

СТЕНДАЛЬ

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

Под общей редакцией

А. А. Смирнова и Б. Г. Рейзоба

Вступительная статья

проф. В. А. Десницкого

Т О М

II

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА“
ЛЕНИНГРАД

1934

7 $\frac{36}{86}$ [З ВКЛ.]

ПАРМСКИЙ МОНАСТЫРЬ

Перевод П. К. Губерт и

М. Е. Левбери

Предисловие и примечания

Б. Г. Резова

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА“
ЛЕНИНГРАД 1934

I

Стендаль скучал в своем консульском уединении Чивита-Веккьи, в небольшой квартирке Палаццо Кавальери, на Пьяцца Камп-Орсино, когда 26 марта 1836 года он получил «очень вежливое письмо об отпуске в Лютецию». Это прервало работу над «Анри Брюларом»: через месяц с небольшим Стендаль покидает Чивита-Веккью и 24 мая прибывает в Париж.

Вновь повторилась — на три года — «жизнь литератора», о которой мечтал Стендаль, визируя паспорта в конторе чивитавеккийского консульства: театры, салоны, беседы с друзьями, политические дискуссии. Тринадцать франков в день — его консульское содержание — позволяли ему иногда путешествовать по Франции и даже ездить за границу, в Англию. Но самое важное для него было то, что условия парижской жизни благоприятствовали литературной работе: он был свободен, он мог писать все утро, а вечером, совершенно забывая о начатом произведении, беседовать с остроумными людьми и отправляться «на поиски истины» в либеральных салонах Парижа: в 1836 году в Риме он ясно увидел, что в этом заключается его счастье и возможность творчества.

Франция конца тридцатых годов для человека его убеждений представляла собою зрелище безрадостное. Целый ряд восстаний был подавлен с чрезвычайной жестокостью; после неудавшегося покушения на жизнь короля был гильотинирован Фьески (1835), а в следующем году такой же «цареубийца» Алибо. Реакция свирепствовала все более и более, ограничивалась свобода печати и собраний, вновь поднимали голову клерикалы и осложнялось международное положение. Наступил так называемый период «министерских кризисов». «Законная страна» состояла из крупной финансовой олигархии, и казалось, что после либеральных настроений 1830 года Франция возвращается к политическим принципам эпохи Реставрации. Стендаль проклинал «величайшего плута из королей», правительство, продавшихся перов и ожидал энергического вмешательства в политические судьбы Франции со стороны «необеспеченных» классов.

За время своего отпуска (май 1836—июнь 1839 г.) Стендаль пишет свои «Записки туриста», издает несколько «итальянских хроник» и, наконец, печатает «Пармский монастырь».¹

Это — одно из последних произведений Стендаля, созданное им на пятьдесят шестом году жизни. По заключенному в нем социально-бытовому материалу, по массе интимного, лично-пережитого, по идейной философско-политической своей устремленности роман этот представляет собою результат всего жизненного развития Стендаля, творческий сплав огромной сложности и разнообразия и в то же время нечто целостное и итоговое.

¹ «La Chartreuse de Parme» в точном переводе — «Пармская чертоза» (чертоза — картузианский монастырь).

Но «Пармский монастырь» является также одним из наиболее поразительных примеров необычайной быстроты творчества. В течение пятидесяти трех дней возникла огромная книга почти в 30 листов: роман был не написан, а продиктован: Стендаль рассказал его, так как рука не поспевала записывать этот стремительный поток импровизации.

Мы можем точно датировать процесс рождения книги: 16 августа 1838 года на древней итальянской рукописи Стендаль, перемешивая английские слова с итальянскими, записывает характерным для него макароническим стилем:

«To make of this sketch a romanzetto»
(«Сделать из этого наброска небольшой роман»).

Через две недели, 3 сентября, у него возникла «первая идея», замысел романа. Два месяца спустя в своей комнатке на улице Годо-де-Моруа он приступил к его созданию; но чтобы избежать физически трудного процесса писания, он стал диктовать свой роман. Он начал 4 ноября и кончил 26 декабря 1838 года: книга была продиктована в шестьдесят или семьдесят сеансов. Почти тотчас же Стендаль отправил рукопись к издателю; правка корректур, во время которой Стендаль, несомненно, вносил значительные дополнения в текст романа, началась 6 февраля 1839 года и закончилась 26 марта. Через два дня, 28 марта, Стендаль держал в руках первый экземпляр книги.

Даты эти приведены самим Стендалем на полях печатных экземпляров книги: вот одна из таких записей, сделанная смесью варварского английского языка с французским; «The Char. made 4 novembre 1838 — 26 décembre id. the 3 septembre 1838, I had the idea of the Char. I begined after a tour in Britanny, I suppose, or to the Havre. I begined the 4 nov. till 26 december. The 26 dec. I send the 6 énormes cahiers to Kol. for les, faire voir to the bookseller».¹

Другая запись дает дополнительные сведения: «Memento для меня: Я импровизировал, диктуя; диктуя одну главу, я не знал, что будет в следующей».²

Эта исключительная быстрота творчества отчасти объясняется и тем что для построения сюжетной канвы своего романа Стендаль широко использовал готовый литературный материал, хотя самый процесс его использования был чрезвычайно сложен.

Стендаль всегда интересовался историей нравов в Италии эпохи средневековья и Возрождения. Много исторических анекдотов, «живописующих сердце человеческое», приводил он в своей книге «Рим, Неаполь и Флоренция», в «Истории живописи в Италии» и в «Прогулках по Риму». Тем большую радость доставила ему находка «подлинных», как казалось ему, документов о его любимой эпохе.

В 1832 году он проник в библиотеку какого-то римского палатцо: из груды старых книг, из-под вековой пыли, он извлек несколько рукописных томов — итальянских «хроник» XVI — XVII веков. Это были повествования о более или менее любопытных уголовных делах

¹ «Чер(тоза) написана от 4 ноября 1838 — 26 декабря того же года. 3 сентября 1838 г. у меня появилась идея Чер(тозы). Я начал после поездки в Британию, кажется, или в Гавр. Я начал 4 ноября до 26 декабря. 26 декабря я послал 6 огромных тетрадей Кол(омбу), чтобы он показал их книгоиздателю».

² В заметках к неоконченному роману «Ламбель» он повторяет приблизительно то же: «Страница, которую я пишу, рождает во мне мысль о следующей: так была создана «Чертоза»».

той эпохи, биографии известных исторических деятелей, пап, кардиналов, римских князей.

Стендаль был в восторге от своей находки. Она давала ему материал для истории страстей и нравов, с его точки зрения неизмеримо более интересной, чем перечень политических договоров или династических переворотов. Поэтому главным достоинством хроник в его глазах являлась их правдивость — но не в смысле достоверности или точности сообщаемых ими событий: Стендаль не был настолько наивен. Он искал в них лишь свидетельств об общем тоне жизни, о моральной культуре отраженного в них итальянского Возрождения, о способах ежедневной «охоты за счастьем», которые были приняты в Италии XVI века.

Среди этих рукописей он нашел небольшую — около трех-четырёх печатных страниц — хронику, излагавшую скандальные похождения папы Павла III Фарнезе.¹ Об этом папе он упоминал еще в «Прогулках по Риму», но тогда он имел о нем лишь краткие сведения, почерпнутые из некоторых исторических сочинений. Хроника содержала больше подробностей. Стендаль с удовольствием прочел в начале ее рассуждение о том, что фамилия Фарнезе своим возвышением обязана была лишь «красоте и распутству одной женщины из этой фамилии»; он увидел в этом подтверждение своих взглядов на аристократию, на «предрассудки крови», и вспомнил слова Поля-Луи Курье о том, что все благородные фамилии ведут свое происхождение от какой-нибудь девицы легкого поведения.

