

„ЧЕРВЕНО И ЧЕРНО“ — ЗА ГЕРОЯ, ЗА АВТОРА И ЗА ОЩЕ НЯКОИ НЕЩА

Елена Нерлих-Златева

Когато на 23 март 1842 г. Стендал умира, френският печат отминава смъртта му с мълчание. Само трима души съпровождат ковчега. Сред тримата е Проспер Мериме, един от най-близките приятели на Стендал, но и той не вярва особено в писателското му дарование. Такова е впрочем общото мнение — ценят или ненавиждат Стендал като духовит събеседник, като тънък познавач на изкуството, като свободомислещ либерал и ироничен коментатор на политическите събития, като безбожен републиканец, като изтънчен обожател,¹ но — като писател, когото един ден ще чете цял свят, и то „класик“ на френската литература! — това би се сторило на съвременниците просто нелепа шега. Произведенията на Стендал остават с години непродадени, литературната общественост реагира повече от съдържано, а когато реагира — проявява учудващо от днешна гледна точка неразбиране. Малцината читатели на „Арманс“ са ужасени. Персонажите на Стендал според тяхната единодушна преценка са обитатели на Шарантон, т. е. — душевно болни. В „Червено и черно“ близките приятели откриват цинизъм и упрекуват Стендал в аморалност, но никой не го възприема сериозно като писател. Виктор Юго стига само до четвърта страница на романа и заявява, че „г-н Стендал“ и „за един единствен миг не може дори да си представи какво значи в същност писане“. Единствено „Пармският манастир“ е почти разпродаден за 18 месеца. Той става и причината Балзак — единствен от съвременниците — да оцени високо писателското дарование на Стендал. Високата оценка Стендал получава още преди това, но, както често се случва — в чужбина. Той самият никога не узнава, че в Русия Пушкин чете с увлечение „Червено и черно“, а в Германия Гьоте определя неговия роман като един от най-значителните романи на времето.

В „Етюди за Бейл“ Балзак изказва редом с възторжената преценка и някои критически бележки, които биха могли да изяснят част от причините, поради които Стендал среща такова неразбиране у съвременниците си. Критичните бележки на Балзак се отнасят преди всичко до началните и заключителните глави и са съпроводени със съответните препоръки за преработка на романа. Според Балзак при разполагането на събитията Стендал „извършва грешката, която правят мнозина автори, когато вземат сюжет, правдив в природата, но неправдоподобен в изкуството... Затова в интерес на книгата аз бих пожелал авторът да я започне със своето великолепно нахвърляне на битката при Ватерло, а всичко предшествуващо да сведе до разказа на самия Фабрицио...“

¹ Manfred Naumann. Nachwort in: Rot und Schwarz. Berlin, 1976, S. 617.

Балзак не одобрява и завършека на романа. Краят според него настъпва, когато графът и графиня Моска се завръщат в Парма и Фабрицио е назначен за архиепископ. Великата придворна комедия е завършена.²

Препоръките на Балзак се свеждат по същество до едно основно изискване: събитията така да се организират, че да изпълнат ясно основните моменти в развоя на драматичното сътъкновение, с други думи — романът да се прекомпозира по принципите на драмата. Стендал, който е един от най-самокритичните автори, се залавя добросъвестно да изпълни тези препоръки. След дълги и напразни опити той най-накрая вижда, че не е в състояние да промени нищо в посоката, указана от Балзак, и дори започва да нанася поправки в диаметрално противоположен смисъл. В писмото си до Балзак Стендал с извънредна деликатност — на места дори в порядък на извинение — обяснява причините: „Аз се старая да разказвам: 1) правдиво; 2) ясно за това, което става в сърцето на човека. . . Ето защо може би аз пиша лошо. Всичко е от преувеличена любов към логиката. . .“³

За Стендал сюжетът сам по себе си няма особено значение. Почти всички негови сюжети са заимствувани. При това той не изменя почти нищо.* Това, което интересува Стендал, е *обяснението* на фактите от заимствуваната история.⁶ Стендал твори с въображението си не събития — към своето въображение в този смисъл той се отнася с принципно недоверие. Със силата на въображението Стендал върши нещо друго — той се старая да разгадае предисторията на събитията, да влезе в кожата на човека, извършил дадена постъпка, и да мотивира неговото поведение, да обясни защо този човек при тези обстоятелства постъпва точно тъй, а не иначе. Събитията от заимствуваните сюжети се превръщат у Стендал в пресечни точки на дълги причинно-следствени поредици, които представляват анализ и изясняване на всеки отделен характер. Стендал не се стреми подобно на Балзак да се състезава с природата, създавайки свой собствен свят; той се стреми да вникне в съществуващия и да го обясни. Че въпреки това той все пак създава своя свят — това е предельно ясно. Тук става дума за друго — за позицията, от която се тръгва, и целта, която се преследва. Ето защо за Стендал е неприемливо да подчини изображението си на предварително установени естетически форми и единствено възможната композиция за него е биографичната, която по същество не поставя никакви ограничения пред автора.

Биографичната композиция е композицията на романа от XVIII в. — с неговото свободно, малко небрежно повествование, с безчислените отклонения, които често пъти приемат формата на разговор с читателя или издателя, коментират поведението на персонажите, разсъждават върху природата на самото повествование и пр. На тази повествователна традиция Стендал е действително много задължен. И тук стигаме до едно противоречие в писмото до Балзак, което Стендал не е забелязал. Той иска преди всичко яснота — и с това мотивира предпочитанието си към свободното повествование на биографичната композиция.

² Балзак. Собр. соч. в 15 томах. Т. 15. М., 1955, с. 410—411.

³ Стендал. Собр. соч. в 15 томах. Т. 15. М., 1959, с. 314—322.

⁴ Б. Г. Реизов. Историко-литературная справка. — В: Стендал. Собр. соч. в 12 томах. Т. 1. М., 1978, с. 421—424.

⁵ Андре Мороа. Литературные портреты. М., 1970, с. 132—133.

⁶ Д. Затонский. Искусство романа и XX в. М., 1973, с. 161.

* Най-добър пример в това отношение е „Червено и черно“. Стендал възпроизвежда почти дословно пътя на Антоан Берт. Там, където съдебният процес не съдържа достатъчно материал (пребиването в дома на местния аристократ дьо Кордон и отношенията с дъщеря му), Стендал допълва и доизяснява историята, като я прехвърля в Париж и включва факти от сходно събитие — бягството на Мари дьо Невил зад граница с любимия човек. По-подробно вж. Реизов⁴ и Мороа⁵.

На това Балзак би могъл да отвърне, че именно биографичната композиция може да отведе твърде далеч от яснотата — поради възможността за безконечни зигзаги, поврати и отстъпления, която предоставя свободата на повествованието. И с право — защото ако се домисли твърдението на Стендал, ще излезе, че яснота може да се постигне само в биографичната постройка и следователно — Балзаковите романи са лишени от яснота, тъй като са построени драматично. Безспорно несъстоятелно твърдение. Любопитното е, че именно Стендал с неговия подчертан стремеж към безупречна, почти математическа логика допуска такава грешка. Той очевидно не е в състояние да мотивира достатъчно предпочитанието си към биографичната композиция — защото тази потребност все още не е естетически осъзната.

Със своята вкорененост в повествователната традиция на XVIII в. Стендал трябва да е бил за съвременниците си наистина твърде непонятен. Та това е времето на естетическата революция във Франция, когато се ломят вековни естетически норми и се възвестяват нови,* когато в яростните спорове и стълкновения се утвърждава жанрът на новото време. Романът напуска мястото си в задния двор на литературата, където досега е бил търпян по необходимост, и заема княжеския престол: Пепеляшка се превръща в принцеса. При това превръщане Пепеляшка абсорбира на всичкото отгоре правата и чертите на двете си привилегировани до момента сестри: одата и трагедията, претърпели впрочем през изминалия XVIII в. също твърде големи промени. И така романът не само се превръща във водещ литературен жанр, но разпростира възможностите си за изображение върху всички жизнени сфери. Възможности за изображение — това означава и средства на изображение: романът поема в себе си и се обогатява с изобразителните средства на лириката и драмата. И съвършено понятно е неразбирането на Виктор Юго — та г-н Стендал игнорира великите — наистина велики! — завоевания на съвременната литература.

За Стендал са неприемливи не завоеванията на съвременната литература — той още в 1823 г. знае, че за съвременния французин трябва да се пише по нов начин.⁷ Неговите търсения обаче вървят в друга посока, защото отправната позиция е друга. За Стендал е неприемлив романтичният поглед към съвременната действителност, самите корени на романтичното светоусещане, което, разпнато над бездната между героичния идеал от миналото и пошлостта на съвременната действителност, възприема света като арена на постоянно, яростно, ожесточено стълкновение на диаметрално противоположни начала — между доброто и злото, между светлината и мрака, между героиката и пошлостта, себеотрицанието и низостта и т. н. Трябва да възприемаш света драматично, за да можеш да пишеш драми и да композираш романите си по принципите на драмата — най-доброто доказателство за това е самият Юго. Балзаковото светоусещане е също подчертано драматично — тук би трябвало да се търси впрочем и обяснението за неговата тайна обвързаност с романтизма. Балзаковата драма се различава, разбира се, коренно от драмата на Юго — място на действие при Балзак е не светът въобще, а обществото; драматичното стълкновение се разигравва за него не между отвъдвременни величини от морално-философски порядък, а между природните страсти на съвременния французин и законите, действащи в съвременното френско общество. Затова и за Балзак да строи романите си по законите на драмата е също тъй естествено и самопонятно, както да вдишва и издишва. Драматичната композиция означава за него не насилие над жизнената правда, а точно обратното. След като художественото произведение се организира съобразно действащите в реалното общество закони, то тази

⁷ Стендалъ. Расин и Шекспир. — В: Собр. соч. в 12 томах. Т. 7. М., 1978, с. 217—218.

