

СТЕНДАЛЬ
СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

Под общей редакцией
А. А. Смирнова и Б. Г. Реизова

Т О М

I

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
ЛЕНИНГРАД 1937

~~R 380 / 92~~ L1/1/1

26 342 / 65

КРАСНОЕ И ЧЕРНОЕ

*Новый перевод
под редакцией А. А. Смирнова*

*Вступительная статья
и примечания
Б. Г. Реизова*

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
ЛЕНИНГРАД 1937

Я прилагаю все усилия к тому, чтобы быть сухим. Я трепещу все время от мысли, что, желая высказать истину, я записываю только вздох!

«О любви», гл. IX.

I

Более полувека Стендаль был известен в литературе как автор «Красного и черного»: в славе этого романа с загадочным названием померкли все другие его произведения. Книги, напечатанные им во время Реставрации, представляют собою либо критические работы по живописи, музыке, литературе, либо философско-психологические трактаты, либо, наконец, очерки путешествий. Появившийся в 1827 году роман «Арманс» не привлек к себе внимания, и «Красное и черное» было первым романом, сделавшим имя Стендаля известным за пределами узкого литературного мира Европы. В 20-е годы его знали как теоретика романтизма, путешественника, дилетанта и острослова. С 1831 года он становится романистом: это автор «Красного и черного».

«Хроника XIX века» — так гласит подзаголовок романа. Под XIX веком здесь следует понимать период Реставрации, точнее, последние ее годы. Роман, говоря словами Стендаля, весь «трепещет политическим волнением» предреволюционной поры.

Политика всегда волновала Стендаля. Даже в миланский период своей жизни (1814 — 1821), в трагический период своего увлечения Метильдой Висконтини, он болезненно переживал судьбу своей далекой родины. Ни занятия живописью, ни музыкальные восторги в театре Ла Скала не могли заглушить в его сознании тягостных известий о белом терроре, распространившемся по всей Франции. Письма его полны «политикой», несмотря на всю опасность подобных тем при системе шпионажа и пресловутых «черных кабинетах», тщательно перлюстрировавших частную корреспонденцию.

В 1821 году он покидает Милан. «Конец большой музыкальной фразы», как называет он свое увлечение Метильдой, наступит еще не скоро, а пока ему стоит больших трудов удержаться от самоубийства: «Мне кажется, покончить с собой помешал мне тогда интерес к политике».¹

В это время в Париже интерес к политике был всеобщим; он поражал иностранцев, даже англичан, привыкших к политическим дебатам у себя дома. Ежедневно новые действия правительства, возбуждавшие негодование либеральных кругов, выступления в Палате, пылкие статьи

¹ «Воспоминания эгоиста», Собр. соч., т. VI, стр. 292.

в прессе, судебные преследования против журналов, провокация полицейских, военные заговоры, расстрелы заговорщиков и смена министров. Политика окрашивается в мрачные тона и приобретает интерес «страшного» романа. Говорят о происках иезуитов, о деятельности вездесущей конгрегации, овладевшей правительством, организовавшей тайные общества, вооружающей духовенство отравленными кинжалами. Царство вопиющей несправедливости, абсурда и трусливой злобы — таким казалось Стендалю правление Бурбонов, которое он наблюдал в Париже в продолжение девяти лет. Все это легко и естественно отразилось в романе, который должен был стать «хроникой XIX века».

Годы эти были также временем большой литературной реформы. Задачи новой школы заключались, конечно, не только в уничтожении классических «правил» и посрамлении античных сюжетов. Романтики пытались создать «национальное», «народное» искусство, вызвать у читателя более интимные, «непосредственные» волнения, развернуть перед ним более широкие и убедительные зрелища жизни и истории. Новая поэзия была бесконечно более «философской», чем декламация эпигонов классицизма.

Стендаль выступает сторонником романтической реформы с 1817 года. Шекспир, под знаком которого протекает это движение, известен ему с детства, и вскоре переводы Латурнера уступают место подлиннику. В 1821 году он едет в Англию, чтобы посмотреть Шекспира на сцене, а в следующем году получает это удовольствие в Париже, на представлениях заезжей труппы английских актеров. Отныне он во власти Шекспира. Энергия действия, мгновенные вспышки лиризма, непосредственность интимного и «человеческого», неожиданные просветы в «темные недра души», тонкость психологического анализа, соединенная с философской глубиной обобщений, — все то, что характерно для собственного его творчества, было найдено им у Шекспира. Шекспир был принят как откровение не только Стендалем, но и всей французской литературой его времени.

Светилом первой величины среди наводнившей Францию «северной поэзии» был Байрон. Стендаль познакомился с ним в 1816 году. Он упивается его поэмами, этой «мрачной поэзией страстей», лирическими пейзажами, неведомой до того, поражающей мелодией стиха. Представленный поэту в Ла Скала, в ложе Лодовико ди Бреме, Стендаль охвачен желанием «поцеловать ему руку и залиться слезами». Несмотря на позднейшее охлаждение его к лорду Байрону, печать байронизма останется нерушимой на многих его произведениях.

В 1824 году Байрон закончил свой жизненный путь, и последние песни «Дон-Жуана» Европа читала одновременно с сообщением о его смерти в Миссолонги и похоронах в Гекнел-Торкарде. «Дон-Жуан» представляет собою нечто совсем иное по сравнению с «Чайльд-Гарольдом» и так называемыми «восточными поэмами». Ирония сочетается здесь с тонким изображением нравов и мастерством «обстановки», вызывающим впечатление «правды», столь ценное Стендалем. В этом отношении Байрон имел нечто общее со своим современником Вальтером Скоттом.

Вальтер Скотт, третий из великих англичан, завоевывавших в то время Европу, сыграл для французской литературы не меньшую роль. «Шотландский бард», переживший Байрона на восемь лет, особенное значение приобрел во второй половине 20-х годов. В период «Расина и Шекспира» Стендаль в восторге от его романов. В жаркие дни в саду Галиньяни он с наслаждением перечитывает их, вспоминая о Метильде. Он рекомендует художникам сюжеты из «Waverley novels» и считает эти произведения образцом романтической трагедии — все это несмотря

на отвращение к Скотту как к политическому деятелю. В 1824 году он восхищен (*mirabile dictu!*) даже его описаниями и сравнивает их роль в романе с ролью гармонии в операх Россини. «Шотландский волшебник» предстаёт здесь в несколько неожиданном освещении: это «нежный» художник, мастер трогательного и наивного, это лирик, подобный Моцарту, пробуждающий в душе меланхолические мечтания.

Но это только один из его аспектов: искусно построенную интригу, увлекательный сюжет Стендаль ценит очень высоко, тем более когда этот сюжет организует такой огромный правоописательный и философско-исторический материал.

«История нравов» — основная заслуга Вальтера Скотта в глазах романтиков, как и в глазах Стендаля. «Воскрешение старины» во всех особенностях ее нравственной и материальной жизни давало не только острое наслаждение экзотикой, но и чувство интимного и близкого родства — национального и просто «человеческого». В этом и заключалось своеобразие созданного Вальтером Скоттом жанра: сделать близким далекое, вскрыть общечеловеческое и интимное в столь, казалось бы, чуждой по форме древней цивилизации или древнем варварстве, — таково было «чудо» воскрешения старины, совершающееся в каждом романе Скотта.

Особенно привлекают Стендаля «простые» персонажи, которыми так богаты «Waverley Novels»: лишенные всякого трагедийного достоинства, говорящие на местном диалекте, но невольно трогающие читателя «наивностью» своих чувств и речей.

Историческая проблематика романов Вальтера Скотта делает их особенно «философским», серьезным и в некотором смысле трудным жанром. Занимательная интрига может, конечно, заинтересовать даже очень некомпетентного читателя, но «мудрец» видит за этим легким чтением большие вопросы исторического познания, своеобразную, одетую в живописные образы философию истории. Все эти особенности скоттовских романов деликом восприняты Стендалем. В 20-е годы он размышляет о жанре исторического романа, создает свою теорию исторической драмы. Но в скором времени взгляды его значительно изменились. Одним из первых Стендаль восстает против «манеры Вальтера Скотта».

Прежде всего, для него недоступна та историческая и археологическая «эрудиция», без которой исторический жанр невозможен. Он не эрудит и эрудитов презирает. Это не значит, что он незнаком с историей. Но работа памяти мешает ему вольно отдаться творчеству. Воссоздавать материальную обстановку минувших времен, следить за хронологией, изучать старинные костюмы и законы, и все это для того, чтобы написать роман, ему кажется бесполезным и недостойным писателя.

К тому же для него это неинтересно. Быт, как и археология, его мало привлекает. Стоит ли тратить внимание на такие «мелочи», когда художника ожидают более важные и более трудные задачи — тонкое и правдивое изображение человеческого сердца? «Описывать ли одежду героев, пейзаж, среди которого они находятся, черты их лица? Или же описывать страсти и различные чувства, волнующие их души?»

Естественный вывод, к которому он должен был прийти, вывод, к которому влек весь его художественный темперамент, был — роман из современной жизни. Страстный интерес к современности, к политической злобе дня, к вопросам, выдвигаемым перед обществом текущим историческим моментом, получал в таком романе свое полное выражение.

Но «современный» роман, как он был понят Стендалем, в то же время был романом «историческим»; несмотря на кардинальные «исправления», он продолжал ту же, хотя и значительно претворенную, скоттовскую традицию.

Здесь тот же социально-политический фон, биография героя так же связана с историческими событиями, а персонажи конденсируют в себе целые классы и современное движение умов. Роман так же разрешает важную историческую проблему, борьбу двух социальных сил и смену периодов, выраженную в жизни главного героя. Эти особенности, составляющие неотъемлемое достояние Стендаля, были завоеваны им лишь при помощи шотландского учителя, «нашего отца Вальтера Скотта», как называет его Стендаль в письме к Бальзаку.

«Манера Вальтера Скотта» обязывала романиста быть социологом. То или иное происшествие должно иметь большой социальный смысл, выражать общие черты современного общества, чтобы стать сюжетом искусства. Мы знаем взгляды Стендаля: литература должна изображать тонкие и пламенные душевные движения, оттенки страстей, их «волнения и восторги». Но где материал для такого искусства? Современные французы знают только одну страсть — тщеславие, и одну заботу — наживу. Энергия кажется им «неприличной». Они боятся ее. Они не могут отдаться настоящей большой страсти, так как думают лишь о том, «что скажут другие». Эта боязнь общественного мнения обезличивает человека, вызывает у него стремление к подражанию. «Хорошие манеры» являются врагом индивидуальной энергии: они охлаждают пыл души. Поэтому в аристократическом обществе не найти ни сильной страсти, ни крупной личности. В среде зажиточной буржуазии надо всем господствует корысть, и мысли заняты «насущным и полезным». Немощные классы слишком задавлены нуждой и озабочены ежедневной борьбой за существование. Настоящего человека, со страстями и энергией Возрождения, подлинные самобытные и поэтические нравы нужно искать вне общества, среди тех, кто сбрасывает с себя узкую одежду социальных условностей и государственных законов. «Во Франции только на галерах можно найти собрание наиболее замечательных людей. Они обладают великим качеством, которого недостает их согражданам, силой характера».¹ Таким образом драгоценным источником документации для художника должна стать судебная хроника, и в частности недавно (в 1826 году) основанная «Gazette des Tribunaux».

Есть этому и другая причина: в современном обществе страсти стыдливо прячутся ото всех глаз, во время Реставрации пышно расцвело лицемерие, ставшее благодаря иезуитам и конгрегации социальной необходимостью. Только судебные процессы срывают со страстей этот покров тайны, столь неблагоприятный для искусства, обнажают трагические события частной жизни во всех их подробностях, со всеми вызвавшими их социальными и психологическими мотивами. Материалы «Gazette des Tribunaux», интересные уже самой своей живописностью, являются документами первостепенной важности для психолога, как и для социолога. И Стендаль неустанно рекомендует газету вниманию своих друзей.

В последних числах декабря 1827 года в «Gazette des Tribunaux» был напечатан подробный отчет о процессе семинариста Антуана Берте, обвинявшегося в покушении на убийство г-жи Мишу. Стендаль увидел в этих статьях то, что он, бессознательно, может быть, искал: сюжет, достойный для романа из современной жизни. Через три года «Красное и черное» появилось в свет.

¹ «Рим. Неаполь и Флоренция».

Драма происходила в местечке Бранг, в департаменте Изеры. Стендаль хорошо был знаком с местом действия, так как жил вблизи от этого местечка. Отец Берте был кузнец; его сын Антуан по слабости здоровья мало был способен к этому ремеслу. Деревенский кюре, которому поручили его воспитание, обучил его латыни, привязался к нему и посоветовал ему избрать духовную карьеру. В 1818 году Антуан поступил в малую семинарию Гренобля, где производил на своих товарищей впечатление тихого и кроткого юноши. В 1822 году он принужден был по болезни оставить занятия и, чтобы не быть в тягость отцу, поступил домашним воспитателем в семью Мишу.

Г-же Мишу в то время было тридцать пять лет. У двадцатилетнего Антуана Берте были красивые черты, внешность хрупкого ребенка и, по свидетельству современников, огромные, полные мрачного огня глаза. Суд не очень стремился узнать, что произошло между этими двумя существами, заключенными в глухом уединенье провинциального «замка».