В первый раз Стендаль познакомился с этой рукописью в 1834 году, но мысль сделать из нее небольшой роман, очевидно, наподобие уже печатавшихся им «Итальянских хроник» или «Аббатиссы из Кастро» — возникла у него лишь 16 августа 1838 года, когда он на полях рукописи записал: «Сделать из этого наброска небольшой роман».

И во второй половине августа Стендаль набрасывает начало итальянской исторической новеллы о юности Алессандро Фарнезе, которую Ромен Коломб напечатал в форме письма Стендаля, адресовав его к себе и датировав: «Палермо, 27 августа 1832 года».²

В этом наброске Стендаль уже вводит мотивы, впоследствии воспроизведенные в «Пармском монастыре»: похищение женщины на дороге сопровождается убийством, Алессандро Фарнезе становится, подобно Стендалю, любителем древностей, производит раскопки, появляются и рабочие, которые позже выступают свидетелями, и т. п.

¹ См. приложение I.

² См. приложение II. Стендаль предполагал выдать свою незаконченную новеллу о «юности Павла III» за краткое изложение большой итальянской рукописи в 480 страниц. П. Арбеле показал, что такой рукописи никогда не существовало, что фрагмент «Юность Павла III» представляет собою развитие хроники, помещенной нами в приложении I, и что он должен быть датирован не 1832, а 1838 годом, и не Палермо, а Парижем. Не приводя доводов П. Арбеле, отметим еще одно обстоятельство, подтверждающее его предположение и до сих пор не обратившее на себя внимания французских исследователей: в «Юности Павла III» мы находим точное и полное воспроизведение всех ошибок итальянской хроники, касающихся генеалогии Фарнезе, происхождения Ванноццы и ее родственных отношений к будущему папе. Нельзя предполагать, чтобы два исторических документа с такой точностью совпали в этих ошибках и искажениях. Это делает совершенно невероятным существование толстой итальянской рукописи, будто сокращенной Стендалем.

Этот набросок не успел вырасти в новеллу: 3 сентября у Стендаля возник замысел «Пармского монастыря», разрабатывающий в общих чертах все тот же сюжет. Стендаль думал о смерти Сандрино (в романе сына Фабрицио и Клелии), и это побудило его написать роман. Затем его увлекла литературно-техническая проблема: «Позднее я увидел всю прелесть преодоления трудности:

1. Герои, влюбляющиеся только во втором томе;

2. Две героини».

Итак, хроника «О происхождении величия фамилии Фарнезе» дала основу для сюжетной канвы романа. Она определила сценарий, наметила роли, указала путь развития действия. Тетка, возлюбленная кардинала, покровительствующая своему племяннику; кардинал (в романе министр), который опекает племянника своей возлюбленной, пользуясь для этого своей государственной властью; племянник, в юности пылкий авантюрист, впоследствии делающий духовную карьеру; история его многолетней и тайной любви к Клерии (в романе Клелии); наконец основной сюжетный узел — похищение женщины на проезжей дороге (в романе — убийство из-за женщины), тягостное заключение в крепости, откуда не может вывести будущего папу даже влиятельное всемогущее кардинала, угроза близкой казни и затем бегство оттуда — все это перенесено из старой хроники в «Пармский монастырь».

Но это — только остов сюжета; хроника определила лишь в самых общих чертах взаимоотношения персонажей, их чисто внешнюю сюжетную функцию. Стендаль превращает этот сценарий в роман путем глубокой интерпретации философско-социологического и психологического характера. Так, роль «беспутного» племянника, намеченная в хронике Фарнезе, облагорожена большим психологическим содержанием, доминирующей страстью, определяющей дальнейшую его судьбу; грубая куртизанка Ванноцца превратилась в один из лучших женских образов Стендаля, а бесцветный Родерико Ленцуоли — в мудрого и скептического дипломата графа Моска. Все действующие лица носят на себе печать своей страны, своей эпохи и своего класса.

Но и в этом моменте своей работы, в развитии и «комментировании» действия, Стендаль использует материалы старых итальянских хроник или устных рассказов. Под влиянием одного из таких рассказов любовь Фабрицио к Клелии, слегка намеченная хроникой-прототипом, в романе приведена в зависимость от его заключения в тюрьме, и таким образом объединены два сюжетных мотива, никак не связанные в хронике. Эта новая сюжетная завязь была навеяна преданием, героем которого был один патриций старой Венеции; семейное предание, сохранившееся в архивах древней венецианской фамилии Корнеров, рассказав Стендалю его друг Андреа Корнер, и в 1830 году Стендаль драматизировал его под названием: «Франческа Поло».¹ Герой находится почти в том же положении, что и Алессандро Фарнезе: Фабио Черкара заключен в крепость по обвинению в убийстве. Благодаря заступничеству своего покровителя (проведитора; в хронике Фарнезе — кардинала, в «Пармском монастыре» — министра) он выходит из тюрьмы и удаляется в изгнание. Но в Венеции остается его возлюбленная, Франческа Поло, и Фабио почти жалеет, что покинул тюрьму: «По крайней мере я был в Венеции, я слышал бой ее часов, Франческа писала мне...»² В силу аналогии положений, Франческа Поло легко

¹ История Франчески Поло в несколько ином виде была рассказана Стендалем еще в его «Прогулках по Риму» (1829).

² В романе сохранен даже бой часов, который доносится в камеру Фабрицио из комнаты Клелии.

контаминируется с Клецией, и у истоков «Пармского монастыря» мотив из венецианского предания влетает в хронику Фарнезе, группируя поток ее событий вокруг одного центрального эпизода и обогащая авантюру опасного побега большим психологическим смыслом.

Так сложилось «либретто», по которому Стендаль писал свой роман.¹ Но этим еще далеко не ограничивается роль итальянских хроник в построении «Пармского монастыря». Роль эта многообразна, и часто ее трудно бывает обнаружить и определить. Довольно ясной вставкой является использование хроники под заглавием «Месть, учиненная кардиналом Альдобрандини над особой Джироламо Лонгобарди, римского дворянина».² Эпизод с Фаустой Ф., певицей, из-за которой Фабрицио подвергается стольким опасностям, представляет собою довольно точный пересказ этой хроники; только окончание ее значительно изменено — уничтожена средневековая свирепость развязки и избран более «невинный» и современный способ мести, насильственная дуэль.

Целый ряд других заимствований и реминисценций группируется вокруг этих основных архитектурных линий.

Сцена побега из крепости многими своими деталями обязана соответствующему эпизоду из «Жизни Бенвенуто Челлини», с беспримерной отвагой и изобретательностью бежавшего из крепости св. Ангела где ему так же, как и Фабрицио, грозило отравление.³

Еще в 1829 году, за десять лет до написания своего романа, Стендаль в «Прогулках по Риму» рассказал со слов историка Грегорио Лети о долгом заключении в крепости св. Ангела дона Рануцио Фарнезе, присужденного к смерти и спасенного лишь благодаря быстрому вмешательству одного его родственника — кардинала: вторичное освобождение Фабрицио из крепости благодаря вмешательству генерала Фонтана является отзвуком этого исторического события. Другой Фарнезе, бежавший из крепости св. Ангела, подобно Фабрицио укрылся в Боломье. Неподалеку от Пармы, в Колорно, находился замок герцогов Сансеверино (у Стендаля — Сансеверина); некая герцогиня, носившая это имя, покровительница поэтов и художников, организовала заговор против пармского владетельного князя Рануция Фарнезе и была казнена в 1612 году. Соответственно с этим графиня Пьетранера «Пармского монастыря» также становится герцогиней Сансеверина (может быть, лишь в силу этих реминисценций Стендаль заставил Джину выйти замуж за старого герцога), организует нечто вроде заговора против князя, который также носит имя Рануция Фарнезе. Но этим сходство исчерпывается: Стендаль повел события по иному руслу, подчиняя их общему замыслу романа.