* Става дума за 20-те години, когато десетилетни и столетни подземни литературни процеси излизат вече на повърхността и получават утвърждение, превръщат се в естетически факт.

драматична организация открива пътя към оптималното постигане на жизнената правда.

А Стендал — въпреки искреното си желание — не може да приеме драматичната композиция. Причините за това лежат очевидно отвъд естетическата сфера. Погледът на Стендал към съвременното общество, неговата представа за това общество са *недраматични*. И трябва да минат няколко десетилетия, докато френската литература излезе от ерата на драматичното и грандиозното и Флобер отхвърли — вече естетически осъзнато — драматичната композиция за „Мадам Бовари“, след като предварително е отхвърлил драматичната концепция за съвременното общество. Но това е вече Франция от времето на Втората империя. Стендал наистина стои далеч от своите съвременници. Далеч, десетилетия, а и столетие — *напред в бъдещето*.

Много описници присъствуват при раждането на „Червено и черно“ — „Изповед“ на Жан-Жак Русо и „Опасни връзки“ на Шодерло дьо Лакло, „Принцеса Клевска“ на мадам дьо Лафайет и романите на Уолтър Скот. Що се отнася обаче до строежа на романа от гледна точка на изображението на пространство и време — там решаващата дума принадлежи на „Жил Блаз“. Авантюрно-плутовският роман разказва по правило историята на млад човек, по едни или други причини изтъргнат от привычната си социална среда. По пътя на своето странствуване той попада в най-различно социално обкръжение, среща се с най-различни характери, присъствува на най-различни събития, преживява опасности, успехи и поражения, познава любовта и при това сам — в една или друга степен — се променя. Авторското внимание по този начин е разпределено между две задачи. От една страна, да се покаже промяната на персонажа като един вид възпитание от живота (в съответствие с авторските морално-философски възгледи) и, от друга — да се изобрази действителността посредством наниз от сцени из съвременните нрави. Централната фигура изпълнява в този смисъл обединителна функция — тя свързва, обединява пъстрото множество епизоди; те се нанизват един след друг под формата на перипетии от една човешка история.

„Червено и черно“ възпроизвежда точно този тип строеж на романа, чийто генезис е много стар, но от средата на XVII в. получава широко разпространение отначало в Испания, после в Англия, Германия и Франция. Стендал преследва същата двойна задача — изображение на нравите и едновременно поднасяне на една човешка история, но съотношението между тези два основни компонента се отличава съществено от съотношението между персонаж и обкръжение в авантюрно-плутовският роман. Обединителната функция на централната фигура пада, защото сцените из живота на съвременна Франция при цялото свое многообразие и богатство от нюанси са сами по себе си вече обединени — от единството на изобразяваните нрави. За сметка на това на преден план излиза качествено нов вид съотнесеност: Жулиен Сорел и изображението на нравите са вътрешно обвързани, *взаимно се обуславят, взаимно се разкриват и обясняват* — не само на социално-историческо и социално-психологическо, но и на естетическо равнище.

Образът на Жулиен и неговият жизнен път представляват за Стендал безспорно самостоятелен интерес, но заедно с това те са по особен начин целенасочено подбрани с оглед оптималното разкриване и изследване на нравите. Плебейският произход на Жулиен заедно с неговото почти болезнено честолюбие, богатото въображение и острата впечатлителност го карат да реагира като свърхчувствителна мембрана, а неговото логическо мислене регистрира и анализира с безпощадна яснота и най-малкото събитие. На всичкото отгоре Стендал надарява Жулиен с младо, стройно тяло, с красиво лице и възторжена душа и така го прави не само способен за любов, но му придава и онова неотразимо очарование, което на всяка крачка му печели врагове, а заедно с това предизвиква любов

въпреки съсловните прегради. Стара истина е, че в любовта човешката природа се разкрива с особена пълнота и колкото по-необичайна и дръзка е тя за социалното обкръжение, толкова по-дълбоко се оголват характеристиките на засегнатите от нея. Социална ситуираност, интелектуално-психически стрес, външен облик — всичко у Жулиен Сорел е така замислено и осъществено, че неговият образ постоянно предизвиква, по необходимост провокира конфликти и така оголва същината на социалното обкръжение. По този начин Стендал превръща Жулиен в своеобразен проявител на нравите и когато проследява неговия жизнен път от дърводелското семейство през провинциалната буржоазия и аристокрация, през семинарията в Безансон до висшата столична аристокрация, той всеки път провежда един и същи експеримент: оставя своя герой да действа, а действайки — да прояви същината на дадената социална сфера.

Известно е определението на Стендал за романа — огледало, с което авторът върви по големия път.⁸ Нека си позволим известно уточнение — в „Червено и черно“ Стендал върви из съвременна Франция не с едно, а с две огледала: едното е на повествователя Стендал, второто — на централната фигура. Двете огледала, с които оперира Стендал, представляват две перспективи, от които се наблюдават и анализират както съвременните нрави, така и душевните движения у Жулиен. При внимателно вглеждане не е трудно да се види, че повечето от персонажите се появяват със своя собствена гледна точка. Последователно автономно присъствие обаче, от първата до последната страница на романа, притежава само гледната точка на Жулиен вследствие функцията на проявител, която му възлага Стендал. Поради това и повествователният процес в романа е двоен — той притежава от началото до края две ясно изработени повествователни перспективи.

Жулиен е личност изключителна. Изключителна е не само ярката емоционалност и самото съчетание с хладен, трезв разсъдък; изключително е богатството на неговия интелект, силата на неговия ум и твърдостта на характера, желязната воля и последователност. Изключителна е и съдбата на Жулиен. А правдоподобен ли е Жулиен? „Правдоподобен, в смисъл на *типичен*? Правдоподобността на постъпката на Жулиен Сорел — пише съветският стендаловед Б. Г. Реизов — не е в това, че Антоан Берте, бедният учител, застрелва своята любовница в енорийската църква, а в това, че тази постъпка е причинно обяснена. . . Очевидно Стендал счита, че типичността на героя не се състои нито в неговата масовост, нито в сходството му с другите, нито дори в неговата елементарна правдоподобност. Той е правдоподобен, защото е обяснен с причините, които действуват в дадено общество.“⁹

Типични при Стендал са не образът и съдбата на изключителната личност, типични са нравите, които тази личност и тази съдба разкриват. Интересът на Стендал към изключителната личност е очевидно свързан с функцията на проявител, с която подобен образ може да бъде натоварен; колкото по-силна е личността, толкова по-силно реагира тя на обкръжението и следователно — колкото по-ярка е изключителността на даден човешки характер, толкова по-ярко ще се проявяват социалните закономерности, които коват неговия жизнен път. Или ако се върнем към сравнението с огледало — в съдбата на Жулиен Сорел социалните закономерности на епохата се оглеждат и проявяват в много по-пълнен, цялостен и уедрен вид, отколкото би могло да се постигне това с един обикновен, среден човешки характер.

Стендал изпитва особено предпочитание към изключителните характери — по същество всички фигури в романа, с които Жулиен влиза в човешка близост,

⁸ Стендал. Червено и черно. С., 1976, с. 381; всички цитати в настоящата работа са съгласно с това издание. По-нататък се посочва след всеки цитат в скоби само съответната страница.

⁹ Б. Г. Реизов. Французският роман XIX века. М., 1969, с. 50—51.

са изключителни, стоят в един или друг смисъл далеч над средното ниво: г-жа дьо Ренал и Матилда дьо Ла Мол, отец Шелан и абат Пирар, приятелят Фуке и маркиз дьо Ла Мол. Редом с изключителните характери Стендал създава и поредица средни, обикновени характери, които са свързани с непосредственото изображение на нравите. Този втори вид характери представляват събирателни портрети, съставени от най-често срещани се — *типични* — черти на своята класа и прослойка. Именно от този втори вид характери, типични в своята субстанция и отношения, Стендал гради социалната среда около Жулиен Сорел.

Три са етапите в жизнения път на Жулиен и съответно на това Стендал представя в романа три основни социални сфери — Верьер или провинцията, семинарията в Безансон или духовенството и висшата аристокрация в Париж. Анализът на нравите е осъществен последователно в двойна перспектива — авторът описва характери и отношения в дадена социална сфера, въвежда Жулиен в нея и го оставя да действа съобразно с принципа на провокиране, за което говорихме вече. В процеса на това взаимодействие средата се саморазкрива — главно в отношението си към Жулиен, а Жулиен — в преживяване, в наблюдение и анализ — я разкрива на свой ред, на своята гледна точка. Нравите, които представя и изследва Стендал в романа, са изцяло *буржоазни* нрави. Аристокрацията отдавна се е простила със своето надменно игнориране на практическата дейност и плува с пълна пара в буржоазни води. Процестът на обуржоазяване върви както в провинцията, така и в столицата — дьо Ренал е собственик на голяма фабрика за гвоздеи, с доходите от която е построи „хубаво жилище от дялан камък“ (с. 23), а маркиз дьо Ла Мол успешно използва високото си положение: „запознат с новините, той сполучливо играеше на борсата“ (с. 288).

