

СТЕНДАЛЬ

К 193
67

ПАРМСКАЯ ОБИТЕЛЬ

РОМАН

Перевод с французского
Н. НЕМЧИНОВОЙ

Предисловие
М. ЕЛИЗАРОВОЙ



ОГИЗ

Государственное издательство
художественной литературы
Москва 1948

«Пармская обитель» Стендаля

1

«Пармская обитель» — последнее крупное произведение Стендаля. Роман подытоживает более чем двадцатилетнюю творческую деятельность писателя. Но именно поэтому он не может быть рассмотрен вне связи с ранними выступлениями Стендаля, когда в основном формируется и эстетическая и творческая его личность, определяется характер его реализма и основное противоречие в нем, нашедшее свое окончательное завершение в «Пармской обители».

В 20-х годах прошлого века во Франции развернулись бурные литературные события, связанные с борьбой романтиков против классицизма. Борьба эта приняла резкий и непримиримый характер; она превратилась в отдельный участок общеполитического фронта: левое крыло романтиков, борясь с застоєм и косностью классицизма, тем самым ополчилось против реакционных сил эпохи Реставрации и вместе со всеми передовыми элементами общества подготовляло оружие к предстоящей революции 1830 года. В эту борьбу Стендаль включился со всей страстностью своего темперамента.

Воспитанный на философии Гельвеция, Гольбаха, Кабаниса, Дидро, обогащенный опытом первой буржуазной революции, Стендаль к литературной борьбе подходит с критерием, выработанным в школе просветителей XVIII века.

Непримиримая оппозиция по отношению к Реставрации сразу же поставила Стендаля на передовую линию литературного фронта. Все его эстетические выступления носят боевой, воинствующий характер.

«Чтобы быть писателем, надо почти столько же мужества, как и для того, чтобы быть солдатом», — сказал Стендаль.

Менее всего Стендаль был склонен к отвлеченному теоретизированию. О «романтизме» и «классицизме» он пишет не ученый трактат, не академическое исследование, а памфлет («Расин и Шекспир»). Его эстетическая теория была направлена против застоя и затхлости классицистского искусства, против «невежд» и «педантов», стремящихся всячески задержать развитие искусства, его движение вперед.

Классиками для Стендаля были все те, кто не понимал, каким поворотным моментом в истории человечества явилась Французская революция, кто продолжал верить в незыблемость эстетических норм XVII века. «Но охваченный революцией мир никогда уже не вернется ни к античной республике, ни к монархии Людовика XIV»¹. Эрудиты-академики, читающие в подлиннике Гомера и Тацита, не умеют, однако, прочесть «этого правила в воздухе, которым мы дышим» («Расин и Шекспир»). Вот это нежелание считаться с ходом истории неизбежно делало классику, по мнению Стендаля, оплотом реакционных сил в искусстве.

Такой смысл получала борьба Стендаля с классицизмом. Романтическое же искусство, романтизм, представителем которого он считал и себя, для него определялся прежде всего одним признаком: это было искусство, отвечающее задачам нового дня, искусство, рожденное бурей недавно пронесшейся революции.

Стендаль весь пронизан чувством этого нового, чувством революции, которая, по его глубокому убеждению, в самое ближайшее время должна совершиться в литературе, так же как она совершилась только что в политике.

Так намечаются для Стендаля пути нового, XIX, века. На этот век Стендаль возлагает огромные надежды. Мир, потрясенный революцией, еще весь в брожении. Только в будущем со всей остротой реализуются новые начала жизни как результат великого исторического переворота. «Ничего не будет более прекрасного, более справедливого и счастливого, чем духовная культура Франции в 1900 году»², — пишет он.

Однако это обращение Стендаля к будущему носит очень противоречивый характер. Он продолжает верить в силу и мощь своего поколения, еще так недавно на его глазах проявившего свой героизм в революции конца века.

«Педанты могут задержать нас на десять лет; но в эти десять лет мы — книжные невежды, но знатоки действий и страстей, мы — не умеющие прочесть по-гречески Гомера, но участвовавшие в осаде Таргоны и Жироны, — мы встанем во главе событий»³, — гордо заявляет Стендаль.

Но что же это за «события»? Вначале Стендаль не вкладывает в это слово никакого исторически определенного содержания. Но чем дальше, тем все более и более оно для него определяется, а вместе с тем и будущее начинает рисоваться совсем иным.

¹ «История живописи в Италии».

² «О любви».

³ «Расин и Шекспир».

Чем сильнее сгущались тучи реакции, чем дальше в прошлое отходила революция, тем яснее обозначались ее результаты и непреложнее делалась истина, что новая — буржуазная — эпоха явилась всего лишь только злой, «вызывающей горькое разочарование карикатурой на блестящие обещания просветителей»¹.

Логика исторического хода вещей предстала перед Стендалем во всей своей суровости. Все более и более он начинает понимать, что прекрасный век, век героизма и сильных страстей, не впереди, а позади, и что критерий революционных традиций не приложим к современности. Это, в сущности, и была для него та «суровая правда», о которой говорит он словами Дантона в эпиграфе к «Красному и черному»².