Другая герцогиня Сансеверино, графиня Пола, прожила жизнь, в общих чертах напоминающую биографию Джинны: счастливый первый брак, вдовство, жизнь у дурного брата и затем блестящее положение при дворе владетельного князя.

Но начало романа есть не что иное, как воспоминание Стендаля из эпохи гарнизонной жизни в Милане в 1800 году.

¹ «Я... всегда писал так, как Россини пишет музыку: я думаю об этом в то время, когда каждое утро пишу то, что находится передо мною в либретто» («Апри Брюлар», собр. соч., т. VI, стр. 283).

² См. приложение III.

³ Следует отметить, что Алессандро Фарнезе бежал из крепости с большими удобствами: подкупленные сторожа спустили его со стены в корзине. Фабрицио, подобно Челлини, пришлось скользить на руках по веревке с высоты 180 метров и, не достигнув земли, прыгнуть вниз.

В «Воспоминаниях о Наполеоне» (1836—1837) Стендаль рассказал эпизод, характеризующий юную французскую армию и нравы завоеванного ею Милана; это — история лейтенанта Робера, которая в тождественной форме повторяется в «Пармском монастыре» и служит как бы прелюдией к нему.

Лейтенант Робер — лицо вполне реальное: в 1800 году он был вместе со Стендалем сублейтенантом в 6-ом драгунском полку: он отличался красивой наружностью и превосходной военной выправкой, что всегда подчеркивалось в отзывах о нем начальства. Очевидно, Робер был героем какого-то гарнизонного анекдота или гарнизонной интриги; вероятно, это была одна из тех примитивных и мало-романтических связей, о которых мы узнаем из дневников и писем современников. Но в воображении Стендаля этот анекдот приобрел чувствительный и героический характер, гармонирующий со страстно-идиллической картиной «Милана в 1796 году».

Конечно, в процессе создания романа все эти элементы выполняли далеко не одинаковую функцию. Одни из них, обогащенные психологическим и социальным содержанием, играли организующую и ведущую роль, служили тем либретто, которым руководился Стендаль в своей ежедневной импровизации; другие же привлекались им по мере того, как нужно было конкретизировать ту или иную подробность, очертить требующий своего воплощения образ или ответвление сюжета.

Более чем какой-либо другой из законченных романов Стендаля «Пармский монастырь» содержит в себе элементы лично-пережитого. Но это «личное» переработано воображением, подчинено общему художественному замыслу, слито с обширным историческим материалом. Роль его, конечно, далеко не так велика, а главное не такова, как это кажется некоторым исследователям. Это не «личный» роман; Стендаль не изображал в нем самого себя.

Правда, в психологической биографии Фабрицио можно отметить целый ряд личных воспоминаний Стендаля. Нелюбовь к отцу, роялизм семьи и либерализм сына, героические идеи семнадцатилетнего юноши, устремляющегося на завоевание славы, и его разочарования при столкновении с действительностью — все это можно найти в «Анри Брюларе», и все это через два года оказалось вновь воспроизведенным в романе, но воспроизведенным лишь в общих очертаниях психологического переживания, осуществляющегося в совсем иной обстановке, оформляющегося значительно иначе.

Отдельные замечания или психологические максимы, рассеянные в романе, также имеют свои корни в переживаниях самого Стендаля: такова, например, необъяснимая тоска Фабрицио по воскресеньям, или рассуждение, за которым скрывается целая трагедия личной жизни Стендаля: «сорокалетняя женщина может быть привлекательна только для тех мужчин, которые любили ее в молодости».

Личные воспоминания сыграли роль и в создании других персонажей романа — Джинны Пьетранера, Клелии Конти.

Анджелу Пьетрагруа, миланскую красавицу из мелкобуржуазной среды, отнюдь не отличавшуюся строгостью нравов, Стендаль вспоминал еще недавно, когда писал «Анри Брюлара»: «великолепная шляпа, в итальянском стиле, стиле Лукреции Борджиа». ¹ Анджела — одно из сильнейших увлечений Стендаля. Теперь этот образ уже очень далекого прошлого становится моделью для центральной героини романа: даже имя сохранено почти полностью (Джина — сокращенное Анджелина,

¹ Собр. соч., т. VI, стр. 29.

Пьетранера — вместо Пьетрагруа). Уничтожаются низменные черты, подчеркивается энергия и талант к интриге, образ наделяется большой страстью — старое воспоминание претворяется в идеальную женскую фигуру.

Клелия Конти, образ которой едва намечен в хронике-прототипе, также имела для Стендаля гораздо большее значение, чем обычный литературный персонаж. Многие черты Метильды Висконтини, «не хотевшей», по словам Стендаля, «сказать ему, что любит его»,¹ воплотились в эту неясную роль, намеченную древней хроникой. Подобно Метильде, Клелия представляет собою тип «ломбардской» красоты, которая запечатлена в «Иродиадах» Леонардо. Она также, как Метильда, принадлежит к партии либералов. Даже кузина Метильды, г-жа Траверси, воспроизведена в романе (маркиза Раверси), и этот «единственный враг» Стендаля, как он ее называет,² является также врагом Фабрицио. Скрытая, подавленная любовь, которую Стендаль предполагал в отвергнутой его Метильде, подробно разработана в романе: но теперь она получает свое разрешение, тайное и неполное, заканчивающееся трагической развязкой. Неверно было бы утверждать, что Стендаль здесь заново творил свою жизнь, «исправляя» ее эпизоды в соответствии со своим идеалом мечтательного счастья и энергичных деяний. Но несомненно, что многое в психологии Клелии и в отношениях к ней Фабрицио было разработано автором на основе личных переживаний, что воспоминание о Метильде сыграло значительную роль в создании образа и всего эпизода.

Целый ряд героев, играющих в романе третьестепенную роль или вскользь упоминаемых в нем, являются лицами вполне реальными, знакомыми Стендаля, чьи имена вызывали в нем «героические» или «нежные» воспоминания: таковы полковник Макон, полковник Лебарон, вахмистр Лароз, капитан Анри, полковник Скотти, г-жи Марини, Герарди, Руга, Арези, Пьетрагруа. Другие же — известные исторические лица: граф Бубна, доктор Радзори или художники Гро, Тайец, Маркези, Фогельберг, Паладжи, Тенерани и др.³

Наконец, сама топография «Пармского монастыря» полна личных воспоминаний: озеро Комо, о котором Стендаль с таким восторгом говорил в описаниях своих путешествий; пышная равнина Ломбардии, навсегда сохранившаяся в его памяти, как прекраснейшее место в мире; Милан, о котором он никогда не мог думать без глубокого волнения; и, наконец, Парма, родина Корреджо, город, в котором Стендаль пережил свои величайшие эстетические наслаждения. Эти «luoghi ameni», «места приятные», — сцена, на которой разыгрываются события «Пармского монастыря».

Неизмеримо большее значение для создания романа имела политическая современность Италии, с такой полнотой и точностью отраженная Стендалем. Но этот «историзм» «Пармского монастыря» также полон интимных и волнующих воспоминаний. Этот «итальянский» роман говорит об Италии, с которой связаны все великие мгновения жизни Стендаля. Важнейшие моменты итальянской истории первой половины XIX века являются также узловыми пунктами его биографии. Его первое посещение Италии — Ломбардской равнины и Милана — произошло во время второго итальянского похода Наполеона. Стендаль более

¹ «Анри Брюлар». Собр. соч., т. VI, стр. 28.

² «Заметки о Бейле, составленные им самим», там же, стр. 384.

