

Г. Н. ХРАПОВИЦКАЯ, Ю. П. СОЛОДУБ

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ И АМЕРИКАНСКИЙ
РЕАЛИЗМ
(1830 — 1860-е гг.)

Рекомендовано

*Учебно-методическим объединением
по специальностям педагогического образования
в качестве учебного пособия для студентов
высших учебных заведений, обучающихся
по специальности 032900 (050301) —
Русский язык и литература*

УДК 82.09(075.8)
ББК 83.3(0)5я73
Х907

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор Гуманитарного института
телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина *В. А. Луков*;
кафедра литературы Арзамасского государственного педагогического
института им. А. П. Гайдара (зав. кафедрой — доктор филологических наук,
профессор *Б. С. Кондратьев*)

*В оформлении обложки использована репродукция картины
Ф. М. Брауна «Прощание с Англией»*

Храповицкая Г. Н., Солодуб Ю. П.

Х907 История зарубежной литературы: Западноевропейский
и американский реализм (1830—1860-е гг.): Учеб. пособие
для студ. высш. пед. учеб. заведений / Г. Н. Храповицкая,
Ю. П. Солодуб. — М.: Издательский центр «Академия»,
2005. — 384 с.

ISBN 5-7695-1843-X

Учебное пособие знакомит с литературой Франции, Англии, Герма-
нии, Норвегии, США 1830—1860-х гг. При описании поэтики авторов
цитируются художественные тексты в переводе и на языке оригинала.
Обращение к творчеству художников той поры органически связано с
исследованием литературного процесса.

Для студентов филологических факультетов высших педагогических
учебных заведений; может быть рекомендовано также студентам коллед-
жей и учащимся гимназий.

УДК 82.09(075.8)
ББК 83.3(0)5я73

*Оригинал-макет данного издания является собственностью
Издательского центра «Академия», и его воспроизведение любым способом
без согласия правообладателя запрещается*

© Храповицкая Г. Н., Солодуб Ю. П., 2005
© Образовательно-издательский центр «Академия», 2005
ISBN 5-7695-1843-X © Оформление. Издательский центр «Академия», 2005

СОДЕРЖАНИЕ

Западноевропейский и американский реализм (общая характеристика)	3	Роберт Браунинг	238
Французская литература	10	Элизабет Баррет-Браунинг	245
Фредерик Стендаль	20	Данте Габриэл Россетти	247
Оноре де Бальзак	53	Кристина Джорджина Россетти	250
Проспер Мериме	87	Немецкая литература	254
Гюстав Флобер	102	Эстетика Г. В. Ф. Гегеля и ее роль в развитии литературы	263
Пьер-Жан Беранже	122	Человек и мир в философии	
Теофиль Готье	129	А. Шопенгауэра	269
Шарль Леконт де Лиль	136	Георг Бюхнер	273
Теодор де Банвиль	140	Карл Гуцков	281
Шарль Бодлер	142	Фридрих Геббель	286
Английская литература	157	Генрих Гейне	300
Шарлотта Бронте	167	Норвежская литература	322
Эмили Бронте	175	Генрик Ибсен	328
Элизабет Гаскелл	177	Литература США	341
Энтони Троллоп	180	Герман Мелвилл	346
Джордж Элиот	186	Натаниел Готорн	355
Чарльз Диккенс	192	Гарриет Бичер-Стоу	364
Уильям Теккерей	219	Уолт Уитмен	371
Альфред Теннисон	235		

Учебное издание

Храповицкая Галина Николаевна

Солодуб Юрий Петрович

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Западноевропейский и американский реализм

(1830 — 1860-е гг.)

Учебное пособие

Редактор *В. А. Иванова*. Ответственный редактор *Т. В. Козьмина*.

Технический редактор *О. С. Александрова*. Компьютерная верстка: *Г. Б. Новикова*.

Корректоры *Е. В. Кудряшова, И. Я. Дадашева*

Изд. № А-522-И/1. Подписано в печать 29.12.2004. Формат 60 × 90/16.

Бумага тип. № 2. Печать офсетная. Гарнитура «Таймс». Усл. печ. л. 24,0.

Тираж 5100 экз. Заказ №

Лицензия ИД № 02025 от 13.06.2000. Издательский центр «Академия».

Санитарно-эпидемиологическое заключение № 77.99.02.953.Д.004796.07.04 от 20.07.2004.

117342, Москва, ул. Бутлерова, 17-Б, к. 360. Тел./факс: (095)334-8337, 330-1092.

Отпечатано на Саратовском полиграфическом комбинате.

410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 59.

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ И АМЕРИКАНСКИЙ РЕАЛИЗМ

(общая характеристика)

Прежде чем приступить к описанию основных черт реализма, сравним восприятие мира и самих себя романтиками и реалистами.

Стихотворение итальянского романтика Джакомо Леопарди «Бесконечность» помогает раскрыть одну из важнейших идей романтизма. Поэт размышляет, взгляд его устремлен с холма через ограды зелени в Бесконечность:

Ma sedendo e mirando, interminato	Но, сидя здесь и глядя в даль,
Spazio di là da quella, e sovrumani	пространства
Silenzi, e profondissima quiete	Бескрайние за ними, и молчанье
Io nel pensier mi fingo,	Неведомое, и покой глубокий
	Я представляю в мыслях...

Сила мысли поэта позволяет ему сопоставить себя с универсумом, лирический герой представляет себе то, что таится за границами видимого им пространства. Потому

... e mi sovvien l'eterno,	... и вечность,
E le morte stagioni, e la presente	И умершие года времена,
E viva, e'l suon di lei. Così tra questa	И нынешнее, звучное, живое,
Infinità s'annega il pensier mio:	Приходят мне на ум. И среди этой
E'l naufragar m'è dolce in questo mare.	Безмерности все мысли исчезают,
	И сладостно тонуть мне в этом
	море.

(Перевод А. Ахматовой)

Тема молчания (*silenzi, silenzio*) дважды возникает в стихотворении, усиливая контраст видимого (единичного) и бесконечного (общего). Ум человеческий и воображение способны лишь приблизиться к непознаваемому. При этом поэт испытывает смешанное чувство испуга и наслаждения: ему «сладостно тонуть... в море» «безмерности», где «мысли исчезают», упойтельно раствориться в мироздании, ощущая себя его частью.

Поэты, создававшие свои произведения в конце 1820-х — 1860-е гг., по-иному воспринимали мир и себя в нем, их волновали иные проблемы, и передавали они свое видение мира иначе. Возрожденческие представления человека о своей связи с уни-

At leve er — krig med trolde
I hjertets og hjernens hvælv.
At digte, — det er at holde
dommedag over sig selv.

Жить — это снова и снова
С троллями в сердце бой.
Писать — это суд суровый,
Суд над самим собой.

(Перевод В. Адмони)

Тролли в норвежском фольклоре — это внешне безобразные, враждебные человеку существа. Тролли «в глубине сознания и сердца» — это неразрешимые конфликты бытия. Так возникает усложненность поэтического языка.

А американский поэт Уолт Уитмен в стихотворении «Лики» передал образ нового человека, лицо которого перестало отражать его внутреннюю жизнь.

Западноевропейская и американская литературы конца 1830 — 1860-х гг. имеют много сходных черт, но, несмотря на это, каждая из них развивается по своим законам. Вот почему хронологические рамки учебников по литературе двух континентов несколько различны. В Европе реализм складывается в 1830-е гг., а об американском реализме мы начинаем говорить только с 1850 г. Наиболее значительные произведения Г. Мелвилла и У. Уитмена появляются после 1850 г., но в них еще ощутимы черты романтизма. Да и в Европе не все страны развиваются равномерно: Норвегия, которая получила самостоятельность только в начале XIX в., пришла к реализму лишь в 1870-е гг.

Границы периодов в литературе не могут быть резко очерчены в силу того, что свойства нового явления исподволь вызревают в уже существующем. Точно так же мы не можем говорить о закате реализма в литературе Европы в 1870 г. и о возникновении натурализма, импрессионизма или символизма после него, ибо их предвестие ощутимо уже в творчестве Бодлера и Флобера во Франции, прерафаэлитов в Англии, Мелвилла и Уитмена в Америке.

Реализм как метод отражения действительности столь же древен, как и романтизм, но на различных этапах развития общества его особенности проявляются по-разному. Возрождение приносит интерес к анализу бытия, обнаруживает закономерности, скрытые за случайным; в XVII в. человек становится центром пересечения всех сил; в XVIII в. внимание к быту сменяется желанием познать бытие более глубоко. Только в XIX в., когда Европа и Америка пережили целый ряд социальных потрясений, человечеству стали открываться истинные причины явлений миропорядка в их совокупности.

Наука первой половины XIX в. открывает новые горизонты в знаниях о растениях и животных, о строении Земли и Вселенной. Метафизические системы философии уступают место философии позитивной. Самым ярким ее представителем был Огюст Конт (1789 — 1857), который в течение 1830 — 1840-х гг. разработал на

основе достижений математики, астрономии, физики, химии, биологии и социологии «Курс позитивной философии» (*Cours de philosophie positive*, 1830 — 1842). Его учение оказало влияние на искусство и литературу. Философия перестала быть умозрительной — она обратилась к работам ученых. XIX век дал жизнь идее развития, сделав ее самой приоритетной. Научный подход к явлениям жизни и личности человека, убежденность в их постоянном движении и развитии были присущи искусству и литературе этого времени.

Идеи К. Маркса и Ф. Энгельса входят в сознание европейцев, переживающих сложнейшие политические катаклизмы. Революции в Европе, Гражданская война в Америке требуют осмысления. По-прежнему немалое значение имеют учения социалистов-утопистов А. К. Сен-Симона¹ и Ш. Фурье, идеи П. Ж. Прудона также находят сторонников.

Но уже на этом этапе начинает ощущаться воздействие идей А. Шопенгауэра, в которых превалирует субъективное начало. Ему противопостоят философия и эстетика Г. В. Ф. Гегеля.

В начале XIX в. появилась целая плеяда ученых-историков Европы и Америки, сумевших увидеть закономерности общественного развития, заслоняемые ранее вниманием к личности, стоявшей у власти или возглавлявшей то или иное движение. Особое значение приобрели работы французских историков О. Тьерри, Ф. Гизо, В. Кузена и Ф. Минье. Последний пришел к заключению, что «люди меньше управляют вещами (*les choses*), чем вещи — людьми», «вещи действуют с последовательностью, по необходимости и пользуются людьми как средством и событием как поводом»². Вещи в данном случае — это система убеждений людей определенного времени. В литературе вещи могут выступать как предметное окружение человека, отражающее его интересы и имущественное положение. И в этом случае они не теряют своей способности управлять людьми.

Деятельность французского историка романтического направления Ж. Мишле приходится на 1830 — 1840-е гг. Высоко оценивая труды своих предшественников, он считал, что история — это «последовательная победа (*victoire successive*) человеческой свободы над предопределением природы (*fatalités da la nature*)»³. Отводя первое место в развитии истории народу, Мишле не видел в классовой борьбе двигателя истории.

Несмотря на то что школа французских историков вышла на первое место в начале и середине века, немалое значение имели

¹ Написание французских имен с дефисом или без него дается в соответствии со сложившейся во Франции традицией.

² Цит. по: Далин В. М. Историки Франции XIX—XX веков. — М., 1981. — С. 28.

³ Там же. — С. 34.

работы немцев и англичан Л. Ранке, Ф. Шлоссера, Т. Маколея, Т. Карлейля.

В освещении жизни человека и общества большую роль стали играть работы экономистов — А. Смита, Ж. Б. Сея и И. Бентама. Труды естествоиспытателей-систематиков К. Линнея, Ж. Л. Л. Бюффона, Ж. Кювье, Ж. Сент-Илера давали возможность проводить аналогии между развитием мира животного и мира человеческого. Клеточная теория М. Шлейдена и Т. Шванна еще более укрепила эту связь. Ч. Лайелль доказал, что и сама Земля находится в непрерывном развитии. Работы К. Бернара продемонстрировали единство и общность жизненных процессов в животном и растительном организмах. Книга Ч. Дарвина «Происхождение видов путем естественного отбора» (1859) дала миру эволюционную теорию. Писатели-реалисты искали научные подходы к явлениям. Например, они изучали исследования о работе человеческого мозга.

Каждый этап в развитии искусства, и литературы в том числе, характеризуется своими принципами отражения действительности. Романтики писали, что их зеркало превращает мерцание в свет, а свет — в пламя, называли свое зеркало конденсирующим и концентрирующим. Ф. Стендаль, считая себя романтиком, но уже не будучи им, говорил о зеркале, которое проносят по большой дороге: большая дорога включает в себя весь движущийся мир. К образу зеркала прибегали О. де Бальзак и Ч. Диккенс, когда хотели сказать, что в сферу искусства они включают все многообразие действительности.

Реализм предполагает не копирование внешнего мира, а исследование его, передачу наиболее характерных явлений. Создавая образ старика Гранде, Бальзак писал, что подобный тип есть в каждом городе. Следовательно, реализм — это изображение реальной действительности во всем ее многообразии и развитии, основанное на ее изучении, осмысленное творческим сознанием и потому типизированное в художественном произведении. Бальзак, сопоставляя свой принцип изображения мира с гофмановским, говорил, что он анализирует там, где тот опьянялся. *Субъективность романтизма сменяется выявлением причинно-следственных связей реальности — одним из важнейших законов реализма.* Это оказывается возможным при использовании достижений науки в различных областях знания.

Реалисты преимущественно писали о своем времени, но объясняли его с научных позиций, их произведениям присущ историзм настоящего. Так, Стендаль указал в начале романа «Красное и черное», что описанные им события произошли в 1827 г. Историзм настоящего сказался в воспроизведении основных конфликтов времени: у Бальзака и Стендаля это противостояние буржуа и аристократов; у Диккенса — столкновения внутри буржуазного круга, противостояние богатых и бедных; у Теккерея конфликты

буржуа и аристократов, осложняющиеся борьбой внутри этих социальных групп. Для Америки были актуальны проблемы противостояния черного и белого населения страны, борьба разных религиозных конфессий; для Норвегии — независимость личности и свободы всего общества от устаревших догм.

Историзм настоящего и отказ от экзотики привели к изменению места действия: события, за редким исключением, стали происходить в городе. У Бальзака почти нельзя встретить пейзажей. Стендаль считал, что описания природы нужны только для того, чтобы разрядить напряженность ситуаций. Перемещение событий в город, в дом привело к тому, что возросла роль предметного мира в характеристике персонажа и окружающей его среды. Местный колорит, явление частное, сменился социальной средой, определяющей характер человека. Так, мысли и поведение Бекки Шарп у Теккерея объяснены теми условиями, в которые она попала сначала в доме отца, а затем в пансионе, где каждый считал своим правом оскорбить безродную молоденькую пансионерку, зарабатывавшую себе на жизнь и образование.

Поместив свой персонаж в определенное время и среду, писатель-реалист, будучи убежденным в том, что мир меняется (Стендаль считал, что он «меняется каждые пятьдесят лет»), показал изменение и самого человека под влиянием изменяющихся обстоятельств. Эжен Растиньяк у Бальзака и Жюльен Сорель у Стендаля в начале рассказа о них отличаются от тех молодых людей, которых мы встречаем в конце повествования. Изменения происходят как в лучшую, так и в худшую сторону.

Романтики намеренно описывали «сломы» характеров, катастрофические изменения, как это произошло с Жаном Вальжаном у В. Гюго или Старым Мореходом у С. Колриджа. Реалисты отказались от создания необычных характеров, ибо стремление к достоверному изображению действительности и к типизации делали таких персонажей психологически неубедительными. Но они прибегали иногда к генерализации основных черт личности, как, например, Бальзак, создавая Гобсека, или Диккенс, представляя читателям мистера Домби.