Парите, денонощният ламтеж за обогатяване присъствуват навсякъде и определят изцяло духовния климат на Верьер. „*Да носи доход*“ — пише Стендал, „ето великата дума, която решава всичко във Верьер: да носи доход. . . *Да носи доход* — ето основанието, което решава всичко в това градче“ (с. 26—27). Трите основни социални типа във Верьер, които изгражда Стендал в лицето на бащата Сорел, Валено и дьо Ренал (дребна буржоазия, средна буржоазия и обуржоазена провинциална аристокрация), при всички социални и характерологични различия се повтарят без остатък в едно: жаждата за пари. Всичките им помисли, външения, преживявания и стремежи започват и завършват с парите. Целият им душевен живот и мисловен кръгозор е сведен до тях. Тази душевна грубост и мисловна ограниченост изпъкват особено ярко в отношението към Жулиен или дори в самата съпоставка с него. Всичко се измерва в пари и всичко се върши заради пари — хитруване, взаимно дебнене и надлъгване, долнопробни интриги, подкупи, безогледна и мръсна злоупотреба дори с благотворителните средства. Тук палмата на първенството принадлежи безусловно на Валено — този „бърборко, дързък, безсрамен, груб“ (с. 506), в 1814 г. голтак, а в момента на романното действие — един от първите богаташи след дьо Ренал. Душевната примитивност и ограниченост при Валено се превръщат в нагло самодоволство, в тържествуваща пошлост — съответно с манталитета и положението му на парвеню. През очите на Жулиен (вж. обеди при Валено — с. 158—163) Стендал показва непосредствено невероятната пошлост и просташина на новоизлюпенния богаташ, който бърза да съобщи цената на всяка вещ в дома си.* Дьо Ренал е впрочем не по-малко самодоволен и ограничен от Валено, но при него privilegiраното социално положение е наследство; заедно с доходите от земите то върви вече поколения наред и заради това парите тук са съпроводени с культу-

* Сходството между Валено и Бай Ганьо е колкото изненадващо, толкова и очебийно. Една съпоставка на двата образа би могла да открие доста нови неща и преди всичко — да помогне за по-точно разграничаване на социалните от националните елементи в образа на Бай Ганьо.

ра на бита и изтънченост на обноските, докато при Валено парите са още в първо поколение. Крадените пари дават на Валено обаче достатъчно нагло самочуствие, за да прояви също апетити към власт и престиж, които при дьо Ренал са самопонятни, защото са „осветени“ от традицията. Съперничеството между новобогаташа Валено и обуржоазения аристократ дьо Ренал за първенството в града се разиграва в началото на романа около личността на Жулиен като домашен възпитател, за да се превърне в борба за кметското място. Борба, която завършва с победата на Валено. Кмет на Верииер във финала на романа е *барон дьо* Валено. В същност този изход е заложен в самия строеж на образите и може да се предвиди още в началото — Валено е по-енергичният, по-силният от двамата, а освен това и по-безогледният (с. 166). Той очевидно не би се спрял пред никаква низост, защото пътят му досега — богатството — е мерзост, с която той се гордее.

Борбата за кметското място между Валено и дьо Ренал възпроизвежда един от основните конфликти в епохата на Реставрацията — борбата между буржоазията и обуржоазяващата се аристокрация за политическата власт във Франция, както и предстоящата победа на буржоазията в тази борба, т. е. Юлската революция. Точността на социално-историческия анализ води до точна социално-политическа прогноза. Действителността обаче изпреварва завършването и публикуването на романа — „Червено и черно“ излиза от печат в края на ноември 1830 г., близо половин година след Юлската революция, когато прогнозата на Стендал е престанала да бъде вече прогноза. Струва ни се, че тази е причината, поради която на Стендал твърде много му се иска романът да е възникнал още в 1827 г. и завършен преди юлските събития, както твърди в обръщението си към читателя. Впрочем социално-политическата прогноза на Стендал надхвърля далеч установяването на Юлската монархия. Ако се вземе пред вид образът на Жулиен Сорел, който възплачва енергията и бунтовните сили, зреещи сред дребната буржоазия (Стендал дава на няколко пъти и преки формулировки в този смисъл — вж. особено тайното съвещание, с. 404—406), става ясно, че в романа е доловена с удивителна точност социално-историческата динамика на времето далеч отвъд пределите на Реставрацията — до Февруарската революция от 1848г.

Нравите в семинарията са пропити от същото безусловно преклонение пред парите, както във Верииер. Когато селските младежи постъпват в семинарията, „цялото им възпитание се заключава в огромно, безгранично преклонение пред звонката и суха пара“ — пише Стендал и уточнява иронично: „С тия тайнствени и високопарни думи се изразява възвишеното понятие за *налични пари*“ (с. 204). Това възпитание поема и довършва семинарията. Стендал описва конкретна сцена, в която абат Кастанед целенасочено активизира апетитите на семинаристите за доходно място, което може да се получи, разбира се, само при вяряна служба на църквата и краля (с. 209). Както във Верииер, така и в Безансонската семинария всички човешки преживявания и възбуждения са сведени до парите, но тук примитивността е още по-голяма. „Най-възвишените“ мечти на семинаристите се състоят в стремеж към доходно място, представата им за щастие — в сит обед, а върховното блаженство са надениците с кисело зеле. Парите, самата принадлежност към богатството са качество сами по себе си и единствено това определя човешките отношения. Когато Жулиен получава дивеча от Фуке, а по-късно и наградата от епископа, довчерашната смесица от завист, омраза и презрение се заменя у семинаристите с не по-малко отблъскващото съчетание от респект и ниско угодничество. Жулиен придобива „превъзходство, осветено от богатството“ (с. 221). Угодничество, шпиониране, доносничество, подлост на дребно и на едро — това са отношенията между семинаристите и между самите духовни отци-възпитатели. Отношенията, които — и това Стендал подчертава — не растат самопроизволно, а се стимулират усърдно от църквата.

За угодничеството е нужно да се спомене и образът на абат Фрилер — тази великолепно находка на Стендал.* Появил се преди 12 години в Безансон с един малък куфар, сега „той беше станал един от най-богатите собственици в окръга“ (с. 224). Образите на отец Шелан и абат Пирар представляват ярко изключение — както със своята човечност, прямота и безкомпромисна честност, така и със съдбата си. И двамата живеят съобразно с християнския морал, и двамата не желаят да се обогатяват със злоупотреби и подкупи, и двамата са твърде достойни, за да участвуват в интригите, да угодничествуват и лицемерят, вследствие на което и двамата се оказват в една или друга степен отвъд църквата. Така чрез изключението Стендал дава характеристика на нравите сред духовенството по още един — обратен — път. При изображението на семинарията Стендал обръща особено внимание върху един аспект в съвременните нрави, който тук се откроява с особена яснота — посредствеността. Целенасочено култивираната посредственост като условие за успех — съляпо подчинение на авторитета на църквата, преследване на всяка самостоятелна мисъл, на всяко трезво разсъждение. Оттук и голямата роля на лицемерието в семинарията — трябва да се изобразява благочестие, когато действителната цел е пари, пари и — сит обед. В този смисъл посредствеността става условие за оцеляване — колкото по-малко жива мисъл и чувства има да се прикриват с лицемерието, толкова по-успешно могат да се изобразяват по лицето смирение, съляпа вяра, благочестие и всякаква липса на земни, човешки страсти.

Париж се отличава много, твърде много от Верниер и Безансон — с великолепието на обстановката и облеклото, с изтънчеността на нравите и обноските, но — през очите на Жулиен. А през погледа на повествователя? — Също се отличава, но не тъй много, а там, където разликите са наистина големи, те далеч не са в полза на столичната аристокрация. И тъй — гледните точки на централен персонаж и повествовател във втората част се отдалечават твърде една от друга. Стендал използва неопитността на Жулиен, неговата съвършена непознатост със средата, вродената у него любов към прекрасното (с.191) и естественото оттук заслепление от външния блясък, за да прониква постепенно в нравите на столичната аристокрация. Впрочем и недотам постепенно, защото със свойствената си наблюдателност и проникателност Жулиен много бързо долавя скуката тук. Но така или иначе Стендал се съобразява с психическото и социалното правдоподобие на ситуацията — селянче в дворец! — и вика тук на помощ Матилда, потомствената аристократка. По този начин той разкрива и изследва характери и нрави едновременно от три различни гледни точки — на Жулиен, на Матилда и на самия повествовател, които взаимно се допълват и що се отнася до преценката на изследвания обект, напълно се покриват. В столичната аристокрация се повтарят редица черти от нравите във Верниер и Безансон, но на едно по-високо равнище. Това е не само тщеславието на дьо Ренал и Валено, което тук вече касае особата на краля (маркиз дьо Ла Мол се стреми към херцогска титла за Матилда) — тщеславието е най-малката беда. Повтарят се други, много по-опасни черти. Наглата злоупотреба на Валено с обществени интереси за собствено облагодетелствуване, безогледното хищничество тук прерастват в политическо престъпление, в открито предателство на националните интереси. В тайното съвещание Стендал показва колко далеч стоят интересите на висшето духовенство и аристокрация от интересите на Франция, как последователната защита на техните собствени — класови — интереси означава ликвидиране на националния суверенитет. Споровете и разсъжденията около секретната нота представляват великолепен социално-политически етюд на тема: Реакционни класи — същ-

* „Абатът умееше да забавлява своя епископ. . . Епископът имаше много слабо зрение, а обичаше страстно рибата. Абат дьо Фрилер вадеше костите от рибата, поднасяна на негово високопреосвещенство“ (с. 227—228).

ност и методи на действие, осъществен без нито една авторска намеса или пряка квалификация. Стендал оставя персонажите си да говорят и говорейки — да се саморазобличат без остатък. В нравите на столичната аристокрация се повтарят и черти от нравите в семинарията — неслучайно духовенството защитава интересите на аристокрацията и монархията на идеологическо равнище! Същата „морална задуха“ (с. 275), същата ненавист към всяка жива мисъл,* към всичко ново и оригинално, същият страх от яркото, силно чувство, същото лицемерие, но вече вкостено, превърнало се в изкуственост (с. 287). Същото угодничество и лакейщина — но в светски аспект; новобогаташите стоят „на задни лапи“ в салона на маркиза дьо Ла Мол, за да изпросят доходно място или аристократическа титла. На преден план обаче тук излиза самодоволното високомерие на потомствените аристократи с тяхната мярка за човешки ценности — прадеди, участвували в кръстоносните походи.