Через год и три месяца этой деревенской идиллии наступил конец: Антуан Берте решил продолжать свое ученье и поступил в семинарию в Белле, где пробыл два года. Он оставил ее в 1825 году, так как ему, по его словам, «не понравилось там», и вновь вернулся в Бранг. Принятый в доме Мишу, он, однако, заметил, что новый воспитатель в семье Мишу, по собственному его выражению, заместил его двойным образом. С этого момента Берте стал испытывать мучения ревности.

Однако, желая порвать с прошлым и вступить на путь своего «привлечения», он поступает в высшую семинарию Гренобля и решает исповедаться в своих проступках настоятелю. Это покаяние было роковой ошибкой: выслушав его исповедь, настоятель ответил ему, что его поведение было слишком «дьявольским», что он должен отказаться от духовной деятельности и сокрыться от глаз людей в каком-нибудь глухом углу, чтобы начать там новую жизнь. В отчаянии от крушения всех надежд на будущее, приписывая свои неудачи стараниям супругов Мишу, больной Антуан вернулся в свою семью, но отец, избив его палкой, прогнал из дому, думая, что он добровольно оставил семинарию.

Теперь письма Берте к г-же Мишу переменили тон: они полны упреков, раздраженной ревности и угроз.

Еще раз ему удалось устроиться — воспитателем в дворянскую семью Кордонов, но не надолго: дочь старика Кордона почувствовала к Берте нечто большее, чем сострадание; в парке аристократического поместья произошло объяснение, инициатива которого принадлежала м-ль Кордон, и в конце 1826 года ее отец, узнав обо всем этом, просил Берте покинуть его дом.

Он вернулся в Бранг. Мишу и его жена, сообщившая мужу об угрозах Берте, пытались вновь поместить его в семинарию, но безуспешно. В отчаянии, мучась ревностью, уверенный в том, что причиной всех его несчастий является г-жа Мишу, Берте угрожает убить ее и себя вместе, и именно в церкви, «перед лицом того бога, которым она когда-то клялась ему в верности». 22 июля он привел свою угрозу в исполнение. Подробности покушения рассказаны в отчете одного из присяжных заседателей, Мишель-Дюфлеара, напечатанном в «Gazette des Tribunaux». ¹ Первое слово, произнесенное г-жой Мишу после того, как она пришла в сознание, было: «О, я ему прощаю». Берте на вопрос следователя отвечал: «Не знаю, ранил ли я ее смертельно, но я горячо

¹ См. Приложения.

желаю, чтобы этого не было». И затем он рассказал всю историю последних лет своей жизни, обвиняя г-жу Мишу в том, что цепью своих обманов она погубила его и привела к преступлению.

В 1829 году правосудие во Франции находилось в затруднительном положении. Власть фактически принадлежала ультрароялистам, которым министр Виллель принужден был делать постоянные уступки. В Гренобле судебные и административные посты были заняты представителями господствующей партии. В их глазах процесс принял политическое значение: он угрожал репутации женщины, принадлежавшей к лучшему кругу провинциального общества, к богатой буржуазии, стоящей на границе дворянства и имеющей связи в административных сферах. Отныне все усилия судебных чиновников устремлены на то, чтобы оградить насколько возможно честь г-жи Мишу. Для этого приняты все меры: арестованного и тяжело раненного Берте не допрашивают в течение трех дней, надеясь на его смерть. Затем, по выздоровлении, его не выпускают из камеры, опасаясь разоблачений с его стороны. Следствие ведется с вопиющим пристрастием и вопреки всем законам: отношения Берте к м-ль Кордон, как и к г-же Мишу, остались нерасследованными. Не были вскрыты даже письма последней к Берте. На суде не было ни одного свидетеля защиты.¹ Выход из затруднительного положения судебная власть, городские чиновники и даже выстулавшие на суде свидетели видели в скорейшем вмешательстве гильотины.

Однако защитникам «женской чести» г-жи Мишу это казалось недостаточным. Мы не знаем, что происходило в камере Антуана Берте после суда, какими обещаниями кассации или помилования побудили его отречься от всей системы своей защиты и подписать одновременно с апелляцией заявление, в котором он признает клеветой все, что он говорил о своих отношениях к г-же Мишу и о мотивах своего преступления. В заявлении этом, может быть, сказывается и неостывшее еще чувство.

Приговор суда был утвержден, о королевском помиловании напрасно хлопотали сердобольные люди, в том числе и сами присяжные. Казнь произошла 23 февраля 1828 года. Панжон, третий воспитатель у Мишу, сменивший заместителя Берте, записал в своих воспоминаниях: «Все в Гренобле громко сожалели о судьбе молодого человека, о котором к тому же говорили столько хорошего... Особенно женщины проклинали злую даму, своими доносами погубившую того, чья юность обязывала ее быть к нему доброй и снисходительной».

По отчету о заседании суда, напечатанному в «Gazette des Tribunaux», нельзя было, конечно, понять закулисной стороны процесса. Вопиющие нарушения элементарных правил следствия, то явное «пристрастие», с которым отнеслись к процессу судебная и полицейская власть, могли быть обнаружены лишь опытным взором специалиста. Стендаль сохранил только неопределенное, но устойчивое впечатление о том, что процесс этот имел некий социальный смысл, что это была социальная месть провинциальной буржуазии представителю низшего класса, осмелившемуся подняться в высшие социальные сферы, но случайно оступившемуся в своем восхождении.

Сходство между статьями газеты и романом бросается в глаза: Жюльен Сорель по своему происхождению, биографии и наружности

¹ Сведения о процессе заимствуем из статьи Н. Dumolard, выяснившего политическое лицо процесса на основании архивных данных (Pages stendhaliennes. Des Editions F. Rey de Grenoble. В. Arthaud successeur. 1928).

напоминает в общих чертах Антуана Берте, супруги Реналь соответствуют чете Мишу, а маркиз де Ла-Моль и Матильда — г-ну Кордону и его дочери. Воспроизведена в романе двойная любовная интрига, обстановка убийства, добрый кюре и подруга героини, и выдавшая тайну служанка.

На основании этого грубого сходства, исчерпывающегося несколькими линиями сюжетной канвы, до последнего времени находят возможным утверждать, что «у Стендаля нет воображения». Однако здесь нужно констатировать не «беспомощность» художника, использовавшего этот материал, но силу творчества, претворившего скудную и грубую канву с едва намеченными фигурами в произведение великого социального значения и художественной выразительности.

Мечты об «испанском благородстве» и энергии воли, обогащенные и поддержанные поэзией Шекспира и Байрона, изучением итальянского средневековья и Возрождения, мало удовлетворялись образом гильотинированного в Гренобле юноши. Система защиты, основанная на обвинении возлюбленной, совершенно отброшена Стендалем. Нет ничего похожего на требования помощи в карьере, с которыми Берте обращался к г-же Мишу: далеким воспоминанием этого является «месть» Жюльена за письмо г-жи де Реналь, но весь этот эпизод получил здесь совсем иную мотивировку. Психологическая сторона процесса Стендалем изменена совершенно: за скудными «вехами», указывающими основные этапы действия, вскрыты совсем иные пути, вымышлено новое психологическое и социальное содержание.

Социально-психологическую интерпретацию процесс Берте получил уже в анонимной статье, помещенной в сборнике «Пират», в выпусках 9 и 16 мая 1830 года.¹ Слегка декламаторским тоном статья передает уже известные нам события и приводит речь Берте, вероятно, неточно воспроизведенную по записи и воспоминаниям. То была пора полного расцвета романтизма, и анонимный автор статьи повествует о процессе как о драме «любви, ревности, мести и безумия», что, впрочем, больше соответствует истине, чем толкование, принятое прокурором. Любопытно, что в статье дана целая социальная «теория» характера Берте: это трагическая судьба одаренных молодых людей, пытающихся вырваться из того социального класса, к которому они принадлежат. Но своим личным качествам они достойны этого, но все пути им закрыты. Не находя себе места в обществе, они становятся опасными для общества. Они кончают самоубийством или гильотиной: «Если несчастный, которого тиран заключил навсегда в железную клетку, разобьет себе голову о прутья, кого обвинять: несчастного, клетку или тирана?»

Нужно думать, что Стендаль был знаком со статьей «Пирата»: один мотив, приобретающий в романе огромное значение, отсутствует в изложении Мишель-Дюфлеара, но сохранен в анонимной статье. Берте предполагает, что старик Кордон запросил о нем сведений у г-жи Мишу, ответ которой и вызвал изгнание его из замка. Такова же в «Красном и черном» роль рокового письма г-жи де Реналь.²

¹ Le Pirate, recueil des meilleurs articles publiés dans les journaux français et étrangers. Статья носит название: «Семинарист в суде». См. Приложения.

² Свидетель по делу Берте, священник Рошен Виаль, указывает те же причины покушения: «Он не знает ничего точно, но по слухам г-н Кордон, у которого Берте жил в качестве воспитателя год или полтора, решил выдать замуж за него свою дочь, но запросил сведений о нем у него (свидетеля) или у г-на и г-жи Мишу: они же, по-

Образ м-ль де Кордон, оставленный целомудренным следствием под покровом тайны, неясными чертами выступает в показаниях Антуана Берте. Старинный парк, долгие разговоры с печальным и странным молодым человеком и, наконец, необычайное признание, которое она сама делает домашнему учителю — воображению не трудно было развить и дополнить эти сцены, словно заимствованные из «Новой Элоизы». Но образ Матильды де Ла-Моль, энергия которой столь противоречит общей теории Стендаля о духовном истощении аристократии, опирается на другие материалы современной анекдотической истории.

25 января 1830 года Мари де Невиль, племянница известного политического деятеля-роялиста, бывшего морского министра Карла X, бежала со своим возлюбленным, забыв свое происхождение и презрев сословные предрассудки. Герой приключения, Э. Грассе, был хорошо знаком Просперу Мериме и состоял с ним в переписке. Этот эпизод свидетельствовал о том, что даже в высшем свете, среди лучших французских фамилий, могут встречаться блестящие исключения из общего правила.

Правда, конец авантюры Невиль — Грассе был плачевен: Мари вскоре отреклась от своего возлюбленного, проявив скорее легкомыслие, чем энергию, и «испортив» великолепно начатый роман. Но для Стендаля впечатление от побега этим не было разрушено. В подтверждение правдивости своей Матильды он ссылается на Мари: «Окончание нравилось мне в то время, как я писал его: перед глазами у меня был характер Мари, хорошенькой девушки, которую я обожаю. Спросите у Клары [Мериме], разве Мари не поступила бы так же... У юных Монморанси и их семьи так мало силы воли, что с этими элегантными и незначительными существами можно создать только пошлую развязку... Видя этот недостаток характера в высших классах, я взял исключение; это ошибка, нелепа ли она? Очень возможно. Причина — та, что я думал о Мари. Я не знал бы, что делать в романе с какой-нибудь юной Роан-Шабо действительно хорошего тона».¹

предположению Берте, будто бы договорились между собой и дали о нем дурной отзыв, из-за чего этот план расстроился. Свидетель утверждает, что он никогда ничего не писал г-ну де Кордону и что этот последний никогда не запрашивал у него сведений относительно Берте, что то же касается г-на Мишу, и что вероятно г-жу Мишу, так же как и ее мужа, ни о чем не запрашивали». Эти архивные данные не были известны Стендалю. Но на основании большого сходства между процессом и романом не следует ли предположить, что Стендаль был знаком с делом Берте не только по сведениям, проникшим в печать, но и по рассказам или письмам его сограждан, присутствовавших на суде и сообщавших ему ходившие в то время по городу слухи? Отметим кстати, что в романе публика объясняет покушение Жюльена ревностью к г-же де Реналь, как то было в процессе Антуана Берте.

¹ Письмо к барону де Маресту от 17 декабря 1830 года. Впервые этот бытовой источник был указан М. Parturier (P. Mérimée. Lettres aux Grasset, p.p. M. Parturier. La Connaissance, 1929). Ср. Pierre Jourda. L'original de Mathilde de la Mole. Le Divan, июль — авг. 1929. Alfred Massé. Une énigme littéraire: L'Aventure Mary-Grasset et Le Rouge et le Noir». Mémoires de la Société Académique du Nivernais, 1932. M. Parturier. La fin du «Rouge» et le problème de Mary. Le Divan, № 192, 1935. Любопытно, что в письме к Грассе от 7 февраля 1831 г. Мериме называет Мари де Невиль — М-ле де Ла-Моль.

Воспоминанием о Мари де Невиль объясняется и предложение Матильды Жюльену — бежать. Ответ Жюльена словно дает психологическое объяснение поведению Мари после бегства: «Какова гарантия того, что вы будете любить меня? Что мое присутствие в почтовой карете не будет вам неприятно? Препятствием является не ваше положение в свете, но, к несчастью, ваш характер. Можете ли вы сами ручаться, что будете любить меня хоть одну неделю?»

Несмотря на все это, роман, и в частности только что рассмотренный нами эпизод, полон автобиографического смысла. В начале 1830 г., в момент, когда Стендаль приступает к работе над «Красным и черным», он взволнован неожиданным признанием. Тайнственные записки на полях некоторых его книг неясно рассказывают об этом.