³ Кстати, о собственных именах «Пармского монастыря»: Стендаль называет своих героев именами своих знакомых, иногда именами круп-

или менее сознательно мог наблюдать момент величайшей важности в истории страны, и этот момент для него навсегда ассоциировался с приливом бурного счастья, испытанного им весной 1800 года. Вступление в столицу Ломбардии французских войск, «нежная картина Милана в 1796 году», которую открывается роман, написана по этим личным воспоминаниям, хотя и не совсем точно воспроизводившим историческую действительность.

Стендаль знает и наполеоновскую Италию, двор принца Евгения, пробуждение страны к сознательной политической жизни. Это — время юности Джинны, о котором она, скучая, вспоминает в замке дель Донго. Потом — крушение империи, пора реакции. Годы 1814—1821 Стендаль проводит в Милане, наблюдает ужасы террора, посещает либеральный салон Метильды Висконтини, страстно увлекается мечтой о свободной Италии. Наконец, в 1821 году, во время разгрома карбонарских обществ, вокруг него арестовывают друзей и знакомых, которых ждут венецианские *riombi* или казематы Шпильберга; Метильду допрашивают в полиции, а самому ему предлагают выехать за пределы австрийских владений. Это — время, когда Фабрицио сажают в крепость и расследуют его дело так, «как если бы он был либерал». — Исторические судьбы Италии первой половины XIX века переплетены с личной судьбой Стендаля; писать об этой поре было для него почти то же, что говорить о себе, — и вот почему в широкой социально-исторической живописи «Пармского монастыря» так много «автобиографии».

Конечно, здесь нет строгой точности исторического повествования. Та Парма, где происходит действие романа, значительно отличается от реальной Пармы начала XIX века — и в географическом, и в историческом отношении. Династия Фарнезе прекратилась в Парме еще в начале XVIII века, а с 1815 года герцогство (у Стендаля превращенное в «княжество»), принадлежало Марии-Луизе, жене Наполеона. Однако, политическая жизнь Пармы, изображенная в романе, не является измышлением Стендаля. Ключ к роману был отлично известен его современникам, и в частности Бальзаку, хорошо осведомленному в итальянских делах.

Ранудий-Эрнест IV — не кто иной, как Франциск IV, герцог Модены. В 1814 году Франциск вступил во владение областью. Тотчас же он проявил себя крайним реакционером и ввел в силу моденский кодекс законов 1771 года, в том числе пытку. Тайной мечтой его было объединить под своей властью всю северную Италию, раздробленную на множество мелких владений, и к этой цели была направлена вся его дипломатия. В 1821 году он начал жестокое преследование карбонариев; один из либералов (Андреоли) был обвинен в убийстве начальника полиции (Безини) и заключен в тюрьму, несмотря на то, что судом был оправдан. Совершенно так же в «Пармском монастыре» томятся в крепости заключенные князем либералы.

Однако, вскоре Франциск попытался сблизиться с либералами, обещая им конституцию, так как он надеялся на их поддержку в деле грезившегося ему объединения Италии. В романе эта политика нашла свое

ных политических деятелей, художников и т. д. Так, напр., вымышленное имя, под которым скрывается Фабрицио, Джузеппе Босси — имя очень известного миланского живописца (1777—1815), между прочим, автора книги о «Тайной вечере» Леонардо да Винчи, которую Стендаль использовал в своей «Истории живописи в Италии»; или, напр., граф Моска назван фамилией известного итальянского композитора, о котором Стендаль часто упоминает в своих работах по истории музыки, и т. п.

отражение в заигрывании Рануция-Эрнеста IV с партией маркизы Раверси.

Это не помешало Франциску за два дня до подготовлявшегося восстания арестовать заговорщиков во главе с Чиро Менотти. Казнить его, однако, он не успел, так как в Модене вспыхнула революция (Пармская революция в романе). Несмотря на противоположность политических интересов Австрии и герцога Моденского, последнему пришлось прибегнуть к австрийской интервенции (которой так боится в романе Рануций-Эрнест IV). Вернувшись в свои владения с австрийскими войсками, Франциск повесил Чиро и либерального деятеля адвоката Борелли. После этого он не имел покоя от постоянно преследовавшего его страха заговоров и убийц, которым в романе так курьезно страдает князь Рануций-Эрнест IV.

Пользуясь вечным страхом герцога, огромное влияние на него приобрели два его советника, Каноза и Риччини (Моска и Расса «Пармского монастыря»). Чтобы поддержать этот страх, ими был выдуман никогда не существовавший заговор и были казнены два моденских либерала, Риччи и Маттьоли. Все это с большими подробностями рассказывают графине Пьетранера посетители театра Ла Скала. Слухи эти, довольно близкие к исторической истине, ходили по всей Италии, и сам Стендаль, конечно, не раз их слышал и обсуждал. Поразила Стендаля идея Канозы употребить на службу монархии орудие либерализма, печать. Каноза редактировал в Модене правительственный орган «La voce della verità» («Голос истины»), имевший целью борьбу с либеральной парижской прессой. И Стендаль не упустил случая упомянуть об этом в романе: граф Моска решает издавать в Парме правительственную газету.

Отлично осведомленный в моденских делах, Стендаль довольно точно воспроизвел обстановку и главнейшие события правления Франциска, перенеся действие в Парму. Но кое-что он изменил ради требований основного замысла: Франциск IV не был убит во время революции 1831 года, как Рануций-Эрнест IV; Чиро Менотти не удалось бежать, как Ферранте Палла, и т. д.

Однако, два советника князя пармского, повидимому, не имеют ничего общего с Канозой и Риччини, советниками исторического герцога Моденского. Очень возможно, что в создании образа мудрого директора полиции и министра графа Моска сыграли роль воспоминания о графе Заурау, австрийском государственном деятеле, правителе Ломбардии, имя которого часто встречается в переписке и мемуарах Стендаля. Для создания образа пармского революционера Ферранте Палла были использованы некоторые черты из биографии венецианского поэта Ферранте Паллавичини, писавшего сатиры против папы и казненного в 1644 году.

Нет возможности определить весь материал исторических фактов или воспоминаний личной и политической жизни, использованный Стендалем для своего романа — так велико их число, так много «документального» в «Пармском монастыре». Однако, это не помешало ему одно время слыть «романтическим» произведением. Критика, воспитавшаяся на литературных идеалах буржуазного «бытовизма», привыкла считать «правдой» только то, что не выходит за пределы домашнего *intérieur*'а, низменных инстинктов и расчетов. «Правда», чтобы быть правдой, должна быть будничной и отвратительной — этот взгляд характерен для эпохи художественного «натурализма». С такой точки зрения Италия «Пармского монастыря» должна была казаться страной фантастической, а люди и события — архаизмом, воссозданием XVI века в веке XIX.

Однако, эти «романтические» элементы для Стендаля были полны

самой подлинной, самой очевидной исторической правды. Беспощадная расправа с либералами в Парме, суд над Фабрицио, жестокие условия его заключения, его бегство — все это было правдивым в то время, когда возможны были процессы Риччи и Маттьоли, когда десятки карбонариев подвергались заключению в тюрьмах Италии или в Шпильберге. Шпильберг угрожал и Стендалю, а во время своего консульства он мог видеть в Риме, в замке св. Ангела, высокие «щиты» на окнах за которыми томились римские «патриоты», и папских солдат, шагавших вдоль стены — картина, ярко воспроизведенная в романе. Незадолго перед тем опубликованные воспоминания Пеллико и Андриана, восхищавшие Стендаля, с захватывающей силой повествовали о приключениях этих государственных «преступников», о борьбе их со следователями, об ужасных казематах, о тайных разговорах между камерами при помощи сложной системы постукиваний, об отверстиях, с невероятным терпением проделываемых в стенах или щитах и прикрываемых слоем воска от глаз тюремщиков.