В салона на маркиз дьо Ла Мол Жулиен за първи път се среща със *суката* — качествено нова характеристика, която липсва във Верниер и Безансон. Съвършенна, изумителна учтивост и — скука (с. 275), великолепието и — скука (с. 276), скука до смърт (с. 287). Жулиен недоумява „как могат да слушат хората сериозно обичайните разговори, които се водеха в тази тъй великолепно позлатена гостна“ (с. 275). „И най-малката жива мисъл изглеждаше простащина. Въпреки добрия тон, съвършената учтивост и желанието да бъде човек приятен по всички лица бе изписана скука. Младите хора... като се страхуваха да говорят за нещо, което би събудило подозрение в някакво мислене, или да издадат, че са чели някоя забранена книга, млъкваша след няколко изцъпени думи за Росини и за това — какво е времето навън“ (с. 275). Скучайт всички, а най-много самата Матилда, която често се прозява от скука; стереотипните фрази на маркизата се балансират от остроумното издевателство на Матилда, в което тя търси спасение от суката. И без лексикологически анализ може да се твърди, че думата скука с нейните производни е най-често употребяваната дума на Стендал при описание-то на нравите тук. А скука означава — *празнота*.

От целия кръг млади хора, които заобикалят Матилда, нито една фигура не се запечатва в съзнанието като образна представа. Всички тези хора са много мили, остроумни, с отлично възпитание и маниери, безупречно коректни и честни и все пак — колкото и да се мъчим да извикаме някой образ в паметта си, не сме в състояние да си представим зад техните имена нищо (това се отнася дори до Кроазноа, към когото Стендал е особено щедър). Там, където трябва да се появи образ, остава *празно място*. Можем да се възмущаваме или отвращаваме от Валено, може да сме потресени от коравосърдечие и пресметливостта на стария Сорел, да се присмиваме над надутото високомерие на дьо Ренал, да се ужасяваме от посредствеността и угодничеството на семинаристите, но това е възможно именно защото всички те са образи с ясни контури, имат свой собствен, колоритен пълнеж, изпълнени са с енергия и страсти. Защото всички те притежават ярко *пластично присъствие* в романа. Матилда, която „за свое нещастие... бе по-умна от всичките тези господа дьо Кроазноа, дьо Кайлюс, дьо Люз и останалите си приятели“ (с. 305), формулира точно причината за пластичното отсъствие на техните фигури. „Нищо не липсва на Кроазноа, но той ще си остане през целия живот дук, ни роялист, ни либерал, едно нерешително същество“ (с. 334) — разсъждава Матилда и обобщава: всички тези хубави млади хора са *лишени от характер* (с. 351). Наистина те са храб-

* „Гостите не биваше да се шегуват само с бога, със свещениците... — следват шест реда добросъвестно изброяване, което завършва с фразата — „не биваше главно никога да говорят за политика“. И тук идва сатиричната поанта на Стендал: „За всичко друго можеха да разсъждават свободно“ (с. 274—275, курс. м., Е. 3.).

ри, но им липсва дързост, инициатива, енергия (с. 336—337, 351—352), неспособни са на дълбока мисъл (с. 319), на ярка, силна страст. Поради това и животът, който водят, е също тъй *безцветен* (с. 313), както са безцветни самите те. До тези изводи Матилда стига, сравнявайки съвременните аристократи с героичните времена на своята класа — времената на Лигата и на Хенрих III, когато аристокрацията все още ражда силни характери. Към това сравнение я тласка непрекъснатата фигурата на Жулиен, който със самото си присъствие на ярка личност откроява още по-ясно нищожеството и пустотата на аристократичната младеж. У Жулиен тя открива „величие“ (с. 337), способност на героични дела, сила и решителност. Същата съпоставка със същите резултати прави по същество и маркиз дьо Ла Мол, макар и недотам съзнателно, когато праща именно Жулиен с рискованата мисия в Лондон. Преценката на двамата изразява без остатък мнението на самия Стендал за социално-историческата изчерпаност и безжизненост на висшата аристокрация.* Тази мисъл на Стендал получава в романа действително уникален по своята адекватност художествен израз: липсата на жизнена енергия и пълнеж, липсата на историческо бъдеще води до *липса на пластично присъствие*.

Двата ярки характера — на маркиз дьо Ла Мол и на Матилда — представят подобно образите на отец Шелан и абат Пирар рязко изключение за своята среда. Изключителността тук изпълнява същата функция, както при разкриване нравите сред духовенството: типичното в смисъл на *закономерно, обобщавателно* Стендал разкрива отново по обратен път, чрез *изключение*.** Именно поради своята изключителност — както със силата на ума и волята, така и с мащабите на страстите Матилда изпитва такова остро неудовлетворение и празнота сред своето посредствено, нищожно и безцветно обкръжение. И няма нищо по-естествено от това, тя да насочи чувствата си към достоен, равен партньор. Както няма нищо по-естествено от това, че тази силна, ярка, пламенна личност е именно човек от простолудиято. Така любовта на Матилда към Жулиен, тъй екстравагантна на пръв поглед, се ражда у Стендал от *срещата на две закономерности*.

Дотук — анализ на нравите. Обобщението на резултатите от социалния анализ в романа ще дадем там, където го дава самият Стендал — в заключителния етап от жизнения път на Жулиен, защото тази мисловна работа повествователят предоставя изцяло на героя си. В затвора Жулиен сам подрежда и съпоставя собствените преживявания и наблюдения в провинцията, в семинарията и сред столичната аристокрация, обобщава ги и тегли изводите за себе си, които се изразяват не толкова в преки формулировки, колкото в коренно промененото поведение. Мнозина изследователи намират това поведение немотивирано, алогично. Ние смятаме, че няма нищо по-логично от поведението на Жулиен в затвора — то само *доразкрива* сърцевината на характера. Именно доразкрива, а не разкрива, както твърдят други изследователи, противопоставяйки последния етап от живота на Жулиен на целия предшествуващ го жизнен път. Но за да стигнем дотук, трябва да започнем отдалече.

* Това мнение Стендал изрича и направо — посредством преценката на италианския бунтовник и аристократ граф Алтамира (вж. с. 319).

** По повод характера на Матилда и нейния прототип Мари дьо Невил Стендал пише: „Краят ми харесваше, когато го пишех: пред очите ми беше характерът на Мари, милата девойка, която аз обожавам. Попитайте Клари (т. е. Пр. Мериме), нима Мари не би постъпила също така?.. У младите Монморанси (една от най-старите аристократически фамилии във Франция — Е. З.) и техните семейства има тъй малко сила на волята, че с тези елегантни и нищожни същества може да се създаде само пошла развръзка... Виждайки това отсъствие на характера сред висшете класи, аз взех изключението.“¹⁰

¹⁰ Стендалъ. Собр. соч. в 12 тома. Т. 1. М., 1978, с. 424.

Образът на Жулиен Сорел е един от най-противоречиво тълкуваните образи в литературната история. Жулиен като Тартюф на XIX в. Жулиен като виконт дьо Валмон — изкусния съблазнител от „Опасни връзки“, за когото любовта е един вид спорт, Жулиен и Дон Кихот, Жулиен и героите на революцията, Жулиен и Наполеон, Жулиен и Стендал. Според Андре Мороа главната роля в „Червено и черно“ изпълнява сам Стендал, но Стендал — „разбира се, идеализиран“¹¹. Във всички романи на Стендал Мороа открива пет основни, повтарящи се фигури, които наподобяват типажа на куклите от странстващите куклени театри: винаги едни и същи, но с тях всеки път се разиграват различни пиеси. Основната роля сред петте фигури принадлежи неизменно на самия Стендал, но Стендал такъв, какъвто той би желал да бъде.¹² „Втората марионетка — това е жената, която Стендал мечтае да обикне, „третият персонаж“ — „жената, която би могъл да бъде самият Стендал, ако се беше родил жена.“¹³ Четвъртата фигура е добрият вълшебник, насмешлив и могъщ, който помага за изпълнение желанията на главния герой, а петата е злият негодяй, който противодейства, където и както може. Тази схема, до която Андре Мороа свежда романите на Стендал, е извънредно интересна, но в един точно определен аспект: за разбиране творческата психология на Стендал, за вникване в пътищата, по които върви неговото въображение, за да обясни характерите, документирани във факти от действителността. За цялостна интерпретация обаче схемата е непригодна,* защото тя игнорира както целите на това многопосочно превъплъщаване — обяснение на съвременната действителност, така и постоянното присъствие на дистанция между повествовател и художествена фигура, погледът отвън, вследствие на което изследването и обяснението на характери и отношения върви едновременно в два плана: вътрешносубективен, психологически и външнообективен, социално-исторически. Твърдението на Мороа, че между Стендал и Жулиен съществува вътрешна, интимно-човешка връзка, е безусловно вярно, но то не отчита достатъчно разликите между автор и художествена фигура, оставя без внимание двойното повествование в романа и затваря погледа към сложното взаимоотношение между двете гледни точки и постепенното им приближаване.

Андре Вюрмсер развива отчасти същото схващане за идентичност между Жулиен и Стендал, но той се отказва по същество от единно тълкуване на образа. „Стендал не е много внимателен към своя читател — пише Вюрмстер. — Тази небрежност го довежда до противоречия и непоследователност. Неговият Жулиен е въплъщение на Тартюф през XIX в., но същевременно Стендал го надарява и с някои свои черти. В началото Жулиен е сходен с Тартюф: бледен, слаб, със зъл поглед и ниско чело, закрито от падащите коси, но след това неведнъж се споменава красивата, изящна фигура на Жулиен. Това е Тартюф, къквото е бил, но същевременно и Стендал, какъвто би искал да бъде.“¹⁴

Образът на Жулиен изразва според Вюрмсер от неособено удачното съчетание на два прототипа: Сорел = Антоан Берте = Тартюф плюс Сорел = Стендал, пришити един към друг с бели конци. Този „шев“ Вюрмсер вижда в изстрела на

¹¹ Андре Мороа. Литературные портреты. М., 1970, с. 141.

¹² Пак там, с. 140.

¹³ Пак там, с. 141.