Он давно был знаком с Джулией Риньери, двадцатилетней девушкой-итальянкой. 21 января 1830 года он был поражен «удивительным приемом», который она ему оказала. Это было первое признание в любви с ее стороны. Это «признание, к несчастью, подрезало крылья моему воображению». Сорокасемилетний и некрасивый, он боялся быть смешным; он не поверил и сохранил спокойствие. Ему казалось нужным выждать время: «Больше удивления, чем удовольствия, даже записывая это 28 января... Хладнокровие (*le sens froid*) вызвало этот прекрасный ответ: *I'll love you* (я полюблю вас) через два месяца». По его мнению, этот ответ должен был произвести желательное впечатление. 23 января они встречаются в салоне Кювье. «*Five day after, the 27, I [love] you...* Как! four days after 47, a young girl say: я люблю вас» (Через пять дней, 27-го, я люблю вас... Как! Через четыре дня после 47, молодая девушка говорит: я люблю вас). — «Любовь — странные слова любви, наблюденные *the third fevr.* (третьего февраля) 1830 — прямо перед ним, взяв его за голову: я хорошо и давно знаю, что ты некрасив и стар; и затем *kissing him* (целует его)». ¹

Психологическая ситуация эта повторяется в романе: молодая девушка-аристократка сама признается в любви, удивление Жюльена, «подрезающее крылья его воображению», и то же поражающее самого героя равнодушие и «отсутствие счастья». И, наконец, «победа», следствие непритворного спокойствия и холодности, с какой были приняты героем первые признания.

Стендаль просил руки Джулии у ее покровителя и приемного отца; Джулия боялась, что старый Берлингьери вдали от нее забудет ее и лишит материальной поддержки и наследства. Эти опасения объясняют слова Матильды: безумие выбрать мужа ради его личного достоинства может быть оправдано только богатством. «Если я буду жить вдали от отца, то, в его возрасте, он может меня забыть».

Романтический характер, сильная воля и холодная, «головная» страсть м-ль Риньери как нельзя более подходили к той роли, которую, по замыслу Стендаля, должна была играть в романе Матильда де Ла-Моль. В героине «Красного и черного», нужно думать, сохранены навеки многие черты синьоры Джулии. ²

¹ Мы соблюдаем английскую орфографию Стендаля, как известно, пренебрегавшего правилами английской грамматики.

² Биографический эпизод и отражения его в романе исследованы Luigi-Foscolo Benedetto. *Indiscrétions sur Julia. Etudes stendhaliennes, Le Divan*, 1934. Ср. рецензию Пьера Журда в *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1934, и Н. Jacoubet. *Les fonds de réalité et l'invention romanesque dans le Rouge et le Noir*, в сборнике его статей: *Variétés d'histoire littéraire, de méthodologie et de critique d'humour. Les Belles-Lettres*, 1935.

Существуют предположения, что кое-какими особенностями своими Матильда обязана Альберте де Рюбампре, которую Стендаль называет в своих воспоминаниях г-жой Азюр.¹ Это может служить лишним доказательством того, насколько сложен образ неукротимой Матильды. Но не нужно забывать, что это лишь материалы, и что они не могут пояснить целиком героини Стендаля. Вот почему друзья Стендаля, угадывавшие в Матильде ее прототипы, были удивлены и сочли ее неправдоподобной: правдоподобие для них заключалось в сходстве с оригиналами, а не в художественной выразительности образа.

Роман полон друзьями и знакомыми Стендаля. Республиканец и геометр Гро, аббат Шелан, Шальве, Шазель, Дюкро и другие известны нам по «Анри Брюлару». Более интересный герой, граф Альтамира, не кто иной, как неаполитанец Ди Фьоре, за участие в карбонарском заговоре у себя на родине приговоренный к смертной казни. Благодаря ему Стендаль получил должность консула в Триесте и в Чивита-Веккьи. Этот итальянец с лицом Юпитера Отриколийского всегда пользовался большим уважением Стендаля: он «имел высшую честь, единственную настоящую честь быть приговоренным к смерти»,—эту фразу из письма Стендаля к Ди Фьоре говорит Матильда об Альтамире.

Целый ряд эпизодов имеет основанием автобиографические воспоминания. Приключение Жюльена, скрывающегося в доме г-жи де Реналь, походит на приключение Стендаля в деревенской усадьбе графини Кюриаль, «Клементины» или «Манти» его мемуаров. Нужно ли напоминать читателям «Брюлара», что Стендаль, подобно Жюльену, в первый день своего поступления на службу написал *cella* вместо *cela*, и что в салоне Дарю он испытывал такие же мучения, как Жюльен в Вержи и в салоне Ла-Моль? Столь же «автобиографично» отношение Жюльена к отцу и т. д.

Однако возможно ли на основании всего этого утверждать, что единственным героем Стендаля является он сам, «переодетый в разные одежды»—в черный костюм аббата, в мундир драгунского офицера и даже в женское платье Ламбель?

Личные воспоминания, легко различимые во многих, может быть, во всех его романах, служат ему лишь средством эмоционального «воссоздания» сцены или образа. Рисуя широкую картину душевной жизни, Стендаль пользуется всеми красками, которыми богата его палитра, материалом своего душевного опыта в той же мере, как и материалом внешних наблюдений. Это не столько чувства и представления, сколько, так сказать, механика психической жизни, неожиданная и с первого взгляда странная реакция на впечатления. Ничего нет удивительного в том, что главные герои, с очень богатой и сложной психической жизнью, заключают в себе больше черт, заимствованных из внутреннего опыта автора, чем персонажи второго плана. Эти последние, может быть, не менее типичные, но более примитивные, созданы из более простых материалов, очерчены крупными штрихами «господствующих страстей», свойственных их материальному и общественному положению.

Читатель ощущает глубокую интимность каждой строки, ему кажется, что автор идет по теплому следу собственных переживаний. Но это не значит, что здесь рассказывается о подлинно биографически пережитом, а герои являются проекцией в разных сюжетных условиях самого Анри Бейля—юноши, военного или консула. Пора отказать от этих ложных представлений, делающих из Стендаля до-

¹ Robert Vigneron. *Stendhal et Sanscrit*, *Modern Philology*, 1935—1936, vol. XXIII.

вольно примитивного «певца своей жизни», наивного «эготиста», постоянного героя собственных романов. Забавная теория «маскарада» ничего не объяснит в этом огромном творчестве. Здесь наблюдается совсем иной творческий процесс, бесконечно более сложный и созидательный, чем метод простой автобиографии.

Подобно тому как музыка, согласно Стендалю, вызывает в сознании слушателя знакомые образы и представления, воспоминания о бывшем и желанном, так и действительность — всякий эпизод ее, скандал в высшем свете, любовная драма, событие политической жизни — тотчас будит у Стендаля целый ряд ассоциаций, воспоминания прошлого, глубокое лирическое звучание. С такой точки зрения музыкальное произведение есть биография слушателя — и в той же мере захватившее Стендаля повествование, сюжет, им обрабатываемый, милый его сердцу образ он ощущает как факт собственной духовной биографии. Способность «вживаться» в повествуемые события, воспринимать их как лично пережитое, наполнять свой мир героев собственной эмоцией — неизменно характеризует все его творчество. Он не столько «привносится от себя», сколько «находит свое» в объективной данности материала. Это не есть ограниченность в пределах собственного опыта, но способность широчайших «сочувствий».

Каждый новый роман Стендаля является, следовательно, не столько повторением старых мотивов, сколько психологическим постижением нового материала.

Как можно говорить о «переодевании», о «личном» романе, о «романизированной автобиографии» по поводу переполненных содержанием и таких «различных» романов, как «Красное и черное», «Люсьен Левен», «Пармский монастырь», «Арманс», «Ламьель»? И если есть в них что-то общее, то это единый в своей основе творческий метод, один и тот же прием психологического и социального исследования, одно и то же лирическое волнение перед лицом жизни.

Сведения наши о «роковой страсти» Стендаля, Метильде Висконтини, сыгравшей свою роль в итальянском *Risorgimento*, не позволяют никаких прямых сближений с названной тем же именем героиней романа, Матильдой де Ла-Моль. Мы не можем проследить извилистый путь, которым должны были пройти миланские воспоминания, чтобы бросить свой отблеск на этот любовно написанный образ. Роль Метильды в творчестве Стендаля не в этом, и можно ли угадать ее таинственные черты в Клелии или Джине, в Арманс или г-же де Шастеле, в той или иной героине «Красного и черного», имеет для нас второстепенное значение. Она в праве притязать на большее. Ей Стендаль обязан своим «сентиментальным воспитанием», этой высшей чувствительностью, которая позволяет ему постичь и передать тончайшую механику страсти, наполнить интимным волнением всякую деталь описываемых им сцен.

Трактат «О любви», как известно, вырос из наблюдений над собой и воспоминаний о Метильде. Многие страницы романа являются иллюстрацией изложенной в этом трактате теории. Это та же последовательность любовных фаз, — удивление или восхищение, неясные желания, рождающаяся надежда, затем начало кристаллизации, сомнения и, наконец, вторая кристаллизация. Отзвуки «большой музыкальной фразы» звучат не только в «Любви», но во всем его творчестве, преломляясь по-новому в каждом новом образе. Некоторые переживания Жюльена, его холодность во время первого свидания, возникающая вскоре интимность, приносящая «высшее счастье», и т. п. можно найти и в дневниках Стендаля во время его путешествия в Италию в 1811 году.

Жюльен Сорель, имя которого давно стало нарицательным, за столетия, истекшие со времени появления романа, вызывал самые разнообразные и прямо противоположные суждения критики. Он явно дезориентировал читателя, привыкшего к более «простым» и в нравственном отношении элементарным героям. Ответить на школьный вопрос — «отрицательный или положительный тип?» — в отношении Жюльена Сореля было отнюдь не легко. Герой, попирающий общепринятую мораль, очевидно не может быть «положительным», но, с другой стороны, автор как будто стоит на его стороне. И критика порицает автора за безнравственность, теряя почву под ногами, сама сознавая свою беспомощность перед этим «странным» произведением.

Это и не удивительно: роман возник в иной философской атмосфере, исполнен идей, лежащих за кругозором присяжного буржуазного критика XIX века.

Подзаголовок романа дает верную ноту: «Хроника XIX века» — хроника Реставрации. Жюльен Сорель — герой своего времени. Плох ли он или хорош, это вопрос иной. Этот юноша с естественным стремлением к личному счастью, с острым умом и незаурядной волей, живет во время Реставрации. Случаю угодно было наградить его слишком демократическим происхождением, закрывающим ему доступ к власти, почету и богатству. Каково должно быть поведение этого юноши? Как будет он ориентироваться в окружающей его социальной среде?

Несчастье XIX века, по мнению Стендаля, заключается в непомерно развитом честолюбии, в «мании» постоянно сравнивать себя с другими. После наполеоновской эпопеи самые пылкие мечтания честолюбца не кажутся нелепыми. Об этом говорили все. Появляются, развивая традиции XVIII века, десятки романов о честолюбии. «Честолюбие воодушевляет почти целиком всю нацию, — сожалеет анонимный автор плохонького романа 1818 года, — оно господствует не только среди знатных, но даже среди самых маленьких людей, возбуждает и зрелый возраст, и старость, и детство». ¹ «Каждый хочет быть Бонапартом, если не префектом, или уж по крайней мере жандармом», — смеется Курье около того же времени, ² а пятнадцать лет спустя монархист Неттеман вторяет то же: «Великий пример погубил наш век: с тех пор как ничтожный артиллерийский сублейтенант выступил из рядов, чтобы сесть на трон, все души охватило невероятное честолюбие». ³ В этом отношении «наполеонизм» Жюльена довольно типичен.

Во времена Империи военная карьера была открыта для всех. Личная доблесть приводила к самым высоким постам. Обаяние военной славы после падения Наполеона сохранилось надолго, и Жюльену высшим земным благом представляется расшитый золотом генеральский мундир.

Это далеко не мнение самого Стендаля. «Много ли нужно ума, чтобы рубить саблей?» — говорит одна героиня «Красного и черного». Через пять лет Стендаль выразит в «Анри Брюларе» все свое отвращение к наполеоновскому милитаризму, несколько не мешавшее постоянному преклонению его перед личностью императора.

По сравнению с Реставрацией недавнее прошлое Франции кажется прекрасным. Теперь маршировавшую по Европе «великую армию» заменила черная армия священников. Вместо физической храбрости

¹ Les Deux Ambitions, par M. ***. Paris, Eymery, Delaunay, 1818.

² Второе письмо редактору «Censeur», 1819.

³ «Gazette de France», февраль 1836.

необходимым в жизненной борьбе качеством является лицемерие. Социальные условия изменились. Ученик Наполеона должен не подражать ему, но найти собственный столь же «героический» путь. Военный мундир в мирное время не ведет ни к чему, а Бурбоны воевать не намерены. И вот у Жюльена мелькает «гениальная» мысль — выслужиться в «черной армии» и занять в ней командный пост.