Возвещая наступление в 1900 году счастливой поры французской духовной культуры, Стендаль тут же прибавляет: «В настоящее время она ничто»³.

А вместе с такой оценкой настоящего повисала в воздухе и надежда на будущее, ибо то, в чем он видел убожество современности, — приходилось признать в этом, — шло не по линии убывания, а по линии все большего углубления. Вот почему так противоречива и оценка им XIX столетия.

Характерный признак этого столетия составляет «все усиливающаяся потребность в сильных чувствах», утверждает Стендаль в 1817 году в «Истории живописи в Италии». Однако в этой же работе он дает и такую уничтожающую характеристику новой эпохи: «Великий принцип нашего века», который душит художника, заключается в том, чтобы «быть таким же, как все».

Через пять лет в трактате «О любви» Стендаль уже подводит некоторые итоги этому «великому принципу нашего века», говоря: «С каждым днем души, способные чувствовать, становятся все реже, а число образованных людей все увеличивается».

Здесь уже оценка не только настоящего, но и будущего; надежды на него, оказывается, обманывали, вера в него, несмотря на все заявления Стендаля, уже подорвана.

И чем дальше, тем суровее делается приговор Стендаля своему веку. В 1830 году в «Красном и черном» он задается вопросом: кем был бы Дантон в наши дни? И отвечает с большим сарказмом словами Жюльена Сореля: «Он не дослужился бы и до товарища прокурора... Что я говорю? Он продался бы конгрегации, стал бы министром!»

Итак, с одной стороны, девятнадцатый век — это «все усиливающаяся потребность в сильных чувствах», а с другой — «с каждым днем души, способные чувствовать, становятся все реже»⁴. Противоречивое

¹ Энгельс, Развитие социализма от утопии к науке. Маркс и Энгельс, Собр. соч., т. XV, стр. 511.

² Эпиграфом к роману «Красное и черное» взяты слова Дантона: «Правда, суровая правда!»

³ «О любви».

⁴ «Красное и черное», Гос. изд-во художественной литературы, Л. 1937, стр. 341.

отношение к современности и к будущему все более углубляется в творчестве Стендаля. Сознание, что критерий революционных традиций уже не приложим к новому веку, веку торгашей и лакеев, Реналей и Вально, приводило Стендаля не к отказу от этих традиций, а к трагическому конфликту с современностью.

То, что было завещано революцией, ее идеи и характеры, сохраняло для Стендаля все свое значение, но в то же время он уже не мог не понять, насколько бесперспективно было все это в новой эпохе. Именно отсюда и возникала трагическая коллизия героев Стендаля, превосходно раскрытая им в двух его романах о Реставрации — в «Красном и черном» и в «Пармской обители».

Когда Стендаль писал: «Я старался, чтобы мой герой соответствовал детям революции»¹, он в качестве важнейшего признака этих «детей революции» выдвигает опытность их «в действиях и чувствах».

Большого действия и возвышенных чувств требовала уже сама эпоха. Героизм и страсть становились обычными качествами характера, формировавшегося на полях битв и на баррикадах. Именно эти качества и становятся для Стендаля критерием в характеристике положительного героя.

Существуют, по мнению Стендаля, лишь две категории людей: «низкие» души и души «возвышенные», «мертвые» и «живые». С этими определениями выступает он уже и в своих эстетических суждениях. Так классицисты — это мертвые души, романтики — живые.

Этот же признак, определяющий «живые» или «мертвые» души, — способность или неспособность к героизму и страсти, берет Стендаль за основу деления своих героев на две основных категории.

Но в понимании страсти и героизма Стендаль — ученик просветителей. Как и для Дидро, например, для него эти качества прежде всего категории гражданского порядка.

Дидро писал:

«Только страсти и только великие страсти могут поднять душу до великих дел. Без них конец всему возвышенному как в нравственной жизни, так и в творчестве... Умеренные страсти удел заурядных людей. Если я не устремлюсь на врага, когда дело идет о спасении моей родины, я не гражданин, а обыватель»².

Так же и для Стендаля. Страсть — это мерило, которое помогало ему определять не только моральную, но и социальную полноценность людей. Его критика конкретных социальных явлений, феодально-католической реакции эпохи Реставрации как в «Красном и черном», так и в «Пармской обители», дана под этим углом зрения.

В качестве главного обвинения эпохе выдвинута утрата ею всякого представления о великом.

Великое превратилось в смешную ненужность. Нет места ни страсти, ни героизму там, где жажда животного благополучия, грубый мер-

¹ «Расин и Шекспир».

² Дидро, Философские мысли, Собр. соч., т. I, Academia, 1935.

кантилизм и «холод пошлых мыслей» поглотили собой без остатка все возвышенное.

Таков приговор Стендаля эпохе Реставрации.

