

АЛ. ДЕЙЧ  
Судьбы поэтов

Александр Дейч

# Судьбы поэтов

Гельдерлин  
Клейст  
Гёте

Издательство  
«Художественная Литература»  
Москва · 1968

8И (Нем)  
Д27

*Оформление художника  
В. Добера*

7-2-2  
237-68

# Веймарская прелюдия

Вместо предисловия

«Я знаю, любезный читатель, что тебе нет никакой нужды читать мое предисловие, но мне очень надо, чтобы ты прочитал его», — писал Сервантес. Можно найти еще немало жалоб на то, что читатель не любит предисловий.

И все-таки я решаюсь предпослать несколько строк, объясняющих замысел этой книги. В нее вошли три работы, посвященные писателям-современникам — Гельдерлину, Клейсту и Гейне. Все они связаны с романтическим движением, пришедшим на смену веймарскому классицизму. На живом древе немецкой поэзии конца XVIII — начала XIX века чередовались цветы с плодами, в недрах старого и отцветающего зарождалось новое, наследуя традиции предыдущего. Извечная борьба старого и нового в эту пору в Германии была сложной и диалектической. Молодое поколение романтиков со своими мыслями и мечтами, враждебное рационализму века разума, искавшее идеалы в далеком феодальном прошлом и в то же время резко критиковавшее новый буржуазный порядок с его «царством чистогана», шло на смену веймарским классикам, спорило с ними, но не свергало их. Столпы веймарского классицизма при неприязненном отношении к иррационализму романтиков в какой-то мере сближались с ними в видении мира, в антибуржуазной критике его. Романтики, в свою очередь, не раз воодушевлялись пафосом Гете и Шиллера, главным образом периода «бури и натиска».

Перед Гельдерлином, Клейстом, Гейне лежали различные общественно-литературные дороги, и их творческие методы были часто противоположными. Но даже в противоречиях и расхождениях этих трех поэтов есть

некое диалектическое единство, продиктованное синтезом самой эпохи. То была пора, когда, по слову Энгельса, «...французская революция точно молния ударила в этот хаос, называемый Германией»<sup>1</sup>. Даже в такой политически отсталой стране революция вызвала переворот в философской и эстетической мысли. Воздействие ее исторических уроков было многообразным. И веймарские классики и романтики были захвачены великими зарейнскими событиями и осмысливали их. Общеизвестно, что Гете, присутствовавший в войске герцога Карла Августа в битве при Вальми, сказал, что отныне начинается новая эпоха мировой истории. Понимание антифеодальной сути и освободительной роли французской революции свойственно и Клопштоку, и Шиллеру, и Гердеру, и Фоссу, и Бюргеру, не говоря уже о младших их современниках — Гельдерлине, Гегеле, Шеллинге, Ф. Шлегеле, Тике. Отношение к французской революции со стороны немецких поэтов и философов изменялось в зависимости от различных ее этапов. Ограниченность общественного кругозора даже великих немцев не давала им возможности понять исторические перспективы дальнейшего европейского развития. И все же отход от революции большинства из них нельзя объяснить только филистерством или страхом перед якобинским террором. Наиболее зоркие из немецких умов, иногда не столько мыслью, сколько чувством, осознавали темные стороны нового буржуазного строя. Они уже видели, как в его недрах развиваются эгоизм, стяжательство, пренебрежение общественными интересами ради личной выгоды. Эти черты, столь ненавистные гуманизму старого просветительства, были враждебны и веймарским классикам, и романтикам.

«Письма об эстетическом воспитании человека» (1795) Шиллера, продиктованные отрицанием необходимости насильственного переворота, призывали к нравственному воспитанию гармонической личности. В этом трактате выражалась общественная программа веймарского классицизма. И все же некоторыми сторонами, особенно призывами к углублению в духовный мир человека, поздняя эстетика веймарцев уже предвещала эстетические критерии романтиков.

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 2, стр. 562.

Как правоверный мусульманин совершает паломничество в Мекку, так всякий германист хранит заветную мечту посетить Веймар. Здесь, в сердце Тюрингии, вблизи романтического Гарца с его демоническим Брокеном находится колыбель немецкой национальной культуры. И можно ли проникнуть в «катакомбы романтизма» (Гейне), не совершив путешествие на Гарц, не повидав горы Кифгайзер в Тюрингии, где, по преданию, в глубокой пещере дремлет Фридрих Барбаросса. Замок Вартбург, громадой висящий над Эйзенахом, живо напоминает и теперь о состязании средневековых певцов-миннезингеров, стоявших у истоков немецкой лирической поэзии.

В мае 1967 года мне посчастливилось вновь побывать в этих памятных местах. Если бы издать карту Европы для поэтов, мечтателей и ученых, надо было бы особыми кружками отметить и Ферней — убежище престарелого Вольтера, и Ясную Поляну с усадьбой Л. Толстого, и Пушкинский заповедник в Михайловском, и Стретфорд на Эвоне — родину Шекспира, и чеховскую Ялту, и поэтический Канев с могилой Шевченко, и многое другое. Это ведь священные места мировой культуры, и всепожирающее время хранит их для многих поколений. Когда-то Г.-Х. Андерсен, говоря о музее нового века, вносящей в поэзию все победы науки и техники, считал, что при этом роза с неведомой могилы Гомера всегда останется святыней.

Такой святыней стал Веймар. Что за удивительный город, который мы, люди XX века, воспринимаем с таким же чувством преклонения, как и русские паломники конца XVIII и начала XIX столетия. Почти не хочется верить, что Веймару тысяча лет, — до того там стерты следы средневековья. В нем мало узких извилистых улиц, готических построек, мрачных церквей и соборов — всего характерного для таких старинных городков, как Вернигероде или Кведлинбург, родина Клопштока. Веймар весь в гармонических линиях второй половины XVIII века, однако без жеманства и рационалистической расчетливости Версаля. Титаны немецкой литературы Гете и Шиллер, Гердер и Виланд жили и творили здесь, привлекая к себе умы и сердца всего интеллектуального мира. Гете имел полное основание сказать, что ворота и улицы Веймара ведут во все концы

света. Многие русские писатели и мыслители, начиная с Н. М. Карамзина, В. А. Жуковского и будущих декабристов, посетили город муз, душой которого десятилетиями был Гете.

Среди русских путешественников, тянувшихся в Веймар на поклонение к Гете, был и первый переводчик «Вертера», молодой ученый Николай Рожалин. Впечатлительного юношу, болезненно-робкого в светской среде, страдавшего от несоответствия между смелой мечтой и печальной действительностью, московские и петербургские друзья прозвали «русским Вертером». Высоко одаренный любомудр, Николай Рожалин, влюбленный в немецкую литературу и философию, жил некоторое время в Дрездене, занимая скромную должность домашнего учителя. В мае 1829 года ему удалось побывать в Веймаре и посетить Гете. В письме к родителям он рассказывал об этом: «Из всех немецких городов, мною виденных, это самый оригинальный: новенький, удивительно чистый, нет ни одного дома выше, чем в три этажа, на улицах почти ни души, и когда вспомнишь, что здесь жили величайшие умы Германии — Виланд, Гердер, Гете и Шиллер, то невольно сравнишь его с человеком размышляющим, уединенным, тихим и задумчивым. Этот городок был некогда Афинами немецкими, и теперь, быть может, в нем лучшее немецкое общество. Я пробыл там дня полтора всего-на все; однако ж меня успели представить Гете. Он важен, но ласков и еще необыкновенно жив по своим летам. Физиогномия его прекрасная... Гете интересуется всем, что касается до России, читал все, какие есть, французские, немецкие, английские и итальянские переводы наших стихотворений, расспрашивал меня, что переведено на русский с английского и с немецкого... Я очень счастлив, что, по крайней мере, его видел и что исполнилось мое давнее желание узнать человека, которого я почитаю величайшим из новейших поэтов...» (4 июня 1829 года) <sup>1</sup>.

В этом письме останавливают внимание любопытные и острые подробности. Действительно, Веймар и по сей день имеет «размышляющий, уединенный, тихий и задумчивый» вид. Поразительно, как через цепь годов, тяжелых испытаний, через смену литературных школ и

---

<sup>1</sup> «Русский архив», 1909, № 8, стр. 565—566.

направлений Веймар сохранил живую память о своих великих согражданах, особенно о Гете, творческой волей которого были созданы и великолепный парк с буйной растительностью на берегах Ильма, и театр, где Гете был руководителем, драматургом и режиссером. Весь город словно дышит и теперь мыслями и чувствами его былого вдохновения.

В тенистом парке, в тихий вечерний час, когда недвижны цветущие буки и каштаны, а неутомимый Ильм поет свои извечные песни, хочется думать о судьбах поэтов и живших в Веймаре, и приходивших сюда на поклонение. Меньше всего идиллической была жизнь в Веймаре того далекого времени. Герцог Карл Август, желавший быть державным меценатом, во многом оставался таким же мелким деспотом, как и другие немецкие князья. Ему было лестно пригласить ко двору блистательные таланты эпохи, но крошечный герцогский двор жил во власти сословных и кастовых предрассудков, питался сплетнями и пересудами. Биограф Гете, Льюис рассказывал: «Двор — это предел честолюбивых мечтаний веймарского общества. Дворянин или мещанин? Принят при дворе или не принят? — это был вопрос жизни и смерти, блаженства или гибели. Лишь человек, писавший перед своей фамилией «фон», мог что-то значить. Без этого магического «фон» ты — нуль, будь ты хоть Гете, Шиллер или Гердер».

Сложные чувства и противоречия терзали и Шиллера, и Виланда, и Гердера. Жизненное благополучие давалось им нелегко, ценою уступок и компромиссов.

И мы теперь хорошо знаем, перед какой дилеммой стоял Гете, на вид спокойный и величественный, «важный» (как это показалось Н. Рожалину), а на деле — страдающий, живущий в среде, которую он не мог не презирать. Но эта среда была единственной, открывавшей ему возможность действовать и творить. И за анфиладой парадных комнат Гете, украшенных слепками с античных статуй, открывается строгая и полная труда жизнь в скромном рабочем кабинете.

В письме к Рудольфу Христиани (26 мая 1825 года) Гейне передавал впечатление от встречи с Гете в веймарском доме, которая показала глубину разногласий между двумя поколениями немецких поэтов. Он писал: «По многим чертам узнал я того Гете, для которого



жизнь, ее украшение и сохранение, да вообще все чисто практическое является наиболее существенным. Тогда впервые я совершенно ясно почувствовал, что эта натура противоположна моей собственной, которой все практическое отвратительно, которая, в сущности, мало ценит жизнь и могла бы наперекор всему отдать ее за идею. Внутренний разлад мой в том и состоит, что мой рассудок находится в непрерывной борьбе с врожденной склонностью к энтузиазму. Теперь я совершенно точно знаю, почему произведения Гете меня всегда отталкивали в глубине души, хотя и я преклонялся перед их поэтичностью и хотя мой обычный взгляд на жизнь почти совпадал с гетевскими воззрениями. Итак, я нахожусь в состоянии настоящей войны с Гете и его произведениями, подобно тому как мировоззрение мое воюет с моими врожденными склонностями и тайными движениями души. Но не тревожся, милый Христиани, война эта никогда не проявится, и я всегда буду принадлежать к гетевскому полку волонтеров...»

Романтикам-скитальцам, не имеющим чаще всего даже очага, с виду размеренная жизнь веймарцев казалась слишком практической и обеспеченной.

Гельдерлин, этот вечный странник-энтузиаст, легкой тенью мелькнул в Веймаре и Иене. Он хотел согреться у алтаря веймарских классиков, но пламя показалось ему слишком холодным, и он ушел дальше в свои мечты и скитания. Стойкий и верный заветам немецкого штурмерства и идеям Свободы, Равенства и Братства, принесенным французской революцией, поэт тянулся к Шиллеру и Гете более, чем к иенским романтикам. От них он лишь воспринял чувство трагической отчужденности личности, мятущейся в поисках освобождения, и сам мучительно искал этих путей. Его мечта о грядущем «братстве человечества», об уничтожении рабства, в каких бы формах оно ни проявлялось, носила явно романтический характер. Его романтизм, связанный с преклонением перед идеализированной античностью, по размаху мысли и универсальности продолжает традиции веймарцев и в то же время дает новое, свое истолкование античности как прообраза будущего свободного общества.

Не менее трагичным было мировосприятие Генриха Клейста. Он тоже дитя переходной поры, соединившей

в своем творчестве черты романтизма с четко уловимыми реалистическими исканиями, явно проявившимися в новелле «Михаэль Кольгаас» и комедии «Разбитый кувшин». Клейста влекло к героическим образам, к исполнинским фигурам смелых и самоотверженных людей, и в этом сказались сильные тенденции его творчества. А неустойчивость психики Клейста, болезненно подстегнутой средневековыми бреднями и миражами, привела его в лоно позднего «берлинского романтизма», в среду консервативно-националистических романтиков.

Из веймарского круга поэтов только Виланд дружелюбно отнесся к Клейсту, когда тот посетил его и читал строки из «Роберта Гискара». Гете многого не принимал в мировоззрении Клейста, в частности его отношение к античности как к эпохе варварства и необузданных страстей, что явно противоречило гуманистической тенденции веймарского классицизма. И в сохранившемся письме Гете к Клейсту по поводу его «Пентесилей» содержится определенный намек на то, что трагедия не может быть поставлена на сцене Веймарского театра, так как Гете потребуется «много времени», чтобы разобраться в ней.

Клейст, издерганный вѣчными тревогами, сокрушающими страстями и противоречиями, страдал крайней нервностью, он кончил самоубийством. Гейне, относившийся с интересом к Клейсту, писал: «Восторгаюсь автором, страшно жалею о том, что он застрелился, но вполне понимаю, почему он это сделал» (письмо к М. Мозеру от 14 декабря 1825 года). Гейне намекал на разлад между могучей творческой личностью Клейста и жалким безвременьем в Германии, которое ему было невозможно пережить.

Генрих Гейне, великий современник Гельдерлина и Клейста, был моложе их, вступил в литературу как поздний романтик и по всем качествам своей боевой натуры, и по логике многообразных политических событий стал поэтом революционной демократии. И он, человек молодого поколения, воспринял лучшее в традициях классической веймарской поры и вместе с тем пошел по пути, отличному от своих учителей — и классиков и романтиков.

Вот несколько беглых мыслей, которые, естественно, возникли у меня в Веймаре. И образы Веймара, я

знаю, неотступно будут следовать за мной, к чему бы я ни прикоснулся в немецкой литературе ее золотой поры. Самое существо веймарского классицизма приобретает плоть и кровь, когда ходишь по комнатам дома Гете или Шиллера, посещаешь летнее убежище Гете в парке или спускаешься по ступеням мавзолея к гробницам Гете и Шиллера.

Мне хочется выразить благодарность ученым Веймара, содействовавшим мне ценными советами и давшими возможность ознакомиться с рукописным фондом Национального института исследования памятников классической немецкой литературы: директору профессору Гельмуту Гольцгауеру, доктору Карлу Гейнцу Гану, доктору Гансу Гейнриху Ройтеру, доктору Фрицу Менде, профессору Вальтеру Виктору, лауреату Национальной премии Гейне.

Может ли не дрогнуть сердце германиста, если он будет перелистывать подлинные рукописи Гете, Гейне, Шиллера, Гельдерлина, Клейста?

Все эти сокровища хранит Веймар, благодарная память о котором останется жить в моем сердце.

*Веймар май 1967.*

# Судьбы поэтов

# Судьба Фридриха Гельдерлина

Отрок Эвфорион, сын вечно мятущегося Фауста и Елены, воплощения идеала эллинской красоты, взлетает на скалу, кружится в небесной высоте и, обессиленный, падает, оставляя горячий ослепительный след.

Комментаторы второй части «Фауста» утверждают, что в аллегорическом образе Эвфориона Гете изобразил своего великого современника Байрона. Но, пожалуй, еще в большей мере Эвфорионом своей поры был другой современник Гете, его соотечественник Фридрих Гельдерлин. Он, сделавший своим девизом: «То, чем являемся мы, — ничто; то, чего мы хотим, — все», возносился мечтой и воображением в высь и в даль будущего. Гордый, как его любимый герой Икар, он парил над жалкой повседневностью своей раздробленной родины, и в расцвете творческого самосознания сломился, свергнувшись в пропасть безумия. В этом безумии, как справедливо заметил А. В. Луначарский, патологическое близко соприкасалось с социальным и было им обусловлено.

Современники не поняли, не оценили Гельдерлина и его титанических порывов. Даже такие высокие умы, как Гете и Шиллер, не увидели всей глубины его поэзии, которая не укладывалась в эстетические представления веймарского классицизма. Жизненная и творческая судьба Гельдерлина, больше, чем кого-либо из его современников, была связана с историческими событиями последних десятилетий XVIII века. Величайшее из этих событий — французская революция озарила путь

начинающего поэта, и ответ ее никогда не погасал для Гельдерлина. Многие из молодого поколения, росшего вместе с ним и вдохновенно воспринявшего весть о зарейнской свободе, вскоре отрешились от юношеских идеалов, и не в этом ли одна из причин того, что Гельдерлин, верный принципам Свободы, Равенства и Братства, столь враждебным немецкой феодальной действительности, был забыт на многие десятилетия? Из немецких романтиков, рано потерявших связь с идеями французской революции, почти никто не считал его своим единомышленником. Лишь А.-В. Шлегель напечатал в 1799 году в иенской «Всеобщей литературной газете» доброжелательный отзыв о ранних стихах поэта.

При его жизни опубликовано всего несколько стихотворений в «Альманахе муз» (1792), роман «Гиперион» (1797—1799) и сборник из семидесяти стихотворений в 1826 году, составленный Людвигом Уландом и Густавом Швабом. Но все это стало достоянием весьма ограниченного круга друзей и поклонников поэта и почти не нашло отклика в печати.

Один из исследователей находчиво сказал, что Гельдерлин пережил две смерти: сперва творческую, потом физическую. «На полдороге жизни», говоря словами Данте, поэт потерял рассудок и около четырех десятилетий, вплоть до кончины (1843 г.), пребывал в полном безумии.

Его новое рождение, слава и величие пришли только в начале нашего века. Стефан Цвейг образно писал о судьбе Гельдерлина и о втором его рождении: «Как греческая статуя в недрах земли, на годы, на десятилетия скрывается духовный облик Гельдерлина во прахе забвения. Но когда, наконец, любовной рукой извлечен из мрака торс, новое поколение трепетно ощущает неувыдаемую чистоту этого изваянного из мрамора юношеского образа. В изумительной соразмерности предстает облик последнего эфеба немецкого эллинизма, и вновь, как некогда, вдохновение расцветает на его певучих устах. Все весны, им предвозвещенные, увековечены в его образе. И с сияющим, просветленным челом входит он в нашу эпоху из тьмы, словно из таинственной отчизны»<sup>1</sup>. Имен-

---

<sup>1</sup> Стефан Цвейг, Собр. соч. в семи томах, т. 6, изд-во «Правда», М. 1963, стр. 101.

но сейчас чувствуется особенный интерес интеллектуального мира к творениям Гельдерлина. Как ни труден он для передачи на другие языки, но в разных странах выходят переводы его лирики, романа «Гиперион» и трагедии «Смерть Эмпедокла». Характерно, что во Франции Гельдерлин издан в серии «Поэты сегодняшнего дня». Литература о Гельдерлине обширна и растет с каждым годом<sup>1</sup>. Авторы этих работ — историки литературы и философы, лингвисты и исследователи античности — поразному трактуют творчество сложного, богатого мыслями и образами поэта.

После первой мировой войны экспрессионисты, переоценивавшие многие ценности старой довоенной Европы, обратились к этической стороне поэзии Гельдерлина и установили настоящий культ этого поэта, лишь бегло упоминавшегося во многих курсах немецкой литературы. Большую роль в возрождении поэзии Гельдерлина, ее истолковании и пропаганде сыграл немецкий поэт и ученый Норберт фон Геллинграт (1888—1916), погибший в 28-летнем возрасте в первую мировую войну под Верденом. Его исследование «Наследие Гельдер-

---

<sup>1</sup> Среди работ последних лет необходимо отметить:

Maurice Delorme, Hölderlin et la Révolution française, Monaco, 1959.

Lawrence J. Ryan, Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne, Stuttgart, 1960.

Hans Heinrich Schottman, Metapher und Vergleich in der Sprache Friedrich Hölderlins, Bonn, 1960.

Paul Raabe, Die Briefe Hölderlins. Studien zur Entwicklung und Persönlichkeit des Dichters, Stuttgart, 1963.

Wolfgang Schädewaldt, Hölderlins Weg zu den Göttern. Hölderlin-Jahrbuch, Bd. 9, 1955/56, S. 174—182.

Wilhelm Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, Leipzig—Berlin, 1957 (переиздание).

Wolfgang Binder, Sprache und Wirklichkeit in Hölderlins Dichtung, Hölderlin-Jahrbuch, Bd. 9, S. 183—200.

Миљан Мојашевић, Хелдерлин. Прилог проучавању класичне немачке књижевности, Београд, 1960.

Можно сказать, что советское литературоведение еще только принимается за серьезное изучение многообразного творчества Гельдерлина и его трагической судьбы. У истоков этого изучения стоят работы А. Луначарского, по почину которого была издана трагедия «Смерть Эмпедокла» в переводе Я. Голосовкера («Academia», М.—Л. 1931).

См. А. В. Луначарский, Собр. соч. в восьми томах, т. 8, «Художественная литература», М. 1967, стр. 67—116.

лина» было чуть ли не первой серьезной попыткой изучения творчества поэта (N. von Hellingrath, Hölderlin-Vermächtnis, München, 1936). В наши дни уже мало кто сомневается в том, что по глубине и остроте мысли, силе изобразительности и музыкальности стиха Фридрих Гельдерлин должен быть причислен к великим мировым писателям.

Такому признанию поэта на его родине и за ее рубежами немало способствовал Иоганнес Р. Бехер. Говоря о развитии немецкого языка и немецкой поэзии, он показывал, какое выдающееся место в этом процессе принадлежит Гельдерлину.

Духовно-могучая личность поэта неизбежно таила в себе противоречия, которые объяснимы условиями современной ему Германии. «Сердце разрывается, как посмотришь на поэтов и художников, на всех, кто еще ценит гений, кто любит и лелеет прекрасное. Они живут в родной стране, словно чужие в своем же доме, совсем как страдалец Улисс, сидящий в обличье нищего у собственного порога, в то время как женихи шумят в зале и вопрошают: кто привел сюда этого бродягу?» Так говорит герой романа «Гиперион», и эти сентенции на угнетение творческой личности выражают смятение самого Гельдерлина. Его гражданственная мечта о свободной республике наподобие античной Эллады резко противостояла горькому сознанию униженности и бесправия в родной стране. Эта тема трагического восприятия действительности проходит через всю жизнь и творчество Гельдерлина и выявляется в сложных, опосредствованных связях между прошлым, настоящим и будущим.

Чувствуя себя провозвестником лучших и более справедливых времен, он создавал свою поэтическую действительность. Она не была точным описанием внешнего мира (он всегда восставал против описательной поэзии) или прямым отражением его. Поэтический мир Гельдерлина — создание творческого гения, стремившегося охватить в своем полете жизнь человечества во всем его развитии. Природа в целом как философское понятие и как эстетическая данность — от стебелька родимых швабских трав и горных вершин до пейзажей вымышленной Эллады, от земной орбиты до надзвездных миров — вошла в поэзию Гель-



дерлина. Он воспринимал вселенную как арену борьбы человека за свободу и счастье, и несмотря на универсализм, на космический размах мысль его прежде всего была обращена к современной Германии, к ее переустройству, к ее освобождению от феодально-дворянского произвола. Недаром Иоганнес Р. Бехер назвал его политическим поэтом. Он писал: «Царство поэзии неотделимо у Гельдерлина от жизни, оно не запредельное царство, неведомо где и когда возникшее, оно не по ту сторону видимых вещей, оно... от мира и только от мира сего»<sup>1</sup>.

## 2

Маленький немецкий городок Лауффен на берегу Неккара затерялся среди полей и лугов, садов и виноградников. Красочно раскинувшиеся в окрестности невысокие холмы напоминают о близости Альп. Здесь, в сердце Швабии, около двух столетий назад, 20 марта 1770 года, родился Иоганн Христиан Фридрих Гельдерлин. Он происходил из старинного бюргерского рода, в котором насчитывалось много духовных лиц, строгих лютеранских священников. Фридриху было всего два года, когда умер его отец, управляющий монастырскими угодьями, и мать будущего поэта, двадцатичетырехлетняя женщина, вскоре вторично вышла замуж за нюртингенского бургомистра. От первого брака у нее было трое детей, но в живых остались Фридрих и его сестра Генрика (Рика).

Семья переселилась в Нюртинген, такой же патриархальный и живописный городок, как Лауффен. Серебряные воды Неккара, вбиравшие в себя горные ключи и ручейки, приветливо отражали прибрежную зелень. Жизнь местных землепашцев, виноградарей и ремесленников текла размеренно, словно никому здесь не было дела до войн и грозных потрясений большого и сложного XVIII века.

---

<sup>1</sup> Johannes R. Becher, *Verteidigung der Poesie*, Berlin, 1952, S. 426.

Впоследствии Гельдерлин не раз идиллически воспевал невозвратную пору безмятежного детства и милые сердцу швабские ландшафты:

Земли блаженные! Нет здесь холма без лозы виноградной,  
Осенью в пышных садах падают плоды дождем.  
Радостно моют в водах свои ноги горящие горы,  
Главы их нежат венки мхов и зеленых ветвей.  
И, точно дети на плечи седого, высокого деда,  
Лезут по склонам глухим замки и хижины вверх<sup>1</sup>.

Если Гельдерлин совсем не помнил своего отца, то мало знал он и рано умершего (в 1779 г.) отчима. Фридрих рос, окруженный заботами женщин — матери, бабушки и сестры отца, поселившейся вместе с ними в Нюртингене. Биографы Гельдерлина отмечают, что женское влияние, которое он испытывал в раннем детстве, отразилось на его характере, придав ему черты мягкости, печальной покорности и застенчивости. Предстоящий жизненный путь Фридриха считался в семье заранее решенным. Мальчик должен был, подобно многим своим предкам, стать сельским священником, и молодая мать Фридриха уже видела его викарием большого прихода, поражающим воображение прихожан блестящими проповедями. Все казалось ясным и незыблемым в тихом и благочестивом мирке семьи Гельдерлина.

Фридриха рано определили в старинную латинскую школу. Едва мальчику исполнилось четырнадцать лет, ему пришлось оставить родной дом. В 1784 году он стал учеником монастырской школы в Денкендорфе. Приволье детских дней сменила строгая дисциплина церковных наставников. Ученики вставали на рассвете, занимались целый день с небольшими перерывами зубрежкой Священного писания, латинских и греческих текстов и ложились спать тотчас после вечерней молитвы, почти на заходе солнца. Четыре года провел Фридрих Гельдерлин в Денкендорфе. Суровая обстановка монастырской школы лишь оттеняла его природную склонность к мечтательности и меланхолии. Пробудилась любовь к поэзии. Неуверенным детским почерком выводит мальчик первые стихотворные строки.

Чем больше духовные наставники вбивают в голову своего воспитанника догматы лютеранской веры, тем

---

<sup>1</sup> Перевод Д. Выгодского.

сильнее в его пытлимом уме развиваются побег сомнения и неверия. Об этом мы ничего не прочтем в письмах юного Гельдерлина, обращенных к матери, к сводному брату Карлу и любимой сестре Рике. Сдержанный и деликатный юноша ничем не хочет огорчать родных, от которых, помимо всего, он находится в материальной зависимости. Однако в письмах Гельдерлина явственно проскальзывает недовольство жизнью и средой, в которую он попал, чувствуется острая неудовлетворенность перспективами духовной карьеры.

Эти переживания Фридриха приобретают еще более четкие формы, когда он в 1786 году попадает в школу Маульброннского монастыря. Обучение там мало отличалось от денкендорфского. Та же мрачная обстановка сырых монастырских стен, те же упорные и длительные занятия церковной премудростью под руководством престарелого настоятеля Вейнланда. Среди воспитанников школы, большей частью трезвых и практических юношей, не склонных к поэзии и искусству, чувствительный и женственно-мягкий Гельдерлин болезненно ощущал одиночество и давал повод для насмешек и издевательств. В письме к другу Иммануилу Насту семнадцатилетний Гельдерлин говорит о себе: «Надо сказать тебе, что еще сохранилась во мне какая-то частица детства, частица моего прежнего сердца, пожалуй, и поныне мне милая — нечто мягкое, как воск, — вот почему на меня иной раз находит хандра и я из-за всего способен заплакать. Но с тех пор, как я здесь, именно эта частица моего сердца стала предметом злейших глумлений».

Какая-то внутренняя застенчивость заставляла Гельдерлина старательно оберегать себя от грубых посягательств на его сердце и его сокровенные мысли. Он жил богатой душевной жизнью, горячая фантазия открывала юношу и вводила в далекий и прекрасный мир северных песен Оссиана, в гражданскую поэзию страстного правдолюбца Шубарта, с которым вскоре Гельдерлину довелось встретиться.

Его благороднейшие порывы к свободе, равенству и братству всех людей воплощались в прекрасных мечтах о грядущем золотом веке человечества. Это характерно не только для Гельдерлина, но и для нескольких поколений немецкого бюргерства, политическая незрелость которого вводила его в область поэзии, мечты, в иллю-

зорное царство эстетического идеала. Недаром Гейне значительно позже, в самый год смерти Гельдерлина, с горькой иронией писал:

Французам и русским земля дана,  
Британцам море покорно,  
Но в царстве бесплотных мечтаний мы  
Господствуем бесспорно.

*(«Германия. Зимняя сказка», гл. 7)*

Пора детства Гельдерлина совпадала с недолгим, но значительным движением «бури и натиска», когда молодое бюргерство во главе с Гердером и Гете выступало против общественного уклада феодально-дворянской Германии. Гете создал в этот юношеский, штюрмерский период ряд образов бунтарей — из-под его пера выходят храбрый рыцарь Гец фон Берлихинген, могучий титан Прометей, пытливый чернокнижник Фауст; зреют у Гете замыслы создать своего Вечного жида и Магомета, протестующих против узких догм официальной религии.

Молодые штюрмеры с их избытком духовных сил, жизнелюбивым восприятием мира и пантеистическим обожествлением природы обращались мыслями к Древней Греции, находя там непревзойденные образцы свободного государства. Следуя учению Винкельмана, они идеализировали античный мир, не видя в нем социальных конфликтов и расхождения между интересами отдельной личности и государства.

Шиллер, младший современник Гете, завершал период штюрмерства. Он буквально опьянил неистовым потоком свободолюбивых мыслей и чувств подраставшее поколение Германии, к которому принадлежал и Гельдерлин. С каким благоговением рассказывал семнадцатилетний юноша о волнении, охватившем его при посещении Мангейма; там ему пришлось остановиться на постоялом дворе, где в свое время жил Шиллер: «Это место было для меня так священо, что я еле сдерживал слезы, взволнованно вспоминая о величайшем и гениальнейшем поэте».

Первая драма Шиллера «Разбойники» была настольной книгой Гельдерлина и источником пафоса его тираноборческих идей. Знаменитый эпиграф к «Разбойникам» — «In tyrannos!» («На тиранов!») остается в сердце поэта. В благородном Карле Мооре Гельдерлин видел

свой идеал высокого и свободного духа. Не менее горячо принял он «Коварство и любовь» и за трогательной семейной драмой разглядел глубокий политический смысл. Не раз в позднейших письмах Гельдерлина, в отдельных частях его романа «Гиперион» мы чувствуем, наряду с осуждением несправедливостей современной поэту жизни, и чисто шиллеровский порыв к будущему: «Наш век для идеалов не созрел, я гражданин грядущих поколений». Наконец, лирика Шиллера, особенно его гимны, имела непосредственное воздействие на Гельдерлина.

Его родина, Швабия, тоже оказалась местом деятельности штюрмеров. В Вюртемберге Шиллер написал своих «Разбойников», а Шубарт выпускал вольнодумную газету «Немецкая хроника» в Аугсбурге и Ульме и попался десятилетним заключением в крепость.

Юношеские письма Гельдерлина проникнуты восторженным отношением к поэзии старшего земляка — «пламенного Шиллера». Он советует другу Иммануилу Насту прочитать «Заговор Фиеско в Генуе» и «Коварство и любовь» — две новые драмы Шиллера, глубоко трогавшие его. Он восхваляет в письме к Насту героиню «Коварства и любви» «чудную девушку Луизу» и думает при этом о Луизе Наст, кузине друга. Однажды на каблуках Гельдерлин познакомился с ней, и первая любовь оставила яркий, хоть и недолгий след в сердце поэта. Молодые люди проводили счастливые светлые дни на лоне швабской природы и обменивались любовными стихами. Но это была короткая радость, скользнувшая робким солнечным лучом и вновь скрывшаяся в серых тучах меланхолии Фридриха.

Из Тюбингена, куда он приезжает в 1788 году для обучения в духовной семинарии, он пишет Луизе прощальное письмо, возвращает ей кольцо. При этом Гельдерлин ссылается на неисправимые черты своего характера: на вечную хандру, вызванную неудовлетворенным честолюбием, и на причуды, которые сделали бы несчастной их совместную жизнь. Он вообще решает, что никогда не женится, о чем сообщает матери.

В Тюбингене Гельдерлин уже не скрывает от родных своего намерения отвергнуть ненавистную ему профессию пастора.

Он почти приходил в ярость при мысли, что ему предстоит зарабатывать на хлеб проповедями и служ-

бой в церкви. Один из современников поэта писал: «Злая судьба завела Гельдерлина в семинарию, где молодые люди штудировали богословие. Уже в годы безумия он с горечью говорил о том, что его с ранних лет предназначали для деятельности священника, но она противоречила всем его наклонностям. Он охотно отдавался изучению древней литературы, искусства. Поэзия, философия, эстетика занимали его целиком»<sup>1</sup>.

Быть может, впервые в Тюбингене этот гордый и с виду мягкий юноша чувствует в себе твердость духа и жаждет совершить в жизни какой-нибудь подвиг, а не остаться в тени заурядным человеком. В этом и кроется тайна его честолюбия.

В какой области лежит этот подвиг? Прежде всего Гельдерлин осознает себя как поэт, призванный прославить все возвышенное, прекрасное, героическое. Его пленяют не только драмы, но и полные воодушевления гимны Шиллера, оды Клопштока, Гомер и великие греческие трагики. Но где находить темы и образы для возвышенного и величественного, когда вокруг в Германии — затишье общественной мысли, смирение перед кучкой коронованных деспотов, рабские снизу, черствость и жестокость — в верхах. Глубоко ошибаются те буржуазные биографы Гельдерлина, которые утверждают, будто поэт с юных дней решил отречься от враждебной ему действительности и не вступать в соприкосновение с жизнью. Чтобы утверждать это, приходится идти наперекор фактам и фальсифицировать взгляды Гельдерлина, его мечты и стремления.

Годы, которые Гельдерлин провел в Тюбингене, как раз совпадают с годами французской революции (1789—1894 гг.). Войска Конвента, перейдя Рейн, вступили на германскую территорию и вели войну с реакционной Австрией и Пруссией. Соприкосновение немцев с революционной французской армией возродило в кругах передового бюргерства мысли о свободе и подало надежду на то, что феодальный деспотизм потерпит крах. Несмотря на затхлую атмосферу, царившую в тюбингенской семинарии, и там возникло радостное воодушевление. Гельдерлин и некоторые его единомышленники жи-

---

<sup>1</sup> Wilhelm Waiblinger, Friedrich Hölderlins Leben, Dichtung und Wahnsinn, 1830, S. 8—9.

ли светлыми надеждами на обновление родины. В донесениях семинарских властей по начальству содержались жалобы на вольнолюбивые настроения воспитанников.

Гельдерлин, создавший кружок поэтов вместе с друзьями Людвигом Нейфером и Рудольфом Магенау, писал восторженные гимны во славу новой эры, сменяющей век жестокости и беззакония. Надо прочесть письма Гельдерлина к родным, чтобы понять затаенные желания и чаяния молодого поэта. Он зорко следит по газетным сообщениям за борьбой Франции против Австрии, воплощающей старый феодальный порядок, и пишет сестре: «Итак, скоро все решится. Верь мне, дорогая сестра, если австрийцы победят, для нас наступят тяжелые времена. Произвол князей будет ужасен. Поверь мне и молись за французов — защитников прав человека». Гельдерлин ободряет мать, опасющуюся, что нашествие французских войск принесет бедствие родной земле: «Всюду в Германии, где проходила эта война, честный бюргер мало что потерял или почти ничего, зато многое, многое выиграл. А если уж так суждено, разве это не великая радость жертвовать ради родины своим достоянием и своей кровью? Будь я отцом героя, убитого при взятии Монса, во мне вызвала бы гнев каждая слезинка, набегающая при мысли о павшем сыне. И разве не трогательно, не чудесно, что во французских войсках под Майнцем, как мне достоверно известно, целые шеренги состоят из пятнадцатилетних мальчишек? Когда их спрашивают, зачем они, невзирая на свое малолетство, пошли на войну, они отвечают: «Чтобы нас уничтожить, противнику надо иметь не меньше сабель и пуль, чем в бою со взрослыми солдатами, а в походе мы шагаем так же быстро, как и они; к тому же мы дали наказ нашим братьям, которые идут в следующей за нами шеренге, — пристрелить на месте любого из нас, кто струсит в сражении».

Эти и им подобные высказывания молодого Гельдерлина достаточно красноречиво иллюстрируют его настроения в тюрингенский период жизни. Он вел дружбу с Шеллингом и Гегелем, учившимися в Тюрингенском университете, и вместе с ними участвовал в торжественной посадке «дерева свободы» в ознаменование годовщины взятия Бастилии. Дружба с молодыми

философами привела Гельдерлина к еще более пристальному изучению философских систем древнегреческих мыслителей и все сильнее отвлекала от ортодоксальных религиозных доктрин.

Увлечение философией Спинозы и его пантеистическими взглядами сталкивается с привитыми в детстве традиционно-религиозными воззрениями. В письме к матери (февраль 1791 года) Гельдерлин пишет: «Я скоро понял, что логические доказательства существования бога и бессмертия столь несовершенны, что они целиком или, по крайней мере, в основном могут быть опровергнуты противниками религии. Недавно мне попали в руки сочинения о Спинозе и его собственные труды; это был великий человек прошлого столетия, отличавшийся истинным благородством, хотя и атеист. Мне стало ясно, что если точно все взвесить с помощью разума, холодного, бессердечного разума, то нельзя не согласиться с его воззрениями — конечно, при желании все объяснить. Но у меня оставалась вера, которой полно мое сердце; в нем живет непреодолимая потребность в вечности, в божестве».

Гельдерлин отвергал рационалистические стороны учения великого философа, но подобно ему искал воплощения божественного, творящего начала в Природе и Человеке.

### 3

Сама природа позаботилась о том, чтобы наделить Гельдерлина очень тонкой и восприимчивой, нервной натурой. И знавшие его лично, и собравшие о нем многочисленные рассказы близких и друзей составили как бы сводный портрет поэта. Немецкий ученый, тюрингенский психиатр Вильгельм Ланге, выпустивший в 1909 году «Патографию Гельдерлина», так характеризовал объект своего исследования: «...Гельдерлин был человеком высшего типа... Он был необычайно привлекателен, честен, открыт, горд, свободолюбив, независим. Он остался верен себе и никогда ни в чем не предавал своих убеждений. Он не завидовал успехам других, с огромным уважением относился к великим современникам. В то же время он был не способен на лесть, на легко-



мыслие в области чувства. Он был глубоко серьезен; если он строго относился к окружающему миру, то не менее строго относился и к себе»<sup>1</sup>.

Семинарская жизнь в Тюбингене со старыми «бурсацкими» порядками, с затхлостью нравов, ханжеством и лицемерием была глубоко противна Гельдерлину. Он бывал в кругу немногих друзей и любил проводить с ними короткие досуги в окрестностях Тюбингена. Молодые люди читали друг другу стихи — оды Клопштока, песнь «К радости» Шиллера, перемежая их с собственной поэзией. Экзальтация Гельдерлина заставляла его плакать от счастья, что он находится «в кругу избранных душ», все клялись в верности и дружбе, упиваясь молодостью, надеждой на неясное, но радостное будущее, которое придет к измученному человечеству. Эта переключка сердец — «дружба трех»: Гельдерлина, Нейфера и Магенау. О ней можно судить по воспоминаниям и стихам каждого из них. В представлении юного Гельдерлина эта дружба была идеалом душевной красоты и созвучности. Беседы в древесной чаще, чтение стихов, вода из колодца, которой омывали руки и лица юные жрецы какой-то неведомой веры, — эта вода считалась священной водой Каstialьского родника<sup>2</sup>. В юношеских стихах Гельдерлина слышны отзвуки этой дружбы, энтузиастические поиски справедливости, очень неопределенные, смутно сознаваемые в сонной неподвижности швабских городков. Неясное влечение к будущему, незапятнанному тиранией и произволом, еще не наполнились историческим смыслом в годы, предшествующие французской революции. В этом влечении больше светлых предчувствий, чем осознания надвигающейся новой эры.

Живописная природа Швабии превращалась в воображении Гельдерлина в чарующий мир древней Эллады. Греческие поэты, которых он знал наизусть и переводил на родной язык, рассказывали ему чудесные мифы, обожествлявшие леса, реки и горы, луга и долины.

Ранняя лирика Гельдерлина (1784—1788) была проникнута высоким вдохновением юноши, искавшего слияния человека с природой, с ее четырьмя стихиями — все-

---

<sup>1</sup> W. Lange, Hölderlin. Eine Pathographie, S. 36.

<sup>2</sup> E. Kurt Fischer, Hölderlin. Sein Leben in Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten, Propyläen Verlag, Berlin, S. 62.

поглощающим и чистым Огнем, многообразной и богатой Землей, вечно бегущей и меняющейся Водой, и овевающим мир Воздухом, Эфиром, отцом мироздания. В его стихотворениях много древнегреческих и римских мифологических образов. В словарях, часто прилагаемых к изданиям Гельдерлина, можно насчитать не один десяток богов и героев, встречающихся в его стихах. Увлечение античной религией и философией вытесняет, казалось бы, более привычные для ученика духовной школы и семинарии образы христианской и древнегерманской мифологии. Повсюду в поэзии Гельдерлина живут не только великие олимпийцы, но и титаны, но и обожествленные герои. Впрочем, далеко не во всем поэт следует своим античным учителям. Его Олимп не столь многочислен и разнообразен, как у Гомера, Гесиода и Пиндара. Характерно, что царь богов и людей Зевс редко встречается в его поэзии. Он прежде всего ненавистный тиран, приказавший сковать цепями мятежного титана Прометея. Разумеется, Гельдерлин знал драматический фрагмент Гете о Прометее, выражавший тирано-борческие мотивы молодого штурмера.

Своеобразен и совершенно оригинален тот поэтический мир, который он создает на основе античности. У него возникают образы своих богов и своя космогония. Все это не сразу приобретает законченные формы, а связано с постепенным развитием его дарования, с расширением горизонтов и перспектив его духовной жизни.

Античный Элизиум («поля блаженных»), о котором древние поэты говорили бегло и скупо, остается и для Гельдерлина обителью радости и вечного мира. Там все залито солнечным светом, и в ликующем сонме полубогов и героев звучат восторженные песни о совершенных ими на земле подвигах. Фантастический Элизиум превращается у поэта в расширенную метафору, утверждающую веру в грядущее счастье человечества. Элизиум — это сияющая вершина вселенной, воплощение дня, тонущего в золоте солнечных лучей. Отблески Элизиума поэт находит в пышности земной природы, в ее весеннем расцвете или богатом урожае сочных плодов.

Как день противопоставляется ночи, так Элизиуму противостоит Оркус — царство вечного мрака. Туда нисходят души умерших, там бродят призрачные тени, не зна-

ющие ни желаний, ни стремлений. Мрачное подземное царство — создание античной мифологии — получает у поэта иной смысл. Метафорически Оркус — это современность, скованная безгласием и гнетом. По Гельдерлину, только любовь как живительное начало может еще вызвать какие-то влечения у обитателей Оркуса, полулюдей, полутеней. Влюбленные страдают в Оркусе и тщетно зывают к свету, ища «путь к богам» («...wir suchen zu Göttern die Bahn»). В минуту отчаяния поэт склонен думать, что весь мир для его поколения — Оркус, обрекающий на бездействие:

Aber wehl es wandelt in Nacht, es wohnt wie im Orkus,  
Ohne Göttliches unser Geschlecht.

Можно было бы привести десятки примеров переосмысления поэтом античных образов и мифологических понятий. Не следует думать, что Гельдерлин в этих случаях прибегает только к прямым аллегориям и символам. Все эти образы античного мира переистолкованы им и несут черты живых людей.

Античный мир в его представлении не был традиционно-неизменным, и его герои перед судом поколений видоизменялись, получали новое истолкование. Гордый Атлант, скорбно несущий на плечах земную ношу, становится великим человеколюбом; Одиссей, не признанный в родимом доме, хранит высокую гуманность среди черствых, эгоистических людей; Кастор и Поллукс, воспеты Гомером, горят на небе «немеркнущими звездами дружбы».

• Через всю поэзию Гельдерлина проходит такое философски-метафорическое восприятие античности. Мерилом вещей и явлений служит сопоставление древнего эллинства и современности. Как бы Гельдерлин ни идеализировал мировоззрение древних греков, он не находил в нем той абсолютной гармонической полноты и величавого спокойствия, которые восхищали и Гете и Шиллера. Гете писал в статье о Винкельмане, принимая его эстетическое истолкование древнегреческой культуры: «Одинаковым образом жили поэт в своем воображении, историк в политическом мире, исследователь в мире природы. Все они крепко держались ближайшего, истинного, действительного, и даже образы их фантазии обладают плотью и кровью. Человек и человеческое цени-

лись выше всего, и все его внутренние и внешние отношения к миру изображались с таким же проникновением, как и созерцались»<sup>1</sup>.

В таком же духе и Шиллер раскрывал смысл и значение античности, хотя у него и зарождались мысли о возможности трагических конфликтов, вызванных борьбой человека со всемогущей и побеждающей Судьбой.

Гельдерлин и в лирике и в трагедии «Смерть Эмпедокла» глубже своих современников проникал в суть античного мировоззрения. Древние греки казались ему совершенными и цельными только в легендарный «золотой век Сатурна». Поэта пленяла пора счастливой Аркадии, когда человек и природа не были разобщены и между ними царила гармония.

Гельдерлин чтит тех богов своего поэтического Олимпа, которые дают пример ума, красоты и нравственного совершенства бедным людям, запутавшимся во тьме дорог. Таковы Аполлон-Гелиос, его вечные радостные и творящие музы, Дионис, трагически мятущийся в смятенности чувств, Гея — первозданная богиня Земли.

Ни власть, ни гордое могущество, присущие олимпийцам, не вызывают зависти поэта. Только одно он высоко чтит в небожителях: неподвластность Судьбе. В более позднем стихотворении — «Песнь судьбы Гипериона» («Hyperions Schicksalslied») — боги блаженно ступают по залитой светом земле, не боясь власти Судьбы, и дышат «как спящий младенец» («Schicksallos, wie der schlafende Säugling, atmen die Himmlischen»).

Поэт противопоставляет им страдающих людей, которые приходят в мир и уходят, ниспадая, «как капли воды, куда-то в неизведанное»:

Doch uns ist gegeben,  
Auf keiner Stätte zu ruhn,  
Es schwinden, es fallen  
Die leidenden Menschen  
Blindlings von einer  
Stunde zur andern,  
Wie Wasser von Klippe  
Zu Klippe geworfen,  
Jahrlang ins Ungewisse hinab.

---

<sup>1</sup> Иоганн Иоахим Винкельманн. Избранные произведения и письма, «Academia», М.—Л. 1935, стр. 603.

В родственном стихотворении «Боги» («Die Götter») Гельдерлин утверждает свою мифологию. Она не религиозного происхождения (как на этом настаивают некоторые исследователи), а лишь воплощение пламенного духа поэта, для которого боги олицетворяют священные творческие силы. Эфир пробуждает мысли и чувства, Гелиос внушает отвагу солнечными лучами, пронизывающими грудь. И жалок человек, которому недоступна мысль о богах; для него весь мир — ночь, и нет ни песни, ни радости в его сердце:

...arm ist, wer euch nicht kennt,  
Im rohen Busen ruhet der Zwist ihm nie,  
Und Nacht ist ihm die Welt, und keine  
Freude gedeihet und kein Gesang ihm.

Люди и боги в их соотношениях и связях, в их конфликтах и распрях — одна из тем, постоянно волнующих поэта. Что разнит их между собой и что сближает? Боги не подвластны Судьбе, и в этом их превосходство над людским родом. Но человек должен и может стать равным божеству («Человек — бог, если он — человек», сказано в «Гиперионе»). У него есть для этого достаточно творческих сил, лишь не хватает действительности, решимости, чтобы преодолеть злую волю Судьбы. Знаменательно, что поэт перевел на немецкий язык две трагедии Софокла: «Царь Эдип» и «Антигону» (в 1804 году), где особенно прославлена сила Человека, вступающего в единоборство с властью Судьбы.

В одном фрагменте, оставшемся в бумагах Гельдерлина («Точка зрения на древность»), есть исключительное по важности признание. Влечение к античности объясняется желанием выразить хотя бы слабый протест («eine milde Rache») против современного рабства. Правда, речь идет не только о прямом политическом рабстве, но и о зависимости от всего «раз навсегда установленного, считавшегося безусловно позитивным, насильственно навязанным». По мысли Гельдерлина, всему шаблону жизни и искусства может быть противопоставлена совершенная «живая сила древности», не дающая подавить дух воодушевления. В этом ключ к пониманию грекофильства Гельдерлина. Будущее человечество рисовалось ему как свободное, гармоническое

общество наподобие древних Афин или других городов-государств. Но, выступая против физического и духовного рабства, поэт упустил из виду рабовладельческий характер древнегреческого общества.

Гельдерлину было весьма присуще представление об античности как о времени героических подвигов. Вот почему в творениях поэта столько упоминаний об Ахиллесе, о Геракле, Касторе и Поллуксе — двух славных Диоскурах, о других героях, возведенных в степень полубогов.

Поэт выделяет этическую сторону поведения героев. Они совершают подвиги ради добра, ради помощи страдающим, униженным собратям. Подвиг и добро однозначны. Светлая гуманность, сострадание и сочувствие составляют моральную сущность героизма. Мужество и решительность героев должны направляться против злых сил, сеющих вражду, творящих насилие, унижающих человека, призванного быть равным божеству.

На протяжении всей творческой жизни Гельдерлина такое понимание героизма остается неизменным источником его патетики.

Гуманность и благородство, любовь к страдающему человечеству и готовность к самопожертвованию становятся лейтмотивом его лирики. Для нее характерны переходы — от восторженности мироощущения и осознания себя как некоего пророка и до горького чувства меланхолии и неверия в свои силы. От сожаления, что действительность бедна горячими сердцами, поэт переходит к негодованию, грусть порой чередуется с гневными обличениями. В этих стихах почти нет юмора, сатиры, шуток. Он всегда и во всем серьезен и чаще всего патетичен.

При всей самобытности поэта, уже определившейся в раннюю пору, его юношеские стихи идут в русле пиелистской и сентиментальной поэзии, столь родственной известному кружку геттингенских поэтов «Союз роши», в который входили братья Штольберги, Иоганн Фосс, Гёльти, Миллер. Их увлечение культом природы и проповедь полноты чувства, прославление свободы творческой личности и поэтизация труда землепашца были близки Гельдерлину. Гораздо меньше привлекало его преклонение геттингенцев перед идеализированной не-

мецкой стариной, порой доходившее до националистических крайностей. Кумиром геттингенских «бардов» (как они себя называли) был Клопшток, и Гельдерлин разделял эту любовь. В его юношеских стихах можно найти отголоски торжественных од Клопштока и Шиллера. Гельдерлину свойственно философское раздумье, элегическая мечтательность, эмоциональная порывистость, неожиданно переходящая в глубокую резиньяцию. Даже по названиям некоторых его ранних стихотворений можно составить представление о круге мыслей, возникших в уме и сердце юноши: «Человеческая жизнь» («Das menschliche Leben»), «Бессмертие души» («Die Unsterblichkeit der Seele»), «К чести» («An die Ehre»), «Мечтательность» («Schwärmerei»), «Мудрость печального» («Die Weisheit des Traurers»).

В юношеском стихотворении «Ночь» («Die Nacht») поэт видит нетленную красоту лунного света, золотом сверкающих звезд и прихотливых теней, бегущих по земле. Романтики обычно облекали представление о ночи в одежды суеверия и страха перед таинственностью. А для Гельдерлина ночь — завеса для пороков и гнусных страстей. Он замечает, как добродетель бедняков мечется, изнывая от голода, как порочное богатство нежится на шелковом ложе разврата. Вот какова романтическая ночь в глазах правдолюбца. Стихотворение звучит как обличительный монолог думающего и страдающего человека. Добродетель, порок, раскаяние — отвлеченные понятия становятся в поэзии Гельдерлина живыми, одушевленными. Позднее к поэту придет большая точность деталей, вещи чувственного мира обозначатся в лаконических образах:

Город заснул и затих, безлюдны ущелия улиц,  
Лишь иногда экипаж в факельных блесках промчит,  
Сытые злобами дня от развлечений и сделок,  
Люди идут по домам, прибыль и убыль учтя.  
Дома уют. На рынке нет ни плодов, ни букетов,  
Он не гремит ремеслом, хочет покоя и он.  
Только где-то в саду звучат гармоничные струны,  
Может быть, песня любви, может быть, кто, одинокий,  
Вспомнил о счастье былом, о юности. Мерно фонтаны  
Свежие плещут в ночи, в травах бегут ручейки;  
В воздухе темном поет вполголоса звон колокольный,  
Сторож, считая часы, выкрикнул где-то число.  
Вот пронеслось, словно вздох, ветра в деревьях движенье.  
Стой: показался двойник нашей планеты — луна.

Крадучись всходит она и мечтательно шепчется с ночью,  
Звезды сверкают вокруг, дела ей нет до людей.  
Странная светит луна, одинокая странница неба,  
И на горы легла великолепно печаль<sup>1</sup>.

И опять — это не мгновенная зарисовка ночного го-  
рода, а выражение ощущения поэта, чувствующего себя  
одиноким в душном мирке обывателей.

Законы природы для Гельдерлина вечны и незыбле-  
мы. Движение звезд и планет понято и рассчитано людь-  
ми, и между великими мужами, такими, как Кеплер  
(кого он прославляет в оде «Kerpler»), и небом не стоит  
никаких преград и посредников. Никто ими не повеле-  
вает, и они могучи в своих знаниях.

Незаурядность начинающего поэта сказывается и в  
широте его творческих исканий. Музыка и математика,  
астрономия и естественные науки, а также вопросы фи-  
лософии и религии составляют содержание его лирики.

Он любит мощью гор, грандиозностью скал,  
стоящих великанами над плоской землей («Die Teck»).  
И сам поэт чувствует себя таким великаном духа, не  
знающим над собой власти князей. Смешанное чувство  
жалости и доброты пробуждается в нем, когда он спу-  
скается с гор к «хижинам дружбы» («die Hütten der  
Freundschaft»), где ютятся бедные землепашцы, проли-  
вающие пот на чужом поле. В этих чувствах Гельдерли-  
на выступает общественная идея стихотворения.

Даже в тех стихотворениях, которые кажутся чисто  
лирическими, нетрудно обнаружить гражданские мотивы  
рвущегося к свободе поэта. Он видит семью могу-  
чих дубов («Die Eichbäume»), выросших корнями глубоко  
в землю, меж тем как кроны уходят в высь, в небо, а  
сильные ветви охватывают пространство, «как орел до-  
бычу» («wie der Adler die Beute»). В этой картине тита-  
нических дубов для Гельдерлина открывается и величие  
природы, и столь дорогая ему непокорность, неподвласт-

<sup>1</sup> Перевод А. Луначарского.

В некоторых изданиях эта первая строфа стихотворения «Хлеб  
и вино» («Brot und Wein») печаталась как отдельное стихотворение  
под заглавием «Ночь». Клеменс Брентано был одним из немногих  
романтиков, который высоко ценил поэзию Гельдерлина и особен-  
но выделял элегию «Ночь»: «Стихотворение так просто, что выра-  
жает все — в нем содержится вся жизнь, весь человек, его скорбь  
по утраченному совершенству и неосознанное великолепие природы»  
(С. Brentano, Briefe, Bd. II, Hrsg. von Fr. Seebass, Nürnberg, 1951,  
S. 122).



ность дубов земным властелинам. Бурный порыв в простор, как символ жажды Свободы, окрыляет Гельдерлина. Он себя чувствует сродни этим дубам: «Wie gern würd ich unter euch wohnen!» («Как охотно я жил бы среди вас!»).

Все могучее, титаническое, стремящееся в высь вызывает восторг поэта. Горные вершины порождали в нем мысли о величии «духа природы». Когда поэт впоследствии посетил Швейцарию и увидел Альпы, он писал сестре: «Ты бы тоже была поражена, как я, при виде этих сверкающих, вечно незыблемых гор, и если всемогущий бог поставил бы себе трон на земле, то он высился бы на этих вершинах. Я могу лишь глядеть на них как ребенок, изумляться и тихо радоваться про себя».

Естественно, что в воображении поэта возникал гордый Олимп и вызывал множество образных ассоциаций. Отсюда рождались метафоры: по ступеням гор поднимается солнце на небо и по тем же ступеням спускается при закате. Горы — «лестницы вселенной», по ним нисходят небожители к людям, поэтому горы — как бы посредники между людьми и богами.

В космогонии поэта различаются верх и низ — как контрастные понятия (Polarität). Образы перемещаются: звезды — острова на небе, луна — цветок неба, растения — земные звезды и т. д. Если верх — горные пики, то низ — ущелья, бездны, провалы и пропасти. Элизиум — верх. Оркус — низ. Мифологическое и жизненно-географическое переплетается между собой. Миф входит в жизнь как ее составная часть. Жизнь приобретает силу мифа, легенды.

Горная вершина и глубокая пропасть, на дне которой бушует поток или откуда вырывается вулканический огонь, — вот образы, продиктованные поэту диалектикой природы, воспринимаемые им стихийно. Недаром Гельдерлина привлек Эмпедокл, уходящий с вершины зная и в бездну вулканического кратера.

Образы горных вершин и земных глубин присутствуют и в трактовке древнегреческого мифа о мятежных титанах, восставших против Зевса и олимпийцев. Титаны громоздят гору на гору, чтобы штурмовать небо, но терпят поражение, и Зевс низвергает их в бездонную пропасть. Мужественные титаны-бунтари возникают в

поэзии Гельдерлина как воплощение мятежных сил, не покоряющихся тирании.

Такая лирика, исполненная чувства высоты, почти космического охвата мира, уже не вмещалась в обычные метры немецкого стиха. Поэту доступны любые внешние стиховые формы — от правильных силлабо-тонических до античных метров (гекзаметр, пентаметр, алкеевы и асклеиадовы строфы), от правильных чередований стоп и до предпочтенного им произвольно бегущего вскачь «свободного стиха», гибкого и вольного, музыкально отражающего малейший изгиб или переход мысли. Его стихи пленяют музыкальностью, свидетельствующей о необычайно чутком и восприимчивом поэтическом слухе Гельдерлина. Не всегда музыкальный слух сочетается с чисто поэтическим, но Гельдерлин был исключительным музыкантом, игравшим на флейте, скрипке, клавикордах и мандолине. Его поэзия насыщена в равной мере зрительными и звуковыми образами.

По интересному наблюдению Бехера, во всем наследии Гельдерлина нет ни одного сонета (как, впрочем, и у Шиллера). Ища объяснение этому, исследователь указывает на две традиции, существующие в немецкой классической поэзии, — античную и ренессансную. Гельдерлин, тяготея к античности и античным формам поэзии, пренебрегал романской традицией, идущей от Возрождения, в частности итальянского, и культивировавшей сонет. Кроме того, добавим от себя, строго логическое построение сонета и диалектическая связь катрен и терцин мало соответствовала буйному и стихийному характеру пересекающихся, перебивающих друг друга мыслей и образов Гельдерлина.

Часто трудно проникнуть за скрытые грани первого, прямого поэтического смысла его од, элегий, гимнов, дифирамбов, посланий, обращений. За внешними образами лирики Гельдерлина кроются подспудные внутренние, которые по-разному можно прочесть и по-разному воспринять. Слушатели симфонической музыки, даже зная сюжет произведения, входя в стихию гармонии, рисуют в воображении различные зрительные образы и картины. Так и поэзия Гельдерлина может быть сравнима с огромной органной симфонией, где есть все клавиатуры, все регистры и все звучания поэтических струн.

Неправы критики, считающие Гельдерлина поэтом

алогичным. Вовсе не отсутствием логики надо объяснять частые разрывы прямого хода мысли в его стихах. Здесь действует вулканическая работа мозга, извергающего огненный поток образов и ассоциаций, сравнений и самых смелых сближений. Как трудно слушателю симфонии проследить за тем, какими путями пришел композитор к целостному созданию своего творения, так бесильны читатели поэзии Гельдерлина воссоздать все ходы мысли поэта.

#### 4

Великое народное движение французской революции, как уже отмечалось, зародило в поэте надежды на обновление человечества. Гельдерлин приходит к убеждению, что в поэзии не должно быть места личным, индивидуалистическим мотивам, что настало время нравственного совершенствования человека, и надо этому всемерно способствовать. Вот знаменательные строки из письма Гельдерлина к брату Карлу: «Я больше не привязываюсь столь пылко к отдельному человеку. Моя любовь принадлежит человечеству, правда, не тому развращенному, рабски-покорному, косному, с которым мы слишком часто сталкиваемся даже в пределах самого ограниченного опыта. Но я люблю то великое и прекрасное, что заложено даже в испорченном человеке. Я люблю человечество грядущих столетий. Ибо в том-то и заключаются мои заветные чаяния, моя вера, из которой я черпаю силу и бодрость, что наши внуки будут лучше нас, что свобода когда-нибудь непременно настанет, что согретая священным огнем свободы добродетель даст лучшие всходы, чем в ледяном климате деспотизма».

Эти высказывания выражают самые сокровенные надежды Гельдерлина, и от этих надежд он никогда не отрекался за всю свою сознательную жизнь. Луначарский метко сказал, что у Гельдерлина была «полуреволюционная мечта о выпрямленном человечестве»<sup>1</sup>. Эта мечта то разгоралась, как в годы французской революции, то замирала где-то в глубине сердца поэта, чтобы снова

---

<sup>1</sup> Стефан Цвейг, Собр. соч. (Предисловие), т. X, «Время», Л. 1932, стр. 27.

вспыхнуть от дуновения хотя бы слабого ветерка свободы.

«Тюбингенские гимны», рожденные в годы французской революции, дышали ее идеями. Удивительным образом на немецкой почве возникли произведения, воссоздававшие стиль и язык французской революции, ее образы, заимствованные из античности. Известно, что якобинцы особенно охотно обращались к истории Афин и республиканского Рима, беря оттуда примеры патриотизма и гражданской доблести. Вспомним, как Маркс говорил о том, что герои французской революции выступали в одеждах античных республиканцев, и это им нужно было не для того, чтобы возродить призраки прошлого и пародировать былую борьбу, а для «возвеличения новой борьбы»<sup>1</sup>.

В «Тюбингенских гимнах» множество античных образов. Имена богов, муз и героев сочетаются с понятиями Свободы, Гармонии, Красоты, Любви, Юности, Дружбы, созданными в духе древней мифологии. Читая гимны, как бы мысленно ступаешь по пути, пройденному человечеством от легендарных «аркадийских времен» через железный век феодального насилия в «край свободы», увы, тоже легендарный, «где всегда цветет весна».

Первая мысль, постоянно волновавшая юношу, — о желанной Свободе. В чем ее видит поэт? («Гимн свободе», 1791). Он руссоистски смотрит в далекое прошлое, когда на земле «в пастушьем платице» царила среди людей любовь. В те утопические времена был верен «матери-природе человек», и под любовью надо разуметь братство и дружеское единение людей. Они были свободны, потому что не знали принуждения и власти господ над рабами. Но первобытный рай погиб, на земле воцарились Высокомерие и Произвол:

И взвился над миром бич закона,  
Но любви на свет не произвел.  
Все, что в человечестве исконно,  
Вытеснил свирепый произвол.  
Суд подымлет меч кровавой казни,  
Мстителен, лукав, жестокосерд.  
И ничтожен, слеп в своей боязни,  
Трудится и умирает смерд!<sup>2</sup>

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 8, стр. 121.

<sup>2</sup> Перевод Л. Гинзбурга.

В век Свободы человек равен божеству, в эру произвола и гнета он превращен в растоптанного червя. Все возвышенное и прекрасное принижено, и поэт вновь призывает Любовь и Свободу сойти на землю, восстановить великое братство людей.

В гимне Гельдерлина выступают аллегорические образы — Любви, Высокомерия, Произвола. Однако было бы ошибкой принимать их за абстракции. Все эти образы наполнены определенным реальным содержанием и смыслом. Гельдерлин знает, как может прийти свобода на родную землю:

И когда, придя к заветной цели,  
Мы пожнем тот вожделенный плод,  
И тиранов, правивших доселе,  
Сбросит в прах немецкий мой народ,  
Если жаром пламени святого  
Вспыхнет кровь людей в моем краю,  
О, тогда, божественная, снова  
Умирая, гимн тебе спою!

Так в этом гимне, как и в некоторых других («Гимн человечеству», 1792, «Гимн любви», 1792, гимн «Гению отваги», 1793), четко проступает героико-патриотическая тема освобождения родины. Здесь особенно уместен тот приподнятый, патетический тон, который дает все права исследователям творчества Гельдерлина сблизать его гимны с таким стихотворением Шиллера, как песня «К радости». Кстати сказать, тут дело не только в тоне, но и во внутреннем содержании сопоставляемых произведений. Шиллеру в песне «К радости» также близки мотивы грядущего братства людей, однако призывы к борьбе звучат гораздо мягче и не носят тех определенных контуров, которые особенно явственно выделяются в следующем за «Гимном свободе» — «Гимном человечеству» Гельдерлина. Поэт апеллирует к потомкам и славит человечество, упорно, не щадя сил и жертв идущее навстречу социальному равенству и «всеобъединению». Гармония и Любовь — в широком философском понимании Гельдерлина — служат живительными силами, знаменующими движение к прогрессу.

К истомленным людям должен прийти гений отваги, чтобы увлечь их за собой в пламенную битву грядущих

дней. «Ты будешь смеяться, — писал поэт Нейферу, — что мне в моей растительной жизни явилась мысль сочинить гимн отваге».

Исторические события девяностых годов внесли в лирику Гельдерлина жизнерадостные тона. Но горькие факты не только личной, но и общественной жизни невольно омрачали мироощущение поэта и говорили ему о том, что перед человечеством лежит еще долгий и тернистый путь к совершенству. Наряду с гимнами, выражающими гуманистическую программу Гельдерлина, он создает в этот период лирические стихи, окрашенные элегической грустью. Естественно, что, при нервной и болезненно-чувствительной восприимчивости поэта, его ранило всякое, даже самое легкое столкновение далекого идеала с повседневной действительностью. Так рождается лирическая песня, звучащая в ритмах, напоминающих древнегреческую поэзию. Природа персонифицируется, все вокруг приобретает оттенок печали. Поэт жаждет света, сиявшего ему в счастливом детстве, но над ним немилосердная ночь уже простирает безбрежные черные крылья:

Ныне один я, и час за часом  
День проходит, как будто темный.

И лишь фантазия, в прошлом заимствуя,  
Образы тклет из любви и страдания.  
И внемлю я, не шлют ли дали,  
Может быть, в помощь рыцаря-друга <sup>1</sup>.

(«Der blinde Sanger» — «Слепой певец»)

Поэт, только вступающий на самостоятельный путь, уже думает, что радость жизни осталась в прошлом, он говорит о «волшебном облаке», которым окутал его «добрый гений детства», чтобы он «не увидел слишком рано всю мелочность окружавшего его варварского мира».

Это — краткий переходный период жизни Гельдерлина. Он только что окончил Тюбингенскую семинарию, в совершенстве владеет древними языками и постиг тайны богословия, подвергшиеся критической умственной

---

<sup>1</sup> Перевод А. Луначарского.  
Вернее: спасителя-друга. — А. Д.

обработке под влиянием серьезных занятий философией. Недаром в письмах к Гегелю Гельдерлин не раз писал, что окрылен его мудростью и общение с ним для него «совершеннейшая необходимость»; он изучал Канта, позже увлекался лекциями Фихте. Беспокойная мысль о том, «что делать с собой и с миром», вызывала вечную тревогу. Одно было ясно: Гельдерлин не хочет и не может стать проповедником, и, получив магистерский диплом, он сбрасывает с себя черную священническую одежду с белым сборчатым воротником. Он полон гордого признания, что его удел

Высоких славить, затем в сердце  
Вложен язык мне и благодарность<sup>1</sup>.

Поэт жаждет, подобно пушкинскому пророку, «глаголом жечь сердца людей» (быть «хранителем вечного огня»), и в нем действительно есть строгая и мрачная одержимость библейского пророка. Ему не страшны жизненные лишения:

Разве тебе не сродни все живущее?  
Разве Парка не кормит тебя услужливо?  
Так смело иди безоружный  
Прямо сквозь жизнь, не зная страха!  
Все, что свершится, да будет к добру тебе!<sup>2</sup>

Итак, призвание определено, осознано: гордая миссия поэта, певца и вдохновителя героических дел. Но тут выступает такой существенный фактор, как будничные заботы. Первое, что приходит в голову Гельдерлину,— ради хлеба насущного стать воспитателем, домашним учителем. Этим он хоть отчасти успокаивает любимую мать и всех родных: они ведь жертвовали многим для того, чтобы дать юноше образование. Сознывая необходимость практической работы, Гельдерлин в декабре 1793 года садится в почтовую карету. Под стук колес, мечтая, поэт видит образы детства, и сами собой складываются строки «Судьбы» («Das Schicksal»), одного из лучших его стихотворений. Эпиграфом к нему поэт бе-

---

<sup>1</sup> Перевод Д. Выгодского.

<sup>2</sup> Перевод Д. Выгодского.

рет строку из Эсхила: «Мудры те, кто добровольно подчиняется судьбе». Но все, что тут написал о Судьбе Гельдерлин, находится в резком противоречии с Эсхиловым афоризмом. Поэт, словно возражая великому греку, призывает и себя и других не покоряться, а вступать в борьбу с Судьбой и славить «мать всех героев — Необходимость». «Лучшее, чем насладились в жизни мое сердце,— это прекрасное обаяние человечности»:

Das Liebste, was mein Herz genossen,  
Der holde Reiz der Menschlichkeit.

Чувство преданности человечеству, испытываемое с юношеских лет, ведет за собой поэта, верящего, что падет тюремная стена и его дух величественно и свободно вступит в неведомую страну:

Im heiligsten der Stürme falle  
Zusammen meine Kerkerwand,  
Und herrlicher und freier walle  
Mein Geist ins unbekante Land!

Под этой страной надо разуть утопическую Элладу, куда он мысленно стремится. Пылкому юноше кажется, что мечта о свободе близка к осуществлению, надо только героически сражаться за нее. Малейшие проблески народного недовольства уже выглядят в его воображении как верное знамение грядущего восстания. Проезжая по дорогам Франконии, во время недолгих остановок, Гельдерлин успевает заметить всеобщее недовольство реакционной политикой властей, радостно отмечает в письме к Нейферу, что «в Нюрнберге простые кузнецы устроили Сент-Антуан на немецкий лад, установили продажу овощей и мяса по таксе и намекнули патрициям, что кое-кого можно и повесить. В Кобурге бюргеры во время пожара поколотили ополчение и т. д. и т. п.».

Фридрих Гельдерлин, магистр, богослов, держит путь в Вальтерсгаузен, близ Мейнингена. По рекомендации Шиллера он получил место воспитателя в доме майора фон Кальба и его жены Шарлоты фон Кальб, одной из образованнейших женщин XVIII века, друга Гете, Шиллера и других «князей поэзии», по выражению Гельдерлина.



Месяцы, проведенные Гельдерлином в гостеприимном доме майора фон Кальба в Иене, городе, жившем напряженной умственной жизнью, явились для поэта порой глубокой творческой работы. Внешне Гельдерлин был поставлен в такие условия, что мог предаваться поэзии со всей страстью, на какую был способен. Супруги фон Кальб любили литературу и искусство. Вместе с Гельдерлином, воспитателем их сына, они читали вслух классиков и современников, без усталости говорили о поэзии и жизни. Первое время Гельдерлин радовался той атмосфере, в которую попал после тесных стен духовной семинарии. В его письмах можно найти немало восторженных слов о Шарлотте фон Кальб и ее умном, образованном муже. Одержимый тревогами и сомнениями, поэт как бы обретает душевное равновесие. Он по-прежнему пишет стихи, но главное для него — работа над романом «Гиперион». Небольшой, но по-своему глубокий жизненный опыт, накопленный за юношеские годы, поэт решил вложить в этот роман, стремясь создать «эпопею духа», иными словами — наметить и определить путь человека к совершенству. Гельдерлин хотел дать монументальную лирико-эпическую картину душевного состояния современного ему человека, раскрыть внутренний мир своего героя во взаимоотношениях с природой. В образе титана Гипериона, чье мифологическое имя означает — сын неба и земли, отец бога солнца Гелиоса — есть автобиографические черты. Мятущаяся, жаждущая красоты и справедливости натура Гипериона во многом напоминает самого поэта, снедаемого вечным волнением за судьбу родного народа и всего человечества. Пока гремели громы французской революции, Гельдерлин в восторженных ритмах своих гимнов выражал языком проповедника-агитатора гуманистические идеи своего века. Но в пору термидорианской реакции, когда надежды на коренной переворот угасли по обе стороны Рейна, Гельдерлин перешел к элегическим раздумьям о будущем. Уже не в прямой политической форме, а в широком философском обобщении возникнут перед Гельдерлином мучающие его мысли о значении героя и общества, о силе любви — не той космической, высокой, что окрыляет его

гимны, а любви земной, соединяющей души близких людей взаимопониманием и взаимопроникновением.

Гельдерлин глубоко сознавал сложность своей творческой задачи. Первый замысел романа, зародившийся еще в Тюбингене, много раз изменялся. Поэт перерабатывал роман, переписывал его отдельные части, меняя и ход мысли, и сюжет, и образы. Краткий вариант, известный под названием «Фрагмент», впервые появился в журнале Шиллера «Новая Талия» в 1794 году. Это как бы фундамент той циклопической постройки, которую громоздил в течение ряда лет неутомимый титан поэзии. Уже здесь можно найти зародыши философских раздумий, которые составили основу двух томов «Гипериона» в окончательной редакции<sup>1</sup>.

Характерно, что Гельдерлин выбрал местом действия греческую землю, дорогую ему не только потому, что она — страна классической поэзии и философии, но и потому, что ее богатая средиземноморская природа, ее величественные руины былой славы настраивают на высокий лад. Гете и Шиллер видели в древней Греции золотую мечту-сказку о невозвратном прошлом, — Гельдерлин искал в ней примеры для грядущих поколений, путь к будущему. Мировоззрению Гельдерлина была в значительной степени свойственна идеалистическая диалектика. Обновление общества, как отмечалось, он видел не в точном воссоздании былых форм древнегреческой культуры и общественной жизни, что было бы невозможно при новых условиях, а ждал рождения каких-то иных, более высоких форм самосовершенствующегося человечества.

Гиперион во «Фрагменте» горько осознает свое одиночество. Он разочаровывается в друзьях, не понимающих его сокровенных целей, он терпит поражение в любви к Мелитте. Для него остается одно — искать единения с Природой, добиваться новых путей к достижению своей цели.

---

<sup>1</sup> F. Zinkernagel, Die Entwicklungsgeschichte von Hölderlins *Hyperion*, Strassburg, 1907. Анализ «Гипериона» дан в работах: Н. Берковского «Фридрих Гельдерлин» («Вопросы литературы», № 1, 1962) и К. Протасовой «Творческая история романа «Гиперион» Ф. Гельдерлина» (Записки МГПИ имени Потемкина, т. ХСІХ, М. 1960).

Судя по «Фрагменту», Гиперион уже не тот человек подвига, каким мы видели героя гимнов Гельдерлина. Героизм Гипериона, если можно так выразиться, пассивен: это героизм стоического страдальца, терпящего разочарование, но не могущего идти на уступки с действительностью и не смеющего решиться на добровольный уход из жизни. За два десятилетия до написания Гельдерлином «Фрагмента» Гете создал «Вертера». Самоубийство Вертера, как известно, породило эпидемию реальных самоубийств среди молодого поколения немцев, «лишних людей» бюргерского сословия, исковерканных кастовостью и высокомерием дворянского общества. История молодого человека вырывалась из личной сферы в область социальных отношений. Гете признавался, что, не напиши он «Вертера», может быть, и он пришел бы к самоубийству. Это доказательство уродливых отношений между бюргерской интеллигенцией и правящей кликой дворян в современной Гете и Гельдерлину Германии.

Гиперион не идет путем Вертера, как бы ни было сильно его разочарование. Его спасает великая пантеистическая идея родства человека и природы, непобедимая любовь ко всему живому, цветущему, вечно меняющемуся.

Если герой «Фрагмента» не Вертер, то он и не Карл Моор Шиллера. Его натура мечтателя являет собой сочетание горького чувства разочарования и трезвой рассудительности. Карл Моор — человек действия, Гиперион — весь в созерцании и мудрствовании.

Так определился во «Фрагменте» образ молодого человека, возвышенно настроенного и сознающего свое бессилие в современной жизни.

После опубликования «Фрагмента» Гельдерлин почувствовал, что его герою не хватает цельности характера, что образ пока еще расплывчат и недостаточно осознан его создателем. И он продолжал прилежно работать над дальнейшими вариантами «Гипериона», углубляя свои философские представления о мире и природе. Он даже сделал попытку прибегнуть к стихотворной форме в расчете на более сжатую выразительность. Для Гельдерлина характерны постоянные и неутомимые искания. В письме к Нейферу в ноябре 1794 года он утверждал, что надо двигаться вперед не на чужих

плечах, а своими ногами, не боясь острых камешков, попадающих на дороге.

Когда Гельдерлин в конце 1794 года переселился из Вальтерсгаузена в Иену, перед ним открылись возможности общения с такими великими немецкими умами, как Шиллер, Гете, Гердер, Виланд. Особенно покровительствовал молодому поэту Шиллер, назвавший его «самым талантливым швабом». Он приглашал Гельдерлина сотрудничать в своих журналах, беседовал с ним об искусстве, поэзии и эстетике.

Но встречи и беседы с поэтами и философами в Иене вызывали нервную, противоречивую реакцию у Гельдерлина. Он писал: «Близость подлинно великих умов, как и подлинно великих, самобытных и мужественных душ, то подавляет меня, то окрыляет,— попеременно; я должен высвободиться из пелены сумрака и дремы, мягко и настойчиво будить и воскрешать в себе полусозревшие, полуотмирающие силы, если не хочу в конце концов прийти к резиньяции, как к убежищу, в котором ищут спасения наравне с прочими, бесправными и малосильными, предоставляя всему в мире идти своим чередом: гибели и рождению правды и справедливости, расцвету и увяданию искусства, смерти и жизни,— всему, что дорого человеку, поскольку он человек, спокойно поглядывая на все это из своего угла и, в крайнем случае, противопоставляя требованиям человечества собственную, негативную добродетель. Лучше уж могила, чем такое состояние!» (Нейферу, ноябрь 1794 года).

После некоторого недолгого периода душевного спокойствия, обретенного в Вальтерсгаузене, Гельдерлин снова одержим творческим волнением. В приведенном выше письме поэт радуется этому волнению, видя в нем движение вперед.

Между тем внешние обстоятельства складывались не в пользу Гельдерлина. Его воспитанник тяжело заболел, и поэту пришлось проводить бессонные ночи у постели мальчика. Это обессиливало Гельдерлина, мешало его работе, и так как сын Шарлотты фон Кальб не мог скоро вернуться к учению, Гельдерлин просил освободить его от должности домашнего учителя. Не без сожаления Шарлотта фон Кальб рассталась с поэтом, ссудив его деньгами на первое время.

Гельдерлин почувствовал себя свободнее, хотя отсут-

ствие материальных перспектив не могло не беспокоить его. Он уже печатался в альманахах и журналах, его имя приобрело некоторую известность в литературных кругах, однако подлинной близости с выдающимися деятелями, находившимися в Иене и Веймаре, у Гельдерлина не было, что вызывало острое чувство неудовлетворенности. Шиллер опекал поэта, и это тоже тяготило его. В приступе откровенности он писал Шиллеру: «...решаюсь признаться, что иногда я вступаю в тайную борьбу с Вашим гением, чтобы сохранить пред ним свою свободу...» (30 января 1798 года).

Гердер казался Гельдерлину светски-холодным советником консистории, а Гете, перед которым он тогда преклонялся, относился к Гельдерлину с вежливым равнодушием. Характерно описание первой встречи молодого поэта с Гете, содержащееся в письме к Нейферу (ноябрь 1794 года). Гельдерлин, придя к Шиллеру, застал у него незнакомца, который молчаливо сидел в глубине комнаты. Представленный ему Гельдерлин обменялся с незнакомцем несколькими незначительными словами, а когда Шиллер принес номер журнала «Новая Талия» с напечатанным там фрагментом «Гипериона», незнакомец равнодушно перелистал несколько страниц и не произнес ни слова. Каково же было огорчение и разочарование молодого поэта, позже узнавшего, что он встретился с Гете, имени которого не расслышал при знакомстве.

Девятнадцатого января 1795 года в письме к Нейферу Гельдерлин уже рассказывает о беседе с Гете: «Я познакомился с Гете... Он спокоен, взор его исполнен величия и благосклонности, речь — предельно проста, но в ней то мелькнет вкрапленный кое-где горький намек на окружающую его глупость, подчеркнутый столь же горькой складкой у губ, то сверкнет искра присущего ему гения, которому еще куда как далеко до угасания,— таким я увидел Гете. Говорили, будто он горд; но если под этим подразумевали уничижительное и чванное отношение к нашему брату, то это ложь. Мне он зачастую представляется ласковым отцом».

Но вскоре пришло разочарование. Гете почти не интересовался творчеством Гельдерлина. В его переписке с Шиллером лишь несколько раз бегло упоминается имя автора «Гипериона». Творчество молодого поэта не

заинтересовало Гете и показалось ему чуждым, настолько оно не укладывалось в рамки веймарского классицизма. Довольно равнодушно прошел он мимо его поэзии, точно так же, как тридцать лет спустя не заметил и другого юного певца нового поколения — Генриха Гейне. Советы Гете автору «Тюбингенских гимнов» «писать преимущественно маленькие стихотворения» свидетельствуют о поверхностном его отношении к Гельдерлину, в котором он находил только «мягкость, сердечность, меру». Меньше всего можно было говорить о «мере» творений Гельдерлина, искавшего безмерности, беспредельности и бесконечности познания мира. Насколько велико было разочарование автора «Гипериона» в отношениях, сложившихся с Гете, видно даже по тому, что, будучи уже тяжелобольным, с затемненным сознанием, он всякий раз приходил в ярость при упоминании имени Гете.