В романе оживает весь политический быт старой Италии, с ее раздробленностью на десяток самостоятельных государств, с ее полицейским режимом, шпионами, таможнями, гнусной системой старинных «паспортов». В этом отношении характерно путешествие Фабрицио, спасающегося бегством после убийства Джилетти — эпизод, который позднейшая критика, требовавшая правды повседневной будничной жизни, считала «неправдоподобным».

Наконец, уличные убийства, о которых так часто говорится в романе, убийства, которыми угрожают врагу или предателю и для которых нанимают бравы, характерны, конечно, не только для Италии Возрождения. Статистика убийств в Италии XIX века — и не только где-нибудь в Калабрии или Сицилии, но и в Риме или в Ломбардии — достаточно красноречива. Это были старые «моральные навыки», бороться с которыми австрийская полиция была не в силах. Достаточно принять во внимание эти исторические факты, чтобы «экзотический» фон «Пармского монастыря» перестал казаться «средневековым».

Мы не будем останавливаться здесь на вопросе об «итальянизме» Стендаля, о роли Италии в его мышлении, о его концепции итальянского характера. Отметим лишь, что одним из основных его стремлений в этом романе было изобразить итальянские нравы, выработавшиеся в известной исторической обстановке. На каждой странице романа проявляется это любопытство автора к «чужой» культуре, стремление уловить этот особый, совершенно иной по сравнению с французским, метод мышления. Стендаль почти лобуетя этим глубоким макьявеллизмом, этой практической мудростью и наивным цинизмом мысли, характерным, по его мнению, для современного итальянца.

Трудно, конечно, судить о том, «верно» ли изобразил Стендаль Италию и итальянцев; можно лишь утверждать, что известные нам исторические факты согласуются с нарисованной им картиной.¹

«Говорить в литературном произведении о политике, — пишет Стендаль, — все равно, что стрелять из пистолета во время концерта». Тем не менее, «Пармский монастырь» — почти политический роман. Каждая страница его дышит страстным политическим интересом. Каждое событие, каждый поступок действующих лиц комментируется социально-политическим положением страны, вредно действующим на личность, мешающим ее естественному росту и нормальной жизни общества.

¹ Отметим, что положительно отвечают на этот вопрос Бальзак хорошо знавший Италию, Я. Буркхардт, Поль Арбеле, Ф. Новати, П. Журда и др.

Эта социологическая интерпретация действия, этот философско-исторический взгляд придают произведению глубокое внутреннее единство, сообщают какую-то логическую организованность огромному заключенному в нем материалу. За внешним действием романа раскрываются перспективы в прошлое и будущее; персонажи его, как продукт исторической почвы, на которой они выросли, воплощают в себе, по мысли Стендаля, всю итальянскую историю: это мощные натуры Возрождения, воспитанные среди волнений свободных городских республик и принужденные завоевывать себе жизнь в условиях самого гнусного и мелочного деспотизма. Но этот деспотизм рассматривается Стендалем лишь как преходящий этап политической жизни Италии, политической жизни Европы. Радикальный республиканизм красной нитью проходит через всю книгу, полускрытый, полуобнаженный жестокой иронией Стендаля, и в таком контексте многозначительными кажутся его предсказания грядущих социальных катастроф. Вот почему, несмотря на тягостную обстановку злейшего политического деспотизма, эту книгу так радостно и легко читать. Ее горизонты шире Пармы и пармской деспотии, они простираются дальше текущего политического мгновения.

Это книга с глубоким фоном; она многое говорит и многое заставляет угадывать. Каждая страница раскрывает новые пейзажи, неожиданные просветы в индивидуальную и социальную психологию. Созданная одним творческим порывом, она конденсирует в себе весь философский и житейский опыт Стендаля. Этим объясняется ее симфоническая сложность, обилие страсти и богатство образов, ее ирония, мудрость и широта социальных перспектив.

II

В последних числах марта или, вернее, в начале апреля «Пармский монастырь» вышел в свет. Роман не привлек к себе большого внимания: сочувственные отзывы появились только в «Revue de Paris» (статья Арну Фреми) и в «Comptence» (статья Е. Д. Форга). Некоторые журналы кратко сообщили о появлении романа, и только. Два месяца спустя после выхода книги в свет Стендаль принужден был покинуть Париж.

Отпуск его продолжался уже три года. Покровительствовавший ему министр граф Моле подал в отставку (8 марта 1839 г.); продлить отпуск казалось невозможным, поиски службы в Париже остались безрезультатными, и 24 июня, грустный и утомленный жизнью, Стендаль отправляется в свое последнее путешествие в Италию.

Он жестоко тоскует в Чивита-Веккья; здоровье его расстроено, он замечает зловещие симптомы и все чаще думает об «уходе». — «В конце концов, стоит ли жить?» пишет он одному парижскому другу.

Стендаль всегда любил перечитывать свои писания; в ноябре 1839 года, вечером, скучая, он раскрыл «Пармский монастырь».

Сразу бросились в глаза кое-какие недостатки: шероховатость стиля, чрезмерная краткость психологического анализа, неясности, длинноты. Читая, Стендаль делает исправления, эти исправления множатся: уже 20 мая 1840 года он посылает Колумбу целый ряд поправок, а в сентябре готовит текст романа для второго издания.¹ Характер своих

¹ Для этой цели Стендаль дал переплести несколько экземпляров «Пармского монастыря» с большим количеством чистых листов, на которые заносил казавшиеся ему нужными изменения. Три таких экземпляра принадлежат: Полю Азару, Самюэлю Шаперу и Полю Руайе и носят названия по имени их нынешних владельцев. Издательство Шам-

исправлений Стендаль поясняет в одной из бесчисленных заметок, которыми он испещрил поля своего романа: «Я писал быстро, в течение двух месяцев, все мое внимание было поглощено рассказываемыми событиями. Я исправляю, читая для своего удовольствия, в сентябре 1840 года, в Чивита-Веккья. Я исправляю: 1) чтобы увеличить ясность; 2) чтобы помочь читателю представить себе события; 3) чтобы попытаться ввести мои персонажи; я решил, что это — одно из требований жанра».

Таким образом, вносившиеся Стендалем исправления касались: языковой ткани произведения, описательного (живописного) момента и самой конструкции романа.

Характер стилистической правки Стендаля определяется его собственными словами: «увеличить ясность». — «Это слишком сжато, слишком в духе Макьявелли, слишком трудно для чтения», записывает он 25 июля 1840 года; «больше детализировать, меньше сокращать».

Ту же цель предельной ясности имеют в виду и исправления второго рода: чтобы «помочь воображению читателя», он хочет дать более полное воспроизведение внешней среды, в которой развивается действие, дать некоторый пейзаж. Но «описания» — его слабое место. Еще в «Воспоминаниях эгоиста» он признавался, что описание внешнего мира ему тягостно. К тому же подобный расчет на читателя, и на читателя современника, приученного к литературной живописи Шатобриана и Вальтера Скотта, ему кажется опасным; он думает о потомстве и спрашивает себя, не покажутся ли такие описания «нелепыми в 1900 году?»

Начиная свой новый роман «Ламбель», 6 октября 1839 года Стендаль писал:

«План иной, чем в «Пармском монастыре»:

1. Сюжет более понятный;

2. Остроумие в стиле;

3. Я заранее знакомлю с действующими лицами. Этот роман не будет иметь форму мемуаров, на что жаловалась герцогиня де Висанс».