Она вызывает в нем глубокое отвращение, которое он переносит и на французскую литературу. В трактате «О любви» он заявляет: «...хотя я и пишу на французском языке, но совсем не принадлежу к французской литературе».

Так решен был для него, по возвращении из наполеоновских походов, выбор между двумя странами — между Францией и Италией.

Италия не миновала общей участи всех европейских стран, вступивших с 1815 года в полосу меттерниховской реакции и господства Священного союза. Но в Италии это чем-то компенсировалось, по мнению Стендаля. Культ «возвышенных» душ шел там издавека, со времен античности.

Италия предстала перед Стендалем прежде всего как страна великих традиций в искусстве; к ней-то и обращается он в поисках объекта своих искусствоведческих исследований («История живописи в Италии», «Рим, Неаполь, Флоренция» и др.).

Но для Стендаля эти итальянские традиции не были только далеким прошлым; они продолжали для него жить и в настоящем. Италия задышалась под владычеством Меттерниха, но она ответила на него национально-освободительным движением карбонариев. Патриотизм там продолжал еще в это время оставаться той «великой страстью», которая только и может, по мысли Дидро и Стендаля, «поднять душу до великих дел». И это в то самое время, когда во Франции и других странах меркантилизм и практицизм, всеобщее стремление «быть такими же, как все», убили все прекрасное; красоту повсюду заменила собой красота («О любви»).

Вот почему и в поисках героя Стендаль обращается также к Италии, и не только к Италии прошлого («Итальянские хроники»), но и к современной Италии, — к той стране, в которой только и можно было, по его мнению, еще найти искомый им характер — полное и всестороннее проявление страсти. Об этой страсти говорит он в предисловии к «Герцогине Паллиано»¹. Жители Сицилии, утверждает Стендаль, ходят на итальянцев своими пожирающими страстями... «Для них не существует слово невозможно с той минуты, как они зажжены любовью или ненавистью».

Переноса действие в Италию, Стендаль в предисловии к «Пармской обители» дает этому такое ироническое объяснение: герои «Пармской обители» не наделены «высокими добродетелями и обаянием, свойственным французам, которые больше всего на свете почитают деньги и никогда не совершают грехов, порожденных ненавистью или любовью»².

Итак, любовь к Италии была у Стендаля очень последовательной и отнюдь не вытекала из случайной и минутной прихоти.

¹ «Итальянские хроники».

² Разрядка моя. — М. Е.

Два произведения о современной ему Италии создал Стендаль: «Ванина Ванини» (1821) и «Пармская обитель» (1839).

Но эти произведения отделены друг от друга почти двумя десятилетиями. Объективный ход событий за этот долгий период заставил Стендаля пересмотреть и по-новому поставить проблему страсти и героического характера. Итогом этого пересмотра и явился роман «Пармская обитель».

Здесь нашло свое классическое выражение указанное выше противоречие писателя — противоречие между культом революционных традиций, в атмосфере которых сложилось его мировоззрение, и разочарованием в исторической действительности XIX столетия, в отношении которого у Стендаля оставалось все меньше иллюзий.

2

«Пармская обитель» — второй роман Стендаля о Реставрации. Выбирая местом действия маленькое княжество Северной Италии — Парму, Стендаль не стремился быть абсолютно верным историческим фактам. Он допускает в романе явный анахронизм: в ту эпоху, о которой идет речь (после свержения Наполеона), Парма уже не была самостоятельным государством, как это дано у Стендаля, — она входила в состав владений Австрии.

Но Стендаль не случайно обращается к Парме: концентрацией событий около двора Эрнесто IV, правителя Пармы, где все гнусные проявления удушающего деспотизма обнажены до крайности, Стендаль достигает высокой силы обобщения и типизации в показе всеевропейской реакции.

Драматические события в Северной Италии, в то время когда она становится ареной борьбы между Наполеоном и Австрией, берутся здесь как предистория, дающая направление всему дальнейшему ходу действия в романе. Парма, в числе других провинций Северной Италии, была на короткое время освобождена Наполеоном от владычества Австрии. Стендаль изображает пармских патриотов как людей, для которых имя Наполеона становится поэтому синонимом освобождения их родины. Сансеверина, граф Моска, Фабрицио и другие герои романа посреди жесточайшего разгула белого террора в Парме говорят о наполеоновских днях как о «золотом» веке Италии. А в то же время столпы пармской реакции, страшась Наполеона, готовы в любую минуту предать свою родину. Этот мотив Стендаль заставляет звучать на протяжении всего романа, искусно делая его внутренним стержнем происходящего.

Началом действия в романе является эпизод битвы при Ватерлоо. Он получает совершенно исключительное значение в развитии идейного замысла произведения, хотя на поверхностный взгляд может показаться всего лишь вставным эпизодом. Но это не так: огромное композиционное мастерство Стендаля обнаруживает себя здесь именно в том, что он начинает роман с этого эпизода. Он с полным правом может считаться образцом реалистического искусства Стендаля.