Однако не только материалистическое объяснение развития мира и человека стимулировало творчество писателей и поэтов XIX в.: мистика Э. Сведенборга проникает в сознание Ш. Бодлера, Бальзак пишет «Серафиту», не чужды таинственности произведения прафаэлитов и Г. Мелвилла. Не исключена в произведении реалистов и фантастика, но только в философском жанре, как, например, в «Шагреневого коже» Бальзака или «Моби Дике» Мелвилла.

Стремление к всеохватности, к изображению сложнейших конфликтов времени и тончайших переживаний человека вывело на первый план роман. Великие романисты Бальзак, Стендаль и Фло-

бер, Диккенс и Теккерей, Мелвилл и Готорн создали эпоху в мировом искусстве. Именно роман сумел включить в себя основной конфликт времени. Е. М. Мелетинский, ведя историю романа от греческого истока, писал: «Превратности одинокого человека во враждебном мире — это исходная формула романа как жанра»¹. Это определение ученого очень точно выражает специфику романа XIX в.

В XIX в. в литературу приходят значительнейшие поэты: Ш. Бодлер во Франции, прерафаэлиты в Англии, Г. Гейне в Германии, У. Уитмен в Америке. Каждое из этих имен открыло новый этап в поэзии.

Наиболее значительные драматурги появляются в Германии и Норвегии: К. Геббель, Г. Бюхнер, К. Гуцков, Г. Ибсен. Это объясняется историей этих стран, где в изучаемый период консолидация общества еще шла, следовательно, конфликты времени выявлялись в рамках того жанра, который ориентирован именно на развитие противостояния.

Вопросы и задания

1. В чем особенности нового взгляда на мир, отразившегося в поэзии 1830—1860-х гг.?
2. В чем суть образа зеркала как принципа отражения мира у реалистов?
3. Объясните, почему научный подход к анализу действительности стал отличительной особенностью реалистического искусства.
4. В чем состояло отличие историзма реалистов от историзма романтиков?
5. Каковы принципы изображения характеров у реалистов?
6. Основной жанр реализма — роман. Чем это вызвано?

Литература

Далин В. М. Историки Франции XIX—XX веков. — М., 1981.

Затонский Д. В., Тертерян И. А. Литературы Западной Европы. Введение // История всемирной литературы: В 9 т. / Под ред. И. М. Фрадкина. — М., 1989. — Т. 6.

Ковалев Ю. В. Литература США // История всемирной литературы: В 9 т. / Под ред. И. М. Фрадкина. — М., 1989. — Т. 6.

¹ Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. — М., 1986. — С. 132—133.

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Французская литература с конца 1820-х и до начала 1870-х гг. — одна из самых значительных в мировой художественной культуре. Имена О. де Бальзака, Стендаля, Г. Флобера, П. Мериме, Ш. Бодлера вошли в сознание каждого культурного человека. Словесное искусство Франции, может быть, более чем в любой другой стране, было связано с социальной действительностью. Поэтому история становится необходимой составляющей при анализе литературы того времени. Почти в каждом романе О. Бальзака есть предыстория, вводящая читателя к началу Великой французской революции, а это 1789 г., голод, «отмена Бога» (1790—1792 гг.), отмена дворянских привилегий и титулов, конфискации и распродажи земель эмигрантов и последующее их возвращение и компенсации за понесенные потери, т. е. события 1789—1792 гг. и далее до 1825 г.

Судьба Наполеона Бонапарта, захудалого дворянина с «какой-то» Корсики, стала во Франции начала XIX в. символом неограниченных возможностей человека из третьего сословия.

Противостояние между новой буржуазией и новой аристократией, с одной стороны, и старой аристократией — с другой, не было разрешено после падения империи Наполеона и явилось основой для конфликтов на протяжении следующих десятилетий.

Франция превратилась в страну банкиров и коррупционеров. Четыре банкира владели двумя с половиной миллиардами франков, что было только на один миллиард меньше всей казны Франции.

В конце 1820-х — 1830-е гг. в литературе Франции соседствуют два продуктивных метода отражения жизни — романтизм и реализм, только еще набирающий силу. На весь названный нами период приходится творчество В. Гюго (он родился в 1802 г., а умер в 1885-м). Ж. Санд начинает писать в 1830-е гг., в это же время появляется «Исповедь сына века» А. де Мюссе, А. Дюма-отец создает свои романтические драмы.

Однако с 1829 г., когда появляются «Шуаны», первый роман Бальзака, включенный им в «Человеческую комедию», ситуация начинает меняться. Субъективность романтиков постепенно уступает место анализу реалистов. События, разворачивающиеся в

художественном произведении, связываются с конкретными фактами действительности. В названном романе Бальзака точно указаны место действия — Бретань и время действия — 1799 г. Характеры людей в этом произведении четко детерминированы (т.е. связаны причинно-следственными отношениями) современностью. Произведения реалистов передают страсти, как и у романтиков, но страсти теперь всегда определены местом и временем, социальным положением персонажа. Страсти довольно часто рождаются стремлением сделать карьеру или приобрести богатство. В литературу входит политика, как в романе Стендаля «Красное и белое», а также журналистика («Утраченные иллюзии» Бальзака).

Литература находит своих героев в самых разных слоях общества: от высшего света до каторги. Банкиры, аристократы, мелкие торговцы, крестьяне, оставшиеся не у дел сторонники Наполеона, художники, военные, чиновники, белошвейки, священники, врачи, поэты и еще много-много людей из разных сфер жизни попадают на страницы произведений реалистов, стремящихся к тому, чтобы их зеркало отразило весь сложный современный мир в его постоянном движении.

Термин «реализм» стал употребляться для обозначения искусства, основанного на анализе поведения личности, обусловленного местом и временем. Он появился в 1855 г., когда художник Г. Курбе открыл персональную выставку и назвал ее «Павильон реализма». Курбе считал необходимым передавать нравы людей, облик эпохи согласно своей собственной оценке; он не принимал отрешенности художника от злобы дня. Его картина «Похороны в Орнане», о которой пойдет речь далее, соответствовала именно этим требованиям. Вместе с Курбе выступили два писателя: Е. Дюранти издал обзор «Реализм» (1856), а Ж. Шанфлэри — сборник «Реализм» (1857). Перу последнего также принадлежит рассказ «Шьен-Кайю» (1845), в котором он повествует о бедном гравере.

Термин «реализм» появился тогда, когда новый метод не только прочно закрепился в литературе, но и претерпел изменения. Так, «реалисты» Шанфлэри и Дюранти предлагали создавать искусство наивное, личное, независимое. Каноны для них не существовали. Они требовали наблюдать жизнь, предлагали выжимать свое сердце, как губку, в чернильницу.

К середине века растут пессимистические настроения в обществе, надежды на изменение государственной системы сменяются полным аполитизмом. На этом этапе в литературу вступают Г. Флобер, поэты-парнасцы и Ш. Бодлер. В реалистическом романе упрощаются ситуации, ибо внимание перемещается на более сложную передачу душевной жизни героя. Сам герой лишается романтической гиперболизации. Художественный язык прозы и поэзии усложняется, требуя от читателя большего умственного напряже-

ния. Если Бальзак хотел все растолковать читателю, вводя героя-резонера типа Вотрена, а у Стендаля всегда был старший друг молодого героя, то Флобер, стремясь к объективности, включает творческое сознание читателя в процесс осмысления мира.

Конец периода — 1860-е гг. — является уже началом нового этапа в развитии французской литературы, который принято называть натуралистическим. Героями писателей этого времени (братьев Э. и Ж. де Гонкуров, Э. Золя) стали рабочие, крестьяне, не только господа, как на раннем этапе реализма, но и слуги.

Первая половина века, насыщенная политическими событиями, вызвала к жизни гражданскую лирику О. Барбье и П.-Ж. Беранже.

Огюст Барбье (Auguste Barbier, 1805 — 1882) в сборнике «Ямбы» (Jambes, 1831), используя древнегреческий ямб, которым писал еще А. Шенье, обличал свое время и общество. Название одного из его стихотворений «La curée» обычно переводится как «Раздел добычи». Произведение аллегорично. Вторая часть и есть собственно «La curée» как «часть добычи, отдаваемая на охоте собакам». Поэт изображает собак всех мастей, бросившихся на побежденного вепря и стремящихся урвать свою часть добычи (en jetant son quartier de charogne). Пир у трупа создает у своры собак представление о своей власти: «собаки стали королями» (les chiens sont rois). Тема духовного растряпанья общества звучит и в стихотворении «Дант» (Dante).

Одним из значительных явлений литературы было творчество **поэтов-парнасцев**. Ш. Леконт де Лиль, Т. Готье, Т. де Банвиль, Ж. М. де Эредиа, разочарованные в идеях утопического социализма, не принимающие современного режима, решительно отказывались отражать в своем творчестве события окружающей их действительности. Готье писал, что прекрасно только то, что ничему не служит. Движение парнасцев выросло из романтизма, но романтические штампы, которые стали явны к 1840—1850-м гг., вызывали их резкое неприятие. Проблема формы стояла для них на первом месте. Само название группы «Парнас» связано с горным массивом в Греции, откуда берет начало священный Кастальский источник, посвященный музам, и где в Дельфах находится храм Аполлона. Их сборники стихов назывались «Современный Парнас» (Le Parnasse contemporain, recueil de vers nouveaux). Первый том вышел в 1866 г., второй — в 1871-м, третий — в 1876-м. В название сборников включено указание на то, что это «новая поэзия» (de vers nouveaux). Их появление было подготовлено творчеством участников группы в 1840—1850-е гг.

Современником парнасцев был Шарль Бодлер, создатель философской поэзии, проникнутой глубоким личным настроением. Совершенство и оригинальность формы стихов Бодлера определили развитие французской поэзии конца века. Однако не все были

единодушны в признании его таланта. Не случайно «нравственное» общество подало на поэта в суд. Как и Флобер, автор романа «Госпожа Бовари», он был осужден за «реализм».

Новое искусство создавало новые критерии прекрасного. В этот период появился термин *эстетика безобразного*. Картина Э. Мане «Олимпия» была одним из примеров такой трактовки мира, когда образ, шокирующий своим безобразием (внешним или внутренним), привлекая этим к себе особое внимание, заставляет задуматься о сущности бытия. К эстетике безобразного прибегали не те, кто утратил представление об истинно прекрасном, но как раз те, кто трепетно стремился сохранить его, не впадая в банальность. Эстетика безобразного становится одной из форм передачи жизни у Флобера, парнасцев и Бодлера. Э. Дега в одном из писем цитировал рассуждение героя из романа братьев Гонкуров «Маннетт Саломон» (1866): «Все времена имеют свой идеал Красоты. Возможно, что Красота нашего времени еще спрятана, зарыта... и чтобы ее обнаружить, может быть, потребуется анализ, лупа, особые свойства глаза, новые физиологические ощущения»¹.

В конце интересующего нас периода появляются стихи символистов П. Верлена, С. Малларме, А. Рембо. Они шли за парнасцами и испытали воздействие Ш. Бодлера.

Своеобразна драматургия Франции этого периода. Произведения В. Гюго в 1830-е гг. продолжали оставаться одним из ярчайших явлений.

Самым значительным драматургом первой половины века был **Эжен Скриб** (Eugène Scribe, 1791 — 1861), «король интриги». Его произведения, не определяя их принадлежность к какому-либо направлению, называли «хорошо сделанной пьесой» (*pièce bien faite*). Скриб был последователем П. О. Бомарше. Живость, яркость, афористичность его языка, напряженное развитие интриги, создававшее невообразимую путаницу, которая получала неожиданное разрешение, разнообразие характеров, не всегда глубоко проработанных, но зато оригинальных, не оставляли в зале равнодушных.

Его лучшая комедия — «Стакан воды» (*Le Verre d'Eau*, 1842). К числу шедевров Скриба относится и «Адриенна Лекуврёр» (*Adrienne Lecouvreur*, 1849).

Скриб отличался умом, наблюдательностью и политическим чутьем, но это было чутье буржуа. Об этом свидетельствует его комедия «Бертран и Ратон, или Искусство заговора» (*Bertrand et Raton, ou L'art de conspirer*, 1833). Скриб — это целая «организация», считается, что у него было до 57 соавторов. Ни Гюго, ни Бальзак, ни Стендаль, ни Флобер не были избраны в Академию — академиком стал Скриб, ибо на спектаклях, где ставились его комедии, смеялись все слои общества.

¹ Цит. по: Ревалд Дж. История импрессионизма. — М., 1994. — С. 110.

В 1850-е гг. приходят новые драматурги. Среди них особое место занимает **Эмиль Ожье** (Emile Augier, 1827 — 1889). Герои Ожье — это чаще всего буржуа и аристократы. Автора и зрителей тех лет интересуют прежде всего моральные проблемы.

Одновременно с Ожье писал свои драмы **Александр Дюма-сын** (Alexander Dumas, 1824 — 1895). Его драма «Дама с камелиями» (1852) открыла новую главу во французской литературе — на сцене появилась куртизанка, душу которой преобразила любовь. Он ввел в литературу тему разрушенной семьи и дам полусвета. Его произведениям присущ мелодраматизм. Сюжет «Дамы с камелиями» лег в основу оперного либретто «Травиаты» Дж. Верди.

Одним из важнейших явлений жизни Франции стало возникновение литературной критики. Статьи в журналы и газеты об отдельных романах и стихах писали Бальзак и особенно Стендаль, бывший почти постоянным корреспондентом английских изданий. Но признание литературной критики особым и самостоятельным фактом литературной жизни и жизни общества связано с именем **Шарля Сент-Бёва** (Charles Saint-Beuve, 1804 — 1869), известного романиста и поэта-романтика.

Статьи Сент-Бёва представляют собой аргументированные обзоры наиболее значительных явлений литературы его времени; критик размышляет об их истоках и возможных путях развития искусства, определяя наиболее характерные его черты.

Так шло развитие литературы от романтизма к реализму и далее к натурализму.

Непосредственные связи существуют между литературой и живописью, писатели часто выступали в роли художественных критиков, тех и других объединяли общие социальные и творческие интересы.

Французская живопись, как и литература, но по-своему, за первые 70 лет XIX в. прошла путь от классицизма через романтизм к реализму и подготовила основы импрессионизма. Впечатляет только перечисление имен выдающихся художников того времени: Ж. О. Д. Энгр, Э. Делакруа, К. Коро, Г. Курбе, О. Домье, Ф. Милле, Т. Руссо. В 1860-е гг. появились первые произведения будущих импрессионистов Э. Мане, Э. Дега, К. Моне, О. Ренуара. Все они, кроме Энгра, были молоды, полны веры в свои силы и отличались боевым задором.

Классицист **Жан Огюст Доминик Энгр** (1780 — 1867) был учителем многих художников Франции. Картины его не только гармоничны по композиции и сочетанию красок, но и кажутся звучащими, как музыка. Психологизм стал основой как живописного, так и словесного искусства Франции XIX в. Особенно знаменит созданный Энгром портрет журналиста, «короля прессы» Луи Франсуа Бертена (1832), который утверждал, что его кресло стоит трона. Именно такие фигуры появляются в романах Бальзака.



Ж. О. Д. Энгр. Портрет Луи Франсуа Бертена Старшего

И это не только журналисты из «Утраченных иллюзий», но и предприниматели и банкиры из других романов Бальзака и Стендаля. Мощь нового хозяина страны представлена в этом портрете известного классициста.

Эжен Делакруа (1798—1863) — глава романтической школы. Современность стала темой одной из его известнейших романтических по колориту и композиции картин: «Свобода, ведущая народ» (1830), она была написана по следам событий Июльской революции.