Прежде война, теперь лицемерие. Только на этом поприще — Жюльен убежден в этом — одаренные и энергичные люди могут найти применение своим силам. Такова особенность времени, результат политики Бурбонов. Цвет молодежи, чтобы добиться успеха, должен посвятить свою жизнь лицемерию. Стендаль отвечал друзьям, видевшим в Жюльене самого автора: «Со мной порывают знакомство на том основании, что Жюльен негодяй и что это мой портрет. Во времена императора Жюльен был бы вполне порядочным человеком; я жил во времена императора; значит...»

Но это значит также, что «нет добродетели, есть только обстоятельства», говоря словами Бальзака. Правительство виновно в том, что оно создает обстоятельства, при которых лицемерие является единственным условием личного успеха. Эта мысль тесно связана с основными философскими убеждениями Стендаля.

Карьера Жюльена не случайна. По мнению Стендаля, он типичен даже своей личной энергией. Энергия невозможна среди высшего общества. Культура социальной верхушки, то, что носит название «цивилизация», убивает волю. «Хороший тон», крайняя вежливость, все светские понятия, вошедшие в плоть и кровь подлинного представителя «высшего света», приучают ставить выше всего мнение других, внушают вечную боязнь, как бы не показаться смешным, как бы не нарушить тех или иных правил поведения. Человек «высшего света» может действовать, мыслить или быть храбрым только в тех случаях, когда это не противоречит хорошему тону, и в той форме, в какой это принято. Аристократия XVIII века, кое-как возродившаяся после 1815 года, была лишена той способности непосредственной волевой реакции на события, которая необходима в критические мгновения социальной и личной жизни: «Крайняя вежливость уничтожала энергию в непредвиденных случаях».¹

Жюльен, чуждый этой цивилизации, в известной степени гость парижских салонов, целиком сохраняет способность желать. Он родился среди социального слоя, который находится в ежедневной борьбе с «действительной нуждой», требующей напряжения всех сил, чтобы сохранить необходимый минимум жизненных благ. Энергия необходима, а следовательно и возможна, только для этого класса людей.

«Жюльен совсем не такой лукавец, каким вам кажется», — пишет Стендаль Софи Дювосель, племяннице Кювье, выражавшей свое негодование по поводу этой «обвинительной речи против вежливости, разрушающей силу воли»: — «Восемнадцатилетний молодой человек в Париже бывает глуп. Он вечно думает об образце, которому нужно подражать. А иногда бывает четыре противоречивых правила относительно того, как нужно вынуть из кармана платок, находясь у герцогини. Эта растерянность, когда нужно бывает выбирать одно из противоречивых правил, да еще переодевание трижды в течение двадцати четырех часов, которое требуется в Париже, являются причиной глупости».² —

¹ «Рим, Неаполь и Флоренция».

² 20 января и 28 апреля 1831 г. Stendhal au Jardin du Roi Lettres inédites à Sophie Duvaucel, p. p. Louis Royer. Grenoble, B. Arthaud, successeur des éditions Rey, 1930, p. 55, 64.

«Боже мой! Можно ли дойти до такого ничтожества? Как изобразить подобных людей? Вот вопрос, который я себе задавал зимой 1830 года, рассматривая этих молодых людей. В то время великой заботой у них было — как бы не растрепалась их прическа с прядью, тянувшейся через весь лоб».¹ Зимой 1830 года — то есть во время работы над «Красным и черным».

Только благодаря своей бедности Жюльен обладает силой характера, ставящей его бесконечно выше аристократов. Ведь он также находится в борьбе с действительной нуждой и следовательно должен обладать энергией, чтобы не погибнуть. Кроме того он образован, даже талантлив; так возникает противоречие между личным превосходством — с одной стороны и социальными привилегиями и капиталом — с другой. Бурную энергию и личные достоинства можно найти среди толпы бесправных и эксплуатируемых; высоты занимают люди неизбежно ничтожные, так как вся культура высшего общества препятствует развитию личной энергии. «В обществе, расчлененном, подобно бамбуковым стеблям, главной задачей человека является то, чтобы из своего класса подняться в высший, который с своей стороны прилагает все усилия к тому, чтобы этого человека не допустить к себе».² Таким образом аристократия, как и буржуазия, принуждена постоянно выдерживать штурм одаренных и энергичных бедняков, они находятся все время накануне революции, или, как выражается Стендаль, в периоде революции, который «вновь начался в 1815 году, чтобы кончиться кто знает когда».

Только во времена Французской революции, «в эти времена здоровья и силы, французы не были куклами». Тогда власть была в руках «одаренных и энергичных бедняков», а крайняя необходимость ежедневно напрягать все силы в борьбе с внутренним и внешним врагом, постоянная опасность интервенции и измены поддерживали эту героическую энергию нации. «Я люблю еще в 1835 году the man of 94», записывает Стендаль в «Апри Брюларе».³ Та же особенность прельщает его в итальянском средневековье, а Матильду де Ла-Моль — во французском XVI веке.

Роман исполнен тайного восхищения перед Французской революцией. Жюльен в глазах Стендаля представляет собою воплощение революционной психологии, хотя деятельность его менее всего напоминает деятельность современных ему карбонаро. Это революционер в потенции, он создан из того же материала, что и великие люди недавнего прошлого: Мирабо, Дантон, Барнав, Наполеон. «Уж не Дантон ли это?» — спрашивает себя Матильда.

Сравнение с Дантоном в устах Матильды звучит почти восторженно. Это тем более любопытно, что в 1830 году даже для писателя очень либерального Дантон казался «бешеным демагогом, наполовину варваром». Для Стендаля это имя было одним из самых крупных в истории Франции, которое стоит наряду с именами Вольтера, Мольера, Курье, Карно.⁴

Это одна из центральных идей романа: противопоставление «человека 94 года» аристократическим «куклам» и еще более отвратительным провинциальным буржуа. «Человек 94 года» здесь изображен в пору реакции; он пробивает себе путь во враждебном ему обществе.

¹ Собр. соч., т. VI, стр. 337.

² Там же, стр. 335.

³ «The man of 94» — «человека 1794 года». Там же, стр. 112.

⁴ «Прогулки по Риму». A. Aulard, Stendhal et Danton. La Révolution française, декабрь 1913.

Эпиграфы к некоторым главам подписаны именем Барнава. Это был соотечественник Стендаля. Анри Ганьон покровительствовал молодому человеку в трудные годы его ученья, и Стендаль неоднократно вспоминает об этом революционере, прославившем его родину.¹

Барнав был для него не только политическим деятелем, но и романтическим героем. Стендаль, любовно изучавшего жизнь знаменитого человека и десятки лет хранившего его автограф,² должна была поразить история его отношений к Марии-Антуанетте, напоминающая романтический роман или какой-нибудь эпизод из истории Фронды. Блестящий теоретик революции, один из крупнейших вождей ее, почти соперничавший своей популярностью с Мирабо, вдруг меняет позиции и пытается спасти королеву ценою своего дела и личной безопасности. Революционер, человек из народа, в глазах аристократии нечто вроде лакея, завоевывающий любовь королевы — так представлял себе Стендаль роман Барнава. Таковы же приблизительно отношения Жюльена к Матильде: если она в иные минуты видит в своем повелителе лакея, то и ему кажется, что он «держит в своих объятиях королеву».³

В глазах Матильды Жюльен является также возможным спасителем. Это вождь будущей революции. Если вновь наступит 93 год, жалкие и элегантные аристократические куколки пойдут на эшафот с тем спокойствием хорошего тона, с каким они входили в салон маркизы де Ла-Моль. Своего спасителя она видит в Жюльене и этим оправдывает свое отношение к нему. Как настоящая женщина Фронды, она хочет обосновать свою любовь политическим расчетом: разве не так поступала г-жа де Шеврез? Этот «расчет» Матильды является, конечно, чистым самообманом; он совершенно романтичен и романтически-бескорыстен: это просто литературный «мотив» героического характера.

Вот материалы, которыми воспользовался Стендаль для создания своего образа: психология «титанов», возглавивших революцию 1789—1793 годов. Способность мгновенной ориентации среди надвигающихся событий, пыл души, открытой для благородного негодования, трагическая серьезность жизненных взглядов и, наконец, моральная отвага, более редкая и более ценная, чем простая физическая храбрость, — вот качества, которые Стендаль нашел у людей революции и которыми наделил своего героя. Этим историческим материалам роман обязан своим несравненным динамизмом и скрытым социальным пафосом. Они-то и дали ему шекспировские образы, драматический подъем, ту силу поэзии и страсти, о которой мечтал когда-то Стендаль, поклонник Шекспира, Байрона и Вальтера Скотта.

IV

У Жюльена Сореля своя философия и своя мораль, не совпадающая с официальной моралью дворянско-буржуазного общества. Она основана на некоторых теоретических положениях, принятых как аксиомы бур-

¹ Роль исторических воспоминаний о Революции в творчестве Стендаля указана в статье F. Vermale, *Stendhal et la Révolution*. *Annales historiques de la Révolution française*, март -- апрель 1934, № 62.

² См. «Анри Брюлар», стр. 54, 114.

³ Этот мотив — «лакей», влюбленный в королеву и добивающийся ее любви, — был позднее разработан Гюго в «Рюи Бласе» и имел свою историю в романтической литературе.

жуазным просвещением XVIII века. И в этом отношении Жюльен Сорель близок к тому состоянию умов, которое характерно было для революционной поры.

Основа этой философии — наивный материализм и утилитаризм. Человеку свойственно стремиться к наслаждению и избегать страдания. В условиях общественной жизни это стремление принимает иногда совершенно неожиданные формы. Религия, религиозный страх является одним из средств извращения первичного и «разумного» инстинкта в целях подчинения огромного большинства населения ограниченному числу привилегированных.

Ту же роль играют и другие моральные понятия, культивируемые официальной идеологией дворянско-буржуазного общества. В социальной борьбе привилегий и капитала с личной доблестью и потребностями народа эти понятия являются чем-то вроде «военных машин», по любимому выражению Стендаля. Жюльен свободен от предрассудков. Он принимает их как маску, необходимую для успешного маневрирования в обществе.

В момент, когда он впервые решает избрать духовную карьеру, философское образование его слишком невелико. Но из речей старого наполеоновского служаки он сделал свои выводы и твердо усвоил взгляды, распространенные среди последних представителей старой республиканской идеологии. Он полон «якобинского» презрения к предрассудкам, но вместе с тем он поклонник сильной личности — увлечение, характерное для послереволюционной поры. Презирая религиозный обман и вытекающие из него моральные предписания, Жюльен более или менее сознательно придерживается революционной философии, утилитаризма Гельвеция и Бентама, «морали счастья», морали единственно разумной, с точки зрения Стендаля.

Эпикуреизм в сочетании с культом личной энергии и ненавистью к окружающему его лицемерию составляет основу характера Жюльена. Этот эпикуреизм противоположен легковерной мечтательности, так как ищет конкретных, предельно ясных путей к счастью; он несовместим с иллюзией беспочвенного героизма, так как основан на строгом испытующем разуме. Но он не чужд романтического безумия, он способен к «буре страстей», к тревогам воображения и благородному негодованию, — так как с Гельвецием сочетается в нем Байрон и Руссо.

Случай поселяет человека в определенной внешней среде, наделив его теми или иными средствами для завоевания жизненных благ. Должен ли человек проводить уделенный ему отрезок времени в сетованиях о том, что у него меньше шансов на счастье, чем у его соседа, омрачать свой покой сожалениями о том, что он живет не в конце XVIII, а в начале XIX века? Не разумнее ли воспользоваться имеющимися средствами для того, чтобы завоевать у жизни хоть крупицу счастья? Жюльен принимает условия, выбирать которые он не может, и пытается выиграть с картами, которые у него на руках.

В огромном хаосе причин и следствий, в котором он должен пробивать свой путь, на каждом шагу его подстерегает неожиданность, враждебная или дружественная случайность. Сумеет ли он парировать «удары судьбы», воспользоваться благоприятным течением, мгновенно ориентироваться в новой обстановке? Сумеет ли он «покорить фортуна»?

Жизнь — не столько игра со случаем, сколько борьба с ним, удача приходит только к достойным. Чтобы воспользоваться ею, нужно обладать той моральной доблестью, которая в средневековой Италии носила название *virtù*.

Здесь следует искать причины динамизма и «сюжетности» произведений Стендаля.

Далеко в прошлое отошел жанр романов, главной задачей которых было изобразить необычайную сеть приключений, все эти «капризы судьбы» и «превратности счастья». И не этого хочет Стендаль. Его интересует могучая реакция личности на удар случая, битва с событиями, все оригинальное и подлинно-человеческое, что обнаруживается в борьбе человека за счастье.

«Божественная непредвиденность», привлекающая его в зрелище жизни, имеет, следовательно, психологический смысл, относится скорее к этим неожиданным движениям души, чем к сменяющемуся потоку внешних событий. Последние интересны тем, что они вызывают великодушную реакцию энергии и страсти.

Страх перед энергией — это только «боязнь столкнуться с непредвиденным, боязнь растеряться перед лицом непредвиденности». Матильда высмеивает этот страх, она любит играть с судьбой, она испытывает «потребность волнений». Любовь Жюльена привлекает ее, так как в ней она видит «то, что характеризует великие страсти: огромные трудности, которые приходится преодолевать, и мрачную неизвестность будущего». Вот почему она хочет вырвать свою жизнь из предустановленной колеи и увести ее в мир случайного: только на этом пути возможна борьба, преодоление препятствий, героические подвиги. Об этом мечтает Матильда в главе, исполненной воспоминаний о Маргарите Валуа.