Не случайно эта глава романа была в числе тех, которые особенно очаровали Бальзака. Она ввела его, по собственному его выражению, «в грех зависти». «Да, я был охвачен приступом ревности, читая это великолепное и правдивое описание битвы, о котором я мечтал для «Сцен военной жизни»... Этот отрывок восхитил меня, огорчил, очаровал, поверг в отчаяние»¹.

Жажда героического действия, как уже говорилось выше, — главный стимул поведения положительного героя Стендаля.

Героизм, отвага, беспримерное дерзание, самоотверженность — это качества, которые дают право на звание «великих» душ и которые завещаны героиней революции.

Но на что теперь, в новых условиях, в эпоху разгула реакции и полного торжества плоских буржуазных добродетелей, должен быть направлен этот героизм? — вот та кардинальная проблема, которая встала перед Стендалем — реалистом начала XIX века.

Насколько противоречивы были его теоретические попытки решить этот вопрос, мы уже видели выше. Но несравненно важнее для нас, какой ответ он дает на него в своем художественном образе.

В этом отношении эпопея юного Фабрицио на поле Ватерлоо приобретает совершенно особый идейный смысл.

Отправляясь на поле Ватерлоо, Фабрицио воодушевлен высоким и благородным порывом: он хочет помочь освобождению своей родины. И тем не менее на деле оказывается, что жажда личной славы пересиливает это прекрасное стремление. Мечтая о войне как о какой-то эпопее в духе Тассо, он не хочет принять суровых будней этой войны, без чего невозможен истинный подвиг и истинный героизм. Вот эти-то романтические иллюзии Стендаль и заставляет своего героя изжить.

Очень последовательно, с большим искусством и с полной беспощадностью автор создает для своего героя сугубо прозаические и негероические ситуации.

С первых же шагов своей военной деятельности Фабрицио принят за шпиона и посажен в тюрьму, где он и предается бессильной ярости в течение тридцати трех дней.

Герой-романтик, жаждущий подвига, большого дела, осуществления своих гордых мечтаний о славе, переживает жесточайшее крушение всех своих иллюзий и надежд.

Таково начало «героической» эпопеи. Это был первый отрезвляющий удар. Вслед за тем эти удары падают непрерывно, один за другим, на пылкую голову юного романтика. Война с первых же минут предстала перед ним с самой непоэтической стороны — путь его лошади был прегражден трупом солдата:

«Больше всего его поразили босые, грязные ноги трупа, с которых уже стащили башмаки; да и все с него сняли, оставив только рваные панталоны, перепачканные кровью».

Фабрицио был убежден, что война — это великое содружество душ,

¹ Бальзак — Апри Бейлю. Цитировано по книге «Бальзак об искусстве», «Искусство», М.—Л. 1941, стр. 434—435.

охваченных одним общим порывом... Убийственна ирония Стендаля, когда он заставляет своего героя пережить и здесь горчайшее разочарование.

Те самые солдаты, с которыми он уже считал себя в дружбе, «подобной дружбе героев «Освобожденного Иерусалима», бесцеремонно отнимают у него лошадь, оставляя его в самом плачевном положении. Уничтоженный этим «предательством», Фабрицио «плачет горькими слезами». Плачет он, разумеется, не о лошади: он оплакивает свои поруганные мечты.

Но и это еще было для него не самое страшное.

Он рвался на поле Ватерлоо, глубоко убежденный, что там он немедленно отдаст свои силы, а может быть и самую жизнь, своему любимому герою Наполеону и его ближайшим соратникам. Однако в суматохе сражения он не узнает ни маршала Нея, ни самого императора. В действительности эти герои ничем не отличаются от других военных и, как убеждается с горечью Фабрицио, не носят на себе никакого божественного знака, который бы выделял их из массы самых простых смертных. В то время как «герои», которыми восхищался Фабрицио, явно и намеренно снижены Стендалем, маленькие люди (маркитантка, солдаты, капрал) показаны им в эпизоде Ватерлоо с большой теплотой.

Мечтавший о выигранном сражении, о славе победителя, Фабрицио в конце концов мучительно решает вопрос — был ли он все-таки в битве или не был? То, что он видел кругом себя, — есть ли это сражение или что-то другое?

В своей иронии автор беспощаден, он ничуть не щадит своего героя, сознательно подчеркивая все смешные положения, в которые он то и дело попадает, и окончательно развенчивая его авторской ремаркой:

«Мы должны признаться, — говорит Стендаль, — что в эту минуту в нашем герое было очень мало героического».

Впрочем, этот приговор вынужден произнести себе и Фабрицио.

«Никогда мне не быть героем», — с тоской признается сам Фабрицио.

А между тем именно для того и едет он на поле сражения, чтобы проверить себя — может или нет он стать героем, чтобы убедиться в своих возможностях совершить великий подвиг, приобщиться к деяниям Наполеона. Вся глубина пережитого им разочарования уясняется отсюда. Все рушится... Подвиг для него исключен. Романтическая «героика» войны обернулась для Фабрицио самыми беспощадными буднями... Вместо «общего порыва сердец, поклоняющихся славе», он встретил, как ему казалось, низкое коварство и предательство своих же товарищей.