Гораздо сложнее и многозначнее определились духовные и личные связи Гельдерлина с Шиллером. Кумир его молодости в эту пору литературной деятельности отошел от воплощения таких героев-бунтарей, как Карл Моор и маркиз Поза. Он все больше удалялся в область теории нравственного воспитания человека. И вот перед ним предстал Фридрих Гельдерлин как живое олицетворение душевной чистоты и благородных порывов его героев «пламенного духа». Трудно точнее сказать об этом, чем сам Шиллер в известном письме к Гете (30 июня 1797 года): «Откровенно говоря, я нашел в этих стихотворениях многое от своего прежнего образа, и уже не в первый раз автор напомнил мне меня самого».

Затруднительно с психологической точки зрения определить, радовала ли Шиллера эта встреча с «былым собой» или мучительно заставляла думать о тяжелой цене отхода от прежних героических идеалов. Факты говорят о том, что Шиллер, покровительствуя жизненному неудачнику, смиренному на вид, но убежденному в гордой миссии пророка-учителя и провозвестника нового общества, старался по-своему направить его наставительно-ласковыми письмами и советами. В одном из таких писем Шиллер, уберегая юного друга от возможного, как ему казалось, ухода в бесплотную область романтических и философских мечтаний, писал: «...держитесь ближе к чувственному миру, тогда вы менее под-

вергаются опасности во вдохновении потерять трезвость» (24 ноября 1796 года). Возможно, что здесь Шиллер предостерегал молодого Гельдерлина от сближения с кругом иенских романтиков, которые уже тогда привлекали интерес литературных кругов. Он хотел оградить растущий и еще не установившийся талант юного поэта от иррационализма романтиков, от их крайнего субъективизма, утверждаемого философией Фихте.

Живя в Иене, Гельдерлин посещал вечерние лекции Фихте. Поэту нравилась широта знаний философа, живая манера изложения предмета, хотя по существу самая система Фихте была чужда ему. Об этом свидетельствует, между прочим, письмо Гельдерлина к Гегелю (26 января 1795 года), чья диалектика была ему гораздо ближе.

Субъективный идеализм Фихте вел к резкой разграничительной черте между «я» и «не-я», иначе говоря, между человеком и внешним миром, природой. Для Гельдерлина же человеческая личность должна признавать действительность объективно существующей и неотделимой от ее жизни. Он хотел найти способ слияния «субъекта и объекта в одно абсолютное «я». Так Гельдерлин, отталкиваясь от философии Фихте, шел путем пантеизма. Природа была для поэта единой гармонией совершенства и красоты, и в объективном идеализме поэт близко подходил к воззрениям своего тюбингенского друга Шеллинга.

Короткий иенский период жизни, манивший Гельдерлина мнимой независимостью, не ознаменовался какими-нибудь значительными произведениями поэта. Его мысль усиленно работала над развитием темы и плана построения «Гипериона», и к этому времени относятся отдельные наброски нового варианта романа.

Нелегко установить, какие причины побудили Гельдерлина неожиданно оставить Иену. Летом 1795 года поэт оказался в кругу родных в Нюртингене. Двадцатипятилетний, полный духовных сил и высоких порывов, юноша чувствовал себя одиноким и непонятым в захолустном городке. Все надежды на обновление общественной жизни в Германии иссякли. Практическая деятельность Гельдерлина как будто еще и не начиналась. Чтобы не слушать сдержанные, но горькие упреки родных, поэт снова вернулся к роли домашнего учителя.

Когда в декабре того же года он направился в дом богатого франкфуртского жоммерсанта Гонтара, он не мог и предполагать, какая широкая полоса жизни с неведомыми до сих пор радостями и трагическими последствиями открывалась перед ним.

Из Иены и Веймара с их цветом больших и высоких умов, из захолустного Нюртингена Гельдерлин попадает в город купеческого бюргерства — Франкфурт-на-Майне. Через несколько десятилетий Генрих Гейне ядовито высмеял обман и изворотливость франкфуртских купцов, сказав, что они продают все товары на десять процентов ниже фабричной цены и при этом получают барыши. Гельдерлин, находясь в этом городе, сразу почувствовал его торгашеский дух. В письме к сестре (весной 1798 года) поэт образно описал среду, в которой ему приходилось находиться: «Здесь, например, очень мало настоящих людей. В большинстве случаев это ужасающие карикатуры на человека. Богатство действует на них, как молодое вино на мужиков. Они становятся неуклюжими, непомерно грубыми и высокомерными. В этом есть, конечно, своя хорошая сторона: я научаюсь молчать, находясь среди таких людей...» В другом письме к сестре: «...Чем больше лошадей впрягает человек в свою карету, чем большее количество комнат он запирается, чем большее количество слуг его окружает и чем больше он прячет золота и серебра,— тем глубже могила, в которую он закопал себя как живого человека...» (4 июля 1798 года).

Вероятно, Гельдерлину было бы невыносимо тяжело в этом «темном царстве» наживы и высокомерия, если бы его жизнь не была озарена светом любви. Сюжетта Гонтар, в доме которой Гельдерлин жил в качестве домашнего учителя, вызывала это глубокое, поэтическое чувство в его сердце. Урожденная Боркенштейн, из Гамбурга, она в восемнадцатилетнем возрасте была выдана замуж за франкфуртского банкира Якоба Фридриха Гонтара. Брак этот можно считать обычным для тогдашнего бюргерского общества: его нельзя назвать ни счастливым, ни несчастным. Добропорядочный и скуп-



ный господин Гонтар был в меру самоуверенным дельцом, крупным коммерсантом и считался примерным семьянином, обеспечившим комфорт жены и четырех детей. Гельдерлин внес в жизнь Сюзетты дух поэзии, несовместимый с прозаическими делами супруга. Младший современник Гельдерлина, немецкий писатель Вильгельм Вайблингер, автор романа «Фаэтон», чьи интересы также были обращены к Древней Греции, так характеризовал отношения между Гельдерлином и Сюзеттой Гонтар: «...Это была мечтательная душа. Живая и темпераментная женщина, она очень быстро почувствовала силу грациозной и страстной природы молодого человека. Через небольшой промежуток времени Гельдерлин со своей флейтой, клавиром и мандолиной, со своими нежными песнями, сентиментальным отношением, изящной фигурой, чудесными глазами и молодостью, со своим необычайным талантом и богатой фантазией завоевал полностью сердце этой впечатлительной женщины.

Гельдерлин сам полюбил так же сильно и мечтательно. Он весь загорелся и закипел. Это было какое-то любовное безумие; и даже через двадцать с лишним лет были найдены у него письма, которые ему писала его любимая Диотима и которые он сохранял все эти годы. Молодой энтузиаст, в избытке сил, доходил до высшей экзальтации... Он был переполнен самыми высокими платоновскими идеями и совершенно покинул действительность»<sup>1</sup>.

В письмах поэта то и дело звучат неслыханные до сих пор радостные тона и стремление к творчеству. Он рассказывает Нейферу о чудесном обновлении, которое произошло в его скудной событиями жизни: «Милый друг! Есть в этом мире существо, вблизи которого мой дух может и будет пребывать тысячелетия и лишь тогда постигнет, как ученически-несовершенны наши мысли и представления о природе. Величие и обаяние, спокойствие и живость, ум, чувство, — а под стать им и внешность — счастливо сочетались в одном существе. Можешь поверить мне на слово: в этом мире редко можно вообразить и едва ли найти нечто подобное. Ты ведь знаешь, каким я был, как опостылела мне повседневность, знаешь ведь, как я жил без веры, как оскудел

---

<sup>1</sup> Wilhelm Waiblinger, op. cit., S. 13.

сердцем, отчего и был столь жалок; разве я мог бы стать таким, как ныне,— радостным, словно орел, когда бы мне не явилось то, то единственное, что обновило, укрепило и украсило мою жизнь, утратившую для меня цену, внесло в нее радость и свет весны?»

Уцелели довольно скудные сведения о той реальной обстановке, в которой протекала жизнь Гельдерлина в доме Гонтара<sup>1</sup>. Друзья поэта, посетившие его во Франкфурте-на-Майне, не оставили ни описания дома Гонтара, ни рассказов о пребывании в нем домашнего учителя Гельдерлина.

В европейской литературе конца XVIII и начала XIX века можно найти ряд художественных произведений, показывающих бесправную и униженную роль гувернера в богатой дворянской или буржуазной семье. В некоторых из таких романов изображается трагедия воспитателя, всплывавшего любовью к хозяйке дома. Однако во франкфуртской истории Сюетты Гонтар и Фридриха Гельдерлина нет и оттенка подобной тривиальности. Обыденная жизнь, хоть и неизвестная нам в деталях, намечается как бы пунктиром, а на первый план выступает могучая и радостная симфония духовного общения двух пылких, восторженных и необычайно чувствительных к красоте и поэзии существ. Ничто земное, суетно-повседневное, казалось, не может замутить чистоты и возвышенности их чувств. Окрыленный поэт едва ли не впервые за двадцать семь лет своей жизни ощутил ту внутреннюю свободу, которая дала ему право поставить человека рядом с божеством: «Живу без забот, а так живут блаженные боги». Здесь, во Франкфурте-на-Майне, широко развернулось творчество Гельдерлина. Приняли прочные очертания былые контуры романа «Гиперон», развилась тема трагедии «Смерть Эмпедокла», полился чистый и свежий поток лирических стихов, обращенных к Диотиме.

Платон в философском трактате «Пир» создает образ мантинейской жрицы Диотимы, ведущей с Сократом диалог о любви как созидательном начале. Гельдерлин воспользовался именем Диотимы. Так он назвал в

---

<sup>1</sup> В атмосферу семьи Гонтар вводят публикации Адольфа Бека (Adolf Beck, *Diotima und ihr Haus. Hölderlin-Jahrbuch*, Bd. 9, 1955/56, S. 110—174; Bd. 10, 1957, S. 46—66).

философско-лирических стихах Сюзетту Гонтар, такое же имя дал он героине романа «Гиперион»<sup>1</sup>, отказавшись от имени Мелитты, как она звалась во «Фрагменте».

Биографы утверждают, что внутренняя близость Гельдерлина и Сюзетты Гонтар подчеркивалась и внешним сходством, так что их можно было принять за брата и сестру. У Диотимы-Сюзетты был облик гречанки: тонкие одухотворенные черты лица, напоминавшего камею, черные волосы и глаза того же цвета, лицо словно выточенное из мрамора, прямой нос, изящный стан — все это как бы уносило ее от франкфуртской повседневности в глубь веков, в ту пору, когда в Элладе процветали поэзия и искусство, когда все было одухотворено мыслями о красоте и сущности жизни.

Гельдерлин, который до встречи с Сюзеттой Гонтар был непонятым чудачком, не находившим себе применения, — обрел в Диотиме гармонический идеал в самом высоком значении слова. Он искал свою Диотиму, стремился к ней и чутьем поэта предвидел ее появление:

Молодость невозвратима,  
Но поэзии цветы  
Вновь раскрылись, Диотима,  
В час, когда явилась ты.  
Я молчал в немой печали,  
Но сверкнул мне образ твой,  
И, как прежде, зазвучали  
Гимны радости живой.

• • • • •  
Как твой лик высок и светел!  
Как я долго ждал, скорбя!  
Прежде чем тебя я встретил,  
Я предчувствовал тебя<sup>2</sup>.

Диотима для Гельдерлина — воплощение красоты, понимаемой не однозначно, как физическое совершенство, а многосторонне, как совокупность внешних и внутренних качеств гармонической личности. Любовь поэта к Диотиме — благоговейная, восторженная, доходящая до экстаза. Диотима живет среди «варваров», которым не дано ее понять, — утверждает поэт, и она тоскует,

---

<sup>1</sup> Пауль Раабе находит сходство между патетикой «Тюбингенских гимнов» и возвышенным настроением поэта в «Гиперионе», создавшим основную редакцию после встречи с Сюзеттой Гонтар (Paul Raabe, op. cit., S. 97 u. folg.).

<sup>2</sup> Перевод Е. Эткинда.

пока не придет час приобщения ее к сонму бессмертных богов и героев. Весь этот пафос любовной лирики Гельдерлина — выражение многообразного чувства поэта, действительно нашедшего в печальной реальности хоть одну, подлинно близкую ему душу. Не надо забывать, что греческая гармония была для Гельдерлина образцом не только в прошлом, но и в будущем. И женщина, исполненная грации, с тонким и вдохновенным обликом была дорога поэту как видение из грядущего общества, как явление, необычайное для его современности.

Любовная лирика Гельдерлина, посвященная Диотиме, лишена земных, эротических чувств. Она приобретает тот широкий, космический характер, который вообще свойствен мировоззрению поэта. Любовь к Диотиме освежает, обостряет ощущение мира, подчеркивает всякий раз незыблемую связь природы и человека. Когда поэт встретил свою Диотиму, она преобразила для него видимый мир:

Мне Диотима богом ниспослана,  
О, как я ей внимал! И как радостно,  
Ее узрев, я поднял взоры  
И увидал золотое небо.  
В ключах забились жизнь, и раскрылась мне  
Душа цветов, землею рождаемых,  
Над облаком, с улыбкой светлой,  
Благословляя, Эфир склонился<sup>1</sup>.

Таким же духом пантеистического единения всего живого пронизан окончательный вариант романа «Гиперион, или Греческий отшельник». Благоприятная атмосфера франкфуртской жизни Гельдерлина содействовала быстрому окончанию и отделке этого сложного произведения, содержащего, кроме основной темы, еще ряд дополнительных.

Как зажигательное стекло концентрирует в своем фокусе все лучи солнца, так в романе «Гиперион» Гельдерлин собрал все сокровенные мысли о Человеке и Природе, о философии и религии, о настоящем и будущем человечества. Определить жанр «Гипериона» не так-то легко. Это нечто среднее между философско-политическим трактатом и «воспитательным романом», так распространенным в XVIII веке и в начале XIX. С тех пор

---

<sup>1</sup> Перевод Е. Эткинда.

„Der Jungling und das Mädchen  
wissen ist ihre Kunst  
so vollkommen, wie sie  
sagt, daß die Pflanze, und  
so wie die Pflanze  
in der Pflanze sie sind.  
So findet, wie sie  
selbst ist, so wie sie  
in einem einzigen Augenblick  
die Pflanze, so wie sie  
alle Pflanze wie sie  
selbst, aber zu dem  
Namen ihrer Kunst zu sein.  
Und in der Pflanze  
von der Pflanze wie sie  
und die Kunst.“  
No. 10. 18. 18. 18.

Посвящение «Гипериона» Сюжете Гонтар

как Гете, сперва на ограниченном «камерном» материале «Вертера», а затем на широком полотне «Вильгельма Мейстера», изобразил судьбу молодого человека своего поколения, в немецкой литературе родился ряд «воспитательных романов». Классики и романтики стремились проникнуть в душевный мир богато одаренного юноши, одержимого или стремлением завоевать себе место в жизни, или поисками каких-то смутных и недостижимых идеалов. Как различны образы этих почти одновременно появившихся романов, можно судить, сопоставив гетевского Вильгельма Мейстера, мечтателя и в то же время практического человека, с фантазером Генрихом фон Офтердингенем Новалиса, а Франца Штернбальда, созданного Л. Тиком, с энтузиастом Альбаном из романа «Титан» Жан Поля.

И все-таки в веренице этих и им подобных «детей века» Гиперион резко выделяется силой интеллекта и горячее философской мечтой о человеческом счастье. Содержание его внутреннего мира не может быть классифицировано и разложено по полочкам, как это сделал Эрнст Кассирер в своей содержательной, но спорной работе<sup>1</sup>, находя в многообразии мыслей романа попеременно элементы философии Шиллера, Канта, Шеллинга и Гегеля. Ни сам Гельдерлин, ни его Гиперион не склонны к теоретическому и практическому приятию какой-либо одной философской системы. Эмоции сердца для Гипериона — почти единственный путь к познанию мира. Эти эмоции исполнены пантеистического понимания всего живущего: «Слиться воедино со всем — вот жизнь божества, вот рай для человека!

Слиться воедино со всем, что живет, возвращаться в блаженном самозабвении во всебытие природы, — вот вершина чаяний и радостей, вот священная высота, место вечного отдохновения, где полдень теряет зной, и гром безгласен, и бурлящее море подобно волнуемой ниве».

Высшим принципом мировосприятия Гиперион считает изречение Гераклита об едином, различаемом в себе самом. Об этом говорится: «Такую формулу мог найти только древний грек. Ведь это есть сущность красоты, и прежде чем эта формула была найдена, никакой философии, собственно говоря, не было».

---

<sup>1</sup> E. Cassirer, *Idee und Gestalt*, Berlin, 1921.

Мягущаяся натура Гипериона не находит гармонии ни внутри себя, ни вовне. На каждом шагу он встречает мучительные диссонансы и в природе, и в любви, и в общественной жизни.

Красота природы открывается в отдельных проявлениях, в блеске избытка южной весны, в немолчной беспредельности моря, в величественных руинах Древней Греции. И только.

Любовь Гипериона к Диотиме, несмотря на кажущуюся созвучность чувств, тоже трагична.

Их отношения выявляются в гамме чувств и переживаний больше, чем во внешней линии сюжета. Зарождение любви Гипериона и Диотимы — сперва нечто неосознанное, стихийное, сопряженное с томной и сладкой южной весной, среди пахнущих медом цветов, полей и лугов, скал и холмов, овеянных соленым воздухом моря. «Если человек любит — он всевидящее и всеозаряющее солнце, а если нет — он словно темная пещера, освещенная лишь коптящим светильником», — говорит Гиперион.

Диотима, воплощение одухотворенного и созерцательного спокойствия, напоминает видение, скользящее на фоне благословенной южной природы. Но это только при первых встречах с Гиперионом. А затем Диотима обретает плоть достойной подруги Гипериона. Она убеждена в его высоком призвании — быть «воспитателем народа» и возглавить борьбу патриотов. Она поддерживает его дух до последнего часа своей жизни, когда умирает, не дождавшись возвращения любимого.

Вступая в ряды борцов за освобождение Греции от турецкого ига, Гиперион полон надежды на победу, но терпит поражение. Ни созерцательное отшельничество, ни прямое действие не приносят удовлетворения Гипериону.

В романе, как и во всем творчестве Гельдерлина, есть автобиографические черты, но они целомудренно скрыты во внутреннем рисунке образов, так что нигде нельзя поставить знак равенства между Гиперионом и его создателем.

Эпистолярная форма романа придает лирический оттенок всему повествованию. Ведь в письмах люди всегда субъективны. Они говорят не о том, как происходило все ими описываемое, а как оно ими воспринято и пережито. Вот почему форма писем и дневников оказалась наиболее пригодной для романтических раздумий героя.

Надо отметить, что в сохранившихся многочисленных письмах самого Гельдерлина к родным и друзьям его личность раскрывается особенно ясно. Чем старше становился поэт, тем большее значение придавал он своим письмам. Он ставил эти письма в один ряд со стихотворениями и называл их «мыслью сердца» («Herzens Meinung»).

Внутренний мир героя романа выявляется в письмах к неведомому нам другу Беллармину, живущему в Германии. Читатель узнает о нем только со слов Гипериона, но не видит его реакции на чувства и рассуждения Гипериона. Беллармин несет вспомогательную функцию адресата писем-признаний.

На протяжении многих и многих страниц появляется считанное количество персонажей: Гиперион, его любимая Диотима, его друг Алабанда, несколько его единомышленников.

Автор старательно описывает разнообразие богатой южной природы. Эти обширные морские, горные, сельские и городские пейзажи выглядят почти пустынными в повествовании. Сперва может показаться, что действие романа разворачивается вне времени, хотя известна арена этого действия — Греция, современная поэту страна, находящаяся во власти турок. В окончательном варианте «Гипериона» исторические рамки определены упоминанием о восстании греков в Морее и о Чесменской битве (1770 г.) во время русско-турецкой войны 1768—1774 годов. Однако освободительная борьба греков за независимость подается главным образом в психологическом плане. Основное для Гельдерлина — формирование характера современного человека, Гипериона.

Герой Гельдерлина, хотя и участвует в освободительной борьбе, не может быть назван в прямом смысле человеком действия, революционером. Но это уже и не тот созерцатель и пассивный страдалец, который был во «Фрагменте» и первоначальных набросках романа. Гиперион в окончательной версии Гельдерлина — романтический герой, не могущий побороть разлада между мечтой об освобождении родины от иноземного гнета и той действительностью, в которой он чувствует себя слабым и бессильным. Поэтому его поступки часто непоследовательны — от героической экзальтации он переходит к отчаянию, от участия в борьбе — к отшельничеству после поражения.



Гиперион — греческий юноша, живущий в дни горького упадка и национального порабощения своей страны. Вот почему смешанное чувство огорчения и радости пронизывает его, когда он думает о великом прошлом родины: «...Чудный призрак старых Афин для меня кажется ликом моей матери, возвращающейся из царства мертвых.

О Парфенон, гордость мира, у ног твоих лежит царство Нептуна, как смиренный лев, и, словно дети, теснятся вокруг тебя другие храмы, красноречивая Агора, роща Академоса...

Мраморные скалы Гимета и Пентелы рвались из сонной колыбели земли, как дети с колен матери, и приобретали форму и жизнь под ласковыми руками афинян».

Слава былого воодушевляет его, в доблести и мудрости древнегреческих городов-государств он видит пример, достойный подражания для его современников: «Я всюду люблю эту Грецию. Она носит цвет моего сердца. Куда ни глянешь, всюду покоится радость».

В восторженных словах Гипериона об Афинах открывается его воззрение на эллинскую гражданственность, культуру и философию. Как для автора романа, так и для его героя Эллада — колыбель всей европейской культуры.

Гельдерлин знал Грецию в малейших географических, исторических и мифологических подробностях, хотя никогда не был в этой стране. Но его горячее воображение так слилось с Элладой, что он и на берегах родного Неккара как бы видел воспроизведение любимого облика природы этой страны. Недаром же в поздних стихах поэта, посвященных рекам Германии — Рейну, Неккару, Майну, часто звучат намеки на эллинский мир.

Подобно древнему греку, Гипериону близка идея прекрасного. Она связана с этическими представлениями о гражданственном служении этому прекрасному. Обращаясь к людям, могущим утратить свое «я» в суетолоке жизни, Гиперион патетически восклицает: «О вы, ищущие высшего блага в глубинах знания, в суете дел, во мраке минувшего, в лабиринте грядущего, в могилах или над звездами! знаете ли вы имя того, что являет собой и часть и единое целое? Имя ему — красота».

Красота для него — понятие универсальное, но оно включает в себя прежде всего искусство и религию:

«Первое детище человеческой, божественной красоты есть искусство. В нем обновляет и воссоздает себя божественный человек. Он хочет постигнуть себя, поэтому он воплощает в искусстве свою красоту. Так создал человек своих богов...

Мудрец любит самую красоту, бесконечную, всеобъемлющую; народ любит ее детей, богов, которые являются перед ним в различных образах. Именно так было у афинян».

Гиперион сам понимает, что речи его загадочны, что его положительны идеалы вырисовываются в несколько абстрактных очертаниях, но он призывает к служению идее красоты, без которой нет, по его мысли, ни подвига, ни чести, ни даже самого государства. А Луначарский справедливо утверждает, что «революция Гельдерлина — это необыкновенно обостренное служение красоте»<sup>1</sup>. Ради утверждения идеала подлинной красоты нужна перестройка общества. Тут-то поэт и обращается к Греции. «Идеи Гельдерлина о Греции приближаются к тому, что мы имеем в известном фрагменте Маркса, и являются самым острым выражением современного ему элладофильства»<sup>2</sup>. Речь здесь идет о том отрывке «К критике политической экономии», где Маркс дал общеизвестную характеристику древнегреческой культуры и связи литературы и искусства с экономикой, мифологией и религией Древней Греции. Маркс высказал мысль, что древнегреческое искусство не утратило своего непосредственного эстетического очарования, несмотря на коренное различие современного ему уклада жизни с эллинским.

Уже отмечались и другие корни грекофильства Гельдерлина. Они развились на почве идей французской революции XVIII века, которая искала для себя образцы в республиканском строе древнего мира.

Когда Гельдерлин писал своего «Гипериона», героические годы французской революции уже были позади, и это порождало мучительные сомнения в сердце поэта, увидевшего те противоречия в современном обществе, которых он раньше не замечал во всей их обостренности. В процессе развития революционных событий особенно отчетливо выступили эгоистические, собственничес-

<sup>1</sup> «Литературный критик», № 12, 1935, стр. 60.

<sup>2</sup> Там же.

кие интересы крупной буржуазии, превращавшей лозунги равенства и братства в словесные побрякушки.

Известное разочарование Гельдерлина, сменившее его энтузиазм в дни революционного подъема, нашло свое выражение в сюжетном ходе «Гипериона». Греческие патриоты, в рядах которых находился Гиперион, оказались бессильными не только перед воинской мощью турок, но и перед завербованными ими отрядами. Солдаты освободительной армии превратились в разбойников и грабителей, которых ничем нельзя было сдержать.

Здесь Гельдерлин стоит на почве исторических фактов: провал греческого восстания в Морее объясняется и военным превосходством противника, и разложением повстанческих отрядов клефтов, ставших разбойничьими бандами. В угоду корыстным интересам они изменяют высокой идее освобождения Греции. На протяжении романа не раз Гиперион выражает глубокое разочарование в греческих повстанцах, неспособных подняться до понимания своей гражданской миссии. «Есть звери, которые начинают выть, услышав музыку. Некоторые хорошо образованные люди смеются, когда речь идет о красоте духа или душевных качествах. Волки разбегаются, завидев огонь костра. А эти люди, заметив проблеск разума, как воры, кажут спину».

Не схожи ли эти слова Гипериона с печальными сеговованиями Гельдерлина на замкнутую в самодовольстве и тупости жизнь франкфуртских богачей?

Множеством внутренних, часто скрытых, нитей Гельдерлин приводит читателя к сопоставлениям и аналогиям между крахом греческого восстания и спадом французской революции в период термодорианской реакции, возникшей из-за распрей и раскола внутри буржуазии.

Гиперион оплакивает позорный провал греческого восстания: «Уже после того, как я, раненный, выбыл из строя, я узнал, что мое потерявшее честь войско окончательно разбито. Трусы встретились около Триполисы с албанскими бандами, наполовину менее многочисленными, чем они. Но так как тут нельзя было грабить, а надо было сражаться,— все побежали. Только русские — сорок храбрецов, входивших в мои отряды, не сдались и нашли в этой битве смерть. Я не знаю, что будет

дальше. Судьба сталкивает меня в неопределенность, и я этого заслужил. Меня гонит собственный стыд...»

Друг Гипериона Алабанда — человек практического действия и героических порывов — тоже не выдерживает этой проверки в борьбе. В нем пробуждаются элементы авантюризма. По характеру и образу мыслей Гиперион и Алабанда — две противоположных натуры<sup>1</sup>. Их объединяет отвага в момент, когда восторженный Гиперион мечтает о славной победе. Но приходит поражение, и Алабанда издевается над Гиперионом, называя его жалким мечтателем.

Родственный по внутреннему облику Карлу Моору и героям «бури и натиска», Алабанда таит в себе ту жажду разрушения, которая противоречит принципам гармонии и красоты, лежащим в основе мировосприятия Гипериона. Разочарованный, морально сокрушенный Гиперион ищет гибели в Чесменском морском бою, но остается жить. Перед ним лежит путь отшельничества и ухода от борьбы. Было бы ошибочным считать, что Гельдерлин привел своего героя к полному разочарованию и отчаянию. Гиперион — слишком мудр, чтобы не понимать хода мировой истории: то, что было сегодня поражением, завтра может принести победу. В предисловии к первому тому романа Гельдерлин пишет: «Место действия, где произошло все, что описано мною ниже, не ново, и, признаться, я однажды — довольно наивно — попробовал внести соответствующие изменения в свою книгу, но убедился, что это место — единственное подходящее для элегического характера Гипериона, и устыдился своего страха перед суждением читающей публики». Здесь нельзя не заметить явные намеки на немецкую действительность. Гиперион, родившийся в Греции и живший долго в Германии, до начала освободительной борьбы на его родине, хорошо знает положение немцев. Он пишет другу Беллармину и гневные и скорбные строки о его земляках. Он уличает их в отсутствии гражданских чувств, в мелочности желаний, в прими-

---

<sup>1</sup> Некоторые исследователи, в частности Пауль Раабе, сравнивают отношения Гипериона и Алабанды с перипетиями дружбы «мечтательного Гельдерлина» и «практического Нейфера» (Paul Raabe, *op. cit.*, S. 73—74). Дело, конечно, не во внешнем сходстве этих отношений, а в обобщающей силе, с какой Гельдерлин изобразил характеры «детей века».

ренности с действительностью: <sup>1</sup> «Я не могу представить себе народа более разобщенного, чем немцы. Ты видишь ремесленников, но не людей; мыслителей, но не людей; священнослужителей, но не людей; господ и слуг, юнцов и мужей, но не людей; разве это не похоже на поле битвы, где руки и ноги и все части тела, искромсанные, лежат вперемешку, а пролитая живая кровь уходит в песок?»

«...все несовершенно на этой земле — вот старая песня немцев. Надо бы хоть кому-нибудь объяснить этим отверженным богом людям, в чем причина такого несовершенства на их земле: ведь их грубые руки не оставляют ничего чистого незагрязненным, ничто святое нетронутым; ведь ничто не процветает у них потому, что они забывают источник всякого процветания — божественную природу; сама жизнь у них проникнута пошлостью, мелочными обременительными заботами, холодным, немым разладом, потому что они презирают гений, который дарует силу и благородство человеческому труду, отраду — страданию, любовь и братство — городам и жилищам». Читая эти строки, полные ненависти к рабскому положению родины Гельдерлина, невольно возвращаешься к началу романа, где Гиперион пишет о своей родине: «Блажен тот, в чье сердце вливает радость процветающее отечество! Мне кажется, будто меня погружают в болото, будто надо мной забивают крышку гроба, когда кто-нибудь упомянет о моей родине; а ежели кто назовет меня греком, мое горло сжимается, словно меня стянули собачьим ошейником».

«Гиперион» — многозначное произведение, где автор отразил коллизии и события своей эпохи. Здесь и высокие идеи красоты и гражданственности Древней Греции, и борющаяся за освобождение современная Греция, и мысли о необходимости борьбы Германии за свободу, как ее понимал Гельдерлин с патриотически настроенными современниками, согретыми отраженным огнем французской революции.

Все это образует единый поэтический сплав, так что ни одна его часть неотделима от другой.

---

<sup>1</sup> Томас Манн причислял Гельдерлина к великим немцам, которые «бросали в лицо Германии беспощадные истины» («Германия и немцы»).

В романе «Гиперион» есть одно значительное место, как бы бросающее взгляд на будущее. Потерпевший крушение Гиперион, лишившийся и Диотимы, и надежды на близкое освобождение родины, думает об уходе из жизни и как бы сам составляет себе эпитафию:

«О вы, будущее, новые Диоскуры, остановитесь на минуту, проходя мимо могилы, где спит Гиперион. Остановитесь в раздумье над прахом забытого человека и скажите себе: «Если бы он был нашим современником, он был бы таким же, как мы».

Мысль о героической жизни как бы соприкасается у Гельдерлина с мыслью о героической смерти, возвещающей начало новой жизни. Смена времен года, увядание природы осенью и расцвет весной — в этом видит поэт вечный круговорот бытия. Человеческое тело тлеет в земле, чтобы дать пищу растениям, человеческая мысль видоизменяется, но тоже остается жить. Ничто не пропадает в мире. Героизм Гипериона не принес реальных побед, но в нем таятся ростки будущего.

Находясь вблизи Этны, Гиперион вспомнил великого сицилианца, философа, врачевателя и чародея Эмпедокла. По преданию, Эмпедокл покончил с собой, бросившись в кратер Этны. Гиперион размышляет по этому поводу: «Эмпедокл, устав от счета часов и веря в душу мира, в своей смелой жажде жизни бросился в чудесное пламя Этны, так что шутники говорили: «Охладевающий поэт захотел погреться».

В этом беглом намеке Гельдерлина уже сверкает проблеск поэтической мысли о древнегреческом натурфилософе Эмпедокле. И если о нем сохранилось немного биографических данных, то все же гораздо больше, чем о некоторых других мыслителях его эпохи (V век до н. э.). Перед нами в преданиях встает величавый облик Эмпедокла в пурпуровой одежде, в сверкающих медных сандалиях, с золотым обручем на голове, окаймляющим красивые пышные волосы.

Рожденный в Сицилии, он словно соединял в себе пылкую страстность италийских племен с глубокой расудительностью и пытливостью эллинских философов. Разносторонность Эмпедокла была поразительна: государственный деятель, горячий сторонник демократии,

мыслитель и поэт, он в то же время — строитель, маг и проповедник. Эта полная загадок и противоречий личность полумистика, полурационалиста стала центральной фигурой трагедии Гельдерлина «Смерть Эмпедокла», замысел которой возник во франкфуртский период. Несколько лет подряд поэт вынашивал и видоизменял этот замысел, составляя планы и сочинял отдельные варианты и эпизоды. Трагедия так и осталась неоконченной. Ее завершению помешали не только внешние обстоятельства, но и глубоко психологические причины. Гельдерлин не мог для самого себя преодолеть те мучительные внутренние конфликты, которые он каждый раз обнаруживал в своем герое.

Во времена Гельдерлина личность Эмпедокла и его учение были еще недостаточно исследованы. Известно, что поэт внимательно изучал сочинения Диогена Лаэртца, интересуясь жизнью Эмпедокла. Действительность сочеталась с легендами, и на этом причудливом фоне вырисовывалась фигура древнего мыслителя и поэта, от которого остался ряд стихотворных фрагментов. По ним можно отчасти судить о складе ума философа, о его отношении к миру, природе и человеку. Эмпедокл хотел бы найти единое начало, цельное в себе, созидающее все, что существует на земле. Но в его представлении такого начала нет, и мир движется двумя противоречивыми силами — Любовью и Враждой. Отсюда все страдания и бедствия, которым подвержены люди от рождения до смерти.

Горе, о горе тебе, злополучный и жалкий род смертных:  
Распрей и тяжких стенаний исполнен твой век с колыбели! —

(124 фрагмент) <sup>1</sup>

воскликает Эмпедокл, сетуя на несовершенство человеческого знания, на бессилие перед враждебной Природой. Сам он в минуты уныния считает себя «изгнанником богов и скитальцем, яростной внявшим Вражде» (фрагмент 115) <sup>2</sup>.

Печальные жалобы сменяются у него гордой уверенностью в высшей миссии учителя и чудотворца, приня-

---

<sup>1</sup> Генрих Якубанис, Эмпедокл — философ, врач и чародей, Киев, 1906, стр. 85.

<sup>2</sup> Там же, стр. 84.

той на себя. Из исторических источников известно, что Эмпедокл был выдающимся оратором и человеколюбом, с большой отзывчивостью приходившим на помощь страждущим от болезней и опустошительных эпидемий. Он тратил личные средства на благополучие соотечественников, оградил родной город от вредных ветров, за что был прозван «буреукротителем». О его гуманных подвигах складывались песни, разносимые рапсодами, он становился легендарной личностью, чародеем, полубогом. Его демократические устремления сочетались странным образом с гордостью и заносчивостью; с высоким признанием своих заслуг:

...бессмертному богу подобясь средь смертных,  
Шествую к вам, окруженный почетом, как то подобает,  
В зелени свежих венков и в повязках златых утопая.  
Сонмами жен и мужей величаемый окрест грядущих,  
В грады цветущие путь направляю; они же за мною  
Следует все, вопрошая, где к пользе стезя пролетает...<sup>1</sup>

(фрагмент 112)

Существовала легенда, будто жители Агригента воздвигли Эмпедоклу памятник-колонну, где философ был изображен с закрытым лицом, что говорило о его загадочности.

Эмпедокл обладал живым чувством природы. С редким пластическим даром изображал он в стихах «горячее и лучезарное солнце», «бессмертную высь, залитую сиянием дня», и «темные тучи, нисходящие холодной влагой — дождем», и «сокровенное твердое мира начало» — землю. Философ не видел никакого таинства в рождении и смерти, а лишь сочетание, слияние отдельных частиц живого или их распад, разложение:

.....в мире сем тленном  
Нет никакого рожденья, как нет и губительной смерти:  
Есть лишь смешенье одно с различеньем того, что смешалось...

(фрагмент 8)<sup>2</sup>

Существенные положения философии Эмпедокла отразились и в трагедии Гельдерлина. Эмпедокл выступает как проповедник новой жизни, которая должна за-

---

<sup>1</sup> Генрих Якубанис, Эмпедокл — философ, врач и чародей, Киев, 1906, стр. 85.

<sup>2</sup> Там же, стр. 74.



Еврипид, сильнее всех античных трагиков умевший выражать неистовую страсть любящей женщины, не вложил, однако, в уста Медеи или Федры столь яростные и порывистые признания измученного, больного сердца.

Бесспорно, «Пентесилея» — порождение болезненного, раздвоенного духа Клейста, отразившее мучительный разлад между необузданными страстями поэта и той суровой дисциплиной, к которой его приучила не только прусская военная муштра, но и весь уклад жизни в современной ему Германии. Многие сцены «Пентесилеи» — особенно финал, где обезумевшая царица амазонок спускает на Ахилла свору собак, терзающих его тело, производят впечатление противоестественного и вызывают ужас и отвращение. Порой кажется, что присутствуешь при вакхической пляске менад, безумных спутниц бога вина и трагедии — Диониса. Но таков был внутренний мир Генриха Клейста во всей его смятенности, и недаром поэт сказал: «Эта пьеса выражает все мое внутреннее существо... в ней сосредоточиваются весь блеск моей души и все мои мучения»<sup>1</sup>. Один из друзей Клейста, придя к нему, застал драматурга в слезах — он только что закончил описание трагической гибели Пентесилеи. Нелегко давалось Клейсту творчество, словно он писал кровью сердца. Всю непреклонность природы, психическую неустойчивость, непримиримость со своим временем, явную враждебность к нему вкладывал Клейст в своих героев.

Пентесилею порой сравнивают с тигрицей, жестокой в любви и ненависти, тогда как другую героиню Клейста — Кетхен из Гейльброна уподобляют верной и преданной собаке, самоотверженно идущей за своим хозяином.

Нет ничего удивительного в том, что «Пентесилея» не увидела сцены при жизни автора. Жестокий, исполненный диссонансов колорит трагедии в античном духе противоречил тогдашним представлениям о классицизме как царстве гармонии и гуманности. Зато «Кетхен из Гейльброна» благодаря характерной для своего времени романтической окраске места действия и персонажей

---

<sup>1</sup> Н. v. Kleists Werke, Goldene Klassiker-Bibliothek, II Teil, S. 275.

завоевала симпатии читателей начала прошлого века и даже имела успех на сценах, хотя и после смерти автора.

Клейст называет «Кетхен из Гейльбронна» «большим историческим рыцарским зрелищем». Но этот подзаголовок драмы не вполне точен. Если рыцарские и зрелищные элементы примечательны для нее, то исторические моменты очень условны, и кроме атмосферы средневековья, усиленно нагнетаемой автором, в драме нет никаких подлинно исторических событий или личностей. Граф Веттер фон Штраль — владетельный феодал, чей образ мыслей и чувств неразрывно связан со средневековыми сословными предрассудками, обычаями и суевериями. Кетхен, приемная дочь оружейника Теобальда, самоотверженно любит графа, но он грубо обращается с нею, вплоть до того, что стегает ее арапником, отталкивает ногой, подвергает унижениям и опасностям. Это не рыцарское обращение с женщиной, но ведь она не знатного, а бюргерского происхождения и, по мнению графа, значит, — не дама, достойная рыцарского поклонения. Так, помимо воли Клейста, подспудно развенчивается миф о галантности рыцарского средневековья, якобы прославленного культом женщины. Но стоит графу узнать, что Кетхен — побочная дочь императора, как он делает ее своей высокочтимой супругой. Казалось бы, безнадежная любовь Кетхен к графу приводит к благополучному концу. Но это вовсе не результат «прозрения» Веттера фон Штраля, а фаталистическое предзнаменование судьбы. В драме Клейста движущей пружиной является предначертание, воля судьбы, якобы руководящей людьми и заранее предрешающей все их поступки. Эта мистическая идея лежала уже в основе первой драмы Клейста «Семейство Шроффенштейн», здесь она получила лишь более широкое обобщающее развитие. Из рассказа оружейника Теобальда в тайном судилище выясняется, что Кетхен, едва увидев графа, падает перед ним, словно сраженная молнией, а затем неотступно сопровождает его как одержимая. Клейст мастерски набрасывает образ пятнадцатилетней девушки, бегущей по полям и лугам в развевающейся по ветру юбке, в соломенной шляпе, прикрывающей голову от ветра и непогоды, с босыми ногами, которым не страшны ни камни, ни колючки,

встречающиеся на этом крестном пути любви. Задолго до встречи с графом Кетхен явилось во сне видение, и образ Веттера фон Штралья, представший перед ней, глубоко вошел в девичье сердце. Граф, лежа в горячем бреду, тоже видел образ Кетхен, но забыл об этом. Издавна они были предопределены друг для друга какой-то высшей таинственной силой, но — прежде чем они соединились — им пришлось пройти через преграды и испытания.

Таинственное, иррациональное с новой силой завладело творчеством Клейста в этой романтической драме. Волшебство, галлюцинации, колдовские превращения — традиционные приметы романтической драмы — здесь весьма характерны. И вместе с тем отдельные образы отнюдь не фантастичны, потому что в них играют подлинно жизненные силы. Прежде всего сама Кетхен из Гейльброна подкупает жертвенностью любовного чувства, трогательной самоотверженностью, благородством помыслов, чистой душой. Перед таким светлым существом, сравнимым разве с гетевской Гретхен, бледнеет всякая искусственная «чертовщина», как бы вводимая Клестом в угоду веянию времени. Так же реален и граф Веттер фон Штраль, грубый, неотесанный рыцарь, знающий лишь власть кулака и меча. А наряду с фигурами, в которых есть доля шекспировской силы, живут образы преувеличенно-надуманные, вроде невесты графа, Кунигунды фон Турнек, прославленной красавицы, а в действительности — безобразной колдуньи. Гете был прав, когда находил в «Кетхен из Гейльброна» «удивительную смесь смысла и бессмыслицы».

В драме Клейста много романтически-чудесного, и он охотно изображает чудеса, но сам в них не верит. Он склонен преувеличивать человеческие чувства и страсти, и поэтому чудовищное, несообразное для него часто значительнее, чем наивно-чудесное, свойственное романтикам его времени.

Любопытно, что один из вождей антиромантической школы «Молодая Германия» — Людвиг Берне высоко оценил «Кетхен из Гейльброна», поставив драму Клейста в уровень с лучшими произведениями сказочной шекспировской фантазии: «Эта драма — драгоценный камень, достойный сверкать в короне британского короля поэтов».

Клейст недолго прожил в Дрездене. При первых проблесках национального движения, возникшего в Германии против Наполеона, он считал себя обязанным действовать. После заключения позорного для Пруссии Тильзитского мира (1807 г.) Клейст проявил себя как горячий патриот, мечтающий о национально-освободительной войне против Наполеона, об изгнании оккупантов из любимой и поруганной родины. Интересно отметить, что В. И. Ленин, говоря о Тильзитском мире, подчеркивал, что этот мир «был величайшим унижением Германии и в то же время поворотом к величайшему национальному подъему»<sup>1</sup>.

«Речи к немецкой нации», прочитанные Иоганном Фихте в Берлине, производили огромное впечатление на немецкую молодежь. В этих речах раздавались призывы к подъему национального самосознания. Но Фихте отнюдь не исходил из необходимости добиваться освобождения Германии во имя ее демократического переустройства. Он прославлял германскую нацию как призванную выполнить высокую историческую миссию. Речи Фихте находили отклик у патриотов, но они использовались и реакционной дворянской партией, желавшей видеть Пруссию во главе движения против Наполеона. С 1809 года Берлин становится центром прусского национализма. Его литературные вожди — Арним, Brentano, Адам Мюллер — переселились в прусскую столицу и развили усиленную деятельность. К ним присоединился и Генрих Клейст. Когда Австрия вступила в войну с Наполеоном, он проникся надеждой на то, что французское владычество будет свергнуто. К этому времени относятся и горячие патриотические стихи Клейста, и составленный им «Катехизис немцев», где страстная жажда пробудить в соотечественниках ненависть к иноземным захватчикам сочетается с шовинистическими высказываниями о превосходстве немецкой нации.

Но вот пришли дни тяжелого поражения Австрии в битве при Ваграме и последовавший за этим Шенбрунский мир. Некоторое время Клейст находился в Праге, морально угнетенный, одержимый мыслью об отравле-

<sup>1</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 36, стр. 81.

нии Наполеона мышьяком. Психическая болезнь обострилась, приняла опасные формы. Однако Клейст преодолел тяжелое заболевание и приехал в Берлин, где начал издавать «Берлинские вечерние листки» — политическую газету, ставшую органом дворянской партии. Клейст печатал в своей газете резкие нападки Адама Мюллера на правительство Гарденберга, проводившего либеральные реформы. Таким образом, в последний, берлинский период жизни Клейст подпал под влияние своих друзей романтиков-реакционеров. Политическая близорукость Клейста не давала ему разглядеть, что прусская дворянская партия силится сбросить французское иго в своекорыстных интересах. Его трагедия заключалась в том, что он так и не понял социальной стороны начинавшегося освободительного движения в Германии и поэтому был враждебен даже тем либеральным, половинчатым реформам, которые проводило правительство Штейна и Гарденберга.

Нужно учесть и общую историческую обстановку, и ту среду консервативных романтиков, с которой был крепко связан Клейст в берлинский период, чтобы понять, под каким настроением импульсивный, необычайно восприимчивый драматург закончил свою «Битву Арминия» («Die Hermannsschlacht»), начатую еще в Дрездене. В этой драме он ищет параллелей между событиями его современности и борьбой римлян и германцев в первом веке нашей эры. Его Арминий (Герман), вождь древнегерманского племени херусков, как и большинство героев Клейста, одержим одной-единственной мыслью. Он стоек, как Гискар, он жесток, как Пентесилея. Его цель — освободить отечество от захватчиков — достигается любыми средствами. Он прибегает к предательству, грубой провокации, бесчеловечной жестокости для того, чтобы возбудить в соотечественниках ненависть к врагу. Когда вожди германских племен трусливо отказываются участвовать в борьбе, Арминий переходит на сторону римлян, чтобы тайно нанести им удар, подняв народ против захватчиков. Жестокий талант Клейста, лишенный здесь всякой сдержанности, раскрывает железный характер Арминия, фанатика идеи освобождения родины, беспощадного мстителя ее врагам. Арминий с корнем вырывает из сердца малейшие побеги сострадания и человечности, если дело касается рим-

лян-захватчиков. Никто в мировой драматургии не решался изобразить с такой непреклонностью сцены поголовного истребления врагов. В то время как Фихте в своих «Речах к немецкой нации» оперировал абстрактными категориями «царства духа разума», Клейст открыто призывал к оружию и рассматривал свою драму как политическую прокламацию. Для него не было никаких сомнений в том, что гипертрофия патриотических чувств Арминия, изображенная с такой страстностью, дойдет до сердец современников. В годы национального позора для Германии Клейст, одержимый ненавистью к оккупантам, считал, что его произведение послужит «сигналом к восстанию». Но при жизни драматурга эта драма не увидела света, и немецкая цензура, находившаяся под контролем французских властей, не допустила к печати «Битву Арминия». Только через десять лет после смерти Клейста Людвиг Тик опубликовал драму.

Последняя драма Клейста — «Принц Фридрих Гомбургский» («Prinz Friedrich von Homburg», 1810). Драматург прославляет бранденбургскую монархию XVII века и курфюрста Фридриха-Вильгельма. Внешне эта пьеса — историческая, однако Клейст весьма вольно обошелся с подлинными событиями и образами прошлого. Если говорить об основном герое драмы, принце Фридрихе Артуре Гомбургском, то он в ту пору, когда происходит действие, был уже в зрелом возрасте, а драматург изображает его мечтательным юношей, рассеянным, влюбленным в принцессу Наталию. Человек не от мира сего, он в лунатическом оцепенении сидит в саду и плетет себе венок, мечтая о славе. И этот сновидец неожиданно становится героем на поле брани в битве со шведами. Здесь тоже играет роль случайность: нарушив приказ курфюрста, он вводит в бой свои резервы и одерживает победу над врагом. Драматический конфликт заключается в том, что цель достигнута незаконными средствами. Принц совершил преступление, пойдя против священной воли монарха. Он приговорен курфюрстом к смертной казни, и тут выдержка изменяет принцу Гомбургскому — из героя он превращается в жалкого труса, цепляющегося за жизнь. С той же страстью, с какой принц бросался в жестокий бой, проявляя исключительную храбрость, он готов теперь на самоотречение,

на отказ от любимой Наталии, лишь бы сохранить свое существование. Курфюрст изображен явно идеализированно: как мудрый и справедливый правитель, которыми ни в коей мере не была наделена прусская династия Гогенцоллернов, запятнавшая себя немалыми преступлениями против народа. Этот идеализированный курфюрст неумолим, — он взывает к совести принца, чтобы тот сам определил наказание за свой поступок. Тогда на смену нерешительности приходит твердая решимость, и принц Гомбургский во имя закона готов идти на смерть. В клейстовской пропаганде безусловного подчинения монаршей воле обнаруживаются черты характера самого автора: своевольный мечтатель, впадающий в меланхолию, он в то же время бывал мужественно-твердым и властно-жестоким к себе и другим. Биографы Клейста в один голос отмечают, что по своему духовному содержанию образ принца Гомбургского во многом автобиографичен, что его натура несомненно родственна натуре Клейста, что именно те противоречия, которые легли в основу драмы принца, привели и самого Клейста к роковой развязке.

Последние годы жизни писателя были особенно плодотворными. Множество замыслов, осуществленных и неосуществленных, заполняло его мысли и чувства. Он написал повесть «Михаэль Кольгаас» («Michael Kohlhaas. Aus einer alter Chronik», 1808—1810), где изобразил трагический конфликт между отдельной личностью и своеволием государственной власти. То, что в «Принце Гомбургском» предстает в романтическом аспекте, показано в «Михаэле Кольгаасе» средствами немецкой классической новеллы, приближающейся к жанру исторической хроники. Мастерство Клейста как новеллиста с его сильными и слабыми сторонами особенно четко отразилось в «Михаэле Кольгаасе». Строгий, несколько суховатый, почти лишенный эмоциональности, стиль повествования просто кажется невероятным для Клейста, когда думаешь о его драмах, особенно таких, как «Пентесилея» и «Кетхен из Гейльбронна», где все подчинено экстатическим переживаниям центральных действующих лиц, пронизано драматизмом аффектов любви и страсти. Клейст намеренно придал своей новелле бесстрастный тон летописца. Он воспользовался старонемецкой хроникой XVI века, рассказывающей о жизни,

злключениях и гибели на плахе торговца лошадьми Иоганнеса Кольгааса; вероятно для того, чтобы быть свободнее при изложении отдельных эпизодов хроники, автор переименовал имя героя, назвав его Михаэлем вместо Иоганнеса. Время действия новеллы может быть определено достаточно точно, потому что исторический Кольгаас был казнен в Берлине в 1540 году. Клейст лишь несколько отдалает время действия.

Стоит прочитать первые фразы повести, чтобы почувствовать хроникально-спокойное изложение событий: «На берегах реки Гавеля жил в середине XVI столетия некий конноторговец по имени Михаэль Кольгаас, сын школьного учителя, один из справедливейших и вместе с тем самых устрашающих людей того времени».

Этот честный бюргер, владелец хутора, человек зажиточный, добрый семьянин, вместе с женой Лисбет воспитывавший детей «в страхе божьем», был наделен всеми добродетелями, при которых мог бы считаться «образцовым гражданином». И, конечно, Клейст, пристрастный ко всему необычайному и исключительному, никак не мог бы избрать своим героем этого конноторговца, если бы в его мирную, устоявшуюся бюргерскую жизнь не вторгся грозный конфликт с помещиком Венцелем фон Тронка. В расколотой на множество светских и духовных владений феодальной Германии рыцари-помещики, подчинявшиеся, да и то относительно, своему сюзерену, с презрением и жестокостью относились к бюргерам, а подчас превращались в разбойников, грабивших купцов на дорогах. Этот разбой узаконивался средневековым правом отдельных землевладельцев взимать пошлины и поборы с проезжающих через их земли. И в один злополучный для Михаэля Кольгааса день над ним учинили явное насилие, отобрав по приказу самодура фон Тронка его гордость — пару вороных коней. От природы мирный и податливый, Кольгаас считает случившееся непонятным ему недоразумением и старается законными путями восстановить справедливость. Но он терпит лишь глумление и насмешки. Преданного ему слугу Херзе избивают до полусмерти в замке помещика, а лошадей отправляют на полевые работы вместе с простыми крестьянскими битюгами. Все это доводит до иступления Михаэля Кольгааса. Ни днем, ни ночью он не находит себе покоя, вся жизнь вы-



вернута наизнанку, и дело тут уже не только в потере вороных, а в глубоком разочаровании Кольгааса во всех порядках и установлениях своего государства, в утрате веры в какие-либо моральные устои власть имущих. Страница за страницей разворачивается трагедия Кольгааса, которую никак нельзя назвать «трагедией судьбы» в смысле предначертанной фатальности. Здесь Клейст явно осознает несправедливую основу феодального общества, где нет ни мира, ни справедливости, где одни повелевают, а другие вынуждены подчиняться произволу и насилию. Обличения имперских князей, саксонского курфюрста, других владетельных лиц, связанных между собой узами родства и знакомства, звучат достаточно энергично на протяжении повести. И все же автор не собирался написать политический памфлет антидворянского содержания. Его основная цель — показать в лице Михаэля Кольгааса немецкий национальный характер, психологически скрестить в нем пороки и добродетели, рабскую покорность и бунтарские порывы, превращающие героя в народного мстителя.

Исчерпав все законные средства — переговоры с обидчиком, жалобы и апелляции к курфюрсту, Кольгаас убеждается в невозможности добиться правды. Последний удар наносит ему гибель умной, тихой и кроткой Лисбет, пытавшейся вручить прошение самому курфюрсту и смертельно раненной одним из стражей. Теперь Кольгаас решается на последний шаг, «ангел правосудия спускается с неба», — пишет автор.

Удивительна по строгой пластичности картина расправы Михаэля Кольгааса и его восьми работников с рыцарями-обидчиками. В характере героя проявляются новые черты: храбрость отчаяния и жгучая жажда мести. Слово возрождается 1525 год, прославленный великой крестьянской войной. Конечно, восстание Кольгааса несравнимо по размаху, но и оно показывает и непримиримость двух классовых сил, и различие в характерах и поведении противников. Крупные и мелкие владетельные князья выглядят перепуганными трусами. Венцель фон Тронка спасается бегством и скрывается то в монастыре, то в Виттенберге под охраной стражи ландфогта.

Ярость Михаэля Кольгааса и его сообщников разливается пожарами вокруг городов и замков. Рать Кольгааса ширится, все новые недовольные вливаются в нее.

А вожак этих стихийных мстителей, забыв о мирном деле конноторговца, выигрывает сражение за сражением и издает устрашающие указы: «Это я, Кольгаас, поджег город, и ежели мне не выдадут помещика, я обращу город в пепел, и не останется ни единой стены, за которой пришлось бы мне его отыскивать».

Мартин Лютер, хотевший «силой успокоительных слов» образумить Кольгааса и вернуть его в лоно «установленного порядка», выглядит в повести хитрым и увертливым церковником, тщетно устрашающим грешника адским огнем. Он полон ненависти к Кольгаасу и целиком поддерживает сторону Венцеля фон Тронка. Сцена встречи Кольгааса с «доктором Лютером» полна драматизма, характерного для диалектического дарования Клейста-драматурга. Два противника, сталкиваясь, ведут диалог, исполненный непримиримости. Перед лицом духовного пастыря, высокочтимого Кольгаасом, последний объясняет, почему он воюет. «Отвергнутым обществом я называю того,— сжимая от волнения руки, говорит Кольгаас,— кому отказано в законной защите! Я в ней нуждаюсь, чтобы иметь право на мирный свой труд, да во имя этого ищу я поддержки у общества, а тот, кто отказывает мне в этом, гонит меня в дикие леса, тот дает мне, согласитесь сами, в руки палицу для самозащиты». Лютеру, в сущности, нечего отвечать на эти доводы. Он лишь гневно называет Кольгааса «богоступником, безбожником, чудовищем» и ищет лазейку, чтобы обезоружить его. Быть может, помимо воли Клейста реализм повести приводит к тому, что борющийся за справедливость Кольгаас стоит нравственно выше, чем Лютер, кстати сказать, сыгравший в войне 1525 года, как свидетельствует история, не очень благовидную роль, поддерживая притеснителей повстанцев.

Можно, конечно, предугадать, что отряд Кольгааса будет разбит, особенно когда его вожак обманом взят в плен. Но до конца своих дней он выглядит человеком огромного мужества и страстным правдолюбом. По сравнению с ним кажутся низкими и жалкими негодяями вельможи и рыцари, кровожадно требующие казни Кольгааса.

И когда его уже подводят к эшафоту, курфюрст, присутствующий при казни, торжественно объявляет, что справедливость восстановлена — Кольгаасу возвращают

пару откормленных вороных, фон Тронка приговорили к двухлетнему заключению в тюрьме. Но трагический гротеск этой сцены в том, что Кольгаас должен быть казнен «как возмутитель спокойствия в стране». Народ, плача, несет гроб с телом Кольгааса, а курфюрст ударом меча посвящает детей Кольгааса в рыцари.

Это очень характерный для Клейста финал, резко диссонирующий со всем содержанием повести. И как бы ни был героичен образ Кольгааса, автор в конечном итоге не сочувствует его «якобинским» методам борьбы. И сам герой, осужденный на казнь, считает это справедливым возмездием, ниспосланным судьбой. Что касается «благородного» поступка курфюрста, то нечто подобное встречается и в заключительных сценах «Принца Гомбургского». Дворянско-монархические воззрения Клейста, определившиеся особенно в период «берлинского романтизма», сказались и в повести. Наряду со смелым, реалистически четким стилем «Михаэля Кольгааса» видны и приемы чисто романтические, вроде эпизода с цыганкой, являющейся к Кольгаасу с тайным предсказанием, унесенным им в могилу. Дань мистике и иррационализму здесь очевидна. Известно, что в первоначальном замысле повести этот эпизод отсутствовал и, возможно, появился в последний момент, в угоду модному тогда сплетению фантастики с реальностью.

На примере «Михаэля Кольгааса» можно видеть, как с угасанием героических порывов штюрмерства видоизменился образ так называемого «благородного разбойника». Гетевский Гец фон Берлихинген, свободный рыцарь, выступающий против феодальных князей, и шиллеровский Карл Моор, мечтающий о республике и социальной справедливости, сменяются образом Михаэля Кольгааса, который из мирного бюргера превращается в «разбойника и убийцу», не находя других путей к правде. Политические мотивы в повести Клейста играют второстепенную роль. Писатель, как всегда, выдвигает сильный характер, исключительность события, и за всем этим выступает сложность и противоречивость поведения героя. Широта гетевского Геца фон Берлихингена и социальная патетика Карла Моора не свойственны Михаэлю Кольгаасу, живущему в мире личных интересов.

Проза Клейста при всей ее романтической направленности отличается от современной ему новеллистики

главным образом строгостью и сдержанностью эпического изложения, напоминающего старинные хроники. Ей чужда растрепанность и фрагментарность новелл Л. Тика и И. Эйхендорфа. Новеллы Клейста напоминают своей формой лучшие новеллы Боккаччо и Сервантеса. Он, словно возрождая понятие новеллы как описания исключительного происшествия, ставил своих героев в необычные обстоятельства, определяющие их дальнейшую жизнь. В литературе делались более или менее удачные попытки сопоставлять прозу Клейста с прозой Стендаля, Мериме и Пушкина.

Не только «Михаэль Кольгаас», но и герои других новелл взяты как обыкновенные люди, чьи характеры встают во весь рост при соответствующих событиях. Превратности жизни влюбленной пары Херонимо и Хосефы, приговоренной к смертной казни («Землетрясение в Чили», «*Das Erdbeben in Chili*»), определяются стихийным бедствием. Паника, охватившая жителей, подает героям надежду на спасение, но лишь только волна ужаса спадает, как толпа религиозных фанатиков убивает их. Необычайностью положений проникнуты и новеллы «Обручение в Сан-Доминго» («*Die Verlobung in St. Domingo*»), где судьбы героев Густава и Тони разворачиваются на фоне восстания негров, или «Маркиза д'О...» («*Die Marquise von O...*»), где осада крепости сближает маркизу с графом.

Новеллы Клейста, нашедшие в позднейшей реалистической немецкой литературе поклонников и последователей (особенно Э.-Т.-А. Гофмана и Фр. Геббеля), не принесли ему должного признания при жизни. Неудовлетворенное честолюбие, материальная нужда, отсутствие дальнейших перспектив были источником постоянной внутренней тревоги писателя. Но окончательно губила его связь с реакционной дворянской партией, усиливавшая мучительный разрыв между романтическими порывами Клейста и окружавшей его жалкой действительностью.

Смерть Клейста была такой же странной и трагической, как и вся его жизнь. Через Адама Мюллера он познакомился с немолодой замужней женщиной Генриеттой Фогель, страдавшей неизлечимой болезнью. Мысль о самоубийстве, не покидавшая Клейста, была поддержана Генриеттой. 21 ноября 1811 года они отправились к

ичскому озеру, неподалеку от Берлина. Там провели свой последний день. В сельской гостинице Клейст вил прощальные письма, исполненные горькой решимости покончить с собой. Клейст застрелил свою жену, а затем и себя. Их похоронили там же, у Ванн-озера, у старой, затоптанной проезжей дороги.

Уже ста пятидесяти лет со дня смерти Генриха Клейста. Но до сих пор ведется борьба вокруг его творчества. Реакционные силы на западе Германии за его пределами стараются поднять на щит Клейста как сторонника националистической идеи, якобы ненавидящего все другие народы, представить его художником, враждебным реализму.

В последние годы в Германской Демократической Республике наблюдается исключительный интерес к творчеству Генриха Клейста. Его наследие является предметом научных исследований, его драмы издаются и ставятся на сценах многих театров. Исторический подход к творчеству Клейста, изучение его мировоззрения во всех противоречиях помогают правильному восприятию этого крупнейшего национального писателя.

Для прогрессивного человечества Клейст ценен своими творениями, в которых сквозь романтическую ткань проступают здоровые жизненные черты реализма.

Действительно, там, где консервативные романтики прославляли сверхчувственный мир привидений, темных предзнаменований и покорности судьбе, Клейст, пользуясь многими атрибутами романтики, создавал большие характеры, его увлекал размах человеческих страстей, человеческой природы несравненно больше, чем бесплодный мистицизм некоторых его современников.

*Фейер*

Nicht aus des Herzens bloßem Wunsche keimt  
Des Glückes schöne Götterpflanze auf.  
Der Mensch soll mit der Mühe Pflugschar sich  
Des Schicksals harten Boden öffnen, soll  
Des Glückes Erntetag sich selbst bereiten,  
Und Taten in die offenen Furchen streun,—

писал Клейст, утверждая, что «человек своим плугом должен взрыхлять жесткую почву судьбы, чтобы подготовить счастливый день жатвы».

Он часто оступался на очень нелегком творческом пути, но «Разбитый кувшин» и «Михаэль Кольгаас» ясно показывают, каким сильным художником-реалистом он мог бы стать, если бы этому не препятствовали обстоятельства его времени, сословные традиции, противоречия в его сознании и творчестве. Несмотря на теневые стороны мировоззрения Клейста, для нас несомненно художественная мощь его лучших творений. Пластические образы, созданные Клейстом, волнуют и трогают эмоциональностью и страстностью, сравнимой с чувствами и переживаниями героев елизаветинской драмы, и прежде всего — Шекспира<sup>1</sup>.

Известно, что незадолго до смерти Клейст написал свою исповедь «История моего внутреннего мира» («Geschichte meiner Seele»). Рукопись исчезла бесследно, и лишь немногие, читавшие ее, были потрясены глубиной правды, поведенной писателем о себе и своем времени.

Судьба Генриха Клейста потому так трагична, что его огромный талант был задушен «ненормальностью общественного развития» (Луначарский). И только когда долг большого художника повелевал ему говорить правду, он восходил на высоту своего призвания.

---

<sup>1</sup> Не удивительно, что Максим Горький в созданной им в первые годы революции серии «Всемирная литература» выпустил двухтомное издание драм Генриха Клейста в русских переводах.

1

Поэтический мир  
Генриха Гейне

Дыхание времени

1

На пороге нового, XIX века Европа содрогалась от пушечного грохота, походных маршей и ожесточенной борьбы Франции и Англии за мировое господство. Шиллер, уже давно пережив свои годы «бури и натиска» и отказавшись от веры в близкое торжество свободы, равенства и братства, с горьким разочарованием встречал новый, 1801 год:

Где приют для мира уготован?  
Где найдет свободу человек?  
Старый век грозой ознаменован,  
И в крови родился новый век<sup>1</sup>.

Войны революционной Франции с феодальной Европой, превращение Наполеона из освободителя в завоевателя и захватчика многочисленных земель — все это вносило смятение в сердца поэтов и мыслителей старшего поколения и заставляло разувериться во всеилии Разума и Просвещения.

Пред тобою мир необозримый!  
Мореходу не объехать свет;  
Но на всей земле неизмеримой  
Десяти счастливым места нет.

Заклучись в святом уединенье,  
В мире сердца, чуждом суеты!  
Красота цветет лишь в пенопенье,  
А свобода — в области мечты.

Так Шиллер тосковал по свободе политической, которая могла бы наконец избавить немецкий народ,

---

<sup>1</sup> Перевод В. Курочкина.



стонущий под произволом почти трехсот светских и духовных князей. Карта его родины походила на пестрый лоскутный ковер, сшитый из карликовых деспотий, а все это вместе называлось «Священной Римской империей германской нации». Еще Вольтер ядовито говорил, что там нет ничего ни священного, ни римского, да и самое понятие германской нации французский философ брал в то время под сомнение.

Германия как единое целое не существовала. Каждый мелкий князек полновластно распоряжался в своей вотчине.

Раздробленность страны, где любое королевство, герцогство, графство имело свои границы, законы, деньги и таможи, вызвала немало едких сатир и карикатур. На одной из них изображен немецкий «монарх», вышедший утром на крыльцо своего «дворца» и спрашивающий верноподданного: «Чем это пахнет в моем государстве?» — «Ваша светлость, — отвечает придворный, — это в соседнем государстве варят кофе».

Жалкая, разорванная на части феодальная Германия пережила в XVII веке изнурительную Тридцатилетнюю войну и многие десятилетия не могла оправиться от опустошения. И все же уже в середине XVIII столетия она по праву гордилась своими мыслителями, учеными и поэтами. В дворянско-поповской стране, несмотря на политические, экономические и цензурные рогатки, возникла могучая плеяда просветителей-демократов. Это было первым проявлением бюргерской оппозиции. «И только отечественная литература подавала надежду на лучшее будущее, — писал Энгельс. — Эта позорная в политическом и социальном отношении эпоха была в то же время великой эпохой немецкой литературы»<sup>1</sup>. Недаром Германию этого времени называли «страной философов и поэтов». Путь от Лессинга и Гердера до Гете и Шиллера отмечен рядом блестящих произведений. В них бурлила, ища себе выхода, передовая общественная мысль. «Эмилия Галотти» и «Натан Мудрый» Лессинга содержат пламенную критику феодального строя с его религиозной и социальной нетерпимостью. О том же говорит и молодой Гете в «Геце фон Берлихингене», «Прометее» и «Страданиях юного Вертера». Шиллер в «Раз-

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 2, стр. 562.

бойниках» и «Коварстве и любви» создал первые образцы подлинно политической, антифеодальной драмы. Писатели группы «бури и натиска» Ленц, Вагнер, Клингер провозгласили право «сильной личности» на завоевание себе законного места в обществе, где люди должны быть расценены по принципу одаренности, а не дворянской родовитости. «Бурные гении», как себя именовали эти писатели, соединяли в своем творчестве защиту индивидуализма с социальным протестом.

Их соратниками были Бюргер и Фосс. Они выступали против крепостного права, встречая глубокое сочувствие передовой молодежи.

Но и творчество просветителей старшего поколения и участников движения «бури и натиска» чаще всего сводилось к философско-этическим, к нравственным, а не политическим проблемам. Это объяснялось не столько суровыми условиями, в которых развивалась литература, сколько общей незрелостью немецкого бюргерства. Отстраненное от реальной общественной и государственной деятельности, оно могло проявлять себя только в литературе и философии. Громы французской революции всколыхнули Германию и вложили в сердца лучших людей надежду на освобождение. Немецкие бюргеры многих областей страны узнали по личному опыту значение лозунгов — свободы, равенства и братства. Войска Конвента заняли левый берег Рейна, а в 1806 году наполеоновская армия вступила в Дюссельдорф, родной город Генриха Гейне. Поэт метко сказал: «Маршрут всей моей жизни лежал уже в моей колыбели» (письмо к Фарнгагену фон Энзе от 16 июля 1833 года). Начало этого маршрута, первые детские годы связаны с незабываемыми впечатлениями от пребывания французов в Рейнской области. Гейне родился 13 декабря 1797 года в семье небогатого и не очень удачливого купца еврея Самсона Гейне. Уже в раннем возрасте будущий поэт «дышал воздухом Франции» (письмо Филарету Шалю, 15 января 1835 года). В «Мемуарах» он еще точнее заметил: «Я родился в конце скептического восемнадцатого столетия и в городе, где в пору моего детства господствовали не только французы, но и французский дух».

Кодекс Наполеона, введенный в Рейнской области, уничтожал старые сословные привилегии и устанавли-

вал равенство всех перед законом. Взамен феодально-дворянского был введен новый, буржуазный порядок.

Рухнули границы мелких немецких княжеств. Наполеон перекраивал карту Германии, сбрасывал с тронов коронованных деспотов и назначал вместо них своих правителей. Город Дюссельдорф стал столицей нового герцогства Берг-Юлих во главе с зятем Наполеона, маршалом Иоахимом Мюратом. В затхлую жизнь рейнского городка ворвались идеи и песни революции. Не столько сам новоиспеченный император Наполеон, сколько его солдаты, бравшие штурмом Бастилию и хранившие традиции революционной армии Конвента, оставались носителями освободительных идей.

В доме Самсона Гейне благоговейно почитали Наполеона. Маленький Гарри (так звали Генриха в семье) легко усвоил восторженное отношение к французам. Оно отразилось в юношеской балладе «Гренадеры» и особенно в «Идеях. Книге Le Grand». Любовь к свободе, зародившаяся в детстве, осталась на всю жизнь в сердце поэта. Долгое время это чувство связывалось с образами героев французской революции, оно воплощалось в фигуре боевого тамбурмажора, который прошел со своим барабаном через земли Европы, звуками «Марсельезы» пробуждая сознание народов.

Там, где река Дюссель впадает в Рейн, на окраине города в сырых стенах францисканского монастыря Гарри учился в лицее у французских учителей, католических священников. Но ни свободомыслящий ректор Шальмейер, ни другие духовные наставники не привили религиозных чувств своему воспитаннику. Подобно тому как Мольер вышел атеистом из Клермонского лицея и Вольтер вынес скептицизм из иезуитской коллегии Людовика Великого, так и Гейне укрепился в своем неверии, оставив классы лицея. Там он изучил древние и новые языки, историю, литературу, поэтику. Ворох путаных и сбивчивых знаний юноша пополнял чтением.

Какое блестящее будущее прочили ему родители! Они видели незаурядные способности пытливого и мечтательного мальчика, и практическая, рассудительная мать будущего поэта Бетти ван Гельдерн в честолюбивых грезах видела сына в эполетах наполеоновского генерала. Но бесславное падение французского императора положило конец ее мечтам. Уже не гордые баловни

славы, шедшие под победные марши по широким дорогам Европы, а ободренные, голодные солдаты возвращались через Рейн со снежных полей России. Снова ожили старые феодальные тени. Священный союз реакционных государей Европы стремился стереть с лица земли все, что напоминало о революции и буржуазно-демократических свободах. Германия стала управляться тридцатью шестью немецкими князьями, и Пруссия, как самое раболопное государство, играла главную роль в этом незавидном политическом спектакле. Князь Меттерних, австрийский канцлер, возглавил европейскую реакцию.

Чуткий, восприимчивый юноша, Генрих Гейне горько переживал все эти события, вернувшие его родину в прежнее состояние отсталости и раздробленности. Жизненные перспективы его сузились, он снова стал бесправным пасынком родины, для которого был открыт только один путь — коммерсанта. Дюссельдорфская торговая школа, где ему теперь пришлось учиться, вызывала у него лишь отвращение. К тому же в родительском доме он слышал бесконечные разговоры о деньгах, английских сукнах, торговых спекуляциях, о богатой родне в Гамбурге. Отец был легкомысленным прожектером, мать, происходившая из интеллигентной семьи врача, считала себя ученицей Руссо и рационалистки века Просвещения.

Все эти штрихи необходимы для того, чтобы понять, как формировался характер Генриха Гейне, как постепенно складывался его поэтический мир.

В юношеском возрасте он много, хотя и довольно беспорядочно, читал. Характерно, что знаменитый «Дон Кихот» Сервантеса произвел на него глубочайшее впечатление. Трагедия Рыцаря печального образа была ему очень близка, и с детской наивностью он принимал всерьез все приключения, описанные великим испанцем. Мальчик плакал навзрыд, когда Дон Кихот получал побои в награду за свое благородство.

В детстве образ Дон Кихота увлекал Гарри, и он не был склонен критиковать бесплодность его мечты. Но позднее Гейне понял, что безумный Дон Кихот смешон, конечно, не потому, что он благородный мечтатель, а потому, что мечта его обращена назад, что он хочет воскресить отжившее прошлое.

В «Предисловии к «Дон Кихоту» (1837) Гейне, припоминая о юношеском увлечении романом Сервантеса, выразил свои литературно-эстетические взгляды, определившиеся к середине тридцатых годов<sup>1</sup>.

Юноша с увлечением читал «Путешествия Гулливера» Свифта, драмы Гете и Шиллера. Будущий поэт восхищался Карлом Моором, гордым бунтарем, который вел борьбу против феодального общества. Мальчику нравились и «разбойничьи романы», наводнявшие Германию конца XVIII — начала XIX века. По существу, идеализация «честных разбойников», характерная для демократической литературы Германии того времени, была своеобразным проявлением протеста немецкого бюргерства против феодального произвола.

Гейне в своих мечтах хотел стать одним из тех борцов за свободу, которые с клинком в руке шли на тиранов.

Францисканский лицей и торговая школа — это были рабочие будни Гарри. Но он знал и другую жизнь, фантастическую, создаваемую его воображением.

Нянька поэта рассказывала мальчику страшные сказки и легенды; его дядя Симон ван Гельдерн, старый чудак, давал ему читать редкие старинные книги. «По ночам все это отражалось ретроспективно в моих сновидениях, — писал Гейне. — Жизнь моя в то время походила на большую газету, в которой верхний отдел был занят настоящим, нынешним днем с его событиями и пересудами, а нижний — фантастически воспроизводил поэтическое прошлое в непрерывном ряде снов, подобно фельетонам, где последовательно печатается тот или иной роман...» («Мемуары».)

Сколько бы рассудительная мать ни запрещала сыну увлекаться «глупыми сказками», мир фантастики оставался ему дорог. Дружба с «рыжей Иозефой», дочерью палача, оказала непосредственное влияние на пробуждающегося поэта. Его первые стихи написаны под впечатлением старинных немецких песен, мрачных и трагических, которые пела Иозефа.

---

<sup>1</sup> Фриц Менде дал обстоятельный анализ этого этюда Гейне в работе: «Bekanntnis 1837, Heinrich Heines «Einleitung zum Don Quixote». Von Fritz Mende, Weimar, Heine-Jahrbuch 1967, 6. Jahrgang, hrsg. vom Heine-Archiv Düsseldorf.

Не меньшее влияние на раннюю поэзию Генриха Гейне оказала и так называемая «гамбургская история».

Весной 1816 года юноша отправился в Гамбург к своему дяде, крупному банкиру Соломону Гейне.

Из патриархального романтического Дюссельдорфа Гейне попал в большой торговый центр со стотысячным населением, куда корабли привозили товары со всех концов света, где царили заносчивые купцы-миллионеры, напыщенные дипломаты и высокоумные сенаторы «вольного города».

Родные старались во что бы то ни стало приучить молодого поэта к коммерческой деятельности. Но дух торгашеской среды, где нельзя найти и капли поэтического чувства, был ему ненавистен.

В доме богача Соломона Гейне Гарри жил на правах бедного родственника-приживальщика.

Он полюбил свою двоюродную сестру Амалию, писал в ее честь стихи и песни. Любовная трагедия Гарри развертывалась в атмосфере сытого самодовольства, алчности, показного блеска.

Амалия была уравновешенной, надменной, здравомыслящей буржуазной барышней.

И Гейне прекрасно чувствует, что в пренебрежении Амалии к нему кроются причины социального порядка. Это презрение воспитанной в роскоши, красивой, но пустой девушки он правильно объясняет глубоко отвратительными для него финансовыми соображениями. Но окончательно убеждается в этом, когда через пять лет после решительного разговора с кузеном Амалия в 1821 году вышла замуж за крупного прусского помещика И. Фридлендера из Кёнигсберга.

Пережитое, воплощаясь в образы поэтической фантазии, вошло в лирику Гейне, и, по признанию поэта, первые стихи его были рождены горечью и негодованием, любовью и нежностью к той, что «ядовито и надменно унизила чудные песни, которые слагались только для нее». В письме к другу Христиану Зете (27 октября 1816 года) Гейне исповедуется в своих переживаниях, красочно описывает обстановку купеческого Гамбурга и той среды, в которой ему приходится жить, а в заключение признается:

«Но представь себе, несмотря на все это, муза мне теперь гораздо милее, чем раньше. Она стала теперь

моей преданной подругой, утешительницей, она так таинственно нежна, и я люблю ее всем сердцем».

Эта «муза» то окрашивала чувства Гейне в тона, характерные для «романтики ужаса», то вызывала в нем настроения гордой байронической «мировой скорби».

Молодой поэт расценил свои личные переживания, свою любовную неудачу как характерные приметы времени, он всем сердцем восставал против царства надменной аристократии и «золотого тельца».

## 2

В голубоватом призрачном тумане тонет странный, полный таинственности, пейзаж: громоздятся скалы самых причудливых очертаний, в дремучем лесу на искривленных стволах деревьев гнутся ветви, словно простертые в мольбе руки. Все здесь полно неожиданности, и чудесное объявляется самым обыденным. Этот странный мир населяют путешествующие купцы, таинственные отшельники, сидящие в подземных пещерах над зачарованными книгами, рудокопы, проникающие в земные недра. Привидения, души умерших, обретающие новую жизнь в виде животных, растений и звезд, появляются и исчезают по воле болезненной фантазии их создателя.

Таков колорит романа Новалиса (Фридриха фон Гарденберга) «Генрих фон Офтердинген». Начатый на пороге нового, XIX века, он остался неоконченным, но тем не менее сделался евангелием романтического направления в немецкой литературе.

Новалис дал своему центральному герою имя полупоэтического поэта-миннезингера XIII века, участника состязаний певцов в Вартбурге. В романе Генрих фон Офтердинген не столько историческая личность, сколько идеализированный образ мечтателя, мистика, поэта-мага. Однажды во сне он увидел голубой цветок, ставший символом идеальной поэзии. Генрих бродит по свету, стремясь найти этот голубой цветок. Различные эпохи мировой истории, через которые проходит герой романа, приносят ему радости и разочарования. Он

влюбляется в разных девушек, пока не находит в одной из них — Матильде — воплощение голубого цветка; все эти девушки — один и тот же образ вечной женственности, олицетворяющий приближение к идеальному пониманию смысла поэзии и жизни. Чем больше бродит Генрих, тем сильнее его чувство задушевной тоски по непостижимому и тем дальше отходит он от действительности.

Роман Новалиса написан как бы алгебраическими знаками символов, снов, предчувствий и галлюцинаций. В нем нет ни пластических изображений внешнего мира, ни четких характеров, ни тех видимых обстоятельств, в которых эти характеры должны развиваться. Освобожденный от рамок разума и воли, творческий дух романтика Новалиса живет в мире самого необузданного воображения. И читатель, если он увлечется этой бесцельной игрой фантазии, уже ничему не станет удивляться, а если он хоть на время поверит в безумные бредни, которые ему преподносятся как истины, исполненные метафизического смысла, то он примет сказку о том, что «люди, животные, растения, камни, звезды, стихии, звуки, цвета находятся в общении друг с другом и разговаривают на одном и том же языке».

Эта литература, воспевавшая тоску по недостижимому голубому цветку, проповедовала самый дикий и несдержанный индивидуализм и являлась знаменем времени.

Значительная часть немецкой интеллигенции, восторженно встретившая зарю французской революции, вскоре отшатнулась от нее, испугавшись якобинской диктатуры и революционного террора. Певец бюргерства Фридрих Готлиб Клопшток, будущие немецкие романтики Людвиг Тик, Фридрих Шлегель, студент Фридрих Гарденберг (Новалис), философы Шеллинг и Гегель и поэт Гельдерлин сочувственно отнеслись к революционным переменам во Франции. Но немногие из них сохранили верность своим юношеским идеалам. Клопшток, принявший почетное звание гражданина французской республики под впечатлением от казни Людовика XVI, поспешил раскаяться и написал стихотворение «Моя ошибка». Даже Шиллер, один из первых получивший от Конвента звание почетного гражданина французской республики, разочарованный в возможности переустройства



общества путем революций, проповедовал отвлеченно-гуманные принципы буржуазного прогресса, без кровавых переворотов и насилия.

Старшее поколение немецких романтиков, образовавшее в конце девяностых годов свой кружок в Иене, открыто стало на сторону старого феодального строя. Религия, притом в своем средневековом католическом выражении, провозглашалась единственным охранительным средством от распада существующих государственных установлений. Новалис в трактате «Христианство или Европа» (1799) выступил как горячий проповедник основ католичества, могущего объединить разрозненные интересы европейских наций. Август Вильгельм Шлегель в стихах утверждал величие христианской церкви и доказывал превосходство ее святости перед языческой порочностью древнегреческого искусства. Романтики в программных выступлениях противопоставляли романтическое творчество, освященное крестом и ладаном, всему гуманистическому искусству классической поры, видевшему свой идеал в светлом и гармоническом мировоззрении античности. Политические взгляды иенских романтиков, если можно говорить о них как о чем-то цельном и вполне определившемся, сводились к возвеличиванию средневекового феодализма с его рыцарством, духовенством и раболепно-благочестивыми крестьянами и горожанами. Они охотно обращались к сюжетам раннего средневековья, не добиваясь, однако, исторической достоверности. Идеализируя старину, Людвиг Тик, Фридрих и Август Вильгельм Шлегели изображали в розовых красках отношения между воинственными владельцами замков и их вассалами. Сказочные элементы, вносимые романтиками в повествование, иногда и непреднамеренно, уводили читателей от действительности. Сентиментальные чувства, любовные и фантастические истории, невероятные приключения, призраки мертвых рыцарей в волшебных замках — все почиталось успокоительным средством, отвлекающим от «французской заразы», от протеста против феодального гнета.

Эта тенденция иенского романтизма носила явно политический характер и обнаруживала его реакционность.

Генрих Гейне писал: «Чем же была романтическая школа в Германии?»