«Когда играешь в вист, возможно ли спорить с правилами?» — говорит героиня «Пармского монастыря». Нужно принимать жизнь такой, какова она есть, чтобы игра была возможной. Изменять человеческую природу — дело законодателя. Смешно быть Альцестом. Жюльен меньше всего Альцест, зато он достойный ученик Наполеона.

Каковы правила жизненной игры в 1830 году? С какими картами можно выиграть наверняка? Вся мораль заключается в этом. Штурмуя социальные высоты, Жюльен пользуется тем же оружием, которым охраняют свои позиции привилегированные классы. Быть добродетельным в обществе, в котором добродетель бесполезна, — ремесло глупца.

Жюльен сосредоточивает все силы своей души на одном желании, ставшем для него *idée fixe*. Он, конечно, не читал «Теории честолюбия», странного произведения погибшего на эшафоте революционера Эро де Сешеля, но тактика, рекомендуемая этим руководством для честолюбцев, принята и Жюльеном.

Однако, это не значит, что он лишен всяких социальных интересов: его честолюбие и даже этот пресловутый эгоизм несколько не противоречат его социальным симпатиям, — в этом и заключается своеобразие стендалевской морали, как и всей оптимистической морали XVIII века. Если он мечтает о «славе для себя», то с той же страстью мечтает о «свободе для всех».

Это звучит парадоксально, но он регулирует свое поведение, имея перед глазами пример великих людей революции.

Этот бедный юноша, пытающийся пробиться в высшие классы, рассматривает себя как последователя деятелей французской революции XVIII века. Таким образом он пытается оправдать тактику, которой он следует в своей семинарии, в салоне де Ла-Моль, в «свете».

Стендаль словно хочет сказать этим, к какой деятельности принуждает талантливый, наделенный благородными чувствами юношу тусклая атмосфера Реакции. Тем самым озаряется новым светом честолюбие Жюльена: в основе его лежит не только эгоизм, власть для него является средством социальной деятельности, которая имеет задачей некий неясный, но благородный идеал «всеобщей свободы».

В сознании Жюльена дело его личной карьеры приобретает героический характер. Маневрируя в монархических салонах, он думает о

подвигах «титанов 93 года» и ищет вдохновения в «Истории революции» Тьера.

Но здесь возникает другой, еще более сложный вопрос. Согласуемо ли для него счастье с теми средствами, без которых в условиях Реставрации успех невозможен? Прежде всего, в чем заключается его счастье?

Для учеников Безансонской семинарии оно заключается в том, чтобы сытно есть и мягко спать. Но счастье Жюльена более сложно. Это счастье «чувствительной души». Своим духовным воспитанием он обязан не только Гельвецию, Бентаму и Наполеону, но также Байрону, Гёте и Руссо.

V

Нет нужды прибегать к биографическим материалам, чтобы уловить в «Красном и черном» волнение чувствительной души: текст романа говорит об этом слишком убедительно. Герой, рассматривавшийся до сих пор как воплощение честолюбия, заключает в себе нечто от Вертера, является откликом руссоистической мечты о «человеке природы и истины».

Он свободен от предрассудков, традиция бессильна над ним. Он создает свою мораль на основе «самоочевидных» истин. Несмотря на то, что его психика уже «переработана» некоторыми идеями современной цивилизации, он все же сохранил всю наивность «дикаря» и судит общество со стороны, как Гурон Вольтера. Как «человек природы», он способен к глубокому чувству, в противоположность «цивилизованным людям» буржуазно-аристократического общества. Это противопоставление дано на далеком идейном фоне руссоизма. И счастье Жюльена заключается в «счастье чувства», а не в физиологическом веселье Рабле или лишенном идеальных надстроек сладострастии Ламеттри. Не случайно некоторые сцены романа напоминают Руссо, и, в частности, столь знаменательная сцена первой встречи Жюльена с г-жой де Реналь у ворот замка, которую давно сравнивали со встречей юного Жан Жака и г-жи де Варенс.

В том же направлении воздействует «Вертер». В «Расине и Шекспире» Стендаль приводил его в пример страсти, непонятной для глупых буржуа. В рассуждениях книги «О любви» звучат сентиментально-меланхолические интонации, и тень Вертера витает над дневниками безвременно погибшего Лизио Висконти.

В Жюльене Сореле также можно уловить отражения этого европейского «героя чувства», но с большей силой здесь проявляется реакция против безнадежно погруженного в сентименты мечтателя: наполеоновская энергия побеждает пассивную меланхолию юного Вертера.¹

Двадцатилетний Жюльен пытается быть соблазнителем. Это должно было подсказать критике некоторые литературные сопоставления.

Несколько фраз «Анри Брюлара» казались косвенным доказательством влияния Шодерло де Лакло, писавшего свои «Опасные связи» в Гренобле и, по мнению Стендаля, изобразившего в г-же де Мертейль соседку Ганьонов. Сопоставление Жюльена с Вальмоном казалось особенно убедительным для тех, кто хотел видеть в Жюльене тип «отрицательный», — холодного соблазнителя, расчетливого и методического карьериста. Если можно говорить о значении для Стендаля психологи-

¹ Ф. Бальденсперже (Goethe en France, p. 89) видит в романе Стендаля лишь реакцию против вертеризма, что несколько суживает психологическое и философское содержание образа.

ческого анализа Лакло или о влиянии его в период, когда возник черновой «катехизис соблазителя», то сравнивать Жюльена Сореля с Вальмоном значит ничего не понять в замысле Стендаля. Та же неудача постигает сопоставления с Ловласом или с другими вариантами европейского Дон-Жуана. Что за жалкий Дон-Жуан, столько раз осмеянный самим Стендалем! И нужно ли применять к этому роману трафареты старых литературных понятий?

Мы знаем, как низко ценил Стендаль с гедонической точки зрения психологию Дон-Жуана: склонности и привычки этого героя казались ему скорее бедствием, а его победы — поражениями. Эпикуреизм Стендаля — более высокой марки, и счастье Дон-Жуана для него слишком грубо и низменно.

Жюльен, конечно, хочет быть Дон-Жуаном, он считает это высшим призванием и даже в некотором смысле долгом человека. Он рассчитывает на свое «искусство соблазителя», но именно это искусство приносит ему великий вред. Когда он действует «разумно», по заранее составленному плану, он просто «глуп». Его сила — в его непосредственности, и он больше всего боится быть непосредственным. Он портит свое счастье чрезмерным недоверием, боязнию показаться смешным. Безумные идеи, вычитанные в нескольких книгах, вскормленные одинокими размышлениями, овладевают его воображением. Он слишком болен своим происхождением и своей бедностью, он видит окружающее сквозь образы своей фантазии. Он «расставляет свои сети слишком высоко».

Эти вечные фантазии перед лицом действительности больше напоминают другой образ тоже испанского происхождения, благородную и тощую фигуру ламанчского рыцаря. В XIX веке хитроумно-изобретательный идальго перестал казаться только смешным. Этот безумец прежде всего благороден. Он даже прав с высшей моральной точки зрения, неправы его враги. Так воспринимает его в детстве Стендаль, и это первое впечатление, совпадающее с романтическим толкованием Дон-Кихота, должно было надолго сохраниться в его сознании.

Герой Сервантеса живет в мире воображаемой действительности, действительности более идеальной, возвышенной и страстной, чем окружающая его благоразумная проза. Таков удел всех натур, одаренных пламенным воображением. Стендаль принадлежит к их числу, как большинство его героев, и прежде всего Жюльен Сорель.¹

Однако не будем преувеличивать значение этого сходства: только что отмеченный «донкихотизм» — явление слишком обычное и слишком общее, чтобы можно было настаивать на какой-либо тесной преемственности Жюльена Сореля от рыцаря печального образа. Кроме того эта черта так органически связана с психикой Стендаля и составляет такой важный момент в его творческой практике, что возводить ее целиком к литературному образу, конечно, невозможно.

По чисто-сюжетному признаку — крестьянин, пробивающийся в высшие классы, — обычно вспоминают «*Pausan parvenu*» Мариво, а совсем недавно сделана была попытка рассматривать Жюльена как новое воплощение *ricar*. Нужно ли говорить, что эти сопоставления ничего не поясняют ни в развитии замысла, ни в литературных идеях Стендаля? Исследование идет здесь по ложному следу пустых аналогий, который приводит лишь к недоразумениям.

Гораздо важнее другие воздействия, сказавшиеся на идейной основе романа и главном его герое.

¹ M. Bardon. *Don Quichotte et le roman réaliste français. Stendhal, Balzac, Flaubert. Revue de littérature comparée*, 1936.

Созданное в пору наивысшего напряжения романтических страстей «Красное и черное» заключало в себе много черт, характерных для общего литературного движения.¹ Близость эту легко обнаружить и при первом чтении. Яснее всего различима печать великого «имморального» поэта Байрона. Влияние это, впрочем, родственно руссоизму, что явствует и из сближений Руссо с Байроном, нередко встречающихся у Стендаля.

Жюльен заключает в себе нечто от байронического героя. Это «роковой человек», приносящий несчастье всем, кто к нему приближается. «Вот великая духом женщина, доведенная до глубочайшего несчастья, потому что она узнала меня» — говорит он. «Роковой человек» в это время покоряет французскую литературу, впервые познакомившуюся с ним, впрочем, задолго до Байрона. Естественным мостом между Байроном и Жюльеном явился Наполеон.

Упорные слухи о том, что в своих восточных поэмах Байрон вдохновлялся образом императора, независимо от степени их вероятности, весьма знаменательны. Роль Байрона в формировании наполеоновской легенды не подлежит сомнению, а для современников эти два имени связаны не одним рядом ассоциаций. «Дитя рока», честолюбец, презирающий людей, идущий гигантскими шагами к власти и славе, и затем, в момент безумия или опьянения, теряющий разом все, — этот образ Наполеона имеет несомненно байронический характер. Последняя песнь «Чайльд-Гарольда» несколькими стихами фиксирует его в сознании европейского читателя, вызывая ассоциации с героями восточных поэм. Так для французской литературы образ Наполеона оказывается особенно действенным в байроническом его истолковании. Вот почему наполеонизм Жюльена также имеет несколько байронический характер.

В этой связи, по общему сюжетному замыслу «Красное и черное» вступает в ряд многочисленных романов о честолюбивом юноше, романов «неудавшегося честолюбия», как когда-то определил их аббат Жоффруа. Но это лишь внешнее сходство. Смысл романа все же не в истории неудачной карьеры, а в истории сложного внутреннего развития героя, приводящего его к большой переоценке ценностей: распознанию «ложных» и «действительных» благ современной жизни.

VI

Итак, Жюльен избирает дорогу честолюбия. Но вот наступает «первый жизненный опыт», и он начинает понимать трудности своей задачи. «Обжоры, только и думающие о яичнице с салом, которую они съедят за обедом, или аббаты Кастанеды, которые не отступают ни перед каким преступлением! Они достигнут власти, но какой ценою!»

Конечная цель является для него лишь сердечной услугой: она нужна ему только для того, чтобы выносить окружающее. Но в деятельности, ведущей к цели, он не видит удовольствия. Естественно возникает вопрос: игра стоит ли свеч? И так ли привлекательна конечная цель, чтобы столько стараться ради нее? Почет, и власть, и богатство — так ли это необходимо для человеческого счастья? Не есть ли это правственный мираж, обман услужливого воображения?

Для самого Стендаля этот вопрос был решен давно. Краткий период честолюбивых увлечений после назначения его аудитором Государствен-

¹ Pierre Jourda. Un centenaire romantique: Le Rouge et le Noir. Revue des Cours et Conférences, 1931, № 4 и 5.

ного совета кончился очень скоро, это был самообман: «В действительности я никогда не был честолюбив, но в 1811 году я считал себя честолюбивым». ¹ Жюльен, способный волноваться более высокими чувствами, может быть, тоже только считает себя честолюбцем?

По мнению Стендаля, как и по мнению многих его современников не столько стоического, сколько утонченно-эпикуренческого образа мыслей, честолюбие есть занятие грубое, недостойное тонкого человека, — суета сует. «Когда я вижу грубых людей, занимающихся любовью, — пишет любимый Стендалем Шамфор, — мне хочется сказать им: это занятие не для вас! Для этой черни достаточно игры, еды, честолюбия».

Истинная мудрость, полагает Стендаль, заключается в том, чтобы различить «действительные» удовольствия от удовольствий «фальшивых», искусственных, от удовольствий кажущихся. Стремиться нужно к удовольствиям действительным, только они не обманут, только они смогут дать прочное счастье. Удовольствия кажущиеся — чистый самообман, мираж, рассеивающийся при приближении к нему. Для того типа людей, который особенно интересует Стендаля, для всех любимых его героев честолюбие есть то кажущееся счастье, к которому человек стремится в ранней юности и от которого отказывается после знакомства со светом. Для них подлинное счастье заключается в счастье страстей. «Мнение других», желание блеснуть, повелевать — все это «суета» в сравнении с подлинным счастьем чувства.