Убийственная проза, проза жестокой действительности, поражает в самое сердце Фабрицио. Он размышляет:

«Совсем не страшна смерть, когда вокруг тебя героические и нежные души, благородные друзья, которые пожимают тебе руку в минуту расставанья с жизнью! Но как сохранить в душе энтузиазм, когда вскруг — одни лишь низкие мошенники?!»

Трагизм пережитого для Фабрицио — в этой потере энтузиазма и веры в возможность объективно осмысленного героического подвига.

Эпопею Фабрицио Стендаль завершает одним маленьким, но полным почти мефистофельского сарказма штрихом.

Пройдя через испытания войны, получив рану в руку, Фабрицио избавился от своих иллюзий: «большое количество крови, которое он потерял, освободило его от романтических свойств его характера». Стендаль намеренно все сводит к такому «биологическому» фактору как «потеря крови»; это ироническое замечание идет все в той же интонации безжалостного разоблачения романтики.

Стендаль не дает в романе прямой авторской оценки изображенного им исторического факта, даже вовсе не говорит нигде о значении битвы при Ватерлоо и о ее последствиях. Она как бы перестает его интересовать с того момента, как Фабрицио покидает сражение. Однако в проведенной им параллели заключается очень глубокий и тонкий смысл. С таким изумительным реалистическим мастерством описанный исторический эпизод приобретает в романе символическое значение. Не случайно он берет то именно событие, которое решило судьбу Наполеона, стало его политической могилой. Исторический факт поражения Наполеона символизирует собой поражение всех надежд Фабрицио, крах его мечтаний совершить героический подвиг в объективно-историческом смысле этого слова.

3

На первый взгляд события при Ватерлоо, так бурно пережитые героем, оказывая несомненное влияние на дальнейшую его судьбу (донос его брата Асканьо дель Донго, преследования полиции, запрещение жить в Парме и т. д.), как будто бесследно проходят для развития его характера. И такое впечатление совсем не случайно. В самом деле, ироническое заявление автора, что потеря крови «избавила Фабрицио от романтических свойств его характера», явно и намеренно преувеличено. Оно подсказано той резко разоблачительной задачей, которую поставил перед собой автор. Ясно из дальнейшего, что Фабрицио вовсе не избавился от «романтических свойств своего характера». Вся последующая жизнь Фабрицио, как и других героев, чрезмерно богата романтикой. Все, даже самые обыденные явления их жизни превращаются в нечто романтическое, в эпопею, в отдельные эпизоды из «Тысячи и одной ночи». Бегство, преследования, дуэли, убийства, жизнь под чужим именем, переодевания, спасение с помощью преданных слуг, тюрьма, поэтическая любовь в тюрьме, ежеминутная опасность отравления, бегство из тюрьмы по веревке на глазах у пьяных часовых, переговоры с помощью световых сигналов, совсем необычайная любовная связь с Клелией Конти, с которой, в силу данного ею обета, он мог встречаться только при полном мраке, совсем в духе авантюрного романа похищение ребенка и смерть его, и, как венец всех треволнений, ряд смертей, одна за другой, главных героев романа.

Так бурно романтичны, порой фантастичны приключения Фабрицио и других героев.

И мы явственно чувствуем, как в этих приключениях «романтические свойства характера» Фабрицио снова подняты по сравнению с эпизодом

при Ватерлоо. Этот эпизод и в стилистическом отношении резко обособлен в романе. Военная эпопея Фабрицио от начала и до конца выдержана в тонах снижения: комические положения, в которые он то и дело попадает, служат сознательной цели его развенчания. Здесь «романтические свойства его характера» лишь смешны — смешны прежде всего уже в силу слишком очевидного несоответствия всех его представлений о действительности с самой действительностью.

Но в дальнейшем романтические увлечения Фабрицио снова опозтированы. Он уже не смешон, как бы ни были странны многие его поступки, как бы ни была порой безрассудна его смелость. Все симпатии автора снова на его стороне. Ибо теперь романтическая экспансивность Фабрицио и других героев романа — часто единственно возможная для них форма протеста, выражение их непримиримости по отношению к существующему порядку вещей. Но их выступление против этого порядка не является планомерной борьбой, а только стихийной самозащитой. Героизм теперь проявляется совсем иначе: не в большом действии, о котором мечтает Фабрицио, отправляясь на поле Ватерлоо, а в индивидуалистическом возмущении, в своеволии, в анархическом вызове, который герои ежеминутно бросают обстоятельствам.

Это и есть то, что, может быть неприметно, но тем не менее неотвратимо, явилось из жестокого опыта Ватерлоо.

Надо припомнить, что побуждает Фабрицио совершить его — пусть безрассудный, почти ребяческий, — но все же прекрасный подвиг. Только здесь единственный раз ставит он перед собой четко и ясно намеченную цель и притом цель не личного порядка: его одушевляет идея освобождения своей родины.