Не чем иным, как воскрешением средневековой поэзии, как она проявилась в песнях, созданиях живописи и архитектуры, в искусстве и жизни. Но поэзия эта вышла из христианства, она была страстоцветом<sup>1</sup>, выросшим из крови Христовой... Я говорю о той религии, противоестественные устремления которой и внедрили в мир грех и лицемерие, так как именно осуждение плоти сделало невиннейшие чувственные удовольствия грехом, а то обстоятельство, что человек не может стать исключительно духом, не могло не породить лицемерия; я говорю о той религии, которая, провозгласив учение о пагубности всех земных благ, о собачьей покорности и ангельском терпении, сделалась испытаннейшей опорой деспотизма».

В этих словах Гейне показал, что немецкий романтизм, связавший себя с феодальной идеологией, тем самым уходил от народных интересов и чаяний. На каждом шагу обнаруживалась противоречивость и неустойчивость литературных теорий и поэтической практики романтиков. Казалось бы, в их произведениях, осененных католическим крестом, должна была непременно содержаться суровая и пресная проповедь умерщвления плоти, полного отказа от земных благ во имя будущих благ, небесных, в незримом царстве божием. Об этом действительно говорят романтики в стихах и прозе.

Но если взять, к примеру, романы Людвига Тика «Вильям Ловель» (1795—1796) и «Люцинду» (1799) Фридриха Шлегеля, то можно обнаружить и нечто явно противоположное безмерному возвеличению духа.

Вильям Ловель в начале романа предстает перед читателем как одаренный, чувствительный юноша, поклонник Руссо, любящий природу и поэзию. Он обручен с девушкой Амелией, неким воплощением чистой женственности. Но вот все существо Вильяма восстает против разумной жизни, подчиненной строгой морали. В нем пробуждается ничем не сдерживаемый порыв к чувственным наслаждениям, ради которого он жертвует честностью, нравственностью, принципами морали. Вильям

---

<sup>1</sup> Страстоцвет (пассифлора) — по средневековой легенде, цветок, выросший на месте казни Христа и запечатлевший в чашечке орудия его пыток.

склонен считать себя, свое «я» средоточием мира: «Мир — это пустыня, в которой я встречаю только самого себя. Все существующее существует только потому, что я его мыслю; все подчинено моему капризу; я могу назвать каждое явление, каждый поступок как мне захочется. Одушевленный и неодушевленный миры подвешены на цепях, которыми управляет мой ум. Вся моя жизнь — это сон, разнообразные видения которого возникают в согласии с моей волей. Я — высший закон природы». Солипсизм Вильяма Ловеля приводит его к глубокому нравственному падению. Он разрывает с невестой, связывает свою беспутную жизнь с бессердечной авантюристкой Луизой. Он не чувствует никаких обязанностей перед обществом, и объятия возлюбленной становятся единственной целью и усадой Ловеля. Освобождение плоти, а не ее умерщвление является для него основой жизни. Он приходит к убеждению, что «религия представляет собой замаскированное сладострастие».

Людвиг Тик позднее, объясняя читателям свой юношеский роман в предисловии ко второму изданию, подчеркивал кроющуюся в нем полемику с рационалистическими идеями Просвещения. Вильям Ловель, восстав против догматичности людей разума и сухой логики, становится расточителем, преступником и бесславно погибает на дуэли. Но Тик отнюдь не хотел предостеречь молодежь от следования примеру своего романтического героя — индивидуалиста, фантазера, мечтателя. Автор явно любит созданный им образ и ставит его выше обыденных людей, презрительно называемых филистерами.

Еще смелее та же проповедь чувственности в «Люцинде» Фридриха Шлегеля, которую Гейне назвал «распутно-романтической». Книга при появлении стяжала успех скандала. Молодому автору «Люцинды» отказались предоставить ночлег в геттингенской гостинице за безнравственность. Шлегель рассказывает о свободном союзе двух творческих личностей — художника Юлия и художницы Люцинды. Оба создают произведения искусства, не предназначенные для рынка, оба и в жизни и в любви следуют полному произволу своих чувств, ни с кем и ни с чем не считаясь. Эротический роман современники принимали за порнографию. Известен отзыв Шилле-

ра, сравнившего «Люцинду» с фривольными французскими романами XVIII века. В письме к Гете (от 19 июля 1799 года) он определил «Люцинду» как «вершину современной бесформенности и ненатуральности».

Однако аморальность юношеского произведения Ф. Шлегеля заключается не только в прославлении свободного брака. Гораздо порочнее в этическом отношении та аристократическая, снобистская точка зрения на образ поведения общественного человека, которую выдвигает автор. В рассуждениях Юлия слышится голос романтика Шлегеля, призывающий намеренно разобщить искусство и жизнь и отказаться от всякого социального прогресса. Юлий — горячий защитник праздности, квиетизма, «сладкого ничегонеделанья»: «В тот бессмертный час, когда дух пробуждал меня провозглашать божественное евангелие радости и любви, я так говорил самому себе: «О праздность, праздность! Ты — прирожденный элемент невинности и поэзии; в тебе живут и дышат божественные гости, благословенны те смертные, которые лелеют тебя, о священная жемчужина, единственная частица божественного существования, оставленная нам от рая».

В этих патетических излияниях нетрудно разглядеть весьма прозаическую исповедь дворянина, чей идеал — жить эгоистически за счет труда других. Герой «Люцинды» цинично замечает: «Деятельность и полезность — это ангелы смерти с огненными мечами, препятствующие человеку вернуться в рай. Мы можем вполне проявить себя только при спокойствии и неге, только в состоянии священного квиетизма и пассивности... Право на праздность отмечает различие между дворянином и низкорожденным; оно составляет истинную сущность аристократии».

Трудно яснее высказать антидемократическую тенденцию, заключенную в «Люцинде». Здесь выявляется в полной мере моральный упадок тех слоев немецкого феодального общества, идейными соратниками которого были иенские консервативные романтики. Во всех трех романах, названных выше, нет реальной жизни. Генрих фон Офтердинген странствует вне времени, он и его «голубой цветок» только символы, иносказания, а весь роман зовет в мир сказки и фантазии. Вильям Ловель — англичанин, находящийся в Париже, живущий в конце

XVIII века, стало быть современник Тика. Но социальный кругозор сужен необычайно, эпистолярная форма романа содействует этой ограниченности поля действия, так как все события излагаются только с субъективной точки зрения героя. В значительной мере отсутствие естественных соотношений между персонажами романа наблюдается в «Люцинде», где все сосредоточено на внутреннем мире Юлия и Люцинды, отдавших эгоистической любви и артистической праздности.

Стремление иенских романтиков приблизить искусство к религии, подчинить ей все виды поэзии нашло философское обоснование у Шеллинга, призывавшего создать «новую мифологию», что он считал главной целью романтического искусства. С одной стороны, подчеркнутая религиозность и прославление средневекового католицизма, с другой — крайний субъективизм и чрезмерный культ чувства составляли как бы две грани литературной теории и практики реакционных романтиков. Фридрих Шлегель, ученый с широким филологическим образованием, знаток индийской поэзии и мировой литературы, по верному замечанию Гейне, обо всем судил «с высокой точки зрения, но эта высокая точка зрения все же всегда находится на вышке католической колокольни. И во всем, что говорит Шлегель, слышится этот католический трезвон; иногда слышно даже карканье воронья, летающего вокруг колокольни» («Романтическая школа»).

Эти слова можно отнести не только к Фридриху Шлегелю, но и к его брату Августу Вильгельму Шлегелю, сыгравшему известную роль в поэтическом развитии молодого Гейне, и к Людвигу Тику, который в первый период творчества особенно ревностно пропагандировал религиозные чувства средневековья. Немецкий романтизм, просуществовавший как литературная школа почти до середины XIX века, проделал значительную эволюцию, на чем мы не имеем возможности здесь остановиться. До последнего времени в советском литературоведении было принято резко разграничивать две ветви романтизма — прогрессивную и реакционную. Однако такая классификация нередко приводит к схематизму и игнорированию специфики художественного творчества. У многих немецких романтиков можно найти переплетение консервативных охранительных тенденций с про-

грессивными, особенно когда речь идет о критике пороков и язв нарождающегося капиталистического порядка с его алчностью, эгоизмом и стяжательством. Здесь романтическое возвеличение патриархального уклада порой сочетается с резко критическим отношением к буржуазной действительности. Из романтизма, таким образом, выделяется элемент критического реализма.

Романтизм как многообразное явление в области литературы, истории, философии, общественной мысли эпохи не может быть введен в ограничительные рамки социологических схем и классовых атрибуций того или другого писателя. (Как, например, объяснить пребывание в одном лагере дворянина Фридриха фон Гарденберга (Новалиса) и сына канатного мастера, бюргера Людвига Тика?) Эта проблема, вызывающая множество споров и дискуссий, может разрешаться применительно к каждому конкретному художнику с учетом особенностей его индивидуальности, мировоззрения и творческого метода. У Людвига Тика, которого безоговорочно принято считать реакционным романтиком, сплошь и рядом встречаются колкие насмешки и над плоско мыслящими филистерами, и над праздными бездельниками рыцарями и королями, хотя бы в драматической сказке «Кот в сапогах».

На протяжении этой книги придется не раз говорить о литературных боях, которые вел Гейне против реакционных устремлений иенских и гейдельбергских романтиков, а также «швабской школы». Термин «реакционные романтики», применяемый в таких случаях, имеет в виду не какую-то особую ветвь романтизма, а только определенные его тенденции. В данном случае необходимо лишь указать, что антинародные и реакционно-католические устремления романтиков не привлекали Генриха Гейне, вступившего в литературу в пору господства этого направления. В полемических боях с романтической реакцией он сломал не одно копые и сразил не одного паладина, носящего христианско-феодалные доспехи.

Когда молодой поэт в 1820 году, будучи студентом Боннского университета, встретился с профессором Августом Вильгельмом Шлегелем, он был увлечен лекциями своего учителя, поражавшего всесторонними зна-

ниями в обширной области мировой поэзии. И Август Вильгельм Шлегель, почувствовав в своем ученике поэтическое дарование, охотно посвящал его в тайны немецкого стихосложения.

В письме к Фрицу фон Бейгему (15 июля 1820 года) Гейне не без юношеской хвастливости сообщал другу:

«О моих отношениях со Шлегелем я мог бы тебе написать много утешительного. Он был очень доволен моими стихами и почти что приятно поражен их оригинальностью. Я слишком тщеславен, чтобы удивляться этому. Я был очень смущен, когда недавно Шлегель официально пригласил меня к себе, и за чашкой дымящегося кофе мы с ним болтали целые часы... Его первый вопрос всегда о том, как обстоит дело с изданием моих стихов. Кажется, он очень этого желает. Но и ты, дорогой Фриц, кажется, тоже меня об этом спрашивал. К сожалению, вследствие больших изменений, сделанных мною по совету Шлегеля, я должен снова переписать многие стихотворения и, кроме того, приписать к ним еще много совсем новых стихов и метрических переводов с английского. Переводы удаются мне особенно хорошо и утверждают мое поэтическое мастерство. Довольно самовосхвалений».

Дружеские отношения Гейне с А.-В. Шлегелем длились недолго. Молодому поэту, желавшему ввести в поэзию современность и сделать лирическим героем человека своего времени, была чужда поэзия Шлегеля, воспевавшая далекое прошлое, святость католической веры, церковь как «величественную жену, нисходящую с небес», и холодную красоту экзотических стран.

Что же привлекало Гейне в романтизме? Почему он, отвергая религиозность, часто лицемерную, романтиков старшего поколения и их приверженность к феодализму, все же отдавал дань романтическим настроениям и только в самом конце жизни не без иронии назвал себя «романтиком-расстригой».

Романтизм Гейне нашел ту задумчивость (Gemüt), которую романтики определяли как отличительную черту немецкого национального характера. В народных песнях, в детских сказках, в старинных легендах, в героических сагах Гейне чувствовал биение сердца простых людей, живших в близости и в дружбе с природой. Об этих безымянных народных сочинителях песен поэт ли-



Веймар в конце XVIII века



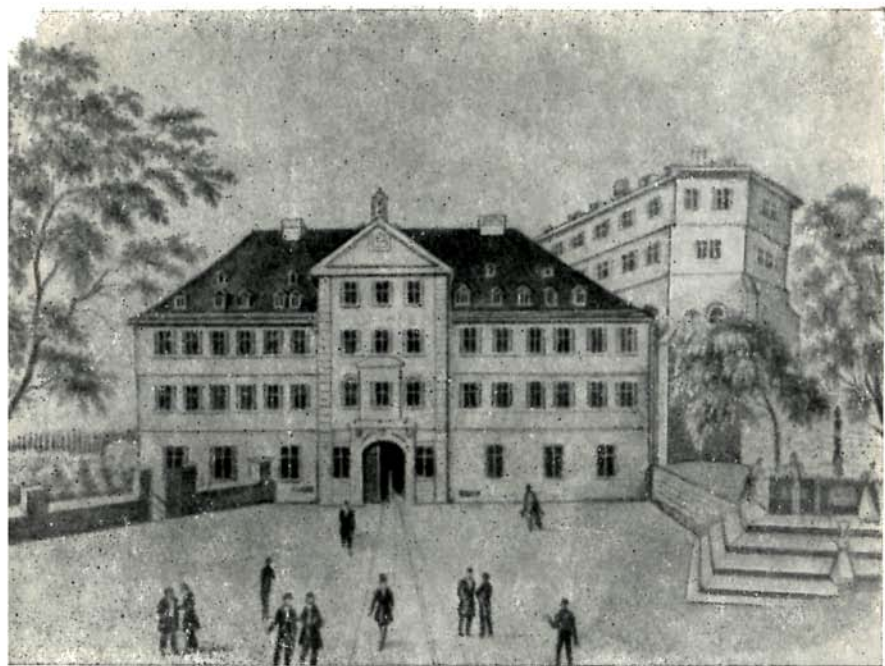


Фридрих Гельдерлин  
*Работа Франца Карла Гимера. 1792*



Фридрих Гельдерлин

*Гравюра Мейсера с пастели Франца Карла Тимера. 1792*



Тюбингенская семинария



Сюзетта Гонтар (Диотима)

*Бюст работы Ландолина Олимаха. 1795*



---

Фридрих Гельдерлин в старости  
*Гравюра по рисунку Лауфера*



Генрих Клейст



Генрих Клейст

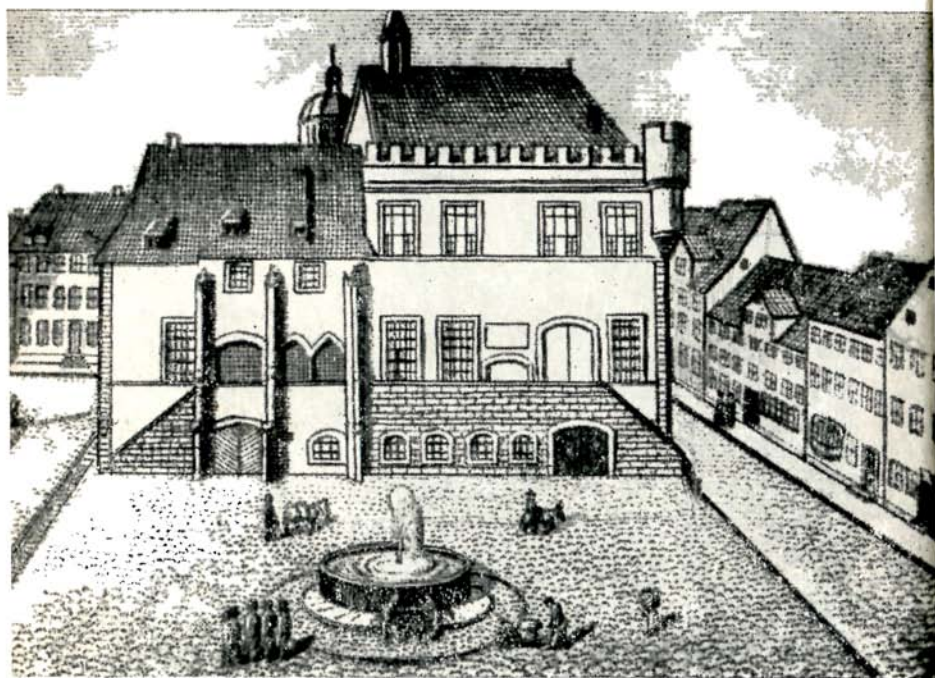
*Гравюра по миниатюре Крюгера. 1801*



Генрих Гейне

*Работа Фридриха Дица. 1842*





Геттинген

1816



Амалия Гейне



Генрих Гейне

*Работа Людвига Эмиля Гримма. 1827*



Генрих Гейне

*Работа неизвестного художника. 1827*



Генрих Гейне

*Работа Морица Оппенгейма. 1831*



Матильда Гейне



Генрих Гейне в период «матрачной могилы»

*Гравюра Шарля Габриеля Глейра. 1852*

рически-трогательно рассказал в «Романтической школе»: «Обыкновенно такие песни сочинял бездомный люд: бродяги, солдаты, странствующие ученики или подмастерья. Часто в моих пешеходных странствиях я водил знакомство с этими людьми и замечал, как они иногда, под влиянием какого-нибудь необычайного события, импровизировали отрывки народных песен или насвистывали на свободе. Их подслушивали птички, сидевшие на ветвях деревьев, и если потом проходил другой парнишка с посохом и ранцем, они насвистывали ему на ухо эту песенку, он допевал недостающие стихи, и вот песня готова. Слова падают с неба прямо на губы таким паренькам, и им стоит только их произнести, как слова эти оказываются еще поэтичнее, чем все прекрасные поэтические фразы, которые мы так мучительно измышляем в глубинах нашего сердца. Характер этих немецких подмастерьев живет и дышит в таких народных песнях». Находясь на чужбине, во Франции, Гейне часто читал «Волшебный рог мальчика», сборник, составленный, обработанный и изданный Ахимом фон Арнимом и Клеменсом Брентано в 1805 году. На обложке был нарисован немецкий мальчик, трубящий в рог, и Гейне казалось, что он слышит хорошо знакомые звуки любимых песен, и сердце его было объято тоской по родине. «У меня не хватает слов, чтобы воздать этой книге должную хвалу. В ней заключены самые чарующие цветы немецкого духа, и кто хотел бы ознакомиться с немецким народом с его привлекательной стороны, должен прочитать эти народные песни».

Ахим фон Арним и Клеменс Брентано принадлежали к младшему поколению немецких романтиков, к так называемому гельдельбергскому кружку. Их творчество развернулось в те годы, когда Наполеон, завладев большей частью Германии, окончательно обнародил себя как иноземный завоеватель. Немецкое население Пруссии и восточных областей страдало от постоев оккупационной армии и огромных контрибуций. «Континентальная блокада», введенная Наполеоном, закрыла доступ английским товарам, более дешевым, чем французские, что плачевно отражалось на широких народных слоях.

Национальная катастрофа привела к войнам против Наполеона. Немецкие князья звали к патриотическим



чувствам молодежи, обещая дать конституцию после победы. При таких условиях в Германии обостряется интерес ко всему национальному, немецкому, народному. Гейдельбергские романтики в пору подъема национально-освободительного движения пристально изучали родной фольклор, собирали народные песни.

В это время филологи братья Якоб и Вильгельм Гриммы составили и издали сборник «Детские и семейные сказки» (первый том — в 1812, второй — в 1815 году), и читатели наконец узнали, какая сокровищница народной мудрости таится в этих сказках, волнующих поэтической фантазией многие поколения. Появились критические издания немецкого народного эпоса «Песнь о Нибелунгах». Обаяние немецкой народной музыки испытали поэты Вильгельм Мюллер, Людвиг Уланд, Иозеф Эйхендорф.

И Генрих Гейне начинает свое творчество как лирик, понявший глубину и вечную свежесть народных песен. «Слышно, как в этих песнях бьется сердце немецкого народа, — писал он. — Здесь раскрывается вся его сумрачная веселость, весь его дурашливый разум. Здесь клокочет немецкий гнев, здесь посвистывает немецкая насмешка, здесь одаряет поцелуями немецкая любовь. Здесь как жемчуг сверкает неподдельное немецкое вино и искренняя немецкая слеза... Какое простодушие в верности! В неверности — какая честность!»

Все, что содержало национально-немецкий народный колорит у гейдельбергских романтиков и поэтов, близких к их направлению, привлекало Генриха Гейне. Но при этом он видел, что в творчестве Арнима и Brentано есть черты, схожие с творчеством старших романтиков. Оно тоже окрашено в ненавистные ему тона раболепия, католического мистицизма и христианской покорности. Именно эти качества выдвигали порой собиратели народных песен Арним и Brentано и считали их истинно немецкими добродетелями!

Для реакционных романтиков в слове «народ» скрывалось единое целое, они не различали общественных классов и существующих между ними противоречий, они неустанно звали назад, к прошлому. С ними молодой поэт Генрих Гейне разошелся в самом начале творческого пути. Он искал соратников среди тех современников, которые критически относились к действительности и

развенчивали ее убожество. Поэтому ему были гораздо ближе Карл Иммерман и Адальберт Шамиссо.

Карл Иммерман, выросший в консервативной прусской среде, участник антинаполеоновских войн, в романтических драмах и романах «Эпигоны» и «Мюнхгаузен» сетовал на вырождение идеалов справедливости и благородства в современном обществе. Он был врагом феодальной реакции, наступившей после установления Священного союза и разгрома Наполеона. Свое время Иммерман называл «эпохой последышей». «Проклятие настоящего поколения,—писал он,—заключается в том, что оно жалко без какого-либо особого несчастья. Плачевные сомнения и колебания, смехотворная серьезность и страсть к отвлеченности, робкие порывы в неведомое, страх перед ужасами, созданными зыбкой фантазией! Короче говоря, мы — слишком поздно пришедшие — находимся под гнетом безвременья, которое выпадает на долю всех наследников и последышей».

Гейне оценил антиромантические настроения Иммермана, его ненависть к заносчивости и душевной слепоте старой аристократии, его отвращение к католической мистике — все то, что объединило Гейне и Иммермана в борьбе с романтической школой и с поэтом-аристократом графом Платеном. Но из критики эпохи безвременья Иммерман не мог сделать революционных выводов, и в тридцатые годы Гейне далеко опередил бывшего соратника, оставшегося на позициях умеренного либерализма.

То, что привлекало Гейне в творчестве Иммермана — стремление к реалистическому раскрытию различных сторон жизни и преодолению мертвящих канонов романтизма, — еще более сказалось в творчестве Адальберта Шамиссо. Человек сложной и трудной судьбы, француз по происхождению, нашедший честно и искренне вторую родину в Германии, Шамиссо болел ее социальными скорбями. В прославленной книге «Удивительная история Петера Шлемиля» (1814) под покровом романтической сказки о неудачнике, продавшем свою тень дьяволу, выявляется гневное презрение к власти титулов и денег, к гнету и несправедливости, царившим вокруг. Друг берлинского приятеля Гейне Фарнгагена фон Энзе, Шамиссо в отличие от Иммермана пришел к пониманию необходимости борьбы с насилием аристократии и коло-

ниальным рабством. Писатель с величайшим интересом относился к освободительному движению, вспыхивавшему в разных странах на континенте Европы в трудное время Реставрации. Он перевел на немецкий язык строфы поэмы Рылеева «Войнаровский» и воспел в стихах подвиг декабриста Бестужева. В лирике Шамиссо действовали не средневековые рыцари и дамы, как у большинства немецких романтиков, а простые, незаметные люди труда: землелашец, прачка, городские бедняки (сборники «Любовь и жизнь женщины» и «Песни и картины жизни»). Несмотря на то что Шамиссо был на двадцать лет старше Гейне, их связывала ничем не нарушенная многолетняя литературная и личная дружба. И Гейне с восхищением писал (в «Романтической школе»), что сердце Шамиссо чудесно молодеет, что он показал себя одним из своеобразнейших, крупнейших современных поэтов и принадлежит молодой Германии больше, чем старой.

И Шамиссо в письме к Андерсену (1836 г.) восторженно говорил о Гейне: «Вот поэт с головы до ног! Он творит: стоит ему прикоснуться пером к бумаге, как возникает живое существо, будь то кошка или человек, и отдается на суд насмешке или восхищению».

В ворохе книг немецких романтиков, наводнявших Германию эпохи Реставрации, трудно было найти отражение современной жизни. У авторов этих книг, независимо от их дарования, обнаруживалась общая тенденция: примирить читателей с действительностью, какова бы она ни была, отвлечь от революционной мечты сказками о голубом цветке. Но там, где сквозь мистический туман прорывалось дыхание жизни, Гейне чутко воспринимал это дыхание. Эрнст Теодор Амадей Гофман, безудержный фантаст, живший в призрачном мире ужасов и кошмаров, как бы уходил от реальности, и вместе с тем сквозь мистическую завесу у него прорывался весьма реальный протест против жестокого строя прусской военной монархии. Сатирические, юмористические элементы творчества Гофмана возбуждали ненависть к мелкому миру немецкого мещанства, к жалкому положению бюргерства, угнетенного тридцатью шестью десятилетиями. Стоит прочесть, как Гейне сопоставил Гофмана с Новалисом и отдал предпочтение первому, чтобы увидеть, как тонко разобрался автор «Романтической

школы» во всех оттенках их творчества: «...Гофман как поэт был гораздо выше Новалиса. Ибо последний со своими идеальными образами постоянно витает в голубом тумане, тогда как Гофман со своими причудливыми карикатурами всегда и неизменно держится земной реальности. Но как гигант Антей оставался непобедимым, пока касался матери-земли, и потерял силу, как только Геркулес поднял его на воздух, так и поэт бывает силен и могуч лишь до тех пор, пока не покидает почвы действительности, и становится бессильным, как только начинает парить в голубом тумане».

И это чувство реальности, содержащееся в таких новеллах Гофмана, как «Крошка Цахес», «Повелитель блох», «Золотой горшок», и романе «Житейские воззрения кота Мурра», особенно ценил Гейне. Он сам, вырываясь из объятий романтизма, шел навстречу жизни.

### 3

1819—1825. Шесть лет студенческой жизни Гейне — важный этап в его умственном и творческом развитии.

Уже отремели войны против Наполеона. Французский император, желавший подчинить своему господству всю Европу, был свергнут и томился на далеком океанском острове. Реакционные государи — прусский, австрийский и русский, — объединившись под знаком Священного союза, стремились умерить пыл бюргерской молодежи, сражавшейся в рядах феодальной коалиции. Начитавшись пламенных стихов Шиллера и патриотических поэтов 1813—1815 годов, эта молодежь считала, что сражается за единство и независимость Германии. Такие настроения до поры до времени поддерживали феодальные князья. Русский царь и прусский король в Калишском воззвании обещали создать свободную и независимую Германию «из самостоятельного духа немецкого народа». В критический 1815 год прусский король даже посулил настоящую конституцию молодежи, если она пойдет умирать на поля сражения за корону.

Калишское воззвание осталось клочком бумаги, германский союз со своим сеймом во Франкфурте-на-Майне представлял собой сборище трех дюжин мелких деспотов.

В головах немецких юношей, обманутых обещаниями коронованных особ, царила сумятица. Некоторые из этих юношей, мечтавшие о республиканском строе, увидели, как они далеки от этого в отсталых и разоренных самодержавных немецких княжествах; те же из них, которые поддались романтическим грезам о возвращении назад, к средневековой империи, возглавляемой могучим императором, тоже были разочарованы.

Пятого мая 1818 года немецкий студент Карл Людвиг Занд записал в своем дневнике: «Когда я размышляю, я часто думаю, что все же надо было бы набраться мужества всадить меч в брюхо Коцебу или какого-нибудь другого изменника».

Меньше чем через год, 23 марта 1819 года, этот студент, мнивший себя истинным немецким патриотом, убил Коцебу, вонзив в него кинжал.

Коцебу был посредственным немецким драматургом и откровенным шпионом на службе русского царя. Самый факт убийства Коцебу не имел большого политического значения. В этом террористическом акте Занда отразилась путаница в мыслях немецкой молодежи, не знавшей, какими путями бороться против феодальной реакции. Среди этой молодежи возникали союзы, нечто вроде землячеств—«буршеншафты», которые включали в себя разнородные слои. Крикливостью и грубостью среди них выделялись так называемые «тевтономаны», считавшие себя достойными потомками древних германских племен—тевтонов, некогда отбивших натиск чужеземных завоевателей, римлян. Они носили длинные нечесанные волосы, кичились неряшливостью в одежде и ставили немцев выше всех наций.

Не удивительно, что со студенческих лет Гейне исполнен ненависти к тевтономанам, получившим презрительную кличку «христианско-немецких ослов».

Даже умеренная оппозиция немецкого студенчества внушала опасения реставраторам феодализма. Убийство Коцебу развязало им руки. В августе 1819 года были изданы «Карлсбадские постановления», вводившие всевозможные преследования и репрессии против буршеншафтов. Особым гонениям подвергались «демагоги», как назывались вожаки студенчества, еще жившие патристическими идеалами освободительных войн 1813—1815 годов. Самое слово «свобода» бралось под подозре-

ние цензоров. Были изъяты песни и патриотические стихи, которые еще недавно воодушевляли молодежь во время освободительной войны. У некоторых профессоров полиция произвела обыски и забрала «подозрительные книги и бумаги», наиболее неблагонадежных уволили из университета.

Гейне, вступивший в 1819 году в Боннский университет, принимал некоторое участие в жизни буршеншафтов и вместе с оппозиционно настроенными студентами и профессорами присутствовал на праздновании годовщины Лейпцигской битвы, освободившей Германию от иноземного владычества. Праздник этот, носивший довольно безобидную форму факельного шествия и собрания в окрестностях города, вызвал неудовольствие университетских властей. Гейне вместе с прочими участниками праздника подвергся допросу. Все эти факты показывают, что уже в начале студенческой жизни Гейне проявил симпатии к демократическому возрождению Германии. Поэтому и произошло довольно быстрое охлаждение отношений Гейне с профессором А.-В. Шлегелем.

Геттинген, куда Гейне приехал из Бонна в октябре 1820 года, показался ему городом филистерской ограниченности, что отразилось в некоторых стихах и особенно в первой части «Путевых картин» — «Путешествии по Гарцу». Из-за дуэли с одним дворянчиком-тевтономаном Гейне был вынужден покинуть Геттингенский университет.

В Берлине, прусской столице, он, уже осознавший себя поэтом и выпустивший здесь в 1821 году первый сборник стихотворений, особенно остро почувствовал тяжесть гнета и звериную грубость «партии аристократов и попов». Но в Берлине он в то же время стал частым гостем передовых литературных салонов Фарнгагенов фон Энзе и Элизы фон Гогенгаузен. В первом из них царил культ Гете, во втором благовели перед Байроном, здесь раздавались смелые голоса в защиту свободолюбивой поэзии и искусства, здесь впервые Гейне услышал от Рахели фон Фарнгаген, одной из образованнейших женщин своего времени, об утопическом социализме Сен-Симона.

В Берлине поэт встречался с Э.-Т.-А. Гофманом, Граббе и Шамиссо, с выдающимися писателями, музы-

кантами, художниками. Но едва ли не самым значительным в берлинской жизни Гейне-студента были лекции великого мыслителя Георга Фридриха Гегеля.

Для молодого неподготовленного студента многое казалось туманным в философском языке Гегеля, но он тянулся к его учению, чувствуя, что философ-диалектик расшатывает фундамент прогнившего храма, в котором стоят еще не развенчанными кумирами «вечные истины». И когда вооруженные гегелевским методом молодые ученики философа — левогегельянцы повели решительный штурм твердынь романтической реакции, Гейне шел вместе с ними и пел отходную романтизму.

Фридрих Энгельс, отметив, что ни реакционеры, ни либералы в Германии не поняли Гегеля, подчеркнул:

«Однако то, чего не замечали ни правительства, ни либералы, видел уже в 1833 г., по крайней мере, один человек; его звали, правда, Генрих Гейне»<sup>1</sup>.

И действительно, Гейне обнаружил глубокое понимание подлинно революционного значения известного тезиса Гегеля о том, что «все действительное — разумно». В вымышленном диалоге Гейне вкладывает в уста Гегеля такое толкование этого тезиса: «Можно бы также сказать: все, что разумно, то должно быть действительным».

Таким образом, поэт избежал ошибки, в которую впал при толковании тезиса Гегеля другой великий мыслитель эпохи — Виссарион Белинский.

В книге «К истории религии и философии в Германии» Гейне не только называет Гегеля величайшим из философов, порожденных его родиной, не только ставит его несравненно выше Канта, Шеллинга и Фихте, но и выражает убеждение, что классическая немецкая философия подготовит могучий революционный взрыв.

Не приходится удивляться, что при глубоком понимании диалектики Гегеля и проникновении в суть противоречий классового общества Гейне не мог ужиться в душном и ограниченном мирке буржуазного либерализма и мещанского радикализма.

В этом мирке наступило известное оживление как отголосок Июльской революции 1830 года во Фран-

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 21, стр. 274.

ции. В некоторых районах Германии произошли волнения.

Настроения либеральной и радикальной немецкой интеллигенции отразились в литературе и в философии. Под флагом школы, получившей название «Молодая Германия», объединилась группа молодых либеральных писателей, стремившаяся «засыпать пропасть между искусством и жизнью». Эта пропасть, по мнению младогерманцев, одинаково существовала и у классиков и у романтиков.

Нельзя рассматривать движение младогерманцев как нечто цельное и определенное. Писатели, входившие в школу «Молодой Германии», — Гуцков, Лаубе, Винбарг, Мундт, Кюне, собственно, не представляли литературной группы.

Фридрих Энгельс так характеризует хаос, царивший в среде писателей нового литературного движения: «Молодая Германия» вырвалась из неясности беспокойного времени, но сама еще оставалась в плену этой неясности. Мысли, бродившие тогда в головах в смутной и неразвитой форме и осознанные позже лишь с помощью философии, были использованы «Молодой Германией» для игры фантазии. Этим объясняется неопределенность, путаница понятий, господствовавшие среди самих младогерманцев. Гуцков и Винбарг лучше других знали, чего они хотят, Лаубе — меньше всех. Мундт гонялся за социальными фантазмагориями; Кюне, в котором проглядывало кое-что от Гегеля, схематизировал и классифицировал... Всеобщей неурядице того времени следует приписать и меры, принятые различными правительствами против этих людей. Фантастическая форма, в которой пропагандировались эти воззрения, могла лишь способствовать усилению путаницы. Младогерманцы, благодаря внешнему блеску их произведений, остроумному, пикантному, живому стилю, таинственной мистике, в которую облекались главные лозунги, а также возрождению критики и оживлению беллетристических журналов под их влиянием, привлекли к себе вскоре массу молодых писателей, и через короткое время у каждого из них, кроме Винбарга, образовалась своя свита. Старая, бесцветная беллетристика должна была отступить под напором юных сил, и «молодая литература» заняла завоеванное поле, поделила его между собой — и во время



этого дележа распалась. Так обнаружилась несостоятельность принципа. Оказалось, что все ошибались друг в друге. Принципы исчезли, все дело свелось лишь к личностям. Гуцков или Мундт — вот как ставился вопрос. Журналы стали наполняться дразгами различных клик, взаимными счетами, пустыми спорами.

Легкая победа сделала молодых людей заносчивыми и тщеславными. Они считали себя всемирно-исторически характерами. Где бы ни появлялся новый писатель, ему немедленно приставляли к груди пистолет и требовали безусловного подчинения. Каждый претендовал на роль единственного литературного бога»<sup>1</sup>.

Позднее Энгельс высказался о «Молодой Германии» еще резче, снова подчеркивая идейную путаницу этой литературной школы, где плохо переваренные воспоминания о немецкой философии перемешивались с элементами робкой политической оппозиции и с обрывками французского социализма, в особенности сен-симонизма.

Именно соприкосновение «Молодой Германии» с теориями сен-симонизма, которыми Гейне увлекался в тридцатых годах, интересовало поэта. И характерно, что в «Романтической школе» он в противовес романтикам с их приверженностью к старому строю прославлял младогерманцев, «которые не хотят делать различия между жизнью и писательством, которые никогда не отделяют политики от науки и которые одновременно являются художниками, трибунами и апостолами». Он писал: «Новая вера одушевляет их страстностью, о которой у писателей предыдущего периода не было никакого представления. Это вера в прогресс, вера, проистекающая из знания. Мы измерили страны, взвесили силы природы, исчислили средства промышленности — и вот мы нашли, что эта земля достаточно велика; что каждому она предоставляет достаточно места, чтобы построить хижину своего счастья; что эта земля может всех нас пристойно прокормить, если все мы будем работать и никто не вздумает жить на счет другого; и что мы не имеем необходимости указывать самому многочисленному и самому бедному классу на небеса».

Проверка временем показала, что суровая критика

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 1, стр. 479—480.

Энгельса была справедлива по отношению к «Молодой Германии», так и не создавшей ничего цельного и прочного в художественном и общественном смысле. Но Гейне, быть может переоценивая эстетическое значение произведений писателей «Молодой Германии», сочувственно относился к этому движению, видя в нем антидворянские тенденции и искреннее желание, отказавшись от романтических иллюзий, подойти к изображению реальной жизни. Оптимистический тон младогерманцев, их общественные интересы, выведившие за рамки эгоистического индивидуализма, стремление вперед по пути прогресса и материального благополучия масс — все это импонировало Гейне и подавало надежды на длительный успех нового направления. Но успех этот был прежде всего пресечен действиями властей.

В декабре 1835 года германский Союзный сейм объявил беспощадную войну «Молодой Германии», причем поводом к походу реакции на новое литературное движение явился донос критика и публициста Вольфганга Менцеля, называвшего литературу «Молодой Германии» рассадником безнравственности.

Австрийский дипломат граф Мюнх-Беллинсгаузен, выступая на заседании сейма, взял на себя роль литературного критика и охарактеризовал произведения Гейне, причисляя его к «Молодой Германии»:

«Нова полуостроумная, полупоэтическая внешняя оболочка сюжета и избранная этими писателями обольстительная форма романа, стихотворения, новеллы и политических писем; ново в особенности пущенное в ход Генрихом Гейне и рассчитанное на соблазн юношества тесное соединение богохульства с возбуждением чувственности, равно как своеобразное сплетение сенсимонистских и фантастических идей и исходящая тоже преимущественно от Гейне переработка всех этих элементов в полную систему безнравственности и отрицания божества—систему, которую Гейне во втором томе своего «Салона» не стесняется объявить новой религией мира».

В этой канцелярской характеристике творчества Гейне, безусловно, правильно только одно: указание на влияние сенсимонизма, проявившееся в его прозе и стихах, созданных в первый период пребывания поэта во Франции.

Когда в Париже кипели баррикадные бои и король Карл X с перепуганным двором уже готовился бежать в Англию, в германских княжествах по-прежнему царил сонная тишина, и Михель (синоним немецкого обывателя), натянув на уши ночной колпак, сладко спал на пуховиках. Это было лето 1830 года. Июльская революция во Франции победила. Гейне, которому все труднее дышалось в душливой атмосфере безгласия и раболепства, решил уехать «в страну свободы».

Свержение династии Бурбонов было воспринято им как победа «народа» над «деспотом» — дворянством и клерикализмом.

Объединяя все остальные общественные силы в понятии «народ», Гейне верил, что раз «народ победил» — значит, во Франции воцарилась свобода.

Переехав в Париж в 1831 году, поэт увидел, как обстоит дело в действительности. Революцией, за которую дрался на баррикадах парижский народ, воспользовалась небольшая группа финансовой буржуазии. Денежные магнаты и биржевые акулы, железнодорожные короли и владельцы копеек пожинали плоды победы. Министр нового короля Луи-Филиппа, банкир Лаффит, воскликнул: «Отныне господствовать будут банкиры», — и этим, как говорит Маркс, он «выдал тайну революции»<sup>1</sup>.

Но в массах зрело недовольство, и оно прорывалось наружу. Это были еще отдельные вспышки и попытки с оружием в руках свергнуть «господство банкиров».

Из уроков Июльской революции Гейне сделал вывод, что не идеи, а интересы правят миром.

Многие существенные элементы мировоззрения Гейне складывались под влиянием наблюдаемых им событий. Он признал, что современный монарх находит свою опору вовсе не в отвлеченной идее конституционализма, но в своих резервных войсках, руководимых весьма земными интересами, в торгашах и крупных владельцах, охраняющих право собственности, затем — в уставших от борьбы и ищущих покоя и наконец — в трусах, которые дрожат перед господством тирании.

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 7, стр. 8.

Очевидец восстания республиканцев, вспыхнувшего на похоронах лидера парламентской оппозиции генерала Ламарка в июне 1832 года, Гейне приходит к мысли о том, что «своей победой народ ничего не приобрел, кроме раскаяния и большой нужды».

В это время поэт сближается с кругами французских утопических социалистов. Уже чуть ли не на другой день после приезда в Париж он посетил редакцию сенсимонистской газеты «Глоб». Из всех парижских изданий эта газета ему казалась наиболее близкой по духу, потому что она была воодушевлена идеями социального переустройства мира. Последователи покойного социалиста-утописта Сен-Симона тепло приняли немецкого поэта. 22 мая 1831 года в газете «Глоб» появилась заметка: «Знаменитый немецкий писатель д-р Гейне с позавчерашнего дня находится в Париже. Это один из молодых и мужественных людей, которые защищают дело прогресса, не боясь, что они навлекут на себя ненависть придворных прихвостней и аристократов. Господин Гейне, исполненный серьезности и добросердечности, отдал свое перо защите народных интересов Германии, не придерживаясь, однако, ограниченного национализма. Его «Путевые картины» и статьи о бедствиях, недавно постигших его родную Рейнскую область, а также по истории Франции вызвали к нему огромный интерес»<sup>1</sup>.

Гейне высоко ценил учение Сен-Симона, особенно его морально-религиозную сторону

Главным образом поэта привлекало то, что сенсимонизм хотел быть религией, свободной от всякой догматики и не порабощающей дух и тело, а освобождающей их. В апологии «эмансипации плоти», равноправия тела и духа он увидел выражение собственных идей, и ему казалось, что мир, а вместе с ним и он освобождаются от уз старой морали и старого мировоззрения.

Гейне считал, что сенсимонизм гармонически примиряет индивидуализм с социализмом, отрицая уравнительное равенство и противопоставляя ему свое деление, построенное на степени одаренности людей. Не менее восторженно принимал он и проповедь сенсимонистов о

---

<sup>1</sup> Friedrich Hirth Heinrich Heine und seine französischen Freunde, Mainz, 1949. S. 18.

единственном назначении политики — улучшении положения бедняков.

Социальное и религиозное учение школы Сен-Симона нашло свое отражение в работах Гейне «Романтическая школа» и «К истории религии и философии в Германии».

В первой работе Гейне выступил против идеологии романтиков, поддерживавших лагерь феодальной реакции. Эта идеология препятствует развитию буржуазного самосознания, и он противопоставляет романтикам немецких писателей периода «бури и натиска».

В книге «К истории религии и философии в Германии» поэт изображает весь процесс умственной жизни своей родины как историческую борьбу двух начал: жизнелюбивого языческого сенсуализма с христианско-аскетическим спиритуализмом.

Гейне в этой книге очень остро говорит о революционной, взрывчатой сущности немецкой классической философии. Давая характеристики Канту, Шеллингу и Фихте, он указывает, что философская революция в Германии завершилась Гегелем. Мысль предшествует действию, как молния грому. Старое поколение создало сперва свою философию, теперь философия уступает место революции. «В Германии разыграют пьесу, перед которой французская революция будет выглядеть невинной идиллией».

Под влиянием сен-симонистов Гейне окончательно уверился в том, что привилегированные классы ведут между собой спор об образе правления только для того, чтобы отстранить вопрос о самих основах жизни и чтобы под разными формами и названиями эксплуатировать народ.

Поэтому Гейне, так же как и последователи Сен-Симона, был равнодушен к формам правления. Анфантен и другие сен-симонисты неоднократно говорили, что такие политические понятия, как карлисты, бонапартисты, орлеанисты и республиканцы, ничего не значат для народных масс, поскольку буржуазные республиканцы и буржуазные монархисты одинаково охраняют и создают законы, направленные против трудящихся бедняков.

В полном соответствии с этими воззрениями сен-симонистов высказывался и Гейне. В письме к Лаубе (23 ноября 1835 года) он писал:

«В политических вопросах вы можете делать сколько вам угодно уступок, потому что политические формы государства и правительства являются только средствами; монархия или республика, демократические или аристократические установления — равнозначащие вещи до тех пор, пока еще не началась борьба за основные принципы жизни, за самую идею жизни. Лишь впоследствии встает вопрос, какими средствами может быть воплощена в жизнь эта идея: монархией или республикой, аристократией или даже абсолютизмом».

Гейне признавал, таким образом, что глубочайшие вопросы революции связаны не с формами правления и не с личностями, а исключительно с «материальным благополучием народа». Он понимал, что смысл революции в Германии должен заключаться не только в том, чтобы свергнуть феодальную свору князей, но и в том, чтобы произвести крупнейшие социально-экономические сдвиги в обществе. Он пришел к пониманию того, что политическая отсталость Германии связана с ее экономической отсталостью.

В своих мыслях о перестройке мира на новых социальных началах Гейне шел несравненно дальше сенсимонистов. Не отрицая теоретического значения этого движения, он ясно видел, что без активной борьбы не удастся одержать победу над тунеядцами и эксплуататорами.

Но наряду с высокими и острыми социальными прозрениями в общественных взглядах Гейне было в ту пору немало смутного и путаного утопизма. Его революционные настроения были исполнены противоречий и отличались неустойчивостью. С одной стороны, поэт яростно восставал против старого дворянства, против феодально-монархического строя, против затхлого арсенала романтизма, с другой стороны, он не понимал самоотверженности революционеров и тех жертв, на которые они готовы пойти ради своей идеи.

В позднейшей работе Гейне «Признания» есть характерный рассказ о встрече поэта с немецким коммунистическим агитатором, утопистом Вильгельмом Вейтлингом.

Гейне пишет о Вейтлинге:

«Он сообщил мне невинным и спокойным тоном, как будто речь шла о самых обыкновенных вещах, что в различных немецких тюрьмах, где он сидел, обычно его ско-

вывали кандалами; так как железное кольцо, охватывавшее ногу, бывало слишком узким, у него осталось в этом месте ощущение зуда, заставляющее его почесывать ногу. Слушая это откровенное признание, автор этих строк был, вероятно, похож на волка из Эзоповой басни, когда тот спрашивал своего друга-собаку, отчего у нее на шее вытерлась шерсть, а она отвечала: «Ночью меня держат на цепи». Да, признаюсь, я отступил на несколько шагов, когда этот портной с такой отвратительной фамильярностью говорил о кандалах, которыми его сковывали иногда немецкие надзиратели во время его пребывания в каменном мешке».

Но чувство справедливости и глубокое сознание необходимости перестройки мира на новых социальных началах превозмогало индивидуалистические настроения поэта. Дыхание времени, насыщенного классовыми боями, воодушевляло Гейне как певца революционной демократии. В сороковых годах он уже начал понимать силу и значение рабочего движения, первые ростки которого наблюдал в Париже. В своих корреспонденциях из Франции, собранных впоследствии в сборник «Лютеция» (1855), Гейне все больше говорит о растущих революционных настроениях в рабочих кругах Франции. В результате длительных наблюдений и размышлений он приходит к выводу, что победа рабочих неизбежна.

Наибольшая близость Гейне к социализму относится к периоду его дружбы с Карлом Марксом (в 1843—1844 годах). Тесное общение между Марксом и Гейне продолжалось только несколько месяцев, но и за этот короткий срок поэзия Гейне окрепла, словно «железо влилось в ее кровь». Под непосредственным влиянием Маркса Гейне написал свои лучшие «Современные стихотворения» и сатирическую поэму «Германия. Зимняя сказка».

В эти годы Гейне сформировался как политический лирик. Поэт не только дал блестящие образцы боевой революционной поэзии, но и стал учителем передовых поэтов эпохи. Он требовал от революционного политического поэта конкретности, боевой направленности, идейной насыщенности и сам был создателем политической сатиры, неподражаемой по силе удара и остроте издевки.

Последние десять лет жизни Гейне (1846—1856) были как раз годами быстрого роста политического самосо-

знания рабочего класса. Но для поэта это были годы мучительного умирания в «матрачной могиле», где он лежал, сраженный жестокой болезнью спинного мозга. Он переносил тяжелые муки, но не потерял до самой смерти живой творческой силы. Больной поэт следил за разворачивающимися событиями в Германии, охваченной революцией 1848 года, и внимательно читал «Новую Рейнскую газету», руководимую Марксом и его единомышленниками. Но великое социалистическое учение осталось непонятым Гейне. До конца своих дней он колебался между предчувствием неизбежной победы коммунизма и страхом перед тем массовым движением, которое крепло на его глазах.‡

Глубокая противоречивость позиции Гейне по отношению к грядущей победе пролетариата с особой силой выразилась в его последних политических выступлениях: в работе, написанной незадолго до смерти, — «Признания» и в предисловии к французскому изданию корреспонденций «Лютеция». Гейне писал, что ему трудно было в своих корреспонденциях, печатавшихся в подцензурной аугсбургской «Всеобщей газете», «протаскивать» упоминания о коммунистах. Но, однако, — с удовольствием замечает поэт, — ему все-таки удалось поговорить о них.

«Признание, — говорит поэт, — что будущее принадлежит коммунистам, было сделано мною самым осторожным и боязливым топом, и увы! — этот тон отнюдь не был притворным. Действительно, только с ужасом и трепетом думаю я о времени, когда эти мрачные иконоборцы достигнут господства; своими грубыми руками они беспощадно разобьют все мраморные статуи красоты, столь дорогие моему сердцу; они разрушат все те фантастические игрушки искусства, которые так любил поэт; они вырубят мои олеандровые рощи и станут сажать в них картофель; лилии, которые не занимались никакой пряхей и никакой работой и, однако же, были одеты так великолепно, как царь Соломон во всем своем блеске, будут вырваны из почвы общества, разве только они захотят взять в руки веретено; роз, этих праздных невест соловьев, посетит такая же участь; из моей «Книги песен» бакалейный торговец будет делать пакеты и всыпать в них кофе или нюхательный табак для старух будущего. Увы, я предвижу все это, и несказан-



ная скорбь охватывает меня, когда я думаю о гибели, которой победоносный пролетариат угрожает моим стихам, которые сойдут в могилу вместе со всем старым романтическим миром. И несмотря на это — сознаюсь откровенно, — этот самый коммунизм, до такой степени враждебный моим склонностям и интересам, производит на мою душу чарующее впечатление, от которого я не могу освободиться».

Несмотря на эти мнимые ужасы, рисовавшиеся воображению больного Гейне, он все же тянулся к коммунизму, ибо видел в победе его логический выход из царства насилия и несправедливости.

«Обвинительный приговор давно уже произнесен над этим старым обществом. Да свершится правосудие! Да разобьется этот старый мир, где невинность погибала, эгоизм благоденствовал, человек эксплуатировал человека!»

Но еще громче, чем голос логики, звучал в сердце поэта голос ненависти к исконным его врагам — немецко-христианским националистам, умственно ограниченным реакционерам:

«Я всю жизнь ненавидел и сражался с ними; и теперь, когда меч выпадает из рук умирающего, я утешен убеждением, что коммунизм, которому они первые попадутся на дороге, нанесет им последний удар; и конечно, не палицей пришибет их гигант, а раздавит ногой, как давят гадину».

После крушения революции 1848 года Гейне не стал перебежчиком в лагерь реакции, не уподобился многим буржуазно-радикальным поэтам эпохи. Если он не осознал до конца значения великого рабочего движения, зародившегося на закате его жизни, то все же он понял, к чему ведет это движение.

Гейне умер 17 февраля 1856 года. С тех пор и до наших дней шел и идет спор за наследство поэта, за правильное истолкование его творчества. Официальная буржуазная история литературы принимает Гейне как «чистого лирика», отвергая его как политического мыслителя и острого сатирика.

Между тем нельзя понять сложное и причудливое творчество Гейне, разобраться в том, как работал этот великий художник слова, если не осознать, что Гейне-мыслитель и Гейне-поэт неотделимы друг от друга.

О Генрихе Гейне приходится говорить не только как о блистательном художественном таланте, но и как о выдающемся политическом мыслителе. Это применимо далеко не ко всякому — даже крупному — поэту. И если его образ в высшей степени противоречив, то противоречия эти были выражением великих социальных противоречий эпохи.

Д. И. Писарев чутко уловил особенности творчества поэта и суть его противоречий: «Этот писатель — самый новейший из мировых поэтов; он всех ближе к нам по времени и по всему складу своих чувств и понятий. Он целиком принадлежит нашему веку; он воплотил в себе даже все его слабости и смешные стороны... Он сам весь состоит из противоречий, и сам себя дразнит этими противоречиями, и даже не пробует помирить их между собою, и сам то плачет, то смеется над своими ощущениями, то вдруг кидается в борьбу жизни и, с полной силою юношеской горячности и мужественного убеждения, объясняет людям различие между остатками прошлого и живыми проблесками будущего»<sup>1</sup>.

Поэт сам осознавал себя как некую грань между двумя периодами литератур, старым — классическим и романтическим — и новым, который должен был, по его мысли, открыть эру в Германии. Гейне был преемником романтизма и его убийцей. Он был первым политическим лириком революционной демократии в Германии — и вместе с тем последним лириком предыдущего исторического периода. Приверженность к романтическим формам и критическое отталкивание от них уживались в его творчестве.

Гейне не отказался от художественного наследия прошлого. Он взял от романтизма его эмоциональность, его народно-демократические тенденции, тягу к фольклору, свежесть чувств, проникновение во внутренний мир человека. Но его ирония, сарказмы и остроумие были направлены против реакционных сторон романтизма.

Все творчество Гейне в целом — и стихи и проза — отличается раздвоенностью, разорванностью восприятия и постоянными поисками новой формы, строящейся на ироническом разрушении романтических форм.

<sup>1</sup> Д. И. Писарев, Сочинения в четырех томах, т. 3, Гослитиздат, М. 1956, стр. 100.

Гейне сам создал свой литературный образ и себя поставил в центре всех своих произведений. Юрий Тынянов остроумно и правильно замечает, что «он не только сделал литературу своим личным делом, — он сделал свои личные дела литературой»<sup>1</sup>.

## Глава вторая

### Любовь, ирония и здравый смысл

1

«Нам приятно видеть поэта во всех состояниях, изменениях его живой и творческой души: и в печали, и в радости, и в парениях восторга, и в отдохновении чувств — и в Ювенальном негодовании, и в маленькой досаде на скучного соседа...»<sup>2</sup> — писал А. С. Пушкин, определяя широту восприятия лирического поэта. Такое богатство и разнообразие чувств и раздумий, воплощенных в живой, вечно движущийся поток образов, привнес в поэзию Генрих Гейне, один из величайших лириков мировой литературы. Каждый раз заново с волнением прикасаешься к могучему роднику его стихов.

Раскроем бессмертную «Книгу песен»:

Я в старом сказочном лесу!  
Как пахнет липовым цветом!  
Чарует месяц душу мне  
Каким-то странным светом.

Иду, иду, — и с вышины  
Ко мне несется пенье.  
То соловей поет любовь.  
Поет любви мученье.

Любовь, мучение любви,  
В той песне смех и слезы,  
И радость печальна, и скорбь светла.  
Проснулись забытые грезы<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Генрих Гейне, Сатиры, «Academia», 1927, стр. 14.

<sup>2</sup> А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в десяти томах, т. VII, АН СССР, М.—Л. 1949, стр. 435.

<sup>3</sup> Перевод Ал. Блока.

Здесь нет никакого шаманства, никаких заклинаний, все прозрачно и просто, как в немецкой народной песне. Но стоит окунуться в свежесть первых строф этого поэтического предисловия к «Книге песен», чтобы действительно попасть под непреодолимое обаяние подлинного чародея слова. Образы здесь будто давно знакомые, даже избитые в романтической поэзии — старый лес, магический свет луны, соловьиная песня, — а вместе с тем все пленяет как бы впервые услышанной музыкой поэтической речи. Не так-то просто найти разгадку того непосредственного эстетического наслаждения, которое мы испытываем, когда читаем и много раз перечитываем лирику великого немецкого поэта. Имеется поистине огромная литература на разных языках о Генрихе Гейне, но удивительно мало трудов, авторы которых пытаются войти в мастерскую этого художника, разгадать секреты его «магии», постичь многообразие его поэтического мира, его видения современной ему действительности, его глубокое проникновение в тончайшие мысли и чувства людей сложного и богатого событиями XIX века.

Многие критики пытались найти прямые параллели между отдельными лирическими произведениями Гейне и фактами из его жизни. Сам поэт протестовал против такого вульгарного подхода к его творчеству: «Как ни легко найти в биографии поэта ключ к его произведениям, как ни легко доказать, что политические взгляды, религия, личная ненависть, предрассудки и осторожность часто действительно влияли на его стихи, на это все-таки никогда не следует ссылаться, особенно же при жизни поэта. Мы как бы лишаем стихотворение девственности, разрываем его таинственное покрывало, если влияние биографии, на которое мы указываем, действительно существует. Если же мы искусственно примысливаем это влияние, мы искажаем стихотворение. А как мало совпадает иногда внешняя канва биографии с нашей внутренней, подлинной биографией! У меня, по крайней мере, они не совпадали никогда!» (письмо к Иммерману от 10 июня 1823 года).

Это утверждение Гейне отнюдь нельзя признать бесспорным. Он сам обронил слово «осторожность», которое объясняет многое: поэт опасается, как бы критики не пытались построить весь его поэтический мир из наспех собранных эпизодов внешней биографии.

Ведь в творчестве Гейне, как и любого большого поэта, решающую роль играют не внешние факты и события, а их опосредствование, их образное воплощение. В его стихах выразилась духовная биография поэта, включающая в себя людей и события большой, противоречивой эпохи.

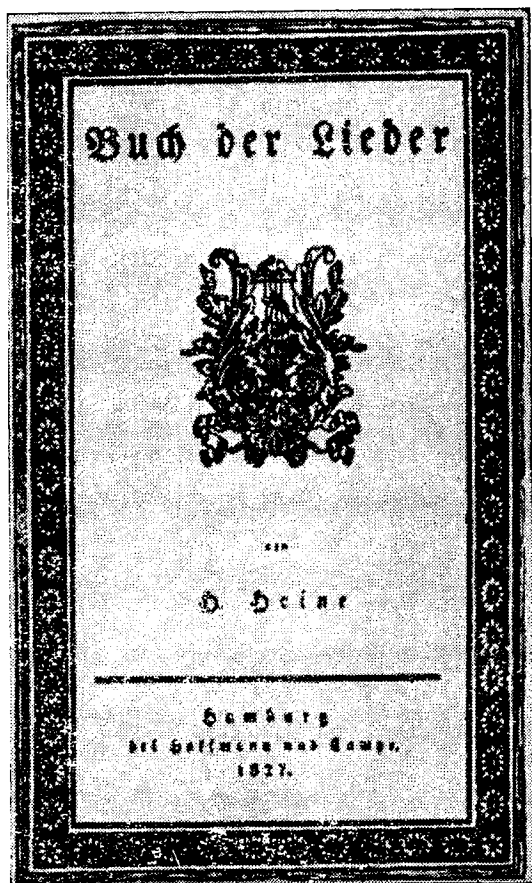
Гейне причудливо-романтически рассказывал о своем детстве и юности, сливая правду с вымыслом, и, разумеется, ему не хотелось бы, чтобы какой-нибудь ученый-педаант всерьез принимал шутки и забавные анекдоты, которыми он пересыпал автобиографические приключения («Мемуары», «Идеи. Книга Le Grand», «Из мемуаров господина фон Шнабелевопского»). И в самом деле, было бы тщетной попыткой искать прототипы прекрасной девушки Иоганны или маленькой Вероники, лежащей в гробу, французского барабанщика Ле Грана или других персонажей, появляющихся в его романтических повествованиях. Вернее всего, это синтезированные портреты современников и современниц, а иногда даже — поэтические обобщения, выражающие внутреннее настроение Гейне. С детства он отличался мечтательно-романтическим складом характера, он умел преобразовывать действительность по своей воле, превращая хижину в замок и скромных трактирщиц Альдонс в гордых дам Дульсиной.

И избушка стала замком.  
И прищессой стала ты,  
Вкруг все рыцари и дамы.  
Сколько пышной суеты!

Все мое — и ты и замок!  
Пир венчальный я даю!  
Трубы, флейты и литавры  
Славят молодость мою!<sup>1</sup>

Рейн, родная река Гейне, овеянная народными легендами и сказаниями, тоже была источником вдохновения поэта. В «Книге Le Grand» есть такие лирические строки: «Прекрасная Иоганна знала множество чудесных легенд, и когда ее белая рука протягивалась к окну и указывала вдаль на горы, где происходило все то, о чем

<sup>1</sup> Перевод М. Михайлова.



Обложка первого издания «Книги песен»

она повествовала, я и сам чувствовал себя словно зачарованным, и рыцари былых времен, как живые, поднимались из руин замков и рубили железные панцири друг на друге. Лорелея вновь стояла на вершине горы, и чарующе-пагубная песнь ее неслась вниз, и Рейн шумел так рассудительно-умиротворяюще и в то же время так дразняще-жутко, и прекрасная Иоганна глядела на меня так странно, так таинственно, так загадочно-тоскливо, будто и сама она вышла из той сказки, которую только что рассказывала».

Казалось бы, у молодого Гейне есть все основания примкнуть к плеяде певцов «беспримерного» романтизма, воспевателей патриархальной старины. Однако мечтательность юного поэта прекрасно уживалась с трезвым складом ума, с тем чувством времени, которое вносило отрезвляющую струю в его романтические увлечения. И когда Гейне написал балладу «Донна Клара», выдержанную в традиционном средневековом испанском стиле, он признался, что Испания — это лишь декорация, а действие баллады вполне современное. «В общем, этот романс является сценой из моей собственной жизни, только Тиргартен превратился в сад алькада, баронеса — в сеньору, а я сам — в святого Георгия или даже Аполлона!» — писал он Мозесу Мозеру 5 (6?) ноября 1823 года.

Вот только один пример, когда поэтическая практика Гейне решительно опровергала его теорию о несовпадении биографии поэта с образами созданных им произведений.

Также несомненно, что странная дружба молодого Гейне с дочерью палача рыжей Иозефой (Зефхен) воздействовала на зловещий колорит ранних стихов поэта. В «Мемуарах» Гейне посвятил несколько страниц дружбе-любви к Зефхен, передал множество страшных и необыкновенных историй о нравах и обычаях палачей, — и опять-таки здесь трудно отделить действительность от вымысла и романтического сновидения. От рыжей Иозефы поэт слышал волнующие песни, связанные с суевериями, обрядами и мрачным ремеслом палачей.

Поэт сам рассказывает об этом: «Она знала много старинных народных песен и, быть может, пробудила во мне чутье к этому роду поэзии, как и вообще, несомненно, имела величайшее влияние на пробуждающегося

поэта, так что первые мои стихотворения «Сновидения», написанные вскоре после этого, носят мрачный и суровый колорит, подобно любовной связи, бросавшей в то время свои кровавые тени на жизнь и сознание юноши». И в сознании юного Гейне, по его же утверждениям, уже наряду со страстью к отверженной дочери палача, зарождался вызов «благодравному обществу» и загоралась другая страсть — к французской революции, возбуждавшая готовность к борьбе против «ландскнехтов средневековья».

Итак, мы у истоков творчества Генриха Гейне. Трудно найти в мировой литературе поэтов, пути которых определились бы с первых шагов. Чаше всего мы встречаемся в юношеских стихах того или иного поэта лишь с попытками выйти на собственную дорогу, с подражаниями, сознательными или бессознательными, вызванными тем, что поэт впитывает в себя чужие мысли, чувства и приемы, ища в них созвучия с собственными ду-  
мами и переживаниями.

Весной 1821 года к редактору берлинского журнала «Собеседник» Губицу явился молодой человек и передал рукопись. Это были стихи, и когда редактор перелистал страницы манускрипта, он увидел в конце незнакомую ему подпись — «Г. Гейне».

— Я вам совершенно неизвестен, но хочу стать известным благодаря вам, — сказал Гейне.

Эта шутка заставила редактора «Собеседника» улыбнуться. Губиц обратил внимание на худое, бледное лицо поэта, на его болезненный вид, на нервные движения. Он отнесся внимательно к стихам молодого автора и согласился напечатать их в журнале.

Однако Губиц был смущен непривычной метрикой стихов поэта, далекой от узаконенных классических образцов.

Губиц захотел кое-что переделать. Но Гейне упорно доказывал, что его стихи написаны в манере народных песен, которым свойственна «неровность» метра.

В мае 1821 года в «Собеседнике» появились пять стихотворений Гейне. Губиц, покровительствуя поэту, порекомендовал издателю Мауреру выпустить книгу его стихов. Издатель согласился, так как он рисковал только расходами на типографию и бумагу. Гейне в виде гонорара получил сорок авторских экземпляров.



Датированная 1822 годом книга стихов Гейне появилась в декабре 1821 года. В связи с ее выходом в «Собеседнике» было помещено следующее объявление: «В нашем издательстве на днях вышла в свет книга—«Стихотворения Г. Гейне», цена — 1 талер. Можно высказывать любые суждения о качестве этой поэзии, но все же каждый должен признать, что автор книги отличается поразительной оригинальностью, заключающейся в редкой глубине чувства, живости юмористического восприятия и смелой силе изобразительности. Почти все стихотворения этого сборника, который состоит из циклов: I. Сновидения, II. Любовные песни, III. Романсы, IV. Бурлескные сонеты и V. Переводы из произведений лорда Байрона, — написаны совершенно в духе и простой манере немецкой народной песни. «Сновидения» представляют цикл ноктюрнов, которые по своему своеобразию не могут быть сравнимы ни с каким из известных нам поэтических жанров. Берлин, декабрь 1821. Книготорговля Маурера».

В этой рекламной заметке, вернее всего написанной самим Гейне, отмечается самобытность его творчества. Но вместе с тем поэт как бы наметил два разнородных момента в своей лирике. Один исходит от поэтики немецкой народной песни, другой, по мнению Гейне, совершенно самостоятельный. На самом деле уже заглавие «Ночные рассказы» (иначе ноктюрны) напоминало фантастику Э.-Т.-А. Гофмана. Вообще говоря, первый сборник стихов Гейне отличается неустойчивостью творческой манеры. Это как бы первые эскизы, первые наброски, и при этом сделанные в разных планах.

Этот сборник составил впоследствии первую часть «Книги песен» и вошел в нее под названием «Юношеские страдания». Интересно отметить, что в нескольких циклах «Юношеских страданий» можно найти зародыши тех поэтических видов и форм, которые впоследствии разовьются и окрепнут, приобретут оригинальность и неподражаемость гейневской манеры.

Цикл «Сновидения» близок к традиционному жанру «кладбищенской» лирики немецких романтиков. Поклонники метафизического и ирреального чувствовали особое, нездоровое влечение к тайне смерти, к царству мертвых. Новалис в «Гимнах к ночи» (1800) воспевал Ночь, когда все живое умирает, а все мертвое оживает

для таинственной жизни. Другие романтики пессимистически прославляли смерть как единственное избавление от неудовлетворявшей их действительности.

Английский «готический» роман разрабатывал те же «кладбищенские темы», темы ужасов и кошмаров. Все это, конечно, было хорошо знакомо молодому Гейне, и «романтика ужаса» живет и в его стихах. Реальные события как бы преломляются в кристалле сновидений и приобретают поэтому нечеткие, изломанные очертания.

Весь строй чувств и настроений поэта дается через сны и кошмары — иррациональную силу, которая разлагает «я». Поэт ощущает раздвоенность: спящий, он изображает себя бодрствующим, но все, что происходит с ним, — только иллюзорный сон. В одном из ранних стихотворений «Сон и жизнь» (не включенном впоследствии в цикл «Сновидения») идея психической раздвоенности человека, мечущегося между страстной мечтой и жалкой реальностью, находит образное воплощение. В неясном, но волнующем сне лирический герой встречает любимую, и она вводит его в дом, где царят музыка, веселье и смех, где все залито светом.

А музыка пела, все пела одно:  
«Нам только на миг блаженство дано.  
И жизнь твоя — сон, и счастье — сон,  
И этот миг — во сне твоём сон».

Но сон мой растаял, почуяв зарю:  
Раскрыл я глаза и на розу смотрю.  
И что ж: погасла искорка вдруг,  
И в розе сидит холодный паук<sup>1</sup>.

Так Гейне высмеивал розовые иллюзии, бесплотные мечты немецких романтиков, хотя и сам он порой поддавался их чарованию.

В ту пору двадцатитрехлетний поэт мучительно думал о судьбах немецкой поэзии. В небольшой статье «Романтика» (1820) Гейне не столько пробует определить сущность господствовавшего романтического направления, сколько наметить путь, по которому должно развиваться новое немецкое искусство.

В понимании Гейне «романтика» — это утонченность современного человека, ищущего новые слова и образы

<sup>1</sup> Перевод В. Левика.

для выражения новых чувств. Нельзя выдавать за романтику «месиво из испанской яркости, шотландских туманов и итальянского брэнчанья, спутанные и расплывчатые, словно выпущенные из волшебного фонаря образы, что так странно возбуждают и услаждают душу пестрой игрой красок и необыкновенным освещением. Поистине, образы, которым надлежит вызывать подлинные романтические чувства, должны быть столь же прозрачны и столь же четко очерчены, как и образы пластической поэзии».

В этой статье Гейне набрасывает свою творческую программу, требуя отказа от прославления идеализированного прошлого, от мистики. Любопытно, что Гейне понимает под романтическим искусством нечто гораздо более широкое, чем уже существовавшая тогда романтическая школа. В величайшие романтики он, наряду с А.-В. Шлегелем, зачисляет и Гете. Он хочет оторвать романтизм от христианства и рыцарства. В гейневском понимании романтическое искусство — это национальное искусство новой Германии, впервые вкусившей от буржуазных свобод. Наивно оценивая политическую ситуацию в Германии после национально-освободительных войн 1813—1815 годов, Гейне считает, что его родина уже не связана церковными и феодальными путами. «Германия теперь свободна: ни один поп не может заточить в темницу немецкие умы; ни один благородный дворянин не вправе больше кнутом гнать на барщину немецкие тела, и потому немецкая муза также должна снова стать свободной, цветущей, простодушной, честной немецкой девушкой, а не быть томной монашеской или кичащейся пред нами рыцарской девой».

Пройдет еще десятилетие, и Гейне в обстоятельной работе «Романтическая школа» скажет свое слово о реальном, историческом аспекте немецкого романтизма. раскроет его связь с католичеством и феодализмом, нанесет жестокие удары романтикам, отдавшим свое перо прусской реакции.

Таким образом, даже в дни наибольшего преклонения перед романтической школой, Гейне отказался принять целиком наследие романтики с ее мистицизмом и возвеличением церковно-феодального строя.

Но Гейне взял от романтической школы все жизнеспособное: ее связь с народным творчеством, обогатив-

ние немецкого языка из глубоких демократических источников, протест против прозаичности закоснелого мещанского быта. Он продолжил начатое романтиками использование мотивов народной легенды и сказки, расшатывание канонов классического стихосложения. Во всем этом нетрудно убедиться, читая страницу за страницей циклы «Книги песен».

Гейне по-своему воспринял приемы «кладбищенской» лирики. Уже здесь, в раннем цикле «Сновидения», сказала та «живость юмористического восприятия» поэта, о которой говорилось в приведенном выше рекламном объявлении издателя Маурера. Другими словами, Гейне со скрытой иронией рассказывает о том, как он теряет любовь. Поэт старается найти простые, прозрачные слова, будто рожденные народной песней, для передачи сложных и спутанных душевных переживаний.

В образе девушки, несущей ему гибель, Гейне воплощает недостижимую мечту о любви («Я видел странный, страшный сон», № 2). В чудесном саду, среди пышных цветов и весело щебечущих птиц, над мраморным водоемом склоняется девушка. Она печальна и бледна. Девушка полощет в воде белый холст для савана — и это видение исчезает, расплывается, как пена.

В дремучем лесу слышен стук топора. Девушка рубит могучий дуб для гробовых досок, — и снова видение тает.

В широкой степи девушка роет яму тяжелым заступом и напевает при этом песню.

Поэт узнает, что и саван, и гроб, и могила готовы для него. Его охватывает ужас, он падает в яму, вскрикивает и просыпается, возвращаясь к жизни.

В этом стихотворении применен тот прием параллелизма, который так часто встречается в народной поэзии. Страшное нагнетается при каждом новом видении, и поэт неизменно задает один и тот же вопрос девушке:

1. Скажи, девица, почему  
Белье стираешь, и кому?
2. Скажи мне, дева, наконец,  
Кому ты мастерить ларец?
3. Скажи мне, дева, почему  
Копаеть яму, и кому?

Ответы девушки также лаконичны и последовательны:

1. Так знай же, это саван твой.
2. ...правду говорю,—  
Я нынче гроб твой мастерю.
3. Твоя могила пред тобой<sup>1</sup>.

Ни один из существующих русских переводов (М. Михайлова, В. Зоргенфрея, Т. Сильман) не передает той подлинно народной лексики стихотворения, которая характерна для всего цикла «Сновидения». Здесь обилие уменьшительных форм существительных (Vögelein, Wänglein, Äuglein, Wässerlein и т. д.) и нарочито примитивная синтаксическая структура фраз, попарная рифмовка стиха с использованием неточных рифм — созвучий, свойственных фольклорной поэзии. Гейне добивался в этом цикле наибольшего приближения к содержанию и форме старинной песни в различных ее видах — от мастерзингеров и миннезингеров до бюргерской средневековой поэзии бродячих подмастерьев.

Как известно, немецкая народная песня далека от официальной религиозности, ей чужды строго евангельские или библейские темы. Но она часто строится на образах народной мифологии. Борьба доброго и злого начал связывается с борьбой бога и сатаны, ангелов и чертей. Народная песня, сказка, легенда не прочь посмеяться над чертом, которого провел за нос какой-нибудь сметливый крестьянин или расторопный ремесленник. В «Сновидениях» Гейне тоже наличествует столкновение добрых и злых начал. Схватка между небесными и адскими силами дается в несколько примитивном, нарочито грубоватом тоне немецкого фольклора или средневековых мистерий.

Любимая поэта знает ведовские чары: она призывает отказаться от любви небесной во имя земной улады, она предстает в образе адской соблазнительницы, но ей приданы реальные черты дочери палача, Иозефы.

Гейне описывает ночное свидание с любимой под адский хохот властителей тьмы (№ 6), он изображает брачный обряд на кладбище, где страшные видения на-

<sup>1</sup> Перевод Т. Сильман.

поминают протескные образы, созданные безудержной фантазией Э.-Т.-А. Гофмана (№ 7):

А вот на метле и старушка карга.  
Благослови же родного сылка!  
И ведьма, трясясь, выступает вперед;  
«Амины!» — произносит морщинистый рот.

Идут музыканты — к скелету скелет,  
Слепая скрипачка пиликает вслед;  
Явился паяц, размалеванный в прах,  
С могильщиком на худых плечах.

Двенадцать монахинь ведут хоровод,  
И сводня косая им тон задает,  
Двенадцать попов похотливых свистят  
И гнусность поют на церковный лад<sup>1</sup>.

Что это? Бред воспаленной фантазии, призванный отвлечь читателя от жизни? В таком случае мы вправе были бы причислить Гейне к тем романтикам, которые любым способом готовы уйти от действительности. Но нет! Сквозь все напромождение ужасов, сквозь мрачную бутафорию романтики проглядывает живая личность поэта, раскрывается действительная картина жизни. Гейне осмеивает мнимую святость брака в условиях окружающей его среды, презирует «тайнства» церковных обрядов, показывая их как уродливый шабаш ведьм и колдунов. Новый строй мыслей и чувств поэта особенно отчетливо проступает в следующем, восьмом «сновидении», также внешне сохраняющем традиционный характер «кладбищенской» лирики.

Любопытно припомнить, что года за три до написания этого стихотворения (а написано оно, по утверждению самого Гейне, в 1816 году) Вольфганг Гете создал не совсем обычную для него балладу «Пляска мертвецов». В ночной час поднимаются могильные камни, изпод земли выходят мертвецы в саванах, и, сбросив свои белые одеяния, они начинают неистовую пляску. Кладбищенский сторож, желая подшутить над мертвецами, уносит с собой один саван. Приходит время возвращаться в могилы, и мертвец, лишившийся савана, гонится за сторожем; тот в страхе взбирается на колокольню, разгневанный мертвец преследует его. В ужасе сторож бро-

<sup>1</sup> Перевод В. Зоргенфрея.

сает саван с вершины колокольни, белый холст повисает на карнизе. Скелет срывается с лестницы, падает наземь и разбивается. В этой маленькой балладе Гете отдал дань «лирике ужасов и кошмаров». Мертвецы, пляшущие в полночь на кладбище, обезличены у Гете. В них стерты черты земного существования, мы не знаем, кем они были, что делали в жизни.

Нечто другое у Гейне. Девятнадцатилетний поэт бродит по кладбищу, залитому лунным светом. Из могил поднимаются тени и рассказывают свои любовные истории.

Здесь Гейне рисует не фантастические фигуры покойников, а живых людей, которые, встав из могил, повествуют о своих земных чувствах и мыслях.

Вот портняжка-подмастерье, чье сердце ранила красота хозяйской дочери. Подмастерье поет песенку о том, как красавица пронзила его сердце ножницами и иглой. Эта песенка выдержана в народном стиле поэзии немецких ремесленников, где портняжка выступает любимым героем. Вспомним хотя бы сказку из сборника братьев Гримм о храбром портняжке, который «семерых убил», или народную балладу о портном в аду, где рассказывается, как он, пригласенный чертями сшить им штаны, расправляется с глуповатыми клиентами:

И со своим аршином  
Портняжка прибыл в ад.  
Давай лупить по спинам  
Чертей и чертенят <sup>1</sup>.

Гейне взял образ веселого, неунывающего портняжки и поставил его в трагическое положение несчастного влюбленного:

Служил я подмастерьем  
С аршином да с иглой.  
Раз-два аршином мерил,  
Проворно шил иглой.  
Зашла к нам ненароком  
Дочь мастера с иглой,  
Мне сердце черным оком  
Пронзила, как иглой <sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Перевод Л. Гинзбурга.

<sup>2</sup> Перевод В. Левика.

Вот юноша, который увлекся романами о «честных разбойниках», захотел быть неким подобием Карла Мора, и это погубило его. Вот актер, который владел сердцами на сцене, но не мог завладеть сердцем любимой. Вот студент, влюбленный в дочь профессора и не нашедший ответа в ее сердце, потому что она предпочла «тощего филистера с толстым кошельком».

Еще несколько таких же любовных историй рассказывает Гейне, и всюду любовь предстает как трагическое начало, ведущее к смерти. Однако любовь в изображении поэта — отнюдь не «переход от смертного к бессмертному и полное единство обоих начал», как учил Фридрих Шлегель и другие романтики. Гейне снимает с любви всякий мистический налет; человеческие чувства для него — нечто реальное, и крах этих чувств возникает в результате реальных человеческих и общественных отношений. Как жизненны и правдивы истории, рассказанные в этой балладе «кладбищенскими обитателями», так достоверен и точен язык этих рассказов. Несчастный портняжка говорит простым языком ремесленника, актер выражается высокопарно, словно выступает на подмостках, студент пользуется своим излюбленным жаргоном и даже в уста Смерти, с которой он выпил на брудершафт, вкладывает словечко «Fiducit», что означает «Будь здоров!». И в этих словах отражается «юмористический взгляд на вещи», свойственный даже раннему Гейне.

В этом восьмом сновидении выражено подлинное отношение поэта, отнюдь не метафизическое, к вызванному им из небытия кладбищенскому миру.

Цикл заключается знаменательным признанием:

Заклятья волшебного строки  
Забыл я, охвачен тоской,  
И духи во мрак свой глубокий  
Влекут меня за собой.

Прочь, темные силы, не надо!  
Оставьте, духи, меня!  
Земная мила мне услада  
В сиянье алого дня<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Перевод В. Зоргенфрея.



Кошмары действительности преследуют поэта, а сны приносят неотвязные повторения темы неразделенной любви.

Эта тема, проходящая в различных вариациях через поэзию Гейне-лирика, отнюдь не случайна.

Девушка, отвергающая бедняка ради богатого и ничтожного человека, — образ, настойчиво повторяющийся в лирике Гейне и воплощающий его личную любовную драму.

«Измена» кузины Амалии навела поэта на мысль об образе несчастного влюбленного, присутствующего на свадьбе любимой.

В цикле «Сновидения» поэт двояко изображает настроение невесты: порой ему кажется, что она печальна, что из глаз ее льются горькие слезы, — и это утешает его (№ 3). Но порой он видит, что «кругом веселье, блеск и шум», что «невеста радостью цветет» (№ 5).

Как резкий контраст этой радости дано в стихах настроение самого поэта — «железом скован мой язык, в немом молчанье я поник». Но — «бледный, недвижимый; убитый» поэт, как бы утешая себя, неизменно говорит, что все это — только страшный сон.

В стихотворении № 5 поэт рассказывает, как «властитель тьмы» умчал его в дом, где происходил брачный обряд его бывшей невесты. Жених наливает вино в бокал — это кровь поэта, жених разрезает яблоко — это сердце поэта. Символика, свойственная народной песне, напоминает подобную же аллегорическую игру в стихотворении № 2, когда девушка полощет холст для савана, рубит дуб для гроба и роет могилу.

Но по сравнению с остальными стихотворениями цикла «Сновидений» № 5 выглядит как бы неоконченным фрагментом. Это даже дало повод некоторым критикам считать стихотворение лишь подготовительным этюдом к балладе «Дон Рамиро». Очевидно, и сам поэт чувствовал фрагментарность № 5. Любопытно отметить, что во французском издании 1855 года в прозаический перевод этого стихотворения после одиннадцатой строфы он дал еще следующий аллегорический финал, вполне соответствующий стилистике всего стихотворения:

«Тайком они отделяются от толпы и направляются к выходу из зала; я хотел последовать за ними, но ноги

мои стали мраморными — горе превратило меня в камень.

Горе превратило меня в камень. Но я все-таки добрался до брачного покоя: две старухи сидели на корточках у двери.

Одна из них была Смерть, другая — Безумие. Они приложили костлявые пальцы ко рту, лишенному губ, — я хрипел, я задышался, наконец я стал хохотать, и этот хохот пробудил меня». Таким образом, по французскому варианту и это стихотворение, подобно некоторым предыдущим, заключено в рамку сна.

Если сам герой этих сновидений (Гейне) и его любимая даны в тонах лирико-патетических, то его соперник обрисован сатирически. Поэт подчеркивает ничтожество и чванство, внешнюю вылощенность и внутреннюю пустоту человека, который готовился повести к алтарю его любимую (№ 4):

Мне снился франтик — вылощен, наряден,  
Надменно шел, надменно он глядел,  
Фрак надушен, жилет блестяще бел,  
И что ж, — он сердцем черен был и смраден.

Он сердцем был ничтожен, мелок, жаден,  
Хоть с виду благороден, даже смел,  
Витийствовать о мужестве умел,  
Но был в душе трусливейшей из гадин<sup>1</sup>.

Противопоставление лирического героя, благородного, горящего светлыми порывами, этому напыщенному, самонадеянному щеголю составляет основу любовной трагедии, изображаемой поэтом. Не из высоких чувств, а из низменных материальных побуждений любимая оказывает предпочтение пустому жестокосердному богачу.