Оноре Домье (1808—1865) писал только современников и современность, он известен более всего как карикатурист. Все типы бездарных чиновников, продажных и ничемных государственных деятелей стали его героями. Через искажение пропорций, присущее карикатуре, он сумел передать искаженные души своих персонажей. Он сотрудничал в самых острых оппозиционных журналах: «Силуэт», «Шаривари», «Карикатюр», где печатался и Баль-



О. Домье. Улица Транснонен

зак. О мощи гротескных полотен Домье Бальзак однажды сказал: «В этом молодце сидит Микеланджело»¹. Гражданская позиция Домье отразилась в его картине «Улица Транснонен» (1834), где изображены простые люди, убитые национальными гвардейцами в квартале Сен-Мери во время восстания в Париже. Тема квартала Сен-Мери и улицы Транснонен войдет в произведения Бальзака и Стендаля. Домье был еще и прекрасным рисовальщиком, открывшим нового героя — простого труженика (цикл «Прачки»). Картины Домье «Эмигранты» (1848—1849), «Двое за столом» (1855—1860) и особенно «Вагон 3-го класса» (1863—1865) не только обладают резкой обличительной силой, но и глубоко психологичны.

Основной фигурой нового течения в живописи середины века стал **Гюстав Курбе** (1819—1877). Первым значительным и принципиально новым произведением Курбе явились «Похороны в Орнана» (1849). Фигуры и лица своих земляков (на картине изображено пятьдесят фигур) художник воспроизвел с портретной точностью. Простые и грубоватые лица на картине заставляют увидеть реальный мир таким, каков он есть на самом деле. Автор подробно воспроизводит детали одежды, даже красные гребешки головных уборов певчих, что создает контраст с темными одеяниями всех остальных персонажей. Размер картины (314×663) позволил изобразить персонажей в полный рост, придавая всему полотну монументальность, которая обычно была свойственна

¹ Цит. по: Стародубова В. Искусство Франции после 1815 г. // Европейское искусство XIX века. 1789—1871. — М., 1975. — С. 47.

только историческому жанру. Полное авторское название картины «Историческая картина одного погребения в Орнане» уравнивает по значительности настоящее с прошлым; историзм прошлого, присущий романтизму, и в живописи сменяется историзмом настоящего, который характерен для литературы этого периода.

Именно Курбе принадлежит термин «реализм»: напомним, что так был назван павильон, в котором он выставил свои картины, отвергнутые Салоном. Курбе возглавил тех художников, которые активно противостояли застывшим канонам Академии, и его влияние вышло за границы Франции. Человек необыкновенно активный по натуре, демократ по убеждениям, он принял участие в событиях Парижской коммуны и был инициатором разрушения Вандомской колонны, увенчанной фигурой Наполеона Бонапар-



Г. Курбе. Похороны в Орнане



Ж. Ф. Милле. Сборщицы колосьев

та. Разделяя убеждения философа-социалиста П. Ж. Прудона, Курбе считал, что искусство имеет не только эстетическую, но и социальную значимость.

Теодор Руссо (1812—1867) уже в 1830 г. решил, что станет «художником своей страны». Пейзажи Т. Руссо вошли в классику мировой живописи, особенно его «Вид в Барбизоне» (1840), «Дубы» (1852). Руссо хотелось приобщить зрителя к своему восприятию природы: его «Выход из леса Фонтенбло со стороны Броль. Заходящее солнце» (1848—1850), воспроизводя эффекты освещения, предшествует импрессионистическому видению мира.

Открыв для себя красоты Барбизона, Руссо поселяется там в 1847 г. Вокруг него создается круг единомышленников — барбизонцев, с именами которых связана французская школа пейзажа. Всех ее представителей объединяет желание передавать мир таким, каков он есть, видеть жизнь и ее движение в обыденных картинах природы.

Поблизости от Барбизона обосновался и **Жан Франсуа Милле** (1814—1875). Тема труда народа у него, выходца из крестьянской семьи, была основной. Особенно значительна его картина «Сборщицы колосьев» (1857), в которой рецензент газеты «Фигаро» увидел призыв к новой революции, хотя ее мягкий колорит, спокойные и благородные позы работающих женщин говорят лишь о том, что они совершают одно из важнейших дел на земле: убирают урожай хлеба. Сеятель Милле («Сеятель», ок. 1850) — это главный человек на земле, именно поэтому его фигура заняла все полотно, почти не оставив места ни пейзажу, ни постройкам.

Следующий этап в развитии искусства связан с именем **Эдуара Мане** (1832—1883), близкого к Бодлеру и парнасцам. В Курбе Бодлер видел вульгарного художника, а само слово «реализм» считал невразумительным. Так происходит смена позиций и представлений.

Мане часто использует уже известные сюжеты, интерпретируя их по-своему. Это относится к его знаменитым картинам «Завтрак на траве» и «Олимпия» (обе — 1863). В композиции первой использован набросок Рафаэля, а во второй повторена композиция «Венеры» Джорджоне. Мане увидел нового человека в, казалось бы, хорошо известном всем Париже и показал взаимоотношения людей разных классов. Именно это шокировало посетителей выставок. Шок вызывала и манера письма, изменившееся представление о прекрасном: один из рецензентов назвал Олимпию «одалиской с желтым животом». Картина имела для художника значение манифеста. Автора более всего интересовали глаза и позы персонажей, которые передавали их психологию, а также игра любимых цветов — белого и черного.

XIX век для Франции — период социальных потрясений, движений масс. Интерес к толпе и человеку толпы проявляется не только в создании Бальзаком «Человеческой комедии», где он хотел показать две или три тысячи персонажей, но и в том, что художники все чаще изображают парижскую толпу. «Музыка в Тюильри» (1862) Мане начинает серию групповых или, как еще их называют, «хоровых» картин. Однако групповые картины передают уже не движение революционных масс, как у Делакруа в картине «Свобода, ведущая народ», а вполне мирные сюжеты, рассказы-



Э. Мане. Олимпия

вающие об отдыхе парижан. Новые художественные задачи возникнут в дальнейшем перед художниками-импрессионистами.

Вопросы и задания

1. В чем проявляется связь французской истории и искусства?
2. Расскажите о реставрации и роли банкиров во Франции середины XIX в.
3. Каковы связи и отличия французского романтизма и реализма?
4. Когда появился термин «реализм»? В чем значение этого направления для мировой культуры?
5. Какие изменения произошли в художественном языке литературы середины XIX в.?
6. Как повлияла «эстетика безобразного» на поэзию середины XIX в.?
7. Какова роль драматургии в развитии французского искусства?
8. Рассмотрите литературную критику как явление общественной жизни Франции.
9. Проследите связи живописи с литературой XIX в. во Франции.

Литература

- Далин В. М. Историки Франции XIX—XX веков. — М., 1981.
- Европейское искусство XX века. 1789—1871 / Под ред. Ю. Д. Колпинского и др. — М., 1975.
- История Франции / Под ред. А. З. Манфреда и др.: В 3 т. — М., 1973. — Т. 2.
- Затонский Д. В., Наркирьер Ф. С. Французский реализм // История всемирной литературы: В 9 т. / Под ред. И. М. Фрадкина. — М., 1989. — Т. 6.
- Мастера мировой живописи XIX—XX веков / Под ред. Е. Д. Федотовой. — М., 2002.
- Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. — М., 1986.
- Ревалд Дж. История импрессионизма. — М., 1994.
- Реизов Б. Г. Французский роман XIX века. — М., 1969.
- Сент-Бёв Ш. Литературные портреты. Критические очерки. — М., 1970.
- Фаге Э. Французская литература (1848—1870) // История XIX века / Под ред. Лависса и Рамбо. — М., 1838. — Т. 6; 2-е изд., испр. и доп.: В 8 т. / Под ред. Е. В. Тарле. — М., 1938—1939.

Фредерик Стендаль

Фредерик Стендаль — псевдоним Анри Бейля (F. Stendhal — Henri Beyle, 1783—1842). Контраст политических, философских и религиозных воззрений членов его семьи подготовил его к критическому восприятию мира. Большое влияние на мальчика, а затем

и на подростка оказали дед, приверженец материалистической философии XIX в., и его учитель математики. Под воздействием последнего всю жизнь Стендаль стремился к краткости и ясности в выражении своих мыслей, к математической строгости доказательств в литературном произведении.

Его захватили события времени, и юноша, мечтая о славе, стал военным. Вместе с армией Наполеона он проделал итальянский поход и навсегда «заболел» «пленительной Италией», участвовал в походе на Москву и научился видеть в Бонапарте и положительные, и отрицательные стороны. Тема войны как трагедии прочно вошла в литературу с произведениями Стендаля. Л. Толстой писал, что он учился изображать войну у французского предшественника. Сам Стендаль повторял слова Наполеона о том, что три четверти великих людей происходят из третьего сословия. В автобиографической заметке 1837 г. Стендаль писал о себе: «Он уважал единственного человека: Наполеона»¹.

В 1802 г. Стендаль в Париже, увлекается театром, учится декламации, думает стать актером, драматическим писателем. Напряженность в развитии ситуаций и страстей была присуща его времени, а драма и строится на их конфликте; немалую роль сыграла и его любовь к актрисе Мелани Гильбер. Любовь станет в его жизни и в его произведениях главным содержанием, но чаще всего не столько радостью, сколько страданием: его письма к Метильде Дембовской и Анжеле Пьетраграу свидетельствуют об этом.

В период с 1802 по 1806 г. будущего писателя более всего интересуют работы французских энциклопедистов, произведения классиков отечественной художественной литературы, особое внимание он уделяет Ж. Расину, П. Корнелью, Вольтеру, произведениям госпожи М. де Лафайет. Его на всю жизнь очаровывает «естественный и возвышенный» Шекспир.

В 1814—1821 гг. Анри Бейль живет в Милане и пишет статьи о музыке и живописи, издает «Жизнь Гайдна, Моцарта и Метастазии», «Историю живописи в Италии». Его талант обнаружил себя в книге «Рим, Неаполь, Флоренция» (1817), ее он впервые подписал псевдонимом Стендаль.

1821—1830 гг. писатель проводит в Париже: создает психологическое эссе «О любви» (1822), в котором развивает идеи Ж. де Сталь, памфлет «Расин и Шекспир» и статью «Вальтер Скотт и “Принцесса Клевская”» (оба — в 1823), в которых определяет романтизм как современное искусство. В 1829 г. Стендаль публикует «Прогулки по Риму», возвращаясь к теме любимой Италии. В 1827 г. выходит первый психологический роман Стендаля «Арманс», однако талант писателя раскрылся только в следующем романе — «Красное и черное», который появился через три года после первого.

¹ Цит. по: Андри е Р. Стендаль, или Бал-маскарад. — М., 1985. — С. 132.

В 1830 г. Стендаль получил место консула в небольшом итальянском городке Чивита-Веккья. К этому времени он нашел свой жанр и продолжал работать в нем: в 1834 г. он пишет роман «Люсьен Лёвен», в 1839 г. — свой второй шедевр — «Пармский монастырь». В 1830-е гг. увидели свет его «Итальянские хроники». Умирает Стендаль внезапно на улице Парижа в 1842 г.

После смерти писателя были опубликованы «Жизнь Наполеона», неоконченные романы «Люсьен Лёвен», «Ламьель», автобиографические произведения «Жизнь Анри Брюлара» (инициалы героя повторяют инициалы автора) и «Воспоминания эголиста». Изучая себя с юности с позиций высокой морали и этики, он учился понимать других людей и причины их поступков, поэтому эголист для Стендаля — тот, кто исследует самого себя. Понятие «эготизм» включает в себя индивидуализм, который не является вместе с тем эгоцентризмом. Это своеобразный способ самозащиты личности от непринимаемого духа современности.

Большое место в наследии Стендаля занимают его письма (более полутора тысяч) и дневники¹, которые позволяют восстановить путь развития писателя, изменения его интересов (было время, когда он мечтал даже о славе полководца или государственного деятеля!), характер самонаблюдения. Весьма примечательно, что дневники заканчиваются тем временем, когда Стендаль начинает писать книги об искусстве. Именно в них переходит его внутренняя духовная работа, а позднее — в романы. В последних дневниковых записях намечаются будущие сюжетные и психологические ходы художественных произведений: переход от дневников к художественному творчеству ограничен.

Политические убеждения писателя пережили сложную эволюцию. В детстве он был роялистом и восхищался шуанами. Потом он приветствовал бонапартистский переворот и провозглашение Наполеона императором. Под влиянием итальянских оппозиционеров стал республиканцем; вернувшись в 1806 г. на военную службу, он связал свою жизнь с Империей, но в 1814 г. снова пришел к ее отрицанию. Республиканизм писателя ярко проявляется в его самых значительных произведениях.

9 декабря 1804 г. Стендаль записал в дневнике: «Религия венчает на царство тиранию, и все это во имя блага людей» (т. 14, с. 78). Это было записано в то время, когда первый консул Наполеон Бонапарт, рвавшийся к власти, подписал конкордат с папой, по которому католическая религия вновь признавалась религией французов и священники, оплачиваемые государством, снова получили возможность влиять на воспитание детей. В днев-

¹ Дневники и письма Стендаля цит. по: Стендаль. Собр. соч.: В 15 т. — М., 1959. Далее при цитировании в скобках будут указаны том и страница этого издания.

никовой записи — оценка создания Империи и коронации Наполеона.

Об отношении к войне и всем видам кровопролитий он писал сестре Полине в 1814 г.: «Кончены кровавые расправы, кончена война; двадцатилетнего художника уже не будут забирать в солдаты» (т. 14, с. 140). Гибель А. Шенье на эшафоте Стендаль переживал очень остро. И вместе с тем он писал, что любит человека 1793 года — того года, когда в результате Великой французской революции была принята самая демократическая из всех известных в XVIII и XIX вв. Конституция, а также декреты об уничтожении феодальных прав и привилегий и обязательном бесплатном обучении в начальных школах без воздействия католических аббатов.

Стендаль принимал лозунг Сен-Жюста «Цель борьбы — счастье масс». Его собственная этика и эстетика исходят из представления о счастье, но в понятие «счастье» Стендаль не вкладывал социально-политического значения. Воззрения писателя трудно отнести к какой-либо одной области — философии, политике, нравственности, ибо они всегда пропитаны проблемами морали. Б. Г. Реизов отмечал эту особенность философских интересов писателя — интерес прежде всего к психологии и этике¹. Он возникает под воздействием в основном французских философов XVIII в., а также Т. Гоббса. «Общественный договор» Руссо «привел его в восторг» своим демократизмом (т. 14, с. 25), хотя молодой Бейль несколько иронизирует над чувствительностью его автора.

Особое место Стендаль отводил книге К. А. Гельвеция «Об уме». В ней он нашел концепцию личного интереса, который лежит в основе всех поступков человека, и вместе с тем понятие о внутреннем нравственном критерии; им человек проверяет свои дела и желания. Представление о пользе у Стендаля особое: пользой он называет нравственный императив. Ум и чувство (на раннем этапе — страсть) — это те качества, которые Стендаль всегда ставил на первое место. Философ XVIII в. раскрыл для него исследовательские возможности ума: суждение «если разум не отважен, то зачем же разум» рождено под воздействием Гельвеция. Гельвеций же обратил внимание будущего писателя на то, что все наши идеи возникают из ощущений. Однако в творчестве писателя сенсуализм не оказывается ведущим, его время наступит на следующем этапе развития искусства, например у Флобера. Гельвеций, как и Сен-Жюст, писал о счастье, но воспринимал его только как физическое наслаждение. Идея развития личности под воздействием воспитания пришла к писателю Стендалю из этого же источника.

Суждение о счастье уточнялось под воздействием Т. Гоббса: заставляющим и раз навсегда найденным оно быть не может. Идея эволюции, постоянного развития пронизывает все произведения

¹ См.: Реизов Б. Г. Стендаль. Годы ученья. — Л., 1968. — С. 65.