Мотивы его решения сформулированы им самим в разговоре с Сансеверина, когда он объявляет ей о своем отъезде. В тот момент, когда он услышал известие о высадке Наполеона, он увидел высоко в небе орла, «птицу Наполеона».

«И я сейчас же сказал себе: я тоже пересеку Швейцарию с быстротою орла, я присоединюсь к этому великому человеку... Он хотел возвратить нам родину... И вот доказательство, что эта мысль была ниспослана мне свыше, — лишь только я безотчетно принял решение... перед моими глазами встал великий образ: Италия поднимается из той тины, куда погрузили ее немцы; она простирает свои израненные руки, еще окованные цепями, к своему королю и освободителю. И я сказал себе: я, еще неизвестный сын многострадальной своей матери, пойду, чтобы победить или умереть вместе с гением, отмеченным судьбой и желавшим смыть с нас презрение».

Но, как уже было сказано, этот большой подвиг оказался не под силу Фабрицио. Разочарования, пережитые им при Ватерлоо, имеют очень серьезные последствия — и не для него одного. Когда Фабрицио горько плачет под ивой на поле сражения, он оплакивает не только свои «утраченные иллюзии», но и иллюзии целого поколения, целой эпохи. События при Ватерлоо становятся тем роковым рубежом, который отделяет героическое прошлое от новой эпохи. Это прошлое ушло безвозвратно. А вместе с ним утрачены и всякие объективные возможности

воплотить в жизнь стремления к героическому подвигу во имя большой разумной цели.

События 1815 года, изображенные в романе, Стендаль берет на большой исторической дистанции. Роман написан в конце тридцатых годов. Не только наполеоновская эпоха, но и события Июльской революции давно уже были позади. Итоги этой последней революции трезво и беспощадно были подведены Стендалем в другом (незаконченном) романе — «Красное и белое». В «Пармской обители» он снова возвращается к старой теме — к образу Наполеона, к людям и характерам его времени и к событиям Реставрации.

Но пережитый автором опыт не проходит бесследно. Он-то и помогает ему изобразить происшедшее при Ватерлоо как великий исторический кризис. Таков был результат суровой оценки большим художником-реалистом социальных сдвигов, совершившихся на его глазах. Оптимистическая вера Стендаля в будущее не находит художественного воплощения. Окончательное торжество буржуазного правопорядка для него есть крушение всех великих революционных традиций.

Эволюцию мировоззрения Стендаля лучше всего проследить на сопоставлении четырех важнейших созданных им образов.

Карбонарий Пьетро Мисирилли («Ванина Ванини») отдает всю свою жизнь освобождению угнетенной родины. Личное счастье без колебаний принесено им в жертву.

В минуту расставания с Ваниной «взгляд Пьетро заблистал только в тот момент, когда он произнес слово «родина». Счастье для него невозможно, пока несчастна Италия.

«Требования долга суровы, — говорит он Ванине, — но если бы легко было их выполнять, в чем же заключался бы героизм?» Для Мисирилли героизм — это самоотверженная деятельность во имя великой цели. Он бескорыстен и свободен от каких бы то ни было личных побуждений. Мисирилли прекрасен в своей цельности.

Это произведение написано в 1821 году. Позднее Стендалю уже не удается создать подобного героя.

С ним может быть сближен только образ полубезумца-заговорщика, народного трибуна, врача, поэта и благородного грабителя — Ферранте Палла в «Пармской обители». Этот образ — одно из лучших созданий Стендаля. Он не повторяет собой благородных романтических разбойников Байрона и других, хотя и дан в чрезвычайно романтической обстановке: вынужденная жизнь в лесу в качестве приговоренного к смерти политического преступника, голод, грабежи, безумная, но безнадежная любовь к герцогине Сансеверина и т. п.

Ферранте Палла, как и Мисирилли, жертвует собой во имя освобождения родины. Ферранте Палла говорит о себе: «Меня приговорили к смерти с достаточным основанием: я участвовал в заговоре. Я ненавижу принца — он тиран».

Но Ферранте Палла создан писателем на много лет позднее, чем Мисирилли. В эту пору образ бунтаря не мог получить у Стендаля той мощи и того пафоса, которые так захватывают в образе Мисирилли, ибо в самой объективной действительности Стендаль уже не был способен

найти предпосылки для его создания. Вот почему герой, подобный Ферранте Палла, не мог быть взят в этом романе в качестве центральной фигуры; как ни влечет Стендаля к себе этот образ, в романе он всего только эпизодический герой.

Изображая его безумцем, Стендаль выразил этим не только общественное мнение о нем Пармы, но дал ему и свою собственную оценку: и для Стендаля он — пусть прекрасный, но все-таки безумец.