Гейне на частном примере, — изображая сокрушенные, раздавленные чувства, — приводит читателя к обобщению, показывает, в чем источник страданий мыслящего и чувствующего человека в условиях современной ему действительности, когда над миром царят всевластие богатства, надменность и спесь, сословные предубеждения.

<sup>1</sup> Перевод В. Левика.

В этих первых стихах проглядывает характерная черта поэта, отмеченная уже наиболее зоркими его современниками. Эта черта — своеобразный реализм, дающий правдивое изображение любовной трагедии. Описание внешнего облика действующих лиц, их разговорный язык — все звучало ново и неожиданно.

Недаром анонимный критик, отмечая правдивость и искренность поэта в изображении личных страданий, придавал этим качествам огромное значение и подчеркивал:

«В нашей поэзии еще ни один поэт не изобразил свою личную жизнь, свое существо с такой смелостью и с такой удивительной беспощадностью, как это сделал Гейне в своих стихах... В них господствует чистая объективность изображения, и в стихотворениях, личных по своему источнику, Гейне опять-таки строит объективный определенный образ субъективных своих состояний... Он не пускается в резонерство и в рефлексирование, он не пользуется философско-поэтическими словечками, но он создает картины, которые, сопоставляясь друг с другом, образуя единое целое, вызывают к жизни глубочайшие философско-поэтические идеи».

Этот критик называет стихи Гейне иероглифами, выражающими в немногих знаках большой мир чувствований и наблюдений.

Поэзия «кошмаров и ужасов» недолго приковывала к себе внимание Гейне. Он был слишком волевой и жизнелюбивой натурой для того, чтобы оставаться во власти ночных страхов: «Земная мила мне услада в сиянье алого дня».

2

С удивительной быстротой молодой Гейне овладевает формой, стилистикой и лексикой народной песни, народного романса. Глубокое проникновение в живую немецкую речь привело поэта к той простоте и безыскусственности, которые свойственны фольклору. Маленький раздел «Песни» дает множество неоспоримых примеров этому. Поэт, не прибегая к подражанию народной песне, вместе с тем совершенно в ее духе говорит о чувствах, радостях и страданиях влюбленного. Он, не стилизуя

своих песен на старинный лад, рассказывает краткую историю любви. Вот томление влюбленного, жаждущего свидания:

Утром я встаю, гадаю:  
Можно ль нынче ждать?  
Вечером томлюсь, вздыхаю:  
Не пришла опять! <sup>1</sup>

Неверность любимой; неизбежность разлуки, одиночество:

Кто вас обучает пенью?  
О птички, не надо петь,—  
К чему мне бывые мученья,  
Былую боль терпеть?

«Мы помним о девушке милой,  
Что песенку тела нам,  
Нас, птичек, она научила  
Золотым, чудесным словам».

Лукавые птички, молчите,—  
Что нужно вам, в толк не возьму.  
Отнять мою грусть хотите?  
Ее не отдам никому <sup>2</sup>.

Прощание с родными местами:

Колыбель моей печали,  
Склеп моих спокойных снов —  
Город грез, в чужие дали  
Ухожу я,— будь здоров!

Ах, прощай, прощай священный  
Дом ее, дверей порог  
И заветный, незабвенный  
Первой встречи уголок! <sup>3</sup>

Примирение с горем. Но какое примирение!

В страхе думал я сначала:  
Нет, не вынести мне никак!..  
А ведь вынес... и немало,—  
Но не спрашивайте: как.

Об этом «как» говорится на много ладов, во многих вариантах и в следующих циклах поэта.

<sup>1</sup> Перевод В. Коломийцева.

<sup>2</sup> Перевод Т. Сильман.

<sup>3</sup> Перевод В. Коломийцева.

Эти «Песни» — как бы первый эскиз будущих «маленьких песен о больших страданиях», составляющих «Лирическое интермеццо» и «Возвращение», — бесспорно, самые сильные разделы «Книги песен».

Уже в ранних «Песнях» чувствуется, несмотря на бесконечные любовные жалобы, жизнелюбие поэта, его привязанность к родной природе, к светлым радостям и сладким печалям земного бытия. Большая простота, естественность интонации составляют главное достоинство этого цикла. Гейне поет, как ему поется, не считаясь с тем, что множество больших и малых поэтов и до него говорили о терзаниях сердца, о любовной тоске.

Трагическая история любви проходит и через следующий раздел, названный «Романсы».

Здесь собраны первые попытки Гейне выйти за пределы чисто лирической субъективной формы. Это и удается поэту в несравненной балладе «Гренадеры» и в «Валтасаре». Поэт впервые приходит к исторической теме, к осмысливанию былого, он перебрасывает мост между прошлым и тем, что волнует его сегодня.

Без яркого и образного чувства истории Гейне не создал бы этих маленьких шедевров. Для этого, несомненно, было необходимо четкое понимание исторических фактов, которым поэт и обладал.

Однако одного знания истории мало для того, чтобы овладеть поэтическим искусством ее воссоздания: Гейне в данном случае придавал огромное значение воображению поэта, его интуиции. Он как-то высказал мысль, что «поэт во время творчества чувствует себя так, словно он, согласно учению пифагорейцев о переселении душ, уже некогда жил в различных образах, — и его интуиция служит ему воспоминанием».

В «Гренадерах» отражается юношеское увлечение поэта Наполеоном, — увлечение, нашедшее еще более яркое выражение в «Книге Le Grand».

Школьный товарищ Гейне, Иозеф Нейнциг, рассказывает в воспоминаниях, как однажды семнадцатилетний Гарри, с горящими от волнения щеками, прибежал к нему и прочел только что написанное стихотворение о двух гренадерах. Нейнцигу запомнилось, с каким глубоким чувством Гейне произносил слова: «Mein Kaiser, mein Kaiser gefangen!» («Мой император, мой император в плену!»). Действительно, это широко известно во всем

мире стихотворение, положенное на музыку Робертом Шуманом и ставшее популярной песней, производит огромное впечатление. Гейне удачно передает простой, грубоватый язык двух французских гренадеров, возвращающихся на родину из русского плена, их пламенную преданность Наполеону. Не надо забывать, что стихотворение создано после поражения французского императора, когда в Германии снова восторжествовала феодальная реакция. И можно удивляться, что семнадцатилетний юноша-поэт так ясно осознавал, что его родина вновь возвращается к былой раздробленности и бесправию немецкого народа. В такой обстановке восторженные слова гренадеров о Наполеоне, еще недавно принесшем на берега Рейна буржуазные свободы, звучали вызовом своре немецких князьков-деспотов. И в двадцатые годы прошлого века, когда реакция в Германии окончательно восторжествовала, Гейне нашел в себе достаточно гражданского мужества, чтобы открыто выразить свое презрение господствующему классу. Об этом свидетельствуют хотя бы «Сонеты», вошедшие также в первый сборник стихотворений. В цикле «Фреско-сонеты», посвященном школьному товарищу Гейне, Христиану Зете, вся Германия представляется отвратительным маскарадом, на котором царят лицемерие, пошлость, поклонение золотому тельцу и презрение к простым людям:

Личину мне! Отныне я плебей!  
Я не хочу, чтоб сволочь золотая,  
В шаблонных масках гордо выступая,  
Меня к родне причислила своей.

Хочу простых манер, простых речей,  
В которых жизнь клокочет площадная,—  
Ищу их, блеск салонный презирая,  
Блеск острословья, модный у хлыщей.

Я ворвался в немецкий маскарад,  
Не всем знаком, но знаю эти хари:  
Здесь рыцари, монахи, государи.

Картонные мечи меня разят.  
Пустая шутка! Скинь я только маску—  
И эти франты в страхе бросят пляску<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Перевод В. Левика.

Ноты социального протеста звучат в этих сонетах, проникнутых байроническими мотивами презрения к окружающему обществу.

Да, я смеюсь! Мне пошлый фат смешон,  
Уставивший в меня баранье рыло.  
Смешна лиса, что ухо наострила  
И нюхает меня со всех сторон.

Принявшая судьи надменный тон,  
Смешна высокомудная горилла,  
Смешон и трус, готовящий кадило,  
Хотя кинжал и яд припрятал он.

Когда судьба, нарушив наш покой,  
Игрушки счастья пестрые сломала  
И в грязь швырнула, черни на потеху,

Когда нам сердце грубою рукою  
Разорвала, разбила, растерзала,—  
Тогда черед язвительному смеху<sup>1</sup>.

Среди «гадкой своры», в атмосфере феодальной реакции, Гейне чувствовал себя одиноким, могущим противопоставить мрачной действительности только язвительный смех.

«Смеялся он зло,—пишет Луначарский,—так как примириться с действительностью не мог и страстно желал ее разрушить»<sup>2</sup>. Естественно, в голове юного Гейне бродили мысли о тираноборстве. Известно, с каким увлечением читал юноша драмы Шиллера «Разбойники» и «Коварство и любовь», как изучал он жизнь Кая и Тиберия Гракхов, героев римской истории.

Баллада «Валтасар» о последнем пире тирана, не менее чем «Гренадеры», свидетельствует не только об историческом чувстве Гейне, но и об его искусстве смело находить связи между историческим прошлым и современностью. Библейский рассказ о вавилонском царе Валтасаре, жестокосердном деспоте, взятый Байроном в поэме «Видение Валтасара», дал и Гейне тему для тираноборческой баллады. В критике не раз справедливо указывалось, что «историческое чувство» у Гейне было в высокой степени личным, что оно было связано с

<sup>1</sup> Перевод В. Левика.

<sup>2</sup> А. В. Луначарский, Статьи о литературе, Гослитиздат, М. 1957, стр. 595.

теми историческими моментами, которые так или иначе отвечали известным взглядам и настроениям самого поэта. Несомненно, что уже в эту пору Гейне, хотя и под романтическим покровом, выступает с революционными требованиями бюргерской демократии и жаждет очистить путь для освобождения родины от владычества феодальных князьков-тиранов, олицетворенных в образе Валтасара.

Даже и там, где поэт создает якобы «беспримесные», чисто романтические баллады, — он выступает защитником и пропагандистом новых идей и чувств «поэта третьего сословия», как назвал Гейне один из его первых критиков.

Во многих балладах и романсах, как и в лирике, изображается неразделенная любовь.

В балладе «Бедный Петер» речь идет о лирическом герое немецкой народной песни.

В веселом хороводе пляшут счастливые и влюбленные Ганс и Грета, а отвергнутый Петер жестоко страдает и хочет умереть.

В романсе «Дон Рамиро» бедного Петера сменяет испанский гранд, отвергнутый донной Кларой, вступающей в брак с Фернандо.

Баллада «Бедный Петер» раскрывает исключительное умение поэта передать дух народной песни — и в то же время, отказавшись от простой стилизации, проявить свое отношение к фольклорным традициям.

Прежде всего любопытна композиция стихотворения. В первом отрывке (всего их три и в каждом по три строфы) поэт сразу вводит нас в атмосферу веселого крестьянского праздника. Образы здесь наивны и просты. Петер — «бледен как мел». Он «в самом будничном платье», тогда как Ганс и Грета сверкают в свадебном убранстве.

Второй отрывок — это маленький монолог Петера. Печальная и тоже наивная, почти детская песенка о том, как болит его грудь, как не может найти он себе покоя, как влечет его к Грете.

Третий отрывок рассказывает о том, как увядает со дня на день Петер, которому нет больше места на земле.

Задушевный тон стихотворения прекрасно передает манеру старинной немецкой песни — одной из тех, которые пели бродячие подмастерья, паехухи, землепашцы.



Та же тема несчастной любви развернута и в романсе «Дон Рамиро», дошедшем до нас в двух вариантах. Первый, напечатанный за вычурной подписью «Си Фрейдгольд Ризенгарф», появился 27 февраля 1817 года в очередном номере «Гамбургского стража», жалкого издания, в котором Гейне предпочел подписаться псевдонимом.

Дон Рамиро (или дон Родриго первой версии) — храбрый испанский рыцарь.

В соответствии с этим и язык его речи, и ритмика стиха — иные, чем в «Бедном Петере». Петер произносит свой маленький монолог «рубленным стихом» (Knüttelvers) народной песни. Дон Рамиро — Родриго изъясняется типичными для испанского романса хорейческими тирадами, пышными и красочными, как средневековая Испания в изображении романтиков.

Известно, что учитель Гейне А.-В. Шлегель увлекался испанскими романсами. Еще до него Гердер в знаменитом сборнике «Голоса народов в песнях» дал переводы испанских романсов и приучил ухо немецкого читателя к легкости и музыкальности романсовой строфики.

Гейне передал внутреннюю динамику диалогов испанского романса не менее удачно, чем простоту лирических излияний бедного Петера:

#### Бедный Петер

Я в сердце боль ношу всегда,  
Помочь ничто не может:  
Пойду ль сюда, пойду ль туда —  
Тоска мне сердце гложет.

Он потерял заветный клад  
И гробу был бы только рад.  
Всего спокойней лечь туда  
И спать до Страшного суда<sup>1</sup>.

#### Дон Рамиро

Донна Клара! Донна Клара!  
Я твоим подвластен чарам!  
Обречен тобой на гибель,  
Обречен без состраданья.

Донна Клара! Донна Клара!  
Сладок жизни дар прекрасный!  
А внизу в могиле темной  
Сыро, холодно и страшно...<sup>2</sup>

Одни и те же мысли и чувства выражены здесь по-разному. Историко-географическая среда определяет язык и стиль героев баллад и романсов. Гейне влагает в уста своих персонажей слова, соответствующие их характеру и национальным особенностям.

<sup>1</sup> Перевод Ал. Дейча.

<sup>2</sup> Перевод Р. Минкус.

В немецкой балладе едва намечен пейзаж, обстановка дана скупо, без локальной окраски.

В испанском романсе Гейне любителю красочностью места действия:

После долгого упорства  
Уступает ночь рассвету.  
Словно сад, цветами полный,  
Раскрывается Толедо.

И ложится отблеск солнца  
На дворцы, на мрамор зданий,  
В вышине сияют церкви  
Золотыми куполами.

Словно гул пчелиных ульев  
Колоколен перезвоны.

. . . . .

Если сравнить первоначальный вариант романса с окончательным, то нетрудно убедиться в том, что Гейне, работая над стихотворением, укоротил его (на две строфы), убрал описания и привнес некоторые бытовые и психологические элементы, особенно в диалог между рыцарем и его бывшей возлюбленной.

В первой версии донна Клара, обращаясь к рыцарю, говорит:

Дон Родриго, храбрый рыцарь,  
Побороть себя ты должен,  
Приходи ко мне на свадьбу:  
Это просьба донны Клары.

Окончательная редакция гораздо конкретнее. Рыцарь дон Рамиро изображен как доблестный воитель против врагов:

Дон Рамиро, ты бесстрашно  
Побеждал в сраженьях мавров,  
Победи себя, Рамиро,  
Приходи ко мне на свадьбу.

Стремление к лаконичности и конкретности, очевидно, заставило поэта изъять некоторые ненужные детали.

В первой версии говорилось:

Выступает средь народа  
Пара юных новобрачных,  
Донна Клара, в черной шали,  
И в доспехах дон Фернандо.

Сотни глаз глядят, сверкая,  
Голоса гремят с восторгом:  
Слава дочери Кастильи,  
Слава рыцарю Кастильи!

Эти две строфы заменены одной:

И толпа благоговейно  
Молодых сопровождает,  
Окружает восхищенно  
Донну Клару и Фернандо.

Так Гейне, тщательно отделявая стихотворение, изымал все загромождающее, лишнее, мешающее читателю воспринять основную тему, главную сюжетную линию, идею. При этом он не забывал о художественном своеобразии произведения. Придав балладе «Дон Рамиро» форму испанского романса, Гейне позаботился о том, чтобы ввести в стих «романские ассонансы», строящиеся на повторении в конечных строках одной и той же строфы общей гласной буквы. Правда, такие ассонансы непривычны для уха немецкого (да и русского) читателя. Тем не менее Гейне выдержал этот принцип во всей балладе, считая его существенным для национального характера испанского романса.

Изучая «Романсы», мы можем легко проследить путь Гейне к сжатости и конкретности.

(Обратимся, например, к «Отплытию».)

Здесь всего двенадцать строк. Этот сюжет не раз повторяется в поэзии Гейне. В «Песнях» он точно так же прощался с «колыбелью своей печали», с городом, где было ранено его сердце. Недаром юный поэт перевел из Байрона «Прощание Чайльд-Гарольда». Но то, что дает английскому поэту повод для анализа чувств, у Гейне лишь материал для мимолетного штриха, мгновенной зарисовки, вместе с тем надолго входящей в наше сознание.

Поэт отплывает от берега родной страны и стоит, прислонившись к мачте. С прошлым все порвано:

Вот милой дом на берегу,  
На стеклах отсвет солнца;  
Гляжу я долго, но никто  
Не машет из окна<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Перевод В. Зоргенфрея.

Здесь простота, свойственная народной песне, примитивная обнаженность образов. Но именно это придает неповторимый характер задушевности сентиментально-романтической поэзии. Та прославленная ирония Гейне, которая помогала ему впоследствии преодолевать романтические иллюзии, уже впервые дает себя чувствовать в насмешливо-юмористических романах первого сборника, «Разговор в Падерборнской степи» представляет собой диалог поэта и мечтателя с прозаическим, «земным» человеком, не способным оторваться от будничного мира. Быть может, здесь звучит отголосок увлечения молодого Гейне романом Сервантеса о Рыцаре печального образа и его оруженосце Санчо Панса.

Мечтатель согласен принимать рев свиного стада и визг поросят за веселые звуки скрипок и контрабасов сельских музыкантов, старуху, жену лесничего, — за молодую красавицу, спешащую к нему на свидание, а «прозаик» грубо старается разочаровать его и вернуть к действительности. Ирония Гейне направлена именно против таких прозаических сердец, чуждых увлечения и мечтания. Конечно, он отдает предпочтение поэту, живущему среди грез, созданных им самим:

Все вопросы фантазера  
Осмеял ты ядовито...  
Одного ты не разрушишь —  
Что глубоко в сердце скрыто<sup>1</sup>.

Гейне выступал против самонадеянной тупости всезнающего мещанства и защищал права мечтателя; но это не значит, что он прославлял бесплодный уход от жизни в заоблачные сферы. Поэт по раннему горькому опыту знал, что жизнь разбивает золотые сны и в прекрасной розе «сидит холодный паук» («Сон и жизнь»). В веселой «Песне о дукатах» звучит невеселая мысль о том, что золотые дукаты — не звездочки на небе, не цветочки в поле, не золотые птички, что носятся в лазури. Это все — романтика, поэзия. А правда жизни сурова и лаконична:

Ах, дукаты золотые!  
Не найду я вас нигде —  
Ни в лазурных небесах,

---

<sup>1</sup> Перевод А. Плещеева.

Ни в долинах, ни в лесах,  
Ни на суше, ни в воде,—  
Лишь в глубинах сундука  
Моего ростовщика<sup>1</sup>.

Смех, ирония, сарказм Гейне помогли ему определять соотношение между мечтой и действительностью.

Пока молодой поэт витает в области мечты, он поддается обаянию немецких романтиков. Первая книга его стихов показывает, что он непревзойденный художник в сфере романтических настроений. Причудливость романтического воображения, богатство оттенков чувств и страстей, любовные жалобы, сентиментальные вздохи, гордая поза непонятой личности, режущие диссонансы при столкновении прозаической действительности с высоким поэтическим миром — все это содержится в его ранних стихах.

Но есть и нечто другое, что придает особую остроту и значимость поэзии Гейне той поры.

В его ранней лирике мы находим страстные попытки вырваться из мертвящих объятий немецкой романтической традиции. И там уже есть немало элементов, чуждых немецкому романтизму.

Романтические мечтания молодого Гейне разрушаются вторжением резко реалистического материала, деформирующего лирическую манеру романтиков. Поэт нарочно вклинивает в патетическую речь «прозаические» обороты и слова, которые контрастируют с высоким стилем лирико-романтических эмоций.

Гейне делает попытки качественно изменить каноны романтической поэзии.

Откуда берется тревога поэта, столь наделенного чувством жизни, страстной к ней любовью? Довольно правильный ответ на это дает Иммерман. Он указывает, что дарование Гейне враждебно тому безвременью, в котором вынужден пребывать поэт. Если вдуматься в смысл поэзии Гейне глубже, указывает Иммерман, то дело здесь вовсе не в любовной неудаче: «Бедная девушка, которую поэт упрекает с такой горечью, по существу, расплачивается за чужие грехи».

---

<sup>1</sup> Перевод Л. Гинзбурга.

Личная тема Гейне была раскрыта в его первых стихах так, что она приобретала большой социальный смысл. Читатели чувствовали, что личность — это частица общества, и болезнь отдельной личности свидетельствует о болезни общества. Вот почему Иммерман увидел в поэзии Гейне «ту горькую ярость против ничтожного, бесплодного безвременья и ту глубокую вражду к нему, которая кипела в целом поколении».

Еще прозорливее оказался тот анонимный критик, который лаконически подписался буквами Шм.

Этот критик остро поставил вопрос об отношении Гейне к современной романтической школе. Рыцарской, монашеской, феодальной романтики в стихах Гейне критик вполне справедливо не усмотрел:

«Чистая гражданственность и чистая человечность — единственный элемент, который живет в произведениях Гейне; мы не найдем в его произведениях ни малейшего намека на звон рыцарских шпор или на церковный ладан, на то, из чего, собственно говоря, состоят и средневековые и школа Шлегеля, по средневековой тоскующая. Одним словом, Гейне — поэт для третьего сословия».

Но при раскрытии темы «чистой гражданственности и чистой человечности» поэт черпал материал, образы и сюжеты из сокровищницы традиционной романтики. Это объясняется тем, что он не мог полностью еще найти свою манеру, служившую «противоядием от укуса тех змей, которые, угрожая смертью, подстерегали его в мусоре старых соборов и феодальных замков».

Но чем больше Гейне чувствовал узость романтизма, прикованного к прошлому, тем резче выступал он против него, прибегая к своей непревзойденной иронии.

### 3

Первый сборник Гейне «Стихотворения» не прошел незамеченным. Как уже отмечалось, появились отклики в печати, главным образом положительные, и исходили они от литераторов нового поколения, понявших основную тенденцию молодого автора. Ободренный удачей, Гейне непрерывно продолжал поэтическую работу.

В студенческие годы, проведенные в Бонне, Геттингене и Берлине, Гейне испробовал себя в новом для него жанре — драматургии, написав две трагедии в стихах: «Альмансор» и «Вильям Ратклиф». И все же он оставался по преимуществу лириком. Предложив берлинскому издателю Дюмлеру выпустить в свет обе трагедии, он поместил между ними новый цикл стихов, назвав его «Лирическое интермеццо» (1823). Крайне важно знать, как сам Гейне определял этот новый цикл стихов. В письме к издателю он говорил о «цикле юмористических песен в народном духе, образцы которых были напечатаны в журналах и своей оригинальностью вызвали большой интерес, похвалы и горькие порицания».

В «Лирическом интермеццо» все та же знакомая тема неразделенной, несчастной любви. Но в сборнике «Стихотворения» эта тема воплощалась в различных планах: песни, баллады, романса, сонета; в «Лирическом интермеццо» многообразие переживания поэта сосредоточено в шестидесяти пяти небольших лирических пьесах. Сам Гейне назвал этот цикл стихов «пропуском в лазарет его чувств», а стихи «Лирического интермеццо» характеризовал как «маленькие сентиментально-коварные песенки» (письмо к Иммерману от 24 декабря 1822 года).

Не надо превратно понимать выражение «лазарет чувств», образно примененное Гейне. В «Лирическом интермеццо» нет места больным, искривленным чувствам или упадочным настроениям поэта. Наоборот, мрачные мысли, порой набегающие на светлое чистое небо молодости поэта,— это только мимолетные тучки, быстро уходящие и оттеняющие сверкающее жизнелюбие лирика. Под «лазаретом» надо разуместь ту всеблагую умиротворяющую природу, которая лечит сердечные раны и помогает их заживлению. Так, вторая часть «Фауста» Гете открывается гармоническим слиянием героя с животворными силами природы. Правда, тревожная и мятежная натура Гейне не находит длительного успокоения. Он говорит о своей поэзии, что не знает, «где кончается небо и начинается ирония». Вот почему он называет стихотворения «Лирического интермеццо» — «сентиментально-коварными песенками». Действительно, в них много чувствительности («неба»), но есть немало

и того «коварства», которое изнутри взрывает видимую гармонию окружающего мира и превращается в иронию, враждебную этому миру.

Поэт уже накопил некоторый жизненный опыт, успел возненавидеть мир стяжательства и мещанства. Его образительные средства стали богаче, приемы стихотворной речи — многообразнее и сложнее.

Первая особенность «Лирического интермеццо» заключается в композиции цикла.

Отдельные песни лишены той самостоятельности, которая наблюдается в первом сборнике. Они все выдержаны в одной «сентиментально-коварной манере» и последовательно рассказывают историю неудачной любви от зарождения ее в майский день и кончая погребением этой любви в большом и тяжелом гробу.

Очевидно, Гейне добивался того, чтобы читатель понял замысел цикла в целом, и поэтому придавал огромное значение его композиции.

Так, например, в первом издании «Лирического интермеццо» отсутствовало вступительное стихотворение «В чудеснейшем месяце мае» (№ 1). Но когда Гейне собрал важнейшие стихи, написанные им до 1827 года, в «Книгу песен», он включил в «Лирическое интермеццо» наряду с особым прологом и это первое стихотворение, считая нужным дать целостное изображение всех переживаний влюбленного.

«Лирическое интермеццо» открывается светлыми, радостными стихами. Здесь нет ничего похожего на кошмары «Сновидений», на призрачную фантастику, насыщавшую первый сборник поэта.

В четких лирических строфах рисуются созревание и «кристаллизация любви» в сердце поэта.

В двух- и трехстрочных стихах (исключения редки) Гейне говорит о радостной любви, о счастье.

Природа сочувствует поэту, его сердце поет в соловьином хоре, его песня сливается с ароматом цветов, сверкает, как звезда.

Здесь широко использована символика природы. Поэт одушевляет и оживляет ее. Деревья ведут между собой беседу, песни превращаются в птиц, лотосы полны любовной неги, а любимая сравнивается с цветами.

Первое же стихотворение «В чудеснейшем месяце мае» передает созвучие природы и любящего человека.



Эта гармония выражается и в стилевом построении пьесы; она строится на строгой симметрии двух строф:

Im wunderschönen Monat Mai, Als alle Knospen sprangen, Da ist in meinem Herzen Die Liebe aufgegangen.	В чудеснейшем месяце мае Все почки раскрылись вновь, И тут в молодом моем сердце Впервые проснулась любовь.
---	--

Im wunderschönen Monat Mai, Als alle Vögel sangen, Da hab' ich ihr gestanden Mein Sehnen und Verlangen.	В чудеснейшем месяце мае Все птицы запели в лесах, И тут я ей сделал признание В желаньях моих и мечтах <sup>1</sup> .
---	---

Обе строфы начинаются одинаково, и сложены они синтаксически одинаково. Вообще в первых стихотворениях цикла внутренняя гармония подчеркивается внешними выразительными средствами: повторами одних и тех же словосочетаний, оттеняющими поэтическую мысль, и музыкальностью внутренних рифм. Вот, к примеру, № 3:

Die Rose, die Lilje, die Taube, die Sonne, Die lieb' ich einst alle in Lie- besunne. Ich lieb' sie nicht mehr, ich liebe alleine Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine; Sie selber, aller Liebe Bronne, Ist Rose und Lilje und Taube und Sonne.	Голубка и роза, заря и лилея,— Я прежде любил их, пылая и млея, Теперь не люблю, и мила мне иная, Иная, родная, моя неземная; Ее одну я в сердце лелею — Голубку и розу, зарю и лилею <sup>2</sup> .
--	--

В этих стихотворениях, как часто у Гейне, стиль как словесное выражение поэтической мысли находится в полном соответствии с этой мыслью, он даже помогает наиболее верному ее восприятию. Бывают случаи, когда Гейне весьма удачно пользуется внешней симметрией для раскрытия внутренних противоречий. Между душевным состоянием человека и природой существует соответствие, но иногда диалектически переходящее в противоречие, в антитезу. В стихотворении № 25 видим, как весной блаженствуют и природа и влюбленные, а

<sup>1</sup> Перевод П. Вейнберга.

<sup>2</sup> Перевод В. Зоргенфрея.

осенью увядают и природа и чувство влюбленных. Симметрия построения лишь подчеркивает антитезу любви — ее зарождение и крах. Картина весенней природы (первая строфа) противопоставлена ее увяданию (вторая строфа):

Die Linde blühte, die Nachtigall sang,	Немолчно звенели кругом соловьи,
Die Sonne lachte mit freundlicher Lust;	И солнце смеялось, и липа цвела;
Die Blätter fielen, der Rabe schrie hohl	Пророчил вьюгу вороний грай,
Die Sonne grüßte verdrossenen Blicks.	Луч солнца угрюмо глядел с высоты <sup>1</sup> .

Так же симметрично противопоставлены чувства влюбленных весной и осенью:

Da küßttest du mich, und dein Arm mich umschlang,  
Da preßttest du mich an die schwellende Brust.

Da sagten wir frostig einander: «Leb' wohl!»  
Da knickstest du höflich den höflichsten Knicks.

И ты приняла поцелуи мои  
И трепетно к сердцу меня привлекла...

И мы равнодушно сказали: «Прощай!»  
И вежливый книксен мне сделала ты.

Смысл стихотворения — в контрастах пейзажей, ситуаций и образов. В первом случае весной: цветущая липа, пение соловья, весело смеющееся солнце, поцелуи. Во втором случае: опадающие листья, воронье карканье, желчный луч солнца, холодные слова прощания и насмешливо-вежливый книксен. Гейне проводит полную параллель в противопоставлениях, — и этим в восьми строках рассказана история любви.

Антитеза — одно из самых сильных стилевых средств Гейне. Многие стихотворения «Лирического интермеццо» основаны на этом приеме. При помощи антитезы вводится ирония как способ снижения восторженного романтического чувства (№ 48):

<sup>1</sup> Перевод В. Левика.

Es liegt der heiße Sommer  
Auf deinen Wängelein;  
Es liegt der Winter, der kalte,  
In deinem Herzchen klein.

Горячий полдень лета  
На щечках твоих цветет;  
Зима в твоём сердечке,  
Холодным, словно лед.

Das wird sich bei dir ändern,  
Du Vielgeliebte mein,  
Der Winter wird auf  
den Wangen  
Der Sommer im Herzen sein.

Но знаю, дорогая,  
Что будешь ты иной!  
Зима на щечки ляжет,  
Спалит сердечко зной<sup>1</sup>.

Гейне пользуется не только смысловыми и образными, но и чисто словесными антитезами (№ 17):

Wie die Wellenscha-  
umgeborene  
Strahlt mein Lieb in  
Schönheitsglanz,  
Denn sie ist das  
auserkorene  
Bräutchen eines fremden  
Manns.

Я тебя, пенорожденную,  
Вижу в блеске красоты,  
Ведь супругою законною  
Не мою станешь ты<sup>2</sup>.

Здесь гомеровский эпитет «Wellenschaumgeborene» (пенорожденная), относящийся к Афродите, вышедшей, по греческому мифу, из пены морской, рифмуется с «auserkorene» (в русском переводе «законная»). Гейне нарочито берет два слова из разных стилистических рядов, чтобы подчеркнуть антитезу между мечтой влюбленного и действительностью. Во второй строфе стихотворения это противопоставление уже не только словесное, но и смысловое:

Herz, mein Herz, du  
vielgeduldiges,  
Grolle nicht ob dem Verrat;  
Trag es, trag es, und  
entschuldig' es  
Was die holde Törin tat.

Сердце, сердце терпеливое,  
За измену ты не мсти  
И безумство горделивое  
Милой дурочке прости.

Величая, сияющая уже чуждой поэту красотой, пенорожденная богиня его воображения превращается просто в «holde Törin» (милую дурочку).

По мере того как автор «Лирического интермеццо» от опьянения любовью приходит к рассудительности, к

<sup>1</sup> Перевод В. Звягинцевой.

<sup>2</sup> Перевод Ал. Дейча.

пониманию того, что любимая — только призрак в его жизни, — песни этого цикла становятся все печальнее.

Переломным является стихотворение двенадцатое. В нем перед лирическим героем открывается горькая истина — его не любят. Первая реакция поэта — принять это иронически:

Du liebst mich nicht, du liebst  
 mich nicht,  
 Das kümmert mich gar wenig;  
 Schau' ich dir nur ins  
 Angesicht,

Не любишь ты, не любишь ты,  
 Но мне совсем не больно.  
 Глядеть на милые черты —  
 С меня уже довольно.

So bin ich froh wie'n König.

Du hassest, hassest mich sogar,  
 So spricht dein rotes  
 Mündchen;  
 Reich<sup>1</sup> mir es nur zum Küssen  
 dar,  
 So tröst' ich mich, mein  
 Kindchen.

Что ты мне враг, что ты мне  
 враг,  
 Лепечешь ты невинно,  
 Но я прощу и боль и мрак  
 За поцелуй единый<sup>1</sup>.

Также иронически относится поэт к бессердечию любимой, к ее обманчиво-душевному облику. Одно из лучших стихотворений цикла — № 14. Здесь применен прием повтора, часто встречающийся в народной поэзии:

Auf meiner Herzlieb-  
 sten Augelein  
 Mach' ich die schönsten  
 Kanzenen.

На глазки возлюбленной моей  
 Создал я чудо-канцоны;

Auf meiner Herzlieb-  
 sten Mündchen klein  
 Mach' ich die besten Terzinen.

На ротик, что так хорош у ней,  
 Создал живые терцины;

Auf meiner Herzlieb-  
 sten Wängelein  
 Mach' ich die herrlichsten  
 Stanzen.

На щечки, что свежих роз  
 свежей,  
 Создал роскошные стансы.

Und wenn meine Liebste ein  
 Herzchen hätt',  
 Ich machte darauf ein hübsches  
 Sonett.

Как жаль, что у милой  
 сердечка нет, —  
 Не то я славный сложил бы  
 сонет<sup>2</sup>.

Быть может, любимая — только призрак, возникший в мозгу поэта в душный летний день (№ 16).

<sup>1</sup> Перевод А. Оношкович-Яцыной.

<sup>2</sup> Перевод В. Коломийцева.

Оказывается, такой чистой улыбке, таких светлых и добрых глаз не может придумать поэт. Он изображает василисков, скорпионов, вампиров,— и тут идет ироническая концовка:

Но тебя с повадкой лживой,  
Твой небесно-чистый вид,  
Взор твой набожно-фальшивый  
И поэт не сотворит<sup>1</sup>.

Затем эти иронические тона сменяются прежней патетикой (№№ 17—25). Поэт оплакивает любимую, ставшую женой другого. Воскресают в новой, субъективно-лирической форме образы дон Рамиро и бедного Петера, когда «сегодня скрипка поет и трубы гремят не зря — в свадебной пляске вьется возлюбленная моя» (№ 20).

Поэт ищет сострадания у природы. Он верит в то, что цветы и соловьи, еще недавно ликовавшие, готовы понять его горе и сочувствовать ему (№ 22):

Когда бы цветы узнали,  
Что сердце мое пронзено,  
Они бы мои печали  
Со мной разделили давно.

Когда бы терзания эти  
Поведал я соловью,  
Пропел бы он на рассвете  
Мне лучшую песню свою.

И если б мои ученья  
Достигли небесных высот,  
На землю мне в утешенье  
Спустился бы звезд хоровод.

Но где им знать про это?  
То ведомо ей одной.  
Разбила сердце поэта  
Она своею рукой<sup>2</sup>.

И когда, бледный и истомленный, лирический герой проходит по саду сияющим солнечным утром, какой контраст между сверкающей природой и несчастным влюбленным! (№ 45) Цветы склоняются к нему, исполненные сочувствия, и просят не сердиться на их «сестру».

Природа в «Лирическом интермеццо» не просто пейзаж, это — многообразное внешнее мира, помогающее раскрыть внутренний облик героя, его «я».

<sup>1</sup> Перевод Р. Минкус.

<sup>2</sup> Перевод Т. Сильман.

Об этом Гейне весьма четко говорит в «Путешествии по Гарцу»:

«Невероятное ощущается блаженство, когда внешняя природа сливается с нашим внутренним миром, когда зеленеющие деревья, мысли, чирикание птиц, немая тоска, синева небосклона, воспоминания и благоухание трав переплетаются в очаровательных арабесках».

Бесконечное многообразие жизненных явлений, по мнению Гейне, не может быть разложено по отдельным ящикам, как это делается в аптеке, и нельзя умственно, чисто логически разделять мир объективный (природу) и мир субъективный («я» человека). Гейне шутил по этому поводу: «Мы снабдили наши головы, точно в аптеке, тысячью ящичков: в одном — разум, в другом — рассудок, в третьем — остроумие, в четвертом — тупоумие, в пятом — ничто, а это и есть идея».

В стихах, как и в прозе, Гейне боролся за чувственное восприятие видимого мира, за познание природы и восставал против метафизического ее понимания как некой бесплотной «идеи».

Шлегель, Тик, Новалис и другие романтики искали в природе проявления неизведанного, страшного, леденящего кровь. Они охотно уходили в ночь, в могильный мрак, в уединение; ночная тишина, луна, освещавшая землю, наполняли сердце грустью и вместе с тем приносили какое-то неизъяснимое мистическое блаженство. Романтики искали в природе глубокое, исполненное таинственных предчувствий и предзнаменований, содержание.

Природа не выступает в лирике Гейне как источник страхов, предчувствий, намеков. «Великое биение пульса природы», о котором Гейне говорит в «Путевых картинах», ощущалось поэтом в прямом созвучии с биением собственного сердца. Поэт видит перед собой природу как многообразный мир, который понимает его, сочувствует его радостям и печалам.

Но он сам ограничивает себя в своих лирических творениях: из всего богатства явлений он избирает «всевозможные варианты истории Амура и Психен», иначе говоря любовную драму своей жизни. В письме к Иммерману от 10 июня 1823 года Гейне пишет: «Мне было легче применять искусство концентрации именно потому, что я изображал лишь кусочек мира, только одну-един-

ственную тему». В этом сосредоточении Гейне усматривает «печальную тайну» своей «поэтической мощи».

Но продолжим анализ «Лирического интермеццо». Разочарование поэта в любимой приводит его к горьким мыслям о причине ее измены.

Причина — в ее прозаическом, сухом сердце, неспособном понять «энтузиазма» поэта. Гейне варьирует эту мысль, сосредоточивая на ней все внимание.

Как освободиться от тоски и разочарования? Стоит ли упрекать любимую? Рыдать над непоправимым? Найти исход в ироническом отношении к любимой? Или в припадке отчаяния уйти из жизни?

В дальнейших стихотворениях цикла (№№ 26—32) отражены все эти настроения. Здесь и известное пятистишие (№ 30), в котором четыре строчки представляют собой маленький мадригал любимой, а последняя строка, резко с ним контрастируя, дает ироническую разрядку:

Глазок силые фиалки,  
Щечек пурпурные розы,  
Ручек белые лилен,  
Все цветет, не увядая <sup>1</sup>.

И тут следует заключительная строка:

Но сердечко лишь иссохло.

В этом цикле Гейне впервые отчетливо применяет такую острую, ироническую концовку (Schlußpointe), как прием нарочитого вторжения иронии в лиризм.

Так проводит поэт разрушительную работу, снижает традиционно-романтический стиль. Это делается путем вплетения иронии, насмешки, сарказма в лирико-эмоциональный стих. В обычный стиль романтической патетики вставляются нарочито «низкие», «прозаические» слова и выражения, составляющие кричащий контраст с «высоким» словарем контекста.

Возьмем, к примеру, двадцать седьмое стихотворение:

Была ты из самых верных,  
Всегда за меня стояла,  
Утехой мне бывала  
В моих невзгодах безмерных <sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Перевод П. Вейнберга.

<sup>2</sup> Перевод В. Коломийцева.

Это простое, но все же «поэтическое» выражение чувства признательности. Гейне не ограничивается этим: он конкретизирует, в чем выражалась «утеха», и сразу «высокий стиль» распадается, и под учтивостью поэта сквозит издевательская усмешка:

Взаимы мне давала помногу,  
Поила и кормила,  
Бельем бескорыстно снабдила  
И паспортом на дорогу.

Последняя строфа дает законченный иронический вывод:

Храни тебя бог, мое счастье,  
От засухи, от замерзанья,—  
Не дай лишь тебе воздаянья  
За это ко мне участие!

Гейне вводит в свою лексику даже иностранные слова (французские), преобразуя их по правилам немецкой этимологии и создавая таким образом «макаронический стих», например такую строку: «Ich aber bin nicht zu lachen karabel» (А я смеяться не способен). Причем немецкое «karabel» образовано от французского «сарable». В этом же трехстрофном стихотворении № 28, почти непереводаемом, мы встречаем и другие слова-новообразования: «passabel» (сносный), «miserebel» (жалкий). Лексическая игра призвана создавать комический эффект. Гейне часто пользуется такой игрой и в прозе.

В минуты горького отчаяния лирического героя тяготит отсутствие согласия между ним и природой. В № 31, семистишии, первые пять строк раскрывают со свойственной Гейне лаконичностью красоту и многообразие внешнего мира. Поэт связывает все пять строк одной рифмой, как бы подчеркивая полногласие, созвучие природы:

Die Welt ist so schön und der Himmel so blau,	Прекрасна земля, как сапфир небеса,
Und die Lüfte, die wehen so lind und so lau,	И овеяны ласковым ветром леса,
Und die Blumen winken auf blühender Au'	И мелькают всюду цветов глаза,
Und funkeln und glitzern im Morgentau,	И искрится поутру роса,
Und die Menschen jubeln, wohin ich schau'...	И веселы людей голоса... <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Перевод В. Зоргенфрея.



Две последние — диссонансирующие строки тоже связаны между собой рифмой:

Und doch möcht' ich im Grabe	И все-таки брежу я могилой —
liegen,	
Und mich an ein totes Liebchen	Лежать бы, обнявшись с моею
schmiegen.	милой.

Заключительный раздел «Лирического интермеццо» (№№ 33—65) повторяет те же мотивы любовной тоски.

Гейне пробует дать обобщенную картину одиночества и разрыва (№ 33 — «На севере диком стоит одиноко», № 39 — «Девушку юноша любит», № 49 — «Когда расстанутся двое»). Он в отдельных сатирических стихах издевается над пошлостью, равнодушием и сухостью жалких обывателей, которые его «истерзали и сделали смерти бледней: одни — своею любовью, другие — враждою своею».

Мотивы любовной неудачи героя переплетаются с мотивами осуждения мещанского общества, которому поэт враждебен, как и в былые дни создания своих сонетов. Каким уничтожающим сарказмом веет от стихотворения № 37, где показаны жалкие филистеры «на лоне природы»;

Надев сюртучки побогаче,  
Мещане гуляют в лесу,  
Резвятся в восторге телячьем  
И славят природы красу.

И тонут в блаженстве их души:  
Цветет романтически дол!  
И внемлют, развесивши уши,  
Как в чаще щебечет щегол<sup>1</sup>.

А вот другое общество, рангом повыше, именуемое «светским», рассуждает о любви (№ 50):

За столиком чайным в гостиной  
Спор о любви зашел.  
Изысканны были мужчины,  
Чувствителен пежный пол<sup>2</sup>.

Отдельные реплики советника, священника, графини, девицы удивительно выразительны, и в словах-возгла-

<sup>1</sup> Перевод Ал. Дейча.

<sup>2</sup> Перевод С. Маршака.

сах раскрывается внутренний мирок каждого из этих персонажей.

Снова переплетаются иронические стихи с лирическими, и весь цикл знаменует собой пеструю игру настроений. Глубокое впечатление производит фантастическая картина самоубийства героя (№ 64).

Взгляд был окутан мраком,  
Рот был залит свинцом —  
С окаменелым сердцем  
Я спал в гробу глухом<sup>1</sup>.

И вот любимая, раскаявшись, умоляет его встать из могилы, звучит нежно произнесенное имя «Генрих!», напряженный, исполненный драматической силы диалог между Генрихом и его любимой разрешается сладким пробуждением. Знакомый прием сновидения приобрел в этом стихотворении более резкую реалистическую окраску вплоть до упоминания имени Генрих. Поэт пережил тяжесть утраты любимой. Но он остался жить и хочет жить. В заключительном шестьдесят пятом стихотворении Гейне решает лишь схоронить «дурные, злые песни, печали дней былых!». Сказочные образы сочетаются здесь с образами вполне современными: гроб для прошлого должен быть обширней знаменитой гейдельбергской бочки, длиннее самого большого во времена Гейне моста через Рейн в Майнце, и гроб этот должны нести сказочные великаны, сильнее и выше, чем гигантская фигура святого Христофора в Кельнском соборе.

А знаете, на что мне  
Громадный гроб такой?  
В него любовь и горе  
Сложил я на покой<sup>2</sup>.

Несмотря на разнообразие сюжетов «Лирического интермеццо», во всем цикле существует единство поэтической манеры, которую сам Гейне определил как «сентиментально-коварную». Сочетание сентиментальности, чувствительности с иронией, нередко язвительной, которую поэт удачно назвал «коварством», было творческим своеобразием поэта. Однако и в этом он не был

---

<sup>1</sup> Перевод Р. Минкус.

<sup>2</sup> Перевод В. Левика.

лишен литературных родственников. Поздние романтики Иозеф Эйхендорф и Вильгельм Мюллер, следуя традициям народной песни, находили в ней тот же источник чувствительности и задушевного лиризма. Вильгельм Мюллер, особенно близкий Гейне по восприятию немецкого народного духа и родной природы, был почти его ровесником. Песни Мюллера, положенные на музыку Францем Шубертом, завоевали большую популярность, и вся Германия пела его песни про мельника, про молодого батрака, влюбленного в красавицу мельничиху, про рыбаку с острова Рюгена, про ловкого охотника, блуждающего в лесу. В 1821 году двадцатисемилетний Вильгельм Мюллер издает сборник «Семьдесят семь стихотворений из посмертных бумаг странствующего любителя охотничьего рога». Песни из народного быта были написаны в том духе немецкого фольклора, который всегда привлекал Гейне свежестью и безыскусственностью. Интересно отметить, что гражданские чувства, жившие в душе Мюллера,— демократичность и глубокая симпатия к народам, борющимся за национальное освобождение,— также привлекали Гейне. Он с воодушевлением читал «Греческие песни» В. Мюллера, где воспета освободительная борьба греков против турецкого ига. Это были первые образцы немецкой политической лирики двадцатых годов.

Высоко оценивая творчество В. Мюллера, Гейне писал ему: «Я достаточно зрел для открытого признания в том, что метр моего маленького «Интермеццо» имеет не только случайное сходство с вашим обычным метром, но и, вероятно, обязан вашим песням своими сокровеннейшими ритмами. Ведь именно в то время, когда я писал «Интермеццо», я ознакомился с милыми мюллеровскими песнями. Уже очень рано я воспринял влияние немецких народных песен; позднее, когда я учился в Бонне, Август Шлегель открыл мне много метрических секретов, но мне кажется, что только в ваших песнях я нашел то чистое звучание, ту подлинную простоту, к которым я всегда стремился. Как чисты, как ясны ваши песни, и все они песни народные. В моих стихах, напротив, до некоторой степени народна только форма; содержание же их принадлежит «цивилизованному» обществу, проникнутому условностями. Да, я достаточно зрел, чтобы подчеркнуть это, и когда-нибудь вы

прочтете мое публичное признание в том, что, узнав ваши «Семьдесят семь стихотворений», я впервые понял, как из старых, существующих форм народных песен можно создать новые формы, которые тоже народны, хотя в них нет ни подражания устарелой языковой неуклюжести, ни неприязательности» (7 июня 1826 года).

В этой исповеди есть много справедливого. Однако ни в какой мере нельзя считать Гейне простым подражателем Вильгельма Мюллера.

Гейне привлекает поэзия, близкая к народной песне, и он видит в ней «нетленную свежесть и юношескую самобытность». Ему нравится песенная лирика Гете; он ценит Бюргера, Фосса и, как уже было сказано выше, Мюллера и Эйхендорфа. Но он поднялся до реалистической критики современного ему общества. Не случайно в письме к Вильгельму Мюллеру он сообщает, что поэт-песенник Гейне кончен, потому что он стремится к искусству полемическому, гневному, прозаически-дикому, грубому: «Время очень уж гнусное; и тот, в ком есть сила и прямотушие, обязан мужественно вступить в борьбу с надутой скверной и невыносимо кичливой посредственностью, которые все больше распространяют свое влияние».

В ту пору Гейне не только мечтал о том, чтобы вступить в борьбу «с надутой скверной», но и осознал себя бойцом с феодальной реакцией и с мещанством, со всей тусклой средой, которая окружала его.

#### 4

«Священным покрывалом с алтаря прикрывает распутный вор омерзительную наготу! Кутила хлещет вино из золотого кубка чувства! Роза, гордая тем, что не хочет насладиться небесной росой, становится прибежищем паука, распухшего от яда».

Эти горькие слова о распаде всего священного и дорогого для людей вложил Карл Иммерман в уста героя своей трагедии «Карденио и Целинда». И эта цитата из Иммермана стала эпитафией к стихотворному циклу Гейне «Heimkehr» («Возвращение»<sup>1</sup>). Уже сам выбор

---

<sup>1</sup> Иногда в русском переводе «Опять на родине».

эпиграфа говорил о новых, еще более воинствующих настроениях поэта, восстающего против лицемерной неправды окружающей его среды. Впоследствии, при переиздании цикла, Гейне заменил этот эпиграф другим тоже из Иммермана, где, пожалуй, еще резче звучала основная идея поэта: «Нам ненавистна любая радость, если она половинчата, нам ненавистно всякое нежное бречанье. За нами нет никакой вины, зачем же нам таиться? Пусть негодяй опускает долу глаза, а честный может не мигая смотреть на свет».

Итак, поэтическим девизом цикла «Возвращение» была бесстрашная правда.

Обратимся к внешним обстоятельствам, при которых были созданы и напечатаны эти новые стихи.

Прошло три года со времени появления «Трагедий с лирическим интермеццо». Весной 1826 года в Гамбурге вышел первый том «Путевых картин» Гейне. В эту книгу прозы и был включен цикл стихов «Возвращение».

Характерно самое название: цикл биографически связан с приездом поэта в родные места.

Уже окончив университет и став доктором юридических наук, Гейне прибыл в Гамбург в ноябре 1825 года, чтобы заняться адвокатурой. У него не было никакой склонности к этой профессии, и он с отвращением думал о том, что ему придется выступать в суде, защищая плутни крупных бакалейщиков и нечистоплотных маклеров.

Пребывание в Гамбурге, «колыбели страданий», было для Гейне нелегким. Его отношения с дядей, Соломоном Гейне, на средства которого ему приходилось жить, складывались неровно. Поэт в расцвете творческих сил, горевший большими замыслами, должен был тратить энергию на мелкую борьбу с пройсками гамбургских родственников, находивших, что дядя-миллионер слишком щедро поддерживает «беспутного» племянника.

В 1823—1824 годах возникают отдельные стихи «Возвращения», в которых запечатлены настроения поэта, вспоминающего муки прежней любви или воскрешающего романтические мотивы детства. Наряду с историей старой любви намечается тема новой. \*Некоторые биографы Гейне, и прежде всего неутомимый исследо-

ватель его жизни и творчества Эрнст Эльстер, считают, что это новая любовь — Тереза Гейне, младшая дочь Соломона Гейне. Но доказательств этому очень немного, и почти все они — неубедительны. Правда, в письме к Мозеру (23 августа 1823 года) Гейне пишет о «новой глупости, пришедшей на место старой». Но выражено это так неясно и в письмах Гейне, как известно, столько шуток и мистификаций, что полагаться на туманное свидетельство поэта не приходится. Обычно ссылаются также на стихотворение № 6, где Гейне в реалистических, даже бытовых тонах рассказывает о якобы случайной встрече с гамбургской родней. Поэт узнает, что его любимая, вышедшая замуж, ждет ребенка. Он растерянно просит передать ей поздравление и, заметив ее сестренку, как бы невзначай роняет строфу:

В малютке есть сходство с любимой,  
Когда смеется она.  
Такие же очи лишили  
Меня покоя и сна<sup>1</sup>.

Вот, собственно, и все доказательства любви поэта к Терезе Гейне. Профессор Эльстер приписывает этой новой любви поэта возникновение таких перлов его лирики, как №№ 30—33 и 44—63. Честь и слава Терезе, если она вдохновила поэта на такие прекрасные стихотворения, но вернее всего эта любовь — лишь литературная фикция. И совсем уж курьезно выглядят замечания Эльстера, что знаменитое стихотворение (№ 62) «*Du hast Diamanten und Perlen*» («Твои жемчуга и алмазы») явно относятся к Терезе, потому что намекают на ее богатство как дочери миллионера.

Как бы там ни было, [изживание старой любви и зарождение новой определяют сюжет и композицию цикла «Возвращение»]

Основная тема — как бы пересекается вставками (интермедиями), где находим и короткострофные романтические баллады, и живописные морские пейзажи («куксгафенский цикл»), картины ночного города и сатирические сценки.

Здесь, как и в «Лирическом интермеццо», есть внутренняя связь между стихотворениями, составляющими вместе единое целое.

---

<sup>1</sup> Перевод Ал. Вознесенского.

«Возвращение» по композиции может быть примерно разбито на 7 групп:

- I. 1—4 Прелюдия.  
5 Интермедия.
- II. 6—14 Встречи и впечатления на берегу моря.
- III. 16—27 Утраченная любовь.  
28—29 Интермедия.
- IV. 30—36 Лирические воспоминания поэта.  
37 Интермедия.
- V. 38—44 Возвращение в родительский дом, воспоминания детства, приготовление к отъезду.
- VI. 46—64 Новая любовь, новые признания.  
65—66 Интермедия.
- VII. 66—87 Путевые образы, любовные встречи, городские и сельские пейзажи.  
88. Эпилог.

Деление это условно. Но важно установить, что Гейне тщательно следил за правильным расположением отдельных пьес цикла и, когда публиковал их в журналах, до появления в книге, указывал, что их надо печатать в том порядке, в каком он расположил.

Гейне справедливо опасался, что стихи «Возвращения» покажутся староверам от литературы еще менее приемлемыми, чем «Лирическое интермеццо». Посылая «Тридцать три стихотворения» Губицу для «Собеседника», он писал:

«Вас страшно удивит ноншалантное и странное в форме некоторых стихотворений; может быть, это даже возбудит у вас и у других отчаянные сомнения, но я все-таки знаю, что эти стихотворения наиболее самобытные из всего, что я до сих пор дал. Затем я желаю, чтобы вы, если вообще найдете их достойными печати, воздержались бы от всего губицевского — вы понимаете, что я подразумеваю, — чтобы вы в печати не изменили ни одного слова, ни одного слога; если это для вас невозможно, то не печатайте стихотворений совсем...» (9 марта 1824 года).

По-видимому, Губиц внял просьбе Гейне и, не испугавшись «странностей и небрежностей» в форме некоторых стихотворений, напечатал их, соблюдая также тре-

бования поэта, чтобы весь цикл появился на одной и той же неделе, то есть в четырех последовательных номерах. Больше того: Гейне пометил в рукописи те стихи, которые должны быть напечатаны группой, на одной странице.

Каковы же характерные черты «Возвращения»?

Они уже до некоторой степени известны нам: это — приближение к народно-немецкой песне и использование традиционной формы для нового содержания.

Приведем пример.

В старонемецкой народной песне «Прощание мельника» говорится:

На той горе высокой  
Красуется дом золотой,  
С балкона глядят в долину  
Три девушки ранней порой.

Мария и Елизавета —  
Двух старших сестер имена;  
А третью назвать не могу я:  
Мне жизни дороже она<sup>1</sup>.

Гейне, перепевая сентиментальную песню немецкой старины, берет из нее зачин (№ 15):

На той на горе на высокой  
Есть замок, на замке шпиц.  
Живут там три девицы,  
А я люблю трех девиц<sup>2</sup>.

Народная песня рассказывает о разлуке влюбленных в меланхолично-лирическом тоне:

Но, ах, колесо сломалось,  
Любви отлетели дни,  
Любовникам надо расстаться,  
Прощаются молча они.

А у Гейне — «коварно-иронический» финал:

А во вторник был там праздник,  
На горе, у моих девиц.  
В возках, верхом, в каретах  
Наехало много лиц.

---

<sup>1</sup> Перевод Ал. Дейча.

<sup>2</sup> Перевод Ю. Тынянова.



Меня туда не позвали,  
А тут-то и вышел грех,  
Заметили тетки и дяди —  
И подняли их на смех.

Так поэт изменяет сюжет немецкой народной песни и, оставаясь в ее стихии, создает сатирическую картинку с намеком на загородную виллу Соломона Гейне и ее обитательниц.

Но самым разительным примером может служить знаменательное стихотворение, известное во всем мире под условным названием «Лорелея». В цикле «Возвращение» оно именуется по первой строке «Не знаю, что стало со мною» (№ 2). Старинная рейнская легенда о речной фее Лорелей (по имени скалы Лур-лей на Рейне близ Бахаракха), естественно, привлекла к себе романтиков, пленявшихся поэтичностью образа волшебницы, поющей обольстительную песню на скале и заманивающей пловцов. Трудно сейчас восстановить первоначальные сюжетные линии легенды. В вышедшем в 1818 году «Справочнике для путешественников по Рейну» Алоиза Шрейбера есть несколько строк, посвященных этой легенде: «В древние времена в сумерки и при лунном свете на скале Лур-лей появлялась девушка, которая пела столь обольстительно, что пленяла всех, кто ее слушал. Многие пловцы разбивались о подводные камни или погибали в пучине, потому что забывали о своей лодке, и небесный голос певицы-волшебницы как бы уносил их от жизни».

Клеменс Брентано в романе «Годви» (1801—1802) поместил первую стихотворную разработку легенды, по-видимому придумав свой сюжет<sup>1</sup>. Его Лоре Лей — чаровница, пленяющая каждого, кто к ней приближается. Но победы над сердцами ей не нужны, потому что единственный, кого она любила, покинул ее.

Брентано придает наивно-обольстительному образу немецкой народной мифологини, рейнской волшебнице Лоре Лей, демонические черты несчастной женщины, тяготящейся своим волшебством и помимо своей воли губящей людей.

---

<sup>1</sup> Н. И. Балашов в интересной работе «Структура стихотворения Брентано «Лорелея» и неформальный анализ» дал вдумчивое истолкование рейнской легенды и ее поэтической трактовки у Брентано. См. «Филологические науки», 1963, № 3.

Loreley nach Geyne

Es ward uns ein Fall im westlichen  
Theil von der Rheinung, die;  
Im Schiffe mit allen Leuten,  
Das kommt uns in der Rheinung.

Die Loreley die ist ein so schön,  
Und wir sie schick der Rheinung;  
Das Schiff der Rheinung furcht  
Der Rheinung furcht

Die Loreley die ist ein so schön,  
Und wir sie schick der Rheinung;  
Das Schiff der Rheinung furcht  
Der Rheinung furcht

Die Loreley die ist ein so schön,  
Und wir sie schick der Rheinung;  
Das Schiff der Rheinung furcht  
Der Rheinung furcht

Die Loreley die ist ein so schön,  
Und wir sie schick der Rheinung;  
Das Schiff der Rheinung furcht  
Der Rheinung furcht

Die Loreley die ist ein so schön,  
Und wir sie schick der Rheinung;  
Das Schiff der Rheinung furcht  
Der Rheinung furcht

Представ на суд перед епископом и очаровав его самого, Лоре Лей в духе христианского благочестия просит сжечь ее на костре как еретичку.

«Проклясть не в нашей власти  
Тебя, о Лоре Лей!  
Пылает пламя страсти  
Уже в груди моей.

А если б жезл, о боже,  
Разбил я на куски,  
Мое бы сердце тоже  
Разбилось от тоски».

«Святой отец, не надо  
Смеяться надо мной!  
Мне не нужна пощада  
В обители земной.

Зачем мне жить? Поверьте  
Несчастной Лоре Лей!  
Я жажду только смерти  
И к вам пришла за ней.

Я в горе нестерпимом,  
Не в силах жить и дня,  
Я брошена любимым,  
Ушел он от меня»<sup>1</sup>.

Епископ, растроганный ее просьбами дать отпущение грехов, приказывает отправить Лоре Лей в монастырь. Три рыцаря сопровождают красавицу. Добравшись до крутой скалы на Рейне, Лоре Лей легче дикой серны взбегает на вершину утеса. Ей кажется, что по реке плывет ее любимый, и в отчаянии она бросается в пучину.

Небольшая баллада Брентано отличается несомненным драматизмом. Динамика действия достигается необычайно энергичным трехстопным ямбическим стихом, звонким и метрически правильным. И только в конце баллады поэт, передавая крик трех рыцарей, потрясенных внезапной гибелью Лоре Лей, ломает ритм стиха и переходит к усеченному трехстопному амфибрахию: «Als wären es meiner drei!» («Как будто все трое — я!»)

В роман Иозефа Эйхендорфа «Предчувствие и действительность» («Ahnung und Gegenwart», 1815) вошло

---

<sup>1</sup> Перевод Е. Эткинда.

его стихотворение «Лорелей». Автор ссылается на одну «известную рейнскую сказку», которой придает свое поэтическое толкование. Его Лорелея — лесная волшебница, и это не удивительно, так как Эйхендорфа недаром называют «певцом немецкого леса». Колдунья лесного царства Лорелея, по старой традиции, владеет и замком на Рейне. Баллада Эйхендорфа, впоследствии публикуемая и вне романа, содержит нечто сходное с гетевским «Лесным царем». Она написана в том же прерывистом, лихорадочном ритме, и ее финал также трагичен для путника, осмелившегося проникнуть в дремучий лес.

Генриху Гейне были известны стихотворения Brentano и Эйхендорфа, но вернее всего толчком к созданию его «Лорелей» послужило небольшое стихотворение друга Эйхендорфа, малоизвестного романтического поэта Отто Генриха фон Лебена, опубликованное в 1821 году в карманной книжке «Урания». Приведем его полностью:

Едва засеребрится  
Высокая луна,—  
С утеса в Рейн глядится  
Красавица одна.

То глянет вверх незряче,  
То вновь посмотрит вниз  
На парусник рыбачий...  
Пловец, остерегись!

Краса ее заманит  
Тебя в пучину вод,  
Взгляд сладко одурманит,  
Напев с ума сведет.

Не зря с тоской во взоре  
Она глядит окрест...  
Не верь прекрасной Лоре,  
Беги от этих мест!

От песни и от взгляда  
Спеши уплыть скорей,  
Спасть от водопада  
Златых ее кудрей.

Не одного сгубила  
Русалка рыбака.  
Черна в волнах могила.  
Обманчива река <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Перевод Л. Гинзбурга.

В приведенном стихотворении Лебена, казалось бы, имеются все составные части стихотворения Гейне: прибрежная рейнская скала с бурлящей водой внизу, волшебная дева Лорелея, заманивающая песней пловца, ее золотые волосы, неосторожный лодочник, не чувствующий опасности. Но вместе с тем стихотворение Лебена не оставляет того глубокого лирического впечатления, которое вызывает «Лорелея» Гейне. Переложение рейнской легенды, сделанное Лебеном, бесцветно и монотонно; это, так сказать, добросовестная иллюстрация, и только. Даже обращение к пловцу от имени автора не вносит сколько-нибудь значительной эмоциональности в стихотворение. Кроме того, однообразное движение трехстопного ямбического стиха, впрочем традиционно для современных Лебену обработок народных песен, мало способствует впечатляемости.

Иное дело у Гейне. Его стихотворение прежде всего проникнуто глубоким лирическим чувством. Он не пересказывает рейнскую легенду, а передает свое, индивидуальное, субъективное впечатление от нее. Возьмем первую строфу, которая сразу привносит в нее лирическое звучание:

Не знаю, что стало со мною,  
Печалью душа смущена.  
Мне все не дает покою  
Старинная сказка одна<sup>1</sup>.

По-немецки эта строфа звучит так:

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,  
Daß ich so traurig bin;  
Ein Märchen aus alten Zeiten,  
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.

Первая строка начинается со слова «ich» («я»), во второй строке снова «ich» («я»). И в четвертой строке снова личное местоимение «mir» («мне»).

Так переносится центр тяжести, и героем стихотворения становится не Лорелея, а сам поэт, задумчиво и задумчиво передающий свое настроение.

---

<sup>1</sup> Перевод В. Левика.

В заключительной строфе Гейне снова выражает субъективную мысль от первого лица, от самого поэта:

Я знаю, река, свирепея,  
Навеки сомкнется над ним,—  
И это все Лорелея  
Сделала пеньем своим.

Некоторые плоские реакционные критики типа немецкого профашиста Адольфа Бартеляса тупо попрекали Гейне за то, что он «поднял базарный крик, обвиняя Лорелею в злодеянии». Но ведь Гейне заканчивает стихотворение не восклицаниями, не обвинением Лорелеи, а мечтательно-печальным признанием пагубной силы любви, против которой никто не может устоять, и символом этой губительной любви, живым ее воплощением служит волшебница Лорелея, помещенная в чарующую рамку рейнской природы.

Прохладен воздух. Темнеет,  
И Рейн уснул во мгле.  
Последним лучом пламенеет  
Закат на прибрежной скале.

В четырех строках мастер зрительных образов создает величественную картину: скала, озаренная последним пурпуром заката, и спокойно текущий, подернутый дымкой Рейн — составляют изумительную цветовую гамму. Повествование ведется в замедленном, мечтательном тоне. Слово расслабленный, течет стих, не вкладывающийся в обычные размеры тонической системы. Русские переводчики, каждый по-своему, пытаются найти соответствующие интонации для передачи величаво-спокойного изображения места действия легенды. Чаще всего им служит, как и Гейне, сочетание амфибрахического и ямбического размеров<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Первым пришел к разрешению ритмической задачи перевода «Лорелей» на русский язык Ал. Блок. В письме к С. А. Венгеру 19 ноября 1909 года он писал: «Позвольте предложить Вам для сборника Литературного Фонда этот мой перевод знаменитой «Лорелей». Решаюсь остановиться именно на этом стихотворении, так как в нем мне удалось, кажется, передать все тонкости размера, и, насколько я знаю, впервые» (Александр Блок, Собр. соч., т. III, 1960, стр. 638—639).

Но вот перед поэтом появляется Лорелея. Стих становится напряженнее, описания теряют былую мечтательность, приобретают живость:

Там девушка, песнь распевая,  
Сидит на вершине крутой.  
Одежда на ней золотая,  
И гребень в руке — золотой.

И кос ее золото вьется,  
И чешет их гребнем она,  
И песня волшебная льется,  
Неведомой силы полна.

Амфибрахическое течение стиха величаво и в то же время необычайно изящно. Теперь как бы лучом яркого света озарена вершина горы, где красноватый закат играет на червонном золоте кос и на золотом гребне, который держит Лорелея. И снова смотрим вместе с поэтом вниз, на Рейн. С нарастающей тревогой звучат стихи, в которых отражается смятение чувств бедного гребца:

Охвачен безумной тоскою,  
Гребец не глядит на волну,  
Не видит скалы пред собою,—  
Он смотрит туда, в вышину.

Обычная для Гейне лаконичность. В четырех строках он передал безумную страсть юноши-гребца, подавшегося чарам Лорелеи. Там, где Лебену понадобилось несколько строф, чтобы донести тревогу гребца до сознания читателя, там, где он предупреждает погибающего, заклинает его беречь себя, Гейне в немногих словах достигает желаемого эффекта. Читатель словно видит перед собой челнок, увлекаемый в пучину, и безумного юношу, устремившего взор на волшебное видение.

Больше ничего и не нужно: ярчайший зрительный образ меркнет, точно ночь окутывает коварный Рейн, с виду такой спокойный, и поэт, заканчивая повествование, делает в печальной задумчивости вывод о грозной силе всепоглощающей страсти.

В «Лорелее» Гейне столько сказано, что трудно поверить, как такое огромное содержание вмещено в двадцати четырех строках, а между тем это так. Малень-

ким стихотворением Гейне доказал огромное значение своего поэтического новаторства. Он отказался от канонов обычной метрической системы и последовательно проводил там, где ему подсказывало художественное чутье, принципы интонационного стиха. Разумеется, любое стихотворение, каким бы размером оно ни было написано, строится на интонациях, на тех логических ударениях, которые хочет поставить поэт в том или ином случае. Но гейневский стих, эмоционально-интонационный, очень часто не вмещался в «прокрустово ложе» всех известных размеров тонической системы. Тогда Гейне, ссылаясь на примеры народной поэзии, не боялся вводить в одно и то же стихотворение самые разнообразные размеры, нередко сводя в одной строке двухстопные и трехстопные ритмы, подчиняя все это, казалось бы, неорганизованное разнообразие одному только принципу — логической интонации. \

Очень часто, особенно в немецких школьных хрестоматиях, старались сделать стихи Гейне «глаже» и даже вставляли слоги для выравнивания ритмического рисунка.

Например, строку:

Ein Märchen aus a l t e n Zeiten

перedelывали в

Ein Märchen aus u r a l t e n Zeiten.

Строку:

Und ruhig f l i e ß t der Rhein

в

Und ruhig f l i e ß e t der Rhein.

В строках:

Ihr g o l d n e s Geschmeide blitzet,  
Sie kämmt ihr g o l d e n e s Haar.

В первой строке «goldnes» заменяли «goldenenes» и наоборот.

Такие «правщики» оказывали медвежью услугу Гейне: желаемой «гладкости» им, к счастью, добиться не



удавалось. Но они изгоняли из поэзии Гейне живое и неповторимое очарование его гибкого, капризного и передающего любое дыхание мысли стиха.

Известно, как Гейне при жизни боролся против всяких искажений своего метра, а попытки редактора Губица «выправить» шероховатости иронически называл «губицизмами» (см. приведенное выше письмо Губицу).

Долгое время Гейне переводился на русский язык приглагоженно и прилизанно.

Так, например, П. И. Вейнберг, один из первых переводчиков немецкого поэта, сделал «Лорелею» трехстопным хореем, и в результате получилось то «бренчание», против которого так восставал Гейне:

Золотым их чешет гребнем,  
И притом поет она,  
И мелодия той песни  
Поразительно сильна.

Слова все переведены с большой добросовестностью, но дух поэзии Гейне отлетел; его стих, то мечтательно-спокойный, то страстно-напряженный, пропал, растворился в «балалаечных» куплетах Вейнберга.

Несмотря на неповторимую и трудно передаваемую на другие языки чисто музыкальную впечатляемость гейневской «Лорелеи», это стихотворение почти у всех народов считается одним из величайших созданий мировой лирики. Даже немецкие фашисты в период своего кровавого господства не могли изгнать из памяти немецкого народа строфы «Лорелеи», давно ставшие народной песней. Но во всех нацистских песенниках бессмертная «Лорелея» печаталась с лаконичным указанием «автор неизвестен».

Нужно отметить еще одну черту, существенную для понимания гейневской «Лорелеи». Народное сказание не просто передается поэтом, а освещается с точки зрения современного человека, пересмысливается. Под текстом фантастической легенды о рейнской чаровнице проглядывают и те реальные суждения поэта о любви, о жизни, которым Гейне придавал огромное значение, создавая цикл «Возвращение». Именно этим он отличал свои песни, свойственные психике «цивилизованного человека», от песен чисто народных.

В цикле «Возвращение» стиль письма Гейне приобретает реальные детали, более тщательно отработанные, чем в прежних стихах, поэт становится суровее в своих приговорах окружающей его среде.

Реалистические тона ясно вырисовываются в пейзажах цикла. В известном стихотворении (№ 3) «Печаль, печаль в моем сердце...» поэт дает четкий, полный зрительных образов, пейзаж:

Внизу канал обводный  
На солнце ярко блестит.  
Мальчишка едет в лодке,  
Закинул лесу — и свистит.

На том берегу пестреют,  
Как разноцветный узор,  
Дома, сады и люди,  
Луга, и коровы, и бор.

Служанки белье полощут,  
Звенят их голоса,  
Бормочет мельница глухо,  
Алмазы летят с колеса.

А там — караульная будка  
Под башней стоит у ворот,  
И парень в красном мундире  
Шагает взад и вперед<sup>1</sup>.

Брат поэта, Максимилиан Гейне, указывает в воспоминаниях, что все описание местности точно соответствует пейзажу Люнебургского вала вплоть до того, что ганноверские солдаты в ту пору действительно носили красные мундиры.

Не менее реалистичны зарисовки друзей, знакомых, близких поэта, вводимые им в стихотворения. Нередко Гейне утрирует отдельные черты их характера и придает им сатирическую окраску. Вспомним хотя бы «рифмованную фотографию» (слова Максимилиана Гейне) друга поэта Рудольфа Христиани (№ 65), с которым он был особенно близок в Люнебурге.

Этот юноша прелестный  
Почитатель страстный Гейне,  
Щедр на устрицы, ликеры,  
Утопил меня в рейнвейне.

---

<sup>1</sup> Перевод В. Левика.

Галстук носит он моднейший,  
Фрак отлично отутюжен.  
Он с утра спешит услышать,  
Что здоров я, не простужен.

Предрекает мне он славу,  
Ловит все мои остроты,  
Быть полезным мне хотел бы,  
Снять с меня мой заботы.

А потом в домах известных  
Горячо за чашкой чая  
Он стихи мои читает,  
Дам прекрасных улаждая <sup>1</sup>.

В стихотворении (№ 66) «Приснилось мне, что я господь...» Гейне вспоминает о другом своем приятеле, поляке Эвгене Бреза, с которым поэт учился в Берлинском университете и у которого некоторое время гостил в Польше. Во сне Гейне приказывает архангелу Гавриилу притащить в небесные чертоги своего дорогого друга Эвгена.

В первоначальном варианте Эвген даже фамильярно назывался «Генюша». Изображая польского графа-повесу, поэт советует своему посланцу искать Эвгена не в церкви Ядвиги, а у «фрейлейн Мейер».

Это имеет свое бытовое объяснение: храм святой Ядвиги — единственная католическая церковь в Берлине, и естественно, что Бреза, как поляк-католик, мог бы находиться только в этом храме. «Фрейлейн Мейер» — популярное в Берлине кафе. Отсюда возникает шутка Гейне — у какой из двух дам искать Эвгена:

Его за книгой не ищи —  
Вино милей, чем книги;  
У «Фрейлейн Мейер» он сидит  
Скорей, чем у Ядвиги <sup>2</sup>.

Вообще в этом стихотворении под покровом сна содержится язвительная сатира на Берлин и берлинцев. Вначале Гейне, публикуя это стихотворение, писал вместо Берлин — «город Икс-икс». Но это не помогло ему. Берлинские чиновники и офицеры не могли простить издевательств на их счет. Гейне рассказывает, как, став

---

<sup>1</sup> Перевод А. Глобы.

<sup>2</sup> Перевод Ал. Дейча.

богом, он решил облагодетельствовать Берлин и ниспослать дождь из рейнвейна, к тому же превратить камни мостовой в отборных устриц:

Берлинцы — мастера пожрать,  
И в счастья непрочном  
Бегут судейские чины  
К канавам водосточным.

Поэты все благодарят  
За пищу даровую,  
А лейтенанты-молодцы  
Знай лижут мостовую.

Да, лейтенанты — молодцы,  
И даже юнкер знает,  
Что каждый день таких чудес  
На свете не бывает.

Взбешенные юнкеры грозили расправиться с Гейне, и он даже принимал некоторое время меры, чтобы не попасть под чью-нибудь рапиру.

В ряде других стихотворений обнаруживается то же стремление к точности в обрисовке быта. Встает жизнь маленького городка или приморского рыбацкого поселка близ Куксгафена. Это почти жанровые картинки, овеянные тем теплым лиризмом, который составляет основу поэзии Гейне.

Вот осенняя ночь, городская улица в дурную погоду, грязь и темнота, и по этой улице ковыляет старушка с фонариком в руке (№ 29):

Купила, наверное, в лавке  
Яиц и масла, муки  
И хочет любимой внучке  
Назавтра спечь пирожки.

А внучка, сонно щурясь,  
Сидит в качалке, одна.  
Закрыла нежный румянец  
Волос золотая волна<sup>1</sup>.

Можно было бы увеличить число примеров, когда поэт, описывая людей или давая пейзажи, стремится к точности, определенности — и вместе с тем к чрезвычайной лаконичности.

<sup>1</sup> Перевод В. Левика.

Двумя-тремя штрихами передан разговор с девушкой-рыбачкой в Куксгафене (№ 7). От знойных берегов Ганга к ледяной Лапландии поэт переходит легко и безыскусственно.

Экзотическая Индия романтиков, с которой познакомили Гейне знаменитый преподаватель санскрита Бопп и Август Вильгельм Шлегель,— эта Индия сконцентрирована в четырех строках, в одной строфе:

Над Гангом звон и щебет,  
Гигантский лес цветет,  
Пред лотосом клонит колени  
Прекрасный кроткий народ<sup>1</sup>.

Благоухающий мир далекой Индии сменяется картиной крайнего Севера: стих теряет гармоническую плавность, резко контрастируя с предыдущей строфой.

В Лапландии грязный народец,  
Нос плоский, рост мал, жабий рот —  
Сидит у огня, варит рыбу,  
И квакает, и орет...

И Индия и Лапландия — только видения, только грезы у рыбацкой лачуги в Куксгафене. Но видения эти очень конкретны. Знойный цветущий юг и мертвенно-ледяной север показаны здесь с применением уже знакомого нам приема гейневской поэтики — антитезы. Эти две строфы напоминают широко известное стихотворение из «Лирического интермеццо» «На севере диком стоит одиноко»<sup>2</sup>. И там противопоставление сосны (в оригинале *Der Fichtenbaum* — мужского рода, *Die Palme* — женского рода) пальме, севера и юга — резко антитезно, причем север и юг обрисованы двумя-тремя выразительными, впечатляющими чертами.

Показать главное через немногие детали, воспринимать мир через эти детали, кажущиеся поэту существенными, особо-характерными, — свойство лирики Гейне. Он искал таких форм в поэзии, которые дали бы отражение всех диссонансов несозвучно судорожного мира.

<sup>1</sup> Перевод В. Левика.

<sup>2</sup> А. В. Федоров в книге «Лермонтов и литература его времени» («Художественная литература», Л. 1967, стр. 264 и след.) дал обстоятельный разбор двух вариантов русского перевода этого стихотворения — «На холодной и голой вершине...» и «На севере диком стоит одиноко...», выполненных М. Ю. Лермонтовым.

В «Возвращении» ведущую роль играет гейневская ирония. Она еще острее и жестче, чем в «Лирическом интермеццо»: ее цель — разрушение фальшивой гармонии окружающей действительности. Вот № 63:

Тот, кто любит в первый раз,  
Хоть несчастливо, тот — бог;  
А кто любит во второй  
Безнадёжно, тот — дурак.

Я — дурак такой: люблю я  
Без надежды вновь. Сменяются  
Солнце, месяц, звезды; с ними  
Я смеюсь — и умираю<sup>1</sup>.

Здесь ирония еще не разрушает лирической эмоции, но резкое противопоставление слова дурак патетическому тону начала стихотворения предвещает грядущую расправу над самой эмоцией.

Таково же строение другого стихотворения (№ 72):

Как станешь ты моей женой,  
Я жизнь твою так устрою,  
Что будут завидовать жизни такой —  
Удовольствиям и покою.

Бранись, бесись, как сто стихий,  
Я буду терпеть и не взвою...

И далее ироническая концовка:

Но если мои не похвалишь стихи,  
Я разведусь с тобою<sup>2</sup>.

Еще один пример (№ 54):

Милый друг мой! Ты влюблен,  
Новых мук познал ты жало,  
В голове твоей темней  
И светлее, в сердце стало.

Милый друг мой! Ты влюблен,  
Не скрывай, мне все открылось...

И затем — снижающая насмешливая концовка:

Пламя сердца твоего  
Сквозь жилет уже пробилось<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Перевод П. Быкова.

<sup>2</sup> Перевод В. Нейштадта.

<sup>3</sup> Перевод Саши Черного.

Гейне нарочито ввел в возвышенный стиль своего стихотворения «прозаическое» слово «жилет», чтобы добиться путем иронической концовки снижения романтической патетики.

Прямота и смелость, прорывавшиеся в этих иронических стихах, вызвали нападки на Гейне. В письме к Рудольфу Христиани 24 мая 1824 года поэт писал: «Мои «Тридцать три» в Берлине постигла очень странная судьба. Они превознесены до небес как нечто новое, ультраановое в поэзии, а затем втоптыны в грязь, как нелепое заблуждение века. Сетуют, что слава развратила меня, и я написал эти легкие произведения так быстро и небрежно, что следы этой спешки видны повсюду.

...На Рейне и в Вестфалии мои трагедии, по слухам, читают очень многие, но их еще как следует не понимают и не ценят. Тем усерднее там пощипывают мои стихи, на грубость которых по-прежнему все жалуются».

Эти нападки и раздражали и радовали Гейне. Он чувствовал, что его заряд попадал в самую точку. И поэт ответил едкой эпиграммой по адресу своих критиков, которые обвиняли его за то, что он разрушает «красоту, религию и гармонию». Но что могли противопоставить эпигону романтизма «зловредному принципу резких диссонансов»? Они были, с точки зрения Гейне, «кастратами от искусства» (№ 79):

Кричат, негодуя, кастраты,  
Что я не так пою.  
Находят они грубоватой  
И низменной песню мою.

Но вот они сами запели  
На свой высокий лад,  
Рассыпали чистые трели  
Тончайших стеклянных рулад.

И, слушая вздохи печали,  
Стенанья любовной тоски,  
Девы и дамы рыдали,  
К щекам прижимая платки<sup>1</sup>.

Гейне старался избежать «чистой сентиментальности», то есть такой игры чувства, которая рассчитана

---

<sup>1</sup> Перевод С. Маршака,

только на «трогательность». Тут выступает на сцену его остроумие, которое уничтожает литературную манерность и фальшивую чувствительность.

Здесь приходится повторить и подтвердить лишний раз тезис о глубокой сознательности творчества Гейне, о том, что он всегда имел определенную цель и всегда бил при помощи своего остроумия по конкретным историческим явлениям.

Разрушительное действие иронической концовки с особенной силой проявляется в балладах Гейне, написанных примерно в ту же пору, что и «Возвращение».

Обратимся для примера к балладе «Донна Клара».

В пышном саду испанского алькада происходит свидание его дочери донны Клары с незнакомым рыцарем.

Все романтические аксессуары пущены в ход для изображения фона этого свидания:

В старом замке льются звуки  
И литавр и барабанов.

Зачарованные розы,  
Чуть склонясь, сулят отраду.

Цвет миндальный, опадая,  
Опьяняет ароматом.

Замечтавшись в лунном свете,  
Еле дышат чаши лилий.

Соловей поет над ними  
Песню брачную, ликуя<sup>1</sup>.

В этой обстановке происходит страстное свидание влюбленных. Уверяя рыцаря в своей верности, гордая донна Клара неоднократно подчеркивает, что в ее жилах течет чистая испанская кровь, без примеси презренной еврейской.

<sup>1</sup> Перевод Ал. Дейча.



Прощаясь с донной Кларой после любовных ласк, рыцарь открывает свое имя:

— Я, сеньора, ваш любимый,  
Сын прославленного всеми  
И ученого раввина  
В Сарагоссе — Израэля.