писателя. Счастье он видел в области психологии. Гоббс же подтверждал для Стендаля мысль Гельвеция об особой роли ума, а это выражалось у будущего писателя в суждении о том, что именно деятельность ума создает характер.

Особую роль сыграла в развитии Стендаля книга Д. де Траси «Элементы идеологии». Там он почерпнул мысль о том, что в становлении личности первейшую роль играет воля, а в основе психики лежит ощущение, нравственное чувство — это переработанное ощущение. От де Траси идет увлечение нормативной логикой. Жесткость мышления персонажей Стендаля объясняется именно этим. Л. Гинзбург в книге «О психологической прозе» писала о бинарности психологизма Стендаля, т. е. о том, что его персонажи обычно несколько механистически раздвоены: это следствие воздействия нормативной логики, которая господствовала в XVIII в.

Вместе с тем будущий писатель интересовался сочинениями в области психиатрии работы Ф. Пинеля, читал труды П. Ж. Ж. Кабаниса, которые утвердили его в мысли о психофизическом происхождении страстей. Все это приводило Стендаля к мысли о развитии личности под воздействием окружающего мира. Материалистическая основа мироощущения будущего исследователя человеческой личности в литературе складывалась на основе трудов философов и биологов.

Эстетика Стендаля столь же тесно связана с моралью, как и философия. В памфлете «Расин и Шекспир» Стендаль отстаивал принципы романтизма, считая его современным искусством и причисляя себя к романтикам. Однако романтизм он понимал специфически. Для Франции, где классицизм был развит более, чем где-либо в Европе, противостояние классиков и романтиков было особенно актуально. Стендаль писал, что понятия «романтизм» и «классицизм» динамичны. Для Стендаля тот романтик, кто современен, как, например, Мольер; классики лишь подражают им.

Чтобы подражать природе, по мнению Стендаля, надо быть естественным, эту естественность он находит у Шекспира и у Гольдони. Шиллера он не принимает из-за искусственности персонажей и их страстей. Стремление к естественности было стремлением к искренности, потому лицемерие воспринималось Стендалем как одно из самых отрицательных свойств человека.

Стендаль считал, что страсти одинаковы во все времена (любовь, тщеславие, например), но нравы изменчивы, именно они и интересны, их следует наблюдать и изучать, они создают колорит времени. Он делал предметом изучения и самого себя, ибо это помогало ему понимать других людей и тайные побудительные причины их поступков, что было для будущего писателя-психолога особенно важным. Изучать он предлагал людей своего времени, а не вообще характеры людей. Видя динамику мира и ис-

куства, он отмечал для себя, что «все это меняется каждые полвека» (т. 14, с. 53).

Ирония всегда была присуща Стендалю, считавшему необходимым изучать основы личности и «не верить фразам» (т. 14, с. 52). В своих романах он будет обращать внимание на то, что за внешним — словами и видимыми жестами, движениями — часто скрывается истинное намерение, чувство, мысль, которые человек хочет скрыть от других. Все поведение Жюльена Сореля построено на этих несовпадениях, которые автор постоянно разъясняет.

В раскрытии души человека Стендаль пришел к выводам, которые намного опередили его век. Он писал: «... у души есть только *состояния* (курсив автора. — Г. Х. и Ю. С.), у нее нет устойчивых свойств» (т. 14, с. 62). Неоднозначность личности, ее изменчивость он отмечал уже в 1801 г., когда только начал вести свой первый дневник, но диалектику души станут изображать только в конце века, не случайно Стендаль писал, что его поймут лишь в 1880 году! Диалектика душ героев Стендаля — это то, что вызывает интерес к его психологическим романам. Ни один из его главных персонажей не выходит из романов таким, каким он в него вошел! Стендалю важно показать те причины, которые воздействуют на человека, изменяя его сущность.

Эти причины могут быть внешними — изменение под влиянием круга общения, и внутренними, зависящими от врожденных свойств.

Воспроизведение жизни души требовало особого стиля. Стендаль видел его в том, чтобы основное внимание в произведении обратить только на личность, предметный мир его интересует лишь тогда, когда он может передать новое состояние души, появление нового чувства. В «Красном и черном» название главы «Ажурные чулки» указывает на рождение любви госпожи де Реналь к Жюльену: Стендаль был убежден, что нельзя передавать чувства, не прибегая к деталям. Однако его статья «Вальтер Скотт и “Принцесса Клевская”» полемически направлена против чрезмерного введения вещного мира в художественное произведение. Стендаль писал: «Легче описать одежду и медный ошейник какого-нибудь средневекового раба, чем движения человеческого сердца» (т. 7, с. 316). Не принимал он и принципа построения романа В. Скотта, при котором почти вся первая половина произведения служила подготовкой к развитию основного события. У Бальзака же особенно ценил «Отца Горио» и «Лилию долины», последний роман — за характер госпожи де Морсоф, что тоже весьма показательно, ибо нигде более Бальзак столь детально не воспроизводил душевные движения человека.

Диалектика лежит и в основе определения характера персонажа, причем само определение снова заставляет вспомнить о философских пристрастиях автора. В письме, являющемся ответом

Бальзаку на статью «Этюд о Бейле», посвященную анализу «Пармского монастыря», Стендаль изложил основные особенности своего творческого метода и свое понимание особенностей характера литературного героя: «Я беру хорошо известное мне лицо, оставляю ему его привычки, которые он приобрел, отправляясь каждое утро на охоту за счастьем, а затем придаю ему несколько больше ума» (т. 14, с. 315—316, 325). Обратим внимание на четыре составляющие — известные люди, приобретенные привычки, охота за счастьем и ум. Все они говорят о зависимости характера от обстоятельств, о связи литературного героя с реальностью, об уме как основной черте личности. Охота за счастьем, причем каждодневная, включает в себя целый комплекс идей. Во-первых, под счастьем подразумевается цель человека, а это определяет уровень его духовного развития. Во-вторых, каждодневная «охота» зависит от нравственного уровня личности: пути к этому счастью могут быть различны — от преступления до жертвенного служения идеалу. Эстетическая норма Стендаля теснейшим образом связана с этическими воззрениями.

Сам он стремился писать стилем Кодекса Наполеона, т. е. «правдиво», «ясно о том, что происходит в сердце человека» (т. 14, с., 315). Образцом для него был также стиль маркиза де Сен-Симона, автора известных «Мемуаров», жившего в XVIII в.

Стендаль, называвший себя романтиком, мыслил как реалист, когда утверждал, что необходимо придерживаться соответствий между характером и обстоятельствами, в которые он поставлен. Примером несоответствий является для него «Дон Жуан» Байрона: «У человека, который носит имя Дон Жуана, не должно быть обыденных приключений»; «“Дон Жуан” Байрона только Фоблаз, которому жареные жаворонки падают прямо в рот» (т. 15, с. 299, 300). В изображении событий Стендаль ценит драматическую напряженность (он считал в начале своего пути, что станет драматургом и писал драмы).

«*Арманс*» (Armanse, 1827) — это первый роман Стендаля о любви, ее радостях, а чаще — страданиях. Метод писателя еще не сложился, связи с романтизмом прослеживаются в необычности характера главного героя Октава Маливера, который заставляет вспомнить одиноких и демонических персонажей романтиков. В «Арманс» сильны связи и с традицией французского романа, идущие от «Принцессы Клевской» госпожи де Лафайет¹. Р. Андриэ писал, обращаясь к самой большой и самой несчастной любви Анри Бейля: «Если бы Метильда его любила! Бесспорно, вся его жизнь переменялась бы. Но, может быть, у нас не было бы “Красного и черного”, “Обители” и “Люсьена Лёвена”»¹.

¹ Забабурова Н. В. Творчество Мари де Лафайет. — Ростов н/Д, 1985. — С. 160.

Знаменательно полное название — «Арманс, или Сцены из жизни парижского салона 1827 года». Стендаль, как и позднее Бальзак, точно обозначает время и место действия, чтобы передать особенности нравов, хотя в отличие от Бальзака он не будет создавать целой системы произведений, характеризующих это время. Не менее значительно и предисловие, в котором писатель формулирует одно из важнейших положений своей эстетики — представление о неоднозначности восприятия мира разными людьми: «Если бы голубок, воркующих на вершинах высоких деревьев, спросили, что собою представляет, по их мнению, Тюильрийский сад, они ответили бы: “Это огромная зеленая равнина, где можно наслаждаться ярким солнечным сиянием”. Мы, гуляющие по этому саду, сказали бы: “Это прелестный тенистый парк, который защищает от зноя и особенно от невыносимо слепящих лучей летнего солнца”». Этот пример автор завершает суждением: «Точно так же о любой вещи каждый судит в зависимости от своего положения» (т. 5, с. 6; *перевод Э. Линецкой*). Идеи предисловия в романе реализуются Стендалем еще несколько прямолинейно, но во всех следующих его произведениях уже становятся основой передачи восприятия мира людьми.

Сюжет «Арманс» довольно прост: в этом чувствуется воздействие традиции психологического романа госпожи де Лафайет. В романе идет речь о странном характере главного героя Октава де Маливера, который, полюбив свою кузину Арманс, испугался самого чувства любви, хотя высоко ценил дружбу с этой незаурядной девушкой. Он все же женился на ней, но, получив подложное письмо, в котором был подделан ее почерк, решил, что она его не любит, и покончил с собой, чтобы освободить свою жену, не бросив тени на ее репутацию. Главной задачей автора являются не сюжетные перипетии, а раскрытие душевного и духовного мира персонажей.

В числе предшественников Октава можно назвать и Рене Шатобриана (хотя Стендаль органически не принимал стиль этого автора), и Адольфа Б. Констана, и героев Дж. Байрона. Но Октав помещен, в отличие от своих романтических предшественников, во вполне реальные социальные условия: в романе даже идет речь о возмещении убытков аристократам по закону 1825 г. Странности поведения главного героя усиливаются еще и тем, что автор надевает его нераскрываемой тайной, которая заставляет называть себя чудовищем, приходиться в ужас при мысли, что он, который дал себе клятву в шестнадцать лет никогда не любить, вдруг оказался во власти неодолимого чувства.

Тема страха перед жизнью и чувством, очевидно, возникает не без влияния творчества Лафайет, но, вернее всего, он порожден

¹ Андрие Р. Стендаль, или Бал-маскарад. — М., 1985. — С. 176.

временем, в которое не вписывается герой. Страх в душе Октава порой переходит в ужас, он нередко кричит, пугая окружающих. Этот мотив более не возникнет в романах Стендаля, он — дань заимствованной традиции. Не будет в дальнейшем и полного отсутствия честолюбия у героя. Приглушена еще и авторская ирония, главных героев она не касается вообще.

Однако здесь уже возникает другой мотив, который пройдет через все творчество писателя — это неизбежность гибели героя в финале. Причины могут быть разные, но смерть обязательна, в ней отражена стэндалевская концепция мира и человека.

Октав наделен еще рядом черт, которые будут неизменно присущи всем персонажам Стендаля: верностью долгу, самоуважением, внутренним нравственным критерием, определяющим все поступки, раздвоенностью, рождающей дополнительные сложности в отношениях с окружающими и своей собственной совестью.

Интересен и главный женский характер. Арманс Зоилова (Стендаль наделяет ее, полурусскую-полуфранцуженку, «русской» фамилией, которая звучит по-русски только для иностранца) не только красива, но и умна, тактична, самоотверженна в любви и дружбе. Она резко выделяется на фоне светских дам, однако еще традиционно обладает настолько нежными чувствами, что постоянно падает в обморок. В характере Арманс просматриваются черты госпожи де Реналь из «Красного и черного».

Проблема человека и внешнего окружения, как мы отмечали выше, решается у Стендаля не в духе В. Скотта и О. Бальзака. Вещный мир у него практически отсутствует: он возникает только тогда, когда необходим для передачи душевного состояния. Нет и подробно разработанных портретов, но есть одна, уже в духе складывающегося стэндалевского стиля деталь: Октав постоянно думает о низком потолке своей комнаты. Став богатым, он решает прежде всего перестроить свою комнату так, чтобы потолок перестал его давить, хотя давит героя не только и не столько потолок, сколько вся атмосфера света с его условностями. Неслучайно первые дни после объяснения в любви он проводит с Арманс в усадьбе, на лоне природы.

Новелла «**Ванина Ванини**» (Vanina Vanini, 1829), входящая в «Итальянские хроники» (Chroniques italiennes) — новый этап в развитии Стендаля как писателя. В новелле по-прежнему ощущаются романтические тенденции: это драматический сюжет, ослепленный переодеваниями, необычность любящей пары — аристократка и сын лекаря, резкий контраст нравов высшего общества и простого народа, любовь и свобода как две основные темы. Но тема свободы Италии рождена временем, как и карбонарии, которые появляются в новелле; к ним принадлежит главный герой Пьетро Миссирилли. Социально детерминированы характеры

аристократки Ванины, думающей только о своей любви и презирающей себя вначале за то, что позволила так свободно обращаться с собой сыну простолюдина, и Пьетро, способного на время забыть о родине, но не способного жить только любовью и простить предательство отчизны во имя личного чувства.

В раскрытии характеров уже заметны черты собственного стиля Стендаля. Один и тот же факт — решение Пьетро оставить дворец Ванины — любящие воспринимают по-разному: для карбонария это твердое решение вернуться к своим гражданским обязанностям, Ванина не способна понять, как человек, которого любит она, может ее покинуть. (Вспомним, как в предисловии к «Арманс» Стендаль писал о голубках и людях в Тюильрийском саду в жаркий день.)

В новелле появляются сюжетные ходы и темы, которые позднее будут реализованы в романах. Аристократка и простолудин — это Матильда и Жюльен Сорель в «Красном и черном», Сансеверина и Ферранте Палла в «Пармском монастыре». Тема Италии и борьбы карбонариев — это граф Альтамира и его мысли о борьбе за свободу в «Красном и черном», это линия Ферранте Палла в «Пармском монастыре». Тема революции и свободы в «Красном и черном» возникнет в размышлениях Матильды, сопоставляющей Жюльена с Дантоном; тема Ливио Савелли, жениха Ванины, будет развита при изображении салона маркиза де Ла-Моля и его сына, придворных в Парме. В Италии, стране страстных и свободных людей, должны были завершиться события неоконченного романа «Люсьен Лёвен».

Анализизм стиля Стендаля-психолога проявится в том, как изменяется ход мыслей Пьетро Миссирилли: размышляя о Наполеоне, он вдруг вспоминает насмешку того над итальянцами, которые якобы не способны бороться, а только говорить с женщинами о борьбе за свободу. Именно это и заставляет юношу покинуть любимую им женщину. Но герой не избавлен от иронии автора: она не только в причине, заставившей его вернуться к карбонариям, но и в том, как его вента (сообщество) отметила возвращение товарища.

Н. В. Забурова называла,¹ ссылаясь на работу Ж. Фабра, такой стиль *style pensé* (стилем продуманным, от *la pensée* — размышление, способность мыслить, ум, мысль). Стиль Стендаля, продуманный, рожденный мыслью, размышлением. Впервые он в полную силу заявит о себе в романе «Красное и черное».

Роман «*Красное и черное*» (*Le rouge et le noir*) вышел в ноябре 1830 г., хотя был помечен 1831 г. В обращении «К читателю» автор сообщает, что он был написан в 1827 г. Однако известно, что Стендаль писал его в 1829—1830 гг.

¹ Забурова Н. В. Творчество Мари де Лафайет. — С. 102.