Не случайно, наконец, и то, что самый заговор Ферранте Палла отнесен в прошлое и взят только как его предистория. Сохранился ли для этого народного трибуна во всей неприкосновенности его былой политический радикализм? Прощальное письмо его к Сансеверина дает основание предполагать, что он готов уже усомниться в своих прежних убеждениях. Он пишет:

«Да и как учредить республику, когда нет республиканцев? Не заблуждался ли я? Полгода я буду бродить по американским городкам, буду изучать их под микроскопом и тогда увижу, должен ли я еще любить единственную вашу соперницу в моем сердце».

Правда, именно Ферранте Палла осуществляет месть герцогини Сансеверина принцу Эрнесто IV и отравляет его, но делает это уже не из политических соображений: он выполняет волю Сансеверина, которую обожает.

Итак, совершенно закономерно, в плане эволюции Стендаля, что в центре его внимания в «Пармской обители» оказывается Фабрицио — герой иного типа, чем Мисирилли или Ферранте Палла.

Прямым же предшественником Фабрицио является Жюльен Сорель. Существенное отличие этих двух линий героев прежде всего в одном: борьба как Мисирилли, так и Ферранте Палла (в период его участия в заговоре) вдохновлена той большой объективной целью, перед которой неизбежно умалается и теряет всякое значение все личное, субъективное.

Борьба же и Жюльена Сореля, и Фабрицио, при всей ее оправданности и обусловленности объективными причинами, стимулируется только мотивами личного порядка.

Но близость не исключает и большого различия этих двух характеров.

В борьбе Жюльена Сореля несравненно больше целеустремленности. Гибель талантливого разночинца в «Красном и черном» есть необходимое следствие всей совокупности условий, в которые он попадает. Все обращается против него — и не в силу случайного совпадения несчастных обстоятельств, — такова логика социальных отношений. Плебей Жюльен Сорель покушается на одну из главных прерогатив аристократического общества — на привилегию рождения. Он в маленьких масштабах личной судьбы хочет повторить дерзкий опыт Наполеона, опрокинувшего, как ему кажется, все сословные препоны, на которых зиждется это общество, и пробиться из низов наверх. Он пытается наступать на это общество, он в войне с ним. Не случайно Стендаль пользуется батальным словарем, характеризуя отношение Жюльена к окружающему

(«он выиграл битву», «он сравнивал себя с полководцем, наполовину выигравшим сражение», и т. д.).

Общество Реналей, Вально и им подобных жестоко мстит ему как «восставшему против изменности своего жребия» (слова Жюльена на суде); оно посылает его на гильотину. Такой характер борьбы Жюльена Сореля дает строгую мотивированность всем его действиям, каждому его шагу.

Действия Фабрицио лишены жюльеновской целенаправленности. И это совсем не упущение автора; наоборот, здесь очень тонкий авторский умысел.

Действия его и не могут быть иными, после того как он проведен через сокрушительный опыт Ватерлоо.

Страсть, героизм, мужество, доблесть Фабрицио (и других героев) отныне — после этого опыта — сохраняют лишь субъективное значение, как признаки, которыми отмечены «возвышенные» души, но не как силы и средства, направленные к достижению объективно поставленной социальной цели. В своей последующей жизни, полной тревог и скитаний, Фабрицио уже не вспоминает, что он «сын многострадальной Италии», и не мечтает «смыть с нее презрение». И это относится не только к Фабрицио. Как мы видели только что, даже террористический акт Ферранте Палла (убийство принца) имел побудительной причиной личную страсть.

Герои «Пармской обители» совершают множество смелых, опасных поступков, их отвага порой беспримерна, их бесстрашие вызывает восхищение. Без сомнения, к этому их побуждает безграничный деспотизм, насилия, которым они постоянно подвергаются.

И все же не только протест против деспотизма заставляет их бросить вызов обстоятельствам и ежеминутно играть с опасностью. Их влечет эта опасность, риск, борьба; все это для них прекрасно само по себе; ровное, спокойное буржуазно-стандартное существование, без бурь, тревог и волнений, им ненавистно; для них оно — удел ничтожных душ. Еще в трактате «О любви» у Стендаля есть такое рассуждение об опасности:

«Все радости частной жизни бесконечно возросли бы, если бы мы чаще подвергались опасности. Я говорю здесь не об одних только военных опасностях. Я хотел бы той ежеминутной опасности, во всех ее формах, связанной со всеми сторонами нашего существования, которая составляла сущность жизни в средние века. Опасность, благоустроенная и прикрашенная нашей цивилизацией, превосходит уживается со скучнейшей слабостью характера»¹.

Ту же самую мысль Сорель выражает в сжатом афоризме: «Человек сразу занимает место, соответствующее его способности глядеть смерти в глаза».

Герои «Пармской обители» в высокой степени обладают этой способностью «глядеть смерти в глаза». Это то, что делает их образы такими привлекательными.

¹ Разрядка моя. — М. Е.

Но эта прекрасная способность, мужество и пренебрежение к опасности теряют у них значение великого революционного завета и превращаются в самоцель, в утверждение только своего «я», которое и становится в конечном итоге единственным мерилем всех ценностей.