¹⁴ Андре Вюрмсер. Не посмотреть ли на известное по новому? М., 1975, с. 68.

* Очевидно насилие над романината тъкан представляват четвъртата и петата фигура. Добрият вълшебник (маркиз дьо Ла Мол) и злият негодяй (абат Кастанед) никак не са в състояние да вместят в себе си основните моменти от изображението на нравите в романа.

Жулиен срещу г-жа дьо Ренал.¹⁶ Обвиненията в небрежност,* противоречия и непоследователност, които отправя Вюрмсер към Стендал, са трудно защитими: трябва да се прави разлика между противоречия и непоследователност на поведението и противоречия и непоследователност в поведението на художествената фигура. В едно обаче Вюрмсер е безусловно прав — когато стои в недоумение пред изстрела на Жулиен срещу г-жа дьо Ренал и последвалото го превръщане в затвора. И не само Вюрмсер — мнозина изследователи намират постъпката на Жулиен също неправдоподобна или поне малко вероятна.

И наистина — поведението на Жулиен след получаване писмото на г-жа дьо Ренал стои на пръв поглед в рязко противоречие с цялото му поведение досега, тя е възможно най-нелепата реакция. Изстрелът срещу г-жа дьо Ренал представлява най-сигурното средство да се разруши всичко постигнато досега. Героят на Стендал такъв, какъвто присъествува на страниците на романа, притежава достатъчно интелект и психологическа проникателност, за да прецени, че писмото на г-жа дьо Ренал безусловно забавя и затруднява, но далеч не разрушава постигнатото. Жулиен знае, че пътят към издигането минава не толкова през маркиз дьо Ла Мол, който вече веднъж бе принуден да действа против собствената воля, давайки съгласието си за брака, колкото през Матилда. Каква е волята на Матилда в дадената ситуация — за това говори достатъчно нейното писмо, както и поведението ѝ при срещата с Жулиен. Поведение, което е ясно на читателя и би могло да стане ясно и на Жулиен, стига той да пожелае това. Работата обаче е там, че Жулиен просто не се интересува тук от отношението на Матилда. В противен случай той веднага би могъл да прецени ситуацията и да действа съобразно с нея. Точно тази съвършено алогична, нелепа, непоследователна постъпка от гледна точка на издигането в обществото представлява ключ за вникване в образа, за постигане и обясняване *противоречивото единство на характера*.

Жулиен е изтъкан от противоречия и с тези противоречия Стендал го въвежда още от първите страници. Душевна деликатност и чувствителност до сълзи, „моминска свенливост“ (с. 46), душа на дете (с. 50) и гордост, която яростно се бунтува срещу всяко унижение и оскърбление. Първата реакция на Жулиен, когато научава за предложението на дьо Ренал, е: „Не искам да ставам слуга“ (с. 38). Това удивително чувство за собствено достойнство кара Матилда да каже за него: „Този не е роден да пълзи“ (с. 277), а маркиз дьо Ла Мол — да го уважава въпреки съсловните предразсъдъци (с. 338). Гордостта поражда у Жулиен стремежа да се изтръгне от унизеното положение в семейството и във Верниер, гордостта извиква желязната му решимост „да приеме хиляди пъти смъртта, но да се издигне“ (с. 42) и си завоюва достойно място в обществото, където никой не ще може да се отнася към него с високомерие и презрение. Гордостта в съчетание с душевната деликатност и чувствителност определя и добротата — природната доброта, благородство и честност у Жулиен. Подобно на Хелвещий Стендал смята, че истинското благородство и доброта се раждат от любовта към себе си, от потребността да бъдеш в собствените си очи човек, достоен за уважение, и в съответствие с това гради нравствеността у Жулиен като качество, определящо сърцевината на характера му. Искреност и доброта трогват Жулиен до сълзи и той отваря доверчиво душата си — самоотвержен, безкористен, готов на

* Вюрмсер не забелязва собствената си небрежност: за сметка на Сорел — Стендал той отнася не само сцените в затвора, но и всички епизоди в Париж, където именно Жулиен постига в детайли премъдростите на лицемерието; нарича Жулиен „Тартюф“, а после сам се оборва: „Лицемерието все пак не е същността на неговия характер. Напротив, Жулиен Сорел има благородна душа, стремяща се към възвишеното, честното, героичното.“¹⁶

¹⁶ Андре Вюрмсер. Не погледни ли... с. 77—78.

¹⁶ Пак там, с. 84.

саможертва: в отношението към г-жа дьо Ренал, към абат Пирар, към приятеля Фуке. Извънредно показателен в този смисъл е редът на мислите, които се породят у Жулиен при предложението на Фуке за сътрудничество в търговията. *Първата мисъл*: „Но как ще излъжа аз приятеля си?“ — провикна се Жулиен с негодуване. . . Но изведнъж Жулиен просия: той намери предлог да се откаже“ (с. 93). Следват съображения от съвсем друг порядък, обобщени накрая по следния начин: „Той трябваше да избира. . . между посредствеността, която даваше сигурно благосъстояние, и всички героични блянове на младостта си“ (с. 94). Угодничеството изпълва Жулиен с погнуса и отвращение, а парите, които се опитват да му дадат — при това с най-добри чувства — г-жа дьо Ренал или маркиз дьо Ла Мол, той възприема едва ли не като оскръбление и ги отхвърля. Към парите Жулиен е по принцип равнодушен и издигането за него безспорно означава не придобиване на богатство, а завоюване на достойно място в обществото: равен сред равни. Означава още: широки възможности за дейност, за реализация на собствените, богати природни възможности. Издигането си Жулиен възнамерява да осъществи чрез своите собствени качества и всичко, което той действително постига, постига само благодарение на тях. Като се почне от първите крачки във Верьер — не само знанието на латински и на Библията, но и работата на възпитател в дома дьо Ренал, и се стигне до работата му на секретар при маркиз дьо Ла Мол. Нито отец Шелан, нито абат Пирар вярват особено в религиозното благочестие, което той така старателно изобразява; те помагат на Жулиен изключително заради способностите и достойнството му, както по-късно и маркиз дьо Ла Мол, който цени особено високо благородството на Жулиен, т. е. гордото презрение към парите.

Тези стремежи на Жулиен, неговата потребност от щастие по пътя на обществена реализация, както и средствата за постигането ѝ притежават за Стендал подчертано класов смисъл. Това са силите и качества на дребната буржоазия, които Революцията разковава. Дребната буржоазия, която близо две десетилетия защитава по бойните полета на Европа не само славата на Франция, но и завоеванията на Революцията, а ведно с това утвърждава себе си, своето социално самочувствие и достойнство. Жулиен израства с разказите на стария полкови лекар за това героично време, когато човек се мери не по аристократичната титла или по богатството, а по неговите лични, човешки качества; неговият кумир естествено е Наполеон, огънат, който изгаря душата му — мечтата за „велики подвизи“ (с. 91), с които ще извоюва справедливост,* „слава за себе си и свобода за всички“ (с. 319). Представите на Жулиен за моралност са свързани с Революцията и цялото му съществуване се бунтува срещу фактите на продажничество и кражба дори сред нейните герои.** Както стремежите и моралът, така и самочувствието на Жулиен притежава подчертано класов характер. Този „въстанал плебей“, както многократно го нарича Стендал, усеща остро своята класова принадлежност и изпитва еднакво яростна ненавист към богатшите — аристократи и буржоазни парвенюта (*ето на какви са богатите хора!*) — с. 75; „Сигурно сега те (бедняците в приюта — Е. 3.) са гладни“ — каза си той: гърлото му се сви, той не можеше да яде и дори да говори — с. 159; „Ето го мръсното благосъстояние“ — с. 160; „Какво би станало с тези благородници, ако с тях ни позволяваха да се сражаваме с равно оръжие?“ — с. 112; „И след това ще съжалявам ли аз тези хора. . . Имат ли те жал към хората от третото съсловие, когато ги хванат?“ (с. 348).

* „Ето например аз съм кмет на Верьер. . . Как бих се разправил аз с викария, с господин Валено и всички техни мошеничества! Тогава във Верьер би възтържествувала справедливостта.“ (с. 112).

** „Добре ли е постъпил Дантон, като е крадъл? . . . Пиемонтските и испански революционери трябваше ли да очернят народа си с престъпления. . .“ (с. 322), вж. също с. 320.

Плебейското самочувствие, плебейската гордост и стремежи на Жулиен имат и своята обратна страна — почти болезнено, „вечно страдащо самолюбие“ (с. 299), недоверчивост и мнителност до „безумна подозрителност“ (с. 488). Затова и най-малкото, често пъти въображаемо оскърбление предизвиква омраза, зlost и високомерие. Тогава очите на Жулиен — „тъй кротки“ (с. 45), които „в минути на спокойствие свидетелстваха за размисъл и страст“ (с. 36), пламват с „най-свирепа омраза“ (с. 36), а лицето придобива израз на „страдаща гордост и на свирепа злоба“ (с. 89). Само няколко десетилетия по-рано плебейското самочувствие се изгражда и утвърждава в класовите стълкновения на епохата — в революционните борби и Наполеоновите походи. Времето на Жулиен обаче е епоха на Реставрацията и неговата печална участ е да утвърждава себе си в стълкновение с... жени. Участ впрочем колкото тъжна, толкова и смешна. Врагът придобива за Жулиен реален облик в лицето на надменните аристократки, оттук и чисто военната лексика, с която си служи той за отчитане успехите по „бойните полета“ на любовта. Отношението на Жулиен към двете жени в живота му представлява борба — към г-жа дьо Ренал до известен момент, към Матилда изцяло; борба за признаване на човешките му качества, за утвърждаване посредством любовната връзка равенството на неговата личност с потомствените аристократи. Фактът, че една аристократка — първата красавица на Версиер, респ. на Париж — избира именно него, плебея, избира го заради това, което е самият той, въпреки всички трудности и опасности, представлява обективно признание на неговите човешки качества, изравнява го и дори го поставя по-високо от пренебрегнатите съперници-аристократи.