Жюльен Сорель условиями своего воспитания и обстановкой своей юности предрасположен к этой болезни, к роковой страсти честолюбия. Для него это необходимость. Он органически чужд среде, в которой он принужден вращаться, и естественно хочет ее покинуть. Но он выше примитивных удовольствий тщеславия. Он не принадлежит к разряду «честолюбивой черни». Опыт с каждым днем убеждает его в этом.

Тот же философский утилитаризм и гедонизм, который питал его энергию и честолюбие, теперь внушает ему отвращение ко всему и приводит в отчаяние. Ведь всюду одно и то же, — пресмыкание перед «полезным», естественное и «разумное» преклонение перед успехом. Стоит ли стремиться к тому, чтобы принудить эту толпу к уважению? Завоевывать презренный почет, уважение Вально или Реналя?

Обостренный взор скептика давно привык срывать с социальных явлений лицемерные покровы идеалистических фраз. Ирония Стендаля, имевшая прежде характер тонкого юмора, теперь принимает более мрачные тона. Отчасти это соответствует веяниям, проявившимся во французской литературе этого времени.

Приблизительно с 1830 года байронизм во Франции принимает новые формы. «Сатанизм и меланхолия», типичные для 1825—1830 годов, теперь сменяются «страстью и иронией»: в таком направлении осуществляется влияние «Дон-Жуана», торжествующего отныне над другими, более ранними произведениями поэта. ² Не следует, впрочем, забывать и других влияний, идущих с «четырех сторон света», но воздействующих в том же направлении: Стерна, добродушный юмор которого принимает на французской почве какую-то ядовитую и разрушительную силу, немецких романтиков с их своеобразной, основывающейся на философии Фихте теорией иронии, Гете с его Мефистофелем, особенно поражающим французские умы этого времени, — не говоря уже о старых французах, Рабле и Вольтере, «уродливая улыбка» которого получает теперь символическое значение.

¹ «Апри Брюлар», стр. 27.

² E. Estève. Byron et le romantisme français. 1907.

Ирония, свирепствующая во французской литературе тридцатых годов, прежде всего обрушивается на моральные «иллюзии». Традиционная мораль, освященная религией, оправданная идеалистической философией, становится легкой добычей пронизирующего поэта. С каким-то жестоким сладострастием он анализирует эти понятия, вскрывает эгоистическую основу человеческих поступков, право силы, лежащее в основе «социального договора», аморальную природу морали, беззаконие законов, основанных на обмане и насилии. И герой, которым овладел Мефистофель, растеряв иллюзии и утратив веру в доброе начало, или предастся неумеренному культу личного наслаждения, или — «слабая» натура! — почувствует жестокое отвращение к обнаженному от идеальных покровов миру и, потеряв высший интерес к жизни, погибнет разочарованный и отчаявшийся.

Иронический профиль неразлучного спутника Фауста мелькает на многих страницах «Красного и черного». Он не покидает Жюльена в его тюремном одиночестве; он внушает ему грустную философию, от которой Жюльен теряет желание жить. Честолюбие было лишь небольшой частью его духовного фонда. Оно было возможно лишь при вере в людей и в торжество идеалов, завещанных всем революционным мышлением XVIII века. Разочаровавшись в нем, Жюльен естественно и просто отказывается от жизни. Путь, который он избрал, привел к пустоте.

«Кто мог бы мне сказать, что проливать слезы будет для меня наслаждением! Что я буду любить того, кто мне доказывает, что я глупец», — говорит Жюльен. Это первая брешь в его теории собственного характера. Его делает несчастным «унылая роль взбунтовавшегося плебея». «Несчастен из-за удивительного честолюбия», — говорит Матильда. Это доказывает все его поведение с г-жой де Реналь и Матильдой.

«Удивительное честолюбие» Жюльена мешает ему видеть вещи такими, каковы они в действительности. Но он умнее своей роли, он лучше, чем хочет быть. Его честолюбие есть некое потемнение его первичной моральной основы. Когда, совершенно успокоенный в своей гордости, он забывает подозревать и сомневаться, вдруг обнажается его подлинное нравственное существо, более тонкое и умное, серьезное и глубокое.

Честолюбие Жюльена Стендаль рассматривает как ребячество, достойное, впрочем, уважения, так как оно свидетельствует о силе характера и оригинальности ума. Но все же это — ребячество, которое должно пройти с возрастом, под влиянием опыта и в результате внутреннего развития. Не в этом призвание Жюльена, и, может быть, с точки зрения Стендаля, — ставя вопрос в более общей форме, — не в этом призвание лучших людей. Жюльен обманулся в себе, он полагает свое счастье не в том, в чем он мог бы его найти. Он является жертвой своеобразного «боваризма», пользуясь знаменитым выражением Жюль Готье, «боваризма» *avant la lettre*.

Роман представляет собою историю этой ошибки, вернее, историю освобождения от нее. Мы только что говорили о том, что Жюльен — «дитя природы», созерцающее общество «наивным» взором гурона. Но эта наивность героя сочетается с озлоблением и «безумным недоверием», с подозрительностью и мнительностью, которая мешает ему давать правильную оценку окружающим явлениям. Идеи «испанского» героизма, некоторое благородное «донкихотство», понятие «чести», превратное и безумное, понятие долга в отношении к самому себе уводят его за тысячу миль от действительности. Биография Жюльена — это история его духовного развития под влиянием опыта, «учение жизни».

Туссенель издал свой перевод «Вильгельма Мейстера» в 1829 году, в то время, когда Стендаль с особым вниманием следил за текущей литературой. «Годы ученья», — так как только о первой части этого романа следует здесь говорить, — не оказали большого влияния на французскую литературу, даже не были вполне усвоены критикой того времени.

Напрасно было бы искать в образе Жюльена Сореля каких-либо отчетливых отражений этого немецкого «ученика жизни». ¹ Но общий замысел романа заключает в себе ту же идею воспитания личности.

Стендаль давно интересовался этим вопросом. По существу это была основная тема его практической философии: изучить себя для того, чтобы определить наиболее рациональные приемы «охоты за счастьем».

«В двадцать лет представления о свете и о впечатлении, которое хотят в нем произвести, побеждают все остальное», — пишет он в «Красном и черном», и биографический ключ к этому дается в «Анри Брюларе», где та же мысль выражена почти в тех же выражениях. ²

Это освобождение от мелких «ребяческих» представлений о «свете» и о блестящей роли в нем, столь несоответствующих истинным «сокровищам счастья», совершается у Жюльена медленно и незаметно. Приступ бешенства, заставивший его стрелять в г-жу де Реналь, был последним приступом честолюбивого безумия. Все больное и ложное, тревожившее и смущавшее Жюльена, спадает с его души. Наступает естественное возвращение к чистому чувству, лишенному примеси тщеславия и гордости: г-жа де Реналь занимает место света и карьеры, блестящего мундира и епископской митры. Стендаль скупо, одной фразой намечает путь этого духовного развития: «Вместо того чтобы переходить от нежности к лукавству, как большинство людей, он с годами приобрел бы доброту, способную легко растрогаться, он излечился бы от безумной своей недоверчивости».

С другой стороны он научился бы открывать под покровом грубой внешности драгоценное человеческое содержание. К этому сводятся все уроки жизни. «Какой возвышенный порыв у провинциального собственника, — подумал Жюльен, выслушав Фуке, предлагавшего ему бегство, — все ошибки речи, все вульгарные жесты Фуке исчезли, он бросился в его объятия». Гибель иллюзий и разочарование в том, что прежде непреодолимо влекло, вызывая отвращение к жизни, вместе с тем заставляет взглянуть новыми глазами на то, что прежде не привлекало внимания или отступало на задний план перед «приманками света».

¹ «Apprentices to life» — под таким именем изучает мисс Howe английских «родственников» Вильгельма Мейстера («Wilhelm Meister and his english kinsmen, apprentices to life», 1931). О роли «Вильгельма Мейстера» во Франции, кроме классической работы Ф. Бальденсперже, см. Louis Morel, Wilhelm Meister en France. Studien zur vergleichenden Litteraturgeschichte, 1909.

² «Не хочу изображать себя в эпоху моего приезда в Париж, в ноябре 1799 года, несчастным влюбленным или хотя бы просто влюбленным. Я слишком был занят светом и тем, что буду делать в свете, столь мало мне известном.

«Эта проблема была моей возлюбленной, отсюда и мысль моя о том, что любовь до приобретения положения в свете и начала деятельности не может быть такой самоотверженной и цельной, как у того, кто думает, что знает, что такое свет» (стр. 266).

Так намечается новый путь к разрешению проблемы: от отчаяния Жюльена спасает новое чувство, взамен иллюзий ему открываются новые ценности. Это путь, по которому направляется во французской литературе традиция «Вильгельма Мейстера», — своеобразно воспринятого, осложненного новыми мотивами, новым философским и психологическим содержанием. Однако большее значение имеет связанный с этим мотив «воспитания чувства» — так по имени флюберовского романа хочется назвать этот типично романтический мотив.

В период, когда наиболее ценной способностью человека считалась способность чувствовать, естественно было противопоставлять «чувствительного» героя окружающему его «бездушному» обществу. Труднее было понять, что эту способность можно воспитать в себе, как редкое растение, сбросив под ударами опыта наслоения идей, внушенных цивилизацией, и освободив от них это «природное» душевное ядро. Культивировать в себе способность глубокого переживания, научиться чувствовать — эта задача в системе философских идей Стендаля приобретала эпикурейский смысл: ведь высшее счастье заключается в глубине чувства, в «любви-страсти», которая среди господствующего тщеславия составляет редкую привилегию немногих избранных натур. Освобождаясь от иллюзий честолюбия, глубже поняв и следовательно презрев это «мнение других», мнение Вально и Реналей, Жюльен с тем большей полнотой возвращается к своему первому чувству, обретая безмятежное счастье вместе с перспективой близкой смерти. Его покушение на г-жу де Реналь приобретает с такой точки зрения почти символическое значение.

Впрочем меньше всего Стендаль хочет морализировать. Вся «философия» образа дана здесь в нескольких тонких психологических штрихах, оставляющих простор воображению.

Итак, мотив разрушенных иллюзий поборают другая идея, идея «воспитания чувства». Отходит все внешнее и злое, из-под ложных, внушенных внешней обстановкой чувств непреодолимо обнаруживается подлинная человеческая основа.

Эта идея «очищения», некоего внутреннего катарсиса, вызванного жизненным опытом и женской любовью, проясняет мрачный фон, сгущающийся к концу романа. Некоторые родственные мотивы можно было бы отметить во французской литературе от Руссо до Жорж Санд; ярче звучат они в немецком романтизме, но в иной философской атмосфере, в совсем ином художественном оформлении. То, что у немецких романтиков изображено как чудесное озарение души светом мистической истины, у Стендаля принимает отчетливые и реальные формы психологического развития личности.

Однако нет здесь филистерского «примирения с действительностью»: любимые герои Стендаля никогда не могут научиться «житейской мудрости». Отвращение к современному обществу вызывает постоянный неразрешенный конфликт, заканчивающийся для Жюльена Сореля гильотиной. Речью на суде он сводит счеты с окружающим миром. Свободная «руссоистическая» идиллия, которая поманила его перед смертью, несмотря на свою психологическую «подлинность», оказалась социально невозможной. В этом богатстве переплетающихся философских мотивов, в этой беспощадности психологического и социологического анализа, в этом синтетическом изображении современного общества и быющей в нем человеческой души, ищущей невозможного для нее счастья, и заключается своеобразие этого романа, постепенно раскрывающего перед читателем всю глубину своего содержания.

Слава великого сердцеведа, которая окружила имя Стендаля со второй половины XIX века, часто препятствовала полному и всестороннему усвоению его творчества. Художественное значение его романов ограничивалось пределами «сердца» его персонажей, между тем как пульсации этого пресловутого органа определены у Стендаля не только его строением, но и воздействием на него внешней социальной среды.

И в «Арманс», и в «Красном и черном», и в «Пармском монастыре» Стендаль высказывает знаменитую мысль: заводить в романе речь о политике — то же, что стрелять из пистолета во время концерта; политика смертельно оскорбит одну часть читателей и покажется скучной тем, кто уже прочел все эти рассуждения в своей утренней газете. Но, возражает автору издатель, если ваши герои не будут говорить о политике, они перестанут быть французами 1830 года, и книга ваша не будет зеркалом. Оправдываясь этими соображениями, Стендаль целые десятки страниц посвящает обсуждениям политического положения Франции.

Но не в этом случайном эпизоде заключается роль «политики» в романах Стендаля. Придерживаясь своего правила, он обычно не позволяет героям особенно распространяться на подобные темы. Важнее то, что они думают об этом и руководствуются в своем поведении политическими расчетами и надеждами. Таким образом «великий сердцевед» естественно вовлекает в сферу своего наблюдения социальную жизнь своей современности в широком смысле этого слова. Да и как могло быть иначе при том огромном интересе к политике, который сам он считал несовместимым с беспечной жизнью подлинного эпикурейца?