Уже в названии содержатся обобщение и загадка: Стендаль любил мистификации не менее, чем его младший друг Мериме! Разгадок несколько. Наиболее распространенная: красное — это карьера военного и его красный мундир, черное — карьера священника и его черная сутана. Возможно и иное: красное — революция (образ Дантона сопутствует Жюльену), черное — реакция (заговор де Ла-Моля). Собираясь стать воспитателем детей де Ренала, Жюльен в церкви видит красные отсветы, напоминающие кровь, — в финале его красную кровь прольет палач в черном одеянии. Не менее достоверно и следующее предположение: это игра в рулетку: красное — выигрыш, черное — проигрыш. Игра постоянно присутствует в поведении героя, ибо ему почти всегда приходится надевать маску — лицемерить, играть роль, нередко на грани жизни и смерти. Тема игры, маски станет постоянной в романном творчестве Стендаля. Возникающие варианты истолкования названия только подтверждают его многозначность и сложность проблем произведения.

Почти все главы имеют эпитафьи, которые кратко передают основную мысль и подписаны именами (не всегда подлинными) Локка, Дидро, Лопе де Вега, Берталотти, Шиллера, де Мюссе, Макиавелли, Дантона, Гоббса и целого ряда других более или менее известных людей. Только стихи Байрона и Шекспира действительно подлинные. Традицию начинать главу с эпитафьи ввел В. Скотт, но мы знаем, как Стендаль воспринимал его метод, поэтому в применении эпитафьев у Стендаля может заключаться ирония над самим приемом вводить их в канву произведения, это своеобразная игра с читателем, которого автор включает в процесс осмысления событий и характеров, но наряду с этим не стремится превратить свой роман в трактат по истории или психологии.

Однако на три эпитафьи мы обратим особое внимание. Первая часть романа начинается со слов, приписываемых Дантону: «Правда, горькая правда». Бальзаку Стендаль писал, что стремится изображать правдиво то, что происходит в сердце человека. Имя Дантона в романе о «возмутившемся плебее» указывает на внутренние родственные связи с людьми 1793 г., которые были духовно близки автору и его герою. Перед первой главой помещен эпитафья, подписанный Гоббсом: «Соберите вместе тысячи людей — оно как будто не плохо. Но в клетке им будет не весело» (*перевод С. Боброва и М. Богословской*) — Put thousands together — less bad. But the cage less gay. Эти два эпитафьи создают общее настроение: правда о клетке, где насильно заключены самые разные люди. Сущность этой клетки раскрывает роман. Третий эпитафья: «Роман — это зеркало, с которым идешь по большой дороге» — Un roman: c'est un miroir qu'on proméne le long d'un chemin приписан Сан-Реалу. Это один из основополагающих принципов отраже-

ния мира писателем-реалистом, будь то Стендаль или Бальзак. Принцип зеркала у Стендаля получает дополнительный штрих: в зеркало, проносимое по большой дороге, попадает больше явлений, чем в то, которое установлено неподвижно, при этом автор как бы устраняется от комментирования. Стендаль действительно почти не высказывает своего отношения к событиям, личная форма «я», «меня», «мне» в романе практически отсутствует. Фактически нет в романе и отступлений от изложения главных событий, только однажды в скобках автор помещает свое рассуждение о том, что современный роман не будет понят французом, если в нем не будет политики.

Хотя главный интерес романа создают характеры Жюльена Сореля, Матильды де Ла-Моль и госпожи де Реналь, но жизнь общества и его основные конфликты не менее значительны, именно они и формируют характеры. Это та часть произведения, которую сам автор называл идеологической и с уяснения сущности которой начинал работу над каждым романом.

В психологическом романе воспроизведена атмосфера французской жизни, предшествующая Июльской революции. Это достигается не только указанием на конкретное время и место действия, но и аллюзиями, которые связаны с историческими реалиями. Как было отмечено самим автором, события происходят в 1827 г.; именно тогда и возникают изображенные в романе конфликты. Место действия первой части романа — провинциальный город Верьер, а затем Безансон. В примечании автора, помещенном после текста произведения, сказано, что город Верьер выдуман, а в Безансоне он никогда не бывал. Избрание вымышленного или неизвестного места давало автору большую свободу, ибо он не только изображал характеры своих современников, но и воспроизводил социальные и политические отношения Франции времен Реставрации, используя Верьер как некую общую модель. В последнем романе Стендаля такую же роль будет играть Парма, но описание нравов будет связано уже с Июльской монархией. Местом действия второй части романа становится в основном Париж, и это не случайно, ибо проблематика произведения требовала более тесной соотнесенности с центром страны, где конфликты более всего обнажены и полнее представляют особенности времени.

В романе нет реальных исторических фигур, но де Нерваль «объединил» в себе двух министров Карла X — Виллеля и Полиньяка, постановления (ордонансы) которых спровоцировали выступления народа, приведшие к Июльской революции. Граф Альтамيرا напоминает неаполитанца Ди Фиоре, карбонария, приговоренного к смертной казни за революционную деятельность. Слуги де Реналья ходят по пятницам на какие-то собрания: автор имеет в виду те организации, которые были действительно созданы тай-

ной католической Конгрегацией для пропаганды монархических и католических идей. Эти организации шпионили за господами с помощью прислуги.

Реальные факты дали писателю основы сюжета и характера. В газете Стендаль прочитал об истории Берте, учителя в семье аристократов, в которого влюбилась их дочь. Однако Берте получает крайне плохую характеристику от прежней хозяйки, которой он служил в качестве домашнего учителя. Желая отомстить, Берте стреляет в нее; молодого человека приговаривают к смертной казни. История некоего Лаффита, тоже почерпнутая Стендалем из газет, рассказывала о молодом человеке из третьего сословия, весьма одаренном, много читавшем. Его полюбила аристократка, но он не ответил на ее любовь. Она оклеветала его, юношу казнили. Стендаль увидел в этих газетных публикациях отражение законов своего времени: выходец из третьего сословия, если он поднялся над общим уровнем развития общества, оказывается опасен. Под пером писателя он становится тем «возмутившимся плебеем», которого он изобразил в своем Жюльене Сореле. Для Стендаля эти люди из третьего сословия составляли ту часть общества, в которой заключены новые силы, но которая не имеет прав в современном мире и обречена на гибель.

Основной конфликт времени Стендаль видел в противостоянии аристократии, стремившейся не утратить окончательно власти и богатства, и буржуазии, которая всевозможными, часто бесчестными, путями рвалась к богатству и власти. В первой части романа это де Реналь и Вально, во второй — де Ла-Моль и тот же Вально. Если в первой части романа борьба идет в основном за власть в провинции, то во второй части в центре общественной жизни оказывается роялистский заговор, претендующий на восстановление абсолютизма; проблемы получают политическую окраску. Само деление на две части продиктовано, вероятнее всего, именно этими изменившимися целями. При этом Стендаль большую роль в перераспределении сил отводит духовенству опять-таки в силу особенностей жизни общества того времени.

Характернейшей фигурой становится господин Вально, человек из третьего сословия, которого Стендаль называет *un faraud* (курсив автора. — Г. Х. и Ю. С.), что можно перевести как «фат», «хлыщ», «фанфарон», «бахвал». (Переводчик выбирает «пройдоха», что содержит в себе коннотации всех вариантов оригинала.) О методах его действия автор говорит, что он словно стремился выбрать из числа лавочников двух завязтых дураков, из судебных — двух завязтых невежд, из лекарей — шарлатанов. А после того, как он «собрал самую шваль от каждого ремесла, он предложил им: “Давайте царствовать вкупе”» (*Régnons ensemble*). Господин де Реналь, стремясь приспособиться к времени, стал владельцем фабрики, сам он не ворует, как Вально, но бесцве-

тен, не умен, едва удерживается у власти. В финале романа место мэра де Реналь уступает Вально, и в этом автор видит историческую закономерность: к власти приходит новая беспринципная буржуазия.

Стендаль показывает и истоки явления. В первой главе второй части на пути Жюльена Сореля в Париж встречается некий философ Сен-Жиро, любитель природы, не желающий заниматься политикой. Его фактически принудили продать замок Монфлери, теперь он хочет поселиться в Париже, спрятаться там от ханжей, святош и жуликов всех мастей. Основа всех современных конфликтов, считает он, заложена была Наполеоном, ибо он дал власть реналем и шеланам, а они уже допустили к ней вально и милонов.

Аббат Шелан при всей своей приверженности догматам религии оставался честным человеком, как и аббат Пирар, но есть представители церкви Кастанед и Малон, готовые на любую ложь и преступление. Вально ворует и на поставках в дом призрения, и при совершении всех возможных сделок. Кастанед — это его двойник от клерикалов. Собеседник Сореля Сен-Жиро развивает мысль о путях развития соперничества аристократии и буржуа, говоря, что Вально «вышибет стул» из-под Реналья. В финале романа Вально становится необходимым аристократу де Ла-Молю, а де Реналь лишается поста мэра.

Париж — центр политической и культурной жизни Франции. Он показан глазами провинциала Жюльена Сореля, который постепенно понимает суть происходящего и характеры участников событий. В Париже герой попадает в самый центр заговорщиков, готовящих государственный переворот. Но кто они? Первый «поглощен своим пищеварением» (*d'un homme qui digère*); в глазах второго «нельзя было прочесть ничего, кроме злости дикого кабана» (*l'œil brillant et sans expression autre qu'une méchanceté de sanglier*); третий имел вид «поистине святоотческий» (он позднее оказался предателем) (*on ne pouvait pas avoir l'air plus paternel*); четвертый «немного смахивал на сумасшедшего» (*un peu fou*). Во главе заговора стоял герцог, у которого его происхождение выражалось в умении одернуть лакея. Он был подобен заводной кукле, его физиономия аристократическая и совершенно незначительная (*il eût été difficile d'avoir l'air plus noble et plus insignifiant*). Сравнение с заводной куклой не раз возникает в сознании Жюльена Сореля, когда он видит аристократов Парижа. К маркизу де Ла-Молю и автор, и его герой относятся с уважением, но вот кредо этого аристократа: «Установим, кого надо раздавить» — *Sachons qui il faut écraser*. С одной стороны, журналисты, избиратели, короче говоря — общественное мнение; вся молодежь и все, кто ею восхищается. Пока они кружат себе головы собственным пустословием, мы, господа, пользуемся великим преимуществом: мы распоряжаемся бюджетом». Вально распоряжался только бюджетом дома

призрения, де Ла-Моль — бюджетом всей страны. Не случайно перед выборами оба они так хорошо поняли друг друга, а в конце романа их силами был погублен «возмутившийся плебей» Жюльен Сорель.

За каждым именем у Стендаля стоит определенная общественная сила. Одна из этих сил — религия и те, кто связан с ней, — клерикалы. Стендаль писал о религии, венчающей на царство монархию. Безансонская семинария раскрывает суть мыслей писателя о клерикалах. Саму семинарию Жюльен называет адом на земле, и в этом аду более всего боятся книг и тех, кто мыслит. Именно там Жюльен научился ежеминутному лицемерию. Те, кто должен в будущем воспитывать духовно своих прихожан, думают только о сытной еде, даже карьера им нужна, чтобы иметь верный заработок, ибо почти все семинаристы вышли из полуголодных крестьянских семей. В финале Жюльен узнает, что письмо де Ла-Молью с его характеристикой было написано госпожой де Реналь под диктовку аббата Кастанеда, ненавидевшего умного юношу еще со времен семинарии. Госпожа де Реналь говорит Жюльену: «Вот на какой ужас толкнула меня религия» (*Quelle horreur m'a fait commettre la religion*). Фактически именно клерикалы и насаждаемая ими слепая вера привели Жюльена Сореля на гильотину.

Жюльен занимает центральное место среди всех героев, автор не только раскрывает основы его личности, но и показывает эволюцию героя под влиянием обстоятельств. Он многолик: в доме де Реналей — учитель, в семинарии — послушный ученик, в особняке де Ла-Молей — исполнительный секретарь. Рядом с Матильдой он играет роль, хотя ему хочется быть естественным; ранее с госпожой де Реналь он вел себя как донжуан. Все эти маски скрывают его подлинное лицо, которое приоткрывается только тогда, когда он страдает от грубости своих родных и становится самим собой рядом с любимой им госпожой де Реналь, с другом Фуке и, наконец, незадолго перед казнью, когда с ним снова рядом госпожа де Реналь. В Париже он призывает себе на помощь дух Тартюфа. Стендаль пишет о Жюльене: «он тщательно продумывал свои фразы, исполненные весьма тонкого и осторожного лицемерия, и для своего возраста справился с этим не так уж плохо» (*il inventait correctement les paroles d'une hypocrisie cauteleuse et prudente. Ce n'est pas mal à son âge*). Роман Стендаля лишен однозначности: его главный герой отнюдь не идеальная личность. Писатель еще в 1804 г. сообщил сестре Полине, что он «не встретил в обществе ни совершенно хороших, ни совершенно дурных людей» (т. 15, с. 40). Но в 1831 г. он уже воспринимал сочетание «Жюльен Сорель» не только как собственное, но и как нарицательное имя, утверждая, «что никто не может нажить большого состояния, не будучи Жюльеном» (т. 15, с. 234).

В начале романа Жюльену 19 лет, погибает он в 22 года. В первых главах это юноша, который чувствует себя чужим в родном доме, где ценят грубую силу, а в книгах видят только пустое бабловство. Для него книги — уже смысл существования, особенно мемориал с острова Святой Елены, где записаны мысли боготворимого им Наполеона.

Это человек, который ведет двойную жизнь, ибо он понял, что карьеру можно сделать, лишь скрывая свои мысли. Честолюбие — одна из основ его личности, равно как воля и ум, благодаря которым ему удается подняться из своего первоначального состояния. Мышление героя идет по законам формальной логики: «(1) Когда Бонапарт заставил говорить о себе, Франция трепетала от страха перед иноплеменным нашествием; военная доблесть в то время была необходима и она была в моде. (2) А теперь священник в сорок лет получает жалованья сто тысяч франков, то есть ровно в три раза больше, чем самые знаменитые генералы Наполеона. (3) Им нужны люди, которые помогли бы в их работе. Надо стать попом». Расчет присутствует во всем. В подлиннике именно «священником» — *prêtre*, а не «попом» — *pope*. Переводчик огрубляет подлинник и делает Жюльена более циничным.

Стендаль в своих дневниках неоднократно писал, что надо заниматься самонаблюдением, чтобы узнать людей. История с рукой госпожи де Реналь, которой Жюльен сначала коснулся случайно, ставшая хрестоматийной, — результат авторского самонаблюдения: писатель показывает, как на основе продуманного поведения можно зажечь огонь любви, оставаясь совершенно равнодушным.

Долг простолюдина, которого не считают себе равным все стоящие выше, станет определяющим во всех поступках Жюльена. Суть долга состоит в осознании самооценности личности, а потому и в необходимом самоуважении, на которое имеет право каждый человек, независимо от его общественного положения. Мы помним, как развивается история с рукой, но обратим внимание на авторское замечание перед первой попыткой завладеть ею: «он наблюдал за ней (за госпожой де Реналь. — *Г. Х. и Ю. С.*), словно за врагом, с которым ему предстояла схватка» — *il l'observait comme un ennemi avec lequel il va falloir se battre*. Попытка завладеть ручкой дамы, а потом и поцеловать ее в присутствии супруга приравнивается к сражению с врагом. И это не случайно, ибо молодой человек действительно оказывается во вражеском стане. И постоянный призыв «*К оружию!*» (*aux armes!* — курсив автора. — *Г. Х. и Ю. С.*), обращенный к себе в наиболее сложных ситуациях, и размышление о том, что он выиграл сражение («Я выиграл битву! — *J'ai gagné une bataille*) после ночного поцелуя руки в присутствии мужа — все это говорит о той ежедневной борьбе с обществом, которую пришлось вести Жюльену.