Много пъти са обвинявали Жулиен в използване любовта на жените за своето издигане. Обвинения недоказуеми. защото и в двата случая отношенията се задвижват изцяло от комплекса за малоценност и представляват средство за себеутвърждение. Освен това Жулиен обича г-жа дьо Ренал; при това той я обиква едва тогава, когато се убеждава без остатък в нейната любов и комплексът за малоценност у него замлъква, победен от всеотдайната преданост на тази жена: „Той започна да боготвори госпожа дьо Ренал.“ Макар тя да е благородница, а аз работнически син, тя ме обича... Аз не съм за нея никакъв лакей, който изпълнява службата на любовник.“ Когато се избави от този страх, Жулиен се отдаде на всичките безумства на любовта, на всичките ѝ мъчителни съмнения“ (с. 135—136). В Париж както инициативата за връзката, така и за брака принадлежи на Матилда; идеята за женитба не се мярва в главата на Жулиен дори в порядък на фантазиране! В историята с писмовното ухажване на г-жа дьо Фервак, която Жулиен би могъл наистина да използва, за да получи висок духовен сан, той реагира с безразличие: „Каква огромна крачка направих — казва си Жулиен с тъжна усмивка. — И колко ми е безразлично всичко това!“ (с. 436).

Още на първите страници редом с темата за издигането Стендал въвежда и темата за лицемерието у своя герой, поради което Жулиен твърде често е сравняван, дори приравняван към Тартюф. Изследователите, които интерпретират Жулиен като Тартюф, незабелязват, че те в същност повтарят преценката на църквата от писмото на г-жа дьо Ренал. Ето защо се налага да направим тук едно уточнение — по отношение на лицемерието, на Тартюф и на самия Жулиен. Жулиен наистина е сходен с Тартюф — с това, че изобразява религиозност, без ни най-малко да е религиозен. Но Тартюф слага маската на религиозно благочестие, за да придобива чрез нея власт над хората и така да се докопа до богатството им, респ. да задоволи похотта си. Клевета, донос, измами, интриги, предателство, подлост, демагогия — това е неговата стихия. В един по-общ смисъл Тартюф изобразява лъжлив морал, зад който се прикриват безчестие, безогледна подлост, ненаситно хищничество.

Или, както лаконично формулира Дорина: „*Върху калта* — най-чистия си плащ наметна“ (курс. м., Е. 3.).¹⁷ Така че образът на Тартюф се състои от два основни момента*: *лицемерие*, или прикриване на истинската същност плюс *истинска същност* = последователна, завършена аморалност. При Жулиен *лицемерието*, т. е. *преградата* между душевна същност и външен израз, е в *точно обратен смисъл*. Жулиен прикрива своята отзивчива, жадна за искреност, доброта и обич душа, възторзите и радостите на дете, полета на своята мисъл и въображение, „ослепителните мечти“, героичните си пориви, с една дума — своята плебейска нравственост и стремежи. Стендал многократно подчертава изключителната изразителност на Жулиеновото лице: и най-малкото душевно движение се проявява мигновено на лицето му (с. 47, 48, 65, 89). Тъй че лицемерието на Жулиен представлява един вид *защитна маска*, която той с огромни, чудовищни усилия на волята си изработва в продължение на дълго време.

Жулиен разсъждава много върху лицемерието и много често надценява собствените си успехи (вж. например провала в семинарията). Едва в Париж, и то доста дълго време след пристигането, той успява да такава степен да овладее лицето си, че руските аристократи в Лондон му обясняват: „Вие имате в природата си този студен израз на лицето, далечен и чужд на преживяването от вас чувство. . .“ (с. 30). Лицемерието на Жулиен представлява защитна и не по-малко *презрителна маска*,¹⁸ в смисъл — обкръжението от безогледни и кални хищници или самонадеяни нищожества не е достойно да му разкриваш душата си.

Тъй че нравствеността на Жулиен присъствува в романа предимно с обратен знак: по размерите на лицемерието може да се съди за размерите на прикриваната с него нравственост, а за нейната сила — по силата на волята (безкрайна мъка — с. 202), необходима за изграждането на тази бариера между лицето и душата. Колкото лицемерието е осъзнато и волево насочвано, толкова нравствеността е неосъзната; тя никъде не присъствува като тема на себеанализ (от рода на — ах, моята нравственост!, както е например при Растиняк), а това означава: нравственото начало изобщо не се поставя под въпрос, то е *органично и ненакърнено*.

Писмото на г-жа дьо Ренал представлява фронтално и точно попадение в душата на Жулиен, жестоко оскърбление на чистотата на помислите и благородството на чувствата, подла клевета и предателство — на искреността и красотата на нейната и неговата любов. Поведението на Жулиен тук е коренно противоположно на досегашното. Той — склонният към себеанализ, който едва ли не всяка своя постъпка предварително премисля, от момента на прочита на писмото е само едно *устремно действие*, без каквото и да било разсъждение. Това поведение говори еднозначно, че тук са засегнати корените на неговото същество, където място за размисъл няма, защото нещата не подлежат на преценка — те са предварително и пределно ясни. Причинената болка е толкова силна, че предизвиква ярост, близка до невменяемост, и отчаяната решимост за физическо унищожение — не само на г-жа дьо Ренал, а и на самия себе си. Стендал оставя постъпките на фигурите си (в случая Жулиен, но същото се отнася и до г-жа дьо Ренал и Матилда) открити, отворени в смисъл: неединност, нахъсаност, противоречивост на поведението. Такова изображение, до което романът стига едва в XX в., изисква от читателя сам да търси обяснение; както в живота, така и тук да свързва сам отделните факти, да се мъчи да открие зад тях вътрешната логика и да конструира със собствени сили континуитета на поведението.

* Този двоен смисъл присъствува съвършено ясно в самото заглавие на комедията: „*Tartuffe, ou L'Imposteur*“; *imposteur*e означава: измама, лъжа, клевета; лицемерие, самозванство.¹⁸

¹⁷ Ж а н - Б а т и с т М о л ь е р. Тартюф. — В: Комедии. М., 1972, с. 174.

¹⁸ Френско-български речник. С., 1972, с. 628.

¹⁹ Д. З а т о н с к и й. Искусство романа и XX в. М., 1973, с. 157.

Изстрелът срещу г-жа дьо Ренал представлява *отказ от издигането*,²⁶ но отказ интуитивен. Конфликтът *нравственост—издигане*, който представлява основният конфликт за епохата и едновременно основен конфликт в личността на Жулиен, е също тъй неосъзнат от него, както неосъзната е собствената нравствена природа. Цялото външно и вътрешно движение на образа представлява в същност постепенно откриване, *осъзнаване* на този конфликт. Изстрелът срещу г-жа дьо Ренал изиграва ролята на катализатор в този процес, който в затвора завършва с отказ — вече ясен и *съзнателен отказ от издигането*. Този коренен похват в живота на Жулиен е великолепно мотивиран — за Стендал са напълно достатъчни обстоятелствата от действителната история. Най-напред — психическият шок от изстрела, ясното съзнание за собственото престъпление е доброволното приемане на смъртта като справедливо възмездие. Прави впечатление, че Жулиен много бързо, с някаква странна лекота, дори облекчение разчита сметките си с живота (прощалното писмо до Матилда, което пише още първия ден, веднага след посещението на следователя). Отказът от живота означава отказ — все още несъзнателен — от главната цел на досегашния жизнен път. Честолюбивите помисли падат и погледът на Жулиен се освобождава за трезва преценка, която допълнително налага и самата ситуация: лице в лице със смъртта. Освен това — затворът, от една страна, създава необходимата дистанция към нравите, които се преценяват, а, от друга — отнема възможността за практическо действие, поради което енергията на Жулиен се насочва по необходимост изцяло навътре, към духовно-мисловните процеси.

Стременията на Жулиен към издигане са ясни в същност до един момент: завоюване на достойно място в обществото. Оттам нататък са твърде смътни. „Ослепителни мечти“, „велики подвизи“, но по същество нищо конкретно за това, какво ще прави по-нататък в условията на дадената епоха. Тези стремения за издигане се граят върху една също тъй смътна и — твърде наивна — представа за върховете на столичното общество. В Париж Жулиен е ослепен от външното, видимото великолепие. „Как може човек да бъде нещастен, . . . щом живее сред такъв блясък!“ (262) — възкликва той наивно, когато пристъпва прага на двореца дьо Ла Мол. Следващата глава Стендал озаглавява „Първи стъпки“ и й поставя мотото: „Тази неизгледна равнина, заляна от ярки светлини и изпълнена с хиляди хора, ослепява погледа ми. . . Аз губя ума и дума“ (270). Същото разместване на външен блясък, видимост, с душевни качества Стендал подчертава у Жулиен още в началото на отношенията с Матилда (с. 341). В затвора погледът на Жулиен се освобождава изцяло от ослепителното действие на блестящата видимост* и с пределна яснота, обобщавайки собствените, подсъзнателно трупаши досега впечатления, съзира нищожеството, дребнавата суетност и жалка ограниченост на аристократическата среда, съзира как в своето ослепление той самият се е уподобил на тях: „Голям глупак бях аз в Страсбург, мисълта ми не се издигаше по-високо от яката на мундира ми“ (с. 486).

„Ако не бях заслепен до такава степен от блестящата външност — размишлява Жулиен в затвора, — бих видял, че парижките гости са пълни с такива честни хора, както моя баща, или ловки нехранимайковци, както тези каторжници. Те са прави, никога светските хора не стават сутрин с тази мъчителна мисъл: как да обядвам днес? . . . Но има ли кралски двор, стане ли дума да се загуби или да се спечели някой министерски портфейл, моите честни хора от свет-

* Прогледжането на Жулиен Стендал подготвя отдалече: „През първата година от престоя си в Париж клетият Жулиен, едва-що излязъл от семинарията, заслепен от толкова непривичните за него любовности на всички тези мили младежи, не можеше да не се възхищава от тях. Истинският им характер едва сега започваше да се очертава пред очите му“ (с. 389).