Широта картины изумительна. Начиная от мелкого кустаря-крестьянина до провинциальной буржуазии и дворянства, от итальянских карбонариев, укрывшихся в Париже, до аристократических салонов высшего света, в романе едва заметными штрихами изящно и остроумно набросаны бесчисленные портреты, словно оживающие перед взором. Это касается не только фигур первого плана, каковы например Вально или Реналь, маркиз де Ла-Моль или аббат Пирар, образчик изумительного мастерства характерологии, но и совершенно второстепенных эпизодических лиц. Таковы молодые люди в салоне Ла-Моль, г-жа де Фервак, или какой-нибудь дон Диего Бустос, ученый академик или наполеоновский сержант и якобинец, первый воспитатель Жюльена.

Внимательному читателю Стендаля странно слышать о том, что он только аналитик и не в состоянии дать синтетическое изображение личности. Поистине репутация «сердцеведа» повредила славе Стендаля-художника.

Стендаль превосходно знал провинцию, знал с детства, а затем часто посещал родной Гренобль, жила в разных уголках «прекрасной Франции» и много раз в своих прогулках неутомимого туриста исколесил ее во всех направлениях. «Когда вы изображаете мужчину, женщину, местность, — писал он года через четыре после появления «Красного и черного», — всегда думайте о ком-нибудь или о чем-нибудь реальном». Нам приходилось говорить о реальных мужчинах и женщинах, воспоминания о которых сохранены в романе в более или менее отчетливом виде. Да и самый городок Верьер несомненно очень напоминает столь памятный Стендалю Гренобль.

Однако воспоминания детства не вызывают здесь досадных анахронизмов: провинция, которую описывает Стендаль, это провинция последних лет Реставрации, измученная префектами, конгрегацией,

политическими интригами. Конечно, времена, воскресающие в памфлетах Курье, давно уже прошли и выступают в романе только как исторический фон; но все же жизнь в провинции невозможна: одиночество и деревенский мир существуют теперь только в четвертом этаже с окнами на Елисейские поля.¹ Вероятно, на некоторые сцены «общественной» жизни в провинции Стендаля вдохновили современные художественные произведения, «Современный Тартюф» Мортонваля, «Господин префект» Ламот-Лангона, «Порядочный человек» Пикара, несколько драматических «пословиц» Теодора Леклера и т. п.² Многие из них носят почти публицистический характер.

Провинция жестоко тоскует, лицемерие изгнало веселье и галантные нравы XVIII века и империи. Теперь там можно только заниматься земледелием и читать. Последнее весьма характерно: общество, лишенное свободы, веселья и суматохи наполеоновского милитаризма, ищет спасения в чтении. Молодежь Реставрации замечательна своей недоверчивостью, ученостью и глубиной переживаний — не светская молодежь, а та интеллигенция, которая создает в это время новую литературу и известна Стендалю по салону Делеклюза. «Пусть меня сочтут мечтателем, — пишет он, — но мне кажется, что сделанный нами громадный шаг вперед (в музыкальном отношении) есть следствие удовольствия, доставляемого романами Вальтера Скотта, которые читаются в замках в долгие осенние вечера. Все глубокие и нежные волнения нуждаются в одиночестве». Этим и объясняется, по его мнению, расцвет романтизма.

Стендаль сам называет Матильду исключением среди благовоспитанных и бездушных девиц ее класса. Но романтические увлечения ее весьма типичны. XVI век, пленяющий Матильду, — век романтический по преимуществу; большинство исторических романов, написанных в последние годы Реставрации, имеет сюжетом это кровавое время Возрождения и религиозных войн. 1574 год, год казни Бонифаса де Ла-Моля, — дата замечательная: она следует на расстоянии двух лет за Варфоломеевской ночью. Несомненно, эта девушка, читавшая в библиотеке своего отца Вольтера и Руссо, обратилась к историческим сочинениям и хроникам под влиянием Вальтера Скотта и Альфреда де Виньи, Поля Лакруа, Вите и Мериме. Вот почему она еще более горда своим происхождением, чем ее отец.

Салоны высшей аристократии не были открыты Стендалю, и то немногое, что он мог знать о них, он почерпнул из наблюдений в доступных ему салонах. Читатель «Воспоминаний эготиста» без труда заметит сходство между салоном г-жи де Ла-Моль и салоном Траси, с его большим голубым диваном, вокруг которого группировалась молодежь. Тем не менее изображения эти вызвали восторги графа А. де Сен-При, который кое-что смыслил в этом. «Хотите видеть верную картину большого света? Читайте «Красное и черное»... Какая правда, какая точность...»

В различных редакциях своего знаменитого письма к Бальзаку Стендаль писал: «У меня только одно правило: быть ясным. Если я не буду ясным, то весь мой мир будет уничтожен... Я хочу рассказать 1) правдиво, 2) ясно то, что происходит в чьем-либо сердце... Если к темноте содержания я присоединю темноту стиля г-на Вильмена, г-жи Санд и т. д...., если я присоединю к трудности содержания тем-

¹ См. ниже, ч. II, гл. I.

² Эти и другие источники указаны в примечаниях Ж. Марсана в издании Э. Шампиона

ноту этого хваленного стиля, абсолютно никто не поймет борьбы герцогини с Эрнестом IV».

Однако понятие ясности стиля претерпело у Стендаля некоторую эволюцию, переломным моментом которой является «Красное и черное». В начале века стиль Шатобриана далеко не внушал ему того отвращения, о котором он говорит в 1840 году. Работая над «Историей живописи в Италии», он хочет придать своей фразе музыкальность, почти лирическую плавность. Слушая любимые оперы в Ла Скала, он облумывает стиль книги и мысленно вносит в нее исправления, стремясь передать эти музыкальные восторги в едва уловимой мелодии своих фраз. Он называет отдельные части книги поэмами, а строки — стихами. Ничего удивительного: как раз в это время Тассо и Байрон увлекают его своим музыкальным лиризмом, и еще так недавно сам он пытался версифицировать незаконченные сцены своей неудачной комедии.

Но вскоре отношение его к стиху становится более скептическим: требования стиха отнимают у поэта ту долю внимания, которую следовало бы посвятить содержанию. Стендаль даже предпочитает прозу Вальтера Скотта поэзии Байрона, — это было в момент первого увлечения «шотландским бардом» и до появления «Дон-Жуана». Вместе с тем Стендаль отказывается от тех принципов художественной прозы, которые господствовали в «Истории живописи».

В стилистических тенденциях романтиков он видит уклонение от истинного пути. Он раздражен их изысканной фразеологией — даже великолепной декламацией Шатобриана, не говоря уж о таком действительно невыносимом его последователе, как Маршанжи. В сознательном противоречии с этими тенденциями он пишет свой роман «отрывистым» и «сухим» стилем.

Никакого «шарлатанства» языка, затемняющего идею, поражающего читателя неожиданным сочетанием слов, чтобы отвлечь его внимание от слишком ничтожного их смысла, никаких лирических излишаний, ничего, кроме чистой мысли. Она хороша сама по себе, без косметики, без прикрас, которые могут только исказить ее. Достаточно труден и темен самый предмет исследования, Стендаль это отлично понимает. Каждая фраза хранит идею или наблюдение, открывает перспективы в глубину человеческой психики. Книга слишком полна содержанием, и вот почему, как и все его романы, она представляла для своих современников трудное чтение, несмотря на всю ее увлекательность. Нет ни пауз, ни описаний, ни даже внешних приключений. Нет ничего, что позволило бы отдохнуть от стремительно развивающейся мысли, от непрерывного потока эмоций.

Этот отрывистый, этот «сухой» стиль умеет передать крайнюю степень человеческих переживаний, пренебрегая всеми средствами стилистического «гипноза». «Писатель должен заставить поверить в жгучую страсть, но никогда не называть ее», советовал Стендаль одной писательнице. Способом изображения является здесь анализ. Чем тоньше анализ, чем точнее изучена и воспроизведена душевная механика, тем полнее переживает ее читатель. То эмоциональное заражение, которого романтики пытались достичь путем чистого лиризма, Стендаль вызывает методом почти научного анализа. Этот целомудренный лиризм, заключенный в аналитическом изложении, и составляет, может быть, наиболее характерную особенность его литературного языка.

Стендаль всегда хранил упорное молчание о своих литературных трудах. Исключение составляет только «История живописи», но, может быть, как раз потому, что это было все же сочинение научное, а не чисто-художественное. Напрасно было бы искать в переписке

упоминаний о «Красном и черном» до появления его в свет. Когда был начат роман? Запись Стендаля на полях «Прогулок по Риму» указывает точную дату: «1828. В ночь с 25 на 26 октября, в Марселе, кажется, замысел Жюльена, впоследствии названного Красным и черным». Но запись эта сделана много лет спустя, и указанная ею дата вызывает сомнения. Действительно в октябре 1828 года Стендаль был в Париже, а не в Марселе. Нет оснований предполагать, что замысел относится к концу 1827 года, когда слушался процесс Берте (декабрь): в это время Стендаль путешествует по Италии. Вернувшись в Париж в феврале или марте 1828 года, он вскоре (с июля) начинает вместе с Роменом Коломбом работу над «Прогулками по Риму», которая продолжается до марта 1829 года. В этой книге подробно рассказывается о процессе некоего Лафарга, имеющем некоторое сходство с процессом Берте. Приговор был произнесен 21 марта 1829 года, и отчет суда тотчас же перепечатан Стендалем в «Прогулках». Можно думать, что уже в это время существовал замысел «Красного и черного», обративший внимание Стендаля на сходный процесс, но может быть также, что преступление Лафарга внушило ему мысль обработать в романе историю Антуана Берте, давно уже интересовавшую его как романиста.

Работа над «Красным и черным» началась, по всей вероятности, весной 1829 года: рукопись «Прогулок по Риму» сдана издателю, гонорар в 1500 франков получен, и Стендаль имеет материальную возможность уделить время большой и сложной работе, которая, однако, перемежается с другими, более мелкими: например, еще в декабре 1829 года и в начале 1830 он занят «Минной Вангель». Многие исправления и добавления в тексте «Красного и черного» были произведены только после Июльской революции.

Предположительная дата начала работы — весна 1829 года — подтверждается и воспоминаниями Коломба: «Уж больше года я видел на письменном столе Бейля рукопись, на обложке которой большими буквами было написано: Жюльен; мы никогда об этом не разговаривали. Однажды, в мае 1830 года, он резко прервал себя среди разговора и сказал мне: «Что если назвать его Красным и черным»? Не поняв этих слов, совершенно не относящихся к предмету нашей беседы, я прошу у него объяснений. Он же, продолжая свою мысль, отвечает: «Да, нужно назвать его Красное и черное». И, взяв рукопись, он написал это название вместо Жюльена». — «Уж больше года», «Однажды, в мае 1830 года» — все это опять приводит нас к той же дате — марту предыдущего года.

Но чем объяснить это странное название, заменившее на титульном листе имя героя? Оно сбилось с толку и современников. Оно допускало различные интерпретации и вызывало критику на более или менее остроумные догадки и предположения. Ромену Коломбу казалось, что это название было «устуикой моде», простой приманкой для читателя. Иные, как автор статьи в *Revue de Paris*,¹ отказывались видеть какую-либо связь между названием и содержанием. То же пишет, например, Эсеб Жиро: «Он называется Красным и Черным, так же как мог бы называться Зеленым и Желтым, Белым и Голубым... Друг читатель, ты слишком любопытен».²

Жюль Жанен делает попытку объяснения: «Он берет восемь-десять персонажей, марает их красным и черным. Читатель, если найдется чита-

¹ 1831, t. XX, p. 258.

² *La Revue des Romans*, 1839.

тель, говорит: вот свирепый человек, а его сосед — лицемер. Читатель ошибается...»¹ По мнению Жанена, Стендаль, описывая общество Реставрации, но не желая указывать социальное содержание романа в названии («Иезуит и буржуа», или «Либералы и конгрегация»), назвал боющиеся партии эмблематическими цветами: но какая из них красная и какая черная — этого Жанен разрешить не может. Арсен Усе объясняет название красным и черным делением рулетки: человеческая судьба, брошенная «на зеленое поле любви». Правда, слова Красное и Черное употреблены в мужском роде, но, как доказывает Пьер Мартино, в то время термины рулетки употреблялись безразлично и в том и в другом роде.²

Наконец, Форг, ссылаясь на слова самого Стендаля в недошедшем до нас письме, утверждает: «Красное означает, что, родившись раньше, Жюльен был бы военным, но в то время, когда он жил, он вынужден был одеть сутану, отсюда — Черное».³ Это объяснение сейчас почти общепринято, — его разделяют Поль Бурже, Жюль Марсан, Пьер Мартино и большинство современных французских критиков.

Некоторое подтверждение оно находит в том, что начатый через несколько лет после «Красного и черного» «Люсьен Левен» получил название «Красного и белого»: — «Красное — республиканец Люсьен, Белое — молодая роялистка де Шестеле», поясняет сам Стендаль в одной из своих записей.

Однако все же остаются некоторые сомнения. Последний довод, в частности, несомненно убедителен: чем объяснить первоначальные названия «Левена»: «Амарантовое и черное», «Голубое и белое» (все в мужском роде)? Все это не рассеивает сомнений, но, наоборот, возбуждает их.