Тут концовка уже теряет всякую безобидность. Романтические декорации смело взрываются, традиционная баллада раскрывает свое подлинное лицо, становится безжалостной сатирой.

Стихотворение «Донна Клара» (первоначально названное «Дочь алькада») ядовито высмеивает под испанскими масками антисемитизм враждебной поэту «католической партии».

Гейне просил своих друзей — Мозера и Людвигу Роберта, чтобы стихи «не попали заранее в чьи-нибудь христианские руки». Он решил не подписывать их своим именем, а только двумя знаками («—е»), но придавал, по-видимому, балладе большое идейное значение.

Исследователи литературных источников творчества Гейне правильно указывают, что фон баллады и основные очертания ее героев навеяны романсом немецкого романтика де ла Мотт Фуке, помещенным в его книге «Волшебное кольцо». Героиня романа Фуке — тоже донна Клара, герой — дон Газайрос; донна Клара — ревностная католичка, а ее любимый — мавританский рыцарь. В письме к Фуке (10 июня 1823 года) Гейне писал о том, что романс о донне Кларе произвел на него неотразимое впечатление и он «пристально думал о нем в самых значительных случаях жизни».

Мы уже приводили отрывок из письма Гейне к Мозеру, где поэт признавался, что сюжет «Донны Клары» продиктован ему истинным происшествием. Рассказывая о своем замысле, поэт писал:

«Это только первая часть трилогии; во второй героя осмеивает собственный его ребенок, которого он не знает, а третья изображает этого ребенка взрослым доминиканцем, который подвергает жестоким пыткам своих еврейских братьев. Рефрен обеих этих вещей перекликается с рефреном первой вещи; но может

пройти еще много времени, прежде чем я их напишу» (письмо М. Мозеру 5 (6?) ноября 1823 года).

Трилогия не получилась. «Донна Клара» так и осталась «маленьким стихотворением», и Гейне выражал недовольство тем, что существовал разрыв между его намерением и тем, что сделано. «Право, мне вовсе не хотелось, чтобы оно вызывало смех, а тем более носило насмешливый характер. Я хотел передать в стихотворении просто, непредвзято, эпически объективно некое действительное происшествие и вместе с тем нечто всеобщее всемирно-историческое, что предстало передо мной с полной ясностью» (письмо Л. Роберту 27 ноября 1823 года).

Другими словами, проблема зоологического национализма была для поэта проблемой трагической. И вне субъективного желания Гейне, баллада со своей резко сатирической концовкой стала выражением моральной победы передового бюргера-демократа.

Гейне намеренно пользуется популярными народными романами, сказаниями, балладами и перерабатывает их по-своему.

Так передал поэт популярное средневековое сказание о рыцаре Тангейзере. Он прожил семь лет в подземном гроте с богиней Венерой, «дьяволицей», затем решил покаяться, отправился к папе Урбану с просьбой об отпущении греха. Но папа, гневно оттолкнув от себя Тангейзера, сказал ему, поднимая свой посох: «Как посох сей не зацветет, так ты не узришь рая».

На третьи сутки посох папы вдруг расцвел, но гонцы тщетно разыскивали Тангейзера, который вернулся в грот Венеры.

Анонимный автор сказания делает вывод:

Не должен пастырь никогда  
Лишать людей прощенья,  
И за раскаянье всегда  
Простятся прегрешенья<sup>1</sup>.

В средневековой легенде под покровом аскетизма Гейне разглядел чисто языческое жизнелюбие и заметил, что песня о Тангейзере — «богатая золотая жила»; диалог между Венерой и Тангейзером Гейне определил как «пламенную песню любви». Этот волнующий

---

<sup>1</sup> Перевод Ал. Дейча.

Диалог передан Гейне почти адекватно средневековому оригиналу:

*Средневековая легенда*

Я о Тангейзере спою  
Сейчас пред вами песню,  
Как у Венеры рыцарь жил —  
Чудесного чудесней.

Тангейзер славный рыцарь был;  
Стремясь увидеть диво,  
Ушел к Венере в гору он,  
Где много жен красивых.

— Тангейзер-муж, ты мной  
любим,  
И — не забудь об этом —  
Со мною вечно будешь здесь  
Ты, связанный обетом.

— Венера, разве я клялся  
С тобою оставаться?  
За клевету твою навек  
Грехи мои простятся.

— Тангейзер, что ты  
говоришь?  
Останешься со мною  
И лучшую из дев моих  
Ты назовешь женою.

— Но если я возьму жену  
Не ту, о ком мечтаю,  
Я в адском пламени сгорю  
И не увижу рая.

— Об адском пламени  
твердишь,  
Но ты не видел ада.  
Мои пурпурные уста —  
Навек твоя услада.

— Что мне пурпурные уста?  
Они мне не помогут!  
Венера, отпусти меня,  
Уйми мою тревогу!

— Уйти отсюда захотел?  
Тебя не отпущу я,  
Останься, рыцарь верный мой,  
В горе со мной, ликуя.

*Гейне*

Страшитесь дьявола всегда,  
Христовой церкви чада!  
Песнь о Тангейзере спою,  
Чтоб знали козни ада.

Тангейзер славный рыцарь был,  
Но, внемля зову плоти,  
Он у Венеры пребывал  
Семь лет в подземном гроте.

«Венера, дивная жена,  
Нам надобно расстаться!  
Меня должна ты отпустить:  
Не век же наслаждаться!»

«Тангейзер, славный рыцарь  
мой,  
Что мелешь — не пойму я.  
С утра меня не целовал,  
А жду я поцелуя.

Тебе ли сладкого вина  
К столу не подавала?  
Тебя ль венком из пышных  
роз,  
Что день, не украшала?»

«Венера, дивная жена,  
От ласк и возлияний  
Теперь больна душа моя,  
Возжаждал я страданий.

Мы забавлялись все с тобой  
И днем и в час вечерний,  
А я б хотел, чтоб мне в чело  
Впились колючки терний».

«Тангейзер, славный рыцарь  
мой,  
Ты стал рассеян что-то.  
Ты клялся много тысяч раз,  
Что не покинешь грота.

Пойдем-ка в спальню, в тот  
покой,  
Где страсть царит всецело.  
Тебя должно развеселить  
Белее лилий тело».

- Но жизнь моя — сплошной недуг,  
Я не могу забыться,  
О дева нежная, молю:  
Пусть будет волен рыцарь!
- Тангейзер, что это за речь?  
Какой ты безрассудный!  
Пойдем со мною, и в любви  
Покой узнаем чудный.
- Любовь твоя постыла мне,  
Душа моя томится...  
Венера, нежная жена,  
Вы, ты — дьяволица!
- К чему все бранные слова?  
От них не жди ты прока.  
Коль не останешься со мной —  
Поплатишься жестоко.
- Я больше жить здесь не могу.  
Смотри, как я страдаю!  
Спаси от грешных жен меня,  
Мария пресвятая!
- Тангейзер, отпущу тебя,  
Иди и славь меня ты,  
Прощение, быть может, даст  
Тебе мой враг заклятый<sup>1</sup>.
- «Венера, дивная жена,  
Ты вся очарованье  
И вечно будешь вызывать  
У всех мужчин желанье.
- Но только вспомню всех, кто  
знал  
С тобою наслажденье,  
Лилейно-белая краса  
Внушает отвращенье.
- Лишь мысль придет о тех,  
с кем ты  
Еще взойдешь на ложе,—  
Лилейно-белая краса  
Противна мне до дрожи».
- «Тангейзер, славный рыцарь  
мой,  
Перехватил ты малость.  
Уж лучше б ты меня избил,  
Как прежде то случалось.
- Неблагодарный раб Христа,  
Твой злобный пыл чрезмерен.  
Нет, к оскорбительным речам  
Слух не привык Венерин.
- Как не любила бы тебя,—  
Брань не к лицу Венере.  
Прощай! Тебя я отпущу,  
Сама открою двери»<sup>2</sup>.

Гейне сам отмечает, что «в средневековой версии» стихотворение, бесспорно, гораздо «красивее, проще и величавее». И если бы процитированные нами строфы легенды Гейне не имели своего «гейневского» окончания, то, пожалуй, это стихотворение осталось бы на уровне стилизации. Гейне здесь только согрешил против христианского благочестия и романтической мечтательности, хотя бы давая такие детали, как то, что славный рыцарь Тангейзер не раз «наносил побои» своей Венере.

Однако поэт не ограничился нарочитым снижением лирико-романтического тона старинной легенды, хотя и рассказал о том, как у Венеры «пошла от волнения

<sup>1</sup> Перевод Ал. Дейча.

<sup>2</sup> Перевод Н. Вержейской.

носом кровь» и как она, подобно любой немецкой мещанке, отправилась на кухню и «сама Тангейзеру приготовила ужин».

Главное — впереди. Не добившись прощения грехов у папы, рыцарь снова возвращается в грот Венеры и рассказывает своей божественной возлюбленной о совершенном им путешествии.

И что же? Рассказ рыцаря оказывается... издевательским описанием современной Гейне Германии.

Вот несколько строф из рассказов рыцаря Тангейзера:

Германии всласть убаюканный жрап  
Был слышен в краях этих горных:  
Три дюжины добрых немецких князей  
Ей снадобий дали снотворных.

А в Веймаре — скорби и жалоб приют,  
И музы печальны по-вдовьи,  
И жители плачут, что Гете в гробу,  
А Эккерман в добром здравье!

Хотя в Геттингене наука цветет,  
Плодами ее бог обидел:  
Пришел я туда в непроглядную ночь  
И света нигде не увидел.

Я в Гамбурге задал законный вопрос:  
«Откуда такая вонища?»  
И гамбургжцы все закричали в ответ:  
«Канал ни один не очищен».

Да, Гамбург прекрасен, но кое-кто там  
Имеет прескверные цели.  
Когда я на биржу попал, то решил,  
Что вновь в каталажке я, в Целле.

Таким предельно злым памфлетом заканчивается рассказ Тангейзера. Средневековая легенда оказалась блистательным материалом для боевой политической поэзии.

Во французском тексте работы Гейне «Духи стихий» (второе издание) приведены оба варианта песни о Тангейзере, и поэт предложил читателям сопоставить, как по-разному два поэта двух противоположных эпох обработали одну и ту же легенду, сохраняя ту же манеру, тот же ритм и почти тот же план.

Прибегая к этому «опыту сравнительной анатомии в литературе», Гейне правильно указывает, что ста-

ринный поэт, находящийся под гнетом церкви, ставит перед собой дидактическую цель и проповедует добродетель милосердия. А современный поэт проявляет «скептицизм своего времени» и имеет единственную цель: хорошо выразить в своих стихах чисто человеческие чувства.

Под «чисто человеческими чувствами» Гейне разумел чувства борца против политической и литературной реакции, против застывшего быта бюргерской Германии, уstraшенной своими деспотами и убаюканной романтиками-мечтателями.

И не раз еще Гейне, прельщаясь наивностью и непосредственностью средневековой поэзии, превращал лучшие ее образцы, возвеличенные романтиками, в действительную политическую сатиру. Особенно много примеров этому мы можем найти во второй период творчества Гейне, к которому относится и стихотворение «Тангейзер» (1836).

О Гейне как политическом поэте-сатирике речь будет идти дальше. Пока же рассмотрим следующие лирические циклы, вошедшие в «Книгу песен».

## 5

В декабре 1825 года Гейне писал Мозеру: «Каждое лето я вылупляюсь из кокона,— и на свет вылетает новая бабочка. Значит, я не ограничен только лирически-коварной двухстрочной манерой».

«Новая бабочка», о которой говорит Гейне,— это два цикла «Северного моря». По утверждению поэта, содержание этих циклов относится к самому своеобразному из всего написанного им.

«Северное море» принадлежит к последним моим произведениям, и вы увидите в нем, каких новых струн я коснулся, какие новые песни запеваю»,— писал Гейне Вильгельму Мюллеру 7 июня 1826 года.

Тема моря, как и все основные темы поэта, родилась из его непосредственных впечатлений. Летом 1825 года Гейне находился на морском курорте в Нордерне.

Он бродил по берегу, любясь игрой волн и ослепительно-белыми парусами проходящих мимо судов. Гейне признавал, что «высокая простота окружающей при-

роды одновременно смиряла и возвышала» его. Поэт читал и перечитывал поэмы Гомера, и мысль его охватывала прошлые эпохи и судьбы народов.

Гейне был первым немецким поэтом, сложившим гимны морю. До него никто, даже «универсальный» Гете, не обращал внимания на поэзию морской стихии. Примерно в сорокалетнем возрасте Гете впервые увидел море — чудесное море, омывающее Венецию. Он отметил в своем дневнике это событие несколькими обычными фразами вроде того, что «море представляет величественное зрелище». Гете прославил леса и долины родины, воспел ее горы, но море осталось за пределами его творческого кругозора. Единственным исключением, пожалуй, является изображение моря во второй части «Фауста». Но здесь море выступает как стихия, борьбе с которой противопоставлен коллективный человеческий труд, и Гете возвеличивает человека, отвоевывающего у моря клочок земли.

Иначе отнесся к морю Гейне, увидевший его еще в 1823 году во время шестинедельного пребывания в Куксгафене. Уже в «Возвращении» мы находим ряд «морских песен», в которых чувствуется величие и сила моря — коварно-спокойного в дни штиля и рокочущего во время бури.

Гейне с документальной точностью рассказал в одном из своих стихотворений («Возвращение», № 11) о пережитом на море шторме.

В письме к Мозеру (23 августа 1823 года) он говорит:

«По-видимому, этот шторм был одним из самых неистовых: море превратилось в движущееся предгорие, водяные горы вдребезги разбивались друг о друга, волны перехлестывали через корабль и швыряли его вверх и вниз, музыка блюющих в каютах, крики матросов, глухой вой ветра, рев, гудение, свист, дьявольский спектакль, — дождь льет так, точно силы небесные опрокинули все ночные горшки, — а я лежал на верхней палубе, и совсем не набожные мысли владели моей душой».

В стихах все это дано почти дословно.

Играет буря танец,  
В нем свист, и рев, и вой.  
Эй! прыгает кораблик.  
Веселый пляс ночной!

Вздывает гүлкое море  
Живые горы из вод;  
Здесь пропасти чернеют,  
Там белая башня растет.

Молитвы, рвота и ругань  
Слышны из каюты в дверь;  
Мечтаю, схватившись за мачту:  
Попасть бы домой теперь! <sup>1</sup>

В «Возвращении» мы находим и другие морские пейзажи, прочно связанные с настроениями поэта, — такими же капризными и изменчивыми, как волны Северного моря.

Поэт применяет смелые образы для изображения бури (№ 10):

Сердитый ветер надел штаны,  
Свои штаны водяные,  
Он волны хлещет, а волны черны,—  
Бегут и режут, как шальные.

Потом обрушился весь небосвод,  
Гуляет шторм на просторе.  
Вот-вот старуха-ночь зальет,  
Затопит старое море! <sup>2</sup>

Морские стихи Гейне 1823 года — только первые этюды поэта-мариниста. Эти этюды легко вливаются в общую композицию «Возвращения» всем своим эмоциональным строем стиха, широкими обобщениями:

А в сердце моем, как в море,  
И ветер поет и волна,  
И много прекрасных жемчужин  
Таит его глубина <sup>3</sup>.

Совсем другой колорит носят «Морские картины» — первоначальное название первого цикла «Северного моря». Здесь Гейне уже не рисовальщик-моменталист, запечатлевающий капризные эмоции и быстро сменяющиеся настроения, а создатель широких, монументальных полотен.

В стихах первого цикла «Северного моря» легко обнаруживается несвойственный раннему Гейне патетический тон, связанный с грандиозной символикой природы.

<sup>1</sup> Перевод Ал. Блока.

<sup>2</sup> Перевод В. Левика.

<sup>3</sup> Перевод В. Левика.



Естественно, что для этих стихов, которые должны были воплотить величественную картину моря, Гейне искал особую манеру. Стихи этих двух циклов написаны свободными ритмами (так называемый «vers libre»). До Гейне такой стих был весьма мало принят в немецкой поэзии. Молодой Гете в подобных ритмах, не связанных определенными метрическими законами, написал своего «Прометея». Фридрих Гельдерлин, страстно влюбленный в Грецию и ее культуру, пользовался вольным стихом в своих поздних гимнах или модернизировал древнегреческие размеры, например алкееву строфу. Пожалуй, большей свободы в выборе ритмического рисунка достиг Новалис в «Гимнах к ночи». Правда, существовало две версии этих «Гимнов»: первая, написанная в виде ритмической прозы, другая — стихотворная.

Есть немало исследований ритмов «Северного моря» Гейне, и большинство немецких ученых считают именно «Гимны к ночи» Новалиса прототипом внешней формы «Северного моря». Однако между этими поэтическими произведениями существует и глубокое различие, почти не отмеченное исследователями. У Новалиса вся структура «Гимнов к ночи» — глубоко умозрительного, метафизического характера, и это, естественно, отражается на абстрактности образов, метафор, всего строя фразы. У Гейне оба цикла «Северного моря» буквально насыщены живыми, чувственно-впечатляющими картинами морской стихии; сравнения, сопоставления, гибкие переходы от патетики к иронии, исторические и мифологические аллюзии — все это придает и словесному выражению подвижную, легко поддающуюся резцу художника, форму. Все старания исследователей подвергнуть формальному анализу ритмы «Северного моря» не дали сколько-нибудь ощутимых результатов. Единственным критерием для расстановки интонаций и ритмических перемен в рисунке стихотворений «Северного моря» служило художественное чутье Гейне и исключительная музыкальность его поэтического слуха.

Основной тон первого цикла «Северного моря» — патетически-приподнятый:

От солнца высокого я оторву  
Клочок лучезарного красного золота  
И сотку из него венец  
На чело твое королевское.

От шелковой ткани небесного полога,  
Где ярки алмазы ночи,  
Отрежу кусок драгоценный,  
И им, королевской порфирой,  
Одену твой царственный стан<sup>1</sup>.

(«Коронование»)

В неумолчном рокоте морских волн поэту слышатся то древние сказания Эдды, то «старая, вечно юная песнь» Одиссея.

Гейне выходит за пределы интимных чувств, за рамки городских и сельских пейзажей.

Над влажными от волн песками он видит луну-богиню и солнце-бога. Он создает свою мифологию, причудливо соединяя оживающие тени античных богов с образами христианских легенд.

Злой бог Посейдон беседует с поэтом, бросая ему грубую лоцманскую шутку, над которой смеется под водой «Амфитрита, толстая женщина-рыба».

Над поверхностью моря наряду с богами и богинями античного мира появляется призрак Христа, несущего солнце вместо сердца в груди.

Это стихотворение «Мир» в том виде, в каком оно было опубликовано впервые, дает картину необычайной гармонии среди людей, исполненных любви друг к другу и блаженно поющих хвалу Иисусу Христу.

Но эта гармония, нарисованная Гейне в лирико-патетических тонах, разрушается финалом, в котором жестоко бичуются ханжи, лицемеры «набожного города» Берлина: гармония оказывается сном, и если бы этот сон сочинил некто, слабый головой, но сильный верой, то:

Понес бы его на торги, на ярмарку,  
И расплывался б в молитве, в смиранье  
Твой кроткий, моргающий лик!  
И вот уж ее сиятельство важное  
В экстазе и трепете сладком,  
С тобою вместе молясь, склоняет колени.  
И глаза ее, в блаженстве сияя,  
Обещают тебе прибавку  
В сто талеров прусского курса.  
А ты, руки сложив, бормочешь:  
«Хвала Иисусу Христу!»<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Перевод Ал. Дейча.

<sup>2</sup> Перевод Ал. Дейча.

Никто после Гейне в мировой литературе, за исключением разве Маяковского, не поднимался до такой силы сочетания патетики с разрушительной саркастической насмешкой, никто не возносил свой поэтический голос до такой высоты, оперируя «космическими величинами».

От стихотворения Гейне «Мир» идет путь к «Облаку в штанах», где Маяковский пользуется образами христианской мифологии:

Послушайте, господин бог!  
Как вам не скучно  
в облачный кисель  
ежедневно обмакивать раздобревшие глаза?

Благодаря патетичности стиля иронические концовки приобретают в «Северном море» еще большую остроту и неожиданность.

Если взять для примера стихотворение «Морской призрак», нетрудно убедиться в силе его концовки, разрушающей мечтательно-патетический стиль стихотворения.

Поэт, лежащий на борту корабля, смотрит в глубь зеркально-прозрачной воды, и перед ним встает видение древнего города; и там, у окна старинного дома, сидит грустящая девушка.

«Так вот она, любимая!» — восклицает поэт, — та, которая живет под водой, чужая среди чужих, а он ищет ее повсюду, по всей земле — и наконец:

Тебя нашел я, смотрю опять  
На милый образ,  
Умные, верные очи,  
Улыбку милую.  
Теперь с тобой не расстанусь больше,  
Сойду к тебе на морское дно  
И кинусь, раскрыв объятия,  
К тебе на грудь...

Пафос достиг высшего напряжения, и тут резко ломается интонация:

Но вовремя за ногу  
Схватил меня капитан  
И оттащил меня от борта,  
И крикнул, сердито смеясь:  
«Да что вы, доктор, взбесились?..»

Лето 1826 года Гейне снова проводил в Нордерне. И снова «придворный поэт Северного моря», как он сам себя назвал, вернулся к теме первого цикла. Письма его к друзьям полны восторженными описаниями пребывания на морском берегу. «Соленая стихия» захватывает его, и, качаясь на волнах в маленькой шлюпке, которую швыряет как мяч, поэт обдумывает вторую часть «Северного моря».

«Море было моим единственным собеседником, и лучшего у меня никогда не было», — признается Гейне в письме к Мозеру.

По обыкновению, он очень лаконичен в изложении своих замыслов. Тем не менее в том же письме к Мозеру (14 октября 1826 года) Гейне сообщает, что вторая часть «Северного моря» гораздо оригинальнее и смелее, чем первая: «С опасностью для жизни я пошел по совсем новой дороге».

Жанр второго цикла «Северного моря» Гейне определяет как ряд «колоссальных эпиграмм».

В этой характеристике есть много правильного. Гейне, естественно, считал эпиграмму одним из жанров сатирической поэзии. Но так как обычно эпиграмма отличается сжатостью, то Гейне и назвал десять стихотворений второго цикла «колоссальными эпиграммами».

Первое стихотворение цикла — «Слава морю» начинается о героических страницах из истории человечества, связанных с морской стихией. Десять тысяч греков, возвращаясь из персидского похода, восторженно приветствовали море, открывавшее им путь на родину, возгласом: «Таласса! Таласса!» («Море! Море!») Это лишь зачин стихотворения. Поэт тоже тоскует по родине, и у него возникают воспоминания детства, неожиданно выплывающие при шуме моря — «как голос отчизны, как детские сны». Переливаются неровные ритмы стихотворения, словно нестройный рокот волн, и сердце поэта, «подобно цветку в ботанической папке», засохшее на чужбине, возрождается для новых чувственных восприятий окружающего огромного мира.

В № 3 цикла содержится сатирическое изображение влюбленного, потерпевшего кораблекрушение.

В стихотворении «Закат солнца» красочной патетической картине заката на море противопоставлено па-

родийное изображение семейных сцен между красавицей Солнцем (по-немецки die Sonne — солнце женского рода) и ее седым мужем, богом Моря.

Стихотворение заканчивается описанием морского бога, всплывшего на поверхность воды:

В байковой желтой фуфайке,  
В белом, как снег, ночном колпаке,  
Нависшем над старым  
И истощенным лицом.

Это — знакомый прием, когда ирония и нарочитые прозаизмы разрушают романтическую эмоцию.

Наиболее глубоким по мысли и дающим ключ к пониманию «Северного моря» надо признать стихотворение «Боги Греции».

Сопоставим его с одноименным стихотворением Шиллера (1788).

В стройных восьмистишиях Шиллер вспоминает те дни, когда существовал многообразный сказочный мир эллинских богов. Он глубоко проникает в поэзию мифов Греции и восклицает в печали:

Где ты, светлый мир? Вернись, воскресни,  
Дня земного ласковый расцвет!  
Только в небывалом царстве песни  
Жив еще твой баснословный след<sup>1</sup>.

Так, основная идея Шиллера о том, что светлый мир эллинского искусства ушел навсегда как реальность, дана в декламационно-риторических строфах. Это — стихотворение философское, проникнутое кантовским идеалом бегства от действительности в царство «вечной красоты».

Гейне в своих «Богам Греции» коренным образом расходится с идеей Шиллера.

Как сделано это стихотворение? Прежде всего — оно не отвлеченное, оно не риторический трактат в стихах. В обычном для Гейне стиле дана картина настроений поэта, сидящего ночью при лунном свете на морском берегу.

Белой грядой плывут облака, и поэту кажется, что это — боги Эллады проносятся над ним. Он изображает этих ныне низвергнутых богов. Зевс держит угасшую

<sup>1</sup> Перевод М. Лозинского.

молнию в руке, печально глядит Феб-Аполлон, давно замолк гомерический смех.

Шиллер прославляет счастливый эллинский мир «гармонической связи». Гейне, холодный к миру кажущейся гармонии, видит в язычестве принцип жизнерадостности, освобождения плоти от средневекового спиритуализма.

Пусть олимпийцы холодны и безучастны к людским скорбям.

А чем лучше новые, пришедшие к власти христианские боги — «скучные боги, злобу несущие в шкуре овечьей»?

Гейне в полемике с романтизмом выступает и против «скучных богов», созданных христианской мифологией. Он готов «сломать новые храмы и драться за старых богов».

Здесь определяется в зачаточном виде философская концепция Гейне, который в работе «К истории религии и философии в Германии» (1834) выступил в защиту идеалов эллинства, любви к радостному греческому искусству и науке — против христианского аскетизма, выродившегося «в нелепейшее умерщвление плоти».

Гейне требовал создания искусства, в котором форма была бы слита с содержанием, дух с материей. Он ратовал за воспитание «светлой, свободной индивидуальности». В соответствии с этим поэт выражал свое презрение к аскетизму, проповедуемому романтизмом, который он считал полным литературным воплощением христианской идеологии.

Греческие боги и богини, «объективно» воспеваемые поэтами-романтиками, — ненависты Гейне. Но сам он обращается к античным богам как к созданиям народной фантазии.

В ряде своих позднейших работ («Романтическая школа», «Духи стихий») Гейне старательно показывал, что даже в эпоху средневековья, прославленную «христианским спиритуализмом», в народе сохранялись остатки жизнерадостной, «эллинской» религии, жизнерадостного свободомыслия, находившего отражение в народных легендах, сказаниях, песнях. Этот фольклор ничего общего не имеет с феодальными и католическими тенденциями немецких романтиков, против которых так неистово боролся поэт.

В народной поэзии средневековья он видел «эллинское начало», то есть стремление народа, подавленного католичеством, к жизнерадостному мировоззрению, к сенсуализму, — иными словами, к стихийному материализму.

Стихотворение «Боги Греции» проникнуто сочувствием Гейне к низвергнутым богам Эллады. Эти боги были для него «возобновленной любовью к радостному греческому искусству и науке». Эллада для поэта символ прекрасной и свободной человеческой культуры, где жизнь и искусство слиты в одно целое.

Гейне заявляет: «И в битвах богов я принимаю сторону побежденных богов». Он не изменяет этому решению и впоследствии. В работе «К истории религии и философии в Германии», в «Романтической школе», в «Духах стихий», в «Богам в изгнании» Гейне говорит о народной культуре и народной поэзии средневековья, шедшей вразрез со скучным, постным спиритуализмом католичества.

В романтизме поэта привлекает демократическая, народная струя. Он видит в ней средство провозгласить идеалы наслаждения жизнью, восприятия жизни во всей ее полноте. Поэтому он с глубочайшим сочувствием относится «к народной вере в Европе». Эта вера расцвела даже в самые мрачные времена средневекового христианства, извратившего мир обожествленной природы и создавшего мрачный мир привидений, чудес, «нечистой силы», демонический мир, преследуемый косяками и пытками инквизиции.

Гейне был непоколебим в своей ненависти к погибающему феодальному миру, к его идеологии, умерщвляющей человеческую личность, к христианскому спиритуализму. Но его положительные идеалы эллинства, стихийного материализма, сенсуализма, идеалы «светлой гармонической личности» были неясны, и веры в быстрое осуществление этих идеалов у него не было.

Отсюда — двойственность поэзии Гейне. Он не стремился, подобно романтикам, воссоздать потерянную гармонию между поэзией и действительностью; он играл диссонансами, и, рисуя романтические образы из царства старинных сказок и легенд, он тут же возвращался к миру реальному для того, чтобы смело показать его таким, каким он был — со всей его тупостью, самодовольством, глубоким убожеством.

Примером этому может служить хотя бы уже рассмотренная выше легенда «Тангейзер», где Гейне дерзко противопоставил мир языческого наслаждения — грот Венеры, объявленной христианством «дьяволицей», и мир христианского благочестия во главе с папой Урбаном IV, а также современную поэту Германию с ее верноподданничеством, угодливостью, мелкими пороками и страстишками.

И во втором цикле «Северного моря» в стихотворении «Морская болезнь» Гейне не менее ядовито осмеял скудоумие немецких князей и жалких деятелей Союзного сейма, тупоголовых чиновников и чопорных вельмож, стригущих верноподданных, как стадо баранов.

Пусть вечно несправедливость и глупость  
Тебя наводняют, Германия,—  
Я и такой тебя жажду сердцем:  
Ты все-таки твердая почва!<sup>1</sup>

Так сквозь язвительный смех явственно проступают горькие чувства немецкого патриота, жаждущего всем сердцем обновления общественного строя.

\* \* \*

«Книга песен» Гейне, итог его десятилетней поэтической работы, появилась в октябре 1827 года.

По этой книге можно судить о развитии лирического таланта поэта. Его путь лежал через мрачную «кладбищенскую» лирику «Сновидений», через романсы и песни в народном духе, через короткие «сентиментально-коварные» миниатюры «Лирического интермедцо» и «Возвращения».

«Книга песен» не была простой перепечаткой прежних циклов.

Составляя этот сборник, Гейне пересмотрел стихи, входившие в различные циклы. Он изъясил из предыдущих изданий все то, что ему показалось слабым или нарушающим композицию книги.

Характерная черта работы Гейне — создавать «с излишком» для того, чтобы можно было отбирать лучшее, наиболее ценное.

<sup>1</sup> Перевод В. Левика.



Так, например, в раздел «Юношеские страдания» не вошли песни, являющиеся повторением темы безответной любви. Эти песни («Любовный привет», «Любовная жалоба») гораздо слабее по напряжению лирической эмоции, чем девять песен, включенных в сборник, и не удивительно, что автор не взял их в «Книгу песен». Изъял он также некоторые сонеты и «стихи на случай», немногие легкомысленные шутки из «Лирического интормеццо» и «Возвращения». Гейне приложил немало стараний, чтобы каждое, даже самое маленькое, стихотворение было связано в цикле с соседними. Получилась своеобразная симфония душевных переживаний поэта, и сильный, страстный голос его сердца перекликался с голосами лесных птиц, шумом рек и водопадов, запахами цветов и сверканием золотых звезд. Весь мир представляется Гейне как живой, вечно меняющийся поток. Все существующее на земле им поэтически одушевлено, и даже звезды на небе ведут друг с другом беседы. В его стихах «и солнце смеялось, и липа цвела», и «вздохи его обращались в полуночный хор соловьев».

Этот непримиримый, нередко резкий до грубости сатирик, который умел разить всех своих врагов — от господ бога до надменных и жестоких прусских юнкеров, — был в то же время одним из нежнейших и чувствительнейших лириков. Никто из его современников не мог так точно и тонко изобразить мимолетные чувства и мысли любящего и страдающего, радующегося и тоскующего человека. Мы видели, как резко сменяются настроения и переживания: поэт то возносится в область романтических мечтаний, то безжалостно разбивает эти мечтания и возвращается к действительности. В приподнятый стиль лирического стихотворения врываются прозаизмы, в общепринятый поэтический словарь с «розами», «соловьями» и «волшебной луной» вводятся самые обыденные слова и выражения, подчеркивающие контраст между мечтой и действительностью. Ироническая концовка стихотворений — излюбленный поэтический прием Гейне. Его ирония окрашена в едкие тона насмешки, сарказма, издевки; чаще всего она социально направлена и лишь в редких случаях носит безобидный характер шутки, юмора.

А. В. Луначарский писал в статье «Гейне-мыслитель»:

«Основным оружием его было остроумие и венчающий его смех. Смех давал моральную победу, доказывал, что авангард нового класса стал уже выше старого общества по своей конструкции, умственной и социальной, хотя для реальной победы у него еще не было сил.

Такой смех легко срывается в смех сквозь слезы, в смех горькой иронии. Все же это — самозащита против врага, превосходящего физической силой»<sup>1</sup>.

Насмешка, ирония служат Гейне для разрушения мнимой идиллии окружающего мира, для того, чтобы внутренние противоречия, жившие в поэте, были спаяны в единое художественное целое.

Но это давалось нелегко, и поэтому-то поэзии Гейне весьма свойственны нервные переломы настроений.

Идея романтиков о праве поэта подниматься над своей темой и выражать собственное «я» была критически воспринята Гейне. Романтическая ирония, субъективистски применяемая Ф. Шлегелем, Новалисом и Л. Тиком, носила отвлеченный характер, что отмечал Гегель в «Лекциях по эстетике». «Эта ирония кончается голый тоской души по идеалу, вместо того чтобы действовать и осуществлять его»<sup>2</sup>, — писал он. Пресловутую «романтическую иронию» Гейне разлагал своей иронией.

Луначарский удачно назвал его «иронистом в квадрате». Это значит, что поэту был смешон романтический способ преодоления «напыщенной скверны» — подмена гнусного реального мира фантастическими видениями. Но вместе с тем сам Гейне был под давлением тех же обстоятельств, которые заставляли романтиков быть мечтателями. И когда он романтически вырывался из душевной действительности, — он тут же выливал на себя и на читателя отрезвляющую струю ледяной воды и давал почувствовать, что все бесплотные мечты — чепуха по сравнению с живой жизнью.

Таковую роль «холодного душа» поэт отводил иронии.

Как-то Мозер посоветовал Гейне ознакомиться с юмористическими рассказами австрийского писателя Сафира. Гейне писал другу по этому поводу:

<sup>1</sup> А. В. Луначарский, Статьи о литературе, Гослитиздат, М. 1957, стр. 599.

<sup>2</sup> Гегель, Сочинения, т. XII. М. 1938, стр. 163.

«Я недавно читал одну его безделку в «Собеседнике». Острота, взятая сама по себе, вообще не имеет ценности. Острота выносима только тогда, когда она покоится на серьезной основе. Поэтому так потрясают остроты Берне, Жан Поля и шута в «Лире». Обычная острота есть просто умственное чихание, охотничья собака, которая гонится за собственной тенью, обезьяна в красной куртке, гримасничающая между двумя зеркалами, ублюдок, зачатый среди улицы, на ходу, безумием и разумом. — Нет! Я выразился бы еще ядовитей, если бы не вспомнил, что мы сами по временам опускаемся до острот» (1 июля 1825 года).

В этом высказывании Гейне есть глубокий смысл. Он выступал против остроты как «умственного чихания» и признавал только такое остроумие, которое базируется на серьезной, даже трагической почве, как это видно из ссылки на роль шута в «Короле Лире» Шекспира.

Разве не трагично много в этом мире насилия и несправедливости, глупости и пошлости? Примириться с этим нельзя, устранить это не под силу — значит, необходимо прибегнуть к остроумию, к иронии как к моральной разрушительной силе. Но если бы Гейне был только нигилистом, циником, разрушителем — его поэзия не имела бы того внутреннего обаяния, которое так ей свойственно. Сила поэта заключалась в том, что, низвергая ветхие устои старого общества, он страстно ратовал за права нового человека, некой «свободной гармонической» личности, прообраз которой пока еще был ему неясен. Изображение раздробленности, разорванности современного Гейне мира перенесено в область любовных переживаний. Но поэт поднял эти переживания на такую высоту, что «Книга песен» стала крупнейшим лирическим и социальным документом эпохи.

А. В. Луначарский охарактеризовал в высшей степени четко Гейне как художника-мыслителя:

«Единство мыслителя и художника в нем чрезвычайно велико, так что если его произведения и можно отнести к разным категориям, то этим не ослабляется их внутреннее родство: ум, который блещет в художественных произведениях, хотя бы они были чисто лирическими, и необыкновенный блеск образов и кипение чувств в каждой странице его философских произведе-

ний делают их явными детьми одной и той же индивидуальности»<sup>1</sup>.

В письме к Иммерману (10 июня 1823 года) Гейне писал:

«Пустоголовые, нелепые, высокопарные неучи, которые отчаянно цепляются за Шекспира и Ариосто, обнаруживают перед нами свою, часто не осознанную ими самими, неустойчивость именно боязливой погоней за чужим мнением и громоподобными боевыми кликами о том, что они поэтичны до мозга костей, что они вообще не вылезают из поэзии, что во время стихотворства божественное безумие постоянно реет вокруг их чела».

Нетрудно почувствовать глубочайшую иронию в этой характеристике «божественного безумия», или, иначе говоря, «вдохновения».

Гейне отрицал понимание поэтического творчества как какой-то иррациональной работы вдохновения. Для него поэзия была сознательным творческим актом, преследующим определенную идейную цель.

Сознательность творчества Гейне, стремление осмыслить действительность определяются уже в ранний период его деятельности.

Молодой поэт не по годам серьезно относился к поэтическому творчеству и был требователен к себе и к другим. В письме к Фридриху Штейнману и Иоганну Баптисту Руссо (29 октября 1820 года) он поучал Штейнмана, тоже писавшего стихи:

«Не жалей хирургического ножа критики даже для самого любимого ребенка, если он появился на свет с каким-нибудь горбиком, шишечкой или другим наростом. Будь строг к самому себе. Это первая заповедь художника. Думаю, что я часто подавал тебе в этом пример».

Пристальное внимание к мастерству отнюдь не делало Гейне «формалистом». Во всем его поэтическом наследстве мы не найдем ничего, написанного «ради формы». Однако он придавал огромное значение технике стиха и считал, что овладение формой необходимо для того, чтобы возможно полнее раскрыть в произведении содержание.

<sup>1</sup> А. В. Луначарский, Статьи о литературе, Гослитиздат, М. 1957, стр. 590.

Гейне понимал, что его собственная поэзия — новая, по-новому воспринимающая и отражающая действительность, — требует новой формы. Так, например, поэту трудно было бы выражать свои мысли и чувства античными метрами. Он указывал, что ему непонятна тайна метрического искусства древних поэтов. Гейне отвергал применение гекзаметра в немецкой поэзии: «Он мне не нравится, даже когда построен безукоризненно правильно; есть очень немного исключений». К этим исключениям Гейне, между прочим, относил «Римские элегии» Гете.

Гейне говорит, что А.-В. Шлегель не раз указывал Гете на версификационные ошибки, которые он находил в стихах великого немецкого поэта. Гете же отвечал, что он и сам видит несоответствие своих стихов правилам стихосложения, однако во многих случаях неправильность ему больше нравится.

В этом высказывании Гейне, переданном Ведыкин-дом<sup>1</sup>, видно отношение поэта к так называемым «вольностям» стиха. Тщательно отделявая свои произведения, он не раз отходил от педантических правил и никогда не стремился к ортодоксальной точности стихосложения. Он видел в вольном обращении со стихом не оплошность мастера слова, а его индивидуальную особенность.

Напомним, что, когда Гейне принес Губицу свои юношеские стихи, редактор обратил внимание именно на «вольность» стиха. По-видимому, Губицу показалось, что нарушение традиционных законов стихосложения вызвано неопытностью начинающего поэта. На самом же деле Гейне с первых шагов искал свою новую форму. Он находил ее прежде всего в народном творчестве. Отбросив стеснительный корсет классических размеров, Гейне стал широко пользоваться интонационным стихом, близким к живой разговорной речи. Его поэтический язык отличался необычайной гибкостью и музыкальностью. Недаром десятки композиторов писали и пишут музыку на слова поэта.

Вопросы немецкой метрики живо интересовали Гейне, как это удостоверяют мемуаристы, современники

<sup>1</sup> Воспоминания современников о Гейне даны по книге: *Gespräche mit Heine, gesammelt und herausgegeben von H.-H. Houben, zweite Aufl., Potsdam, 1948.*

поэта. Он много говорил и спорил о теории стихосложения и часто вспоминал о том, как А.-В. Шлегель учил его овладевать сложным мастерством и усваивать формы стихосложения. Гейне утверждал в своих письмах к друзьям, что Шлегель примирил с ним «разгневанных красавиц-муз» и научил почувствовать силу «четырнадцатиузловой плети сонета».

Но Гейне не остановился на пути, который указывал ему его учитель-романтик. Не каноны общепринятого стихосложения, а внутренний музыкальный слух Гейне служил ему верным камертоном для определения ритма его стихосложения. Эдуард Ведекинд рассказывал о музыкальном слухе Гейне-поэта: «Он вообще владеет тонким пониманием всего того, что относится к внутренней форме, и ему в высшей степени свойствен тот лирико-музыкальный слух, который неизменно придает картинам и мыслям верную форму, который не возьмет тона в три восьмых там, где должно быть три четверти, и который со смыслом подбирает многочисленные мнимые шероховатости, даже мнимые недостатки».

Пожалуй, первым значительным произведением Гейне, в котором явно наметилось его стихотворное новаторство, была баллада «Гренадеры». Как известно, она построена на диалоге двух наполеоновских солдат, и этот диалог поражает живостью и непреднамеренной простотой языка. Тут все строится именно на интонациях, на оттенках поэтической речи, звучащей без всякой деланной напыщенности.

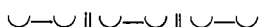
Der eine sprach: «Wie weh wird mir,  
Wie brennt meine alte Wunde!»

Der andre sprach: «Das Lied ist aus,  
Auch ich möcht' mit dir sterben,  
Doch hab' ich Weib und Kind zu Haus,  
Die ohne mich verderben».

«Was schert mich Weib, was schert mich Kind!  
Ich trage weit beßres Verlangen;  
Laß sie betteln gehn, wenn sie hungrig sind —  
Mein Kaiser, mein Kaiser gefangen!»

Конечно, можно сделать попытку проверить эти строки с точки зрения канонических стихотворных размеров, но никакой ритмической закономерности обна-

ружить не удастся. Дело здесь не в правильном чередовании ударяемых и неударяемых слогов, как это принято при обычной тонической системе, а в том, что стих подчиняется свободному течению интонаций живого разговора двух гренадеров. Общее движение стиха ямбическое, но тут же встречаются и трехсложные стопы, разрывающие правильность размера, а вместе — создается своеобразный ритм, соответствующий поэтическому содержанию баллады. Например, знаменитая строка «Mein Kaiser, mein Kaiser gefangen!» (Мой император, мой император в плену!) может быть рассматривается, как амфибрахическая:



Ее ритмическая широта прекрасно выражает горестную патетику восклицания<sup>1</sup>.

Что же играет первенствующую роль в таком интонационном стихе? Пауза, логическая остановка, соответствующая музыкальному такту. Поэтому такой стих и стали называть паузником, дольником, а то и новым, жаргонным словом тактовик. Таким же интонационным размером написана и другая ранняя баллада «Валтасар».

Теперь приведем несколько примеров из лирических стихотворений, где интонационный стих придает особую, неповторимую свежесть поэтической мысли.

Sie haben mich gequälet,  
Geärgert blau und blaß,  
Die einen mit ihrer

Liebe,  
Die andern mit ihrem  
Haß.

Sie haben das Brot mir  
vergiftet,

Sie gossen mir Gift ins Glas,  
Die einen mit ihrer  
Liebe,  
Die andern mit ihrem  
Haß.

Они меня истерзали  
И сделали смерти бледней,—  
Одни — своею любовью,

Другие — враждою своей.

Они мне мой хлеб отравили.

Давали мне яда с водой,—  
Одни — своею любовью,

Другие — своею враждой.

<sup>1</sup> См. высказывание А. Блока о балладе «Гренадеры» и русском переводе М. Михайлова в статье «Гейне в России» (Александр Блок, Собр. соч. в восьми томах, т. 6, Гослитиздат, М—Л. 1962, стр. 119 и след.).

Doch sie, die mich am meisten Gequält, geärgert, betrübt, Die hat mich nie gehasset, Und hat mich nie geliebt.	Но та, от которой всех больше Душа и доселе больна, Мне зла никогда не желала, И меня не любила она! <sup>1</sup>
---	--

Это до предела лаконичное стихотворение носит афористический характер. Две последние строки первой и второй строфы повторяются дословно, как припев, и в них скрыта основная мысль: лирический герой замучен и любовью и враждой. Но последняя, третья строфа приводит к логическому синтезу: только она одна не мучила и не терзала, потому что не любила.

Можно было бы все это выразить любым обычным размером, но Гейне воспользовался интонационным стихом и этим усилил лирическое воздействие.

И наконец, припомним стихотворение о лотосе, одну из известнейших лирических пьес Гейне. Нежно рассказывает поэт о любви лотоса (в русском переводе — лилии) к месяцу. Стихотворение как бы окутано серебристым светом волшебной лунной ночи, склонившейся над водой, где дремлет лотос, ожидая свидания с месяцем:

Die Lotosblume ängstigt  
Sich vor der Sonne Pracht,  
Und mit gesenktem Haupte  
Erwartet sie träumend die Nacht.

В этой строфе три первых строки написаны в одном настроении: лотос склоняет голову днем перед всемогущим светом солнца. Стих течет ровно, в ямбическом рисунке. Четвертая строка — перелом настроения, новый смысл и новый ритм:

Erwartet sie träumend die Nacht.

Мечтательность лотоса выражается в широком амфибрахическом рисунке стиха. Вторая строфа, возвещающая начало свидания лотоса с месяцем, льется мелодией трехстопного стиха: месяц, нежный любовник, касается своими лучами лотоса и оживляет лицо цветка. И вот заключительная строфа, в которой передается томление лотоса, отдающегося ласкам месяца:

Sie blüht und glüht und leuchtet  
Und starret stumm in die Höh';  
Sie duftet und weinet und zittert  
Vor Liebe und Liebesweh.

<sup>1</sup> Перевод Ап. Григорьева.



Первая строка, тремя глаголами определяющая душевное состояние лотоса, окрашена еще звуковой живописью; здесь преобладает мягкая буква «l». Стиху снова придан ямбический ход с тем, чтобы три заключительные строки, дающие разрядку томления лотоса, потекли более мелодично и широко. В третьей строке снова — три глагола, определяющие состояние лотоса, изымающего от любовной тоски.

Смена ритмов нигде, как мы видим, не случайна; она всегда основана на смысловом значении. Особое внимание Гейне уделяет звучанию слова. Отсюда прославленная музыкальность его стихов. Нигде вы не встретите неприятного для слуха зияния гласных или скопления согласных. Наоборот, поэтический смысл стихотворения всегда оттеняется звукописью:

Die Sonne rot, von Gold	И золотое солнце жгло,
umstrahlt,	
Die Blumen lustig bunt	И все так весело цвело.
bemalt.	

(«Сновидения», № 2)

Приятным звучанием однообразных гласных подчеркивается гармония солнечного цветущего дня.

Непогода, дождь и ветер выражаются звуковой комбинацией соответствующих согласных:

Das ist ein schlechtes Wetter,	Дождь, ветер — ну что за
	погода!
Es regnet und stürmt und	И кажется, снег ко всему.
schneit.	

(«Возвращение», № 29)

Мягкая грусть бродящего по лесу влюбленного музыкально выражена плавной строкой, основанной на повторе буквы «w».

Im Walde wandl' ich und	В лесу я блуждаю и плачу.
weine.	

(«Возвращение», № 3)

Две строки рисуют уход из города гусарского полка:

Es blasen die blauen Husaren	Трубят голубые гусары
Und reiten zum Tor hinaus!	И едут прочь из ворот.

(«Возвращение», № 7A)

Таких примеров музыкальной звукописи в стихотворениях Гейне можно привести великое множество. И очевидно, что тут нет у поэта никакой претенциозной преднамеренности и формальных ухищрений.

К выразительным средствам у Гейне принадлежат также словесные повторы, усиливающие впечатления. О некоторых из них уже говорилось. Вот еще несколько примеров. Повторение такого слова, как «сердце», придает стиху большую эмоциональность.

Mein Herz, mein Herz ist traurig...

(«Возвращение», № 3)

Herz, mein Herz, du vielgeduldiges...

(«Лирическое интермеццо», № 17)

Herz, mein Herz, sei nicht beklommen...

(«Возвращение», № 46)

Для усиления поэтической мысли Гейне прибегает и к другим повторениям одного и того же слова или производного от него:

Der Kuß, den ich dir abgeküßt...

(«Лирическое интермеццо», № 13)

Da knickstest du höflich den höflichsten Knicks...

(«Лирическое интермеццо», № 25)

Sie sprechen eine Sprache...

(«Лирическое интермеццо», № 8)

Und träumen seligen Traum...

(«Лирическое интермеццо», № 9)

Особый вид игры словами, почти одинаково звучащими, но имеющими разное значение, Гейне применяет в стихотворении «Sei mir gegrüßt, du große» («Большой таинственный город» — «Возвращение», № 17):

Ein Tor ist immer willig,  
Wenn eine Törin will.

(В русском переводе Р. Минкус находчиво переданы эти строки адекватным каламбуром:

Если дурочка изворотлива,  
И воротам быть в дураках.)

Стихотворная техника Гейне, необычайно богатая и гибкая, была результатом глубокого и сознательного отношения к поэтическому творчеству. Гейне презирал словесные побрякушки и чисто внешние эффекты. «Красивые рифмы нередко служат костылями хромым мыслям», — сказал он. Но Гейне придавал большое значение музыкальности рифмы. Если у него редко бывали рифмы особенно изысканно-надуманные, то уж никогда он не пользовался небрежными, неточными рифмами. В бумагах поэта, обнаруженных после смерти, сохранилось интересное высказывание о роли рифмы в современной ему поэзии: «Сущность новейшей поэзии сказывается прежде всего в ее иносказательном характере. Предчувствия и воспоминания составляют главное ее содержание. Этим чувствам соответствует рифма, музыкальное значение которой особенно важно. Необычные, яркие рифмы как бы содействуют более богатой инструментовке, которая призвана особенно выделять то или другое чувство в убаюкивающем напеве, подобно тому как нежные тона лесного рога внезапно прерываются трубными звуками. Гете, например, умело пользуется необычными рифмами для резких и причудливых эффектов; так же Шлегель и Байрон; у последнего уже намечается переход к комической рифме».

У Гейне тоже можно найти примеры комических рифм. Вспомним хотя бы рифмы в вышеприведенном стихотворении «Die Erde war so lange geisig» («Так долго стужа нас томила» — «Лирическое интермеццо», № 28), где умышленно для подчеркнутой «галантности» пушены в ход рифмы-словообразования, или в стихотворении «Wie die Wellenschaumgeborene» («Лирическое интермеццо», № 17), где в первой строфе рифмуются такие несходные по стилю слова, как «Wellenschaumgeborene» и «auserkorene».

Как разнообразны изобразительные средства в поэтике Гейне, так же разнообразны и формы и жанры его лирических произведений. Наряду с двух- и трех-

строфной миниатюрой мы встречаем песни, романсы, сонеты, «чреско-сонеты» (термин, придуманный Гейне, иногда заменяемый им: «бурлескные сонеты»), баллады, — и все они созданы в своеобразном стиле, соответствующем их жанру, теме и художественной задаче. Не все произведения, входящие в «Книгу песен», написаны тем интонационным стихом, о котором говорилось. Для многих песен и баллад Гейне пользовался традиционными стихотворными размерами, часто — четырехстопными хореем (баллады «Дон Рамиро» и «Донна Клара»).

Объединив отдельные циклы, созданные за десять лет поэтической работы, Гейне составил книгу, которая с честью выдержала испытание временем. Вероятно, гамбургский издатель Юлиус Кампе знал, что делает, когда заплатил Генриху Гейне пятьдесят луидоров и купил вечное право на издание «Книги песен».

Судьба этой книги своеобразна. Выпущенная пяти-тысячным тиражом, она расходилась в течение десяти лет. Но начиная со второго издания (1837) известность «Книги песен» все возрастала, и при жизни поэта она выдержала тринадцать изданий.

Не только огромным дарованием Гейне можно объяснить такой небывалый успех его лирики. Новое поколение, уже давно искавшее иных путей в жизни, чем те, на которые указывала ему феодальная реакция, видело в поэзии Гейне революционное, демократическое начало. Это то поколение, которое было поощрено примером Июльской революции 1830 года, которое жаждало национального и политического объединения родины. И хотя в Германии тридцатых и особенно сороковых годов не было недостатка в лирических поэтах, Генрих Гейне превосходил многих не только силой таланта, но и глубиной мировоззрения. В предисловии ко второму изданию «Книги песен», написанном в Париже в 1837 году, Гейне отметил, что его политические и философские сочинения содержат в себе те же идеи, что и «Книга песен». Иначе говоря, поэт всячески подчеркивал общественное значение своей лирики.

Но, по-видимому, он считал, что для политической поэзии время в Германии еще не созрело. А оставаясь в кругу личных тем, как бы они ни перерастали в общественные, ему уже не казалось возможным. «С не-

давнего времени что-то во мне противится всякой метрической речи, и, как я слышу, подобное же нерасположение шевелится также у многих современников. Я начинаю думать, что слишком много налгано в прекрасных стихах и что правде стало страшно появляться в метрических одеждах».

И действительно, после выхода «Книги песен» муза Гейне ищет свое выражение главным образом в прозе.

Начиная с третьего издания (1839) «Книга песен» обычно печатается со стихотворным предисловием Гейне, начало которого было приведено выше. К предисловию была сделана автором прозаическая приписка. Гейне снова ссылаясь на то, что в наступившие суровые времена для лирики уже нет того места, на которое она претендовала раньше. Обращаясь к богу лирики Аполлону, поэт говорил: «О Феб-Аполлон! Если стихи эти дурны, ты ведь легко простишь меня... Ты же — всеведущий бог и прекрасно знаешь, почему я вот уже так много лет лишен возможности заниматься больше всего размером и созвучиями слов... Ты знаешь, почему пламя, когда-то сверкающим фейерверком тешившее мир, пришлось вдруг употребить для более серьезных пожаров. Ты знаешь, почему его безмолвное пылание ныне пожирает мое сердце... Ты понимаешь меня, великий, прекрасный бог, — ты, подобно мне, сменявший подчас золотую лиру на тугой лук и смертоносные стрелы... Ты ведь не забыл еще Марсия, с которого заживо содрал кожу? Это случилось уже давно, и вот опять явилась нужда в подобном примере... Ты улыбаешься, о мой вечный отец!»

Гейне недаром сравнивает себя с «грубым флейтистом» Марсием, который, по античной легенде, разгневал Аполлона, бога сладкозвучной лирики, и тот велел заживо содрать с него кожу.

В тридцатых годах, живя в Париже, в эмиграции, в гуще социальной жизни, Гейне как бы оттесняет на второй план работу над лирикой и отдается прозе. Он пишет политические корреспонденции, статьи о живописи, музыке и театре, о литературе, философии и религии. Разнообразие тем вызвано желанием Гейне поспевать за волнующей действительностью кипучей жизни Франции.

«Я стараюсь оплодотворить свою душу для будущего...» — писал он Карлу Гуцкову (23 августа 1838 года). «...По чести признаюсь, великие интересы европейской жизни все еще занимают меня гораздо больше, чем мои книги...»

6

Лирика Гейне, возникшая в тридцатые годы, — поэзия переходного периода.

Как и все, что написал поэт, эта лирика тесно связана с атмосферой, в которой он жил.

Он впитывал в себя чувства и мысли города, население которого, по определению Фридриха Энгельса, сочетало страсть к наслаждению со страстью к историческому действию.

«Страсть к наслаждению» отразилась в лирических стихах поэта, вошедших в книгу «Новые стихотворения» и особенно в цикле стихов, озаглавленном «Разные».

Примерно через месяц после своего прибытия во Францию Гейне пишет Фарнгагену о том, что в Париже он «захлебывается в водовороте событий, в волнениях современности, в революции; сверх того, я состою теперь целиком из фосфора, и пока я тону в диком человеческом море, я сжигаю себя собственной натурой» (письмо от 27 июня 1831 года).

В этом же письме Гейне делает любопытное признание, что еще полгода назад он был готов уйти в поэзию и оставить поле битвы другим людям, но этого не случилось: силой обстоятельств он снова стал бойцом. Гейне уехал в Париж, потому что жизнь в атмосфере безгласности и вечной боязни стала несносной.

«Но бежать было бы легко, если бы не приходилось уносить с собой на подошвах отечество».

Мысли о Германии не оставляли Гейне и здесь. В нем скоро пробудилась «тоска по родине», которую он не мог хотя бы в малейшей степени утолить встречами с немецкими эмигрантами, стекавшимися сюда.

Гейне утешал себя тем, что «сладостный ананасный аромат цивилизации благоприятно действует на его усталую душу, которая наглоталась в Германии табачного дыма, запаха кислой капусты и грубости».

Не меньше, чем «страсть к наслаждению», привлекала Гейне и «страсть к историческому действию».

Поистине, каждый камень парижской мостовой дышал мировой историей. Не только памятники прошлого манили Гейне. Он увидел здесь много такого, о чем нельзя было мечтать в Германии: оживленную палату депутатов, политические собрания, политические газеты, политические споры в садах, омнибусах, на улицах.

Когда Гейне уезжал в Париж, его издатель, опытный делец Кампе, посоветовал ему избрать себе новый поэтический путь, далекий от политики.

«Я думаю, — писал Кампе в одном из писем, — что этим советом я оказываю услугу Гейне и нашей литературе».

Разумеется, Кампе заботился больше о своем кармане, чем о литературе. Он как бы предчувствовал, что дамоклов меч запрещения будет висеть над головой Гейне, и надеялся, что поэт как певец любви, роз и соловьев избежит преследования цензуры, а может быть, полиции и суда.

Гейне не оправдал надежд своего издателя. В нем боролись чувства романтика и эстета с пылом бойца. Эту двойственность он прекрасно изобразил в прологе к «Новой весне». Рыцарь, вооруженный копьем и щитом, готов к бою. Но на него набрасываются амуры, отнимают оружие и сковывают его цветочными цепями любви:

Не могу в тоске сорвать я  
Этих ласковых цепей,  
Между тем как бьются братья  
В грозной битве наших дней<sup>1</sup>.

Гейне не оказался в стороне от «битвы наших дней». Как известно, он подпал под влияние учения утопического социализма Сен-Симона. Его особенно привлекала работа сен-симониста Анфантена, который интересовался главным образом религиозно-моральной областью.

Еще живя в Берлине, Гейне слышал в салоне Рахели Фарнгаген фон Энзе разговоры об утопическом социализме, о «новом, изумительно найденном оружии,

---

<sup>1</sup> Перевод Ал. Дейча.

которое наконец растревожит большую старую рану — историю человечества».

Анфантеновский пантеизм нес, как казалось Гейне, освобождение от «больного старого мира, еще не излечившегося от того рабского смирения, того скрежещущего самоотречения, от которого уже полторы тысячи лет чах человеческий род и которое мы всосали с пред-рассудками и молоком матери».

Гейне и прежде пробовал вести войну против «то-скливой, постной идеи, которая безрадостно лишила цветов нашу прекрасную Европу и населила ее призраками и Тартюфами».

Сен-симонистов он назвал «знаменосцами великой, божественной идеи весны». В их учении он нашел оправдание многим своим противоречиям и с восторгом прославлял радостное евангелие сен-симонизма: «Наша религия ни в коем случае не отрицает священной личности; она рассматривает каждую личность как священную и освященную».

До известной степени Гейне воспринял не только морально-религиозные мечты сен-симонизма, но и его социально-политические идеи.

Поэт мечтает о священном союзе народов, когда на земле останется одна нация, одна раса—освобожденное человечество.

Вместе с сен-симонистами Гейне считает, что необходимо бороться за повышение материального благополучия низших слоев общества. И в то же время он отрицает абсолютное равенство, противопоставляя ему общественную иерархию, основанную на личной одаренности.

Проповедь «свободной индивидуальности» связана с гейневским идеалом эллинства и освобождения плоти.

Вместо мрачной религии самоотречения поэт пропагандирует борьбу угнетенных классов за лучшую жизнь, «не за человеческие права народа, а за божеские права человека».

«Мы не хотим быть санкюлотами, умеренными буржуа, дешевыми президентами; мы учреждаем демократию равноправных, равноценных, равноблаженных богов. Вы требуете простых нарядов, воздержания и простой еды. Мы, напротив того, требуем нектара и амброзии, пурпурных мантий, драгоценных ароматов, сладо-



страстия и роскоши, веселых танцев, нимф, музыки и театра».

Характерно, что цикл стихов Гейне, родившихся под влиянием этих настроений, озаглавлен «Новая весна». Весна в данном случае — символ нового общества, которое, освободившись от феодального угнетения, должно расцвести пышным цветом. Гейне пишет по этому поводу:

«Все мои слова и песни расцвели на почве великой, благословенной богом идеи весны, идеи, которая если не лучше, то, по крайней мере, столько же почтенна, сколько эта скучная, гнилая, постная идея, заставившая мрачно завянуть все цветы нашей прекрасной Европы».

В письме к Фарнгагену фон Энзе поэт писал 30 ноября 1830 года под впечатлением Июльской революции во Франции: «...наступает новая весна, и, для того чтобы без помехи ею наслаждаться, я сочиняю сейчас весенние песни, к ней относящиеся».

В 1831 году во втором томе «Путевых картин», вышедшем вторым изданием, Гейне включил и этот новый цикл лирических стихотворений. Поэт предпослал ему такое обращение: «Я передаю эти стихотворения читателю, и притязания мои тем скромнее, чем точнее мне известно, как мало недостатка испытывает Германия в подобной лирической поэзии. Помимо того, искусству такого рода невозможно предложить что-либо лучшее, чем сделанное уже старшими мастерами, такими, как Уланд, чьи обворожительные милые песни, исполненные веры и любви, неслись из развалин старинных замков и монастырских покоев. Правда, все эти набожные и рыцарские напевы, все эти отзвуки средневековья, еще недавно при господстве национальной ограниченности раздававшиеся со всех сторон, — в настоящую минуту заглушены шумом и грохотом, производимым современной освободительной борьбой, братаньем европейских народов и резкой ликующе-скорбной мелодией современных песен, где нет желания подделаться под католическую гармонию чувств и где, напротив того, с якобинской беспощадностью чувства рассечены ради вящей правды. Очень любопытно наблюдать, как один из этих двух песенных родов заимствует у другого внешнюю форму. Но еще любопытнее наблюдать, когда эта и другая

поэзия уживаются рядом в сердце одного и того же поэта».

Это высказывание Гейне свидетельствует, что в поисках выражения новых мыслей и идей освобождения человечества поэт все еще пользуется старой романтической формой, однако он далек от прославления гармонии, якобы существующей в старом обществе.

Против старой романтической поэзии, находившей еще опору у поэтов так называемой «швабской школы» — Людвига Уланда, Юстина Кернера, Карла Майера, Густава Шваба, Эдуарда Мерике, — несколько позднее Гейне написал едкий памфлет «Швабское зеркало», который появился в искаженном цензурой виде в 1839 году. Поэт осудил перебивавшую себя романтику немецкого захолустья с ее восхвалением патриархальных нравов, верноподданнических чувств (немецким князькам и лицемерным благочестием. Вольный разгул не знающего преград любящего сердца, сладкое предчувствие революционного подъема в родной стране, освобождение личности из-под гнета религии и закостенелой морали сословных предрассудков — все это в своеобразной лирической форме выразил Генрих Гейне в стихотворном цикле «Новая весна».

Сорок четыре стихотворения, входящие в состав «Новой весны», по первоначальному замыслу должны были представлять собой «Добавление» к «Книге песен». Вероятно, поэт и задумал эти короткие, двух- и трех-строчные песни в манере «Лирического интермеццо» и «Возвращения». Но замысел в процессе многолетнего написания этих песен разрастался и менял свое направление. Потому-то циклу и было присвоено самостоятельное название.

Отдельные пьесы цикла не датированы автором, но по всем данным можно предполагать, что некоторые из них написаны в период с 1827 по 1831 год, то есть непосредственно за выходом «Книги песен», когда Гейне еще находился на родине и лихорадочно искал любой возможности найти тебе место в немецкой жизни. Одним из его прибежищ, на которое он особенно рассчитывал, был Мюнхен, где Гейне одно время редактировал газету «Политические анналы», издаваемую бароном Котта. Объединенными силами реакционная аристократия и католическое духовенство «выжили» Гейне из баварской

столицы. К поре его пребывания в Мюнхене относится кратковременное увлечение поэта графиней Клотильдой Ботмер (1809—1882), свояченицей Ф. И. Тютчева, с которым Гейне был в дружбе.

В письме из Мюнхена Фарнгагену фон Энзе (1 апреля 1828 года) Гейне называет Тютчева своим лучшим другом, а его дом «прекрасным оазисом в великой пустыне жизни». Еще до знакомства с Гейне, Тютчев в 1827 году впервые в России напечатал стихотворение немецкого поэта «Сосна» («Лирическое интермеццо», № 33) в петербургском альманахе «Северная лира». В последующие годы он помещал в русских изданиях лирику Гейне и даже перевел белым стихом прозаиче-отрывок из «Книги Le Grand».

Большинство биографов Гейне склоняется к мысли, что стихотворения «Новой весны», относящиеся к 1828—1830 годам, навеяны влюбленностью Гейне в Клотильду Ботмер. К этому еще, по словам Эрнста Эльстера, присоединяются реминисценции увлечения Терезой Гейне.

Не будем останавливаться на этом, так как биографическая основа «Новой весны» не играет столь значительную роль, как основа идейная.

При поверхностном сопоставлении песен «Новой весны» с песнями прежних циклов может показаться, что Гейне, сохраняя былую лирическую манеру, не внес ничего нового в трактовку любовной темы.

Очень соблазнительным для такой концепции является, например, повторение одних и тех же мотивов.

№ 15 «Новой весны», где говорится о мечтательном сне водяной лилии, по которой тоскует месяц, заставляет вспомнить о № 10 «Лирического интермеццо», где изображается цветок лотоса, в который влюблен задумчивый месяц.

№ 5 «Новой весны» перекликается с № 1 «Лирического интермеццо». Здесь — блеск весны, пение птиц и любовное томление. Однако даже в таких «перепевах» есть нечто новое, дающее возможность отрицать, что Гейне выступает в цикле «Новая весна» только как самоподражатель. Прежде всего здесь резко проявляется та лаконичность, к которой всегда в идеале стремился поэт. История лилии и месяца сжата всего в восемь строк и освобождена от излишней, по мнению поэта, романтической сентиментальности. Стихотворение стало

собранные, поэтическая мысль — отчетливее. Великолепен образ месяца — «Den armen blassen Gesell'n» («Бедного бледного друга»). Гейне удалил из стихотворения нагнетание глаголов, передающих внутреннее состояние цветка, тянущегося в любовной тоске к месяцу.

Verschämt senkt sie das Köpfchen  
Wieder hinab zu den Well'n —  
Da sieht sie zu ihren Füßen  
Den armen blassen Gesell'n.

Таким образом, элементы чувствительности отошли на второй план, символика любовных отношений приобрела более строгий, реальный характер.

В другом примере, который мы привели, Гейне, наоборот, пришлось увеличить стихотворение на одну строфу. «В чудеснейшем месяце мае» («Лирическое интермеццо», № 1) звучит лишь как зачин, как пролог, в самых общих выражениях передающий тему зарождения любви. В аналогичном стихотворении № 5 «Новой весны» эта тема связана с мучительными сомнениями человека, еще не решающегося открыться в своем чувстве любимой. Сомнения, одолевающие лирического героя, заставляют особенно болезненно воспринимать чарующий блеск весеннего дня. Это все выражается в третьей строфе — весь мир ликует и пляшет, а герой одержим неопределенной терзающей его тоской:

Ich kann nicht singen und springen,	Прыгать и петь не могу я,
Ich liege krank im Gras;	Я лег больной в траву,
Ich höre fernes Klingen,	Далекий звон слезу я,
Mir träumt, ich weiß nicht was.	Я грежу наяву <sup>1</sup> .

Все же дело вовсе не в этих, более или менее значительных вариантах прежних лирических настроений поэта, отражающихся в «Новой весне». Суть в том, что у Гейне, если и остается старая манера воспроизведения лирических эмоций, то меняется вместе с отдельными чертами мировоззрения и философское содержание его поэзии. Учение сен-симонистов внесло в поэзию Гейне светлые тона пантеистического восприятия природы, существовавшие и раньше в его лирике, но, так сказать,

<sup>1</sup> Перевод Ал. Блока.

стихийно, без глубокой сознательности. Французский исследователь творчества Гейне Жюль Легра<sup>1</sup> в содержательной книге, не утратившей и теперь своего интереса, пытался установить принципиальное различие между прежними циклами лирики поэта и «Новой весной». Он доказывал, что Гейне ставил ранее поэзию над жизнью, что жизнь казалась ему бедной по сравнению с «причудливой игрой воображения», именуемой поэзией. Теперь же якобы Гейне увидел, что богатство жизни превышает самую щедрую поэтическую фантазию. От этого, но очень обоснованного, утверждения Легра приходит к неверным выводам. Исследователь говорит, что Гейне не нашел новой манеры, но предпочел в «Новой весне» сохранить ту форму, которая была уже общепризнана читателем по «Книге песен». Спор о новом и старом в поэзии Гейне тридцатых годов разрешил сам поэт. В вышеприведенном предисловии к циклу «Новая весна» он выразил правильную мысль о любопытном сочетании в сердце поэта двух видов поэзии, когда, казалось бы, старая романтическая манера не мешает новому восприятию чувств, тому восприятию, которое не стремится утверждать «католическую гармонию», а «с яacobинской беспощадностью рассекает эти чувства».

Действительно, цикл «Новая весна», формировавшийся в ту пору, когда Гейне, по его признанию, жил предчувствием грядущих социальных перемен, несмотря на сходство внешней формы и некоторых внешних тем со старыми циклами, содержит новое выражение идеи поэта-борца против пережитков романтической, уводящей от жизни, поэзии. Лирика «Новой весны» носит романтическую окраску, но в то же время восстает против бедной содержанием, перепевающей себя, захолустной поэзии немецких стихотворцев «швабской школы». Не патриархальное благолепие провинциального бюргера с укоренившимися обычаями и традиционным консерватизмом славит Гейне. Он призывает смело броситься вперед к неведомому, но прекрасному будущему, которое несет внутреннее, моральное освобождение человеческой личности от пут заскорузлой морали. В ряде стихотворений «Новой весны» Гейне противопоставляет

---

<sup>1</sup> Jules Legras, Henri Heine, Poète, Paris, 1897



Horchend stehn die stummen  
 Jedes Blatt ein grünes Ohr!  
 Und der Berg, wie träumend  
 streckt er  
 Seinen Schattenarm hervor.

Лес, прислушиваясь, замер,—  
 Что ни листик, то ушко!  
 Холм уснул и, будто руку,

Тень откинул далеко<sup>1</sup>.  
 (№ 37)

или:

Wie ein Greisenantlitz droben  
 Ist der Himmel anzuschauen,  
 Roteinäugig und umwoben  
 Von dem Wolkenhaar, dem  
 grauen.

Протянулось надо мною  
 Небо, точно старец хилый —  
 Красноглазый, с бороною  
 Поседелых туч, унылый.

(№ 41)

Звезды ходят золотыми ножками, боясь спугнуть землю, лежащую в недрах ночи, в лесу каждый листик — зеленое ушко, холм протягивает тень-руку, небо выглядит дряхлым старцем, разметавшим поседелые космы туч, — и таких метафорических образов не счесть в цикле Гейне, где все неживое одушевлено и полно своей жизни, понятной только поэтическому сердцу. Действительно, такая смелая, образная лирика природы с ее обобщенными пейзажами, лишенными местных, бытовых примет, резко контрастирует с той лирикой большинства швабских поэтов, которые бесконечно копировали сельские пейзажи, славя захолустье деревень, затерянных среди зеленых лесов Швабии, Померании или Саксонии.

«Новая весна» воспринимается как лирика тихого и нежного раздумья. Стихи предназначались поэтом для вокального исполнения, и немецкий композитор Альберт Метфессель предполагал положить эти песни на музыку. Режущие диссонансы «Лирического интермеццо» и «Возвращения» здесь значительно ослаблены. Поэт знает, что любовное счастье непрочно. Об этом журчат каскады воды, об этом поют птицы в кустах, издаваясь над «влюбленным глупцом» (№ 19). Уже не раз пережито нечто подобное, и зной сердца сменяли холод и стужа (№ 27).

Любовь быстротечна. Она отцветает, как роза, она грозит гибелью влюбленным, как об этом поется в трехстрочной балладе о суровом короле, его юной супруге

<sup>1</sup> Перевод В. Левика.

и веселом паже. Молодая жена короля и паж умерли: «они погибли оба — любовь была слишком сильна» (№ 29).

Насмешка над наивным влюбленным, легкая ирония не носят в цикле того уничтожающего характера, какой мы видели в «Книге песен». Но это не потому, что Гейне примиряется с действительностью и призывает к этому читателя. Кажущаяся мягкость тона объясняется взволнованным настроением поэта, чувствующего, что не время теперь повторять «вечную историю любви Амура и Психеи». Вперед — большие общественные цели, и поэт хочет вырваться из «ласковых цепей» любви, хотя это ему и нелегко дается:

Die holden Wünsche blühen, Und welken wieder ab, Und blühen und welken wieder — So geht es bis ans Grab.	Цветут желанья нежно, И блекнут они в груди, И вновь цветут и блекнут,— А там и в гроб иди.
Das weiß ich, und das vertrübet Mir alle Lieb' und Lust; Mein Herz ist so klug und witzig, Und verblutet in meiner Brust.	И все это очень мешает Веселью и любви: Умен я и так остроумен, А сердце мое в крови <sup>1</sup> .

(№ 40)

Ни по характеру, ни по складу ума Гейне не склонен к безудержному веселью. Он ни в коей мере не похож на описанных им филистеров, которые «скачут в восторге телячьем и славят природы красу». Начавшийся в безоблачных тонах ликования период «новой весны» тоже несет свои тревоги и заботы. Вот почему на последних песнях цикла лежит отпечаток глубокой грусти:

Влачусь по свету желчно и уныло.  
Тоска в душе, тоска и смерть вокруг.  
Идет ноябрь, предвестник зимних выюг,  
Сырым туманом землю застелило<sup>2</sup>.

Этому настроению мечущегося, не устроенного в жизни поэта соответствует и унылое увядание природы: голые деревья, опустошенные нивы, затихшие леса, монотонный дождик, холодный ветер. И среди безотрадных

<sup>1</sup> Перевод В. Коломийцева.

<sup>2</sup> Перевод В. Левика.



пейзажей, оторванных от определенного места действия, вдруг появляется один, в котором легко узнать знаковую гейневскую ироническую усмешку. Вот осенний «город на Эльбе», Гамбург:

Himmel grau und	wochentäglich	Небо, как всегда, невзрачно!
Auch die Stadt ist noch	dieselbe!	Город — все в нем как и было
Und noch immer blöd' und	kläglich	Он глядится в Эльбу — мрачно,
Spiegelt sie sich in der Elbe.		Обыденно и уныло.
Lange Nasen, noch langweilig		Все носы, как прежде, длинные
Werden sie wie sonst	geschneuzet,	И сморкаются тоскливо;
Und das duckt sich noch	scheinheilig	Гнут ханжи все так же спины
Oder bläht sich, stolz	gespreizet.	Или чванятся спесиво <sup>1</sup> .

(№ 44)

Композиция «Новой весны» лишена того организованного характера, которым наделено «Лирическое интермеццо» и отчасти «Возвращение». Цикл в течение нескольких лет пополнялся новыми стихотворениями, написанными в разных настроениях, и поэту было невозможно создать один сюжетный ход для всего цикла. Все же стихи он расположил в некоторой последовательности — от мажорного тона первых стихов до величественного минора последних, в которых явственно звучит сатирическая насмешка поэта. Осмеяние гамбургской обывательщины (№ 44) вполне соответствует цели Гейне полемически выступить против поэзии филистерства и традиционного «домашнего очага». Примерно в то же время было написано и более острое сатирическое стихотворение, развивающее ту же тему, но с решительными, гневными интонациями (Аппо 1829):

Для дел высоких и благих  
 До капли кровь отдать я рад,  
 Но страшно задыхаться здесь,  
 В мирке, где торгаши царят.

Им только б жирно есть и пить,—  
 Кротовье счастье брюху впрок.  
 Как дырка в кружке для сирот,  
 Их благонравный дух широк.

<sup>1</sup> Перевод В. Коломийцева.

Их труд — в карманах руки греть,  
Сигары модные курить,  
Спокойно переварят все,  
Но их-то как переварить!<sup>1</sup>

Дав эти непривлекательные портреты гамбургских дельцов, Гейне сделал резкий вывод:

Нет, лучше мерзостный порок,  
Разбой, насилие, грабеж,  
Чем счетоводная мораль  
И добродетель сытых рож.

Это стихотворение было включено Гейне в сборник «Новые стихотворения», вышедший в 1844 году. Поэту пришлось преодолеть немалые преграды, прежде чем издатель Юлиус Кампе решился напечатать этот сборник. Из переписки поэта с Кампе можно установить, что причиной задержки явился второй большой цикл, уже написанный в Париже и носивший название «Разные».

Когда летом 1838 года в руки Кампе поступила рукопись Гейне, осторожный и расчетливый издатель решил посоветоваться с Карлом Гуцковым. Трудно было предположить, что Гуцков, автор нашумевшего эротического романа «Валли» (1835), выступит с защитой «нравственности» и осудит несколько легкомысленный тон стихов Гейне, посвященных парижским женщинам «полусвета». Карл Гуцков, как известно, принадлежавший в группе «Молодая Германия», пользовался авторитетом одного из вождей этого направления. Поэтому он взял на себя роль непререкаемого духовного пастыря и в письме к Гейне, которое мы приводим здесь с некоторыми сокращениями, принялся поучать его: «Поэт «Путевых картин», тебе простили много грехов, ибо все это были шипы рядом с розами; но этих грехов, в которых я вижу одни лишь шипы, этих грехов, Гейне, Вам не простят. Ведь Вам известно общее мнение, установившееся в Германии, относительно Ваших стихов из «Салонов» (в первом томе «Салонов», 1834, были помещены «Разные». — А. Д.) о красотках парижских бульваров

---

<sup>1</sup> Перевод В. Левика

с гордыми именами Анжелики и проч. Зачем тогда в той же манере выводить на свет новое потомство? Назовите мне нацию, которая допустила бы в своей литературе нечто подобное! Кто бы стал издавать во Франции, в Англии вещи такого рода, вещи, рассчитанные на забаву для приказчиков, вещи, которые можно читать вслух только в трактирном заведении, в табачном дыму, когда сброшены сюртуки и когда стол уже уставлен пустыми бутылками. Беранже не стесняется рассказывать о ночном визите к гризетке, но ведь он не заявляет, что «чувствовал себя при этом очень недурно». Разве у него где-нибудь проглядывает чувство пресыщения или искусственно возбуждаемой отупевшей плоти? Я оскорбляю Вас, говоря все это, но я должен Вам это сказать, потому что, мне кажется, Вы относитесь беспечно к собственной репутации, и беспечность эта безгранична. Ведь раз навсегда Вы связаны с немцами, и Вы никаким образом не сделаете немцев иными. Немцы же — это добрые отцы семейства, добрые супруги, педанты, и лучшее в них то, что они идеалисты. Я здесь высказываюсь, следуя собственному литературному опыту. По успеху собственных моих сочинений я знаю, как патетически нужно в Германии напрягать струны. Вы уже были в Париже, когда раздались обвинения против новой литературы, упреки в безнравственности. И Вы не можете себе представить, как уничтожающе они подействовали... Откажитесь от этой книги!

Не считаете ли Вы меня педантом? Или Вы думаете, что я не чувствую этой поэзии, оригинальность которой найдена Вами среди вещей прозаических и обыденных? Я знаю, здесь пункт, по которому Вы больше всего мне возражаете. Вы хотите дать нечто поставленное вверх ногами, нечто оригинально-прозаическое и в то же время поэтическое. Мне кажется, что в Ваших понятиях о поэзии происходит теоретическая путаница. Однако уверяю Вас, что Германия отнесется к Вам практически, и Ваше настоящее будет уничтожено, — будущего, разумеется, у Вас отнять нельзя ради Вашего прошлого» (письмо от 6 августа 1838 года).

Гейне ответил Гуцкову письмом с виду почтительным, но исполненным иронического подтекста. По-видимому, автор «Книги песен» никак не думал, что передовой писатель Германии, каким считался Гуцков, не поймет его

«легкомыслия» и не будет знать, против кого оно направлено. Во всяком случае, поэту пришлось уклониться от открытого конфликта с Гуцковым, тем более что группа «Молодая Германия» считала Гейне своим зарубежным шефом. К тому же надо напомнить, что в 1835 году Союзный сейм вынес строгий запрет печатать в Германии не только ранее вышедшие, но и будущие произведения Гейне. Запрет был сравнительно скоро снят, но поэт, напуганный этим, не хотел новых обвинений в «богохульстве и безнравственности».

Положение усугубилось тем, что Гуцков напечатал это письмо в журнале «Телеграф». То, что Гейне считал личным дружеским советом Гуцкова, боявшегося потерять соратника по борьбе, стало достоянием многочисленных врагов поэта.

Гейне взял обратно подготовленный к печати стихотворный сборник. Лишь в 1844 году он вышел под названием «Новые стихотворения». Он был составлен, по существу, заново. Стихотворные циклы «Новая весна» и «Разные» уже не занимали там первенствующего места. Гвоздем книги была недавно законченная поэма «Германия. Зимняя сказка». Вместе с сатирическими «Современными стихотворениями» эта поэма как бы открыла читателям новое лицо поэта, провозвестника грядущей революции 1848 года. Сборник «Новые стихотворения» имел колоссальный успех, и через месяц потребовалось переиздание.

Но рассмотрим цикл «Разные», вызвавший скандал еще при напечатании во втором томе «Салонов».

Чтобы правильно понять содержание этого цикла, надо представить себе жизнь, в которую окунулся Гейне в Париже.<sup>1</sup>

В те годы сердце Парижа билось между улицей Шоссе д'Антен и улицей Фобур Монмартр, на Больших бульварах, где круглые сутки кишела толпа дельцов и фланеров, авантюристов и неудачников, нищих и богатей. Нельзя было пересечь два бульвара без того, чтобы, по верному слову Бальзака, не наткнуться на своего друга или врага, на чудака, который дает повод для смеха или раздумья, на бедняка, который выпрашивает су, или на водевилиста, ищущего тему.

---

<sup>1</sup> См. Joseph D r e s c h, Heine à Paris. Paris, 1956.

С заходом солнца в грех тысячах модных лавок загорались рожки газового освещения, бульвары наполнялись живописными группами ищущих приключений и развлекающихся парижан.

Пословица гласила: «Если бог скучает на небе, он открывает окно и смотрит на парижские бульвары».

И Гейне любовался парижскими бульварами. С любопытством бродил он по городу, жадно разглядывая лица и витрины.

В полночь, когда в немецких городах благонамеренные обитатели давно уже лежали под перинами, надвинув на уши ночные колпаки, Париж жил бурно и нервно, в опере еще звучала музыка Доницетти и танцоры неистово плясали в кабачках и в кафе Мон-мартра.

