личном счастье со служением благородным идеалам гражданственности, трагедия героического характера, который не состоялся по вине эпохи.

Вместе с тем последние страницы романа запечатлевают итог философских раздумий самого Стендаля. Стремление к счастью заложено в самой природе человека; направляемое логикой, это стремление создает предпосылки для гармонического общественного устройства – учили духовные наставники Стендаля, идеологи буржуазной революции. Стендаль проверил это убеждение исторической практикой пореволюционного общества, обернувшегося злой карикатурой на великодушные обещания просветителей. И устами своего героя заявил, что счастье личности несовместимо с нравами буржуазного мира, в котором царят несправедливые законы, и нет ничего более далекого друг от друга, чем гуманизм и повседневная практика буржуа.

В свете духовного обновления, которое переживает герой в тюрьме, до конца проясняются отношения Жюльена с обеими любящими его женщинами. Матильда –

натура сильная, гордая, рассудочная. Она безумно скучает в кругу бесцветных светских «мужей», безмерно далеких от своих предков, рыцарей феодальной вольницы XVI века. И любовь Матильды к Жюльену вырастает из тщеславного желания совершить нечто из ряда вон выходящее, испытать страсть, которая бы вознесла ее до уровня аристократок эпохи религиозных войн, опозтизированных девичьим воображением. В этом чувстве ей дороже всего героическая поза, опьяняющее сознание своей непохожести на других, гордое любование собственной исключительностью. Вот почему история Жюльена и Матильды носит отпечаток любви-вражды двух честолюбцев, основанной не столько на искренней страсти, сколько на чисто рассудочном стремлении возвыситься в собственных глазах и в глазах окружающих. Освобождение Сореля от честолюбивого дурмана совершенно естественно означает конец этой «головной», по выражению Стендаля, любви.

И тогда в Жюльене вновь пробуждается прежнее чувство, никогда не затухавшее, но едва теплившееся где-то в глубине сердца, под грудой наносных, иссушающих ум и душу устремлений завоевать никому не нужное преклонение глупцов и ничтожеств. Ибо любовь трогательной в своей простоте, обаятельной, глубоко страдающей в пошлом окружении, доверчивой и мягкой госпожи де Реналь – подлинная страсть, доступная лишь натурам бескорыстным, чистым. И в этой «восставшей из пепла» любви измученный Жюльен, наконец, обретает счастье, которого он так мучительно и долго искал.

Последние дни Жюльена в тюрьме – пора тихой, умиротворенной радости, когда он, устав от жизненных схваток, напряженно вслушивается в почти неведомую ему до сих пор тишину, снизошедшую на его израненную душу, и доверчиво отдается мирному потоку времени, каждый день, каждый миг которого приносит упоительное наслаждение покоем.

Однако так трудно давшееся Жюльену счастье – всего лишь его иллюзия, добытая слишком дорогой ценой отречения от общества, от жизни вообще. Выплеснув в речи на суде все свое мятежное презрение к буржуа, Сорель затем отрекся от бунта, самоустранился. Обретенная им в тюрьме свобода – свобода умереть, по существу – тупик. Только так мог он решить роковой вопрос: жить, совершая подлости, или уйти из мира, сохранив свою чистоту. Иного решения у него не было, ибо он оказался в ловушке безвременья. Стендаль слишком чуткий и проницательный ум, чтобы не замечать, как тень гильотины, мрачным пятном легшая на всю предсмертную идиллию его героя, отрицает возможность достигнуть счастья на путях, которыми он ведет Жюльена.

Мысль писателя тревожно бьется в замкнутом круге и, не в силах разорвать его, застывает в немом, скептическом укоре своему веку, отчаявшись открыть ту истину, которая бы стала более верным ориентиром для личности, чем мудрость побежденного, провозглашающая счастье в «незлобности и простоте».

Два тома «Красного и черного» появились на прилавках парижских книготорговцев в ноябре 1830 года. Надежды Стендаля на успех не оправдались: издание расходилось туго, в высказываниях критиков и даже друзей ощущалась сдержанность и какое-то замешательство, редкие доброжелательные отзывы свидетельствовали, что книга явно не понята. Тогдашней читающей публике, воспитанной на поэзии и прозе романтиков, она казалась слишком «трудной», необычной. В ней не было ни щедрой живописности историко-этнографических и археологических картин «в духе Вальтера Скотта», ни атмосферы загадочности и туманных словоизлияний, принятых в лирических исповедях романтиков, ни мелодраматических эффектов и головокружительных поворотов интриги, ошеломлявших в произведениях «готического жанра». В то же время именно эта «нетрадиционность» произведения свидетельствовала о новаторстве Стендаля-романиста, прокладывавшего новые пути развития литературы. Изображение

анализирующего интеллекта, который не знает никаких преград в своем стремлении овладеть истиной, понять общество через пристальное и детальное постижение духовной жизни личности, знаменует собой разрыв с романтической неопределенностью и приблизительностью в изображении «тайн сердца» и составляет ценнейший вклад Стендаля в сокровищницу реалистической литературы. «Красное и черное» стоит у истоков новейшего социально-психологического романа, подобно тому как первые реалистические повести Бальзака открывают историю социально-бытовой и нравоописательной прозы XIX века во Франции