²⁰ По този начин тълкуват изстрела срещу г-жа дьо Ренал повечето съветски стендаловеди. Вж. например В е л и к о в с к и й. Хроника безвремия. — В: Красное и черное. М., 1969, с. 16; вж. също Ефрем Каранфилов в предговора към българското издание, с. 17.

ските гостни са готови на точно такива престъпления, каквито са престъпленията, на които гладът е тласнал тези двама каторжници. . . не, хората, постигнали почести, са само мошеници, които са имали късмет да не бъдат хванати на местопрестъплението“ (с. 526). Към прозрението в истинската същност на т. нар. висше общество Жулиен отнася останалите си наблюдения върху нравите на съвременното общество — събира, подрежда, съпоставя и от името на автора (с прогледането на Жулиен дистанцията между него и повествователя значително намалява, на места дори изчезва) обобщава резултатите от социалния анализ в романа. „Аз обичах истината. Къде е тя? Навсякъде лицемерие или най-малко шарлатанство, дори у най-добродетелните, дори у най-великите — и устните му се изкривиха от погнуса. . . Ами Наполеон в Света Елена! . . Чисто шарлатанство е възванието в полза на римския крал“ (с. 527). В този смисъл бащата на Жулиен, тъй ненавистен в началото, се оказва в последна сметка „въпреки скъперничеството си. . . все пак по-добър от всички тези хора“ (с. 526); във възвишената самоотверженост на Фуке Жулиен открива човешкото величие именно сред социалните низини (с. 487). Социалните върхове се оказват в морален смисъл низини и обратно. С това пада притегателната им сила и издигането за Жулиен става просто безпредметно. За успехите в Париж той дори не си спомня, „скупчо му беше да мисли за тях“ (с. 498).

По същия начин и Матилда губи притегателната си сила за Жулиен. Нейната твърде театрална любов, която търси външни ефекти, го оставя в затвора свършено безразличен, предизвиква скука, дори досада (с. 517) и раздражение (с. 522). Жулиен жестоко се упреква в егоизъм (с. 498), с всички сили се старее „да остане докрай честен спрямо тази злочеста девойка, която беше тъй нелепо изложил; но необузданата му любов към госпожа дьо Ренал го надвиваше всеки път“ (с. 531).

Завръщането към г-жа дьо Ренал е също тъй подготвено от Стендал — нейния облик Жулиен носи в себе си през цялото време в Париж като един вид мяра не само за женска, но и за човешка красота и непрестанно сравнява с нея Матилда (по-късно и г-жа дьо Фервак): „Глупак бях аз. Бляновете за Париж, с които се опивах, ми попречиха да оценя тази божествена жена“ (с. 324). Завръщането на Жулиен към г-жа дьо Ренал представлява едновременно завръщане към себе си и по-точно към онази своя съкровена същина, която той в своето неведение и ослепление тъй дълго потиска и изтезава. Жулиен в затвора повтаря Жулиен от щастливите дни във Вержи с щастието да бъдеш без остатък самият ти — когато той тича с детинска радост подир перерудите заедно със своите ученици и изпитва върховно блаженство от чистосърдечното и доверчиво отдаване на любовта си към г-жа дьо Ренал: „... Две-три хиляди франка доход, за да живея спокойно в някое планинско кътче като Вержи. . . Аз бях щастлив тогава. . . Не съзнавах своето щастие!“ (с. 484). И новата мечта на Жулиен: „Дайте ми още пет години живот, за да живея с госпожа дьо Ренал“ (с. 529). Осмислянето на социалния опит в затвора води до *коренно пренасочване на човешката енергия*. Щастие не в обществена реализация, *щастие в любовта* — това е откритието на Жулиен. Откритие, което в своята последователна реализация означава свеждане на човешката дейност само до сферата на частните, интимно-лични отношения. Съхраняването на човешкото достойнство, духовно богатство и красота се оказва възможно само при оттегляне от сферата на социалното, което за Жулиен би представлявало също тъй отказ от себе си. Алтернативата: обществена реализация плюс духовно и нравствено разрушаване или оттегляне от обществото и съхраняване на духовно-моралната цялостност — тази алтернатива е сама по себе си трагична; тук се корени преди всичко и дълбоката трагедия в съдбата на Жулиен, в съдбата на ярката, талантилива, духовно и нравствено богата личност.

До тези размисли самият Жулиен, разбира се, не стига и не би могъл да стигне. Току-що откритото щастие в любовта е за него вече непостижимо — поради цената, която би трябвало да плати за живота си. А тази цена е отказ от плебейската гордост и потребност от истина (или подлост — тържествено завръщане в лоното на църквата). Абат Фрилер има пълно право, когато твърди, че осъждането на Жулиен е равносилно на самоубийство. Достатъчно би било на процеса Жулиен само да мълчи, да не предизвиква наглото самодоволство на Валено и хората от неговата порода. Но това би означавало да им даде право, да премълчи истината и ги остави да тържествуват. На такава цена Жулиен не е съгласен да запази живота си (вж. речта на Жулиен в съда). Този, който осъжда и праща Жулиен на смърт — и това Стендал подчертава, — е не църквата и не аристокрацията. Действителният противник на Жулиен е низкият и нагъл парвеню Валено. Той възплачва у Стендал буржоазията, той представлява главната сила на епохата и нему принадлежи бъдещето. По този начин смъртта на Жулиен придобива у Стендал подчертано класов и антибуржоазен смисъл.

Прогледането на Жулиен и мъжественото извървяване на собствения път докрай представлява в известен смисъл прогледане и за самия Стендал. Онази смътна неприязън към съвременното общество, ясното, но неартикулирано усещане за неудовлетвореност, които преследват Октав от „Арманс“, тук приемат определени контури, напълват се с конкретно съдържание. Така нежеланието за живот, романтичният стремеж към смъртта у Октав придобива при Жулиен съвършено ясен, конкретно-исторически смисъл: пълно неприемане на буржоазния начин на живот. Чрез Люсиен Льовен от едноименния незавършен роман Стендал подлага на проверка наблюденията на Жулиен Сорел за същността на съвременното общество, придобило междувременно изцяло буржоазен характер (Юлската монархия) и мястото на ярката, талантива и честна личност в него. При това Стендал взема тук идеалния вариант: Люсиен е обграден с любовта и грижите на своите родители, а парите и връзките на бащата — един от първите банкери в Париж, му отварят вратите и към офицерска, и към политическа кариера. Живеният опит на Люсиен потвърждава изцяло този на Жулиен (с единствената разлика, че Люсиен много по-рано се опитва да намери щастие в любовта) и с това доказва правотата на неговите изводи. Оттук пътят към Фабрицио дел Донго е много кратък. Първоначалните стремежи за обществена реализация на Жулиен и Люсиен са съсредоточени при Фабрицио в един ден — разгрома на Наполеоновата армия при Ватерло, когато Фабрицио обикаля бойното поле и в един единствен ден събира оня опит, който Жулиен трупа в продължение на години. Оттук нататък Фабрицио насочва своите стремежи към щастие само и единствено в любовта и по този начин изпълнява един вид завещанието на своя по-възрастен брат Жулиен: Фабрицио живее съобразно с оная мъдрост, до която достига накрая Жулиен, без да успее да я осъществи. Поради това образът на Фабрицио е извънредно интересен за изследване на онези промени в структурата на личността, които настъпват при концентриране на човешките интереси и страсти изключително в сферата на интимно-частното.

С образите на г-жа дьо Ренал и Матилда дьо Ла Мол Стендал изгражда два диаметрално противоположни женски характера — всеки със своето очарование и със своите слабости; изследва възникването и разгръщането на два типа любов истинската любов или любов-страст и разсъдъчната любов. Любовта на г-жа дьо Ренал е чистосърдечна, безхитроствена и непосредствена. Тя обича Жулиен заради самия него и разкрива себе си без остатък. „Аз знаех мислите й преди нея; виждах как се раждат те“ (с. 324) — си спомня Жулиен в Париж. В това цялостно отдаване на любимия човек, в самоотвержената преданост и безкрайна естественост се състои великолепно очарование на образа. И все пак г-жа дьо Ренал предава Жулиен, оклеветява и него, и себе си с писмото до маркиз дьо Ла Мол.

Ако се вгледаме внимателно, ще видим, че предателството на г-жа дьо Ренал израства органично от нейната същина, представлява обратната страна именно на нейното очарование. Тя живее в любовта, любовта в по-широк смисъл е нейната естествена среда. Любовта към децата, любовта към Жулиен, а когато го загубва — любовта към бога. Потребността от любов, на която да се опреш, за да живееш — това е същината на г-жа дьо Ренал, тя обяснява и нейната искрена религиозност, която я превръща в безпомощна жертва на църквата. А оттук до „гнусното писмо“ (както тя сама го нарича — с. 518), написано под диктовката на нейния изповедник, има само една крачка. Най-мекото казано, г-жа дьо Ренал е слаба, безволева, безхарактерна, когато се оставя да я превърнат в подъл клеветник. Но същата тази г-жа дьо Ренал проявява удивително самообладание и находчивост (при анонимното писмо), твърдост на характера и невероятна за тази кротка жена воля (при посещенията в затвора), когато до нея е любимият човек, когато тя живее в любовта и трябва да я защитава, когато може да се бори за нея.