В этой лихорадочной обстановке Гейне чувствовал себя прекрасно. Он шутливо писал друзьям, что, когда рыб в воде спрашивают о самочувствии, они отвечают, что им живется, как Гейне в Париже.

Цикл «Разные» не рассматривался Гейне как некий значительный шаг в его лирической поэзии. Это — мимолетные зарисовки, обрывки впечатлений, случайные встречи, и, быть может, никогда к творчеству поэта неприложим в меньшей степени «биографический метод», чем в данном случае. Ни из одной известной нам, самой обстоятельной биографии Гейне мы не можем судить о том, что он был искателем легких приключений.

Выведенные им в цикле «Разные» образы французских женщин, легкомысленных, падких до продажной любви, скорее всего являются плодом поэтического воображения. Благонамеренных немецких бюргеров смущал прежде всего заголовок «Разные». На первый взгляд он таит в себе двойственность: то ли это разные стихотворения, то ли это разные женщины, о которых в такой легкой, шаловливой форме рассказывает поэт. Но фактически двусмысленное заглавие не содержит в себе никакой двусмысленности. Здесь рассказывается о любовных встречах и любовных отношениях с «разными» женщинами парижских кафе и бульваров. Эти легкомысленные, изумительно отточенные поэтические безделушки, как уже говорилось, вызвали нападки на поэта со стороны немецких филистеров. Франц Меринг

пишет по этому поводу: «...Тевтонские герои добродетели, которые обыкновенно закрывали глаза на любовные похождения своих деспотов, меньше всего имели какое-либо основание обрушиться потоками морального негодования на Гейне за то, что он, используя старое право поэтов, увековечил в своих стихах некоторых девиц легкого поведения... Гейне никогда не был ловеласом в скверном и гнусном смысле этого слова; и в прозе, и в стихах он, уже на закате своей жизни, вполне искренне уверял, что никогда не соблазнил ни одной девушки и не прикоснулся ни к одной женщине, о которой он знал, что она обручена. Это может удовлетворить даже мещанскую мораль»<sup>1</sup>. Разумеется, нам нет нужды брать под защиту Гейне с этической точки зрения. Он вовсе не стремился возбудить в читателе «эротические чувства», и часто под игривой шуткой у него таится весьма серьезная мысль. Восприятие светлого пантеизма сенсимонистов своеобразно отразилось в том «евангелии», которое поэт смело ввел в раздел «Серафина» № 7:

Мы здесь построим, на скале,  
Заветной церкви зданье;  
Нам новый, третий, дан завет —  
И кончено страданье.

Распался двойственности миф,  
Что нас морочил долго,  
Не стало глупых плотских мук  
И слез во имя долга<sup>2</sup>.

Поэт отрицал и Ветхий и Новый завет, все Священное писание, ибо оно проповедовало умерщвление плоти во имя спасения духа. Следуя учению сенсимонистов, Гейне призывал к «эмансипации плоти». Это означало раскрепощение человека от материальной нужды, от угнетения, для того чтобы он мог воспрянуть духом и сравняться во всем с властителями жизни. Только тогда могла прийти религия «третьего завета», утверждающая, что нет ни мифологического христианского бога, царящего в небесах, ни «личного бога», созданного ра-

---

<sup>1</sup> Ф. Мering, Литературно-критические статьи, т. II, «Academia», 1934, стр. 113.

<sup>2</sup> Перевод А. Мейснера.

ральности этих стихотворений, в них поэт свежо и задорно отразил разнообразные женские типы, передал в тончайших оттенках чувственные переживания, восторг любовной встречи, разочарование, разлуку, горечь изверившегося в любви человека.

Все вариации легких любовных связей — от первого опьянения до расставания на шумном парижском перекрестке — поэт дает в реальной, бытовой обстановке.

Гейне акварельно воссоздает атмосферу Парижа, его домов и улиц, ни с чем не сравнимого осеннего тумана, падающего на предместье Сен-Марсо, подобно белой ночи. И вдоль домов скользит женский образ, мягко и нежно, как луч лунного света («Ранним утром»).

Во всех этих картинках нет и следа романтической расплывчатости. Гейне проявляет себя мастером изящной пластической формы.

Не только французские дамы участвуют в цикле «Разные», там есть лирические стихотворения, посвященные Фридерике. Они адресованы прекрасной Фридерике Роберт, жене драматурга Людвигу Роберта, друга Гейне. Есть там раздел «Кларисса», который биографы поэта приписывают все той же Терезе Гейне. И сколько бы Гейне ни хулил мещанскую немецкую любовь, сколько бы ни наслаждался кипучей, заманчиво веселой парижской жизнью, — все равно уже с первых лет пребывания в Париже его мучит мечта о родине, которую ему почти насильственно пришлось покинуть.

Тебя, Германию родную,  
Почти в слезах мечта зовет!  
Я в резвой Франции тоскую,  
Мне в тягость ветренный народ<sup>1</sup>.

(Anno 1839)

Ностальгией проникнуты стихотворения, примыкающие к циклу «Разные», «На чужбине» и другие. У Гейне двойственное отношение к покинутому отечеству: чувства влекут его домой, а разум резко критикует отсталый общественный порядок. Отсюда своеобразное скрещение лирических и сатирических элементов в творчестве Гейне тридцатых годов. Припомним третью

---

<sup>1</sup> Перевод М. Лозинского.

часть стихотворения «Тангейзер», где дана резко-обличительная картина современной поэту Германии.

Романсы, написанные Гейне в этот период, отличаются реалистическим характером. Сказочная Лорелея, испанская грандесса донна Клара уступают место вполне реальным златокудрым красоткам, гуляющим в Тюильрийском саду под каштановыми деревьями. Поэт рассказывает о парижской потаскушке, которая быстро утешилась после казни дружка-вора: «В семь его повесили, а в восемь уж она спозналась с другим, пила и вновь смеялась» («Женщина»).

Поэт снова дает образцы романтической баллады и снова, осмысливая по-своему фольклорный материал, делает их близкими современникам. Так, в образе короля Гаральда Прекраснокудрого Гейне рисует рыцаря, зачарованного феей-романтикой и оторванного от «битвы сегодняшнего дня».

К этой битве готовился поэт уже в конце тридцатых годов.

И с начала сороковых годов Гейне выступает как политический поэт, мастер революционной сатиры.

### Глава третья

#### «Я — меч! Я — пламя!..»

#### 1

«Какое печальное зрелище представляют собой писатели, мало-помалу стареющие у нас на глазах, на виду у публики. Мы наблюдали это не у Вольфганга Гете, вечного юноши, но у Августа Вильгельма Шлегеля, престарелого фата; мы наблюдали это не у Адальберта Шамиссо, который с каждым годом молодеет, расцветая все пышнее, но у господина Людвига Тика, у этого бывшего романтического Штромиана, ставшего ныне старым, паршивым псом... О боги! Я не прошу вас сохранить мне юность, но сохраните за мной добродетели юности, бескорыстное негодование, бескорыстную слезу! Не дайте мне сделаться старым ворчуном, облаивающим более юных духом, или пошлым нытиком, беспрепятственно хнычущим о добрых старых временах...»



Так писал Гейне в 1837 году в предисловии ко второму изданию «Книги песен». Для поэта уже тогда было ясно, что романтики не могут устоять под напором новых идей, рожденных вихрем Июльской революции. Они были вынуждены опустить свои потрепанные знамена и в бессильном озлоблении бросаться на малейшие проблески свобододобивой бюргерской мысли. Нападки Гейне на Людвига Тика, одного из бывших романтических главарей, и объясняются тем, что тот, помогая реакции, охавал либерализм группы «Молодая Германия». Еще резче, чем в приведенном отрывке, сказал Гейне о Тике в «Тангейзере»:

А в Дрездене видел я дряхлого пса,  
Умел он когда-то резвиться,  
Теперь же лишился зубов и горазд  
Лишь лаять на всех и мочиться.

Не менее пренебрежительную оценку дал Гейне поэтам «швабской школы», последышам романтизма:

Я в Швабии в школу поэтов зашел,  
Забавны создапыца эти!  
Они на детских горшочках сидят  
И все в колпачках, словно дети.

«Вечный юноша» Вольфганг Гете умер в 1832 году, и никто уже не мог претендовать на престол патриарха немецкой литературы. Всего несколько имен людей среднего поколения были сродни Генриху Гейне, и среди них на первом месте — Адальберт Шамиссо и Карл Иммерман.

Однако при всей демократической направленности оба они не обладали тем огненным темпераментом, которым отличался Гейне, «боец в освободительной войне человечества», по его выражению.

Творчество Гейне как политического лирика складывалось в сороковые годы, когда крепла и ширилась буржуазная оппозиция феодально-дворянскому строю.

Основное ядро этой оппозиции состояло из либералов, которые ни в коем случае не стояли за революционный переворот в Германии, надеялись на реформы свыше, со стороны монарха. Лишь небольшая часть ее была настроена в революционном, демократическом духе и стремилась с оружием в руках свергнуть феодально-

дворянскую власть. Надежды наиболее умеренной буржуазной оппозиции на реформы были по меньшей мере беспочвенны. В 1815 году прусский король обещал конституционные реформы, но так и умер четверть века спустя, бессовестно обманув то поколение, которое вело национально-освободительные войны против Наполеона. Когда в 1840 году вступил на престол Фридрих-Вильгельм IV, буржуазия надеялась, что новый король проявит больше внимания к ее нуждам, чем его отец. Но Фридрих-Вильгельм IV, «романтик до мозга костей», как характеризует его Мering, отдал все свои симпатии феодальному дворянству и старался восстановить его права — вплоть до средневековых.

Именно начиная с сороковых годов появляется ряд новых поэтических имен, принесших в немецкую литературу гражданские темы. Либерально настроенные поэты Франц Дингельштедт, Гофман фон Фаллерслебен, Роберт Прутц и некоторые другие, чьи произведения теперь уже почти забыты, провозглашали право народа на свободу и прогресс, правда, в туманных и неконкретных образах, выражали недовольство буржуазии существующим гнетом и произволом правящих классов. Их прекраснотушие и наивная вера в «доброе короля» осмеивались Гейне не менее, чем «детский лепет» далеких от современности швабских поэтов. «В роще германских бардов,— писал он в предисловии к поэме «Атта Троль»,— стал тогда особенно быстро распространяться тот расплывчатый бесплодный пафос, тот бесполезный пар энтузиазма, который с презрением к смерти низвергался в океан общих мест и всегда напоминал мне о пресловутом американском матросе, столь безмерно увлеченном генералом Джексонем, что однажды он бросился с верхушки мачты в море с возгласом: «Я умираю за генерала Джексона!» Да, хотя у нас, немцев, еще не было никакого флота, но у нас было уже немало восторженных матросов, в стихах и в прозе, умиравших за генерала Джексона».

Гейне находился в самом центре общественной и политической жизни, он гораздо глубже, чем эти поэты, разбирался в исторических сдвигах, происходивших в его стране и за ее пределами. Поэтому он не мог быть удовлетворен бессодержательным пафосом политической лирики либералов. Поэт хотел, чтобы такая

- лирика направляла свое острие против конкретных лиц, фактов и событий.

В 1841 году вышли «Песни космополитического ночного сторожа» Франца Дингельштедта. Поэт изображал себя бодрствующим стражем свободы, трубящим в свой рожок, чтобы разбудить спящую Германию. Сторож бродит по городам и странам, возвещая свободу. Генрих Гейне ответил на эти робкие, лишенные подлинно демократического и революционного содержания песни достаточно резким стихотворением «На прибытие ночного сторожа в Париж». Стихотворение представляет собой вымышленный диалог между восторженно настроенным Дингельштедтом и скептиком, политическим изгнанником. Гейне интересуется положением дел в Германии, он полон мыслей о предстоящей революции, а Дингельштедт отвечает ему в слащаво-примирительных тонах:

«Дела превосходны! По милости бога  
У нас порядок, покой, тишина.  
Германию пестуют мудро и строго,  
Себя постепенно раскроет она.

Мы не хотим щеголять, как французы,  
Пустым миражем внешних свобод.  
Лишь в недрах духа свергнул узы  
И стал свободным наш народ.

Дадут конституцию нам несомненно,  
Мы слову монарха верим вполне.  
Ведь слово монарха не менее ценно,  
Чем клад Нибелунга на рейнском дне...»<sup>1</sup>

- Умеренность Дингельштедта, остро подмеченная в сатире Гейне, принесла поэту-либералу свои плоды: Дингельштедт был отмечен вниманием властей, получил звание гофрата и в течение ряда лет занимал выгодные казенные должности. Позднее, в сатире «К ночному сторожу» Гейне осмелел новоиспеченного гофрата, отбросившего «ходули прогресса» и едущего верхом на швабском раке в страну мракобесия.

Другой либеральный поэт Гофман фон Фаллерслебен написал «Неполитические песни», за которые в 1842 году лишился места профессора в Пруссии. Но

<sup>1</sup> Перевод В. Левика.

эта репрессия свидетельствовала скорее о суровости прусского правительства, чем о резкости и решительности политической поэзии Гофмана фон Фаллерслебена. И его мнимая революционность подверглась осмеянию Гейне, изобразившего поэта в комическом виде «тиранаборца», немецкого Брута:

О Гофман,— ты Брут немецкий!  
Ты смел и не знаешь помех.  
Отважно ты вшей напускаешь  
Князьям в горностаевый мех.

Коль чешется — нужно чесаться.  
Пусть насмерть зачешутся тут  
Все тридцать шесть тиранов —  
И наши оковы падут.

О Гофман! Ты — фон Фаллерслебен,  
Ты — Брут германских кровей.  
Ты родину освобождаешь  
При помощи собственных вшей!<sup>1</sup>

В стихотворении «Наш флот» и в одной строфе из второй главы поэмы «Германия. Зимняя сказка» Гейне снова показал не только мнимую революционность поэзии Гофмана фон Фаллерслебена, но даже ее вредность для общегерманского демократического движения. Неустойчивость этого поэта проявилась самым явным образом, когда он окончательно перешел в лагерь реакции и стяжал себе печальную славу автора националистической песни «Германия, Германия превыше всего».

Пожалуй, этих примеров отношения Гейне к либеральной поэзии сороковых годов будет вполне достаточно, чтобы понять его позицию как подлинного певца революционной демократии. Уже в теоретических работах тридцатых годов Гейне намечал перспективы грядущей революции. Он уподоблял демократическую и общественную мысль молнии, вслед за которой должен грянуть революционный гром. Поэт ждал, что в Германии разразится революция, перед которой народное движение во Франции XVIII века будет выглядеть как невинная идиллия. «Рано или поздно революция в Германии начнется, в идее она уже началась, а немцы никогда не от-

---

<sup>1</sup> Перевод Л. Гинзбурга.

ступались не то что от идеи, но даже от ее разночтений. В этой стране, где все делается основательно, каждое дело доводится до конца, сколько бы на это ни потребовалось времени», — писал поэт в письме к Котте 1 марта 1832 года.

Энгельс в статье «Немецкий социализм в стихах и прозе» дает убедительное сопоставление политической лирики буржуазного радикализма сороковых годов и революционной поэзии Генриха Гейне. Энгельс делает это, разбирая стихотворение популярного поэта той поры, Карла Бека, — «Песня барабанщика».

«В этом стихотворении, — пишет Энгельс, — наш социалистический поэт опять показывает, как, погрязнув в немецком мещанском убожестве, он в силу этого постоянно вынужден портить и тот слабый эффект, который он производит.

Под бой барабанов выступает полк. Народ призывает солдат участвовать с ним в общем деле. Радуетесь тому, что поэт, наконец, проявил мужество. Но, увы, в конце концов мы узнаем, что речь идет лишь об именинах императора и обращение народа — это лишь мечтательная импровизация, которой украдкой занимается присутствующий на параде юноша, вероятно, гимназист:

Так юный с пылким сердцем грезит.

Тот же сюжет с той же развязкой под пером Гейне превратился бы в горчайшую сатиру на немецкий народ; у Бека же получилась лишь сатира на самого поэта, отождествляющего себя с юношей, беспомощно предающимся мечтам. У Гейне мечты бюргера намеренно были бы вознесены, чтобы затем так же намеренно низвергнуть их в действительность. У Бека сам поэт разделяет эти фантазии и, конечно, получает такие же повреждения, когда сваливается в мир действительности. Первый вызывает в бюргере возмущение своей дерзостью, второй, в котором бюргер видит родственную душу, действует на него успокаивающе<sup>1</sup>.

Из разноголосой плеяды политических лириков, выражавших настроения немецкой оппозиции, решительно выделился молодой поэт Георг Гервег. Ему было всего двадцать четыре года, когда он издал в Цюрихе первый

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 4, стр. 217—218.

сборник «Стихи Живого» (1841). Здесь слышался голос революционной демократии, призывавшей к ненависти, к свержению власти немецких князей. Уже не туманные разглагольствования и общие фразы о свободе и равенстве звучали в молодых, полных страсти и боевого задора стихах Гервега. Во многих из них военной трубой гремели призывы к оружию. В сердцах немецкой молодежи пламенные стихи Гервега находили самый сочувственный отголосок. Передовое студенчество знало наизусть и пело «Песню ненависти» Гервега:

Вставай, вставай! — В поход маня,  
Рассвет трубит, встревожен.—  
Простись с женой! Седлай коня  
И вырви меч из ножен.  
Мы этот меч не спрячем вновь,—  
Мы слишком верили в любовь —  
Пора и ненавидеть!

Любовь! Нас больше не спасут  
Ее мольбы и зовы.  
Верши же, ненависть, свой суд!  
Рви, ненависть, оковы!  
Тиранам гибель уготовь,  
Сумей врага увидеть.  
Мы слишком верили в любовь —  
Пора и ненавидеть!<sup>1</sup>

В «Стихах Живого», несмотря на страстность мысли, было немало риторики, характерной для умонастроения даже такого передового поэта, каким был Гервег. Но все же его стихи по боевой патетике коренным образом отличались от хилых творений либеральных поэтов, и Гейне чутким ухом воспринял революционный призыв Гервега. В стихотворении, посвященном Гервегу, Гейне писал:

Гервег, жаворонок железный!  
К солнцу, струящему свет с вышины,  
Взвиваешься ты дерзновенно.  
Исчезла ль зима совершенно?  
Германия, правда, в расцвете весны?<sup>2</sup>

Называя соратника «железным жаворонком», Гейне предостерегал его от чрезмерной уверенности в близость великих преобразований родины. Он предупреждал

---

<sup>1</sup> Перевод Л. Гинзбурга.

<sup>2</sup> Перевод П. Карабана.

поэта «не терять из вида землю» и преждевременно не славить весну, которая пока цветет только в его песнях.

В начале сороковых годов между сторонниками «тенденциозной» (гражданской) поэзии и приверженцами «чистой поэзии», якобы свободной от политики, шли ожесточенные споры. Стоит припомнить, например, полемику, которая разгорелась между Георгом Гервегом и Фердинандом Фрейлигратам. Как известно, Фрейлиграт, ставший впоследствии одним из крупнейших революционных поэтов, в начале своей деятельности, в 1840—1841 годах, занимал довольно консервативную позицию и выступал даже против «Молодой Германии» и Гейне в его споре с швабской романтической школой.

В ноябре 1841 года Фрейлиграт опубликовал стихотворение «Из Испании». Он описал смерть генерала Диего Леона, расстрелянного по приказу роялиста Эспартеро. В понимании молодого Фрейлиграта, Диего Леон стал жертвой партийных раздоров, и, оплакивая его смерть, поэт провозгласил следующий, ставший крылатым, лозунг:

На дольний мир поэт не с вышки партий,  
А с башни вечности глядит<sup>1</sup>.

Тезис Фрейлиграта о независимости искусства от политики нашел одобрение в лагере литературной реакции. Король Фридрих-Вильгельм IV назначил поэту ежегодную пенсию. Выступление Фрейлиграта в защиту «чистой поэзии» привело в негодование немецкую радикальную оппозицию. Георг Гервег в феврале 1842 года опубликовал в ответ Фрейлиграту стихотворение, впоследствии названное «Партия»:

Наш век прогнал насквозь. Наш век смертельно болен.  
Сгрудились у овра наследники толпой...  
Так пусть же он умрет! Народ, что обездолен,  
Пусть партия ведет железною рукой!

Глашатаи! Певцы! Нет места безучастью!  
Под тучей грозовой кто остается тих?  
Бросайтесь в этот бой с неудержимой страстью,  
Как верный острый меч, оттачивая стих!<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Перевод Ю. Корнеева.

<sup>2</sup> Перевод Н. Вержейской.

Гервег провозглашает славу партии, которая объединяет людей во имя большого, светлого счастья: «Партия! Партия! Кто может не признать ее, которая была матерью всех побед! Как может поэт отречься от этого слова, родившего все высокое? Мужественно и откровенно решим: за или против — и выберем лозунг: раб или свободный! Даже боги спускались с Олимпа и сражались в рядах партии».

Выступление Гервега вызвало резкий ответ Фрейлиграта. В одном письме он писал по этому поводу: «Я, черт меня побери, не являюсь ни лакеем, ни ретроградом (каждый истинный поэт сам по себе человек прогресса), однако прежде чем допустить, что вечно радостное чувство поэзии отныне должно сделаться только аренной спорной для неистовых партийных выкриков и политических дебатов, я скорее дам разрубить себя на куски. А Гервег отстаивает — по крайней мере, судя по его стихам — только политическую поэзию».

В разгаре борьбы между сторонниками политической, партийной поэзии и проповедниками «чистого искусства» рождалась поэма Гейне «Атта Троль». В поэме-памфлете Гейне внешне выступает в защиту идеи «чистой» поэзии. Разумеется, это не так, Гейне сам писал в ту пору политические стихотворения, призывавшие к революционному действию. Значит, обвинять поэта в отходе от тех принципов, которыми он жил, было бы, по крайней мере, недобросовестно, и если его враги это делали, то только демагогически. Гейне в поэме «Атта Троль» боролся против поэтических посредственностей, превращавших литературу в подсобное орудие политики, в «маркитантку» свободы, как он выразился в прозаическом предисловии к «Атта Тролю» (1846). Ему была одинаково ненавистна и политическая поэзия узколобого мещанства, согретая «бесполезным паром энтузиазма», и облеченные в рифмованную форму бредни немецких националистов-тевтономанов о превосходстве германской расы и всего немецкого. Гейне отвергал обе тенденции, так как они не имели ничего общего с подлинно революционной поэзией, и «Атта Троль» наносит удары и либеральным лирикам, и националистам-тевтономам. В поэме «Атта Троль» Гейне пользуется внешне приемами романтиков и, как бы протестуя против догматичности «тенденциозной» поэзии, провозглашает



свободу и независимость «последней вольной песни романтизма». Надо правильно понять диалектику художественного мастерства поэта в «Атта Троле» и разглядеть под причудливой формой полемическое содержание, остро современное.

Сам Гейне говорит об этом в предисловии: «Я написал эти стихи в причудливом стиле той романтической школы, которой я отдал лучшие годы юности, хотя и кончил тем, что высек своего учителя (А.-В. Шлегеля.— А. Д.). Возможно, что в этом отношении моя поэма заслуживает порицания».

Едва ли можно принимать всерьез слова насчет порицания. Гейне знал, что делал, когда обволакивал романтическим флером вполне реальные темы сегодняшнего дня. Делал он это очень старательно, желая показать, что он якобы возвращается в царство романтизма. Он декларирует это в третьей главе поэмы:

...бесцельна  
Эта песнь и фантастична —  
Как любовь, как жизнь, бесцельна,  
Как творец и мирозданье!<sup>1</sup>

Однако эта «бесцельность» оказывается мнимой: развенчивая «тенденциозную» поэзию, плоскую и бескрылую, угождающую сонным филистерам, Гейне сам создает тенденциозную поэму, насыщенную революционным словом.

Уже после выхода «Атта Троля» в письме к Генриху Лаубе поэт указывал, что он пытался возродить романтику, которую хотят до смерти забить дубинкой. Гейне дал очень четкую характеристику этой своей романтики: она «не в мягкой, музыкальной манере старой школы, а в предельно дерзкой форме современного юмора, который может и должен воспринять в себе все элементы прошлого. Однако элемент романтики, возможно, слишком ненавистен нашей эпохе, в нашей литературе он уже закатился, и в поэме, которую я вам посылаю, романтическая муза, быть может, навсегда прощается со старой Германией!» (20 ноября 1842 года).

Впоследствии Гейне подчеркивал, что его «Атта Троль» — «лебединая песнь умирающей эпохи»: «Тыся-

---

<sup>1</sup> Перевод В. Левика.

челётнее царство романтики окончилось, и я сам был его последним и отрекшимся от престола сказочным королем» (Фарнгагену фон Энзе, 3 января 1846 года).

Он выступает в защиту «неотъемлемых прав духа, главным образом в поэзии». Об этом поэт и сказал в предисловии к «Атта Тролю», добавив, что подобная забота была великим делом всей его жизни.

Как же создавалась поэма «Атта Троль»?

Летом 1841 года Гейне с женой Матильдой провел около шести недель в Пиренеях, на курорте Котере, славившемся живописностью. Совершая прогулки в окрестностях курорта, Гейне посетил 7 июля Ронсевальскую долину, прославленную в старофранцузском эпосе «Песнь о Роланде». В этой долине погиб в бою с сарацинами племянник Карла Великого, рыцарь Роланд, обладатель волшебного меча Дюрандаля и рога Олифанта.

Романтическое место вызвало у Гейне мысль об историческом событии VIII века и привело к цепи довольно далеких ассоциаций.

Затравленный политическими врагами, Гейне сравнивает себя с доблестным Роландом, тщетно взывающим о помощи из Ронсевальского ущелья. Поэт, подобно средневековому рыцарю, трубит в свой рог Олифант, ищет трибуну, хотя бы в виде «Всеобщей газеты», редактируемой Густавом Кольбом. Восьмого июля он пишет Кольбу из Котере: «Вчера я был в долине Ронсевала и вспомнил о Роланде. Его крик о помощи не достиг, к сожалению, слуха короля Карла,— да постигнет мой призыв лучшая участь и да поддержит меня дружески редакция «Всеобщей газеты».

Утомленный мелкими уколами политических врагов и клеветников, материальными трудностями, мучительными головными болями, мешавшими работе, поэт отдыхал в Котере, наслаждаясь величественной природой:

«Под моими окнами, по обломкам скал, стремится горный поток Ле Гав, его вечный шум убаюкивает мысли и будит самые нежные чувства. Природа здесь изумительно прекрасна и возвышенна. Высокие до небес горы, которые окружают меня, так спокойны, так бесстрастны, так счастливы! Им никакого дела нет до наших повседневных нужд и партийной борьбы; они почти оскорбляют нас своим страшным бесчувствием — но, может быть, это только их неподвижная внешность. Может

быть, в глубине они питают жалость к страданиям и слабостям людей, и, когда мы больны и несчастны, они открывают свои каменные жилы, из которых к нам струится жаркая, целительная сила» (письмо Густаву Кольбу от 3 июля 1841 года).

Мрачные леса, глубокие ущелья, шум диких водопадов создают красочный пейзаж для сатирической поэмы.

Главным героем выступает танцующий медведь Атта Троль. Вместе с супругой, медведицей Муммой, четырьмя сыновьями и двумя дочерьми он живет в глубокой берлоге, укрытой кустарником.

Откуда взялась у Гейне идея сделать героем поэмы дрессированного медведя?

Немецкие романтики, следуя традиции народной сказки, охотно делали животных персонажами своих произведений. Стоит вспомнить хотя бы «Кота в сапогах» Людвиг Тика или кота Мурра Гофмана.

Известно также, что Гейне увлекался смелыми политическими комедиями Аристофана, в которых действовали птицы, лягушки, осы.

Ближайшим толчком к созданию образа танцующего медведя, вероятно, послужило реальное событие — медвежья охота, в которой принял участие поэт, живший в Котере.

Атта Троль соединяет в себе все ненавистные Гейне черты немецких бюргеров: с одной стороны — медведь исполнен тевтономанского тупоумия, с другой — заражен крайне радикальными идеями «абсолютного равенства», когда «для всех будет вариться одна и та же спартанская похлебка и, что еще ужаснее, великан будет получать такую же порцию, которой довольствуется браткарлик». Все крайности, часто резко противоположные, либеральной и радикальной оппозиции выведены в поэме в обобщенном виде, и сделано это для усиления идеи памфлета.

Атта Троль проповедует переустройство общественного порядка в таких ультрарадикальных формах, до каких, пожалуй, трибуны буржуазной демократии никогда и не доходили:

Единенье! Единенье!  
Свергнем власть монополиста,  
Установим в мире царство  
Справедливости звериной.

Основным его законом  
Будет равенство и братство  
Божьих тварей, без различья  
Веры, запаха и шкуры.

Равенство во всем! Министром  
Может быть любой осел.  
Лев на мельницу с мешками  
Скромно затрусит в упряжке.

Так Гейне представлял с точки зрения радикалов «справедливое» царство зверей, тех самых, о которых он говорит в книге о Берне:

«Когда я посетил Берне во второй раз на улице де Прованс, где он окончательно поселился, то в его гостиной нашел такой зверинец людей, какой едва ли отыщешь даже в Jardin des Plantes<sup>1</sup>. В глубине комнаты сидело на корточках несколько немецких белых медведей, которые курили, почти все время молчали и только по временам извергали самым низким басом разные отечественные проклятия. Подле них приютился польский волк, в красной шапке, изредка выпускавший из хриплого горла сладко-приторнейшие замечания. Тут же я встретил и французскую обезьяну, принадлежащую к уродливейшим обезьянам, каких я только когда-нибудь видел. Она постоянно корчила рожи, для того чтобы из них можно было выбрать самую лучшую».

Это место из книги о Берне производит впечатление этюда к «Атта Тролю».

«Атта Троль» — насквозь полемическое произведение. Ключ к этой полемике содержится в нескольких строках эпитафии на могиле главного героя Атта Троля:

«Троль. Медведь тенденциозный,  
Пылок, нравствен и смирен,—  
Развращенный духом века,  
Был пещерным санкюлотом.

Плохо танцевал, но доблесть  
Гордо нес в груди косматой.  
Иногда зело вонял он,—  
Не талант, зато характер».

---

<sup>1</sup> Ботанический и зоологический сад в Париже.

Здесь даны собирательные черты немецкого буржуазного радикала, который кичился если не талантом, то якобы твердостью характера. Такой радикал, несмотря на тщедушие лжереволюционные мысли, любил представлять себя крайним левым, санюлотом, или, вернее, последовательным якобинцем. «Талант был тогда очень опасным даром, так как вызывал подозрения в отсутствии характера», — писал Гейне в предисловии.

Это противопоставление «таланта» и «характера» содер­жало большой смысл. Радикалы, поднимая травлю против Гейне, кричали, что он «талант, но не характер». Другими словами, противники Гейне обвиняли поэта в шаткости убеждений и кичились «хорошими характерами»: проявляя патриотический образ мыслей, они в полнейшей безопасности гуляли по отечеству. А Гейне, затравленный врагами, названный «беспринципным талантом», жил на чужбине, не надеясь по­пасть на родину. Так, по собственному признанию Гейне, время работало на него: когда через несколько лет в Германии вспыхнула революция, стало видно, чего стоят на деле свободолюбивые речи грошовых мелко­буржуазных «борцов за свободу».

Образ Атта Троля, благодаря своей красочности и выразительности, стал нарицательным в немецкой публицистике.

Не случайно Энгельс в полемической статье против прусского радикала-публициста Гейнца характеризовал его как «пляшущего медведя» Атта Троля.

Не случайно Маркс в памфлете «Великие люди эмиграции» находил сходство между героем поэмы Гейне и филистером Арнольдом Руге.

Сюжет «Атта Троля» не отличается большой стройностью. Действие вращается вокруг поисков сбежавшего медведя, предпринятых его дрессировщиком Ласкаро.

Крылатый конь «бесцельной поэзии» уносит Гейне в ночь, в горы. Поэт обращается к античному образу волшебного коня Пегаса как символу вдохновения. Но каков Пегас, уносящий в царство фантазии и причудливой выдумки?

Это — не битюг мещанства,  
Добродетельно полезный,  
И не конь партийной страсти,  
Ржущий с пафосом трибуна.

Пегас Гейне, столь им прославленный как свободный конь, на самом деле мчится лишь по воле своего ездока, крепко держащего узду в руках. Фантастический мир, в который уносится Гейне,— это мир, найденный поэтом для осмеяния гнездящихся в нем пошлости, высокопарности, фальшивых и вредных для общества идей.

Сцена «дикой охоты» в Пиренеях, звуки труб и литавр перемежаются с полемическими выпадами Гейне против филистеров от литературы вроде Франца Горна, комментатора Шекспира, против «истинно немецких» патриотов типа Масмана, против реакционных швабских поэтов.

Младший сынок Атта Троля во всем подражает тевономанам и их вождям — вдохновителям «Гимнастического союза молодежи» Масману и Яну:

Мальчик просто гениален!  
Он в гимнастике маэстро.  
Стойку делает не хуже,  
Чем гимнаст великий Масман.

Цвет отечественной школы,  
Лишь родной язык он любит,  
Не обучен он жаргону  
Древних греков или римлян.

Свеж и бодр, и быстр, и кроток,  
Ненавидит мыться мылом,  
Презирает эту роскошь,  
Как гимнаст великий Масман.

В главе двадцать второй Гейне изображает швабского поэта Густава Пфицера, с помощью волшебных чар превращенного в мопса и вынужденного «человеческие чувства сохранять в собачьей шкуре». Чтобы освободиться от колдовства и приобрести прежний облик, поэт-мопс должен найти девственницу, которая в ночь под Новый год согласится прочитать стихи Пфицера и не уснуть.

Гейне утверждает, что ничто не в силах расколдовать поэта-мопса, потому что едва ли кто-нибудь в состоянии прочитать стихи Пфицера и не заснуть. Вот типичный пример литературной полемики Гейне в «Атта Троле». Поэт от своего лица ведет диалог с заколдованным мопсом и якобы сочувствует этому религиозно-

нравственному и весьма благонамеренному мешанскому стихоплету. Примеров полемики и со «швабской школой», и с крайними радикалами можно найти в поэме достаточно, но подлинных имен современников сравнительно мало. Разумеется, выпады против экстремистских форм радикализма, вплоть до «уравнительного социализма», связаны если не с именем самого Берне, то его последователей. Однако Гейне нигде в поэме не называет Берне; не касается он и имени презренного доносчика ренегата Менцеля. В самом деле, если бы сюжет «Атта Троля» вращался только вокруг собственных имен литераторов сороковых годов, то, может быть, поэма не сохранила бы того обобщения, которое и сейчас еще представляет интерес для читателей.

## 2

Сложность задачи, стоявшей перед поэтом при создании «Атта Троля», потребовала большой и упорной работы. Поэма была написана в черновом виде осенью 1841 года, вскоре после возвращения Гейне в Париж из Пирене. Но он не торопился издавать свое новое произведение и только весной 1842 года запросил старого знакомого, издателя Котта, не хочет ли он напечатать его поэму в своей «Утренней газете». Котта ответил согласием, но рукопись все еще не была готова.

Гейне многое переделывал и дополнял в «Атта Троле». Даже имя главного героя не было еще окончательно определено. Он назывался в первых версиях «Труль» или «Трулло». Дингельштедт писал Гейне в июне 1842 года: «Во всяком случае, мне бы хотелось, чтобы ваш Трулло протанцевал раньше передо мною, чем перед бароном Котта».

В октябре 1842 года Гейне потребовал от издателя, чтобы Пфицер, редактор отдела поэзии «Утренней газеты», «не имел никакого отношения» к его поэме. Это было вполне естественно, если вспомнить, что Пфицер фигурирует в «Атта Троле» в образе добродетельного, морально-религиозного мопса.

По-видимому, желание Гейне было невыполнимо, и он передал поэму своему другу Генриху Лаубе для напечатания в «Эlegantном мире»,

«Атта Троль» печатался с продолжениями в названном издании в течение января—марта 1843 года, и до последней минуты Гейне работал над текстом поэмы. Внимательный к справедливой критике, он считался с указаниями и советами редактора. Лаубе, например, выразил сомнение, нужно ли сразу, в первой главе, говорить об охоте и раскрыть, что Атта Троль будет убит. Гейне согласился со своим редактором и выбросил несколько строф, в которых намечался сюжет поэмы.

Затем поэт заменил, по его выражению, «неудачную канканистную строфу» из первой главы:

Да и я смущен, что Мумма  
Канканирует, пожалуй,  
И, вертя бесстыдно задом,  
Grande Chaupière<sup>1</sup> напоминает.

В новом варианте это звучало скромнее:

О, я даже утверждаю,  
Что она весьма заметно  
Смирно-дерзкими прыжками  
Grande Chaupière напоминает.

Вторая глава также подверглась обработке. Поэт хотел снять конец второй главы и вставить строфы посвящения Фарнгагену.

«Будьте любезны поместить следующие строфы,— указывал Гейне,— которые я написал сию минуту, куда моя жена неподалеку от меня принимает ванну»:

Эту песнь тебе, Фарнгаген,  
Посвящаю. Другу сердца  
Шлю ответ мой запоздалый  
На одно из первых лисем.

Ах, не ей ли стать последней  
Вольной песней романтизма?  
В наших битвах и пожаре  
Отзвонит она печально.

День иной, иные птицы,  
А у птиц иные песни:  
Всех гусей перекормили  
Мешаниной из тенденций.

---

<sup>1</sup> Увеселительное заведение в Париже.



Сидя на партийной вышке,  
Хлопают кульями крыльев,  
Ножки плоски, глотки сиплы,  
Много крика, мало пуха.

Тут же белые вороны  
Каркают с утра до ночи:  
«Галлы, галлы показались»,—  
Точно Рим спасают снова.

День иной, иные птицы!  
Я вчера прочел в газетах,  
Что у Тика был удар  
И что Тик — советник тайный.

Лаубе не согласился с этим финалом второй главы. В письме от 21 декабря 1842 года он указал Гейне, что было бы лучше использовать это в виде заключения к поэме. Поэт, действительно, внес эти строки в переработанном виде в двадцать седьмую главу, посвященную Фарнгагену фон Энзе.

Строки «Шлю ответ мой запоздалый на одно из первых писем» Лаубе нашел «пустыми и лишними конкретного содержания», и Гейне, согласившись, изъясил эти слова из заключительной главы.

Лаубе позволил себе произвести также некоторые изменения в тексте — формально незначительные, но коренным образом меняющие идейный смысл отдельных пассажей «Атта Троля». Так, например, в главе второй Гейне вставил такое четверостишие:

Мой медведь — отнюдь не немец.  
Ведь немецкие медведи  
Хоть танцуют, как медведи,  
Но цепей не разрывают.

Лаубе переработал строфу:

...Ведь немецкие медведи —  
Как нам пишут — не танцуют,  
Но и цепи не срывают.

Лаубе писал Гейне, что этим исправлением он спасает поэта от больших нареканий. Он отмечал, что это исправление хоть мало смягчает текст, но выглядит «правдивее и действеннее».

В конце 1842 и в самом начале 1843 года Гейне все еще продолжал работать над текстом «Атта Троля».

Он не только вносил стилистические исправления, совершенствуя стих, но и перегруппировывал строфы по главам, добиваясь большей стройности композиции. Он понимал, что читатель сразу заметит отсутствие цельности, и старался, насколько возможно, создать впечатление этой цельности.

Такой упорной правки отдельных строк, выражений и определений, какую мы находим в «Атта Троле», пожалуй, у Гейне, неутомимого правщика, больше нигде не встретишь. Это объясняется тем, что поэма носит глубоко полемический характер, и в зависимости от хода споров вокруг тенденциозной поэзии он делал те или иные изменения и поправки.

Когда в 1844 году возник вопрос о включении поэмы в сборник «Новые стихотворения», поэт выразил желание чуть ли не заново переработать «Атта Троля» и хотел «для вдохновения» снова отправиться в Котере, в те места, где возник замысел сатирической сказки о танцующем медведе.

Поездка эта не состоялась, и, отвлеченный другими темами, Гейне отложил на долгие времена отделку поэмы. Лишь в 1847 году Кампе выпустил «Атта Троля» отдельной книгой.

Оправдывая длительную работу над поэмой, Гейне писал: «Эпические поэмы необходимо неоднократно перерабатывать. Сколько раз исправлял Ариосто, сколько раз — Тассо!» (Кампе, 19 декабря 1844 года).

В конечном виде «Атта Троль» значительно отличается от первого варианта, напечатанного Лаубе. Гейне, в частности, убрал некоторые нападки на поэта Фрейлиграта. Первоначальный вариант посвящения Фарнгагену, рассказывающий о том, как «тенденциозные поэты» восседают на партийной вышке, родился под непосредственным впечатлением от спора между Фрейлигратам и Гервегом. Перенеся посвящение в заключительную главу, Гейне удалил пассаж о партийной вышке. В предисловии к отдельному изданию «Атта Троля» он объявил, что считает Фрейлиграта одним из значительнейших поэтов, появившихся в Германии после Июльской революции. И действительно, Фрейлиграт под влиянием предреволюционного подъема, охватившего Германию, решительно примкнул к демократическому лагерю, отказался от пенсии прусского правительства

и отошел от той экзотической романтики, которая насыщала его ранние стихи. Вышедшие к тому времени сборники Фрейлиграта «Символ веры» (1844) и «Ça îga» (1846) уже во многом выражали настроения революционной демократии. Правда, отдельные стихотворения этих сборников подвергались критике Маркса и Энгельса, желавших видеть в поэте своего союзника. Любопытно, что Энгельс отмечал некоторую наивность, с которой Фрейлиграт подходил в ту пору к великому революционному движению: «Надо признать, что нигде революции не совершаются с большей веселостью и непринужденностью, чем в голове нашего Фрейлиграта»<sup>1</sup>. Кстати, хочется сопоставить эти слова с известными строками стихотворения Гейне, обращенного к Гервегу о том, что весна цветет только в его песнях.

В «Атта Троле» издевка над ранними романтическими и экзотическими стихами Фрейлиграта, воспевающими пейзажи сказочного Востока, осталась при переработке, и «мавританскому королю» — герою ранних стихов Фрейлиграта — немало достается от Гейне (см. начало второй главы и дальше).

Даже при изображении нарочито романтического пейзажа поэт прибегает к пародии на экзотику ранних стихов Фрейлиграта:

Как язык багрово-красный,  
Что из черных губ с издевкой  
Показал у Фрейлиграта  
Мавританский черный князь,—  
Так из темных туч выходит  
Месяц...

(Гл. 9)

Уже в 1846 году в предисловии к поэме Гейне как бы берет под защиту Фрейлиграта от себя самого: «Нужно ли предупреждать, что пародия на одно фрейлигратовское стихотворение, которая порою озорно проглядывает в строфах «Атта Троля» и создает комический подтекст поэмы, отнюдь не направлена на осмеяние этого поэта?..» Речь идет о «Мавританском короле» Фрейлиграта, который, по заверению Гейне, развеселил его своей вычурной красочностью.

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 3, стр. 576.

Изобразительные средства в поэме «Атта Троль» впечатляюще разнообразны. Пейзажи даны в смелых оригинальных образах, необычных даже и для Гейне, столь богатого выдумкой.

А уж мы ль не настрадались!  
И каким жестоким ливнем  
Угостило нас на круче,  
Где ни деревца, ни дрозжек.

Грыжа ль прорвалась у туч?  
(Мог бандаж набрюшный лопнуть.)  
Но такого ливня с градом  
Не видал Язон в Колхиде.

«Зонтик! Тридцать шесть монархов  
За один единый зонтик  
Отдаю гуртом!» — кричал я,  
А с меня вода лилась.

(сл. 21)

Вот уж чисто аристофановское «бесстыдство», с которым великий грек самые прозаические вещи превращал в поэзию, подобно тому как легендарный царь Мидас все, к чему бы ни прикасался, превращал в чистое золото. Политическая шутка — «тридцать шесть монархов за один зонтик» — звучит здесь ничуть не натянуто, хотя и в высшей степени язвительно.

В вызывающе дерзком тоне изображена ночная охота трех исторических, вернее, мифологических женщин: античной богини Дианы, северной волшебницы Абунды и Иродиады, держашей на блюде голову Иоанна Крестителя. Но Гейне находит свое образное воплощение для этих в некотором роде традиционных персонажей. Он осмеивает Диану, которая вошла в мифологию как охотница-девственница.

Жаль ей, что теряла время:  
Пол мужской был встарь красивей;  
И количеством богиня  
Хочет качество восполнить.

Пародируя кровавую библейскую трагедию пророка Иоканаана, которому по наущению Иродиады отрубили голову, Гейне замечает:

Да и как понять иначе  
Злую прихоть этой дамы?  
Если женщина полюбит,  
Снимет голову с мужчины.

Библейская легенда, античный миф, северное сказание — все только материал для остроумной игры фантазии. Скальпелем здравого смысла вскрываются романтические нелепости, ирония во всех ее оттенках господствует в поэме и, соединяя разрозненные ее части, помогает воспринимать подлинное содержание «Атта Троля».

Для того чтобы передать такое раздробленное, далеко не однородное сюжетное построение поэмы, нужно было найти соответствующее словесное выражение. Гейне воспользовался тем основным ритмом, который он считал наиболее подходящим для сатирико-патетической поэмы. Уже раньше в «Донне Кларе» он, следуя за строфикой испанского романа, с успехом воспользовался четырехстопным хореем. И до «Атта Троля» эти размеры не раз встречались в стихотворениях Гейне.

«Тяжелые трохеи вообще хорошо звучат при комической патетике», — отмечал Гейне еще в апреле 1830 года в письме к Иммерману при тщательном разборе его героико-сатирического эпоса «Тулифентхен». Поэт советует Иммерману стремиться к простому, сказочно-эпическому языку и правильно отмечает, что эпос должен быть рассчитан не только на читателя, который видит знаки препинания, но и на слушателя. Это обязывает быть точным в смысле ритма и музыкальности.

Кажущаяся хаотичность в композиции «Атта Троля» на самом деле была хорошо продумана Гейне, и, как было сказано, он особенно тщательно отделял детали поэмы, переставлял главы, менял менее выразительные строфы на более значительные. Не только Генрих Лаубе, впервые опубликовавший «Атта Троля», воздействовал на поэта; гораздо больше Гейне руководствовался собственным художественным чутьем. Он характеризует поэму «Атта Троль» как «безумье с умной миной, мудрость — в облике безумства, стон предсмертный — и внезапно все покрывший громкий хохот» (последняя, двадцать седьмая глава). Недаром критики любят сравнивать «Атта Троля» с фантастическими комедиями Аристофана, а Георг Брандес прямо утверждает, что со времен классической древности не рождалось еще поэта, обладавшего более сходным умом с Аристо-

фаном, чем Гейне. «Глубина бесстыдства и полет мысли» — вот, по мнению Брандеса, в чем сходство сатирической поэзии Гейне и Аристофана.

Действительно, поэт, подобно Аристофану, выворачивает мир наизнанку, стирает границы между логичным и нелогичным.

Гейне пользуется романтикой как оружием, но это не мешает ему сокрушать романтику, взрывать ее изнутри. Поэтому удары, нанесенные «Атта Тролем», достались не только немецкому либерализму, мелкобуржуазному радикализму, «политической поэзии», тевтонствующей глупости, но заодно и романтике.

Поэт осмелял не идеи, составляющие драгоценное достояние человечества, за которые он сам страдал и боролся; поэт осмелял то, как грубо, тупо и нелепо эти идеи воспринимались его радикальными современниками. Гейне смеется «только над медвежьей шкурой, в которую эти идеи временно наряжены», как он признается.

В предисловии поэт пишет:

«Бывают зеркала, отшлифованные так криво, что даже Аполлон отражается в них карикатурой, вызывающей у нас смех. Но мы смеемся в таких случаях над кривым отражением, а не над богом».

Одновременно с «Атта Тролем» Гейне создает «Доктрину», политический манифест «лихого барабанщика», сочетающего революционную сущность гегелевской философии с практикой борьбы за свободу:

Бей в барабан и не бойся беды,  
И маркитантку целуй вольней!  
Вот тебе смысл глубочайших книг,  
Вот тебе суть науки всей.

Людей барабаном от сна буди,  
Зорю барабань в десять рук,  
Маршем вперед, барабаня, иди,  
Вот тебе смысл всех наук.

Вот тебе Гегеля полный курс,  
Вот тебе смысл науки прямой!  
Я понял его потому, что умен,  
Потому, что я барабанщик лихой<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Перевод Ю. Тынянова.

Так, после временного «падения назад», как Гейне назвал свой мнимый возврат к романтике, творческий путь поэта принял новое идейное направление. Поэт неизбежно становится другом пролетариата, порой колеблющимся и отходящим от него, но все же видящим исторические перспективы дальше и глубже, чем буржуазные радикалы.

### 3

В конце 1843 года Генриху Гейне довелось встретиться с человеком, который сумел понять и оценить поэта во всех его противоречиях.

Этого человека звали Карл Маркс. Тесное общение с Марксом духовно обогатило Гейне как политического лирика. Но справедливость требует отметить, что в момент встречи с Марксом Гейне уже создал великолепные образцы настоящей политической лирики, в которой обнаруживал понимание исторических процессов. В это время он уже написал «Доктрину», «Просветление» и некоторые другие из «Современных стихотворений».

В «Просветлении» Гейне обращается к Михелю — синониму немецкого обывателя. Он призывает Михеля к пробуждению от сна, в который его погружает религия:

Вместо пищи — славословят  
Счастье райского венца,  
Там, где ангелы готовят  
Нам блаженство без мяса.

Михель, вера ль ослабеет,  
Иль окрепнет аппетит,  
Будь героем, и скорее  
Кубок жизни зазвонит.

Ты желудок без стесненья  
Сытной пищей начини,  
А в гробу пищевареньем  
Ты свои заполнишь дни<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Перевод Ал. Дейча.

В стихотворении «Тенденция» Гейне выдвигает свой идеал политической лирики в противовес вялым и неконкретным стихам мелкобуржуазных стихоплетов:

Будь не флейтою безвредной,  
Не мещанский славь уют,  
Будь народу барабаном,  
Будь и пушкой, и тараном,  
Бей, рази, греми победно!<sup>1</sup>

За этим следует саркастический совет поэтам, приращенцам Берне, «великого сокрушителя тиранов»:

Бей, рази, греми словами,  
Пусть тираны побегут.  
Лишь об этом пой с отвагой,  
Но... для собственного блага  
Действуй «общими местами».

Понятно, почему Маркс сблизился с поэтом, который выступил против «бесполезного пара энтузиазма, низвергнувшегося в океан общих мест».

В призыве Гейне «будить людей барабаном от сна» дана прекрасная образная формула не созерцательной и объективистской, а страстной и действенной поэзии революционного класса. Сам Гейне был таким поэтом-барабанщиком, и он имел право сказать о себе в могучем «Гимне»:

«Я — меч! Я — пламя!

Я светил вам во тьме, а когда начался бой, я сражался впереди, в первом ряду».

Разумеется, всякое художественное произведение в конечном счете имеет свой политический эквивалент. Но за всем тем существует бесспорная разница между произведениями, лишь косвенно порожденными политическими условиями и косвенно же влияющими на политическую жизнь, и произведениями, непосредственно разрабатывающими политический материал и непосредственно же призывающими к революционному действию.

Исторически восходящие классы, вступающие на путь революционной борьбы со старым порядком, обычно культивируют непосредственно политическую поэзию. До какой степени Гейне сознательно обратился к этому роду поэтического оружия, показывает хотя бы следующий факт. При формировании стиля огромное

---

<sup>1</sup> Перевод В. Нейштадта,



значение имеет вопрос о связи с теми или иными явлениями литературного прошлого. Отказываясь от вялых, бессильных и реакционных тенденций романтизма, Гейне ориентировался на старых представителей боевой публицистической литературы, на старых мастеров политического памфлета. В стихотворении «Бывший ночной сторож» Гейне прямо указывает на великих памфлетистов эпохи зарождения буржуазного общества, Ульриха фон Гуттена и Эразма Роттердамского, и видит в их произведениях великие образцы боевой полемической поэзии.

Грошовой свободолюбие буржуазных политиков, их склонность к компромиссу с феодальной реакцией, их страх перед революционными действиями — все это послужило мишенью для метких выстрелов Гейне.

Босиком, в одной сорочке,  
Ты, немецкая свобода!  
А в такое время года  
Башмаки нужны, чулочки.

Будешь есть и пить привольно,  
Лишь порви с французским бесом,  
Он зовет тебя к эксцессам,  
Разжигая дух крамольный.

Забывая обиды быстро,  
Спину гнуть умеи сызмальства,  
Почитай всегда начальство,  
Начиная с бургомистра <sup>1</sup>.

Наивный идеализм мелкобуржуазных революционеров, верующих в силу абстрактного идеала, тоже не удовлетворяет Гейне. Этим доктринерам и мечтателям от революции поэт ответил маленьким, но блистательным стихотворением «Посредничество»:

Твой дух силен, ты сжал кулак —  
Все это так.  
Хоть пыл хорош, но помни все же,  
Что рассудительность дороже.

Не за права людей в поход  
Наш враг идет,  
Но у него есть много пушек,  
И ружей и других игрушек,

---

<sup>1</sup> Перевод Ал. Дейча.

Возьми свое ружье, дружок,  
Взведи курок —  
И целься! Вражья кровь прольется,  
И сердце радостно забьется<sup>1</sup>.

Так Гейне учил идеалистических декламаторов своему и конкретному языку классовой борьбы.

Поэт дал яркую критику ограниченности буржуазного либерализма и демократизма, отразившейся в поэзии политических лириков эпохи, и только в свете этой критики становятся ясными взаимоотношения Гейне с немецкими политическими поэтами сороковых годов. В «Современных стихотворениях» он называет их по именам, зло высмеивает их неустойчивость. Поэтов мещанского радикализма Гейне критиковал с высоты более четкого и передового мировоззрения. Это совершенно отчетливо выступает на примере едкого стихотворения «Политическому поэту»:

Поешь, как некогда Тиртей  
Пел своего героя,—  
Но плохо выбрал публику,  
И время не такое.

Усердно слушают тебя  
И хвалят дружным хором:  
Как благородна мысль твоя,  
Какой ты мастер форм.

И за твоё здоровье пить  
Вошло уже в обычай  
И боевую песнь твою  
Подтягивать, мурлыча.

Раб о свободе любит петь  
Под вечер, в заведение.  
От этого питье вкусней,  
Живей пищеваренье<sup>2</sup>.

Гейне насмехается здесь вовсе не над революционной поэзией вообще, а над политической поэзией мещанства, отражающей все слабости своего класса.

В то время как поэты бюргерства (вплоть до лучшего из них — Георга Гервега) не могли подняться выше расплывчатого противопоставления народа — тираниам, справедливости — насилию, Гейне видел за борь-

---

<sup>1</sup> Перевод Ал. Дейча.

<sup>2</sup> Перевод Ю. Тынянова.

бой политических идей противоречия классовых интересов, борьбу классов. Поэт разоблачал не «общечеловеческие» слабости, не внеисторические пороки людской природы, а эксплуататорский общественный строй и развешивающие его противоречия.

Вот почему в художественном методе сатиры Гейне мы найдем больше элементов материалистической диалектики, чем у многих и многих современных ему поэтов.

За конкретность и целеустремленность политическое лирика Гейне ценили Маркс и Энгельс.

Со слов дочери Маркса, Элеоноры Маркс-Эвелинг, Карл Каутский описывает с любопытными подробностями встречи Гейне с Марксом, происходившие в зиму 1843—1844 года.

«Отношения между Гейне и Марксом были в высшей степени сердечными.

Одно время поэт изо дня в день бывал у Марксов, чтобы почитать им свои стихи и выслушать мнение молодых. Гейне и Маркс могли бесконечное число раз перечитывать стихотвореньице в восемь строк, обстоятельно споря насчет того или другого слова, работая и отделивая стихи, пока все не станет гладко и не сделаются незаметными всякие следы этой работы и отделки.

При этом приходилось проявлять большую деликатность, так как Гейне был болезненно чувствителен к каждой критике. Бывало, что он приходил к Марксу буквально плача, когда какой-нибудь невежественный писака напал на него в печати. В таких случаях Маркс не знал лучшего средства, как направить его к своей жене, чье остроумие и мягкость вскоре успокаивали расстроенного поэта...

Маркс был большим почитателем Гейне. Он любил поэта так же сильно, как и его произведения, и относился с крайней снисходительностью к его политическим слабостям. «Поэты,— говорил он,— это чудаки, которым нужно предоставить идти собственными путями. К ним нельзя прилагать мерку обыкновенных или даже необыкновенных людей»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Н.-Н. Н о u b e n, Gespräche mit Heine, Potsdam, 1948, S. 489—490.

К сообщению Каутского надо подходить критически. По его уверению, дружеские отношения между Гейне и Марксом сосредоточились лишь вокруг литературных вопросов, вроде отделки стихов. Разумеется, это не так. Двадцатилетний Маркс оказал огромное влияние на своего старшего друга (Гейне было уже около сорока шести лет) именно в смысле освобождения поэта от целого ряда романтических надклассовых иллюзий. То, что раньше Гейне лишь смутно сознавал инстинктом большого художника, теперь раскрывалось перед ним со всей полнотой благодаря тесному общению с Марксом<sup>1</sup>.

В стихах Гейне, написанных в этот период, звучат мотивы реальной борьбы, а не сетования на горькую участь бедняков — постоянный мотив поэтов-радикалов. Гейне призывает к политическому просветлению Михеля.

Когда летом 1844 года в Силезии произошло восстание ткачей, явившееся первым проявлением самостоятельного рабочего движения, — это событие вызвало споры в Германии и среди эмигрантов. Буржуазные радикалы объявили силезское восстание «голодным бунтом, мешающим общему политическому движению». Один из этих радикалов, Арнольд Руге, ополчился против «чисто коммунистической практики» при отсутствии «теории».

Маркс выступил с резкой отповедью такой оценки восстания. В статье, напечатанной в парижском «Форвертсе», Маркс утверждал, что восстание силезских ткачей — это поворотный пункт в общественно-политическом развитии Германии. При этом Маркс ссылается на «Песню ткачей», «этот смелый *клич* борьбы, где нет даже упоминания об очаге, фабрике, округе, но где зато пролетариат сразу же с разительной определенностью, резко, без церемоний и властно заявляет во всеуслышание, что он противостоит обществу частной собственности. Силезское восстание *начинает* как раз тем, чем французские и английские рабочие восстания *кончают*, — тем именно, что осознается сущность пролетариата»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> См. Walther Victor, Marx und Heine, Henschelverlag, Berlin, 1953.

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 1, стр. 443.

В знаменитом стихотворении «Силезские ткачи» Гейне в соответствии с оценкой, данной Марксом этому событию, раскрыл политический смысл восстания. Он увидел в пролетариях могильщиков старой Германии:

Станок скрипит, челноку не лень:  
Мы ткем неустанно ночь и день,  
Германия старая, ткем саван твой,  
Тройное проклятье ведем каймой,—  
Мы ткем, мы ткем!..<sup>1</sup>

Силезские события нашли отклик в творчестве ряда современных Гейне поэтов. Фрейлиграт, Бек, Пюттман, Дронке и Веерт создали стихи о силезских ткачах. Однако большинство произведений немецких радикальных поэтов представляли собой жалобу на нищету и страдания ткачей.

Фердинанд Фрейлиграт в стихотворении «В силезских горах» заставляет мальчика, сына ткача, рассказывать горному духу, Рюбецалю, о нужде, царящей в хижине ткачей:

Ах, щеки все бледней у мамы,  
И хлеба нет у нас нигде.  
Отец, бранясь, на рынок ходит:  
Не покупают — денег жаль!  
Нигде он сбыта не находит!  
О, помоги же, Рюбецаль!

Фрейлиграт заканчивает стихотворение чувствительными строками:

А между тем отец унылый  
Ткал саван для своих детей!

Какой контраст со стихотворением Гейне, в котором ткачи ткут саван не для своих детей, а для своих угнетателей!

Гейне даже несколько преувеличил сознательность участников восстания. В подлинной песне ткачей, которую Маркс оценил как боевой клич, не говорится о том, что рабочие должны бороться против угнетающих их бога, короля и «лживой родины».

Но Гейне не стремился дать зарисовку быта ткачей из силезских деревень. Он художественно изобразил

---

<sup>1</sup> Перевод Г. Шенгели.

классовую сущность и подлинно историческое значение восстания.

Свое стихотворение поэт облек в форму песни. За станками сидят ткачи и поют — поют песнь ненависти и социального гнева. Естествен ее припев в конце каждого четверостишия:

Мы ткем, мы ткем!

Георг Веерт в отличие от других поэтов эпохи выразил тему рабочей солидарности. Он рассказал о том, как английские рабочие, сидя в кабаке, «в свете ночных фонарей узнали о кровавой силезской бойне ткачей». И когда они узнали об этом, веселье покинуло их, они забыли беззаботный смех:

Кулак сжимался до боли,  
И шляпа в руках тряслась...  
Гремело в лесах и в поле:  
«Силезия! В добрый час!»

Но это стихотворение Веерта, про которого Энгельс говорил, что он «первый и самый значительный поэт немецкого пролетариата»<sup>1</sup>, наряду с «Силезскими ткачами» Гейне своей боевой силой лишь подчеркивает политическую отсталость других поэтов, писавших на ту же тему.

В то время как политическая лирика мелкобуржуазных поэтов чаще всего звучала «безвредной флейтой», — поэзия Гейне всегда отправлялась от самой сущности явления и была действительна.

В этом коренное отличие Гейне от современных ему политических поэтов, и не удивительно, что Маркс и Энгельс часто цитировали сатирические стихи Гейне для образной характеристики своих врагов, врагов немецкого народа.

В статье «Подвиги Гогенцоллернов», помещенной в «Новой Рейнской газете», Маркс писал: «Правительство г-на фон Гогенцоллерна желает, по-видимому, в последние дни своего существования и существования прусского государства еще раз полностью оправдать старинную репутацию прусского и гогенцоллернского имени.

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 21, стр. 4.

Кто не знает гейневской характеристики:

Ребенок с тыквой-головой,  
С усищами, с седой косой,  
Чьи крепки длинные ручонки,  
Велик живот, кишки же тонки,  
Уродец подлинный...»<sup>1</sup>

Образ уродца — прусского юнкерства, созданный Гейне, стал жить в боевой публицистике Маркса и Энгельса. И еще не раз гениальные вожди пролетарской революции обращались к стихам Гейне, пользуясь его меткими характеристиками тех или иных политических и общественных явлений.

Это доказывает, что поэзия Гейне, рожденная в политических боях, была актуальна и даже злободневна. У него есть стихи, напоминающие газетный фельетон. Взять, к примеру, «Мир навыворот»:

Геринг стал уже санкюлот,  
Правду пишет Беттина,  
И Кот в сапогах представленья дает  
Софокла на сцене Берлина.

Шимпанзе строит Пантеон  
Героям и поэтам,  
А Масман причёсался на днях,  
Если верить газетам<sup>2</sup>.

Здесь дан самый злободневный материал и события сороковых годов перечислены с горячим полемическим задором. Гейне смеется над тем, что даже «патриотический» писатель Геринг (Виллибальд Алексис) подвергся преследованиям прусской цензуры. Гейне издевается над Беттиной фон Арним, которая немало наврала в своей известной книге «Переписка Гете с ребенком», а в новом произведении попыталась сказать правду о гнете, царящем в Пруссии. Издевается Гейне и над романтиком Тиком, автором фантастической сказки «Кот в сапогах», неожиданно взявшимся за постановку трагедии Софокла. Достается и Людвигу I Баварскому, который решил выстроить так называемую Валгаллу, Пантеон с бюстами великих немцев. Мишень постоянных насмешек Гейне — «истинный немец» Масман со-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 6, стр. 519.

<sup>2</sup> Перевод Ю. Тынянова.

вершил, по утверждению поэта, самое невероятное — причесался. Как известно, тевтономаны отращивали длинные волосы, подражая своим далеким предкам, жившим в диких лесах Германии.

Несмотря на то что события, изображаемые Гейне, давно отзвучали, живой голос воинствующего поэта делает эти стихи значительными и высоко принципиальными.

Противники Гейне силились доказать, что в нем искла «лирическая сила» и автор «Книги песен» стал автором антихудожественных политических памфлетов.

В эмигрантской газете была опубликована эпиграмма:

Господин Генрих Гейне, поэт,  
Давно уже почил в бозе,—  
От политической горячки скончался он,  
Утонув в политическом навозе.

Пасквиль кончался следующей строфой:

Невероятную быль расскажем  
Мы нашим друзьям, скорбя:  
Это то, что старый Гейне  
Пережил Берне и себя.

Поэт не только не «пережил себя», но стал, по совету Маркса, «писать по-настоящему, кнутом» и учить этому политическим лирикам. Если раньше Гейне высказывался охотнее за конституционную монархию, чем за республику, то теперь он ведет неустанную борьбу с монархом, с мелкими германскими тиранами, мнящими себя великими героями.

Стрелы сатиры летят в прусского короля Фридриха-Вильгельма IV, которого поэт изображает то под видом китайского богдыхана, то в образе «нового Александра» (Македонского).

Под влиянием винных паров «богдыхан» рисует себе идиллию, господствующую в стране:

Развеялся дух мятежей, как дым,  
И громко кричат маньчжуры:  
«Мы конституции не хотим,  
Хотим бамбуков для шкуры!»<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Перевод П. Вейнберга.



Китайские маски надеты и на философа Шеллинга, именуемого Конфуцием, и на королевских бюрократов, названных мандаринами, а Кельнский собор фигурирует как «пагода».

Стихотворение «Новый Александр» — памфлет, в котором мы находим полное смешение понятий и образов из разных эпох и народов:

Господь Иисус — мой надежный оплот,  
И Вахх у меня не в загоне.  
Так два антитезных божества  
Слились в единой персоне<sup>1</sup>.

Гейне изображает «короля-романтика» как человека, полного противоречий: «Все антитезы в себе сочетав, я стал сплошным винегретом».

Еще ядовитее «Хвалебные песни королю Людвигу». Стихотворение было напечатано в 1843 году в единственном выпуске «Немецко-французских летописей», вышедшем в Париже под редакцией Карла Маркса. Сам Гейне признавал эти «Песни» «самым кровавым» из всего им написанного.

Здесь он выступает как один из заклятых ненавистников феодально-монархического строя.

Портрет Людвига I Баварского — такая же карикатура, как образ Фридриха-Вильгельма IV. Гейне рисует убожество баварского короля, считающего себя помазанником божьим. Поэт влагает в уста своего героя злые сетования по поводу того, что все столпы реакции покинули меценатствующего короля и он остался в одиночестве. Стихотворение заканчивается диалогом между Людвигом Баварским и богоматерью, которая радуется, что она, будучи беременной, не взглянула на короля-идиота, иначе, «навверное б, я родила не бога — а обормота».

Самое значительное произведение Гейне, политического лирика, — поэма «Германия. Зимняя сказка». Поэт как мастер сатиры достигает кульминационного пункта своего развития, и 1844 год, год появления поэмы, — знаменательнейшая дата в его творчестве.

---

<sup>1</sup> Перевод В. Левика.

Прошло двенадцать лет с тех пор, как в мае 1831 года, покинув немецкий берег Рейна, Гейне переехал во Францию, где жил в добровольном изгнании. Но ни шумная парижская жизнь, ни богатство и разнообразие событий и идей, раскрывавшихся перед поэтом, не могли отвлечь его от тягостной болезни эмигрантов — тоски по родине. «Великое пристрастие к Германии гложет мое сердце, и пристрастие это неизлечимо» — так Гейне определил свою ностальгию. А его враги, немецкие националисты, продолжали распространять грязную клевету, что Гейне, мол, не любит немецкого народа и предпочитает жить на французской чужбине. В предисловии к «Атта Тролю» содержатся строки, дающие решительную отповедь клеветникам — тевтономанам, претендовавшим на исключительное право быть истинными немецкими патриотами<sup>1</sup>. Поэт сказал, что преследования немецких властей заставили его уйти в изгнание, но и там он себя чувствует больше патриотом, чем «откормленные чиновники, или сословные вельможи, или завсегдашние клуба...», которые «по вечерам патриотически освежаются виноградным соком» и «уверенно шагают по отечественной земле». Для Гейне же доступ в Германию был закрыт: «Приказы об аресте нетерпеливо поджидают возвращения поэта на каждой станции, начиная от немецкой границы, и ежегодно в святочные дни, когда на елках мелькают уютные свечи, эти приказы возобновляются. Такая ненадежность дорог отбивает у меня всякую охоту ехать в Германию, я праздную каждое рождество на чужбине, и на чужбине, в изгнании, окончу свои дни», — с горечью писал он.

Не раз в лирических стихотворениях Гейне, посвященных немецкому отечеству, любовь к Германии соче-

---

<sup>1</sup> Этот вопрос обстоятельно рассмотрен Ф. Менде в работе «Генрих Гейне и немцы» («Études Germaniques», Paris, 1962, № 3, p. 257—258). Немецкий исследователь приходит к выводу: «...Гейне, в его сущности и устремленности, в его всемирно-литературном значении и мировом влиянии, может быть лишь тогда всецело изучен и понят, если рассматривать его прежде всего как немецкого поэта, национально-демократического по духу».

талась с глубокой верой в неисчерпаемые силы немецкого народа, который рано или поздно сорвет с себя цепи раблепия и гнета. Мысли о будущем бесконечно волновали поэта. Его тянуло на родину не только для того, чтобы повидаться с родными, особенно «со старушкой матерью» («Ночные мысли»), но и чтобы получить непосредственные, свежие впечатления от современной ему Германии. Ни газетные статьи, ни рассказы немецких эмигрантов, ни собственные раздумья и предположения о политическом состоянии Германии не могли заменить поэту личных наблюдений, обобщений и выводов. Друзья Гейне делали попытки добиться разрешения от прусских властей на его въезд в Берлин. В ответ на это правительство Фридриха-Вильгельма IV лишь подтверждало приказы об аресте Гейне, как только он ступит на прусскую землю. И все же поэт решился в октябре 1843 года отправиться в Гамбург. Ведь это был «вольный город», не входивший в состав Пруссии, и вопрос заключался только в том, каким путем проехать в Гамбург. Гейне решил отправиться из Парижа через Брюссель в Амстердам, а оттуда морем в Бремен и далее — Гамбург.

Восемнадцатого октября 1843 года поэт пишет матери о предстоящем свидании с нею: «Мы увидимся еще до весны, еще в этом году; ты и опомниться не успеешь, как я предстану перед тобой в натуральную величину. Только это большой секрет — никому ни полслова». Боясь огласки о своем предстоящем пребывании в Германии, Гейне почти тайно пустился в путь и 29 октября благополучно прибыл в Гамбург. Дни его были заполнены радостной встречей с матерью, переговорами с издателем Юлиусом Кампе; старый друг Фарнгаген фон Энзе приглашал поэта посетить его в Берлине, но это было бы опасным шагом. Гейне 8 декабря покидает Гамбург и с быстротой, на какую был способен тогдашний транспорт (почтовая карета), отправляется в обратный путь по маршруту Гамбург, Ганновер, Бюкебург, Минден, Падерборн, Тевтобургский лес, Унна, Мюльгейм, Кельн, Ахен, Брюссель. 16 декабря Гейне уже прибыл в Париж.

Эти краткие сведения документального характера необходимы для того, чтобы представить себе, какой запас впечатлений от своей поездки мог накопить Гейне. Ко-

нечно, по воле судеб, эти впечатления были в значительной степени случайны и разрозненны. Разумеется, на психику поэта угнетающе действовал страх за свою судьбу «нелегального» путешественника, но поэт был счастлив уже тем, что подышал родным воздухом. Недаром он писал об этом Кампе: «В дороге я сочинял разные стихи. Это мне дается легко, когда я дышу немецким воздухом. Посещение Германии в будущем сулит мне много поэтических плодов. Как поэт я еще способен кое-что создать» (29 декабря 1843 года).

Трудно сказать, о каких стихах, написанных в дороге, упоминает Гейне, но можно предположить, что уже в тряской почтовой карете складывались отдельные строфы будущей поэмы «Германия. Зимняя сказка». Только с начала нового, 1844 года Гейне вплотную занялся работой над поэмой. Он трудился с воодушевлением, и весьма вероятно, что его новый друг Карл Маркс поддерживал поэта советами. Во всяком случае, социалистические ноты, звучащие в начале поэмы, получили стройное и четкое очертание.

Двадцатого февраля 1844 года Гейне сообщал издателю Кампе:

«Я написал высоко юмористический путевой эпос, описание моей поездки в Германию, цикл из двадцати стихотворений в рифмах, и все, слава богу, готово... Публика увидит меня в моем подлинном облике. Мои новые стихи — совершенно новый жанр, путевые картины в стихах, и они пропитаны более высокой политикой, чем все самые известные политические убудочные вирши...»

А спустя два месяца Гейне сообщал Кампе о том, что «Германия» уже закончена, переписана и в чистом виде лежит на столе:

«Это рифмованная поэма, которая в самой дерзкой и в самой личной манере выражает все брожение нашей германской современности. Она — политико-романтическое произведение и, надеюсь, нанесет смертельный удар напыщенно-прозаической тенденциозной поэзии» (17 апреля 1844 года).

Гейне надеялся, что его поэма произведет впечатление самой злободневной политической брошюры и вместе с тем сохранит непреходящую ценность классической поэзии.

Невозможно не согласиться с этой оценкой «Зимней сказки», данной самим автором, который прекрасно понял, что злободневность темы вовсе не является препятствием к неувыдаемости произведения. Гейне был озабочен, пропустит ли немецкая цензура новую поэму. Для того чтобы избежать предварительного просмотра цензуры, нужно было по существовавшим законам выпустить книгу объемом не менее двадцати печатных листов. Поэтому Юлиус Кампе включил поэму «Германия» в большой сборник, озаглавленный Гейне довольно безобидно — «Новые стихотворения». Одновременно была подготовлена поэма для отдельного издания с предисловием автора. В нем говорилось, что в поэме пришлось смягчить и выбросить многое, неспособное выжить в суровом немецком климате. Вот почему звон погремушек юмора по временам заглушает серьезные тона; но все же «фиговые листки, прикрывавшие наготу кое-каких мыслей, в нетерпении были сорваны поэтом».

Гейне ждет нападков, которые могут идти с двух сторон: от филистеров, оскорбленных «аристофановским бесстыдством» поэмы, и от тех лжепатриотов, которые защищают все немецкое вплоть до немецкой тупости и деспотизма.

Обращаясь к ним, Гейне полемически пишет:

Ч Хотелось поплакать мне там, где я  
Горчайшими плакал слезами.  
Не эта ль смешная тоска названа  
Любовью к родине нами?

Ведь это только болезнь. И о ней  
Я людям болтать не стану.  
С невольным стыдом я скрываю всегда  
От публики эту рану.

И лишь негодяи, чтоб вызывать  
В сердцах умиленья порывы,  
Стараются выставить напоказ  
Патриотизма нарывы.

Бесстыдные нищие, кланчат везде  
Подачку — на грош хотя бы!  
Популярность! Вот высшее счастье для них!  
Вот Менцель и все его швабы!

(«Германия. Зимняя сказка», гл. 24)

# Deutschland.

Ein Wintermärchen.

Von

Heinrich Heine.

Hamburg.

Bei Hoffmann und Campe.

1844.

Титульный лист первого издания поэмы  
«Германия. Зимняя сказка»

Поэт успокаивает последних тем, что он не меньше их любит отечество и что ради любви к этому отечеству он уже тринадцать лет живет в изгнании.

Гейне объявляет себя настоящим патриотом и в то же время горячим сторонником подлинной свободы и демократии:

«Водрузите черно-красно-золотое знамя на вершине немецкой мысли, сделайте его стягом свободного человечества, и я отдам за него лучшую кровь своего сердца».

Беспокоясь за судьбу поэмы, надеясь, в случае неудачи в Германии издать ее в Швейцарии или во Франции, поэт решается в июле 1844 года снова морским путем отправиться в Гамбург.

Там Гейне читал корректурные листы «Германии» и оттуда же в сентябре он послал Карлу Марксу письмо, полное тревоги и опасений по поводу предстоящего выхода поэмы.

*Гамбург, 21 сентября 1844 года.*

«Дорогой Маркс.

Я снова страдаю своей роковой болезнью глаз и лишь с трудом царапаю Вам эти строки. Все, что я хочу Вам сообщить важное, я могу сказать устно в начале следующего месяца, потому что я уже готовлюсь к отъезду, напуганный намеками, поданными мне свыше, — у меня нет желания быть схваченным, а у моих ног нет никакой склонности носить железные кольца, какие носил Вейтлинг. Он показывал мне следы от них. Мне приписывают большее участие в «Форвертсе»<sup>1</sup>, чем то, которым я могу похвастать, и, честно говоря, эта газетка свидетельствует о величайшем мастерстве в деле подстрекательства и компрометирования. Что это значит, что даже Мойрер<sup>2</sup> вышел из себя? Устно скажу об этом подробнее. Лишь бы только в Париже не появилось предательство. Моя книга<sup>3</sup> отпечатана, но выйдет в свет только через десять дней или через две недели, чтобы сразу не поднялся шум. Корректурные листы политиче-

---

<sup>1</sup> Немецкая эмигрантская газета, выходившая в Париже в 1844 году.

<sup>2</sup> Политический поэт, крайне бездарный.

<sup>3</sup> «Новые стихотворения».

Frankfurt den 21 Sept 1844

Lieber Herr! Ich habe wieder ein so  
schönes Augenmerk, und wir mit Hilfe  
des Herrn Prof. Zeller, was ich Ihnen  
zu sagen, kann ich Ihnen Anfangs  
mindestens sagen, dass ich bereit  
bin, Sie zu besuchen, wenn Sie  
beabsichtigen, durch einen Brief von  
Ihnen auf mich zu kommen zu lassen,  
dann kann ich Ihnen sagen, dass  
ich bereit bin, Sie zu besuchen, wenn  
Sie es wünschen. Ich habe auch  
verschiedene andere Angelegenheiten  
zu besprechen, die ich Ihnen mitteilen  
kann.

Письмо Гейне Карлу Марксу от 21 сентября 1844 года



ской части книги, именно те, где находится моя поэма<sup>1</sup>, посылаю Вам сегодня бандеролью, с тройкой целью. Именно, во-первых, чтобы Вы позабавились, во-вторых, чтобы Вы сразу же нашли способы действовать в пользу книги в немецкой печати, и в-третьих, чтобы Вы, если найдете это целесообразным, дали напечатать в «Форвертсе» лучшее из нового стихотворения. Я считаю, что до конца шестнадцатой главы все годится для перепечатки, только надо позаботиться о том, чтобы та часть, где говорится о Кельне, именно 4, 5, 6, 7 главы, была напечатана не разрозненно, а попала бы в один номер. То же самое относится и к части, где говорится о старом Ротбарте: именно — главы 14, 15, 16 должны быть напечатаны вместе, в одном номере. Напишите, пожалуйста, прошу Вас, введение к этим отрывкам. Первую часть книги я привезу Вам в Париж, она состоит только из романсов и баллад, которые понравятся Вашей жене. (Дружеская моя просьба — сердечно ей кланяться от меня, я радуюсь, что скоро увижу ее снова. Я надеюсь, что предстоящая зима будет для нас менее меланхоличной, чем прошлая.)

Кампе готовит отдельный оттиск большого стихотворения, где цензура выбросила некоторые места; к нему я написал очень недвусмысленное предисловие: я решительнейшим образом бросаю в нем перчатку националистам. Я Вам его пришлю дополнительно, как только оно будет напечатано. Напишите-ка Гессу<sup>2</sup>, адреса которого я не знаю, чтобы он, как только ему попадетсЯ моя книга на глаза, сделал все, что может, для нее в рейнской печати, хотя бы медведи и набросились на него за это. Прошу Вас также призвать на помощь Юнга<sup>3</sup> для сочувственной статьи. Если Вы просимое мной введение для «Форвертса» подпишете своим именем, Вы можете указать, что я переслал Вам только что отпечатанные оттиски. Вы понимаете, почему во всяком другом случае я охотно отказался бы от такого замечания. Прошу Вас — постарайтесь повидаться с Вейлем<sup>4</sup> и сказать ему от моего имени, что я получил лишь на днях его письмо, попавшее не к тому Анри Гейне (здесь их много). Через

<sup>1</sup> Поэма «Германия. Зимняя сказка».

<sup>2</sup> В ту пору соратник Маркса, впоследствии анархист.

<sup>3</sup> Член редакции «Рейнской газеты», левогегельянец.

<sup>4</sup> Парижский журналист, приятель Гейне.

две недели я его увижу лично, а пока пусть не пишет обо мне ни одной строчки, особенно же о моем новом стихотворении. Я напишу ему, быть может, еще до отъезда, если мне позволят мои глаза. Дружеский поклон Бернайсу...<sup>1</sup> Я счастлив, что уезжаю. Жену мою я уже раньше отправил во Францию к ее матери, которая при смерти. Будьте здоровы, дорогой друг, и простите мне мою бессвязную мазню. Я не могу перечитать того, что написал, но нам надо так мало, чтобы понять друг друга.

Сердечно Ваш *Г. Гейне*

Из этого письма видно, как Гейне заботился о пространстве своей новой поэмы, как искал он у друзей и единомышленников поддержки. Он знал, что «медведи» нападут на него за безжалостно резкий тон политической сатиры. Некоторые историки литературы, враждебные Гейне, любят изображать его «делателем» своей славы («*der Macher seines Ruhmes*» — так, например, назвал поэта Адольф Бартельс). Но в данном случае речь шла не о честолюбии и славе, ради этого Гейне не обращался бы с призывами о помощи к своим друзьям.

Он писал ганноверскому другу, адвокату И.-Г. Демольду, зная о его солидных журнальных связях: «Кто придет мне на помощь? Небольшие отзывы очень важны. Враги, конечно, широко ими воспользуются. Прошу вас, помогите мне — и поскорей. Помогите мне в настоящем. О будущем книги позаботился я сам» (14 сентября 1844 года). Гейне понимал, какое политическое значение может иметь его поэма для растущего самосознания немецкого народа, и хотел возможно шире распространить ее.

Вся поэма проникнута острым предчувствием грядущих больших перемен. Уже в первой главе звучит голос поэта, славящего созидательный труд. Взамен бесплотного и недостижимого церковного рая надо создать рай на земле, уничтожив позорное угнетение человека человеком. Эта мысль выражена в романтической, образной форме.

«Путевой эпос» открывается описанием настроения поэта, подъезжающего к немецкой границе. Маленькая

---

<sup>1</sup> Редактор «Форвертса».

нищенка-арфистка поет песню, старую знакомую песню  
отречения от жизненных благ, песню смирения:

Я знаю мелодию, знаю слова,  
Я авторов знаю отлично:  
Тайком они дружно тянут вино,  
Проповедуя воду публично<sup>1</sup>.

В противовес этой песне, придуманной лицемерными  
попами, поэт предлагает другую:

Я новую песнь, я лучшую песнь  
Для вас, друзья, начинаю,  
Мы здесь, на земле, устроим жизнь  
На зависть небесному раю.  
При жизни счастье нам подавай!  
Довольно слез и муки!  
Отныне ленивое брюхо кормить  
Не будут прилежные руки!

Здесь Гейне повторяет свою давнишнюю мысль, высказанную еще в письме к Лаубе в тридцатых годах, — мысль о том, что «благодаря успехам промышленности и экономики стало возможным вывести человечество из нищеты и дать ему царство небесное на земле».