Герцогиня де Висанс (маркиза де Коленкур) была недовольна формой «Пармского монастыря». — «Герцогиня говорит, что это напоминает мемуары, в которых персонажи появляются один за другим» (18 мая 1840). Через несколько дней после этой записи, 25 мая, Стендаль пытается разрешить волнующую его проблему: «Найти какой-нибудь способ, в первом томе, может быть около того момента, когда герцогиня приезжает в Парму, чтобы показать все персонажи, которые должны действовать после прибытия Фабрицио в Парму, именно: Расси, архиепископа, маркиза Крешенци. — Я чувствую, каким небрежным образом введен Гондзо».¹

Наконец, через месяц он нашел этот «способ»: в «экземпляре Руайе» вписан набросок главы, которую Стендаль предполагал поместить в начало романа. После Ватерлоо, в Амьене, Фабрицио встречает английского офицера Варнея, «рыжего и унылого». Они вместе отправляются в Париж, Варней ведет Фабрицио в Оперу, где в юного героя влюбляется танцовщица Эрнестина. Но в фойе театра Фабрицио встречает целый ряд лиц, которым суждено сыграть видную роль в его дальнейшей судьбе: Расси, Рискару и некоторых других под-

пиона выпустило фототипическое издание «Пармского монастыря Шапера», воспроизводящее все рукописные заметки Стендаля, сделанные чернилами или карандашом, и все особенности экземпляра, вплоть до пятен на бумаге и переплете. Это издание снабжено статьей Поля Арбеле, где изложена, между прочим, история авторской правки романа.

¹ Гондзо выступает лишь в последней главе «Пармского монастыря».

данных Рануция-Эрнеста IV. Стендаль пользуется случаем, чтобы здесь же характеризовать пармского князя. В театре появляется и Барбоне, причем Эрнестина, увидев его, говорит Фабрицио: «Берегись, мой маленький итальянец, этот Барбоне убьет тебя». Слова эти, конечно, производят сильное впечатление на суеверного Фабрицио.

Таким образом Стендаль хотел уже в самом начале романа, упреждая события, познакомить читателя с героями, которые фактически вступают в действие гораздо позднее.

Стендаль предполагал ввести еще одну главу и еще одно действующее лицо. «Добавить комический персонаж, — отмечает он на полях, — который играет при Пармском дворе роль Journal des Débats и кроме того роль г-на де Фонтана». И он набрасывает портрет Дзорафи, который он предполагал вставить в текст 6-й главы, где говорится о четвергах у герцогини.¹

Но, повидимому, самыми необходимыми казались ему исправления и дополнения в последней части романа. Стендалю представлялась недостаточно разработанный психология Клелии. «Нужно заново разработать характер Клелии», записывает он 28 июля 1840 года на той странице печатного текста, где после оправдания Фабрицио судом начинается последняя фаза любви его к Клелии.

Действительно, фигура Клелии, очерченная тонкими и скупыми штрихами, словно утопает в мягком сумраке, отступая на задний план перед детально разработанными образами герцогини, графа, даже Фабрицио. События последних глав несутся одно за другим с необычайной быстротой, наиболее сложные и темные переживания героев лишь едва намечены, изложение напоминает скорее пересказ и содержит много почти загадочного. Эта часть резко отличается от предыдущего повествования, — здесь новая сцена действия, иные взаимоотношения героев, иные психологические проблемы. Стендаль сознает это; 27 июля 1840 года он решает «развить в достаточной степени последние сцены» и во втором издании дать «Пармский монастырь» в трех томах. По его мнению, экспозиция недостаточно использована в дальнейшем развитии романа: «После того как рассказана любовь Клелии — что составляет собою часть, которая может показаться скучной — я не использую ее для того, чтобы при ее помощи ввести нежно-трогательные сцены». И Стендаль на полях набрасывает эпизоды, мотивирует действие, поясняет переживания любящих. В окончательном тексте Клелия должна была играть главную роль; ярким светом должны были озариться «страстная борьба», происходившая в ее душе, мотивы, побудившие ее к браку с маркизом Крешенци, все перипетии ночных свиданий и трагический конец.

Записи на полях поясняют нам, отчего так резко меняется манера повествования в последней части романа: большую роль сыграл в этом издатель Амбруаз Дюпон. «Я был утомлен в марте 1839 года, — пишет Стендаль, — а г-н Дюпон горько жаловался на то, что он дошел уже до 364-й страницы». — «Сделать три тома, тем более что все было скомкано приблизительно после 300 стр.» — «Ужас г-на Дюпона при мысли о толщине второго тома или при мысли о третьем».

Наконец, вычеркивая (в сцене свидания Фабрицио и Клелии при потушенной свече, в главе XXVI) слова: «Эта беседа, начавшаяся таким количеством вопросов, которые требовалось выяснить, конечно, не могла

¹ См. приложение IV.

² В марте 1834 года Стендаль правил корректуры последних глав романа. Приведенная фраза свидетельствует о том, что Стендаль вносил значительные дополнения уже при правке корректур.

скоро кончиться», Стендаль отмечает: «Г-н Дюпон принуждал меня к такого рода фразам из своего желания сократить».

Так, не спеша, Стендаль готовил «Пармский монастырь» для второго издания, набрасывая свой последний роман «Ламбель», занимаясь раскочками и охотясь на жаворонков. Но 16 октября 1840 года он был глубоко потрясен, получив номер «Revue Parisienne» со статьей Бальзака: «Этюды о г-не Бейле (Фредерике Стендале)».¹

В этой статье Бальзак провозглашал его гением и называл его роман возвышенным и необычайным произведением. Разделяя современную литературу на три направления: литературу идей, литературу образов и литературу эклектическую, т. е. сочетающую в себе характерные особенности двух первых направлений, Бальзак объявлял «Пармский монастырь» шедевром «литературы идей», с некоторыми вполне приемлемыми уступками двум другим направлениям. «Г-н Бейль написал книгу, в которой возвышенное блистает в каждой главе. После двадцати весьма неглупых книг, в возрасте, когда редко кто может изобре- сти грандиозный сюжет, он создал произведение, оценить которое в состоянии лишь души и люди действительно тонкие. Словом, он написал «Современного государя», книгу, которую написал бы Макьявелли, если бы, изгнанный из Италии, он жил в XIX веке».

Недостаточную популярность Стендаля Бальзак объяснял именно этим слишком высоким качеством его произведений: «Потому-то главным препятствием для заслуженной славы г-на Бейля является то, что «Пармский монастырь» может найти читателей, способных им наслаждаться, лишь среди дипломатов, министров, наблюдателей, среди самых выдающихся людей света, среди самых крупных художников; словом, среди тех 1000 или 1500 лиц, которые являются самыми передовыми в Европе». И Бальзак пользуется случаем, чтобы обрушиться на своего злейшего врага, парижскую журналистику: «Не удивляйтесь же тому, что в течение десяти месяцев, прошедших после появления этого изумительного произведения, не нашлось ни одного журналиста, который прочел бы его, понял, изучил, который указал бы на него, изложил его содержание и воздал ему похвалу или хотя бы упомянул о нем. Я, который, кажется, кое-что смыслю в этом, перечел его недавно в третий раз: я нашел это произведение еще более прекрасным и почувствовал в своей душе подобие счастья, какое испытываешь, когда собираешься сделать доброе дело».

«Не значит ли сделать доброе дело — попытаться воздать должное человеку огромного таланта, который будет признан гениальным лишь некоторыми избранными умами, который, благодаря своим возвышенным идеям, не достигает быстрой, но преходящей популярности, столь привлекательной для льстецов народа и презираемой великими душами? ...» И Бальзак подробно излагает содержание «Пармского монастыря», останавливаясь на особенно поразивших его местах. В частности, он убежден в том, что пармский князь Рауций-Эрнест IV — не кто иной, как Франциск, герцог Модены; в этом Бальзак был прав, но он ошибся, когда в герцогине Сансеверина видел княгиню Бельджойозо, а в графе Моска — Меттерниха. Образ Моски особенно поражает Бальзака: «Что же касается роли Моски во всем произведении, что касается поведения человека, которого Джина называет «величайшим дипломатом Италии»».