Однако, начав с обмана, Жюльен искренне увлекается госпожой де Реналь, проникается глубоким уважением к аббату Пира-ру. Тяжело ему лгать благодетельствовавшему его маркизу де Ла-Молю, особенно трудны ему отношения с Матильдой, которую, как он понимает, ему необходимо постоянно держать в страхе, иначе она станет оскорблять его самого, а он ее искренне любил и страдает от изменчивости характера гордой аристократки. Только своего друга Фуке он не обманывал никогда, потому что и тот не был способен на обман.

Все суждения об окружающем мире автор вкладывает в уста Жюльена, заставляя его последовательно понять мир аристократов и буржуа провинции, обитателей семинарии — учеников и воспитателей, аристократов Парижа. Но войти в это общество юноша из семьи столяра не может, его поведение и взгляды внушают опасения аристократам Парижа, неслучайно, характеризуя его, не раз вспоминают Дантона. Матильда говорит, что в случае революции она может быть покойна, если рядом с ней будет Жюльен Сорель: она тоже видит в нем будущего ниспровергателя устоев и «дух восставшего плебей».

Этот восставший плебей, стоя на высоком утесе, смотрит на равнину у своих ног: «Ястреб, сорвавшись со скалы над его головой, бесшумно описывал громадные круги, время от времени появляясь в поле его зрения. Жюльен машинально следил взором за пернатым хищником». Обратим внимание на образы: Жюльен следит взором за ястребом (*épervier*), он завидует пернатому хищнику (*l'oiseau de proie*). Образы подсказывают способы достижения цели, а размышление о Наполеоне называет и саму цель — подняться над этим миром и диктовать ему свои законы.

В тюрьме молодой человек, заново осмысливая свою жизнь, понимает, что все его успехи ничто по сравнению с любовью госпожи де Реналь.

Прежние обольщения исчезают, мемориал с острова Святой Елены кажется ложью: миф, связанный с именем Наполеона, рассеивается. Любовь Матильды его утомляет и раздражает излишней аффектацией даже в самых трагических ситуациях. Бога он не принимает, считая его слишком жестоким, а его служители вызывают еще более сильное, чем раньше, отвращение своим стремлением создавать эффектные зрелища и подчинять несчастных обещаниями или угрозами. Склонившись на их посулы, Жюльен смог бы избежать казни. Здесь уже нет мечты о свободе одинокого хищника: в финале романа перед нами несчастный молодой человек, который в полную меру ощутил свое одиночество, свою чуждость обществу, ибо ум и талант опасны, если ими обладает человек из третьего сословия. Р. Андрие писал, что в финале «Красного и черного» писатель сумел «сделать из кровавой развязки поэму во славу своих героев, своего рода оптимистическую траге-

дию»¹. Можно согласиться с тем, что автор действительно создал поэму во славу героя, но трагедия осталась именно трагедией, оптимизма в ней нет, ибо страдания готовящегося к смерти полного сил, умного и мужественного человека не раз заставляют его плакать, сожалея о невозможности избежать страшного конца.

Часто остается вопрос: почему Жюльен стрелял в госпожу де Реналь? Решают его порой однозначно: он мстил ей за то, что она разрушила все то, чего он достиг. Но надо помнить, что она для него — образец добродетели, честности, человечности, любви. И вдруг она разрушает его представление об идеале, который всегда был в его душе, но порой затемнялся расчетом. Стендаль не разъясняет причин поступка своего героя, заставляя его действовать в состоянии аффекта. Однако, когда он приходит в себя в тюрьме, его первый вопрос: жива ли госпожа де Реналь? Косвенно автор снимает обвинение с героя. О возвращении к самому себе истинному, человеческому, способному на самые благородные поступки говорит тот факт, что последние недели в тюрьме после приговора Жюльен был счастлив только в присутствии госпожи де Реналь.

Л. Гинзбург писала о том, что ранний реализм, в котором совмещаются черты рационализма XVIII в. и романтизма, «еще не может и не хочет уйти от рационалистической бинарности в изображении человека, от понимания поведения как непрерывной работы двух элементов, из которых то один, то другой побеждает, с тем, чтобы в свою очередь уступить дорогу противоположному»². В достаточной мере это суждение приложимо к изображению душевной жизни Жюльена Сореля, но спонтанные действия (попытка убить госпожу де Реналь, неожиданное заявление, что он ночью явится поговорить с ней, невозможность сдержать слезы в целом ряде ситуаций и т. п.) говорят уже о рождении нового вида психологизма, который появится в следующем романе писателя.

В романе есть не только талантливо написанный неординарный мужской характер (здесь, безусловно, велика роль самонаблюдения автора) — два женских характера построены не менее ярко, и при этом автор более всего использует классификацию, которую он создает в статье «О любви» (написана в 1820 г., напечатана в 1822 г.). Стендаль различал любовь-страсть, любовь-влечение, любовь физическую и любовь-тщеславие (*l'amour-passion*, *l'amour-goût*, *l'amour-physique*, *l'amour de vanité*). Любовь-страсть в произведениях Стендаля обычно овладевает героем почти внезапно, под ее воздействием человек чаще всего совершает необдуманные и спонтанные поступки, его чувства не подчиняются ему. Такой оказалась любовь госпожи де Реналь. Любовь-тщеславие

¹ Андриэ Р. Стендаль, или Бал-маскарад. — С. 216.

² Гинзбург Л. О психологической прозе. — Л., 1971. — С. 296.

рассчитывает, взвешивает свои возможности, это прежде всего чувство Матильды на раннем этапе. Позднее ею тоже овладевает любовь-страсть, но эта страсть явно порождена тщеславием и оскорбленной гордостью девушки из знатной семьи, которой пренебрег человек из третьего сословия. Недоумение рождает новое чувство.

Две страсти переживает Жюльен Сорель, но каждая из них окрашивается по-разному, ибо они вызваны разными женщинами. При этом стоит, вероятно, сказать и о том, что ни одна из форм любви не представлена у Стендаля в чистом виде, ибо он прекрасно понимал, насколько сложно описываемое им чувство. Физическое начало присутствует во всех этих формах, тщеславие порой совершенно отсутствует (у госпожи де Реналь).

Любовь-влечение по Стендалю — это скорее стремление вести себя так, чтобы в ухаживании за дамой проявить полное знание всех возможных приемов обольщения и использовать весь необходимый в этом случае словарь. Это светская игра в любовь, а не подлинное чувство. Только в «Пармском монастыре» принц Рануций V более всего по законам этой формы проявит себя в отношениях с Джиной. Стендаль видит ложь, лежащую в основе любви-влечения.

Психологизм Стендаля проявляется не только в описании чувства любви или в стремлении воспроизвести механизм рождения мысли. Наследник романтиков (а потому и любовь героев у него занимает первое место), он постоянно отмечает раздвоенность личности. Его героини раздражаемы противоположными чувствами, но самонаблюдением в духе Констана или Мюссе Стендаль их практически не наделяет. Ярчайший пример внутреннего раздвоения и возникновения произвольной мысли — это отмеченное госпожой де Реналь неожиданное радостное чувство избавления, которое могло бы дать ей возможность выйти замуж за Жюльена, если бы ее муж погиб на дуэли. Однако она сейчас же начинает искать пути предотвратить эту дуэль.

Завершая разговор о первом значительном романе Стендаля, необходимо обратить внимание на роль предметного мира. Портреты персонажей практически отсутствуют, если не считать описания внешности Жюльена Сореля, которое Стендаль дает дважды, чтобы подчеркнуть в первом случае волю и ум героя, а во втором — его чувствительность. Внешний облик госпожи де Реналь автора не интересует, но главу XIII автор называет «Ажурные чулки» (*Les bas à jour*): именно здесь предмет указывает на новое состояние женщины, лишенной кокетства, которая, полюбив, стала следить за своими туалетами. Господин де Реналь был скуп, весьма оберегал все принадлежащие ему предметы, но ревность и вызванная ею ярость проявились в том, что он сломал прекрасный столик жены, стремясь найти ее переписку.

Стендаль отмечал, что в некоторых ситуациях человек вдруг обращает внимание на какой-либо предмет, именно в нем реализуется для него особенность ситуации. Так он заставляет своих героев видеть мир не во всей совокупности внешних деталей, как это делал Бальзак, но выхватывая наиболее выразительные детали. Когда Жюльен первый раз оказывается перед домом маркиза де Ла-Моля, он обращает внимание не на его архитектуру, а на черную мраморную доску, на которой было вырезано, что это особняк де Ла-Моль (l'Hôtel de La Mole). Не считая Матильду красивой, Жюльен вместе с тем долго не может найти определения ее глазам, и наконец говорит себе: «Они у нее искрометные» (Ils sont scintillants). Французское слово scintillant переводится как «сверкающий», «блестящий», «мерцающий».

Значительное место в тексте занимают внутренние монологи героев, т. е. вся нагрузка ложится в основном на самих персонажей и их способность судить о событиях и чувствах. При этом следует отметить, что автор не стремится передавать полностью все суждения персонажей и завершает их часто сокращениями «и т. д.», подчеркивая этим сложность и непрерывность процесса мышления человека. Главную же задачу автор видит в том, чтобы показать те пути, которыми персонажи отправляются на охоту за счастьем, и раскрыть, что они понимают под счастьем.

И еще одно замечание о сюжетостроении и его связи с концепцией мира и человека у Стендаля. В начале романа Жюльен Сорель, направляясь в дом мэра, заходит в церковь. Там он видит красные отсветы от занавесей и обрывок газеты, где сообщается о казни человека по фамилии Жанрель. Юноша неприятно поражен совпадением конца фамилий. После этого все действие будет стремиться к трагической развязке. Возникает своеобразная фатальная зависимость всей судьбы человека от некоего случайного обстоятельства, которое становится ему известно. Человеческая судьба оказывается предначертанной, примета открывает ее суть. По такому принципу будут строиться все следующие романы Стендаля.

Сюжетной основой «*Люсьена Лёвена*» (Lucien Leuwen, 1834) послужил роман госпожи С. Готье «Лейтенант», который писательница дала Стендалю на отзыв. Произведение было слабым, его стиль и разработка психологии персонажей вызвали целый ряд замечаний писателя, но, как отмечал Б. Г. Реизов, «его привлекла тема: история молодого республиканца, выгнанного из Политехнической школы и оказавшегося лейтенантом уланского полка, расквартированного в глухой провинции»¹.

Однако писатель не во всем следовал «Лейтенанту» госпожи Готье даже в развитии сюжета. Роман Стендаля не был завершен,

¹ Реизов Б. Г. Историко-литературная справка // Стендаль Ф. Собр. соч.: В 15 т. — М., 1959. — Т. 2. — С. 677.

последняя третья часть существует только в отдельных записях автора: в Италии главный герой должен был встретить госпожу де Шастеле, в которую он был влюблен и которую жестоко оболгали. Там он должен был жениться на ней и только после этого узнать всю правду о ее поведении и той интриге, в центре которой она оказалась, сама того не подозревая. Сент-Бёву Стендаль сообщал в 1834 г.: «Я написал роман под заглавием “Мальтийский апельсин”. Герой, сын богатого, а затем разорившегося банкира, становится сначала сублейтенантом в Нанси, потом личным секретарем одного министра в Париже. Написано это языком Гражданского кодекса. Я ненавижу фразы в духе Шатобриана» (т. 15, с. 269). Последний роман Стендаля «Пармский монастырь» — с трагической развязкой, хотя действие его происходит в Италии, вызывает некоторые сомнения в том, что у «Люсьена Лёвена» мог быть благополучный конец.

Название менялось неоднократно, последним было «Красное и белое»: красное — республиканец Люсьен Лёвен, белое — роялистка госпожа де Шастеле. Но Люсьен Лёвен не был республиканцем, а госпожа де Шастеле не была роялисткой. Стендаль сообщает в примечаниях, что он рассказывает о событиях, не придерживаясь взглядов ни монархистов, ни республиканцев. Его герой не считает себя республиканцем, не собирается отказываться от миллионов своего отца. Его называют сен-симонистом только потому, что у него нет «престижной» любовницы. Роман вошел в литературу под двойным названием «Люсьен Лёвен» («Красное и белое»).

Время действия практически совпадает со временем создания произведения. Место действия — Париж и провинция. Сюжет разрабатывался по уже опробованной в «Красном и черном» схеме: в самом начале герой дважды падает с лошади в Нанси перед домом госпожи де Шастеле. Именно этот случай является приметой, указавшей на судьбу героя: с госпожой де Шастеле связано его духовное взросление и жизненный идеал. (В «Красном и черном» был обрывок газеты с сообщением о казни человека, фамилия которого оканчивалась так же, как у Жюльена.)

Б. Г. Реизов писал, что работа над романом шла по обычному пути: сначала автор намечал «идеологический» остов и только после этого приступал к разработке психологии персонажей. В «идеологическом» отношении данный роман теснейшим образом связан с «Красным и черным»: в первом романе в главах о заговорщиках только намечены те персонажи, которые стремятся изменить лицо Франции, во втором — раскрывается сущность современного Стендалю государственного устройства. Персонажи «Красного и черного», характеры которых только сатирически обрисованы, в этом романе показаны в своих обыденных действиях.

Сущность «идеологического» смысла романа верно и образно определил Л. Г. Андреев, назвав предисловие к его французскому

изданию «"Что делать?" Анри Бейля»¹. Использование названия романа Чернышевского не случайно: перед выбором оказывается все общество, и молодой герой в первую очередь. Но возможности этого выбора более ограничены, чем у русских собратьев, ибо революция себя не оправдала, а поле деятельности героев — это либо военная, либо штатская служба. В первом случае приходится решать, имеет ли военный нравственное право стрелять в своих соотечественников-рабочих, если они доведены до отчаяния голодом и нищетой, а во втором — герой сам говорит: «Я вхожу в воровской притон» (*перевод Б. Лившица*) — *J'entre dans une caverne de voleurs*. Военные в мирное время, показывает Стендаль, отправившись в восставший город, думают о том, что за подавление бунта (т. е. за убийство своих сограждан) они получают награды. Государственные чиновники самого высокого ранга, используя секретные сообщения, с помощью знаковых банкиров играют на бирже, приобретая сотни или миллионы франков. Обогащаются при этом как министры, так и банкиры. Отец Люсьена Лёвена принадлежит к последним. Имя банкира Лёвена Стендаль помещает в один ряд с Ротшильдом, вполне реальной фигурой начала XIX в. Во главе этой клики стоит сам король, Луи-Филипп, о котором автор иронически замечает: «Не будем принижать репутацию хитрости и лукавства, установившуюся за этим знаменитым человеком» — *Mais n'outrageons point la réputation de finesse cauteleuse de cet homme célèbre*. В данном романе Стендаль в отличие от «Красного и черного» действующими лицами делает исторических персонажей, наделяя их подлинными чертами.

Плутовство, преступления, бесчестие стали нормой жизни общества. Чтобы добиться ненависти солдат к гражданскому населению, необходимой для подавления восстаний, а они в начале 1830-х гг. периодически повторяются, переодетые в гражданское платье шпионы нападают на военных. Жена богатого биржевого дельца, совершенно не способного разбираться в государственных делах, мечтает стать министершей. Для этого она фактически с согласия своего супруга становится любовницей сына человека, от которого во многом зависит назначение ее мужа. Духовная особа во время выборов подкупает своих прихожан, чтобы они голосовали за нужного правительству кандидата. Провинциальный лекарь инсценирует роды у госпожи де Шастеле, чтобы, удалив из города Люсьена Лёвена, получить голоса дворян, претендующих на руку этой богатой и красивой дамы. Отец Люсьена, предлагая ему стать чиновником, спрашивает: «Сумеете ли вы быть в достаточной мере плутом, чтобы занимать такую должность?» — *serez-vous assez coquin pour cet emploi?* Плутами были, по словам старшего Лёвена, Ришелье, Талейран, любой, кто хотел управлять

¹ Stendal. Lucien Leuwen. — Moscou, 1984.