Поэт рисует это грядущее в светлых и радостных тонах. Он предвещает и приветствует новое общество. В мечтах Гейне видит Европу, с которой «обручен гений свободы». Восторженно воспекает он будущее освобождение мира и радуется тому, что очутился снова на немецкой земле:

Живительный сок немецкой земли  
Огнем напоил мои жилы.  
Гигант, материнской коснувшись груди,  
Исполнился новой силы.

Таким великаном-Антеем чувствует себя поэт, идущий к встрече с революционным движением.

Среди исследователей творчества Гейне<sup>2</sup> идет спор: остается ли поэт, создатель песни о рае на земле (глава первая), в плену учения сен-симонизма или он уже приходит к социалистическому пониманию построения нового общества?

<sup>1</sup> Перевод В. Левика.

<sup>2</sup> Среди работ о «Германии. Зимней сказке» выделяется книга Ганса Кауфмана (Hans Kaufmann, Politisches Gedicht und klassische Dichtung, Berlin, 1959).

Очевидно, что вся концепция будущего общества, предлагаемая Гейне, изложена в основных принципах сен-симонистского учения. Будущее общество должно уничтожить класс паразитов — «ленивое брюхо», и все сообща будут трудиться на благо всех. Это прямой пересказ учения Сен-Симона. Но важнее то, что Гейне на протяжении всей поэмы рассуждает как революционер, зовущий к якобинскому, «плебейскому» способу расправы со старым миром, тогда как сен-симонисты отвергали идею насильственного переворота. Лирический герой поэмы одержим революционной мыслью. Недаром он заявляет на границе, что везет контрабанду в своей голове:

В моей голове сокровища все,  
Венцы грядущим победам,  
Алмазы нового божества,  
Чей образ высокий неведом.

Это новое божество — разумеется, тот мир освобожденного народа, который придет на смену старому обществу. Гейне и страстно ждет его прихода, и боится его сокрушающей силы. Такие противоречия живут в душе поэта, когда он создает «Германию». Но в то же время он уже — автор «Силезских ткачей» и других революционных политических стихотворений. Энгельс именно в эту пору писал в статье «Быстрые успехи коммунизма в Германии»: «...Генрих Гейне, наиболее выдающийся из всех современных немецких поэтов, примкнул к нашим рядам и издал том политических стихов, куда вошли и некоторые стихотворения, проповедующие социализм»<sup>1</sup>.

Поэт не сомневался в том, что у него на родине зреют новые силы, способные с оружием в руках свергнуть владычество немецких князей и прежде всего — Пруссии. Он олицетворяет эти силы в образе двойника, строгого и молчаливого человека, прячущего острый топор под плащом (глава шестая). Двойник неотступно стоит за спиной поэта, создающего «кинжальные слова» ярости против аристократов и попов; он сопровождает Гейне по улицам ночного Кельна. Это — образ революционного бойца, готового с топором в руках отстаивать народное право. Он — двойник лирического героя поэмы. Как за

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 2, стр. 521.

молнией следует гром, так за вспышкой революционной мысли идет удар топора:

Пред консулом ликтор шел с топором,  
Согласно обычаю Рима.  
Твой ликтор, ношу я топор за тобой  
Для прочего мира незримо.

Я ликтор твой, я иду за тобой,  
И можешь рассчитывать смело  
На острый этот судейский топор.  
Итак, ты — мысль, я — дело.

А мысль поэта неумоимо возвращается к революционному деянию. Даже вид новой формы прусской королевской армии вызывает в нем глубокие размышления:

Зато кавалерии новый костюм  
И впрямь придуман не худо:  
Шишак и шлем достоин похвал,  
А шпик на шлеме — чудо.

Тут вам и рыцарство и старина,  
Все так романтически дико,  
Что вспомнишь Иоганну де Монфокон,  
Фуке, и Brentано, и Тика.

Тут вам оруженосцы, пажы,—  
Отличная, право, картина:  
У каждого в сердце верность и честь,  
А сзади — герб господина.

Боюсь только, с этой романтикой — грех.  
Ведь если появится тучка,—  
Новейшие молнии неба на вас  
Притянет столь острая штучка.

Старому рыцарскому духу угасающего романтизма, чьих столпов Гейне называет здесь по именам, противопоставляется новая грозная сила, могущая обратиться молнией на острие прусского военного шлема.

Удар по романтизму сочетается с другим, еще более сокрушительным ударом по монархии. Ветхость, гнилость, обреченность романтизма раскрывается как выражение ветхости, гнилости, обреченности сословной монархии.

Гейне расправляется с прусской военщиной, монархической реакцией и католиками-клерикалами. Его выступления против этих врагов новой жизни очень конкретны.

Прусская монархия олицетворяется в поэме в виде орла, большой хищной птицы, которая преследует Гейне. Даже на вывесках государственных учреждений он находит этот отвратительный символ пруссачества:

На почте я знакомый герб  
Увидел над фасадом,  
И в нем ненавистную птицу, чей глаз  
Как будто брызжет ядом.

Он предсказывает гибель «проклятой птицы»:

О гнусная тварь, попадешься ты мне —  
Я рук не пожалею!  
Выдеру когти и перья твои,  
Сверну проклятой шею!

Будет час — и вольные рейнские стрелки, веселые земляки Гейне, по призыву поэта соьют «безобразную птицу» — прусского орла:

Венец и державу тому молодцу,  
Что птицу шибет стрелою.  
Мы крикнем: «Да здравствует король!»  
И тушь сыграем герою.

Гейне остроумно обыгрывает старинное ярмарочное увеселение: стрелки, состязаясь между собою, сбивают деревянную птицу, прикрепленную на высоком шесте. Победитель в состязаниях именуется «королем» и возглавляет торжественное шествие. Поэт подменяет деревянную птицу — ненавистным ему прусским орлом. Еще в 1832 году в предисловии к «Французским делам» Гейне дал меткую, уничтожающую характеристику Пруссии: «...совсем недавно многие друзья отечества желали расширения Пруссии и надеялись увидеть ее королей государями объединенной Германии, им удалось даже любовь к отечеству поймать на удочку, и появился прусский либерализм, и уже друзья свободы доверчиво обращали взоры к берлинским липам. Что до меня, я никогда не разделял этого доверия. Напротив, я с тревогой созерцал этого прусского орла, и пока другие восторгались, как смело он глядит на солнце, я все более пристально следил за его когтями. Я не верил этой Пруссии, этому долговязому лицемерно набожному герою в

гамашах и с просторным желудком, большою пастью и капральской палкой, которую, прежде чем ударить ею, он опускает в святую воду. Мне не нравилась эта философически-христианская солдатчина, эта смесь светлого пива, обмана и песка. Противна, глубоко противна была мне эта Пруссия, напыщенная, лицемерная, ханжеская Пруссия, этот Тартюф среди государств».

В приведенном отрывке легко увидеть образы, вошедшие в позднейшие сатиры Гейне, особенно в его «Подкидыш». Не раз еще и в «Германии» встретятся грозные и осуждающие инвективы, проникнутые резким духом антипруссачества.

Случайно оброненное слово спутника поэта о Таможенном союзе вызывает мысль о мнимом и подлинном единстве Германии. То объединение, которое было создано под названием Таможенного союза во главе с юнкерской Пруссией, как прозорливо увидел поэт, лишь ведет к усилению реакции:

Нас внешним единством свяжет он,  
Как говорят, матерьяльным.  
Цензура единством наш дух облечет,  
Поистине идеальным.

Новые экономические формы единства Германии не могли изменить ни внешнего, ни внутреннего облика Пруссии:

Смертельно тупой педантичный народ!  
Прямой, как прежде, угол  
Во всех движеньях. И подлая спесь  
В недвижном лице этих пугал.

Так прусский орел на почтовой вывеске в Ахене дает повод к суровым нападкам на феодальный режим, а вид недостроенного собора в Кельне рождает мысль о том, что поповская клика, желавшая превратить собор в «Бастилию духа», потерпит поражение, придет день, когда «покончат навек с остатками старого хлама: под лошадиные стойла пойдут алтарь и притворы храма».

Гейне достигает здесь вершины своего умения делать широкие обобщения из различных, казалось бы незначительных, фактов и явлений. К таким обобщениям приводит его и шишак на шлеме прусской военщины, и намалеванный на вывеске орел, и возносящийся над Кель-

ном недостроенный собор, и вид немецких городков и грязных дорог, по которым тащится почтовая карета.

При всем обилии идей, тем и образов, содержащихся в двух тысячах тридцати двух строках «Германии», поэма отличается удивительным единством композиции. Гейне сам считал, что «Германия» явилась для него совершенно новым жанром. Он удачно назвал свою поэму «политико-романтической». Однако поэт уже и раньше приближался к этому жанру, хотя бы в небольшой поэме «Тангейзер». Припомним, как рыцарь Тангейзер, путешествуя по современной Гейне Германии, в едко-сатирических тонах описывает виденное им. Уже здесь поэт применил излюбленный им прием «осовременивания» старинных легенд, сказок и преданий.

В «Германии» поэт воссоздает фольклорные образы, окрашенные подлинно романтическим обаянием детских воспоминаний. Он нежно говорит о своей старой няне, знавшей множество народных песен, припоминает эти песни и напевает их под грохот колес дорожного возка. Но романтика старины не обольщает поэта, живущего горячим дыханием своих дней. Романтика поворачивается совершенно неожиданной гранью, и читатель сталкивается с политическим истолкованием старинного образа, веками хранящегося в народной памяти.

В центре поэмы — эпизод фантастической встречи поэта со средневековым германским императором Фридрихом Барбароссой (Ротбартом). Монументальная фигура Барбароссы, погибшего далеко на Востоке во время одного из крестовых походов XII века, сохранилась в преданиях немецкого народа. Вне всякой исторической достоверности Фридрих Барбаросса представлялся как объединитель немецкой нации, как поборник добра и правосудия. Образ идеального, справедливого государя оброс легендами. Оказывается, рыжебородый император не умер в походе, а укрылся в тюрингской горе Кифгайзер и спит там до поры до времени. Его храброе воинство — с ним. Оно тоже погружено в глубокий столетний сон. И ждет император своего часа, когда выйдет он, грозный и храбрый, из недр Кифгайзера и отомстит угнетателям народа за их злодеяния.

В такой демократической версии легенда о Фридрихе Барбароссе воплощала лучшие стремления и надежды народа, не желавшего мириться ни с гнетом князей, ни



с раздробленностью страны. Еще до создания поэмы «Германия» Гейне не раз обращался к образу Фридриха Барбароссы. Во французском издании этюда «Духи стихий» поэт припомнил «милое и восхитительное предание» и поведал читателю о том, как он однажды посетил гору Кифгайзер: «Разумеется, в убеждении, что император Фридрих, старый Барбаросса, не умер, но, когда попы сделались ему невою, сбежал в недра горы, которая называется Кифгайзер, есть нечто большее, чем сказка. Рассказывают, что он скрывается там вместе со своим двором, пока не появится вновь, чтобы осчастливить народ германский. Гора эта находится в Тюрингии, неподалеку от Нордгаузена. Я много раз проходил мимо нее и как-то в прекрасную зимнюю ночь более часа стоял там, многократно восклицая: «Приди, Барбаросса, приди!», и сердце огнем горело в моей груди, и слезы лились по щекам. Но он не пришел, дорогой император Фридрих, и я мог облобызывать только скалу, где он живет». Конечно, было бы нелепо обвинить здесь Гейне в монархических пристрастиях. Для него старый Фридрих Барбаросса — только символ справедливой власти. Недаром в версии легенды рассказывается у Гейне, что, когда император вернется на землю, впереди будет идти простой крестьянин в холщовой рубашке и рубить голову тем, «кто по глупости посмеет считать, что он по крови выше крестьянина». Гейне видел в легендарном Барбароссе ярого врага католических попов, которых он называет «черными воронами»: «Увы, несомненно, вороны все еще летают вокруг горы, столь хорошо известные нам черные вороны, набожное карканье которых мы все еще слышим. Но время ослабило их, и есть хорошие стрелки, бьющие их на лету. Я знаю одного из этих стрелков, который живет теперь в Париже и отсюда умело бьет воронов, летающих вокруг Кифгайзера».

В книге «Людвиг Берне», говоря о грядущем освобождении Германии, Гейне снова возвращается к образу Барбароссы и дает пластическое его изображение, очень схожее с тем, которое мы находим в четырнадцатой главе «Германии»: император сидит в каменных креслах, борода его проросла сквозь каменный стол, порой он спросонья трясет головой и мигает полузакрытыми глазами. С печальной иронией Гейне говорит: «Нет, не император Барбаросса освободит Германию, как думает

народ — немецкий народ, сонливый, грезящий народ, который и своего мессию не может представить себе иначе, как в образе старого сонливца!»

Кстати сказать, в поэме «Германия» Гейне воспользовался этим образом сонного немецкого обывателя, покоящегося на мягких пуховиках:

И спать хорошо и мечтать хорошо  
В немецкой пуховой постели,  
Как будто сразу с немецкой души  
Земные цепи слетели.

Итак, Гейне среди народных песен и легенд, введенных в поэму «Германия», выделяет старое сказание о Барбароссе. Он подводит читателя к этому сказанию исподволь, увлекая его неизъяснимым обаянием мелодий и слов, слышанных в детстве.

Удивительно тонко поэт передает настроение путешественника, пересекающего голую степь, овеваемую холдным осенним ветром.

За несколько лет до создания поэмы Гейне молодой Энгельс в статье «Ландшафты» писал, что германская степь, с ее топкой почвой, над которой блуждают огоньки, является «царством немецких сказаний»: «Только с тех пор, как я познакомился с северно-немецкой степью, я по-настоящему понял «Детские сказки» Гриммов»<sup>1</sup>.

Эта голая плоская степь навевает старонемецкие предания. Поэт-путешественник вспоминает песни старой няни, песни о том, как убили Оттилию и солнце своим гневным пламенем изобличило преступника. Среди чудесных историй о феях и царевнах запомнилась Гейне легенда о Барбароссе, живущем в горе Кифгайзер.

Гейне патетически рассказывает легенду о Кифгайзере, о залах, скрытых в недрах горы, о кайзере Барбароссе с пышной огненно-рыжей бородой, готовом, вместе со своими соратниками, отомстить, когда придет час, за поруганную «деву-Германию».

Четырнадцатая глава «Германии» — взлет романтических настроений. Гейне здесь как будто бы ни в чем не отступает от обычной трактовки легенды.

Однако восприятие Барбароссы как великого героя Германии, могущего принести ей исцеление от социаль-

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. II, стр. 56.

ного зла, находится в резком противоречии с общей концепцией поэмы. Гейне ждет освобождения родины не от праведного императора, а от могучих народных сил, ищущих правды. Уже в книге «Людвиг Берне» поэт воскликнул: «Нет, не император Барбаросса освободит Германию!» — и к этому были все основания. В пору, когда создавалась поэма, легенда о Барбароссе получила новое толкование, исходившее от немецких националистов. В их глазах рыжебородый император стал воплощением средневековой сословной монархии, символом дворянского и поповского мракобесия. Гейне нужно было развенчать миф о Барбароссе как спасителе Германии путем ее возврата в мрак средневековья. Сперва поэт изобразил его в романтическом ореоле, сделал носителем правосудия и порядка:

А император велит привести  
Злодеев на суд и расправу,—

Убийц, вонзивших в Германию нож,  
В дитя с голубыми глазами,  
В красавицу с золотою косой,—  
«О солнце, гневное пламя!»

Кто в замке, спасая шкуру, сидел  
И не высовывал носа,  
Того на праведный суд извлечет  
Карающий Барбаросса!

Гейне увлекает читателя широтой воображения, красками романтической радуги — но тут же как бы достоверно сообщает: знайте, что все это — пустая сказка, левоверный бред детства:

Как нянины сказки поют и звенят,  
Баюкают детскими снами!  
Мое суеверное сердце твердит:  
«О солнце, гневное пламя!»

Поэт развенчивает героя, созданного тевтономанами. Снова выплывает скучный осенний пейзаж в голой степи:

Тончайшей пылью сеется дождь,  
Острей ледяных иголок.  
Лошадки печально машут хвостом,  
В поту и в грязи до челок.

Все дальнейшее уже представляется как сон поэта. Идет подробное описание прогулки с Барбароссой по залам Кифгайзера. В этих залах — антикварная ветошь средневековья; здесь ирония Гейне вступает в свои права. Оказывается, что Барбаросса порядком беден и может платить своим солдатам лишь по одному дукату в столетие. Зря надеется такой кайзер освободить Германию от гнета! Он и сам не торопится, утверждая, что «тише едешь — дальше будешь».

В шестнадцатой главе содержится разоблачение несбыточных снов тевтономанов. Беседа с Барбароссой превращается в актуальный памфлет. Европа, пережившая героические буржуазные революции, не может быть возвращена в средневековье. Гейне рассказывает Ротбарту о новоизобретенной «машинке», которую зовут гильотиной, и кайзер приходит в ярость, упрекая поэта в измене государству и оскорблении короны.

Но Гейне не прежний поборник «разумной монархии», «эмансипации королей». Он уже не думает, что королевская власть хороша, если она будет освобождена от жадного и корыстолюбивого дворянства и поповской клики. Нужно избавить народы от королей, а не королей от дурных советников:

Герр Ротбарт! — крикнул я, — жалкий миф!  
Сиди в своей старой яме!  
А мы без тебя уж, своим умом  
Сумеем управиться сами!

. . . . .  
Сиди же лучше в своей дыре,  
Твоя забота — Кифгайзер.  
А мы... если трезво на вещи смотреть:  
На кой нам дьявол кайзер?

Так заканчивается шестнадцатая глава.

Семнадцатая построена на тех же контрастах, что и предыдущая; поэт снова пробуждается от дремоты и возвращается к действительности. Он, иронизируя над трусливым раболепием своих современников, признает, что с королями можно спорить только во сне. И, издеваясь над мертвыми идеалами средневековой сословной монархии, Гейне все в том же пародийном тоне предлагает Барбароссе, раз ему не нравится гильотина, восстановить средневековье во всей его красе. Но — говорит

поэт — пусть оно будет таким, каким было на самом деле. Ведь феодально-буржуазное прусское государство во главе с Фридрихом-Вильгельмом IV еще ненавистнее поэту. Все, что угодно, говорит он, лучше, чем «это штиблетное рыцарство, мешанина дрянная с прикрасой, — готический бред и новейшая ложь, а вместе ни рыба ни мясо».

Последние строки семнадцатой главы бьют с сокрушительной силой по современной Гейне прусской монархии. В полных иронии строках поэт призывает Барбароссу воскреснуть к жизни и уничтожить раз навсегда лжефеодализм, утверждаемый прусским королем. Потому что режим «ни рыба ни мясо» оскорбителен даже с точки зрения феодализма:

Ударь по театральным шутам!  
Прихлопни балаганы,  
Где пародируют старину.  
Приди, о кайзер желанный!

Конкретная характеристика «готического бреда и новейшей лжи» целиком совпадает с сатирической самохарактеристикой, которую прусский король Фридрих-Вильгельм IV дает в стихотворении «Новый Александр». Король рассказывает о том, как он получил воспитание у нового Аристотеля, под которым поэт понимает богослова Ансильона:

Ни рыба ни мясо — двуполым я стал:  
Ни женщина, ни мужчина,  
Из диких крайностей наших дней  
Дурацкая мешанина.

Здесь Гейне в тех же выражениях, что и в «Германии», красноречиво охарактеризовал «гермафродитизм», переплетение феодальных и буржуазных тенденций прусской монархии, той самой, о которой в стихотворении «Подкидыш» он писал:

Нет нужды называть того теперь, о ком  
Я говорю, но вы, для своего покоя,  
Должны убить иль сжечь чудовище такое.

Мысль об уничтожении старой, феодальной Германии не покидает Гейне на протяжении всей поэмы. Эта мысль облекается в различные поэтические образы. Так он

вспоминает о средневековом тайном судилище Фемы. На дверях дома, где жил осужденный на смерть, судьями и палачами Фемы ставился кровавый знак. И поэт во сне, обмакнув палец в рану своего сердца, метит двери домов, где живут враги новой Германии (глава седьмая).

В другом месте, говоря о железных клетках на башне Ламберти, где были повешены вожди крестьянского восстания в XVI веке, поэт предлагает поместить в эти клетки «двух восточных царей и западного собрата» (глава четвертая). Расправа с немецкими князьями — дело недалекого будущего, как бы предвещает Гейне. В фантастической сцене с богиней Гамбурга — Гаммонией поэт видит это будущее в волшебном котле, крышку которого она приоткрывает (глава двадцать шестая). Кишит червями омерзительная клоака, вернее тридцать шесть клоак — мелких и крупных немецких деспотий.

Что я увидел — не скажу,  
Я дал ведь клятву все же.  
Мне лишь позволили говорить  
О запахе, — но боже!

Меня и теперь воротит всего  
При мысли о смраде проклятом,  
Который лишь прологом был:  
Смесь юфти с тухлым салатом.

И вдруг — о, что за дух пошел!  
Как будто в сток вонючий  
Из тридцати шести клоак  
Навоз валили кучей.

Поэт в ужасе отшатнулся от этого котла, где

...каждый червь был новый вампир,  
И гнусно смердел, издыхая,  
Когда в него целительный кол  
Вонзала рука роковая.

Гейне страстно ждал, когда появится эта «роковая рука» и уничтожит подлых гадин, разъедающих тело Германии. Он не мог точно определить, какие силы совершат это очистительное дело, но он твердо знал, что для возрождения Германии это необходимо. То светлое будущее, о котором поэт пел в первой главе своей поэмы, было предвестием грядущей судьбы народной, новой,

социалистической Германии. А в котле Гаммонии поэт видел лишь позорную гибель реакционной, националистической клики.) Вот почему (ошибочно усматривать противоречия между радостным прогнозом Гейне в первой главе и той характеристикой будущего распада феодальной монархии, которая рисуется в главе двадцать шестой, как это делают некоторые исследователи.)

Справедливо указывают, что в поэме Гейне не изобразил (да и не мог изобразить) народные массы или хотя бы их представителей. Но там содержатся намеки на скрытые, дремлющие до поры до времени в недрах общества силы. То и дело возникают образы таинственного незнакомца с топором, голодных волков с горящими глазами, не желающих быть одетыми в овечью шкуру верноподданных прусского или иного монарха или даже воинства Барбароссы. Почему же эти намеки так бледны и эскизны? Да потому, что будущее представлялось поэту туманным и загадочным: он знал, что у наирадикальнейших соотечественников нет решимости расправиться с германской монархией.

Что же остается поэту? Его оружие — сатира, и он поет хвалу этому оружию, которого боятся даже всемогущие короли. В строфах, заключающих «Германию», звучит гимн поэзии как великой силе, перед которой дрожат даже всемогущие монархи:

Ты знаешь безжалостный Дантов ад,  
Звенящие гневом терцины?  
Того, кто поэтом на казнь обречен,  
И бог не спасет из пучины.

Аналогичную идею мы находим в «Мыслях и заметках» Гейне: «Данте — общественный обвинитель в поэзии».

Гейне тоже выступает таким обвинителем. Он критикует старый строй уже с определенных, революционных позиций.

Поэт расправляется с прусским юнкерством, с затхлыми реликвиями католичества, со всем миром реакции. В этом — политический смысл поэмы.

Гейне старательно создает в «Германии» впечатление жизненной достоверности повествования.

Пусть последовательность путешествия Гейне по Германии и не соответствует действительности, — все же ав-

тор «Зимней сказки» вводит в свое описание нарочитую точность:

От Кельна до Гагена стоит проезд  
Пять талеров прусской монетой,  
Я не попал в дилижанс, и пришлось  
Ташиться почтовой каретой.

(гл. 8)

или:

Из Кельна в семь сорок пять утра  
Я снова пустился в дорогу.  
Мы в Гаген прибыли около трех.  
Теперь — закусим немного.

(гл. 9)

или:

Из Гарбурга меньше чем через час  
Я выехал в Гамбург. Смеркалось.  
В мерцанье звезд был тихий привет,  
А в воздухе — томная вялость.

(гл. 20)

✓ Особенно сильны ощущением реальности главы «Германии», посвященные конечной цели путешествия поэта — Гамбургу. Здесь протекли юные годы его жизни, здесь он много пережил и перечувствовал. Гуляя по улицам Гамбурга, Гейне встречает прежних друзей, которых он называет по именам, — старого цензора, кромсавшего его книги, наконец, своего издателя Юлиуса Кампе. С горькой иронией расхваливает поэт этот «цветок издательской касты» — ловкого торгаша:

С другим издателем я бы ходил  
Оборванный и голодный,  
А этот мне даже подносит вино,—  
Поступок весьма благородный!

Своеобразным сочетанием лирических и сатирических моментов проникнута сцена встречи Гейне со старой матерью, не видевшей его почти тринадцать лет.

Вполне реальный план изображения Гамбурга со множеством бытовых подробностей переплетается с другим, чисто романтическим планом, как и в эпизоде с Барбароссой.



✓ Гейне создает свой мифологический образ богини-покровительницы Гамбурга, Гаммонии. Как и подобает патронессе города торгашей и «высокомудрых сенаторов», биржевых маклеров и мещан, Гаммония изображается в виде могучей женщины, наряженной в льняную тунику, твердо стоящей на ногах, толстых, как доорические колонны. Она пьет ром, живет в мансарде, в самой мещанской обстановке, и охотно посвящает поэта в волшебные тайны будущего, если он даст ей «библейскую клятву»:

Подними мне подол, и руку свою  
Положи мне на чресла под платье,  
И клянись не выболтать тайну мою  
Ни на словах, ни в печати.

То презрительное отношение, которое годами накапливалось у Гейне к Гамбургу, «торгашескому притону», вылилось с сатирической силой в образе Гаммонии. Еще в 1834 году, почти за десять лет до написания «Германии», Гейне в автобиографическом очерке «Из мемуаров господина фон Шнабелевопского» изобразил Гамбург и его обитателей в тонах, близких «Зимней сказке».

Фантастический образ «батюшки-Рейна» (глава пятая) также насыщен глубоким смыслом. В романтически-лирической манере поэт ведет беседу со стариком Рейном. Если припомнить, что в сороковых годах обострился спор о том, кому должен принадлежать левый берег Рейна — немцам или французам, то можно оценить по достоинству актуальное значение беседы поэта с Рейном. Самый образ батюшки-Рейна разрешен необычайно остроумно — ворчливый и добродушный старик глухо кашляет и от глупых патриотических песен немецких бездарных поэтов «готов в себе самом утонуться». Гейне отлично понимал, насколько удалась ему мифологическая фигура Рейна, и еще раз воспользовался ею в уже позднейшем, прозаическом произведении «Признания» (1854): «1 мая 1831 года я переехал через Рейн. Старого речного бога, батюшку-Рейна, мне не пришлось повидать, и я удовольствовался тем, что забрился ему в реку мою визитную карточку. Он сидел, как сообщили мне, на самом дне и опять зубрил французскую грамматику Мейдингера, так как за время прусского владычества очень поотстал во французском

языке и хотел на всякий случай опять подучиться. Мне как будто послышалось, как он там, внизу, спрягает: «J'aime, tu aimes, il aime, nous aimons...»<sup>1</sup>

Но что он любит? Ни в коем случае не пруссаков».

Пользуясь знакомыми образами народной мифологии или создавая свои в том же народном духе (Гаммония), Гейне, как мы видели, переосмысливал их и придавал им тот «романтико-политический» смысл, о котором он сам говорил. Обычный для романтиков мотив двойника, введенный и Гейне в лирику, получил в поэме совершенно новую, социальную окраску. Романтический образ двойника был призван служить актуальной политической теме. В новом качестве использованы в поэме и мотивы христианской мифологии, и древние исторические сказания. Вспоминая о битве в Тевтобургском лесу, где Арминий, вождь древнегерманского племени херусков, разбил римские легионы (глава одиннадцатая), Гейне создает одну из самых злых сатир на немецких националистов. Он обращается к приему антитезы, противопоставления. Что было бы, если бы победили римляне? Оказывается, что его отечеству были бы тогда привиты латинские нравы: Фрейлиграт писал бы без рифмы, грубиян-националист Ян звался бы «грубиянус», не тридцать шесть владык, а один лишь Нерон угнетал бы Германию.

Но история пошла по иному пути, и немцы остались немцами:

Наш Раумер тот же немецкий босяк,  
Хоть дан ему орден, я слышал,  
И любит рифмы Фрейлиграт,  
Из него Гораций не вышел.

По-латыни Масман не говорит,  
Бирх-Пфейфер пристрастна к драмам,  
И ей ненадобен скипидар,  
Как римским галантным дамам.

Так буквально на каждом шагу оправдывается утверждение Гейне, что он внес в романтическую поэму острое политическое содержание и что поэма наносит смертельный удар прозаически-напыщенной тенденциозной поэзии. Все «прозаизмы» Гейне в «Германии» вызваны желанием ввести самый современ-

---

<sup>1</sup> Я люблю, ты любишь, он любит, мы любим... (франц.)

ный материал. Романтическая окраска, которую он иногда придавал этому материалу, служила определенной цели, прикрывая поэму от свирепости цензуры. Это — пользуясь образом самого поэта — овечья шкура, накинутая на волка:

Овечья шкура, что я иногда  
Надевал, чтоб согреться, на плечи,  
Поверьте, не соблазнила меня  
Воевать за счастье овечье.

Не удивительно, что боевой тон «Германии», несмотря на «овечью шкуру» романтики, вызвал соответствующее внимание со стороны немецкой цензуры. В поэме, вышедшей отдельным изданием (1844), отсутствуют, — разумеется, по цензурным соображениям, — многие весьма существенные места. Так, например, убраны последние четыре строфы третьей главы, где говорится о прусском орле. Каждому читателю было понятно, что этот орел является символом прусского абсолютизма. В первоначальном варианте было сказано достаточно определенно:

А на почтовом дворе я нашел  
Ту скверную птицу снова;  
Звалась *королевским прусским орлом*,  
Смотрела на нас сурово.

Все прочие места о прусском орле также были убраны или смягчены в отдельном оттиске. В этом издании была изъята почти целиком вся двенадцатая глава, где рассказывается о ганноверском короле Эрнсте-Августе, который «высочайшей рукою готовит клистир для занемогшей болонки».

В отдельном издании есть и важные дополнения. Это относится прежде всего к финалу четвертой главы. Поэт ставит вопрос: что делать со святыми мощами, если Кельнский собор будет превращен в конюшни? Куда деть, например, трех волхвов? И дает ответ: этих волхвов можно поместить в те железные клетки в Мюнстере, в которых некогда выставили напоказ тела казненных вождей революционного восстания. Глава заканчивается следующими дополнительными строфами:

Пусть слева висит господин Мельхиор,  
Господин Балтазар же — справа,  
А в средней — Гаспар; где были они  
При жизни, — не знаю, право.

И Балтазар и Мельхиор,  
Должно быть, были плуты,  
Которые конституцию дать  
Клялись в дурные минуты,

А после нарушили клятву. Гаспар,  
Правитель мавританский,  
Неблагодарностью черной платил  
Народу по-интригански.

Гейне под именами Мельхиора и Балтазара подразумевает прусских королей: Фридриха-Вильгельма III, который в Калишском воззвании от 25 марта 1813 года обещал немцам свободу и не сдержал слова, и его сына Фридриха-Вильгельма IV.

Поэту многое пришлось смягчить и сделать менее конкретным. Там, где в немецких изданиях Гейне аллегорически говорит о страшном смраде, который подымался из магического сосуда Гаммонии (глава двадцать шестая), во французском тексте, вышедшем в Париже, Гейне имел полную возможность расшифровать до конца свой образ. Он пишет: «Тридцать шесть выгребных ям, которые составляют германскую федерацию».)

Однако не все сокращения были вызваны цензурными соображениями. Хотя Гейне и не работал так долго над «Германией», как над «Атта Тролем», но у него, как всегда, был материал «с излишком», и, обрабатывая поэму, он отбрасывал все, что ему казалось перегрузкой.

В этом отношении характерно сокращение, которое произвел Гейне в двадцать третьей главе. Встретившись с Гаммонией, поэт слышит от нее рассказ о том, что жизнь сурово расправилась с его бывшими подругами. Они уже отцвели, поблекли, и их не найти на улицах Гамбурга. В рукописи первоначально были строфы, в которых характеризовались эти более чем легкомысленные подруги юности поэта.

Богиня Гаммония говорит ему:

Ты ищешь напрасно! Их нет никого,—  
Гнедой твоей лгуны Марьянны,  
Луизы-Туз-Пик и Красной Зофи,  
И девственницы Сузанны.

Иетты, соломенной куклы, нет,  
Не стало большой Мальвины,  
И нет уже пышки-малышки Мари.  
И нет драгуниши Катрины.

Эти строфы убраны самим поэтом из обоих изданий «Германии» скорее по соображениям композиционным, чем моральным.

Даже после выхода «Германии» Гейне продолжал работать над текстом. Он писал Кампе: «Поэт — всего только человек, и лучшие мысли приходят ему задним числом. «Зимняя сказка» в ее теперешнем виде тоже не закончена. Она нуждается в значительных исправлениях, и в ней не хватает главных кусков. У меня самое горячее желание написать их как можно скорее и просить вас подготовить переработанное и весьма дополненное новое издание поэмы» (19 декабря 1844 года).

Общий стиль «Германии» определен формой «путевого эпоса». Но этот «эпос» насквозь лиричен, и весь мир, раскрываемый Гейне, служит лишь материалом для наиболее яркого выражения его творческого «я».

В этом отношении «Атта Троль» и «Германия», несмотря на «объективность» содержания, глубоко субъективны, как все, что создано поэтом. Его «чистая лирика» и политическая сатира не являются диаметрально противоположными жанрами, как это стараются доказать некоторые буржуазные историки литературы, признавая «поэта роз и соловьев» и отвергая Гейне — революционного лирика.

В произведениях Гейне мы находим диалектическую единство формы и содержания, и о чем бы ни писал поэт, — несмотря на раздробленность и фрагментарность его произведений, — в них есть единство тенденции, в них выражается тесное сочетание всей совокупности общественной жизни эпохи с личной судьбой поэта.

Когда Гейне создавал «Атта Троля», эту «последнюю вольную песню романтизма», он находчиво вложил полемическое содержание поэмы в ультраромантическую форму. Гибкий, выющийся, словно горный ручеек, четырехстопный хорейский стих как нельзя больше подходит к характеру и причудливому сюжету поэмы. Этот стихотворный размер, особенно популярный в испанских народных романах и охотно применяемый немецкими романтиками, вполне соответствовал капризной сумятице композиции «Атта Троля». Как известно, поэма носит подзаголовок «Сон в летнюю ночь». Название шекспировской комедии, тоже отличающейся нарочитой

сумбурностью построения, помогало, по мысли Гейне, уяснить читателю особенности поэтического повествования «Атта Троля».

Как бы для параллели с «Атта Тролем» в «Германии» тоже есть подзаголовок — «Зимняя сказка». Снова поэт ввел в обиход название еще одной шекспировской пьесы. Быть может, «Германия» потому и названа «Зимней сказкой», что в этом кроется намек на стужу немецкой реакции, сковавшую родину поэта. Как и в «Атта Троле», так и в «Германии», существеннейшие события и явления современной жизни преломляются через восприятие лирического героя. Но в «Германии» поэт не ограничивается литературно-общественной полемикой, а старается нарисовать большие перспективы, открывающиеся после свержения существующего феодально-дворянского порядка. Здесь надо было найти форму, которая помогла бы сплавить в единое художественное целое лирические, эпические и публицистические элементы. Гейне сам сознавал, что «Атта Троль» — поэма для «немногих знатоков», тогда как «Германии», судя по всему, он стремился придать характер массового, народного произведения. Здесь понадобились совсем иные метры и ритмы. Их подсказало глубокое поэтическое чутье Гейне. Прототип стихотворных размеров «Германии» можно найти в немецких народных балладах, в духовных песнях реформации и позднее уже в искусственной обработке Бюргера, Геллерта и Гете. «Германия» написана «дольником» — интонационным стихом. Это дает возможность приблизить стих к живой разговорной речи, непринужденно переходить от патетических и публицистических деклараций к повествованию, проникнутому живым юмором, острой сатирой, сердечным лиризмом. Чтобы подкрепить разговорный характер стиха, Гейне не боится рассекать синтаксис фразы перенесением ее частей из строки в строку и даже в другую строфу. Например:

Zu Aachen im alten Dome liegt	В Ахене, в древнем соборе
Carolus Magnus begraben,—	Carolus Magnus — великий,—
Man muß ihn nicht verwechseln	Не следует думать, что это
mit Karl	Карл
Maueg, der lebt in Schwaben.	Мауег из швабской клики.

(гл. 3)

Строфа построена на словесной игре (Witz): Magnus — по-латыни «большой», «великий», majör — больший. Это дает Гейне повод обыграть фамилию швабского поэта Карла Майера, над которым он не раз издевался в стихах и прозе. Раздробление имени и фамилии Карл Майер в третьей и четвертой строках сделано намеренно для подчеркивания комического эффекта.

И еще пример перенесения из строфы в строфу тоже для усиления характера непринужденного, шутливового повествования:

Zu Köllen kam ich spät abends an, Da hörte ich rauschen den Rheinfluß, Da fächelte mich schon deutsche Luft Da fühlt' ich ihren Einfluß —	Мы поздно вечером прибыли в Кельн. Я Рейна услышал дышавше. Немецкий воздух пахнул мне в лицо И вмиг оказал влиянье
Auf meinen Appetit. Ich aß Dort Eierkuchen mit Schinken, Und da er sehr gesalzen war, Mußt ich auch Rheinwein trinken.	На мой аппетит. Я омлет с ветчиной Вкусил благоговеино, Но был он, к несчастью, пересолен,— Пришлось заказать рейнвейна.

(гл. 4)

Игра усиливается неожиданностью комических рифм: «Rheinfluß» и «Einfluß». Таких рифм можно найти немало в «Германии», вплоть до «Romantik» и «Uhland, Tieck».

Das ist so rittertümlich mahnt  
An der Vorzeit holde Romantik,  
An die Burgfrau Johanna von Monfaucón,  
An den Freiherrn Fouqué, Uhland, Tieck.

Ю. Тынянов дал в своем переводе такой словесный эквивалент:

Все это так по-рыцарски, так  
Здесь виден романтик, эстетик,  
Кастелянша Иоганна фон Монфокоп  
И бароны Уланд, Фуке, Тик.

(гл. 3)

В этом мастерском сочетании неожиданных рифм у Гейне мы видим определенный смысл: пренебрежительное отношение к столпам отживающего романтизма Фуке, Уланду и Тику как бы подчеркивается перезвоном натянутых рифм «Романтик» и «Уланд, Тик».

В «Германии» — богатая, разнообразная лексика. Гейне не гнушается сопоставлять и связывать между собой слова из разных эпох и разных стилистических рядов. Ротбарт — Барбаросса несколько архаичен в своих выражениях, как и подобает средневековому императору. Но и в его речи появляются современные слова и вульгарные «словечки». Весь же диалог между Ротбартом и Гейне, попавшим в Кифгайзер, построен на юмористическом контрасте мыслей и чувств человека средневековья и человека нового времени, каким является лирический герой. Гротескные преувеличения, логические несообразности не приводят в замешательство читателя, потому что Гейне часто пользуется излюбленным приемом сна, а ведь во сне чаще всего мы вступаем в область алогического. Что же удивительного в том, что батюшка-Рейн говорит о немецком патриотическом поэте Беккере и Альфреде де Мюссе, что Барбароссу интересуют отпрыски еврейской семьи Мендельсона, а Гаммония знает наперечет былых подруг поэта? Фантастика и реальность слиты воедино в «Германии». Это типично вообще для творчества Гейне, пользующегося романтикой и фантастикой для раскрытия вполне земных и реальных фактов и явлений.

«Германия» не только подлинно патриотическая поэма, воодушевляющая на борьбу и подвиги во имя счастливого будущего. Это поэма подлинно народная и национальная, корнями своими уходящая в глубину заветных надежд и стремлений немецкого народа. Разумеется, народность «Германии» нельзя усматривать только в том, что Гейне умело, поэтически-образно ввел в поэму народные песни и сказания. Фольклорные элементы именно потому так органически входят в поэму, что вся она проникнута немецким национальным характером. Можно поверить Гейне, что некоторые из этих песен он действительно слышал в детстве от старой няни; например, в «Мемуарах» поэт рассказывает о том, что юная подруга его — рыжая Иозефа пела волновавшую его до слез песню об Оттилии. Одна из вариаций бро-



дичего сюжета о демоническом рыцаре Синей Бороде представлена в немецком фольклоре в нескольких различных редакциях. Во всех этих версиях дева Оттилия — трогательная, женственная, страдающая от злого насилия рыцаря. Введя песню об Оттилии, Гейне превращает девушку из старонемецкой песни в образ девы-Германии, на жизнь которой посягают убийцы — рыцари и князья. Другую песню — о принцессе, вынужденной пасти гусей, Гейне почерпнул из такого бесценного источника народного творчества, как сборник Вильгельма Гримма. Создавая песню по сказке Гримма, Гейне стилизует ее и придает ей несколько архаическое звучание. По ритму и размеру песня намеренно выпадает из общего метра поэмы и носит характер старинного заклинания:

Die Königstochter seufzte tief:  
 «O Falada, daß du *hangedst!*»  
 Der Pferdekopf herunter rief:  
 «O wehe, daß du *gangedst!*»  
 Die Königstochter seufzte tief:  
 «Wenn das meine Mutter *wüßte!*»  
 Der Pferdekopf herunter rief:  
 «Ihr Herze brechen *müßte!*»  
 (гл. 14)

(Ни в одном из русских переводов особенности этой песни не сохранены.)

В работе над «Германией» Гейне все время заботился о доходчивости стиха, о том, чтобы поэтическая мысль легко проникала в умы и сердца читателей. Как видно из последней главы поэмы, ее автор особенно рассчитывал на молодое поколение, и к нему-то он и обратился с проникновенными строками приветствия:

Растет поколение новых людей  
 Со свободным умом и душою,  
 Без наглого грима и подлых грешков,—  
 Я все до конца им открою.

Растет молодежь — она поймет  
 И гордость и щедрость поэта,—  
 Она расцветет в жизнетворных лучах  
 Его сердечного света.

(гл. 27)

Композиционный круг замыкается: восторженные слова о земном рае из первой главы созвучны радост-

ным аккордам заключительных строф. Лирический герой поэмы — единственный полновластный носитель великой революционной идеи. Это — идеализированный образ поэта-пророка, провозвестника нового общества и сокрушителя старого мира. Гордый смелый человек, весь «меч и пламя», этот лирический герой только внутренними чертами революционера похож на того Гейне, который осенью 1843 года, уже испытавший первые приступы роковой болезни, измученный травлей врагов и материальной нуждой, отправился в Германию, чтобы вдохнуть истерзанной грудью воздух родины. И вместе с тем он чувствовал в себе силы Прометея.

У В умении сочетать настоящую поэзию и высокую политику Гейне признавал только одного учителя — великого Аристофана. О нем говорит он в этой же заключительной главе:

Безмерно в любви мое сердце, как свет,  
И непорочно, как пламя;  
Настроена светлая лира моя  
Чистейших граций перстами.

На этой лире бряцал мой отец,  
Творя для эллинской сцены,—  
Покойный мастер Аристофан,  
Возлюбленный Камены.

Среди современников Гейне были такие немецкие писатели, которые считали себя последователями Аристофана. Можно вспомнить хотя бы Фишера, Прутца и особенно графа Платена, яркого врага Гейне, высмеявшего поэта в своей «аристофанической» комедии «Романтический Эдип». Но они все старались создать политическую и полемическую комедию, придерживаясь классической формы Аристофана. Гейне пошел по другому пути — он взял у своего эллинского учителя не только щедрый дар разоблачителя, но и тот пафос прославления будущего, который мы находим в смелой аристофановской утопии «Птицы». Гейне писал:

В последней главе поэмы моей  
Я подражаю местами  
Финалу «Птиц». Это лучшая часть  
В лучшей отцовской драме.

*Гейне* 27)

Восприняв воинственный дух аристофановского остроумия, Гейне нашел свою форму, несравненно более естественную для современности, чем традиционная форма античной комедии. То обстоятельство, что Гейне с такой теплотой вспомнил об «отце улыбающейся трагедии», как он именует Аристофана, дало повод современникам и потомкам автора «Германии» — сравнивать его с ним. Одно из таких сопоставлений содержится в любопытной рецензии, помещенной в аугсбургской «Всеобщей газете», парижским корреспондентом которой Гейне был несколько лет. Даже при доброжелательном отношении к автору, анонимный рецензент не преминул высказать существовавшее в либеральных кругах мнение, что поэт как лирик кончился: «поэтическая молодость и весна не могут длиться вечно; и все же мы боимся, что он (Гейне. — А. Д.) умер несколько раньше срока, умер от парижского воздуха, в котором может развиваться много хорошего, но только не немецкий поэт... Почему не дал Гейне нам всего «Атта Троля», печатавшегося в изуродованном виде в приложениях к «Elegante Welt», вместо этой «Зимней сказки. Германии», которая в некоторых главах и очень забавна и занимательна, но в целом болезненно оттолкнет многих читателей, и притом таких, которых ни в коей мере нельзя отнести к политическим или религиозным обскурантам. Все, что Гейне пропел об ахенском накрахмаленном величии и замороженной тупости, — все это едко и превосходно; но то, что он оплевывает Кельнский собор, — выражаясь очень мягко, — недостойно поэта. Если смотреть на дело трезво и прозаически, можно быть разного мнения о достройке собора, но всякое искусство должно уважать, по крайней мере, родственные искусства — поэзия слова — поэзию камня, — а сверх того поэзия должна уважать верования народов, которые возвышаются над любыми тенденциями времени и той или иной группы. Она никогда не определит в будущем господнему дому — достроен он или не достроен, принадлежит ли он тому или другому исповеданию — такого назначения, какое указал господин Гейне. А что сказать о приключении с Гаммонией и о ее более чем трофоническом котле? Фламандство, — мы этого не отрицаем, — здесь забавно и замысловато, настоящее, аристофановское, если угодно. Однако когда Гейне, отчасти для собственного оправда-

ния, ссылается на «покойника Аристофана, любимца Камен», мы вынуждены — *sine ira et studio*<sup>1</sup> — так как желаем ему добра — сделать два замечания. Во-первых: грек, даже там, где он говорит дерзости о самых нечистоплотных вещах, делает это в прекрасных стихах, на чистейшем аттическом наречии; ритмы, в которых у Софокла рассказана торжественная смерть Эдипа в роце Эвменид, — не более безупречны, чем те, в которых Стрепсиад излагает свою грозовую аналогию или Лисистрата — тайны о женском заговоре. В этом отношении Гейне совершенно не аристофанид. Мы не педанты и охотно признаем, что автор «Книги песен», хотя уж он и там не очень щепетильно относился к ритму и рифме (как кто-то сказал: «две строчки совсем не рифмуются, а две плохо рифмуются»), владеет, однако, в большой мере внутренним высшим благозвучием, музыкальной тайной языка. Но вольности формы в новой книге заходят слишком далеко... Рифмы вроде «Романтик — Уланд, Тик» не извинишь даже ссылкой на английский комический стих, так как они несносны для немецкого слуха. Это в отношении формы. Но — и это во-вторых — и по содержанию Гейне проигрывает по сравнению с древним комедиографом. Гейне — это он много раз доказывал в своих прозаических произведениях — светлый политический ум, острый наблюдатель эпохи, тонко улавливающий изъяны и слабости партий, как бы они ни назывались. В этом не может быть сомнений, но другое дело — убеждения. В честности их мы сомневаемся столь же мало, как в таланте Гейне; но, говоря откровенно, мы очень сомневаемся в их твердости и серьезности. Вот этим обладал невоспитанный грек; за его самыми дикими гримасами и самыми несдержанными речами скрывается серьезный, даже грустный республиканский ум, который, наперекор политическому и моральному разложению Афинского государства его времени, всегда указывает не назад, на простую строгость нравов и доблесть мужей во времена отцов — бойцов Марафона. Гейне же указывает не назад, а вперед. И это бы ничего, если бы гейневское будущее, которое он желает и предсказывает своему народу или Европе, было бы таким, что действительно могло бы

<sup>1</sup> Без гнева и пристрастия (лат.).

воздвигнуть человечеству «на земле на этой рай». Но на бесплодном песке «эмансипации плоти» государство может быть построено столь же мало, как семья, — для этого, как раньше, так и позднее, требуется в огромной мере то, что Гейне хочет видеть изгнанным из мира: жертвенность и отречение.

При жизни счастье нам подавай!  
Довольно слез и муки!  
Отныне ленивое брюхо кормить  
Не будут прилежные руки.

А хлеба хватит нам для всех —  
Закатим пир на славу!  
Есть розы и мирты, любовь, красота  
И сладкий горошек в приправу.

Все это звучит очень хорошо, но призван ли осуществить это само по себе похвальное желание государственный рецепт какого-нибудь Джэка Кэда или портного Вейтлинга?» («Allgemeine Augsburger Zeitung», 14 октября 1844 года).

Из этой несколько длинной газетной цитаты можно легко усмотреть, сколько сдержанной недоброжелательности и недоверия к поэту как автору «Германии» проявляли даже круги немецкой либеральной буржуазии. Тут и обычные обвинения в том, что поэт «талант, но по характеру», тут и намеки на идейные связи Гейне с коммунистическими проповедями Кэда и Вейтлинга, тут и попреки в атеизме, в стремлении превратить недостроенный Кельнский собор в конюшни. Нетрудно себе представить, какие потоки брани и грязи выливали на автора «Германии» немецкие националисты, а попутно и его «неполитические враги, чисто литературные негодяи под всевозможными масками» (письмо И. Г. Детмольду от 14 сентября 1844 года). Их ярость объяснялась тем, что поэма Гейне была обращена в будущее, которое грозило стереть с лица немецкой земли реакцию во всех ее проявлениях. Гейне был непримиримо резок, и все же он не сказал всего, что хотел. Он признавался: «Боже мой, как много я отложил до более смелых времен» (письмо Ю. Кампе, 3 мая 1844 года).

Русские читатели лишь в шестидесятых годах могли ознакомиться с «Германией. Зимней сказкой», да и то по очень сокращенным и исковерканным царской цен-

зурой переводам (В. И. Водовозова в «Отечественных записках», 1861, №№ 10, 11 и 12, и В. Костомарова в первом томе «Сочинения Гейне», 1963).

Примечательна судьба первого русского перевода, выполненного В. М. Михайловым, скрывшимся под псевдонимом Заезжего. При покровительстве И. С. Тургенева, взявшего на себя труд сверить с оригиналом и отредактировать этот перевод, поэма была напечатана отдельным изданием в Лейпциге в 1875 году. В предисловии к этой книге И. С. Тургенев писал:

«Позволяем себе рекомендовать русским читателям предлагающий перевод «Путешествия в Германию», одного из самых замечательных произведений гениального Генриха Гейне.

Распространяться о достоинствах этой поэмы — нечего: кому же она неизвестна и кто не знает, что именно теперь Гейне едва ли не самый популярный чужеземный поэт у нас в России? Пересадить этот яркий, душистый, иногда слишком душистый, цветок на родимую почву было задачей не легкой; но, насколько мы можем судить, переводчик исполнил ее и добросовестно и счастливо, что не всегда совпадает, заметим кстати.

Мы не сомневаемся, что труд нашего соотечественника будет встречен единодушным одобрением всех любителей истинной поэзии, юмора и ума»<sup>1</sup>.

Известно, что Тургенев делал предварительную попытку порекомендовать перевод «Германии. Зимней сказки» в «Вестник Европы». Отмечая достоинства русского текста поэмы, Тургенев писал М. М. Стасюлевичу в мае 1873 года: «Я два раза вместе с переводчиком прошел всю поэму от стиха до стиха, сверяя ее с подлинником — и, кажется, результат был достигнут вполне удовлетворительный. Во всяком случае, этот новый перевод далеко превосходит водовозовский — напечатанный несколько лет тому назад, — за это я могу поручиться. Одна беда: что скажет цензура, в наше время чуть ли не более строгая, чем в блаженные николаевские времена. Переводчик не желал бы подвергнуться слишком сильным искажениям — и в таком случае пред-

---

<sup>1</sup> И. С. Тургенев, Собр. соч. в двенадцати томах, т. 11, Гослитиздат, М. 1956, стр. 382.

почтет взять рукопись назад»<sup>1</sup>. Эта попытка оказалась тщетной, поэтому перевод и был опубликован за границей. Только после революции 1905 года в России издается перевод Заезжего<sup>2</sup>.

## 5

Привлекает внимание то обстоятельство, что после создания «Зимней сказки» и до бурных дней революции 1848 года у Гейне наступает как бы поэтическое затишье. Чтобы понять причины этого, приходится обратиться к биографии поэта. Это был необычайно тяжелый период в его жизни, и в физическом, и в моральном, и в материальном отношениях.

Личное общение Гейне с Марксом, воодушевлявшее автора «Германии» на новые творческие замыслы, длилось недолго.

Прусское правительство путем дипломатических переговоров добилось от премьер-министра Франции Гизо закрытия газеты «Форвертс». Отрывки из «Германии» успели появиться при содействии Маркса.

Вся редакционная группа «Форвертса» была выслана из Франции, а редактор Бернайс привлечен к суду «за подстрекательство к убийству прусского короля» и брошен в тюрьму. Наступили трудные месяцы для немецких революционеров. Марксу было предписано в двадцать четыре часа покинуть Францию. Накануне отъезда из Парижа Маркс прислал Гейне коротенькую записку: «Дорогой друг! Я надеюсь, что завтра у меня еще будет время увидеться с Вами. Я уезжаю в понедельник. Издатель Леске только что был у меня. Он издает в Дармштадте выходящий без цензуры трехмесячник. Я, Энгельс, Гесс, Гервег, Юнг и др. сотрудничаем. Он просил меня переговорить с Вами о Вашем сотрудничестве в области поэзии или прозы. Я уверен, что Вы от этого не откажетесь, нам ведь надо исполь-

---

<sup>1</sup> И. С. Тургенев, Полн. собр. соч., и писем, в двадцати восьми томах, «Наука», М.—Л., 1965, Письма, т. X, стр. 94.

<sup>2</sup> В советское время появился ряд новых переводов «Германии. Зимней сказки», среди которых — Ю. Тынянова, С. Рубановича, Л. Пеньковского и В. Левика (перечислены в порядке появления).

звать каждый случай, чтобы обосноваться в самой Германии.

Из всех людей, с которыми мне здесь приходится расставаться, разлука с Гейне для меня тяжелее всего. Мне очень хотелось бы взять Вас с собой. Передайте привет Вашей супруге от меня и моей жены.

Ваш *К. Маркс*»

После отъезда Маркса в Брюссель в январе 1845 года Гейне лишился общения с сердечным и чутким другом. Это было особенно тягостно в пору, когда поэт, сраженный сухоткой спинного мозга, преодолевал мучительные страдания. Болезнь подкрадывалась к Гейне давно. Уже в детстве его терзали страшные головные боли, а в середине сороковых годов болезнь стала прогрессировать. Головные боли обострились, появились первые признаки паралича лица, глаза помутнели и отказывались служить. Семейные неурядицы и гнусный спор о наследстве после смерти дяди Соломона Гейне еще больше подорвали силы больного. Двоюродный брат поэта, Карл, сообщил, что не станет выплачивать в дальнейшем ежегодную пенсию, которую Соломон выдавал своему племяннику. Это не было вызвано скупостью наследника гамбургского банкира. Он хотел заставить писателя, уже давно приступившего к созданию большого автобиографического труда — «Мемуары», уничтожить рукопись. Зная, как неудачно сложились отношения между гамбургскими родственниками и Генрихом Гейне, Карл боялся, что его двоюродный брат не пощадит в «Мемуарах» память дяди и его приживальщиков.

Лишь в феврале 1847 года поэт помирился с Карлом Гейне.

Тот обязался выплачивать пенсию на старых основаниях, а взамен Гейне дал письменное обязательство никогда не помещать в печати ни одной строки, могущей показаться хоть чем-нибудь оскорбительной для семейства Карла Гейне и родственников его жены, парижских банкиров Фульдов.

Материальное положение Гейне, видимо, улучшилось, зато литература понесла большую потерю: поэт согласился уничтожить четыре тома «Мемуаров», над которыми он работал в течение семи лет.

Так миллионер обезопасил себя от ядовитого пера



Гейне. Из «Мемуаров» до нас дошел лишь небольшой отрывок, описывающий дни детства поэта.

Все эти переживания привели Гейне к творческому кризису. В письмах к друзьям он горько сетовал на невозможность работать. «Несчастья этого года так омрачили мою душу,—писал он Кампе 31 октября 1845 года,—что я до сих пор напрасно жду веселого настроения, совершенно необходимого для того, чтобы должным образом написать веселые отрывки, которых недостает в поэме (речь идет о переработке «Атта Троля» для нового издания.—А. Д.)... пройдут года, прежде чем снова забьет светлый источник прежнего юмора».

Примирение с гамбургской родней пришло поздно. Организм Гейне был расшатан.

Весной 1847 года Гейне писал своей приятельнице Каролине Жобер:

«Когда я прохожу по улицам, красивые женщины оборачиваются: мои закрытые глаза — правый глаз открыт только на одну восьмую, — мои впалые щеки, моя фантастическая борода, моя шаткая походка — все это придает мне вид умирающего... Уверяю вас, что в эти моменты я имею исключительный успех как кандидат в смертники».

Прошло около года со времени написания этих строк, и Гейне уже с трудом передвигался по улицам.

Февральская революция 1848 года застала поэта в больнице. «Какое несчастье,—вздыхает Гейне,—переживать такие революции в моем состоянии. Я должен был бы выздороветь или умереть».

В мае 1848 года Гейне в последний раз вышел на улицу. «С большим трудом доплелся я до Лувра и почти упал без чувств, когда добрался до того благородного зала, где стоит на своем пьедестале благословенная богиня красоты, милейшая Венера Милосская. Я долго лежал у ее ног и плакал так бурно, что даже камень мог бы сжалиться надо мной. И богиня смотрела с состраданием вниз, но в то же время безучастно, словно она хотела сказать: «Разве ты не видишь, что у меня нет рук, и, значит, я не могу тебе помочь» (послесловие к «Романсеро»).

Первые громы революции пронесли над Францией и Германией.

Гейне с напряженным вниманием следил за развертывавшимися событиями. Правда, он констатировал, что эти события огорчают и раздражают его, и здоровье ухудшается каждый раз, как до Парижа доходят печальные вести.

Поэт уже был крепко прикован к постели. Он лежал на широком и низком ложе, составленном из двенадцати тюфяков, в «матрачной могиле», худой как скелет, с закрытыми глазами, с парализованными руками. Порой по его страдальческому лицу пробегала язвительная улыбка. Один из современников, французский журналист А. Вейль, находчиво писал: «Гейне только тогда Гейне, когда он улыбается, и все его стихи возникают из улыбки, пробегающей по уголкам рта».

Врачи скоро убедились в том, что все средства, применяемые против его страшной болезни,— лишь паллиатив. И они давали больному лекарства, стараясь умерить его страдания. Гейне взялся за медицинские книги, желая изучить свою болезнь. Он иронизировал над собой по этому поводу:

«Мои медицинские занятия принесут мне мало пользы. Самое большое, что я приобрел, это возможность читать на небе лекции, чтобы доказать моим слушателям, как дурно лечат врачи на земле сухотку спинного мозга».

Он не переставал шутить над бессилием медицины: «Чтобы лечить мои глаза, врачи прикладывают вытяжной пластырь на спину».

Не только смертельная болезнь удручала поэта, были и другие тяжелые обстоятельства. После февральской революции 1848 года опубликовали списки пенсионеров правительства Луи-Филиппа, где значилось имя Гейне. Это дало многочисленным врагам поэта лишний повод обвинить его в продажности и беспринципности. Сам Гейне, отбиваясь от нападков, оправдывался тем, что получение субсидии из тайного фонда министерства Гизо несколько не влияло на его независимость и явилось лишь «милосердной поддержкой» французского правительства одному из политических эмигрантов, пострадавшему за свои убеждения».

Гейне потерял не только субсидию, но и скромные сбережения, которые он держал в ценных бумагах, потерпевших крах. Все это, разумеется, пагубно отрази-

лось на материальном положении поэта, когда интенсивность его работы понизилась и когда ему особенно нужны были средства на лечение.

История с тайной субсидией несколько омрачила дружбу Гейне с Марксом, но к разрыву не привела. И после высылки из Парижа Маркс переписывался с ним и в одном из писем (1846 г.) даже обещал сделать для какого-нибудь немецкого издания подробный разбор книги Гейне о Берне. Маркс так и не смог написать этой статьи. Но он продолжал интересоваться жизнью и деятельностью поэта и собирал подробные сведения о ходе его болезни.

Сообщение о том, что Гейне — королевский пенсионер, разумеется, не могло не возмутить Маркса. Однако он не хотел огорчать поэта, прикованного к постели, и великодушно промолчал, когда Гейне, защищаясь от нападок врагов, сослался на Маркса, якобы оправдавшему его неблагоприятный поступок.

Революция 1848 года снова дала Марксу возможность вернуться в Германию, где он стал во главе «Новой Рейнской газеты» и пригласил Гейне сотрудничать в этом издании. Правда, поэт не смог принять непосредственного участия в газете. Но в статьях Маркса, помещенных в «Новой Рейнской газете», то и дело приводятся выдержки из стихов Гейне, которого Маркс называет «нашим другом». По свидетельству Фрейлиграта, Маркс очень интересовался политическими стихами Гейне и даже знал многие из них наизусть.

Когда 19 мая 1849 года «Новая Рейнская газета» была закрыта и Маркса выслали из Пруссии, он уехал в Париж. Встречи его с Гейне возобновились. Маркс навещал Гейне, томившегося в «матрачной могиле», и вел с ним долгие беседы. Однажды Маркс привел к Гейне поэта Георга Веерта, одного из ближайших сотрудников недавно закрытой «Новой Рейнской газеты». Веерт, член «Союза коммунистов», был политическим поэтом и во многом шел путями социальной сатиры Гейне, создавая образцы классово заостренной политической поэзии. Не удивительно, что Гейне интересовался произведениями своего преемника и высказал желание с ним поближе познакомиться.

В бурные дни революции 1848 года Гейне из своей «матрачной могилы» увидел то, чего не могли разгля-

деть даже многие активные участники событий из радикального лагеря.

Когда Франкфуртское национальное собрание объявило черно-красно-желтое знамя национально-революционным знаменем объединенной Германии, немецкие политические лирики били в литавры, празднуя победу. Гофман фон Фаллерслебен приветствовал «блеск божьей милости, осенившей Германию», Дингельштедт восторженно воспевал «полет сказочного времени», и даже Фрейлиграт восклицал: «Ура, ура, ты черный, красный, золотой!» — прославляя флаг, развевавшийся над Франкфуртским собранием.

Гейне оказался прозорливее радикальных политических лириков.

Половинчатая революция в Германии, трусость и предательство либеральной буржуазии, продавшей реакции народные интересы, нашли яркое и полновесное отражение в его сатирах. В стихотворении «Михель после марта» он показал, что кроется за революционным знаменем буржуазии. Недолгое пробуждение Михеля окончилось новым угарным сном, чудесный мираж свободы быстро рассеялся. Тевтономаны, казалось, воскресли, чтобы объединиться в борьбе за монархию:

Я видел героев минувших лет —  
Ардта и батюшку Яна.  
Они из могил выходили на свет,  
Чтоб драться за кайзера рьяно.

Я увидал всех буршей вновь;  
Безусых любителей рома,  
Готовых, чтоб кайзер ценил их любовь,  
Пойти на все — до погрома.

Узрел и попов с дипломатами я,  
Приспешников римского права.  
Творила храм единенья сия  
Погрязшая в скверне орава.

А Михель пустил и свист и храп,  
И скоро, с блаженной харей,  
Опять проснулся как преданный раб  
Тридцати четырех государей<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Перевод В. Левика.

Эта жестокая сатира написана со всей страстностью, свойственной Гейне. В одном из писем (к Дюбоше от 29 августа 1848 года) Гейне писал:

«Сейчас, когда я должен был бы с наибольшей активностью выполнять дело всей моей жизни, я приговорен к неподвижности, я даже не могу ответить на крик отчаяния друзей, которые просят у меня простой поддержки. В Германии взяли верх наши враги. Так называемая «национальная партия», тевтономаны, изощряются в заносчивости, столь же комичной, сколь и дикой. Бахвальство их неслыханно. Они грезят лишь о том, чтобы, в свою очередь, сыграть главную роль в мировой истории, чтобы присоединить к германской национальности свои затерянные на Востоке и Западе племена, и если вы не поспешите отдать им Эльзас, они не преминут потребовать у вас также и Лотарингию, и один бог знает, где останутся эти тевтономанские притязания. Война — их конек, и в этом отношении они солидарны с нашими князьями, которые с большой охотой направят на иностранцев неукротимый воинственный пыл своих готовых к бунту подданных».

Гейне не жалел язвительности для разоблачения не только тевтономанов, но и тех радикалов, которые предали народное дело как обыватели, испугавшиеся революции.

Франкфуртское национальное собрание, состоявшее из мелкобуржуазных демократов и либералов, дошло до того, что выбрало прусского короля Фридриха-Вильгельма IV германским императором.

Эта тема проходит через ряд политических стихотворений Гейне.

События мартовской революции 1848 года в Германии дали поэту конкретное содержание для его сатиры. Теперь Гейне уже не пишет таких декларативных стихов, как «Доктрина», «Предостережение», «Обещание». В них определялась программа действий революционного поэта. Ныне же, в ходе развивающихся событий, Гейне находил сюжеты и образы для новых сатирических произведений. Во многих из них и по форме, и по манере подачи материала чувствуется автор «Зимней сказки». Такая сатира, как «Ослы-избиратели», выглядит эпизодом из поэмы «Германия». Как и в известной сцене с волками, Гейне здесь переносит действие в живот-

ное царство. Четвероногие ослы, устрашающие всех и вся своим ревом и топотом копыт, — это переряженные в ослиные шкуры старые объекты гейневской сатиры — тупые, самодовольные и упрямые немецкие националисты. Поэт применяет прием, частый в его сатире: он передает слово «герою», в данном случае — лидеру «осломанов». Речь, которую произносит осел, в точности пародирует фразеологию самого озверелого тевтономанства. Вот, например, пресловутая теория исключительности расы:

Когда же кто-то осмелился вслух  
Коня предложить в кандидаты,  
Прервал его криком седой Длинноух:  
«Молчи, изменник проклятый!

Ни капли крови ослов в тебе нет.  
Какой ты осел, помилуй!  
Да ты, как видно, рожден на свет  
Французскою кобылой!

Иль, может, от зебры род хилый твой?  
Ты весь в полосах по-зебррейски.  
А впрочем, тебя выдает с головой  
Твой выговор еврейский»<sup>1</sup>.

Оратор гордится своим чистокровным ослиным происхождением:

Я не из римлян, не славянин,  
Осел я немецкий, природный.  
Я предкам подобен, — они, как один,  
Все были умны и дородны.

Отец мой покойный, что всем знаком,  
Осел был немецкий, упрямый.  
Ослино-немецким молоком  
Вскормила меня моя мама.

Осел я и сын своего отца,  
Осел, а не сивый мерин!  
И я заветам ослов до конца  
И всей осятине верен.

Нужно ли было сатирику добавлять что-нибудь от себя к этой по-ослиному самодовольной и наглой речи?

---

<sup>1</sup> Перевод И. Миримского.

Гейне показал, как под густым националистическим соусом единения тевтономанов проводились выборы императора во Франкфуртском парламенте.

Оратор кончил. И грохнул зал,  
Как гром, при последней фразе,  
И каждый осел копытом стучал  
В национальном экстазе.

Его увенчали дубовым венком  
Под общее ликование.  
А он, безмолвно махая хвостом,  
Благодарил собрание.

В другой сатире — «Кобес I» — Гейне насмешливо предлагает своего кандидата в императоры — немецкого радикала Якоба Венедя из Кельна, бывшего одно время политэмигрантом, а теперь игравшего в достаточной мере реакционную роль во Франкфуртском собрании.

Поэт вызывает к жизни призрак «белой дамы», которая бродит по старинному замку и роется в грязных реликвиях прогнившей германской империи. Здесь истлевшая пурпурная мантия кайзеров, и сломанный скипетр, и старая корона. Добрейшие немецкие «демократы» обратились к этому реквизиту, чтобы объединить Германию под властью кайзера. Кстати напоминает Гейне знаменательные слова, сказанные им в «Германии»:

Недаром сказал немецкий поэт,  
Придя к Барбароссе в Кифгайзер:  
«Ведь если трезво на вещи смотреть,  
На кой нам дьявол кайзер?!»<sup>1</sup>

Но если уж немцы не могут жить без императора, то Гейне советует взять не патриция, а плебея. Лучше всего выбрать Кобеса, кельнского дурака, потому что чурбан — всегда наилучший монарх. При этом поэт вспоминает басню Эзопа о лягушках, мечтавших о царе: для лягушек аист опаснее, чем чурбан.

Далее дается биография Кобеса — Венедя. Перед читателем портрет тупого и ограниченного филистера. У него нет никаких знаний, он не обременен университетской наукой, зато непомерно раздутое самомнение

---

<sup>1</sup> Перевод В. Левика.

заставляет его кичиться чистотой немецкого происхождения. Тут снова возникает образ осла-националиста:

Он поет, болтает,— но что за речи!  
В ней виден ослиный норов!  
Одна из дам родила осла,  
Наслушавшись тех разговоров.

Может быть, Якоб Венедей воплощает сущность «тенденциозного» медведя Атта Троля. Во всяком случае, Гейне намекает, что это «не талант, зато характер».

Автору сатиры удался портрет Венедее еще и потому, что он знал его лично, встречался с ним в Париже. В октябре 1835 года австрийский тайный шпион Адельберт фон Борнштедт доносил своему правительству о том, что Гейне хлопотал перед французским министром Тьером за Венедее, которому грозила высылка из страны. Однако Гейне, по-видимому, не был слишком высокого мнения о Венедее как о политическом деятеле и литераторе. Левин Шюкинг в своих «Жизненных воспоминаниях» говорит, что отец Кобеса — Венедее в свое время танцевал на рыночной площади в Кельне вокруг дерева свободы. Это дает право Венедее быть духовным вождем либералов. Левин Шюкинг правильно замечает, что Венедее лично не причинил никакого зла Гейне, но поэт возмутило его плоское тевтономанство, прикрытое медвежьей шкурой Атта Троля.

Это — очень интересное замечание. Ясно, что в образе Кобеса — Венедее поэт атакует не случайное лицо, а ту фигуру, которая воплощает в себе характерные черты буржуазных либералов, отличавшихся восприимчивостью к националистическим идеям.

Поэтому-то сам по себе бесцветный и вялый Якоб Венедее сделался центральным образом сатиры поэта. ✓ Кобес — специфически кельнское слово, своеобразная транскрипция имени Яков. И Гейне, пользуясь локальным колоритом, изображает «кельнского дурня» как карнавального короля. В качестве свиты Кобесу Гейне дает кельнских героев театра марионеток, карнавальные маски — Дрикеса и Мариццебилль. Так коронавание превратится в веселый маскарад, от шума которого проснутся даже три волхва, покоящиеся в саркофагах собора.

В сатире «Кобес I» Гейне возвращается к образам из «Германии».



Уже в этой поэме он в сцене разговора с Барбароссой весьма недвусмысленно требовал гильотины для королей. И снова поэт ставит вопрос о настоящей революции, которая могла бы решительно расправиться с монархией.

Но когда это будет?

Так зарождается одна из острейших сатир Гейне «1649—1793—???». В 1649 году был казнен английский король Карл I, в 1793 году гильотинировали Луи Капета (Людовика XVI). Но в каком-то, еще неизвестном году (???) немецкая буржуазия поступит иначе — она будет действовать со свойственным ей сервизлизмом и подобострастием:

Карета с гербом, с королевской короной,  
Шестеркою кони под черной попоной,  
Весь в трауре кучер, и плача притом,  
Взмахнет он траурно-черным кнутом,—  
Так будет король наш на плаху доставлен  
И всепокорнейше обезглавлен<sup>1</sup>.

Когда Франкфуртское национальное собрание объявило австрийского эрцгерцога Иоанна имперским правителем, Гейне немедленно откликнулся сатирой «Ганс Безземельный». Родовитый герцог, патриций оказывается ничуть не умнее, чем плебей, карнавальный король Кобес I. Программу действий новоиспеченного правителя Гейне вложил в уста самого героя сатиры. Сколько темноты и убожества в этой «тронной речи» Иоанна, обращенной пока что к собственной жене, дочери скромного начальника почтовой станции:

Вы, немцы, простой и великий народ,  
Ваш нрав глуповатый мне дорог.  
Ей-богу, не скажешь, глядя на вас,  
Что вы придумали порох.

.....  
Не стану дурачить газетами вас  
И прочей ученой тоскою.  
Скажу я: «Народ! Лососины нет,  
Так будь же доволен трескою».

.....  
Ты к шапке пришей мне трехцветный бант,  
Да поторопись, бога ради,  
И скоро увидишь меня в венце  
И в древнем монаршем наряде<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Перевод В. Левика.

<sup>2</sup> Перевод Л. Гинзбурга.

Эта сатира написана несравненно мягче, чем другие, направленные против монархии, словно Гейне берег свои отравленные стрелы для более серьезных объектов, чем коронованный увалень Ганс, которому неожиданно «привалило счастье».

Поэт-сатирик был особенно резок, когда дело касалось прусской династии Гогенцоллернов. Одно из ядовитейших стихотворений этого рода — «Романская сага». Действие происходит в Турине, речь идет о сардинских королях, но этот цензурный камуфляж легко угадывается: вместо «Турина» следует читать «Берлин», вместо «сардинских» — «прусских» королей. Княжеский род Гогенцоллернов, уверяет поэт, произошел от связи женщины с жеребцом. Следы греха лежат на всех прусских королях.

Человеческого мало  
У породы этой всей:  
Что-то конское попало  
В кровь сардинских королей<sup>1</sup>.

(Первоначальный вариант: «В жилы прусских королей»). И, обращаясь к Фридриху-Вильгельму IV, Гейне со злой насмешкой говорит:

Отличался с малолетства  
Ты один, в роду меньшей.  
Человек — не жеребец — ты  
И христианин душой.

Когда после двухлетней борьбы революционные силы Германии были разбиты и разрознены и контрреволюция окончательно победила, Гейне в глубокой скорби создал одно из своих самых сильных политических стихотворений, озаглавленное «В октябре 1849».

Действительно, поэт написал его под непосредственным впечатлением поражения революции в Германии и Венгрии. Месяц спустя он переслал текст стихотворения Юлиусу Кампе и в письме от 16 ноября 1849 года просил тотчас же опубликовать его как листовку или в каком-нибудь периодическом издании: «Это настоящее злободневное стихотворение, изображающее современное настроение».

---

<sup>1</sup> Перевод О. Румера.

Благоразумный Кампе, очевидно, не рискнул напечатать в разгар реакции эти боевые стихи, и они лишь год спустя увидели свет.

Гейне начинает с иронического изображения спокойствия, воцарившегося в стране.

Улегся грозный ураган,  
Мы спим в тиши гнезда родного,  
И вот, ребенок-великан,  
Германия справляет елку снова <sup>1</sup>.

Реакция наступает по всем линиям: «Последний форт свободы пал, и кровью Венгрия исходит».

Здесь патетика достигает своей вершины:

При слове Венгрия — во мне  
Вскипает бурно кровь. Мне тесен  
Камзол немецкий. В тишине  
Я слышу зов далеких труб и песен,

То музыка былых побед,  
Железных гимнов, что слагали  
Седые скальды древних лет,—  
Легенд о Нибелунгах, о Валгалле.

Гейне переносится в героические времена, воспетые народным эпосом. Поэт завидует мадьярам, павшим в борьбе за национальную независимость под натиском реакционной Австрии, именуемой иносказательно быком, и царской России, именуемой медведем:

О да! Медведь и бык теперь —  
Союзники. В неравном споре  
Ты побежден, мадьяр, но верь —  
Мы все живем и не в таком позоре.

Пойми! хозяева твои  
Вполне пристойная скотина.  
А мы рабы осла, свиньи,  
Мы в грязном псе признали господина.

«Быки и медведи» прибегли к грубой силе, чтобы подавить революцию, и вот:

От смрада их спасенья нет —  
Лай, хрюканье и визг, мычанье,  
Но не волнуйся так, поэт:  
Ты болен — и умеи хранить молчанье.

---

<sup>1</sup> Перевод В. Левика.

Однако Гейне не мог молчать. Он неустанно посылал отравленные желчью стрелы, он чувствовал себя бойцом за прежнее дело, бойцом непобежденным, с оружием, не вырванным из его рук. Весьма знаменательно стихотворение «*Enfant perdu*» (дословно — «Потерянное дитя», иносказательно — часовой на передовых позициях), где поэт подводит итоги своей боевой деятельности:

Забытый часовой в войне свободы,  
Я тридцать лет свой пост не покидал;  
Победы я не ждал, сражаясь годы;  
Что не вернусь, не уцелею — знал.

Я день и ночь стоял, не засыпая,  
Пока в палатках храбрые друзья  
Все спали, громким храпом не давая  
Забиться мне, хоть и вздремнул бы я.

А ночью — скука, да и страх порою:  
Дурак лишь не боится ничего...  
Я бойким свистом или песнью злою  
Их отгонял от сердца моего<sup>1</sup>.

Здесь сформулирована социальная сущность политической лирики Гейне: «злая песня» поэта была призвана разгонять страх, внушать веру в победу, обнаруживать моральное превосходство бойцов перед противником, хотя бы численно сильнее.

И в этом итоговом стихотворении поэт признавался, что он весь изранен выстрелами врагов:

Свободен пост. Покрыли рапы тело.  
Один упал, — другие, место вам!  
Но я — не побежден. Оружье цело!  
Все цело, — только сердце пополам!

Как мы увидим дальше, годы, проведенные в «матрачной могиле», явились периодом напряженного поэтического творчества. Это период синтеза в творчестве Гейне. Поэт продолжает свои поиски путей к подлинной и глубокой политической лирике, в которой тенденция, идея непосредственно вырастает из содержания и обуславливает соответствующую форму. Глубина поли-

---

<sup>1</sup> Перевод М. Михайлова.

тической сатиры Гейне — прежде всего в исторически правильном подходе к современной ему действительности, в понимании многих основных особенностей ее развития.

Гейне зорче, чем многие его современники, видел, какие бедствия несет с собой развивающийся капитализм с его стяжательством, эгоизмом, эксплуатацией. Поэтому он давал острую критику культуры и морали капиталистического общества. Одновременно с этим он все больше убеждался в том, что «доктора революции» (Маркс, Энгельс и их соратники) — «единственные люди Германии, которым принадлежит будущее».

Из-за болезни Гейне не мог активно сотрудничать в «Новой Рейнской газете», но все его помыслы, идеи и образы были связаны с устремлениями революционной демократии, с ее борьбой за свержение феодальной монархии.

#### Глава четвертая

### Книга мужества и гнева

#### 1

Немецкие друзья Гейне и его французские почитатели порой посещали больного поэта. Им приходилось входить в глубину грязноватого двора казарменного многоквартирного дома на улице д'Амстердам, № 50, подниматься по узкой лестнице на третий этаж и, с болью в сердце, робко стучаться в дверь, за которой находилась «матрачная могила» поэта. Никто лучше, чем он, певец природы, вешнего дня, зеленых лесов и привольного моря, не мог изобразить безысходного ужаса, в который повергла его разрушительная болезнь. «Плоть моя до такой степени измождена, что от меня не осталось почти ничего, кроме голося, и кровать моя напоминает мне вешающую могилу волшебника Мерлина, погребенного в лесу Броселиан, в Бретани, под сенью высоких дубов, вершины которых пылают, подобно зеленому пламени, устремленному к небу. Ах, коллега Мерлин, завидую тому, что у тебя есть эти деревья и их свежее веяние; ведь ни единый шорох зеленого листка не доносится до моей матрацной могилы в Париже, где я слышу с утра

до вечера только грохот экипажей, стук, крики и бречанье на рояле. Могила без тишины, смерть без привилегий мертвецов, которым не приходится тратить деньги и писать письма или даже книги,— печальное положение! Давно уже сняли с меня мерку для гроба, да и для некролога тоже, но умираю я так медленно, что это становится прямо-таки несносным для меня и для моих друзей... Но терпение! Всему приходит конец. Как-нибудь утром вы найдете закрытым балаганчик, в котором вас так часто потешали кукольные комедии моего юмора»,— писал Генрих Гейне в послесловии к новому сборнику стихотворений «Романсеро», вышедшему в конце 1851 года. Презирая физические муки, терзавшие его тело, поэт работал не урывками, а с упорной методичностью. Ему приходилось прибегать к помощи секретарей, диктовать свои произведения или часами слушать чтение нужных книг и материалов.

Внешний мир Гейне сузился необычайно. Полуослепший, он едва различал контуры комнаты, к которой был пригвожден недугом. Но зато его внутренний мир как бы расширился, и он чувствовал себя властителем в безграничном царстве мысли, где все достояние веков и народов раскрывалось перед его духовным взором.

Письма пятидесятых годов, обращенные в Германию к родным и друзьям, полны просьбами о присылке книг, причем можно удивляться объему литературных интересов больного поэта. Он хочет получить и новую книгу о Клейсте, и «Историю гротескно-комического» Флегеля, и романы Диккенса, и двухтомник сочинений Гоголя, и повести Пушкина в переводах на немецкий язык.

До нас дошло немало воспоминаний современников, и все они отдают дань мужеству и упорству, с которым работал Гейне день за днем, месяц за месяцем, год за годом. То, что он вообще может работать в таком состоянии, казалось почти невероятным. Но вот свидетельство немецкого писателя и журналиста Альфреда Мейснера, побывавшего у Гейне в сентябре 1850 года: «Меня, конечно, спросят, действительно ли еще Гейне пишет? Да, он пишет, он творит, он непрерывно сочиняет стихи; быть может, за всю свою жизнь он не был так творчески настроен, как именно теперь».

Мейснер с пафосом изображает, как в момент творческого подъема Гейне заставляет вспыхивать ракеты

своего остроумия, как сверкают его чувства, его мысль, его переживания, освещая мир то зеленым, то красным бенгальским огнем:

«Да, Гейне живет и все еще пишет. Сломлено тело его, но не дух, взлетающий от постели больного с прометеевой силой и прометеевым мужеством. Парализована его рука, но не его сатира... Истощено его тело, но не легкость, с которой возносится его вечно молодой дух».

Мейснер говорит о Гейне как о «страстотерпце Кавказа», о Прометее, закованном в железные цепи болезни и продолжающем борьбу «всеми видами оружия». Гейне упорно диктовал своему секретарю «Мемуары» и писал стихи. Мейснер сообщает, что уже в 1850 году был готов целый том новых стихотворений, который «будет опубликован после смерти поэта». Автор статьи справедливо утверждал, что последние стихи Гейне не уступают по силе всему написанному ранее.

Все, кому удавалось повидать Гейне в эти годы, единодушно утверждают, что болезнь не только не повлияла разрушительно на творчество поэта, но привела к концентрации мыслей, столь необходимых для работы.

Один из друзей поэта, композитор Гиллер, подчеркивает в воспоминаниях, что, даже когда Гейне говорит о своей болезни и о своем безнадежном будущем, спокойствие его речей свидетельствует об исполинской внутренней силе.