Любовта на Матилда е диаметрално противоположна. Това е любов опосредствувана: между Матилда и Жулиен стои любовта на Маргарита Наварска и Бонифаций дьо Ла Мол. Матилда обича не Жулиен, а своята представа за героична любов, възплътена в тях. Матилда обича Жулиен дотолкова, доколкото той се вмести в този образец на велики страсти. Матилда никога не би написала предателското писмо на г-жа дьо Ренал — героичният образец изисква героична преданост докрай. И в същото време — именно заради героичния образец у Матилда съществува потенциална готовност за предателство, но от друг вид. Достатъчно би било Жулиен само за миг да излезе от рамките на образа, да престане да партнира в спектакъла на героични и велики страсти, който Матилда разиграва от началото до края както за себе си, така и за околните, за да се стопят и нейните чувства към Жулиен. Очарованието на Матилда идва от твърдостта на характера, от нейната волева, решителна и самостоятелна натура, от забележителния ум. Матилда е наистина великолепна, когато гордо заявява за своята любов и воюва за нея докрай. Точно тези качества обаче, които съставляват обаянието на Матилда, се обръщат по един твърде жесток начин срещу нея: поради тях тя вижда у Жулиен не личност, която може да дарява радост в общуването, а изключително обект за завоюване. Силата и дълбочината на ума, дръзката и независима преценка, неспокойният и критичен дух — всичко това представлява по същество творческа енергия, която Матилда насочва към любовта, просто защото няма къде другаде да я насочи в своето съществуване на салонна кукла. Както с творческото овладяване на даден обект се изчерпва интересът към него и човек естествено търси друг, следващ обект за прилагане на силите си, така и за Матилда Жулиен притежава притегателна сила само дотавга, докогато любовта му не е постигната. И ако не беше почти гениалното прозрение на Жулиен „да я държа в страх!“ (с. 451) — в страх и несигурност относно собствените чувства, — от великата любов на Матилда нищо не би останало. Логиката на този тип отношения е такава, че колкото по-безразличен е завоюваният „обект“, толкова по-силно се разгарят страстите у завоевателя и обратно. Върху тази логика Стендал гради последователно поведението на Матилда от началото до края.

Това изумително тънко вникване в диалектиката на човешката душа при Стендал е неотделимо от вникването в нравите на епохата, което обаче тук трябва да оставим без внимание. Маркирахме само някои основни черти в двата женски характера, за да покажем нещо друго: в какво точно се състои *реалистичното изграждане* на характерите при Стендал, което, както е известно, изисква едновременно разкриване на положителни и отрицателни страни. Това се налага, защото за съжаление и до днес се среща досадното твърдение, съгласно с което

реалистичните характери се правят едва ли не по кухненска рецепта: авторът придава на персонажа си желаните положителни черти, но за да бъде той „реалистичен“, му добавя тук-там и малко отрицателни. Малко солени, малко горчив привкус и, видите ли, родил се реалистичен образ. При Стендал положителни и отрицателни черти стоят във вътрешна зависимост: превръщат се едни в други, съществуват едни чрез други. Очарованието, силата на даден характер има винаги своя опака страна и обратно — отрицателните черти неизбежно някъде и в нещо се проявяват като положителни. Това се отнася и до Жулиен (гордостта), и до маркиз дьо Ла Мол (богатото въображение).*

При всичките различия между г-жа дьо Ренал и Матилда тях ги свързва освен любовта към Жулиен още нещо: и двете са равнодушни към парите, и двете стоят отвъд буржоазните стремежи и норми. Г-жа дьо Ренал — със своята деликатна, чувствителна към красотата душа, която инстинктивно се отдръпва от всичко пошло и вулгарно; Матилда — с гордостта и високомерието на аристократка, която презрително отхвърля буржоазното угодничество и алчност. За тях двете ценност представляват действителните човешки качества, което ги поставя не само отвъд буржоазните, но и отвъд аристократичните предразсъдъци. Изключителността на двата характера има следователно не само морално-психически, но и социален смисъл. Ето защо при Стендал *изключителност е равнозначна на небуржоазност*.** Съвършено същото се отнася до всички останали изключителни фигури в романа: Фуке със своята самоотверженост, отец Шелан и абат Пирар, за които говорихме вече, и маркиз дьо Ла Мол, който търси в практическата дейност не изгода, а развлечение (с. 288) и въпреки огромното състояние не робува на парите (с. 469). Трите последни образа заемат един след друг до Жулиен мястото на липсващия баща: всеки от тях го обиква по своему (именно заради човешките му качества), по своему се грижи за него, подкрепя го, помага му. Тези шест изключителни образа ограждат и съпровождат Жулиен в продължение на целия му път, с тях той влиза в човешка близост. За Стендал парите играят огромна роля в съвременното общество, но той старателно търси и подбира сред правилото изключенията: хора, които по едни или други причини *не са поразени от болестта на времето*, чиито страсти се отнасят не до богатството, а до човешките отношения, за които човешките качества представляват стойност, несъизмерима с парите. С тези изключения Стендал забикаля Жулиен, създава му един вид *микроклимат*, сред който може да се диша и живее. В това се състои другата главна функция на изключителните образи в романа: да създават човешката, *небуржоазна среда около небуржоазната фигура на централния герой*.²¹

Тук стигаме до принципиалното неприемане на буржоазното общество от Стендал, което определя изцяло образната система на романа. Това е изразено най-открито и завършено в образа на Валено, който vyplъщава съвременните буржоазни нрави. Отношението на Стендал към буржоазното обогатяване е заложено в самия подбор на Валено — нагъл и безсрамен по природа, той не се спира пред нищо (с. 166) и в историята на неговото богатство централно място заема ограбването на приюта за бедни, чийто директор е той. Богатството на Валено предизвиква у Жулиен отвращение, той „във всичко намираше нещо

* „Но същото това въображение — обобщава Стендал, — което беше опазило душата му от гангрена на златото, беше го направило плячка на лудата страст да получи за дъщеря си гръмка титла“ (469).

** По повод на Матилда Стендал иронично успокоява съвременните си читатели — тя е изключение, плод изцяло на неговата фантазия и няма нищо общо с „младите момичета, които красяха баловете през тази зима“; те не могат да бъдат обвинени в „излишно пренебрежение към блестящото състояние...“ (с. 381).

²¹ Вж. Д. Златоски й. Искусство романа и XX в. М., 1973, с. 155.

гнушно, от което миришеше на откраднати пари“ (с. 159); „кално благосъстояние“, придобито с „подлост“, с умножаване „страданията на бедняка“ (с. 160).

И така буржоазно обогатяване за Стендал означава: *кражба, подло ограбване на бедните*. От образа на Валено Стендал старателно изхвърля всичко, което би могло да доведе до естетизиране — него го вълнуват страсти, но те се отнасят само до пари и престиж и затова са пошли; той е хищник, но хищник на дребно и би бил просто жалък, ако не беше опасен с могъществото си. Могъществото му обаче е поднесено именно като могъщество на парите, не и на личността. Дори една бегла съпоставка на Валено примерно с Феликс Гранде е достатъчна, за да се видят твърде големи различия в отношението към буржоазните нрави у Стендал и Балзак. Стендал би бил не по-малко реалист, ако беше създал друг тип буржоа — мащабен в действията си, не само подъл, но и умен хищник и поради това грандиозен, с особено зловещо величие подобно на Балзаковите герои. Епохата ражда такива характери — буржоазните типове на Балзак са дълбоко вкоренени в своето време. Но реализмът на Балзак остава в границите на времето, докато реализмът на Стендал отива далеч отвъд него. Отказът на Стендал от драматична композиция изразява в последна сметка неговата антибуржоазна позиция; това е отказ от героизация на съвременното общество. Буржоазните фигури не могат да бъдат герои на драматично сътъкновение — буржоазните ценности са жалки и съткновенията, които се разиграват около тях, са съответно пошли. Валено е немислим като герой на драма, това би извисило неговата кална природа. Колкото Юго и Балзак да критикуват буржоазното общество, неговата аморалност и хищнически егоизъм, техните грандиозни характери и съткновения представляват в последна сметка своеобразна героизация на буржоазните нрави.

Когато анализира стилистичните разногласия на Стендал и Балзак, светският изследовател Затонски стига до следното обяснение: „Стендал гледа на стилистическото оформление изключително като на средство да доведе мисълта до читателя, а Балзак предоставя на стила известна самостоятелност — стилът трябва да бъде „закръглен“, „добре построен“, т. е. *украсяващ*, независимо от конкретността на пълнежа си. За Балзак начинът и формата на разказването са в известен смисъл възможност да преодолее жизнената проза, баналността на буржоазното съществуване.“²² С други думи — принципиалната антибуржоазност на Стендал се изразява не само в неприемането на драматичната композиция и в строежа и разположението на образите; тя присъства дори и на стилистично равнище.

Красота за Стендал притежават човешките страсти, които стоят отвъд буржоазните ценности. И точно тук, в изображението на човешкото сърце Стендал е драматичен. Целият жизнен път на Жулиен представлява борба — борба за щастието да уважаваш себе си. Същото се отнася и до г-жа дьо Ренал, и до Матилда — всеки от тях се бори за щастието съобразно със своята представа за него. Тъй че естетическа ценност за Стендал представлява душевният свят на човека със сложната плетеница от противоположни съткновения и движения. Но душевният свят на онези ярки личности, които по един или друг начин дръзват да се противопоставят на буржоазната стихия, да отстоят себе си, да воюват за своето щастие, да го търсят в богатството и красотата на човешкото общуване. И когато един друг френски писател повече от столетие по-късно казва: „Има едно истинско богатство и това са човешките отношения“, той в същност формулира онази проста мъдрост, до която стига Жулиен накрая в затвора.

²² Д. Затонский. Искусство романа..., с. 148.

Стендал единствен от своите съвременници вярва в стойността на творчеството си. „Аз вярвам в една друга лотария — пише той на Балзак, — в която голямата печалба е да бъдеш писател, четен в 1935 г.“²³ Ние не знаем доколко Стендал сам е вярвал на своето твърдение. Но знаем, че времето му даде право. Стендал продължава да бъде съвременен и днес, 150 години след създаването на „Червено и черно“.

²³ Цит. по Manfred Naumann. Nachwort in: Rot und Schwarz. Berlin, 1976, S. 620.