людьми — *dirigeant les hommes*. Самому Люсьену приходится жульничать во время выборов, но это не приносит удачи министру, а Люсьена закидывают комьями грязи. С темой плутовства как нормы жизни связана тема игры, которая тоже была в романе «Красное и черное». Люсьен говорит о себе: «С этими господами нечего бояться переиграть роль» — *On ne peut troup charger un rôle avec ces gens-ci*.

Люсьен Лёвен противостоит обществу обмана. Не последнюю роль играет то, что главный герой учился в Политехнической школе: именно студенты этой школы и рабочие возглавили восставших в 1832 г. В романе «Арманс» Октав гордится тем, что окончил Политехническую школу, в незаконченном романе «Ламьель» молодой и простосердечный герцог учится в ней. Принадлежность к числу студентов данного учебного заведения, куда хотел поступить в юности и сам писатель, является для Стендаля как бы эталоном честности и ума.

Как и Жюльен Сорель («К оружию!»), Люсьен произносит знаменательную фразу, цитируя при этом Бомарше: «Моя жизнь — сплошное сражение» — *Ma vie est un combat*. Но сражение это несколько иного рода. Его отец обладает большим политическим влиянием, он миллионер, у матери Люсьена салон, в котором собираются уважаемые и умные люди. Перед молодым человеком открыты все двери, он может прожигать жизнь, тратя отцовские миллионы. Автор так характеризует героя: «Любовь к труду, почти военное воспитание и прямота суждений, привитая ему Политехнической школой, сделали для него невозможным какое-либо притворство. В любой момент он действовал сообразно с желанием, владевшим им именно в эту минуту, и мало оглядывался на *других*» — *La passion pour le travail, l'éducation presque militaire et le franc-parler de l'Ecole polytechnique lui avaient valu une absence totale d'affectation. Il songeait dans chaque moment à faire ce qui lui plaisait le plus au moment même, et ne pensait assez aux autres*. Стендаль сам выделяет курсивом *других*, подчеркивая этим независимость суждений героя, свободу его мысли. Но именно эти свобода мысли и непосредственность реакций приводили к тому, что Люсьен не слыл человеком большого ума в обществе, не считал его умным и отец.

Люсьен сам был другим для всех, хотя и мог принять законы игры своего времени и своего круга, размышляя о том, что в Германии он стал бы говорить по-немецки. Именно суждения Люсьена раскрывают суть окружающего его мира. За три года, пока длятся события, изображенные в романе, молодой человек приобретает жизненный опыт и прочное знание того, что он не может быть плутом в воровском притоне, именуемом обществом. Когда отец Люсьена разоряется и встает вопрос о банкротстве, которое могло бы сохранить ему и его матери (отец умер) прежнее положение в обществе, молодой человек предпочитает пол-

ностью рассчитаться со всеми долгами банка и лишиться миллионов. Его поступок кажется деловым людям безумием.

Становление Люсьена как самостоятельно мыслящей и действующей личности полнее всего раскрывается в истории его любви к госпоже де Шастеле, которую он встретил в Нанси, куда был послан со своим полком. Он сумел познакомиться с ней, хотя ему был закрыт доступ в аристократические салоны Нанси, прибегнув при этом к обычному способу — лицемерию: стал ходить в церковь, хотя не был верующим. Решил добиваться ее любви, надеясь на легкую победу. Его переживания раскрывают, как крепнет вначале еще слабое чувство, как постепенно человек, который решил развлечься легкой интрижкой с провинциалкой, понимает, что только эта женщина становится единственным близким ему человеком. Оскорбленное самолюбие уступает место глубокому уважению к личности любимой, клеветы, отвергившая Люсьена от нее, перестает влиять на его чувство.

Стендаль-психолог, подробно описав развитие отношений Люсьена и госпожи де Шастеле в Нанси, только изредка дает понять, что Люсьен не забыл ее и в Париже. Теперь автор не прослеживает всех этапов изменения чувства, как это было в романе «Красное и черное», он применяет другой, более совершенный прием, который позволяет ему обращаться к тем процессам, которые происходят в человеческой душе, но не фиксируются каждый раз сознанием. Понимая, что служба в министерстве будет постоянно требовать от него сделок с совестью, Люсьен размышляет о возможности уехать в Америку, и вдруг автор заставляет его подумать: «А впрочем, я поступлю так, как захочет Батильда (имя госпожи де Шастеле. — Г. Х. и Ю. С.)» — *Enfin, je ferai ce que Bathilde voudra*. А после этого совершенно неожиданного для самого Люсьена у него возникает мысль: «Он долго размышлял об этом; под конец это его удивило, и он был счастлив, что эта мысль так прочно засела в его мозгу. “Я, значит, уверен в том, что прощу ее! Это не самообман”». Он совсем простил г-же де Шастеле ее проступок. «Какова она ни есть, для меня она единственная женщина в мире! По-моему, будет деликатнее никогда не дать ей заподозрить, что я знаю о последствиях ее слабости к господину Бюзану де Сисилю. Она сама расскажет мне об этом, если захочет» — *Il raisonna longtemps sur cette idée, enfin elle l'étonna: il fut heureux de la trouver si profondément enracinée dans son esprit. «Je suis donc bien sûr de lui pardonner! Ce n'est pas une illusion!» Il avait entièrement pardonné la faute de Mme de Chasteller. «Telle qu'elle est, elle est pour moi la seule femme qui existe... Je crois qu'il y aura plus de délicatesse à ne jamais laisser soupçonner que ja connais les suites de la faiblesse pour M. de Busant de Sicile. Elle m'en parlera si elle veut m'en parler»*. Освобождаясь от недоверия и общепринятого осуждения женщины, у которой появляется незаконнорожденный ребенок,

герой освобождается и от своей внутренней зависимости от того, что более всего ценится в обществе: от желания стать уважаемым и значительным лицом. Именно поэтому автор в только задуманной, но не написанной третьей части собирался увести своего героя из Франции в Италию, где более всего ценится подлинное чувство.

Госпожа де Шастеле, как и госпожа де Реналь из «Красного и черного», — это идеальный женский характер для Стендаля, женщина-мечта, далекая от суетного и лживого мира. Сама ее фамилия Chasteller подчеркивает суть ее личности: chaste — это «целомудренный», le chasteté — «целомудрие», «нравственная чистота». Именно поэтому госпожа де Шастеле не может предположить, какую мерзкую интригу плетут вокруг нее. Стендаль писал, что она постоянно жила в обманчивом спокойствии, которое как бы отделяло героиню от мелочей повседневной жизни, создавало характер, сосредоточенный только на своих внутренних переживаниях.

Душевный мир госпожи де Шастеле раскрывается Стендалем особенно бережно и полно. Именно здесь автор проявляет те новые способы анализа душевной жизни, которые позволяют проникать в самые глубокие тайники сердца, не поддающиеся контролю разума. В этом отношении особенно интересна глава XVIII первой части произведения, в которой Люсьен Лёвен признается госпоже де Шастеле в своей любви, а она ведет с ним слишком, по ее мнению, откровенную беседу и своим взглядом признается в свою очередь, что отвечает на его чувства. Стендаль, отходя от рационализма романа «Красное и черное», заставляет свою героиню, потерявшую способность управлять поступками, перемежать свои размышления вариантами одной и той же фразы, передающими смятение женщины, обеспокоенной тем, что она так сразу призналась незнакомому почти человеку в своем чувстве: «Боже мой! Я себя ужасно компрометирую; все взгляды, должно быть, направлены на этого чужого человека, с которым я говорю так долго и с таким интересом!» — *Grand Dieu! Je me compromets d'une manière affreuse; tous les regards doivent être dirigés sur cet étranger, auquel je parle depuis si longtemps et avec un tel air d'intérêt!*; «*И я скомпрометировала себя в глазах господина Лёвена!*» — *Et je me suis compromise aux yeux de M. Leuwen!*; «*Я скомпрометировала себя в глазах господина Лёвена*» — *Je me suis compromise aux yeux de M. Leuwen*; «Я навсегда скомпрометировала себя во мнении господина Лёвена. Мои глаза сказали ему: “Я люблю вас безумно”» — *Je me suis compromise à jamais dans l'esprit de M. Leuwen. Mes yeux lui ont dit: «Je vous aime follement»*. Передавая нарастающее беспокойство, автор использует курсив, который подчеркивает это состояние, но авторского разъяснения за этим не следует: все передоверяется читательскому восприятию, чего не было в ранних романах.

В той же главе напряженность состояния и неясность причин страдания передаются повторением слова *подозрение* (*soupçon*), тоже выделенного курсивом. При этом слово было первый раз произнесено Люсьеном, постоянно думавшем о полковнике, который мог быть любовником госпожи де Шастеле, затем оно стало как бы лейтмотивом размышлений самой госпожи, которая, конечно, никак не могла догадаться о причине этого подозрения.

Хотя Стендаль по-прежнему передает движения души персонажей с помощью их внутренних монологов, в которых они анализируют свои чувства или просто называют их, но наиболее значительные душевные движения фиксируются как внезапно возникающие прозрения или как неотвязные мысли или чувства, не подчиняющиеся воле рассудка. А это уже прямой отход от рационалистической бинарности.

«**Пармский монастырь**» (*La chartreuse de Parme*, 1839) — это еще один новый тип стэндалевского романа. Тяжело воспринимая отсутствие популярности, Стендаль писал Бальзаку, что его будут читать только в 1880 г. В этом замечании можно увидеть, по крайней мере, две стороны: во-первых, то, что он опередил время и признавал высокие достоинства своих произведений, а во-вторых, то, что не сумел создать ничего достаточно интересного и в художественном отношении ценного. В первой половине XIX в. популярны были романы и пьесы с напряженно развивающейся интригой, которые писали В. Гюго и А. Дюма-отец, где отравления, убийства и самоубийства были вполне обычным явлением. Сам Стендаль начинал как драматург, но отдавал предпочтение комедии, ибо именно она, с его точки зрения, может изображать характеры. А умение создавать характеры и было открытием Стендаля-психолога в предшествующих романах, где интриге отводилось лишь второстепенное место. «Пармский монастырь» принес писателю известность, и Бальзак, ставший уже признанным мэтром, даже написал о нем статью «Этюд о Бейле».

Стендаль был так растроган вниманием к нему Бальзака, что в своем ответе ему даже отступил от своей обычной сдержанности и стал объяснять этому мало знакомому для него человеку то состояние, в котором он создавал роман.

Бальзак в «Этюде о Бейле» предлагал убрать две первые главы, в которых автор обращался к истории, исключить из романа раздел об аббате Бланесе и завершить все реабилитацией Фабрицио. Стендаль оставил первые главы и аббата Бланеса с его предсказаниями, а в последней части произведения, где после освобождения Фабрицио события излагаются почти конспективно, стал полнее разрабатывать психологические характеристики поступков персонажей. То есть Стендаль остался Стендалем: подлинная история государства должна быть в романе, так же как и идея судьбы, предопределенности, связанная с предсказаниями аббата; но

и события финала следовало более точно аргументировать психологически.

«Пармский монастырь», как романы Дюма и Гюго, наполнен напряженно развивающимися событиями, которые при этом не отодвигают на второй план сложных психологических характеристик персонажей. В сюжет романа включены авантюрные элементы: побег Фабрицио на поле Ватерлоо, преследование героя полицией, тайное возвращение домой, убийство актера Джилетти, заключение в пармскую тюрьму, угроза отравления, побег из тюрьмы, новое заключение в тюрьму и новая угроза отравления, заставившая Джину поклясться в том, что она станет любовницей принца, если спасут Фабрицио, тайные встречи с Клелией и похищение их ребенка, отравление правителя Пармы, возможность разоблачения при этом Джини. Здесь перечислены основные сюжетные ходы, которые стимулируют интерес к главным героям и социальным явлениям. Пребывание Фабрицио в тюрьме и его побег заставляют вспомнить роман А. Дюма «Граф Монте-Кристо», где встречи в тюрьме и побег из нее становятся одним из центральных авантюрных элементов, хотя автор не придает им столь острой социальной окрашенности, как Стендаль. Отравления напоминают события из драм Гюго.

Действие первой главы романа начинается в 1796 г., когда в Италии появились французские войска. Завязкой следует считать 7 марта 1815 г.: в этот день в семье дель Донго узнают о возвращении Наполеона из изгнания. Местом действия становится Италия, и прежде всего Парма, превратившаяся под пером Стендаля в модель современного ему полицейского государства, где правит тиран, а человеческая личность не имеет цены. Ирония автора при описании нравов карликового государства часто превращается в беспощадную сатиру, а порой кажется, что писатель провидел атмосферу фашистских режимов XX в.

Название романа Стендаля «*La chartreuse de Parme*» переводилось на русский язык как «Пармская обитель» или «Пармский монастырь». Оба перевода не являются точными, особенно первый, — в русском языке слово «обитель» создает впечатление о тихом уединении. «Монастырь» — это нейтрально окрашенное слово. Французское *la chartreuse* означает картезианский монастырь, а он имеет особый устав, т.е. очень строгие правила. В названии есть некая тайна: в самом романе сочетание *La chartreuse de Parme* употреблено два раза — в названии и финале, где сказано, что Фабрицио «удалился в Пармский монастырь, укrywшийся в лесах близ берега По» — *il se retira à la Chartreuse de Parme, située dans les bois voisins du Pô* (перевод Н. Немчиновой). Название монастыря автор выделяет курсивом, что обычно делает в том случае, когда вкладывает особый смысл в сообщение, которое должно быть расшифровано самим читателем.

Главным местом действия является Парма. В самой Парме монастырей нет, но есть крепость — *la citadelle de Parme*, превращенная в одну из самых страшных тюрем, откуда заключенные попадают либо в руки палача, либо их там тайно убивают с помощью ядов; в лучшем случае они проводят там всю свою жизнь. Над городом господствует башня, построенная на фундаменте крепости одним из властителей Пармы и названная им в честь его далеких предшественников — герцогов Фарнезе, чтобы отвести внимание от себя, ибо там заключен его сын. Эта башня господствует над всей окрестностью, концентрируя в себе мрачный колорит деспотии, установленной в княжестве Рануцием Эрнестом IV. На самом деле такой башни в реальной Парме не было. Стендаль описал крепость Святого Ангела в Риме, превращенную в тюрьму для политических преступников. Этот своеобразный «перенос» заставляет подумать и о дополнительном смысле названия романа: не воспользовался ли и здесь Стендаль — любитель зашифрованности, когда речь шла о политических событиях, — названием монастыря для обозначения крепости в маленьком государстве, где политическая власть вкупе с религиозной создают деспотию? Ведь и сама Парма тоже видоизменена в романе: во времена Стендаля она была герцогством, а не княжеством. Это карликовое государство, претендующее на объединение под своей властью соседних королевств, нужно было автору для того, чтобы создать модель режима наполеоновской и посленаполеоновской Франции. Причем сама модель приобретала под пером автора сатирические черты. В письме к Бальзаку Стендаль признавался, почему местом действия избрана Парма: «Монастырь не мог нападать на большое государство, такое, как Франция, Испания, Вена, из-за различия в административной технике. Оставались князьки Германии и Италии» (т. 15, с. 325).

Правил Пармой принц Рануций Эрнест, человек неглупый, но однажды приказавший повесить нескольких республиканцев и после этого утративший покой: ему везде виделись заговорщики, покушавшиеся на его жизнь. Он считал, что необходимо навсегда потрясти страхом воображение подданных. Его премьер-министр граф Моска, он же министр полиции, человек умный и ироничный, должен был по ночам искать везде заговорщиков — и под кроватью, и в футляре контрабаса. Внешний облик принца карикатурен: придворные утверждают, что его белокурые волосы, усы и бакенбарды необыкновенно красивы. Автор же замечает, что их стоило бы сравнить с паклей; маленький носик принца не соответствует крупным чертам его некрасивого лица, но эту уродливость можно было заметить только при длительном рассмотривании (как известно, придворный церемониал запрещает долго глядеть на монарха). Сам принц хотел, чтобы его сравнивали с французском королем Людовиком XIV, чей портрет висел в его каби-

нете, а на столик он облокачивался, совсем как его любимый правитель на портрете.