¹ «Revue Parisienne», подражание «Guêpes» Альфонса Карра, был основан Бальзаком летом 1840 года и очень скоро прекратил свое существование. «Этюды о Бейле» были помещены в третьем номере, от 25 сентября 1840 года.

то нужен был гений, чтобы создать бесчисленные и постоянно возобновляющиеся происшествия, события, интриги, среди которых развивается этот огромный характер. Все, что совершено было г-ном Меттернихом в течение его долгой деятельности, не более замечательно, чем то, что совершает в романе Моска. Когда подумаешь, что автор все это придумал, завязал и развязал, подобно тому, как события завязываются и развязываются при дворе, — самый неустрашимый и искусственный в творчестве ум почувствует себя смущенным, ошеломленным таким трудом. Что касается меня, то я готов поверить в какую-то волшебную литературную лампу. Осмелиться вывести на сцену человека гениального, на уровне г-на де Шуазеля, Потемкина, г-на Меттерниха, сотворить его, доказать акт творчества деятельностью сотворенного существа, заставить его действовать в свойственной ему среде, в которой развиваются его способности, — это дело не человека, а феи, волшебника. Заметьте, что самые искусно-задуманные планы Вальтер Скотта не достигают той изумительной простоты, какая господствует в изложении этих происшествий, столь обильных, столь ветвистых, употребляя знаменитое выражение Дидро».

Но главная заслуга Стендаля, по мнению Бальзака, состояла в следующем: «Начав с изображения маленького итальянского двора и одного дипломата, он кончил тем, что создал тип государя и тип первого министра. Сходство, начавшееся благодаря причуде насмешливого ума, кончилось тогда, когда художнику предстал гений искусств».

Но вместе с этими похвалами Бальзак не поспешил и на критику, так сказать, литературно-технического характера, на советы мастера мастеру. Он оговаривается, что «ошибки», замеченные им в романе, являются ошибками «не столько с точки зрения искусства, сколько с точки зрения тех жертв, которые всякий автор должен приносить большинству». Здесь речь идет, конечно, о читательском восприятии.

По мнению Бальзака, Стендаль слишком приблизился к жизненной правде, которая не всегда бывает правдой в искусстве. Стоя на точке зрения «единства», Бальзак находил действие романа слишком растянутым во времени. «В интересах книги я желал бы, — пишет Бальзак, — чтобы автор начал ее своим великозвонным наброском Ватерлооского сражения, чтобы все предшествующее он кратко изложил в каком-нибудь рассказе Фабрицио или о нем, в то время, как он лежит раненый в фламандской деревне. Несомненно, что произведение от этого выиграло бы в легкости. Не отец и сын дель Донго, не подробности о Милане составляют книгу: драма заключается в Парме, главные персонажи — князь и его сын, Моска, Расси, герцогиня, Палла Ферранте, Лодовико, Клелия, ее отец, Раверси, Джилетти, Мариетта... Произведение ничего не потеряло бы, если бы аббат Бланес исчез совершенно».

Бальзак был беспощаден; уничтожив первые главы романа, он считает лишними и последние его главы: «Господствующий закон в искусстве, это — единство строения; единство это должно заключаться либо в исходной идее, либо в плане; если же его нет, то получается одна только путаница. Вопреки своему названию, произведение заканчивается, когда граф и графиня Моска возвращаются в Парму и Фабрицио делается архиепископом. Великая комедия двора закончена». Последние главы, следовательно, излишни. Но если Стендаль хотел показать любовь Фабрицио к Клелии уже после того, как его облачили в пурпур кардинала, то в таком случае сюжет книги — жизнь Фабрицио. Но тогда «вы, человек столь проницательный, должны были озаглавить свою книгу: Фабрицио, или Итальянец XIX века... «Фабрицио не должны были бы подавлять фигуры столь типические, столь поэтические, как оба князя, Сансеверина, Моска, Палла Ферранте».

Пока что, Бальзак высказывает только принципы поэтики, которым подчинялось его собственное художественное творчество; но далее он пытается обратить Стендаля и в свою политическую веру. «Роль Фабрицио необходимо переделать. Дух католицизма должен был бы толкать его своей божественной рукой к Пармскому монастырю, и этот дух от времени до времени должен был бы подавлять его велениями благодати». Иначе говоря, роман должен был из антирелигиозного превратиться в католический, — таков последний и важнейший совет Бальзака Стендалю.

Наконец, Бальзак указывает на некоторые недостатки стиля — «в том, что касается расположения слов, так как мысль, подлинно французская, поддерживает фразу. Ошибки, которые допускает г-н Бейль — чисто грамматического порядка... Он пишет почти в манере Дидро, который не был писателем...» «Я хотел бы, — замечает Бальзак в заключение, — чтобы г-н Бейль сумел отделать, отшлифовать «Пармский монастырь» и сообщить ему то совершенство, ту печать безупречной красоты, которую дали своим любимым произведениям г-да де Шатобриан и де Местр».

Потрясенный столь неожиданными похвалами, Стендаль выразил свою благодарность Бальзаку в замечательном письме, которое было закончено лишь после двоекратной переработки. Но вместе с тем он решил последовать указаниям великого мастера литературных дел: пятидесятилетний писатель робко выслушивает советы знаменитого собрата и пытается им следовать.

Восемьсот пятьдесят чистых страниц, вставленных в «Пармский монастырь Шапера», показались ему недостаточными для будущих исправлений, и он переплел другой экземпляр «Пармский монастырь Руайе» с белыми листами in-4° в таком количестве, что они могли бы вместить в себе еще один полный текст романа.

Прежде всего он начал исправлять «стиль».

Это было нелегко, так как Бальзак ставил ему в образец писателей, которых сам Стендаль «терпеть не мог»: Шатобриана, Ксавье де Местра. Тем не менее 29 октября 1840 г. он решает: «Прочтя статью г-на де Бальзака, я беру себя в руки и набираюсь храбрости, чтобы исправлять стиль».

Но смущение его растет, и через три дня он уже далек от своего первоначального смирения: «Не доверяя преувеличенным похвалам г-на де Бальзака, я начинаю исправлять стиль этого романа. Но я думаю, что стиль простой, противоположный г-же Жорж Санд, г-ну Вильмену, г-ну Шатобриану, больше всего подходит для романа. Самое большее, что нужно, это начать десятью страницами в стиле Вильмена, вроде того, как надевают желтые перчатки».

Десять страниц — это все же была значительная уступка. Но для Стендаля она оказалась невозможной. Через четыре дня он теряет всякую охоту менять свой стиль; он протестует и решительно отстаивает свою позицию: «Любовь к ясности и к понятному тону разговора, который, к тому же, так изобразителен, так тесно соответствует оттенкам чувств, привела меня к стилю, который является противоположностью слегка напыщенному стилю современных романов... Приближаться ли мне к этой напыщенности, рассыпая там и сям благородные фразы? Нет: я исправлю небрежности своего естественного стиля».

Действительно, вся дальнейшая работа над стилем пошла по этому пути, — по пути исправления «небрежностей» собственного, естественного стиля. Лишь в редкие дни к Стендалю вновь возвращается его смирение. Тогда он вносит в печатный текст фразы специально для

«современного читателя», но затем ему самому становится стыдно. Во второй главе Фабрицио приближается к полю Ватерлооского сражения, и Стендаль вставляет фразу: «Наш юный миланец шел, слушая молчание». Но тут же он записывает: «Примечание для второго издания, приблизительно около 1860 года. Прошу прощения у читателя 1880 года, если таковой найдется. Чтобы заставить себя читать в 1839 г., нужно было сказать: слушая молчание». В этот день, 14 февраля 1841 года, Стендаль, очевидно, был особенно послушен; он пишет: «Придать блеск стилю. В 1841 году требуют стиля, а не мыслей». Но раздраженный необходимостью таких уступок, он тут же добавляет: «Стиль изобрели нищие мыслями: Вильмен, Жанен, Сальванди и т. д.».