4

Таким образом, социальная тема в «Пармской обители» поставлена по-иному, чем в «Ванине Ванини» или в «Красном и черном».

Хотя действие в «Пармской обители», как и в «Ванине Ванини», происходит в Италии и примерно в одну и ту же эпоху, проблема революционного движения карбонариев здесь не звучит вовсе; снята в романе также и демократическая проблема разночинца, так остро поставленная в «Красном и черном» — романе, созданном в период Июльской революции.

В «Пармской обители» Стендаль разделяет людей только по психологическому признаку на «низкие» и «героические» души. Однако, исторические события, данные в романе, искусно используются в качестве реактива, с помощью которого выявляют себя две основные социальные силы — реакция и ее оппозиция. Так попытка Наполеона в 1815 году вернуть свое политическое господство получает немедленный отклик в далекой Парме, возбуждая надежды пармских либералов, с одной стороны, и заставляя реакцию мобилизовать все свои силы — с другой.

Здесь и завязывается основной драматический узел романа — все усиливающийся разгул белого террора и противодействие ему.

Реакционные силы воплощены в образах правителей Пармы Ранунцио Эрнесто IV и его сына Эрнесто V, главы «либеральной» партии маркизы Раверси, генерала Фабио Конти и др., но главный оплот темных сил — это министр юстиции Расси, имя которого стало в стране «синонимом всего низкого и подлого».

Страх перед якобинством и революцией во всех их формах — вот что определяет поведение принца и его соправителей. Произвол и насилие, яды и подложные письма, сфабрикованные заговоры и казни без суда, — все пускается в ход обезумевшими от ужаса политиками, все дозволено как средство борьбы с якобинцами.

Хотя в «Пармской обители» Стендаль дает Реставрацию уже по воспоминаниям, тем не менее пафос возмущения, проникающий весь роман, ставит его в один ряд с лучшими созданиями Стендаля 20-х годов. Но критика реакции приобретает тут по сравнению с «Красным и черным» одну новую и очень важную черту.

Борьба героев «Пармской обители» мотивируется иначе, чем борьба Жюльена Сореля. Им не приходится восставать против «низменности своего жребия», так как они обладают всеми привилегиями высокого происхождения. Но даже обладая ими, они все же ущемлены в своих человеческих правах. Расси и ему подобные — главная опора черной реакции, — потакая деспотическим инстинктам принца, готовы видеть крамолу всюду. Личность, обладающая собственным достоинством, уже есть величайшая угроза существующему порядку вещей. Якобинский дух

проявляется не только в заговорах и открытых восстаниях и даже не только в чтении либеральных газет. В каждом человеке таится якобинец, если в нем есть хоть капля ума и оригинальности. Больше того, якобинцем и заговорщиком выглядит всякий, испытывающий естественное отвращение к политической клоаке Реставрации.

Наблюдая закулисные интриги пармского двора, Фабрицио убеждается, что самодержавные монархи испытывают величайший ужас по отношению к уму и восторженности, «даже в том случае, если эти качества могут быть обращены им на пользу».

Гонение на ум и страсть, на энтузиазм и восторженность, то есть опять-таки, по Стендалю, на «возвышенные» души, — вот важнейший и самый убийственный, с его точки зрения, признак реакции. Этим и объясняется страстность критики Стендаля.

Уже говорилось выше, что ни Фабрицио, ни Сансеверина отнюдь не пытаются сколько-нибудь последовательно наступать на врага. Они всего только защищают свое «я», свое человеческое достоинство, грубо попранное неограниченным произволом. Но уже в силу этого они враги существующего, крайне опасный элемент.

Так создается «политическое» дело Фабрицио, осужденного на двенадцать лет заключения в крепость за поединок с актером; опасную политическую интригу против принца вынуждена вести Сансеверина, защищающая жизнь своего племянника; даже граф Моска, у которого инстинкты придворного очень сильно развиты, живет под вечной угрозой опалы.

Необычайно убедительно показал Стендаль, как попытка героев защитить свою личность неизбежно превращается в политическое выступление.

Так сильно выраженный оппозиционный характер романа, написанного уже к концу творчества, на рубеже сороковых годов, — лучшее свидетельство того, что боевой дух до конца не угасал в Стендале, хотя роман этот и был подведением итогов многих и многих «утраченных иллюзий» Стендаля, был прежде всего пересмотром его положительного образа.

Из современников Стендаля только очень немногие оценили по заслугам «Пармскую обитель», равно как и другие его произведения.

Среди этих немногих на первом месте был Бальзак.

Он смело заявил своим современникам, что Стендаль и в частности «Пармская обитель» потому остаются непризнанными, что гений этого писателя «виден лишь глазам немногих избранных».

Но Бальзак был глубоко убежден, что рано или поздно к Стендалю придет заслуженная слава.

Бальзак не сомневался в этом, ибо, утверждал он, «нет шедевров, погибших в забвении».

М. ЕЛИЗАРОВА