Самой характерной фигурой в правительстве Пармы является фискал Расси, который поддерживает страх принца перед заговорщиками, находя всегда удобные для своего властелина юридические формулировки для осуждения неугодных, а порой и создает видимость заговоров. Расси стремился стать постоянно необходимым принцу, получить дворянство и избавиться от своей фамилии, которая стала кличкой для собак. Принц иногда даже бьет своего верного слугу, но как отмечает автор: «Расси был почти безупречным царедворцем: ни чувства чести, ни обидчивости» — *Rassi était à peu près l'homme parfait à la cour: sans honneur et sans humeur.*

Воруют при дворе все. Там не верят, что граф Моска не только не увеличил своего состояния за время пребывания на посту премьер-министра, но и частично его потерял. Соперничество партий, которые называют себя политическими, а на самом деле стремятся получить власть, чтобы воровать, могло привести Фабрицио на эшафот, ибо это должно было графа Моску лишить власти, а Джину Сансеверину — влияния при дворе.

Ложь, лицемерие и предательство являются основой жизни. Родной брат и отец юноши постоянно пишут доносы на Фабрицио и посылают их в Австрию. Даже честные люди предлагают бесчестные сделки. Так, граф Моска, женатый человек, любящий Джину, предлагает любимой женщине выйти замуж за старого герцога Сансеверина, который увидит ее лишь во время венчания, а за согласие дать ей свое имя получит орден. Джина говорит, что надо смотреть на жизнь как на карточную игру в вист и подчиняться установленным правилам. Давая наставления наивному юноше, они конкретизируют свои жизненные позиции. Граф Моска, предложив Фабрицио избрать карьеру священника, исходит из того, что необходимо утаивать свой ум и свои восторженные чувства, ибо тирания боится и того и другого. Джина советует никогда не выдвигать в разговоре никаких возражений, принимать все как игру в вист (снова тема игры в карты!), завести любовную интрижку (это студенту Неаполитанской духовной академии!), ибо легкомыслие со временем проходит, а ум укрепляется, и он всегда опасен как для соперников, так и для власть имущих.

Перед нами в этом романе, как и в «Люсьене Лёвене», возникает механизм управления страной и основы воззрений, очень далеких от морали. Но если в предыдущем произведении автор удерживался от преувеличений, то теперь он создает сатирическое полотно.

Однако в этом романе Стендаль «не думал о правилах», ибо его «подгоняли мысли» (т. 15, с. 313), и мысли эти были направлены на то, что ему было особенно дорого, — на воспроизведение

жизни души: «Я хочу говорить о том, что происходит в глубине души у Моска, герцогини, Клелии» (т. 15, с. 320). Его герой, как обычно, имеет прототип, которому автор придает несколько больше ума, и отправляется этот герой на охоту за счастьем. Так, одним из прототипов графа считали Меттерниха, а в образе Джини Сансеверины видели черты Анжелы Пьетрагруа, которую любил Стендаль. В романе есть даже реально жившие лица: маршал Ней, полковник Лебарон и др. С лейтенантом Робером, отцом Фабрицио, Стендаль служил в одном полку.

В упомянутом письме Бальзаку Стендаль отмечал, что стремился создать роман, где были бы две героини вместо привычной одной. Надо сказать, что система персонажей у Стендаля, начиная с «Красного и черного», обязательно включает в себя двух главных героинь: госпожу де Реналь и Матильду, госпожу де Шастеле и госпожу Гранде, в последнем романе — Клелию Конти и Джину Сансеверину. Стендаль не отмечает еще одной особенности этой системы: в его романах два главных героя — Жюльен Сорель и маркиз де Ла-Моль, Люсьен Лёвен и его отец банкир Лёвен, Фабрицио и граф Моска. Причем образ молодого героя дается в развитии, а второй персонаж уже сложился как личность, это человек умный, имеющий огромный жизненный опыт, и он становится своеобразным наставником первого героя. Психология центральных персонажей приобретает в произведении главный интерес.

Италия стала местом действия не только потому, что ее маленькое княжество Парма давало возможность в миниатюре представить суть жизни большого государства: Стендаль всегда любил эту страну за то, что ее обитатели не утратила способности отдаваться страстям, ценили человека за его личные достоинства, а не за его богатство. Вспомним, что у дома обедневшей после смерти первого мужа Джини в ее приемные дни по-прежнему выстраивались кареты, ибо люди ценили ее ум и обаяние, а не роскошь особняка. Фабрицио, Джина, граф Моска, Клелия — это те люди, которыми движет любовь-страсть.

Основное внимание автора сосредоточено на характерах Фабрицио и Джини Сансеверины. В Джине автора более всего привлекает способность безраздельно отдаваться чувству, сочетающаяся с благородством помыслов, с уважением к людям, действительно достойным его, будь то аристократ или ее слуга. Карбонарий Ферранте Палла, убеждения которого герцогиня не разделяет, пользуется ее покровительством, ибо это по-своему честный человек. Она может приказать отравить князя Рануция Эрнеста, ибо он низкий предатель, и не будет при этом испытывать угрызений совести. Только любовь к племяннику, которую она воспринимает как ужасающее кровосмешение, вызывает ее сильные страдания. Но она — итальянка — и не может допустить торжества соперницы: если бы она захотела, то Клелия не вышла бы замуж за

маркиза Крещенци. Среди итальянок ее типа Стендаль называет вполне реальное лицо — Анжелу Пьетрагруа, нравственность которой определялась страстью, а не рассудком.

Фабрицио, как и его предшественники в романах Стендаля, отправляется на охоту за счастьем. Меняются его представления о жизни и эволюционируют цели. Под влиянием тетки Джини и ее мужа, офицера армии Наполеона, мальчик, а затем и юноша становится ярким бонапартистом и бежит тайно во Францию, чтобы сражаться вместе со своим кумиром, вернувшимся с Эльбы. Но Фабрицио ждет жестокое разочарование, когда он на поле Ватерлоо понимает, что такое война, а вернувшись на родину, убеждается, что военным ему стать совершенно невозможно из соображений политических. Первое разочарование избавляет его от восторженности. В это время он едва грамотен, духовно не развит, в его наивной душе нет раздвоенности и он несколько напоминает Жюльена Сореля своей увлеченностью гением Наполеона.

Принимая условия «игры в вист», он изучает теологию в Неаполе, хотя духовная карьера его не привлекает. Здесь тоже возникает отдаленное сходство с Жюльеном, но в отличие от этого героя Стендаля Фабрицио независим материально, любим теткой и матерью, он не одинок в мире, с которым ему потом также придется вступить в поединок.

Только в Неаполе он понимает, что необходимо много знать, чтобы жизнь стала поистине значительной и интересной. Принимая условия игры своего времени, Фабрицио не особенно задумывается о морали, много читает и увлекается археологией, но честолюбие у него отсутствует, он ищет любви, ибо он итальянец. Долгое время ему кажется, что он не способен на это всепоглощающее чувство. Только встреча с Клелией Конти по-настоящему пробуждает душу героя. Именно желание добиться ее любви изменяет его личность, так же как под влиянием любви к госпоже де Шастеле взростает Люсьен Лёвен. От прежнего легкомыслия не остается следа, все его помыслы направлены на любимую женщину. Он делает карьеру, но это его не радует. Даже успехи Фабрицио как проповедника стимулированы желанием увидеть Клелию среди своих слушателей. Со смертью сына и Клелии жизнь теряет для него смысл, и тогда он становится монахом картезианского монастыря, где через год умирает.

Фабрицио отличается от своих предшественников в романах Стендаля особой эмоциональностью, непосредственностью реакций, безразличием к тому, какое общественное положение он занимает. Последнее может быть следствием того, что высокое положение ему обеспечено благодаря заботам тетки и графа Моски. Он не стремится познать окружающий мир, принимая его таким, каков он есть. Жизненное поражение возвращает Фабрицио к присущей ему созерцательности. Даже занятие археологией

подчеркивает характер героя: скорее спокойный и вдумчивый, чем активный. Снова перед нами талантливая личность, как и в других романах, и снова автор приходит к убеждению, что честному и умному человеку нет места в этом мире.

Как итальянец, Фабрицио суверен. Автор вводит в роман аббата Бланеса, одного из близких главному герою людей. Аббат, человек бедный и честный, живет, созерцая небо, желая по расположению звезд прочесть книгу судьбы. Тема фатализма, которая неоднократно появлялась в романах Стендаля и формировала развитие сюжета, получает наиболее полное воплощение в образе и мыслях Бланеса, предсказавшего судьбу Фабрицио, хотя и с оговоркой, что все сбудется, если его юный друг не совершит убийства.

Проблема морали, нравственный критерий всегда актуальны для Стендаля. Еще до встречи с Бланесом Фабрицио рассказал графу Моске и Джине, что пожалел молодого слугу, у которого купил лошадь, и не убил, хотя тот смог бы выдать его. Граф Моска считает, что юноша поступил опрометчиво. Фабрицио не раз возвращается мысленно к этой ситуации, ибо убийство даже для спасения своей жизни ему кажется отвратительным. Герой романа близок автору: не случайно одно из писем Бальзаку, в котором он сообщает о посылке ему романа, он подписывает Фабрицио дель Донго.

Через мировосприятие главного героя Стендаль передает и свое отношение к войне. В записи «Дневника» от 5 мая 1809 г. Стендаль воспроизводит картину захваченного города, куда он попал после сражения. На улице валялись обезображенные и полуобгоревшие трупы, его товарищ потянул один из них за руку, и кожа мертвеца отделилась от тела. В III главе первой части романа Стендаль изображает встречу Фабрицио с первым убитым, оставшимся на поле сражения. Юноша застывает от ужаса, увидев босые грязные ноги трупа, на котором мародеры оставили только штаны, перепачканные кровью. Маркитантка требует, чтобы Фабрицио пожал убитому руку, что приводит его в еще более тяжелое состояние. Так перекликаются эпизоды из дневника с картинами романа.

Описание сражения при Ватерлоо, куда попадает юный мечтатель Фабрицио, передает в основном не факты, с которыми познакомился молодой Стендаль во время кампании 1809 г., но его общее впечатление. Война обретает свое ужасающее, нечеловеческое лицо, которое в немалой степени благодаря произведению Стендаля учился видеть молодой Лев Толстой, писавший, что во время войны все то, что считается преступлением в мирное время — убийство, предательство, — возводится в ранг доблести. Война — это противоестественное явление, а не прекрасный парад с гордо шествующими празднично одетыми солдатами и офицерами, над которыми развеваются победные знамена. Вот одна из военных картин романа: «И вдруг он (Фабрицио. — Г. Х. и Ю. С.) вздрогнул от ужаса, заметив, что многие из этих несчастных “крас-

ных мундиров” еще живы; они кричали, очевидно, звали на помощь, но никто не останавливался, чтобы помочь им. Наш герой, жалостливый по натуре, из всех сил старался, чтобы его лошадь не наступила копытом на кого-нибудь из этих людей в красных мундирах. <...> Через несколько минут Фабрицио увидел, что шагах в двадцати перед ним вспаханная земля шевелится самым диковинным образом. Борозды пашни были залиты водой, а мокрая земля на их гребнях взлетала черными комками на три-четыре фута вверх. <...> Ужаснее всего было видеть, как билась на вспаханной земле лошадь, вся окровавленная, запутавшись ногами в собственных кишках: она все пыталась подняться и поскакать за другими лошадьми. Кровь ручьями стекала по грязи». Страдания животного более страшны, чем страдания людей, ибо они лишены даже того смысла, которым наполняются сердца участвующих в сражении...

Натуралистическая картина, созданная автором, никогда не передававшим подробности страдания, особенно физические, призвана усилить впечатление бессмысленной жестокости происходящего. Стендаль вошел в историю литературы не только как мастер психологического анализа, но и как первый автор, раскрывший трагическую сущность войны. На поле Ватерлоо он послал не Жюльена Сореля, стремящегося всеми доступными средствами делать карьеру, и не активного Люсьена Лёвена, но юного Фабрицио, «человека жалостливого» (*fort humain*). Потому увиденное и пережитое им особенно впечатляет. Фабрицио по своему характеру несколько похож на Петю Ростова (мы не утверждаем, что здесь произошло заимствование), который в ночь перед своей гибелью говорит о том, что он любит сладкое, и может дружески беседовать с пленным французом. Страдания первого и гибель второго усиливают ощущение бессмысленной жестокости происходящего. Все то, что связано с дегуманизацией, насилием и кровью, всегда вызывало страстное неприятие великих писателей.

Романы Стендаля открывают новую страницу в истории французской литературы не только вследствие проникновения в глубины души человека, но и потому, что расширяется круг поставленных автором проблем: это молодой человек, характер которого сложился под воздействием культа Наполеона; провинция и столица; буржуа и дворянство, которое уподобляется этим буржуа; бездарные политики и клерикалы, которые не имеют нравственного права воспитывать общество.

Вопросы и задания

1. Назовите основные черты, присущие философии, этике и эстетике Стендаля.
2. Как сочетаются романтические и реалистические черты отражения мира в новелле «Ванина Ванини»?

3. Охарактеризуйте проблематику, специфику сюжета и характеров в романе «Арманс».

4. В чем суть концепции неоднозначности восприятия мира в романе «Арманс»?

5. Как проблематика романа «Красное и черное» отражена в его названии?

6. Какие общественные слои изображены в романе «Красное и черное» и каковы особенности иронического стиля автора?

7. Почему события этого романа начинаются и заканчиваются в Верьере?

8. В чем своеобразие личности Жюльена Сореля и какими средствами оно передается?

9. Почему роман «Красное и черное» относят к психологической прозе? Кого можно назвать в числе предшественников Стендаля?

10. Отметьте сходство и различие тем и главных героев в романах «Красное и черное» и «Люсьен Лёвен». Чем вы можете объяснить свои наблюдения?

11. Как изменился тип психологизма в романе «Люсьен Лёвен»?

12. Докажите, что в романе «Пармский монастырь» Стендаль использует новый тип сюжета и системы образов.

13. Раскройте образ Пармы как модели государственного устройства Франции.

14. Как раскрывается тема Наполеона и войны в романах Стендаля?

15. Тема игры в романах Стендаля, ее истоки.

Литература

Андреев Л. Г. «Что делать» Анри Бейля // Stendal. Lucien Leuwen. — Moscow, 1984.

Андрие Р. Стендаль, или Бал-маскарад. — М., 1985.

Гинзбург Л. О психологической прозе. — Л., 1971.

Прево Ж. Стендаль. — М.; Л., 1960.

Реизов Б. Г. Стендаль. Годы учения. — Л., 1968.

Реизов Б. Г. Стендаль // Французский роман XIX века. — М., 1969.

Реизов Б. Г. Стендаль. Философия истории. Политика. Эстетика. — Л., 1974.

Фрид Я. Стендаль. — М., 1958.

Оноре де Бальзак

Оноре де Бальзак (Honoré de Balzac, 1799—1850) был сыном своего времени, сумевшим развить традиции литературы предшествующего века и чутко усвоить новое. Стремление нажить деньги, приумножить свое состояние ловкими махинациями — вот та атмосфера, которая окружала будущего писателя. Буржуа — персонажи его романов оказывались рядом с ним с раннего детства. Кроме желания разбогатеть, эти люди отличались еще одной чер-