Но это, конечно, совсем не значит, что Стендаль не заботится о стиле, о языке, что он пишет как попало; это значит только, что у него особая стилевая установка. Он продолжает работать над языком «Пармского монастыря» в том направлении, в каком его вело собственное художественное чутье: «Я придаю стилю плавность, спокойствие, детали», пишет он 8 ноября 1840 года. Его не привлекает пышная ритмика, обдуманые периоды шатобриановской фразы. Он стремится придать фразе быстроту и движение, подчеркнуть смысловые интонации; и здесь все та же задача — с возможной точностью передать в слове требующую своего воплощения мысль.

Гораздо большее значение в истории правок романа имели композиционные советы Бальзака. Подчиняясь им, Стендаль выкинул первые страницы романа, «Милан в 1796 году», историю лейтенанта Робера, приключения Джини, заменив все это пятью страницами введения. Отныне роман начинался словами: «Мир был накануне Ватерлооского сражения». События, предшествовавшие Ватерлоо, были изложены в рассказе о Фабрицио, в новой, дополнительной главе, где фигурировал английский офицер Варней.¹ Глава эта, написанная первоначально для того, чтобы познакомить читателей с героями, вступающими в действие лишь позднее, была теперь использована также и для изложения предшествующих событий. После Ватерлооского сражения Фабрицио в Амьене снова встречается с полковником Лебароном и знакомится с его семьей. В Амьен к Фабрицио приезжает некто Бираго, сын управляющего маркизы дель Донго, и рассказывает семье Лебарона историю Фабрицио — почти все то, что было уничтожено в начале книги.²

Но, принеся в жертву первую главу, Стендаль не мог утешиться. Начало книги — изображение Милана в 1800 году (по роману в 1796 году) — было слишком ему дорого, слишком много было заключено здесь счастливых воспоминаний — и через месяц после жестокой операции, которой он подверг свой роман, Стендаль передумал. «Я обрабатываю, сохранив первые страницы», — отмечает он 9 января 1841 года, а 9 февраля объясняет причину этого: «Ради нежной картины Милана в 1796 году и образа г-жи Пьетранера я оставляю первые страницы в их прежнем виде».

Стендаля весьма тревожили «длиниоты», о которых говорил Бальзак. Он предполагал, что его рецензент имеет в виду эпизод с Фаустой, и он старается оправдать этот эпизод: «Фабрицио пользуется случаем, чтобы доказать герцогине свою неспособность к любви». В окончательном тексте Стендаль, очевидно, решил сохранить эпизод, но в более сжатом виде.

¹ См. выше; стр. 16.

² Эта глава была написана 30 и 31 октября и окончательно отделана 4 декабря 1840 года. См. приложение V.

Впрочем, сокращая роман под влиянием дружеских советов, он часто расквашивается, и ему приходится восстанавливать выкинутые места: «Сокращая против собственного убеждения, я уничтожил нужные вещи» (запись от февраля 1841 года).

Это случилось с аббатом Бланесом, который, по мнению Бальзака, был лишним в романе. «Мне казалось, — пишет Стендаль, — что необходимы персонажи, которые не действуют и только трогают душу читателя, уничтожая романтический характер». Уничтожив аббата в пылу первого увлечения, Стендаль 18 января 1842 года обнаружил, что Бланес необходим для развития действия: он внушил Фабрицио веру в предзнаменования, повлиявшую на его поведение, следовательно не был «лишним» и имел право на существование.

Что же касается ампутации конца романа, которую рекомендовал Бальзак, то с этим Стендаль был несогласен с самого начала. Незадолго до появления статьи он собирался сильно развить эту часть и сделать из нее третий том. Он не изменил своего мнения и после критики Бальзака.

Совершенно неприемлем для него был совет — сделать из Фабрицио пламенного католика, отказывающегося от своей любви к Клелии ради любви к богу. Такой совет должен был показаться Стендалю смешным. Фабрицио меньше всего годился для того, чтобы «дух католичества... подавлял его велениями благодати». Да и вообще, по мнению Стендаля, эмоционально-психологическая нагрузка этого персонажа была вполне достаточна для того, чтобы задержать на нем внимание и поставить его на равный уровень с другими героями романа. И в краткой записи он резко формулирует свою мысль: «Недоволен советом г-на де Бальзака: Фабрицио принадлежит первенство благодаря его чувству».

Стендаль не закончил своей работы над «Пармским монастырем». Последние записи его датированы 8 марта 1842 года, за две недели до смерти. Но общий характер этой предсмертной правки для нас достаточно ясен. После значительных уступок, компромиссов, соглашений с дружеской критикой Бальзака, Стендаль колеблется, сомневается, возражает. С поразительным послушанием он пробует переработать роман в указанном ему направлении. Художник крайне своеобразный и всегда верный себе, он пытается написать роман бальзаковского типа; к произведению, возникшему спонтанно, почти импровизационно, он хочет применить обдуманную и разработанную поэтику Бальзака. Но это значило бы отказаться от всего сложившегося за жизнь творческого опыта, от художественных вкусов и стремлений, от политического и философского мирозерцания, от своей идеологии и от самого себя...

И Стендаль, обсуждая отдельные подробности своего произведения, скоро понял это. Он восстал против чуждой ему художественной системы, и дальнейшая разработка «Пармского монастыря» потекла по руслу, предугазанному внутренним чувством его автора. Во втором издании 1860 года, о котором мечтал Стендаль, должен был появиться новый «Пармский монастырь» — расширенный и композиционно-стройный, богатый психологическим анализом, ясный по мысли и действию и носящий на себе — как всякое произведение Стендаля — неизгладимую печать его мастерства.

«Пармский монастырь» переиздавался много раз. Первое посмертное издание было подготовлено к печати Роменом Коломбом; оно вышло в свет в 1846 году¹ с биографической заметкой Коломба, статьей Баль-

¹ La Chartreuse de Parme par Stendhal... Paris, J. Hetzel.

зака и ответным письмом Стендаля. Текст этого издания содержит некоторые изменения лишь в самом начале романа, сделанные самим Стендалем на одном из экземпляров первого издания, а кроме того большое количество досадных, нередко «предательских» опечаток. Этот текст обычно перепечатывался в последующих изданиях.

Роман переведен на большинство европейских языков, на некоторые из них по несколько раз. На русский язык он был переведен четыре раза, и каждый раз под новым заглавием.¹ Предлагаемый перевод сделан с текста издания, воспроизводящего первое издание 1839 года с исправлением некоторых опечаток, отмеченных самим Стендалем на его личном экземпляре.² Кроме того, было использовано последнее критическое издание (Edition de la Pléiade) 1933 года, выполненное по тем же принципам, что и издание Боссара. В примечаниях приведены некоторые дополнения, сделанные Стендалем на полях экземпляра Шапера.

Перевод всей первой части и глав 14—20 и 28 второй части принадлежит П. К. Губеру, перевод глав 21—27 второй части — М. Е. Левберг.

Б. Рензов.

¹ «Пармская Шартреза», пер. Чуйко. Прил. к журналу «Слово», СПб. 1883; «Проповедник», перев. Л. Я. Гуревич, СПб, 1905, изд. Суворина; «Пармский монастырь», перев. П. К. Губера, изд. «Всемирная литература», Гос. изд., 1923, 2 тома; «Пармская обитель», перев. С. Ромова, приложение к журналу «Огонек», М., 1930 (перевод сокращенный).

² Stendhal. La Chartreuse de Parme, texte établi d'après l'édition originale par Pierre Martino, Bossard, 1928, 2 vol.