Определяя «Красное и черное» как противопоставление сутаны аббата и военного мундира, мы значительно упрощаем замысел Стендаля. Художественный смысл романа не ограничивается противопоставлением двух периодов Империи и Реставрации или несложной проблемой «выбора карьеры». С другой стороны, военный мундир почетной гвардии, который с таким восторгом надевает Жюльен в день приезда в Верьер короля, — голубой, а не красный, а драгуны 6-го полка, внушавшие ему в детстве страсть к военной службе, были одеты в длинные белые плащи и каски с черными хвостами. Если бы Стендаль имел в виду противопоставление мундира и сутаны, он не преминул бы выдержать символику колорита и в отдельных сценах, между тем как ничего подобного обнаружить в романе нельзя.

Красный цвет играет в цветовой гамме романа иную роль: вспомним хотя бы столь важный для замысла эпизод пятой главы I части — кровавый эффект церковной драпировки, словно предсказывающей события, которые должны здесь произойти: кровь на плитах и казнь Жан-рея подчеркивают это намерение автора. Черный костюм секретаря маркиза де Ла Моля можно сравнить с одеждами семинаристов, но не меньший смысл имеет глубокий траур Матильды, надетый в воспоминание о казненном предке, и затем в последней главе романа.⁴ Этот траур столь же знаменателен, как кровавое убранство церкви Верьера.

¹ L'Artiste, февраль 1831.

² Впрочем в новом издании своей книги о Стендале (Boivin et Cie 1934, 180) П. Мартино придерживается мнения, высказанного Жюлем Жаненом.

³ Некролог Стендаля, напечатанный в «National» от 1 апреля 1842 г.

⁴ Henri Jacoubet. Autour du titre «Le Rouge et le Noir». Revue d'histoire littéraire de la France, 1933.

Весь роман проникнут этой символикой, связывающей и предвещающей его события.

Название «Красного и черного» более широко и «синтетично», чем то кажется сторонникам теории мундира и сутаны, хотя и не имеет такой определенности. Жизнь Жюльена не похожа на тусклую жизнь его окружающих, окрашенную в «серый цвет, характерный для существования мокриц», как сказал бы Флобер. Она вырвана из колеи обыденного, она окрашена в тона крови и смерти. Это сочетание жизненных противоречий, страсти и отчаяния, любви и убийства — «блеск» и «падения». Между этими тонами заключена вся гамма переживаний, на которые способна глубокая, романтически «неистовая» натура. Такое объяснение кажется нам более удовлетворительным. В согласии с традиционной символикой цветов, этот роман, полный трагизма и страсти, нельзя было назвать ни Белым и Голубым, ни Зеленым и Желтым, как предлагал современный рецензент. Не каприз и не случай подсказал Стендалю это название, оно так же обдуманно и многозначительно, как каждая глава и каждый образ романа.

При такой интерпретации возможны и частные противопоставления, которые могут варьироваться от главы к главе, от страницы к странице: войны и мира, Наполеона и Бурбонов, выигрыша и проигрыша в рулетке жизни... Символическая неопределенность названия обусловила его емкость, благодаря которой оно может объединить все богатство заключенных в романе противоречий.

VIII

«Красное и черное» вышло в свет в ноябре 1830 года, датированное 1831 годом — два томика с виньетками Анри Монье, изображающими наиболее патетические сцены романа: Жюльен, стреляющий в г-жу де Реналь, и Матильда с головой Жюльена. Обложка была рассчитана на широкого потребителя, падкого на ужасы.

Для литературного успеха время было неблагоприятное: все интересы были поглощены политическими событиями, на книжный рынок почти ежедневно поступали произведения большого значения; кроме того, в этот момент бои романтиков с классиками разыгрывались по преимуществу в области драмы. Несмотря на несколько более или менее благоприятных рецензий, успех романа был средний. В нем увидели «донос» против человеческого сердца и общества; рассматривая его в традиции «Мертвого осла» Жанена и всей «неистойвой» литературы этой поры, его считали произведением мрачного отчаяния и байронической иронии. Правда, роман заслужил одобрение нескольких великих европейцев, Бальзака, Гете, Пушкина, а через двадцать с небольшим лет он начнет свое восхождение на вершины мировой литературы, но пока, в ноябре 1830 года, Стендаль, начинавший свою дипломатическую службу в Триесте, мог констатировать нечто худшее, чем просто неуспех, — полное непонимание его произведения. С этого-то момента, разочаровавшись в современниках, он возлагает надежды на грядущие поколения, на читателя XX века.

В Чивита-Веккье, в Риме, работая над своими мемуарами, обдумывая «Итальянские хроники», набрасывая новые романы, он иногда возвращается к старым мотивам. Об этом свидетельствует набросок «Заговорщик», датированный: «Воскресенье, 17 декабря». На основании календарных вычислений и почерка можно предполагать, что отрывок этот был написан в 1837 году.¹

¹ См. Приложения.

Здесь также героем является «несчастный молодой человек, стрелявший из ружья в обожавшую его возлюбленную». Дело слушалось, очевидно, в Гренобле, и это близко напоминает процесс Берте. Но дальнейшее развитие сюжета можно рассматривать как первую стадию в развитии замысла «Пармского монастыря», начатого несколько месяцев спустя. В основе та же ситуация: любовь узника и благородной тюремщицы, первая встреча в момент поступления преступника в тюрьму, в окружении жандармов. Г-жа де Пресильи взволнована вопросом: любит ли еще Фредерик свою прежнюю возлюбленную, и вопрос разрешается приблизительно так же, как в «Пармском монастыре».

«В каком преступлении обвиняется Фредерик?» — записывает Стендаль в «плане». Естественно, что он не хотел повторять в новом романе ситуацию, использованную уже в «Красном и черном». Ответ мы имеем в «Пармском монастыре», где Фабрицио обвиняется в убийстве «гистриона» Джилетти. Изменилось место действия, возникли новые эпизоды, частично заимствованные из итальянских хроник, и едва намеченный в этом наброске сюжет, попав в контекст новых идей, положил начало замыслу последнего итальянского романа Стендаля. Таков извилистый путь, ведущий от «Красного и черного» к «Пармскому монастырю».

Посреди всех этих трудов Стендаль иногда раскрывает свой экземпляр «Красного и черного», переплетенный с большим количеством чистых листов для исправлений. Белые листы вскоре покрываются дополнениями, заметками на полях, вариантами и исправлениями для нового издания. После смерти Стендаля этот экземпляр перешел в собственность его чивита-веккийского друга, либерала-книгопродавца Донато Буччи, а ныне принадлежит Клодовео Буччи.

Работа не была доведена до конца. От некоторых исправлений Стендаль отказывается сам, иные остались незавершенными. Но очень многие нужно считать окончательными. Этот исправленный Стендалем новый текст «Красного и черного» был напечатан впервые Жюлем Марсаном в издании Э. Шампиона, с которого и сделан настоящий перевод.¹ В примечаниях мы даем почти все, иногда значительные расхождения между тем и другим текстом — за исключением тех случаев, когда художественный смысл исправлений не мог быть сохранен в переводе.

«Размеренные и претенциозные фразы Шатобриана и Сальванди, — писал Стендаль в 1835 году, — побудили меня написать «Красное и черное» слишком отрывистым стилем. Большая глупость, так как через двадцать лет кто будет помнить о лицемерных словоизлияниях этих господ? Я же беру билет в лотерею, главный выигрыш которой заключается в том, чтобы меня читали в 1935 году».

Во всех заметках экземпляра Буччи, как и в заметках подобных же экземпляров «Арманс» и «Пармского монастыря» — то же сожаление об «отрывистости», «сухости», «жесткости» стиля, принятого как протест против модной современной фразеологии. «Во время писания я думал только о содержании. Живо почувствовал это 1 декабря 1835 года, перечитывая за недостатком другой книги». Стендаль пытается придать стилю больше «плавности», он стремится к чисто-музыкальной выразительности языка.

Нужно «помочь воображению читателя представить себе сцены», добавить несколько описательных слов, сообщений о внешней обстановке,

¹ Stendhal. Le Rouge et le Noir Texte établi et annoté avec une introduction historique par Jules Marsan, préface de Paul Bourget. Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, Edouard Champion, 1923, 2 тома.

о наружности героев. «Недостает внешнего и живописного описания персонажей». Следует помнить, что круг читателей состоит в значительной степени из «полуглупцов»: нельзя оставлять их беспомощными перед сложнейшим содержанием книги. Нужно вести их за руку, не загружать их воображения слишком напряженной работой, слишком трудным психологическим материалом. Нужно дать им возможность передохнуть: «Какая быстрота! — записывает Стендаль, — разве это не покажется сухим для полуглупцов?»

Недаром критика в один голос жалуется на его «привычки сфинкса», на его любовь к мистификациям, загадкам, непонятным намекам. Даже на его любовь к мистификациям, загадкам, непонятным намекам. Даже «Пармский монастырь», более понятный, чем «Красное и черное», по словам Бальзака, может найти читателей только «среди дипломатов, министров, наблюдателей, среди самых выдающихся светских людей, среди самых крупных художников». Да и самому Бальзаку пришлось прочитать этот роман трижды, прежде чем вполне понять его.

Глубина книги мешает ее успеху. Стендаль понимает это. Прочтя первые главы второй части, он записывает: «Из-за отсутствия трех или четырех описательных слов на странице и двух или трех слов для того, чтобы стиль не походил на Тацита, многие предшествующие страницы кажутся психологическим трактатом. Читатель постоянно находится лицом к лицу с чем-то слишком глубокомысленным».

Почти все исправления вызваны этими соображениями: характеристики действующих лиц, а также их портреты, обогащены некоторыми новыми чертами, добавлены сообщения о внешней обстановке, в которой протекает действие, краткие, в нескольких словах, пейзажи.

Необходимым казалось исправить и речи действующих лиц. Стендаль пытается смягчить «слишком непринужденный» тон лисениста аббата Пирара, он находит, что Матильда говорит слишком резким, недостаточно женственным языком и считает нужным придать ее речам некоторое изящество в духе Вильмена и т. д. Ошибки эти он объясняет увлечением и быстротой писания, заставлявшей его пренебрегать подобными мелочами.

Однако все же большинство поправок преследует иные цели. Стендаль углубляет психологию своих героев, он подробнее комментирует их жесты, вскрывает причины их поступков, рассказывает об их переживаниях. То, что в тексте первого издания мелькало с быстротою фильма, теперь задерживает на себе внимание, оживает и вырисовывается в четких деталях. Из записей Стендаля явствует, что некоторые сцены он хотел переработать заново; наброски этих сцен и рассуждений, к сожалению, часто незаконченных, представляют исключительный интерес. Они выделены нами, в согласии с французским изданием, в примечания.

«Красное и черное» вышло вторым изданием у того же издателя (Левавассера) в следующем году, в шести томах, а в 1832 году удостоилось чести бельгийской контрафакции (Louis Hauman et Compagnie, Bruxelles, 3 тома). Посмертное издание, вышедшее у Hetzel в 1846 году, было приготовлено Роменом Коломбом, так же как и наиболее распространенное до сих пор издание Michel Lévy (впоследствии Calmann Lévy) 1854 года, перепечатываемое без изменений вплоть до настоящего времени.

Не будем указывать бесчисленных изданий «Красного и черного», в том числе нескольких научно-критических, появившихся во Франции в последние годы. Роман давно стал европейским в полном смысле этого слова: он переведен почти на все европейские языки, на некоторые в нескольких переводах, выдержавших по несколько изданий.

Русские издания особенно многочисленны. Это и не удивительно, если вспомнить, какую оценку дают Стендалю, в частности «Красному и черному», корифеи русской литературы трех ее периодов: Пушкин, Толстой, Горький.

Начало «русского» Стендаля совпадает со временем возрождения его во Франции в 70-х годах. В 1874 году в «Отечественных записках» появляется первый русский перевод «Красного и черного», перевод сокращенный, перемежающийся простым изложением. Автором его был А. Плещеев. Первый полный перевод романа, сделанный Н. П. Чуйко, с предисловием В. Чуйко, появился лишь в 1893 году («Моя библиотека», изд. М. М. Ледерле, СПб). Следующего издания нужно ждать еще 22 года: новый перевод Анастасии Чеботаревской в издании К. Ф. Некрасова (2 т., Москва) появился в 1915 году.

Советский читатель проявляет к Стендалю вообще и в частности к этому его роману особый интерес, который отразился и на количестве изданий. В 1928 году «Красное и черное» вышло вновь, в переводе (переработанном) Н. П. Чуйко, в серии «Русские и мировые классики» с предисловием А. В. Луначарского, с вступлением и комментариями А. К. Виноградова. Второе издание, переработанное, появилось в той же серии в 1930 году и затем, в издании Жур.-газ. объединения, в серии «История молодого человека XIX столетия» под редакцией М. Горького и А. К. Виноградова.

Наконец, в 1936 году вышло в Гос. изд. «Художественная литература» издание «Красного и черного» на французском языке, предназначенное для иностранных рабочих, с предисловием Ю. И. Данилина.¹

Настоящий перевод в этом пятом русском издании представляет собою третий русский перевод романа. Он дает впервые на русском языке выправленный Стендалем текст «Красного и черного».

Б. Г. Реизов.

¹ Stendhal. Le Rouge et le Noir. Chronique du XIX siècle. Préface de J. Daniline. Coopérative d'éditions des ouvriers étrangers en URSS, Moscou, 1936.