Известный биограф поэта, Адольф Штротман, пишет:

«Удивительно, что Гейне даже среди ужаснейших мучений сохранял неослабевающую силу духа, и острота логического мышления ни на минуту не покидала его. Однажды, лежа в сильнейших судорогах, поэт говорил своему посетителю: «Для меня это — большое утешение, что я никогда не теряю хода мыслей, что мой ум всегда ясен. В течение всей своей болезни я все время занимался умственной работой, хотя врачи и считали, что это вредит мне. Но я думаю, это, наоборот, значительно содействовало тому, что мое состояние не ухудшалось еще больше. Я никогда не замечал, чтобы напряженная работа мысли вредно влияла на мой организм; она действовала скорее так же благотворно, как радость и веселое настроение».

Гейне не замкнулся в себе. Он продолжал интересоваться всем происходившим вокруг, и беспросветное время реакции отражается в стихах поэта, созданных после революции 1848 года.

Лейтмотивом «Романсеро», книги поэта, написанной в это время, являются горькие слова: «Проливается кровь героев, и побеждает злой».

В послесловии к этому сборнику Гейне объясняет происхождение его заглавия. Оно обусловлено тем, что «тон романа преобладает в собранных здесь стихах».

Действительно, основным ядром сборника надо считать небольшие сюжетные поэмы, написанные в духе испанских народных романсов.

Секретарь Гейне Карл Гиллебранд, работавший с ним с осени 1849 до лета 1850 года, рассказывает о том, как создавалась эта книга:

«Слух поэта уже был ослаблен, глаза — закрыты, и с трудом мог он тощим пальцем приподнять отяжелевшие веки, чтобы разглядеть что-нибудь... Он не мог выносить малейшего шума. Его страдания были так сильны, что для того, чтобы добиться хоть небольшой передышки, хотя бы четырехчасового сна, ему приходилось принимать морфий в трех различных видах. В эти бессонные ночи он создал свои чудеснейшие песни. Он мне продиктовал весь «Романсеро». Стихотворение обычно бывало готово к утру».

Гейне, однако, предпочитал при малейшей возможности сам записывать строфы своих стихов. На больших белых листах бумаги мягким черным карандашом вырисовывал он, не глядя, большие буквы и затем с трудом разбирал написанное. Он диктовал секретарю, пользуясь этими черновыми набросками. Гиллебранда при этом поражала старательная отделка стиха.

Поэт обращал большое внимание на звучание слова, ясность мысли и проверял воздействие новых вещей на своем секретаре, подобно тому как Мольер, согласно легенде, читал новые комедии раньше всего своей служанке Луизон.

«Каждый глагол в настоящем и прошедшем временах, — рассказывает Гиллебранд, — был тщательно взвешен поэтом, каждое устаревшее или непривычно звучащее слово несколько раз проверялось, каждое неблагозвучие (элизия) и лишнее прилагательное изымалось, и



такая правка и отделка были неотъемлемой принадлежностью поэтической деятельности Гейне».

До своей болезни поэт никогда не диктовал ни стихов, ни прозы. Он сказал по этому поводу немецкой писательнице Фанни Левальд, часто посещавшей его:

«Наш язык рассчитан на глаз. Он требует зрительного восприятия, и вопрос той или иной рифмы решается не только звучанием, но и начертанием слова. Немец должен, по моему мнению, видеть, иметь перед глазами пластический образ. Стихи, сочиняемые в голове, еще можно диктовать, но не прозу. И я бы не мог — потому что пришлось бы слишком много исправлять. Теперь, если я пишу, то только карандашом, и часто сам не могу разобрать почерк. Писать стихи — одно из моих лучших развлечений в бессонные ночи».

Гейне никогда не писал легко. Часто он говорил о том упорном труде, с которым создает свои, даже самые маленькие, лирические стихотворения. А между тем людям, мало разбравшимся в творческих процессах лирика, казалось, что простая и безыскусственная форма стихов Гейне должна была приходиться сама собой.

Когда Фердинанд Гиллер однажды бросил взгляд на черновик стихов Гейне, он увидел, что каждая строчка была зачеркнута, перечеркнута и заменена другой.

Гейне заметил удивление своего приятеля и сказал ему в ироническом тоне:

«Люди говорят об откровении, о вдохновении и тому подобных вещах. А я работаю как ювелир, выделывающий цепочку — колечко за колечком...»

Гиллер рассказывает, что Гейне, читая только что написанные стихи, часто сбивался.

«Не думайте, — сказал как-то поэт, — что мне изменяет память, но я выбираю строки из стольких вариантов, что в данный момент легко забываю, на каком тексте я окончательно остановился».

Гейне сохранил на всю жизнь упорство в работе. Боясь, что у него не хватит сил для окончательной правки стихов, которые были бегом набросаны карандашом или продиктованы секретарю, Гейне решил, что «Романсеро» появится в свет только после его смерти.

Тем не менее он высоко оценивал свои новые произведения, предназначенные для этого сборника. В письме к Кампе от 28 сентября 1850 года поэт писал, что

«Романсеро» наряду с «Книгой песен» и «Новыми стихотворениями» явится третьим столпом его лирической славы, и столп этот будет из столь же славного мрамора, а может быть — и из лучшего».

Юлиус Кампе торопил поэта с изданием «Романсеро», но Гейне с горечью констатировал в конце 1850 года, что план издания новой книги снова отодвигается, потому что болезнь не позволяет ему привести в порядок беглые карандашные наброски и окончательно подготовить их к печати.

Материальные затруднения, переживаемые поэтом, все же заставили его поспешить с подготовкой сборника. Летом 1851 года он послал Кампе рукопись «Романсеро» и в сопроводительном письме подчеркивал, что даже не успел оставить копии многих стихотворений, так что, если типография затеряет какие-нибудь рукописи, их будет очень трудно восстановить. Всю третью часть книги — «Еврейские мелодии» — Гейне отправил чуть ли не в черновиках и поэтому просил издателя отдать эту часть в переписку. О поэме «Диспут» Гейне говорил, что она написана в большой спешке, о «Иегуде бен Галеви» упоминал как о фрагменте и лишней раз с горечью указывал, что у него не хватило времени для шлифовки и обработки: «Широкая публика не заметит недостатков, присущих книге вследствие такой поспешности, но эти недостатки все же существуют и порой терзают совесть автора».

Высокая требовательность художника заставляла его думать о слабостях подготовленного к печати «Романсеро». Он пишет Кампе 7 сентября 1851 года: «Благодарю вас за хороший прием, оказанный вами моим последним духовным детям. Я, к сожалению, не настолько слеп, как обычно бывает отцы к своим любимым малышам. В моих новых стихах нет ни художественного совершенства, ни внутренней одухотворенности, ни бурлящей силы моих прежних стихов, но сюжеты их привлекательнее, красочнее, и, может быть, сама обработка делает их доступнее для широкой публики, а это может доставить им успех и длительную популярность».

Пока сборник набирался в типографии, Гейне неустанно трудился над исправлением отдельных строк своих новых стихотворений. Он был чувствителен к любым мелочам и волновался по поводу каждой непра-

вильно поставленной запятой в корректурных оттисках. Волнения эти усугублялись тем, что ему приходилось работать с новым секретарем, сменившим Гиллебранда. Он жаловался Кампе на этого «дурня, который пишет с орфографическими ошибками и плохо слушает».

Интересно отметить, что Гейне, не полагаясь на свою память, заставлял секретаря проверять фактические данные, приводимые в стихах: исторические названия и даты, имена собственные и проч. Так, например, относительно стихотворений «Иегуда бен Галеви» и «Диспут» Гейне указал Кампе, что упоминаемое в тексте стихов разрушение Иерусалима произошло по еврейскому календарю не в десятый день аба, поэтому речь должна идти о девятом дне месяца аба.

И в этом сборнике стихов, как и в предыдущем, большое внимание уделено расположению отдельных стихов и композиции всего тома. Гейне подчеркивал, что без этого «Романсеро», несомненно, потерял бы бесконечно много.

## 2

Ни по творческому замыслу, ни по внешнему выражению «Романсеро» не представляет собой нечто единое и законченное, подобно лирическим циклам «Книги песен». Тем не менее и здесь Гейне упорно работал над композицией отдельных частей сборника, хотя они и были разнохарактерные (романсно-балладный раздел «Истории» отличается по жанру от лирических стихов «Ламентаций» и т. д.). В письме к Кампе от 22 марта 1852 года Гейне сделал ценное признание: «Вы знаете, дух порядка и организованности принадлежит к моим главным добродетелям. Еще недавно вы заметили это при издании «Романсеро»; оно бесконечно потеряло бы, если бы я не уделил много времени и размышлений расположению в нем стихов».

Гейне говорил о красочности и оригинальности сюжетов этого сборника. Действительно, первая часть — «Истории» и третья — «Еврейские мелодии» представляют собой жанр многоstroфных сюжетных баллад и романсов, а вторая часть — «Ламентации» больше тяготеет к лирическому жанру. Но в творчестве Гейне труд-

но провести резкую грань между субъективным, лирическим началом и эпическими элементами.

Еще в ранних статьях о литературе Гейне старался обосновать законность сочетания эпического (объективного) с лирическим (субъективным).

В статье «Смерть Тассо» (1821) Гейне дает любопытную характеристику лирики, эпоса и драмы.

Лирика для Гейне — плод «младенческого состояния духа или плоской односторонности». Эпическую и драматическую поэзию он ставит выше, так как создатель этой поэзии стремится представить внешние предметы в их объективной ясности, без примеси субъективных чувств.

Странное признание со стороны лирика!

Но Гейне тут же спешит сделать оговорку: оказывается, что и в эпической и в драматической поэзии нередко мгновенный свет души поэта, его субъективности озаряет место действия и его героев. Гейне утверждает, что ни «Одиссея», ни «Нибелунги» не свободны от этих субъективных вспышек. Больше того, поэты, перекочевывающие из области лирики в область эпоса, вовсе не отрекаются начисто от своей субъективности, точно так же, как, например, романс, элегия и роман неизбежно соединяют лирическое с эпическим.

В поэзии Генриха Гейне нетрудно найти множество примеров такого непосредственного и незаметного перехода от эпического к лирическому и обратно. Припомним хотя бы раннее стихотворение «На богомолье в Кевлар». Оно все выдержано в тоне баллады, с сердечно-простой манерой повествования, роднящей ее с народной песней. Юноша, страдающий от любви к девушке, которая недавно умерла, приносит восковое сердце, вылепленное его матерью, в дар чудотворной иконе Кевларской богородицы:

Взяла восковую свечку  
И сердце слепила мать.  
«Отдай пречистой деве —  
И больше не будешь страдать»<sup>1</sup>.

И вот богородица неслышно входит в дом к спящему юноше и совершает «высшее благо»: кладет руку на

---

<sup>1</sup> Перевод В. Гиппиуса.

сердце несчастного и останавливает жизнь. Любовь сильнее смерти — простая дидактика баллады, — и страдающее сердце может утешиться только вечным сном.

В этом стихотворении даже усматривали чуть ли не отход поэта в область реакционного романтизма. Но философский смысл его как раз в том, что оно утверждает бессилие божества перед жизненными потрясениями: бог-мать не может вернуть покой страдающему сердцу юноши, не умертвив его. Ведь успокоение, принесенное мадонной, трагично. Оно не служит вящей славе богоматери и католического культа святых.

Откуда же возник у Гейне замысел написать это стихотворение, от которого веет непривычным для поэта ладаном и церковными хорами? Поэт разъясняет, что в основе его лежат субъективные лирические переживания детства: «Сюжет этого стихотворения не принадлежит мне целиком. Оно возникло из воспоминаний о моей рейнской родине. Когда я был еще маленьким и когда в Дюссельдорфе в монастыре францисканцев меня дрессировали, обучая грамоте и умению сидеть тихо, то очень часто соседом моим там оказывался другой мальчик, и мальчик этот поведаль мне свою повесть. Мать взяла его однажды с собой в Кёвлар (ударение на первом слоге, сам же Кёвлар находится в Гельдернской округе). В Кёвларе она принесла в дар богородице восковую ногу, и тогда поправилась его собственная больная нога. С этим мальчиком я позднее снова повстречался в старшем классе лицея, и когда на лекциях ректора Шальмейера по философии мы очутились рядом, то сосед мой, смеясь, напомнил мне о чуде, о котором прежде рассказывал, но затем прибавил довольно серьезно, что сейчас он принес бы в дар богородице восковое сердце. Позднее услышал я, что тогда он страдал от какой-то любовной истории. Затем я потерял его из виду и забыл о нем.

В 1819 году я учился в Бонне, и однажды случилось мне гулять по берегу Рейна, в местах около Годесберга. Тут донеслись до меня звуки знакомых мне кёвларских песен, из которых лучшая сопровождается протяжным напевом: «Мария, господь с тобой». Как только процессия приблизилась, среди богомольцев я увидел своего школьного товарища со старухой матерью. Мать вела его. Он выглядел бледным и больным».

Непосредственные лирические переживания Гейне, вызванные встречами с бывшим школьным товарищем, выливаются в форму эпической баллады, но личное чувство поэта все время незримо присутствует. По существу, в этом стихотворении дана лишь вариация обычной гейневской темы несчастной, неразделенной любви. Сквозь пышный флер католического культа проглядывает и интимная грусть поэта, и его ирония над суеверной матерью юноши, которая готова славить богородицу, даже когда она отнимает жизнь у ее сына.

Средневековое сказание, историческое событие, впечатление, почерпнутое из действительной жизни, — все это для Гейне материал, воспринимаемый с лирической субъективностью.

Однако особая сила Гейне и заключалась в том, что его субъективное отношение к миру, его «единственная тема» была неразрывно сплетена с тем объективно значительным, определяющим, чем жил современный ему мир.

Если Гейне сравнительно быстро находил форму для своих внешних впечатлений, для мыслей и чувств, овладевавших им, то художественное воплощение этих впечатлений отличалось большой сознательностью.

Когда некий Фридрих Пехт высказал мысль, что Гейне, должно быть, как волшебник, сыплет стихи из своего рукава, — поэт в тоне горькой задумчивости сказал приятелю: «Да, если б вы только знали, как я часто по целым дням, а то и по неделям сижу над обработкой какого-нибудь одного стиха».

Такая отделка стихотворных строк носила у поэта не только узко технический характер. Мы уже видели на ряде примеров, как требователен был Гейне к языку, как он упорно стремился к тому, чтобы наиболее полно, свежо и непосредственно выразить в поэтической форме всю идею вещи, все многообразие содержания.

Без этой упорной и глубоко сознательной работы поэзия Гейне, начиная от «Юношеских страданий» и кончая «Романсеро», была бы однообразной, перепевающей самое себя.

У Гейне самоповторение приобретает всякий раз новую значимость. Романс «Бедный Петер», выдержанный

в тонах старонемецкой песни, и «Дон Рамиро», образец испанского романса, и «На богомолье в Кевлар», стилизующее простоту духовной баллады, по-разному раскрывают одну и ту же лирическую тему, за которой стоит поэт со своими любовными переживаниями.

Так и в «Романсеро», где Гейне приходит к новой для него поэтической форме многострофной баллады, его личные переживания даны в вариациях сюжетов, почерпнутых из легенд и сказаний различных веков и народов.

По существу, только относительно можно говорить о балладах «Романсеро» как о новом для поэта жанре. Еще в молодости Гейне обращался к истории, произвольно обрабатывая ее материалы и по-современному их истолковывая. Это наблюдается в балладе «Вальтсар», отчасти в «Гренадерах», в драме «Альмансор».

В первой части «Романсеро», озаглавленной «Историей», основой для сюжетов служат исторические сочинения, летописи, сборники легенд и сказок.

Стихотворение «Рампсенит» открывает сборник. Автор приводит исторический источник, подавший ему мысль написать эту «египетскую балладу». Древнеегипетский историк Геродот в своей «Истории» (книга II, глава 121) рассказал забавную повесть о двух братьях-ворах, обкрадывавших сокровищницу египетского царя Рампсенита. Царь поручил своей дочери изловить вора, ничего для этого не жалея, даже ее девичьей чести. После многих ловких проделок двух воров один из них был пойман и обезглавлен, а второй снова ограбил сокровищницу Рампсенита, отняв честь его дочери, оставив ей руку брата-мертвеца, которую она схватила в темноте, думая, что держит руку преступника. Царь Рампсенит, узнав о ловкости вора, отдал ему в жены свою дочь, как «умнейшему из египтян».

Геродот рассказывает эту легенду на основании древнеегипетских фольклорных источников и сохраняет объективный тон бесстрастного летописца. Для Гейне же этот сюжет служит основой язвительного памфлета на монархов, помазанников «милостью божьей». По существу ничего исторического в гейневской сатире нет. Перед нами — условный, гротескный Египет с его царем, придворными евнухами, мумиями, сфинксами, нильскими крокодилами. Вся предыстория отброшена, как за-

держивающая развитие действия. Принцесса, не уберегшая своей чести от вора, бесстыдно рассказывает об этом царю в присутствии придворных, — и все смеются. Трагедия обесчещенной девушки оборачивается в фарс:

Лишь властитель Рампсент  
Появился в пышном зале  
Дочери своей — как все  
Вместе с ней захохотали.

Так и прыснули служанки,  
Черным евнухам потеха;  
Даже мумии и сфинксы  
Чуть не лопнули от смеха.

Хохотал в тот день весь Мемфис.  
Даже злые крокодилы  
Добродушно гоготали,  
Морды высунув из Нила<sup>1</sup>.

Царю ничего не остается, как объявить неведомого вора мужем дочери и наследником египетского престола. Гейне приводит царский рескрипт, написанный в высокопарном стиле монарших манифестов прусского короля Фридриха-Вильгельма IV. «История закончена», и теперь уже очередь читателя весело посмеяться над дидактическим выводом. По смерти царя вор в пышном убранстве сел на египетский трон:

Правил он, как все другие,  
Был опекой для народа,—  
Говорят, что казнокрадство  
Вывел вор из обихода<sup>2</sup>.

Эта своего рода «дворцовая легенда» выдержана в явно пародийных тонах. В царском рескрипте сказано: «Это дело приключилось... до рождения Христова». Гейне щеголяет анахронизмами, пользуется лексикой то возвышенной, якобы «великосветской», то нарочито снижает стиль до плебейски-жаргонных слов и выражений.

Из Древнего Египта — скачок в галантный рыцарский век. Старинная рейнская легенда дает материал для баллады «Шельм фон Берген». В замке маскиро-

---

<sup>1</sup> Перевод Л. Гинзбурга.

<sup>2</sup> Перевод Ал. Дейча.



ванный бал, и герцогиня танцует с ловким и смелым кавалером в маске. Но вот маска сорвана, и рыцарь оказывается просто-напросто бергенским палачом. Чтобы спасти даму от позора, ее супруг посвящает палача в рыцари, даруя ему дворянское звание:

Ударом меча я дарую тебе  
Сан рыцаря благородный  
И титул Шельм фон Берген даю  
Тебе, как шельме природной<sup>1</sup>.

Пышная декорация: живописный замок на Рейне, сверкающий огнями карнавала, бархат и золото одежд — все вдруг исчезает по воле язвительного насмешника, и перед читателем — обнаженная правда: палач становится дворянином, чтобы погасить скандал «в благородном семействе», точно так же, как в «Рампсените» вор получает корону Египта.

Старый сюжет, по праву давно забытый, приобретает новый смысл в трактовке поэта. В романтическом облике выступает горькая правда современности. Гейне как бы говорит читателю: палач казался дворянином, когда на нем была маска, но в наше время злодеяния феодального общества нельзя прикрыть никакой маской, и большинство дворян — палачи.

Поэт выступает в «Романсеро» как враг всякой романтической экзотики, лишь ослепляющей блеском краски и сверканием формы. Одна из наименее оцененных баллад этого цикла — «Белый слон». Чтобы правильно понять стихотворение, надо припомнить, как рьяно немецкие и французские романтики вводили в свои произведения экзотическую Индию, ее легендарные богатства, ее мистические религиозные учения, ее тропическую природу. И в балладе «Белый слон» Гейне создает пародию на сказочную романтическую Индию, вымышленную апологетами «чистого искусства». Пародируя точность описаний европейских путешественников по Индии, Гейне изображает несметные сокровища сиамского короля, тоскующего бездельника, умеющего лишь кичиться богатством, есть и спать. Осмеяна поэтом возвышенно-неземная любовь драгоценного белого слона,

---

<sup>1</sup> Перевод В. Левика.

любимца короля. Белая красавица, сверкающая цветом кожи, пленила сердце слона, и он стремится к ней на север, в Париж.

Явная нелепость романтической ситуации, изображенной поэтом, подчеркивается меткими анахронизмами и разрушением романтической иллюзии. Астролог, приглашенный королем для излечения слона, сообщает, что красавицу, в которую влюбился его пациент, описал Теофиль Готье. Так, друг Гейне — поэт-романтик Теофиль Готье и его восторженное стихотворение, посвященное русской графине Калерги, знатной даме при французском дворе, прославленной ослепительным блеском кожи, становятся мишенью насмешки поэта. В стихотворении Гейне упоминаются и парижские банкиры, братья Ротшильд на улице Лаффит. Выспреннее изображение легендарной Индии прошлых веков перемежается в причудливой балладе с юмористическим описанием жизни парижских современников поэта. Гейне включил эту шутку в «Романсеро», когда книга была уже набрана. Как раз перед этим графиня Калерги, горячая поклонница стихов Гейне, добилась разрешения посетить больного поэта, и он сказал о ней: «Это — не женщина, а монумент, это кафедральный собор в честь бога Амура». По-видимому, Гейне раздражала прославленная репутация этой дамы как первой красавицы Парижа, и он «обессмертил» ее в шуточном стихотворении, где, однако, прозвучала весьма серьезная нота насмешки над идеей «чистого искусства» и увлечением экзотикой.

Забавный пустячок — «Белый слон» послужил только шаловливой интермедией в цикле более значительных «историй».

В Древнем Египте, в средневековой Германии, в Иудее, на Востоке, в девственной Мексике — всюду творческая мысль поэта находит темы, которым можно придать современный смысл.

В небольшом стихотворении «Царь Давид» взят библейский сюжет, но он дан так же пародийно, как и «египетская история» «Рампсенита»:

Угасает мирно царь,  
Ибо знает: впредь, как встарь,  
Самовластье на престоле  
Будет чернь держать в неволе.

Раб, как лошадь или бык,  
К вечной упряжи привык,  
И сломает шею мигом  
Не смирившийся под игом<sup>1</sup>.

Усталостью и пессимизмом веет от стихотворения, которое, восходя к Библии, рисует положение народов Европы после разгрома революции 1848 года.

От горькой действительности воображение Гейне уходит к тем героическим дням, когда совершались революции, когда королей не возвращали на троны, а сносили им головы.

Издевкой над торжествующей монархически-феодальной реакцией проникнута блестящая сатира «Мария-Антуанетта».

В романтических легендах, знакомых Гейне с детства, было много ночных страхов, привидений, оборотней, ютящихся под сенью старинных замков и оживающих под неживым светом зеленовато-голубой луны. Легенда о женщине без головы, одетой в черное шелковое платье с тяжелым шлейфом и бродящей по ночам в старинном дюссельдорфском дворце, сохранилась в памяти Гейне, и он припомнил эту обезглавленную даму в «Путевых картинах», рассказывая о приезде в город своего детства («Идеи. Книга Le Grand», глава X). Возможно, такие и им подобные фантастические образы вставляли перед поэтом, когда слагался замысел «Марии-Антуанетты». Но здесь ему не понадобились обычные аксессуары романтики. Нет ни магического света луны, ни ночных ужасов, ни завывания ветра, ни крика ночных птиц. Призраки, о которых рассказывает Гейне, являются в парижском дворце Тюильри, среди бела дня, при солнечном сиянии.

Как весело в окнах Тюильри  
Солнца лучи сверкают,  
И все же там и при свете дня  
Призраки оживают<sup>2</sup>.

Стихотворение насквозь фантастично, но эта фантастика особенная: она обусловлена не древними суевер-

<sup>1</sup> Перевод М. Лозинского.

<sup>2</sup> Перевод М. Сандомирского.

риями, а безжалостным ходом исторических событий. Призраки гильотинированных во время французской революции аристократок совершают церемонию одевания обезглавленной королевы. Это — явная чертовщина, гротеск, в котором нет ни капли правдоподобия.

Все эти дамы — без головы,  
Ее величество тоже,  
И по этой причине она  
Завиваться не может.

Здесь уже речь идет не о пугающей своим видом безголовой даме из дюссельдорфской легенды. Королева Мария-Антуанетта и ее двор — действительно существовавшие образы старого мира, сметенные поступательным ходом французской революции:

Это и есть революции плод,  
Ее роковая доктрина.  
Всему виною Жан-Жак Руссо,  
Вольтер и гильотина.

Во времена поэта и его современников смешны эти странные церемонии обезглавленных дам. И если они, эти призраки прошлого, еще отвешивают придворные поклоны и делают жеманные реверансы, то все это имеет жалкий, комичный вид.

Обер-гофмейстерина стоит,  
Веером машет рядом,  
И, за отсутствием головы,  
Она улыбается задом<sup>1</sup>.

Гейне подчеркивает идею призрачности феодализма, невозможность его искусственного возрождения, так как уничтожены все условия для его существования. Ночные кошмары разогнаны торжествующим светом солнца. При его лучах особенно нелепо и ненужно выглядят последние отрешья феодализма. Как механическая игрушка проделывает одни и те же движения, пока не кончится завод пружины, так несуществующий в действительности двор Марии-Антуанетты по инерции совершает нелепые церемонии с поклонами, приседания-

---

<sup>1</sup> Перевод Ю. Тынянова.

ми и прочими правилами этикета. Самое страшное для призраков былого — это то, что они еще мнят себя живыми.

Но все это странно! И кажется мне:  
Дамы знают едва ли  
О том, что давно они все мертвы  
И головы потеряли <sup>1</sup>.

Тема обреченности старого режима раскрыта поэтом в фантастических образах. Вместе с тем политическая идея памфлета звучит не менее убедительно, чем во многих публицистических статьях того времени, основанных на подлинных фактах и документах.

Как и в «Марии-Антуанетте», в небольшом стихотворении «Карл I» проведена мысль о неизбежности гибели феодально-монархической власти. Первоначальное название стихотворения — «Колыбельная». Оно выдержано в стиле народной песни. Английский король Карл I, бежав от народного суда, укрывается в хижине угольщика. Над колыбелью ребенка он поет песню, и в маленьком сыне угольщика ему чудится будущий его палач.

В твоей колыбельной я смерть пою.  
Спи, мальчик мой! Не жалея,  
Седые ты волосы срежешь мне,  
Топор приподняв над шейей <sup>2</sup>.

Мысль о королевской казни, о революционной расправе с носителями идеи старого строя неоднократно встречается у Гейне. Еще лет за десять до создания этого стихотворения, в письмах «О французской сцене», он писал:

«Голова у меня тяжелая и пустая. Нынче ночью мне почти совсем не пришлось уснуть. Я все время ворочался в постели, и в мозгу у меня все время ворочалась мысль: кто был замаскированный палач, обезглавивший Карла I в Уайтхолле?» (третье письмо).

В «Романтической школе» Гейне также вспоминает о казни Карла I и крайне эффектно превращает в метафору рассказ об учтивом палаче. Поэт говорит о Гете как о короле немецкой литературы и добавляет: «Если и

---

<sup>1</sup> Перевод М. Сандомирского.

<sup>2</sup> Перевод Вс. Рождественского.

поднимаешь на него критический нож, то необходимо делать это с надлежащей учтивостью, подобно палачу, которому предстояло отрубить голову Карлу I и который, прежде чем приступить к исполнению обязанности, преклонил пред королем колени и просил у него высочайшего прощения».

Первоначальные замыслы Гейне, зародыши идеи, благодаря великолепной памяти поэта, живут и созревают годами, прежде чем воплощаются в форме стихотворения. В «Мыслях и заметках», опубликованных уже после смерти Гейне, есть множество набросков, показывающих, как напряженно он думал о значении революционного действия:

«Массовые казни на Гревской площади и на площади Людовика XV были своего рода *argumentum ad hominem*:<sup>1</sup> всякий мог убедиться здесь в том, что дворянская кровь ничуть не лучше крови представителей буржуазии. Некий обезумевший буржуа не пропускает ни одной казни, видя в них род практических экспериментов, доказывающих идеальную теорию».

И тут же рядом Гейне приводит свое «видение», в прозаической записи варьирующее тему исторической и закономерной обреченности монархически-феодального режима:

«Площадь Людовика XVI. Труп, подле него голова. Доктор делает попытку, нельзя ли опять соединить их вместе? И, качая головой, произносит: «Невозможно!» — и, вздыхая, уходит... Придворные стараются прикрепить голову, но она все отваливается. Если король потерял голову, ему помочь нельзя».

При мыслях об английской и французской революциях — опять горький вздох о неудавшейся германской. Когда же придет тот день, в который будет «на место казни монарх подвезен и верноподданнически казнен?»

Одна из самых резких сатир на прусскую монархию и пруссачество — «Все зависит от массы», написанная несколько позже, содержит недвусмысленное предсказание, что недалек тот день, когда восставшие народные массы расправятся с королем и его приспешниками.

---

<sup>1</sup> Доводом применительно к человеку (*лат.*). Доказательство, обращенное к чувствам убеждаемого человека.

В гневе против прусского юнкерства и военщины, снова захвативших власть в руки, Гейне бросает угрозу:

Но берегитесь — беда грозит —  
Еще не лопнуло, но трещит!  
Ведь Бранденбургские ворота у вас  
Грандиозностью славятся и сейчас.  
И в эти ворота, дождетесь вы чести,  
Всех вас вышвырнут с прусским величием вместе.  
Все зависит от массы!<sup>1</sup>

Борьба с феодальным сословным строем — большая тема «Романсеро». В различных одеждах и личинах выступают там герои для того, чтобы разоблачать гнилость и ничтожество этого строя.

Второй мотив книги — борьба с церковью как оплотом феодального режима.

Гейне — один из самых заклятых ненавистников и самых язвительных разоблачителей церкви, каких знает история.

Поэт не только выступает против служителей церкви, но ополчается на самые догматы религии, ставит под сомнение существование бога. Такое скептическое отношение к религии возникло у Гейне еще в детстве. Может показаться удивительным, но именно в католическом францисканском лицее, где учился поэт, в его сердце обнаружились первые ростки неверия. Пытливый мальчик даже у своих духовных учителей, особенно у ректора Шальмейера, видел порой пренебрежение к религиозным принципам и к Священной истории. Самый склад скептического ума Гейне привел его к сомнениям в области религиозных учений. Быть философом в ту пору означало на общепринятом языке быть атеистом. По этому поводу поэт рассказывает в «Мемуарах», как его еще в ранней молодости обвиняли в неверии, а отец, легкомысленный и не склонный к мудрствованиям человек, произнес по этому случаю целую проповедь. «Лично я не люблю философии, так как она — сплошное суеверие, а я купец, и мне нужна моя голова, чтобы торговать. Философствуй, сколько тебе вздумается, но прошу тебя, не говори публично о том, что ты думаешь, так как если мои покупатели узнают, что мой сын отрицает бога, от этого пострадают мои дела; в особен-

---

<sup>1</sup> Перевод А. Мушниковой.

ности евреи перестанут покупать у меня вельветин, а они порядочные люди, платят исправно и имеют все основания придерживаться своей религии».

При явно ироническом тоне передачи этой «проповеди» отца, в ней четко проступает практический смысл религиозных убеждений «добропорядочного» буржуа.

Как известно, в июне 1825 года Гейне принял лютеранство, потому что, по его словам, «метрическое свидетельство о крещении представляло собой билет для входа в европейскую культуру».

Отношение Гейне к религии отнюдь не определяется фактом его официальной принадлежности к иудейству или лютеранству. В его произведениях и в записных книжках разбросаны едкие выпады против религии вообще.

«В Германии христианство понесло урон и в теории и на практике вместе с развитием промышленности и ростом благосостояния», — пишет Гейне, добираясь до классовой сути религии.

И дальше:

«В темные времена народами лучше всего руководили с помощью религии, — ведь в полной темноте слепой является лучшим проводником: он различает дорожку и тропы лучше зрячего. Однако поистине глупо, когда уже наступил день, все еще пользоваться в качестве проводников старыми слепцами».

Религия интересует его с общефилософской точки зрения. Он неоднократно ставит вопрос о существовании бога и бессмертии души.

В работе «К истории религии и философии в Германии» Гейне вскрывает классовые корни всякой религии, в частности католицизма и протестантизма. Он приходит к убеждению, что проповедь Лютера имела успех не потому, что она крепче и вернее утверждает факт существования бога, а по причинам чисто политическим:

«Порабощенные крестьяне нашли в новом учении духовное оружие, с помощью которого они могли вести войну против аристократии. Уже в течение полтора десятка лет назревала подобная война... Таким образом, виттенбергский монах явился не только языком, но и мечом своего времени».

В буржуазном литературоведении установилось ходячее мнение, будто Гейне в последние годы жизни под



влиянием болезни объявил вполне убежденно о своем возвращении к богу. И действительно, в послесловии к «Романсеро» Гейне пишет, что он пошел на мировую с богом, что он якобы обрел «личного бога». Однако во всех этих признаниях трудно отделить серьезное утверждение от шутки и иронии.

Когда изможденный поэт лежал в полутемной комнате, к нему приходили некоторые благомыслящие друзья и уговаривали вернуться в лоно религии. В то время врачи все чаще прибегали к успокоительному действию морфия или опия, и как-то Гейне сказал Фанни Левальд: «Между опиумом и религией больше родства, чем это кажется даже лучшим умам». В тяжелых страданиях он, по его словам, обращается к опиуму религии. «Когда лежишь на смертном одре, — говорил он, — становишься очень чувствительным и мягким, и хочется заключить мир с богом и миром... Как с его созданиями, так и с самим творцом я заключил мир к великому неудовольствию моих просвещенных друзей, которые бросают мне упреки в возвращении к старому суеверию, как они называют обращение к богу». Это «обращение» нельзя понимать буквально. С глубокой иронией разоблачает Гейне перед Альфредом Мейснером смысл этого «обращения»: «Там, где кончается здоровье, там, где кончаются деньги, там, где смолкает здравый человеческий смысл, — там начинается христианство». И задолго до этого, говоря об обращении философа Шеллинга на смертном одре, Гейне сказал:

«Перед смертью многие вольнодумцы возвращаются к вере, но это не служит к ее славе. Все эти обращения являются патологическими и доказывают в конце концов невозможность обращения к богу вольнодумцев, пока они владеют своими чувствами и являются хозяевами своего разума».

При таких обстоятельствах трудно говорить о том, что Гейне действительно обрел искреннюю и безоговорочную веру в бога. Если прочитать письма поэта этого периода, станет ясно, что в его нашумевшем «обращении» к богу больше умственной и словесной игры, чем подлинной убежденности.

Издателю Кампе, например, поэт сообщает, что добрый бог в награду за его благонравие заплатит ему более высокий гонорар, чем Кампе, и ему не придется

торговаться с ним, как с Кампе, по-рыночному, словно из-за пары старых штанов (1 июня 1850 года). Французскому другу Франсуа Минье он «исповедуется», сообщая об отказе от атеизма: «Я еще не совсем верю в небо, но уже предчувствую ад по тем прижиганиям позвоночного столба, которые мне делали. Это прогресс, потому что я могу предаться дьяволу, — таково мое немалое преимущество перед соотечественниками-атеистами. А как им это нужно было бы сейчас, особенно в Берлине, где король им даровал конституцию! Что и говорить, конституция отличная, но к ней испытываешь невольное отвращение, похожее на гадливость, которую нам внушает самый пышный пирог, стоит только подумать, что в него может быть подмешано немножечко яда, чуточку сиильной кислоты» (17 января 1849 года).

Пожалуй, серьезнее всего и вдумчивее говорил поэт Георгу Веерту о своем «обращении». Радуясь, что послесловие к «Романсеро» Веерт оценил по достоинству, уловив родственный ему иронический тон, Гейне писал:

«...быть может, ни одному поэту еще не приходилось столь мешански-респектабельно умирать, как умру я, когда господь призовет меня к себе в царствие небесное, как говорят верующие. Я рад, что Вам понравилось мое предисловие; к сожалению, у меня не было ни времени, ни желанья высказать в нем... что я умираю, как поэт, который не нуждается ни в религии, ни в философии и у которого нет с ними ничего общего. Поэт прекрасно понимает символическую речь религии и абстрактно-расчудочную тарбарщину философии, но ни хозяева религии, ни хозяева философии никогда не поймут поэта, язык которого всегда будет казаться им темным набором слов, как Масману — латынь. Из-за своего собственного лингвистического невежества некоторые господа и вообразили, будто я стал благочестив, как монах. Только низкие создания, им самим подобные, могут быть им понятны, как говорит Гете, божественному имени которого я завидую» (5 ноября 1851 года).

Во всяком случае, Гейне всегда была чужда мысль о бессмертии души и загробном мире. В послесловии к «Романсеро» поэт издевается над метафизическими мечтаниями модного в то время шведского мистика XVIII века Сведенборга:

«В потустороннем мире Сведенборга бедные грен-

ландцы будут чувствовать себя удобно. Однажды эти гренландцы задали вопрос датским миссионерам, хотевшим их обратить в христианство: имеются ли тюлени на христианском небе? Получив отрицательный ответ, они сказали огорченно: «Значит, христианское небо не подходит для гренландцев, которые не могут существовать без тюленей».

И он добавляет:

«Утешься, дорогой читатель, загробная жизнь существует, и мы найдем на том свете своих тюленей».

«Обращение» Гейне не приводит его в лоно той или иной церкви. Меньше всего он склонен к католическому обскурантизму. Не манит его и протестантство, хотя он ценит его «за услуги, оказанные завоеванию свободы мысли».

От «веры предков» — иудаизма у Гейне остались лишь детские воспоминания, но при этом рыба под коричневым соусом с изюмом, приготовленная по-еврейски, была ему дороже религиозных обрядов, над которыми он постоянно посмеивался. «Вера, молитвы, духовенство служили для него неиссякаемым источником для острот и саркастических замечаний, поток которых не могла остановить и самая смерть, когда он ощутил ее ледяное дыхание», — вспоминает Каролина Жобер, часто посещавшая поэта в последние годы его жизни. В цикле «Еврейские мелодии», включенном в «Романсеро», было бы ошибочным, как это делают некоторые националистические биографы поэта, усматривать какое-то особое его тяготение к иудаизму. Правда, Гейне широко интересовался историей евреев и их культурой, его волновало политическое и социальное положение еврейства в Германии. С возмущением говорил он об остатках средневекового гетто во Франкфурте или об отвратительных погромах в Гамбурге. Когда Гейне жил в Берлине, он некоторое время принимал участие в еврейском культурном обществе, целью которого было содействовать сближению еврейской и христианской культур. Общество это, состоявшее из молодых интеллигентов, друзей Гейне, — Эдуарда Ганса, Мозеса Мозера, Леопольда Цунца и других, просуществовало недолго, так как встретило резкое сопротивление со стороны фанатических раввинов, влиявших на еврейские денежные круги. Может быть, эта временная близость молодого Гейне к

обществу содействовала его знакомству с еврейским фольклором и средневековой поэзией. Из «Еврейских мелодий» только в «Принцессе Шабаш» можно заметить некоторое увлечение иудаизмом и романтизацию ставших обрядов. Но и в этой романтизации поэт, как обычно, легко переходит от серьезного тона к ироническому. Прославляя перл еврейской кухни, субботнее блюдо — шалет, Гейне восклицает:

«Шалет — божеская искра,  
Сын Элизия!» — запел бы  
Шиллер в песне вдохновенной,  
Если б шалета вкусил<sup>1</sup>.

Далее излагается божественное происхождение шалета. Святая святых иудейства — явление бога на горе Синае перед пророком Моисеем, десять заповедей — все становится предметом пародии. Религиозная нетерпимость еврейства изображена в гротескных тонах: шалет как национальное блюдо стоит выше амброзии, пищи древнегреческих богов, а олимпийцы объявляются дьяволами:

Он — божественное блюдо;  
Сам всевышний Моисея  
Научил его готовить  
На горе Синайской, где

Он открыл ему попутно,  
Под громовые раскаты,  
Веры истинной ученье —  
Десять заповедей вечных.

Шалет — истинного бога  
Чистая амброзия,  
И в сравненье с этой снедью  
Представляется вонючей

Та амброзия, которой  
Услаждалися лжебоги  
Древних греков, — те, что были  
Маскированные черти.

Одного этого маленького примера из «Принцессы Шабаш» достаточно, чтобы развеять выдумку реакционеров, будто Гейне вводил националистические мотивы в свое творчество. Он ненавидел всякий национализм и

<sup>1</sup> Перевод Л. Мея.

расизм; еврейские националисты были для него столь же отвратительны, сколь и немецкие и всякие другие. Еще дальше от романтизации еврейской старины вторая поэма цикла — «Иегуда бен Галеви».

Это раскрытие большой и волнующей темы о судьбе поэта, о величии народного певца, хранящего свою верность народу в дни его страданий и горьких испытаний.

Гейне воссоздает образ Иегуды бен Галеви, великого еврейского поэта XII века. По книге Михаэля Закса «Религиозная поэзия евреев в Испании» (Берлин, 1845) Гейне ознакомился с трагической историей Иегуды бен Галеви, который в глубокой старости отправился в Иерусалим и там пропал без вести. Легенда рассказывает, что поэт был убит каким-то всадником в то время, как он в экстазе, упав на землю, целовал ее у ворот Иерусалима.

Гейне не дает подлинного исторического портрета Иегуды бен Галеви. Его поэт — вдохновенный «самодержец в царстве духа», пламенный выразитель тяжелой судьбы своего народа.

В трактовке Гейне его герой, Иегуда бен Галеви, — велик и одинок, ибо не понят окружающими. Поэта обвиняли в некотором «аристократизме» за то, что он ввел в поэму инвективы против черни, могущей «лишь казнить, но не судить». Но в этом суждении Гейне столько же аристократизма, сколько, скажем, в высказывании Пушкина: «Услышишь суд глупца».

Здесь Гейне снова говорит, как и в «Атта Троле», о «великом откровении», о «бесцельности поэзии».

Но и здесь, как в «Атта Троле», поэт оставался по своему тенденциозным. Его кажущийся «аристократизм» есть только новое выражение ненависти к серой посредственности, которая не может оценить вдохновенного искусства и обрекает на гибель лучших «самодержцев духа».

Поэма написана в двух планах: с одной стороны, это гордый гимн в честь творческой личности, прославление высокого призвания поэта; с другой стороны, Гейне снижает патетический стиль такими отступлениями:

Рассердил мою супругу  
Я последнею главой,  
А особенно рассказом  
Про бесценный царский ларчик.

Чуть не с горечью она мне  
Заявила, что супруг,  
Подлинно религиозный,  
Обратил бы ларчик в деньги,

Что на них он приобрел бы  
Для своей жены законной  
Белый кашемир, который  
Нужен бедной до зарезу...<sup>1</sup>

Эти лирические отступления умело вплетены в повествование об Иегуде бен Галеви. Гейне упоминает о бонбоньерках из парижского пассажа «Панорама», о герое сказки Шамиссо, Шлемиле, о немецком юристе и литераторе Гециге; он перебрасывается из эпохи в эпоху, пародийно вспоминая «и жрецов, и грозных мавров, и испанских государей», а заодно и «самую высокочтимую баронессу Соломон», то есть жену своего современника, барона Соломона Ротшильда.

Три поэмы, входящие в «Еврейские мелодии», составляют единое целое. Поэт последовательно проводит снижение романтизированной идеи иудаизма и от любования древнееврейской старинной, не лишеного, правда, сатирических элементов, приходит к резкой антирелигиозной, политической сатире «Диспут».

«Диспут» в целом как бы ироническая концовка к циклу «Еврейских мелодий», и сам по себе «Диспут» имеет блестящую ироническую концовку.

Сознательно или несознательно, но Гейне в «Еврейских мелодиях» как бы нарисовал извилистый путь своего «обращения», которое он старался оправдать «целебной силой», якобы имеющейся в религии.

Но духовная болезнь Гейне — это глубокое отчаяние от того, что нет просвета в жизни, что злое побеждает, а доброе обречено на гибель.

Религия не могла принести ответа на мучившие больного поэта вопросы:

Отчего под ношей крестной,  
Весь в крови, влачится правый?  
Отчего везде бесчестный  
Встречен почестью и славой?

---

<sup>1</sup> Перевод В. Левика.

Кто виной? Иль силе бога  
На земле не все доступно?  
Или он играет нами?  
Это подло и преступно!

Так мы спрашиваем жадно  
Целый век, пока безмолвно  
Не забудут нам рта землю...  
Да ответ ли это, полно? <sup>1</sup>

(«Брось свои иносказанья...»)

В «Диспуте» раскрывается подлинное отношение Гейне к религии и к служителям религиозного культа. В знаменитом «Завещании» поэт иронически оставляет свою веру в христианского бога представителям «иноверческих» исповеданий:

Кому свою веру оставлю в отца,  
И сына, и духа,— три лица?  
Император китайский, раввин познанский  
Пусть поровну делят мой дух христианский <sup>2</sup>.

Этой же темой язвительного презрения к схоластическим хитросплетениям церковников пропитано стихотворение «Диспут».

Гейне написал «Диспут» очень быстро — между 9 июля и 28 августа 1851 года, непосредственно перед отсылкой рукописи «Романсеро» своему издателю.

Как известно, поэт старательно знакомился с источниками, когда обращался к исторической теме.

Задумав написать роман «Бахаракский раввин», Гейне собирал исторические материалы и особенно восторгался работой Банажа. В письме к Мозеру 20 июля 1824 года Гейне писал о Банаже, авторе «Истории евреев»: «Это человек чрезвычайной одаренности, глубоких исследовательских исторических взглядов, благородного сердца, чистой беспристрастности, человек с бесчисленными заслугами».

Труд Банажа послужил ближайшим источником для формирования сюжета «Диспута». Но весь ход спора между францисканским монахом и евреем-раввином — создание фантазии поэта.

---

<sup>1</sup> Перевод М. Михайлова.

<sup>2</sup> Перевод Ю. Тынянова.

«Исторический фон» дан в общем правильно. Действие происходит в Испании, в Толедо, во времена кастильского короля Педро Жестокого. Гейне упоминает об этом короле и в другом стихотворении, вошедшем в «Романсеро», — «Испанские Атриды».

Педро Жестокий царствовал с 1350 по 1369 год. В 1353 году он женился на французской принцессе Бланш Бурбонской (род. в 1338 г., ум. в 1361 г.). Ее судьба была довольно печальной. Почти тотчас же после брака король оставил ее и вернулся к своей любовнице Марии де Падилья. Затем король велел арестовать королеву, заподозрив ее в заговоре против него, и заточить в толедском замке Алькасар. Между тем брат Педро, вступившись за Бланш, поднял восстание против короля. Но Толедо, охваченный мятежом, был взят королевскими войсками. Бланш попала в руки Педро и была снова заточена. Она умерла в двадцатитрехлетнем возрасте в темнице. Трагическая судьба Бланш послужила материалом для многих испанских романсов, а также для замечательной «Истории дон Педро», написанной Проспером Мериме.

В «Диспуте» Гейне воспользовался историческими фигурами короля Педро Жестокого и Бланш (Бланки Бурбонской), но он произвольно пренебрег историческими данными и сделал короля и королеву дружными и любящими супругами.

Исторический труд Банажа дал Гейне указание на то, что король Педро Жестокий благосклонно относился к евреям, и поэтому важно было подчеркнуть этот момент для того, чтобы сделать возможным самый факт религиозного диспута между францисканцем и раввином. В окончательном варианте об этой благосклонности короля к евреям сообщается лаконически, в одной строфе:

Им, лишенным крайней плоти,  
Он доверился душою;  
Те — командуют войсками,  
Те — заведуют казною<sup>1</sup>.

Поэт несколько раз менял эту ссылку на отношение короля к евреям.

---

<sup>1</sup> Перевод Ал. Дейча.



Вместо двадцать первой строфы мы находим следующие варианты:

(Сих дворян без крайней плоти  
Награждал король безмерно.)

Этот люд без крайней плоти,  
Этих рыцарей безмерно  
Сам король ценил за то, что  
Те ему служили верно:

Стерegli его финансы  
И в войсках сражались дико,  
До тех пор, пока не умер  
От кинжала дон Энрико.

Очевидно, здесь обычный для Гейне прием «сжатия мысли» в возможно меньшее число строк и строф.

Финал «Диспута» представляет собой, как уже говорилось, гейневою ироническую концовку.

Монах и раввин, католик и еврей, до изнеможения спорят между собой — каждый доказывая преимущество своей веры. С одной стороны, Гейне показывает иступленную, фанатическую злобу католического проповедника, который утверждает, что христианский бог — бог любви, и вместе с тем обрушивает угрозы и отборные ругательства на голову своего противника. С другой стороны, поэт разоблачает схоластическое лукавство раввина, старающегося увлечь монаха своей верой, обещая «на том свете» вкусные блюда, приготовленные по-еврейски.

В «Диспуте» действуют два типа фанатиков. Гейне уловил основные черты католической нетерпимости и сухого иудейского догматизма, сосредоточив их в своих героях. Характеристики францисканца Иосифа (Хосе) и раввина реба Иуды даны явно карикатурно, однако, как в каждой хорошей карикатуре, утрировка отдельных элементов лишь подчеркивает существенное. Комизм положения заключается в том, что каждый из диспутантов старается пленить соперника «привлекательными» сторонами своего бога и своей религии. Гневный проповедник, францисканец рисует Христа как воплощение кротости и смирения. Но тут же оказывается, что жрец Христовой веры не только лишен этих качеств, но проявляет себя до грубости непримиримым

врагом чужой религии и грозит огнем инквизиции противнику. Наоборот, реб Иуда из Наварры, представляя своего бога гневным мстителем, карающим за грехи предков до десятого колена, выступает как холодный догматик, желающий силой логики и обещанием будущих благ покорить свирелого католического монаха. Патер Иосиф апеллирует к слепой вере и пугает адским пламенем. Реб Иуда едко и остроумно высмеивает догматы христианства и, нащупав слабое место противника, убеждает его перейти в иудейство, чтобы полакомиться прекрасной еврейской кухней в раю.

В стиле строгой карикатуры выдержана вся сцена диспута. За спиной спорщиков стоит свита из католиков и иудеев. Они в страхе ждут своей участи:

Решено, что тот, который  
Будет в споре побежденным,  
Тот религию другую  
Должен счесть своим законом.

Иль крещение приемлют  
Иудей в назиданье,—  
Иль, напротив, францисканцев  
Ожидает обрезанье.

Комическое этой ситуации усугубляется наглядностью описания: монахи держат наготове кропила и купели для крещения, а иудеи размахивают обрезальными ножами и точат их, предвкушая победу.

Споры диспутантов даны прямой речью. Различные по тону и словесной окраске, выступления капуцина и раввина бьют в одну цель. Помимо воли ораторов, их доводы в пользу той или иной религии оказываются несостоятельными и смешными. Метафизические доказательства бытия божьего, применяемые францисканским монахом, нелепы сами по себе и противоречат здравому смыслу. Поэтому-то францисканец и ярится, чувствуя свое бессилие. Он раздражается бранью, возмущенный упорством иудеев, и по реплике поэта каждое слово монаха «как ночной сосуд пахучий». Реб Иуда сразу нащупывает, в чем слабость противника, и ответная речь его начинается весьма остроумным замечанием:

Чтоб в моей душе бесплодной  
Возрастить Христову розу,  
Ты свалил, как удобренье,  
Кучу брани и навозу.

Холодно и презрительно, скальпелем логического мышления раввин вскрывает самую суть христианской мифологии. Одной краткой реплики ему достаточно, чтобы осмеять учение о святой троице или о непорочном зачатии девы Марии. Именно эта часть диспута вызвала в царской России ярость цензоров и приводила к абсолютному запрещению «Диспута» в дореволюционных собраниях сочинений Гейне<sup>1</sup>. Если поэт во многих сатирах выступал как антиклерикал против корыстолюбия и сознательного обмана представителей религиозных культов, то в «Диспуте» он особенно настойчиво атакует не только церковников, но и самые устои всякой религии — и христианства и иудаизма. Бледнолицый и страдающий христианский бог привел своих рабов не к благости и смирению, а к вражде, религиозным войнам, мракобесию и кострам инквизиции. Бог иудеев, грозный библейский бог мести, с пафосом изображенный раввином, тоже вызывает в сердцах своих адептов яростную нетерпимость к инаковерующим:

Богу нашему неведом  
Путь прощенья и смиренья.  
Ибо он суровый бог,  
Бог суровый отомщенья.

. . . . .

Пародируя средневековые религиозные диспуты, на которых, например, решались вопросы, могут ли бесплотные ангелы танцевать на острие иголки и тому подобное,— Гейне осмеивает узость и схоластичность католического монаха и раввина, под конец спора приходящих в неистовство и призывающих друг на друга громы небесные:

Затянулся этот диспут,  
И кипит людская злоба,  
И борцы бранятся, воют,  
И шипят, и стонут оба.  
Бесконечно длинен диспут,  
Целый день идет упрямо:  
Очень публика устала,  
И ужасно преют дамы.

---

<sup>1</sup> В отделе редких книг Библиотеки имени В. И. Ленина в Москве хранится первый русский перевод «Диспута» Гейне, вышедший в Женеве в издательстве М. И. Элпидина в 1895 году под заглавием «Спор полов с раввинами». Первое издание этого анонимного перевода появилось в том же издательстве в 80-х годах.

Наконец король задает красотке королеве вопрос: кто же прав, раввин или монах?

В ответе донны Бланки таится вся «соль» стихотворения. Этот ответ должен был быть подготовлен.

В одном из вариантов говорится:

Донна Бланка на него  
Долго смотрит в размысленье,  
Охватив лицо руками,  
И выводит в заключенье.

Далее поэт дает другой вариант:

Бланка на него взглянула,  
Долго думала сначала,  
На ладонь склонив головку,  
И, зевнув, она сказала.

Оба эти варианта не удовлетворили Гейне. Весь образ Бланш Бурбонской, ставшей на испанской земле донной Бланкой, овеян простотой, галльской пикантностью и лукавством:

Носик вздернут по-французски,  
Взгляды хитры и невинны,  
И всегда, всегда смеются  
Уст волшебные рубины.

Нужно ли говорить всерьез о долгом раздумье этой веселой и легкомысленной королевы, этого цветка, пересаженного с берегов Сены на мрачную почву испанского двора? И поэт приходит к окончательной версии:

Донна Бланка смотрит вяло,  
Гладит пальцем лобик нежный,  
После краткого раздумья  
Отвечает безмятежно.

Эта легкомысленная поза королевы, ее очаровательная наивность нужны для того, чтобы подчеркнуть невольную резкость и остроту ее ответа, завершающего поэму «Диспут» и дающего концовку не только «Еврейским мелодиям», но, пожалуй, и ключ к пресловутому «обращению» Гейне.

Вот лаконический ответ донны Бланки:

Я не знаю, кто тут прав —  
Пусть другие то решают,  
Но раввин и капуцин  
Одинаково воняют.

Этот последний вариант поэт послал Юлиусу Кампé в письме от 1 октября 1851 года. При этом он просил немедленно отправить в набор новое четверостишие вместо старой версии.

Так «в матрачной могиле» Гейне старательно отделял и исправлял строфы «Романсеро», продумывал детали и решительно отбрасывал все, что, по зрелому размышлению, казалось ему неудачным или недостаточным выразительным.

Любопытно отметить, что как раз в пору, когда Гейне во всеуслышание заявил о возвращении в лоно церкви, он особенно яростно обличал губительную роль религии для человеческого прогресса. В стихотворении «Вознесение» в гротескных тонах изображен христианский рай со стареньким ключарем апостолом Петром, любящим сыграть в картишки, со сладкозвучными ангелами, поющими не хуже знаменитой современницы Гейне, певицы Малибран, со всяким человеческим хламом, пролезающим в райские врата.

В другом стихотворении «О телеологии» наносится удар религиозно-философскому принципу целесообразности всего созданного богом на земле. С точки зрения телеологии (учения о целесообразности) поэт подверг дерзкой критике взаимоотношения между богачами и бедняками в феодально-буржуазном обществе. Иронически доказывая, что бог правильно поступил, дав человеку два глаза, два уха и только один рот и один нос, он весьма недвусмысленно говорит о тех, кто во вред обществу использовал целесообразное наличие двух рук:

Две руки даны нам были,  
Чтоб вдвойне добро творили,  
Но не с тем, чтоб грабить вдвое,  
Прикарманивать чужое,  
Набивать свои ларцы,  
Как иные молодцы.  
(Четко их назвать и ясно  
Очень страшно и опасно.  
Удавить! Да вот беда:  
Все большие господа —  
Меценаты, филантропы,  
Люди чести, цвет Европы!  
А у немцев нет сноровки  
Для богатых вить веревки.)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Перевод В. Левика.

Гейне воочию показывает, во что выродилась христианская этика, как измельчал тезис о любви к ближнему. Наоборот, «слово божье» стало прикрытием для лицемерия меценатов, филантропов, «людей чести». Мнимый гуманизм христианской религии преобразился в лицемерную, насквозь фальшивую доктрину опеки во славу Христову над «меньшим братом», бедняком. Ханжеские уверения проповедников новейшей буржуазной цивилизации, что все обстоит прекрасно в этом лучшем из миров, вызвали решительный протест у большого Гейне. Он понимал, что капиталистический прогресс не принесет ни материального, ни социального облегчения народу. Какой горькой иронией проникнуто трехстрочное стихотворение умирающего поэта, всю жизнь борющегося за свободу человеческой личности:

Средневековую грубость  
Вытеснил расцвет искусства,  
Просвещение насаждает  
Главным образом роаяль.

А железные дороги  
Укрепляют наши семьи,—  
Ведь они нам помогают  
Жить подалеже от родных.

Жалко только, что сухотка  
Моего спинного мозга  
Скоро вынудит покинуть  
Этот прогрессивный мир<sup>1</sup>.

### 3

Современник Бальзака, Жорж Санд, Эжена Сю и других писателей, изображавших отвратительные, теневые стороны Июльской монархии, Гейне прозорливо видел мелочный и торгашеский дух кучки банкиров, захвативших власть.

После революции 1848 года он особенно отчетливо понял, что рано или поздно буржуазное общество обречено на гибель. Он предсказывает, что «новые боги вой-

---

<sup>1</sup> Перевод П. Карпа.

дут в банкетный зал, не постучавшись предварительно, и опрокинут столы».

Весьма существенным элементом поэзии Гейне последнего периода является разоблачение власти золота, золотого тельца, то есть в конечном счете — капитализма.

Баллада «Золотой телец», написанная на библейские мотивы (Вторая книга Моисея, глава 32), представляет собой явную пародию на рассказ о золотом тельце, — пародию, живо перекликающуюся с современной поэту действительностью, когда во Франции махровым цветом расцвело «грубое эгоистическое торгашество», как писал Гейне Фердинанду Лассалю (10 февраля 1846 года).

«Золотой телец» написан Гейне на конкурс сочинителей песен. Об этом мы узнаем из сопроводительного письма к музыкальному издателю Михаэлю Шлоссу. Гейне указывает, что «Золотой телец» своим ритмом может захватить композитора. Он «должен понять то, что здесь втайне назревает, и каким-то образом передать нарастание предгрозового настроения, которое прорывается криком величайшей страсти, а затем утихает снова» (15 февраля 1851 года).

И действительно, поэт старался самим ритмом стихотворения передать бурную динамику оргиастического танца вокруг золотого тельца:

Скрипки, систры, бубнов лязги!  
Дщери Иаковлевы в пляске  
Вкруг золотого истукана,  
Вкруг тельца ликуют. Срам!  
Трам-трам-трам!..  
Клики, хохот, звон тимпана<sup>1</sup>.

Царство золотого тельца стало главной мишенью сатиры Гейне в пятидесятые годы. Многолетняя, утомительная для поэта борьба с родней из-за наследства обострила его ненависть к денежным воротилам, биржевым дельцам, к грязным махинациям жрецов «презренного металла». Поэт увидел на горьком опыте, какую власть имеют туго набитые кошельки, и их владельцы представлялись ему жирными и смрад-

---

<sup>1</sup> Перевод Л. Пеньковского.

ными клопами, которые, однако, пользуются всеми правами почетных граждан. У таких «клопов» есть своя вполне убедительная в капиталистическом обществе философия:

Некий клоп залез на лятак  
И, словно банкир, похвалялся так:  
«Если денег нажил много,  
Всюду открыта тебе дорога.  
С деньгами красив ты, с деньгами знатен,  
Очаровательным дамам приятен.  
Дамы бледнеют и дрожат,  
Едва учуют мой аромат...»<sup>1</sup>

(«Клоп»)

Такие клопы, «подмяв задами мешки с чистоганом, ликуют в грохоте барабанном».

Высочка Гудель, уроженка грязной гамбургской улицы Дрекваль, выйдя замуж за богача, становится графиней Гудель фон Гудельфетт:

Графиня Гудель фон Гудельфетт,  
Тебя уважает за деньги свет!  
Ты едешь с супругом цугом,  
При дворе ты считаешься другом<sup>2</sup>.

(«Спесь»)

Весь блеск сиятельной графини — показной, весь успех ее в обществе основан на подобоострастном преклонении перед богатством:

Но если, бедняга, тебя разорят,  
Тебе весь свет покажет зад.  
Твой шлейф, снегов белее,  
Заплюют лакеи.  
Вместо кивков начальства  
Встретит тебя нахальство.

Лицемерие буржуазной филантропии, ханжеское желание господствующих классов показать, что они стараются улучшить положение бедняков,— все это дает материал для сатиры поэта.

Вот кошмарное видение («Юдоль скорби»). На запорошенном снегом чердаке два погибающих от голода

---

<sup>1</sup> Перевод Л. Гинзбурга.

<sup>2</sup> Перевод Ю. Тынянова.



и холода бедняка. Они, рыдая, прижимались друг к другу, целовались,— а

Наутро с комиссаром пришел  
Лекарь, который, пощупав  
Пульс, на месте установил  
Отсутствие жизни у трупов.

«Полый желудок,— он пояснил,—  
Вместе с диетой строгой  
Здесь дали летальный исход,— верней,  
Приблизили немного.

Всегда при морозах,— прибавил он,—  
Нужно топить жилище  
До теплоты и — вообще —  
Питаться здоровой пищей»<sup>1</sup>.

Гейне много думал о дальнейших судьбах человечества, особенно европейцев, постепенно переходивших на путь капиталистического развития. Прогресс науки и техники, введение в производство паровой машины, появление железных дорог и пароходов не только открывало новые возможности для обогащения промышленной и финансовой буржуазии, завоевания новых земель, но и несло с собой тяжелое бремя для эксплуатируемых слоев общества. Все это вызывало у Гейне двойственное отношение к капиталистической цивилизации. Естественно, его радовало, что человеческий ум проникает в неизведанные еще области науки и техники, что открытие и изобретение могло бы при других условиях облегчать жизнь миллионов людей. Но как борец за свободу человеческой личности, за раскрепощение от всех видов рабства Гейне негодовал по поводу хищнических действий капиталистов и колонизаторов, проникавших в отдаленные страны всех континентов мира. В эту пору поэт особенно интересуется колониальным вопросом, изучает историю покорения северо- и южноамериканских земель, читает описания путешественников и исследователей, побывавших на африканском и американском материках. В письме к Георгу Веерту 5 ноября 1851 года Гейне писал: «...больше всего теперь читаю описания путешествий и вот уже два месяца, как не вылезая из

---

<sup>1</sup> Перевод Ю. Тынянова.

Сенегалии и Гвинеи. Видимо, я потому погружаюсь в этот черный мир, который и в самом деле очень увлекателен, что испытываю отвращение к бледнолицым братьям. Черные негритянские короли доставляют мне больше удовольствия, чем наши туземные отцы народов, хотя они так же мало знают о правах человека и считают рабство неким природным состоянием».

Отражение пристального интереса Гейне к колониальным странам и черным туземцам, насильно обращаемым в рабство, легко обнаружить в его творчестве пятидесятих годов. Приблизительно в то время, когда поэт писал Веерту выше приведенные строки, он создал одну из лучших своих сатир «Невольничий корабль».

Изображение работорговли мы не раз находим в современной Гейне литературе. Беранже, личный друг поэта, в своих «Неграх и марионетках» рассказал о рабовладельце, который, перевозя на корабле живой товар, заботился о том, чтобы развлечь пленников, и создал для них кукольный театр. Рефрен песни Беранже «Пускай потешатся рабы!..» подчеркивает обобщающее, символическое значение этой песни. Хитрые рабовладельцы согласны развлекать рабов, и не только черных, лишь бы они не умирали от скуки и не задумывались о своей горькой судьбе:

Так бедных негров забавляя,  
Негроторговец был хитер  
И, барыши свои считая,  
Собой доволен до сих пор.  
Король же, наши зная нравы,  
Как отвлечение от борьбы,  
Дает нам кукол для забавы:  
Пускай потешатся рабы!<sup>1</sup>

Песня Беранже, конечно, могла послужить одним из литературных источников для «Невольничьего корабля» немецкого поэта. Другим источником является известная новелла Проспера Мериме «Таманго» (1829). У Мериме Гейне заимствовал бытовой колорит, обстановку судна, на котором перевозят черных невольников, а Беранже мог вдохновить поэта на то широкое обобщение, которое мы видим в «Неграх и марионетках». Однако

---

<sup>1</sup> Перевод И. Тхоржевского.

это обобщение дано у Гейне в ином плане, чем у Беранже. В «Невольничьем корабле» не только обличается колониальное хищничество капиталистов, но вскрывается материальная основа религии. В этом — идея поэмы, и, как в «Диспуте», Гейне в заключительных строфах стихотворения раскрывает его смысл.

Работорговец, везущий «черный товар» на корабле, по совету судового врача устраивает пляски, чтобы развлечь негров, которые стали умирать от тоски. Рабы пляшут, подстегиваемые бичами надсмотрщиков, а владелец невольничьего корабля, мингер ван Кук, молится:

О господи, ради Христа пощади  
Жизнь этих грешников черных!  
Не гневайся, боже, на них, ведь они  
Глупей скотов безнадзорных!

Помилуй их ради Христа, за нас  
Испившего чашу позора!  
Ведь, если их выживет меньше трехсот,—  
Погибла моя контора!<sup>1</sup>

Стихотворение «Невольничий корабль» невелико по объему: в нем всего сто сорок четыре строки, но в них заключена большая трагедия черных рабов, купленных за бесценок в Сенегале. Вместе с другими выгодными колониальными товарами их везут в Бразилию на продажу. Деловитый работорговец потирает руки, подсчитывая предстоящие барыши. Поэма открывается его монологом:

Шестьсот чернокожих задаром я взял  
На берегу Сенегала.  
У них сухожилия — как толстый канат,  
А мышцы — тверже металла.

В уплату пошло дрянное вино,  
Стеклярус да сверток сатина.  
Тут виды — процентов на восемьсот,  
Хотя б умерла половина.

Судовой врач ван дер Сmissен, вступающий в разговор с работорговцем ван Куком, — отталкивающий даже своим внешним видом, бездушный и жестокий че-

---

<sup>1</sup> Перевод В. Левика.

ловец, для которого чернокожие — бессловесный скот. Врачу непонятны простейшие чувства человечности. Он смачно рассказывает, как жадные акулы пожирают тела умерших от тоски рабов. Гейне создает портрет отвратительного, бессердечного прислужника работорговца:

Он сух, как палка; малиновый нос  
И три бородазки под глазом.

Это он придумывает способ «развлечь» черных рабов: под самодельный оркестр закованные в цепи невольники пляшут, подгоняемые кнутом надсмотрщика. Картина, данная поэтом в убыстряющемся темпе неистовой пляски, производит впечатление кошмарного сна, болезненной фантазии. Однако, как это ни чудовищно, пляска черных рабов на невольничьем корабле — отнюдь не выдумка Гейне. И из литературы, и из описаний путешественников известно, что работорговцы именно таким способом старались «развеселить» свой черный живой товар.

Гейне играет контрастами. Великолепна южная природа, зовущая к неге и спокойствию:

В бездонной лазури мильоны звезд  
Горят над простором безбрежным;  
Глазам красавиц подобны они,  
Загадочным, грустным и нежным.

Они, любуясь, глядят в океан,  
Где, света подводного полны,  
Фосфоресцируя в розовой мгле,  
Шумят сладострастные волны.

А на невольничьем корабле, бегущем под этим спокойным, бесстрастным небом, разыгрывается страшная трагедия сотен человеческих жизней, открывается во всей гнусности жадность, жестокость и бездушные работорговцев.

Поэма, появившаяся в «Романсеро», нашла отзвук во многих странах, особенно в тех, где существовал позорный институт работорговли. Через десятилетие после смерти Гейне один из благороднейших борцов против рабства бразильский поэт Кастру Альвес написал свой «Невольничий корабль» с подзаголовком «Трагедия на море». Эпиграфом к книге «Рабы» он взял

гейневские слова «Я — меч! Я — пламя!» и этим обнаружил свое идейное созвучие с его поэтической мыслью. В стихотворении Кастру Альвеса тоже с большой силой изображена пляска черных рабов под свист бича. Но Гейне закончил стихотворение ироническим обращением негровладельца к богу с мольбой сберечь его барыши, а Кастру Альвес с пафосом гражданского поэта и бразильского патриота обращается к богу, прося его освободить родину от позора работорговли:

Господь бог, отец угнетенных!  
Господь бог, я тебя зову!  
Что это? Ужас видений сонных  
Или страшный сон наяву?  
Море! Зачем ты свое покрывало  
Этим черным пятном запятнало?  
Сгущайся, седой туман!  
Дикие ветры! Вольные бури!  
Громом падите с ясной лазури!  
Меги моря, ураган!<sup>1</sup>

В исторических сочинениях, в книгах путешествий по дальним, малоизученным странам Гейне искал ответа на мучившие его вопросы — благо или зло принесли человечеству великие географические открытия Нового Света и неведомых океанских островов. И кто они были, эти отважные мореходцы, искавшие новых путей и новых краев — жадные до наживы авантюристы или чистые сердцем, мужественные исследователи?

В фрагменте «Вицлипуцли» Гейне прославляет великого открывателя Америки Христофора Колумба. Не в пример Кортесу, завоевателю Мексики, которого поэт называет «главарем разбойничьей шайки», Колумб для него — великий герой, с чистым, как сияние солнца, открытым и неизмеримо щедрым сердцем.

Он подарил людям целый мир. Но вместе с тем открытие Америки принесло с собой новые страдания.

В «новом мире» завоеватели угнетают и грабят туземцев. «Цивилизаторы» доходят до того, что торгуют «черным деревом», то есть неграми, вывозя их как рабочую силу.

От жестокой колониальной действительности Гейне ищет утешения в утопии и так создает уже после выхо-

---

<sup>1</sup> Перевод И. Тыняновой.

да «Романсеро» небольшую поэму «Бимини», увидевшую свет только в 1869 году, когда поэта не было в живых. Из книги Вашингтона Ирвинга «Путешествия и открытия спутников Колумба» было заимствовано описание странствий мореплавателя Хуана Понсе де Леона. Испанский мореплаватель отправился в начале XVI века на поиски легендарного острова Бимини, лежащего в вест-индском архипелаге. По многочисленным легендам, это был блаженный остров, где бил источник, вода которого возвращает молодость и приносит счастье. Поиски Понса де Леона успехом не увенчались. Гейне с грустью изобразил седого старца с морщинистым лицом, все еще мечтавшего об открытии острова юности. Туземная женщина поет убаюкивающую песню о ключе молодости, но это только песня. Утопическая картина лазурного острова — лишь область поэзии, а подлинный остров Бимини — грустная страна забвения, которую обретает каждый ушедший из жизни. Гейне остался верен себе и в этой поэме, где отразилась мечта о вечной юности и вечном счастье. Утопия переплелась с современностью, история — с былью тех дней, когда писалась эта грустная, детски наивная и старчески мудрая сказка. Романтику авантюристов, трагителей и завоевателей новооткрытых земель, вояк и насильников Гейне сопоставляет с деяниями грязных кровавых палачей — от библейского деспота Олоферна до современных поэту усмирителей революционного движения в Венгрии и Италии, Радецкого и Гайнау:

Да, великие то были  
Игроки, бандиты, вору.  
Люди все несовершенны,  
Но уж эти совершали

Чудеса, перекрывая  
Зверства самой разъяренной  
Солдатни — от Олоферна  
До Радецкого с Гайнау!

Умиравший поэт слишком трезво смотрел на жизнь, чтобы увлекаться утопической романтикой легенд и сказок. «Тьма низких истин» вытесняла из его поэтического

---

<sup>1</sup> Перевод В. Левика.

сознания спасительную ложь о блаженном крае, где царят вечная молодость и немеркнущее счастье.

Перед ним без покрывал и масок стоял суетный, жадный, продажный и торгашеский мир.

Буржуазная нравственность, жалкие стороны мещанского быта — все это многократно и метко осмеяно великим сатириком.

Поэт скорбит об измельчании чувства человеческого достоинства, об упадке героических стремлений и высоких страстей, о вырождении естественных человеческих отношений, о том, что героическая пора буржуазных революций уступила свое место убожеству торгашеского строя.

В стихотворении «Помаре» изображена горестная судьба блестящей французской танцовщицы, которая пленяла зрителей своей пляской. Она носила гордую кличку Помаре, царицы острова Таити, отстаивавшей независимость своего народа от европейских миссионеров и хищников; и сама она была по облику своему и красоте подобна королеве. Но горька и трагична судьба этой «дамы с камелиями»: она умерла в больнице, всеми брошенная, забытая своими поклонниками, и жалко выглядели похороны бывлой царицы увеселительного заведения:

За носилками твоими  
Шли твой пес и куафер<sup>1</sup>.

Сюжеты и темы редко возникали у Гейне стихийно, произвольно, «по вдохновению». Они часто вызревали много лет. Возникая сперва в виде мимолетной мысли или идеи, они приобретали конкретную, образную форму, получавшую нередко большой обобщающий смысл.

Взять хотя бы «Помаре». Мысль о том, как в современном обществе гибнут лучшие и естественные человеческие чувства, как любовь и брак превращаются при капитализме в коммерческую сделку или проституцию, — эта мысль неоднократно встречается у поэта.

Так, во втором письме «О французской сцене» (1837) Гейне говорит о том, что главные мотивы французской комедии построены на отношениях мужчины и женщины. Но эти отношения отнюдь не смешны. И, описывая

---

<sup>1</sup> Перевод Л. Мея.

прекрасную игру актрисы Дежазе, блестяще исполняющей роль гризеток, Гейне замечает:

«Ах! Все это очень мило и смешно, и публика смеется; но когда я подумаю про себя, чем в действительности кончается подобная комедия, а именно — грязью проституции, больницей Сен-Лазар, столами анатомического театра, где *сагабиу*<sup>1</sup> нередко случается видеть поучительное зрелище, как вскрывают его бывшую возлюбленную... Тогда смех замирает у меня в горле, и если бы я не боялся показаться дураком в глазах самой просвещенной в мире публики, то я не прятал бы слез».

Через десять лет после того, как это было высказано, возникло стихотворение «Помаре», где поэт снова вернулся к резкому контрасту между мишурной роскошью жизни королевы варьете и ее жалкой судьбой:

Эта роскошь, этот вид  
Сердце мне в тисках щемит:  
Ах, ты с этой колесницы  
Ступишь прямо в дверь больницы!

Мысль об измельчании общества, об упадке высокой, жизнерадостной веры в творческую силу человека положена в основу стихотворения «Бог Аполлон».

Обратим внимание на композицию этого стихотворения. Оно построено как триптих, каждая из частей которого как бы изображает три стадии упадка «эллинского» мировоззрения.

Монахиня стоит у решетчатого окна монастыря, тоскуя по светлому миру греческих богов. По Рейну проплывает сказочный корабль с богом Аполлоном и девятью музами. И никакими молитвами не спастись монашенке от обаяния античной красоты.

Вторая часть стихотворения — это песнь Аполлона, бога музыки, это его воспоминания о прекрасной и гармонической жизни.

Но, изгнанный из Греции,  
Я всюду на чужбине,  
А сердце... сердце в Греции  
Живет еще и ныне<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Студент-медик (франц.).

<sup>2</sup> Перевод В. Левика.



Однако и песня Аполлона насыщена такими же ироническими, почти оффенбаховскими интонациями, как и первая часть стихотворения.

И когда монашенка пускается в путь, чтобы на больших дорогах разыскивать Аполлона, то оказывается, что поразившее ее видение было миражем и прекрасный водитель девяти муз, которого она видела на сказочном корабле,— это не лучезарный Феб, а кантор еврейской синагоги Файбиш:

Мастер он играть на лире,  
Но гораздо больше любит  
Он играть в тарок и в ломбер.

. . . . .

Шлюх в притонах амстердамских  
Он наwerbовал, и с ними,  
С музами своими, стал он  
Разъезжать за Аполлона.

Аполлон стал бродячим комедиантом, польские шляхтичи Сволочинский и Помойский (так примерно переводятся на русский язык их имена Крапиолинский и Вашляпский от бранных иностранных слов: *crapule* (франц.) — сволочь и *Waschlappen* (нем.) — тряпка), потерпев поражение в борьбе с царизмом, стали мелкими жуликами и живут, опустившись, в эмиграции («Два рыцаря»).

В балладе «Маленький народец» Гейне гротескно изображает, как расфранченный жених плывет к невесте по Рейну... в ночном горшке.

Этим филистерам не нужны высокие Аполлоновы песни. В маленьком мещанском мирке жених завлекает невесту совсем иными обещаниями:

Сальце есть, шкварок пара горсток,  
Головка репы в огороде моем,  
Есть и вина непочатый наперсток...  
Мы будем счастливы вдвоем!<sup>1</sup>

Мыши или люди — герои баллады? Этот иронический вопрос задает Гейне и не берется его разрешить.

Такое измелъчание человеческих душ и приводит поэта в отчаяние. Он до конца своих дней не выпускает

---

<sup>1</sup> Перевод Л. Пеньковского.

из рук оружия сатиры, чтобы сражаться с врагами политическими и литературными.

В том разделе «Романсеро», который называется «Ламентации», как и в «Последних стихотворениях», относящихся к 1853—1855 годам, лирические излияния поэта тесно переплетаются с полемическими выпадами против врагов — романтиков, тщедушных литераторов — буржуазных радикалов, против тех дворянских писателей, которые хотели привить немецкой поэзии чуждый ей, по мнению Гейне, классический объективизм и олимпийское бесстрашие.

Примечательно маленькое стихотворение «Платениды». Это — заключительный аккорд большой литературной борьбы, которую вел Гейне свыше двадцати лет с немецким писателем Августом Платеном-Галлермюнде и его приверженцами.

Молодой Энгельс в статье о Платене дал блестящую характеристику этого поэта, считая его по преимуществу политическим писателем, стоящим «дальше от Гете, но ближе к Берне». Энгельс подчеркнул рассудочный характер поэзии Платена и объяснил, что «поэтому Платен редко довольствуется простым складом песни; он предпочитает длинные, растянутые стихи, из которых каждый может уместить мысль, или искуственные лады оды, серьезный, размеренный ход которых словно требует почти риторического содержания. С искусством стиха Платену приходят и мысли, и это есть сильнейшее доказательство рассудочного происхождения его стихотворений»<sup>1</sup>.

Здесь не место останавливаться на внешних поводах яростной полемики, которую вел Гейне с Платеном. Достаточно сказать, что Платен в сатирической комедии «Романтический Эдип», высмеивая поздний немецкий романтизм, позволил себе попутно сделать выпады против Иммермана и Гейне, напечатавших язвительную эпиграмму на Платена (в «Путевых картинах», том II). Эпиграмма принадлежала перу Иммермана, которого Гейне назвал «высоким соратником», и сущность ее сводилась к тому, что Платен вместе с другими «восточными поэтами», то есть подражателями восточной лирике в немецкой литературе, стремится к сложности

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. II, стр. 46.

и утонченности языка, к формальной виртуозности и чисто внешней подражательности восточным образцам.

Кто воркует вслед за Саади, нынче в крупном авантаже.  
А по мне, Восток ли, Запад,— если фальшь, то фальшь все та же.

...Ты, поэт маститый, песней мне напомнил Крысолова:  
«На Восток»,— и за тобою мелкота бежать готова.

Чтут они коров индийских по особенным условиям:  
Им Олимп готов отныне — хоть в любом хлеву коровьем.

От плодов в садах Шираза, повсеместно знаменитых,  
Через край они хватили — и газелями тошнит их <sup>1</sup>.

Взбешенный Платен не замедлил отомстить обидчикам. Претендуя на роль немецкого Аристофана, Платен в комедии «Романтический Эдип» не остановился перед грубостью и клеветой. Он перешел от литературной полемики к откровенному сведению личных счетов. К тому же Платен позволил себе весьма некрасивые намеки на «низкое» еврейское происхождение Гейне.

В запальчивости поэт ответил Платену ядовитым и беспощадным памфлетом, составившим основную часть третьего тома «Путевых картин». Конечно, основания для разногласий между Гейне и Платеном лежали не только в пределах литературы. Но эту полемику, имевшую глубокие социально-политические корни и серьезный общественный смысл, в данном случае мы берем лишь с одной, чисто литературной стороны.

Поэтому и остановимся на той части памфлета, где Гейне характеризует манеру Платена писать стихи. Он отмечает заслуги Платена в стихотворной метрике, но сравнивает его искусство с упражнениями акробатов, балансирующих на канате, танцующих на яйцах и становящихся на голову.

Гейне высказывает много интереснейших принципиальных соображений по вопросу об искусстве поэзии, где все отдано во власть формы.

«Никогда те глубокие, естественные звуки,— пишет Гейне в «Путевых картинах»,— какие мы находим в народной песне, у детей, у других поэтов, не выходили

---

<sup>1</sup> Перевод В. Зоргенфрея.

из души Платена, не расцветали там откровением; тяжкое усилие, которое ему приходится проделать над собою, чтобы сказать что-нибудь, он именует «великим подвигом слова»; до такой степени чуждо ему существо поэзии, что он не знает даже, что только для ритора слово — есть дело, для истинного же поэта оно — событие. В противоположность тому, что свойственно истинным поэтам, язык не становится у него мастером, но сам он, наоборот, стал мастером в языке или, скорее, на языке, как виртуоз на инструменте. Чем больше успехов достигал он в технике такого рода, тем более высокого мнения был он о своем мастерстве; ведь он научился играть на все лады, он сочинял самые трудные стихотворные пассажи, иной раз поэтизировал, так сказать, на одной струне и сердился, когда публика не аплодировала».

Из этого высказывания Гейне (конечно, полемического) видно, что спор шел, по существу, о двух различных путях немецкой лирики.

Один из этих путей вел к перенесению на немецкую почву чужой ритмики и чужого формального мастерства (поэтов мусульманского Востока и античной древности).

Другой путь был направлен к сохранению народности в лирике, идущей непосредственно от эмоций и переживаний поэта.

Гейне решительно выступил против первого пути развития немецкой поэзии, считая его реакционным. Он подчеркивал в своем памфлете на Платена, что последний и в области поэзии желает быть только графом и держаться своего дворянства, и поэтому он «как бесплодное существо растекается дрябло и поверхностно в газелях».

Гейне доказывал, что можно научиться писать стихи с правильными размерами и ритмами, но нельзя научиться быть настоящим поэтом.

Вот его мысль, выраженная в письме к Иммерману (25 апреля 1830 года): «Вы, мой милый Иммерман, довольно часто грешите против внешних законов метрики, которые, впрочем, не трудно знать назубок; но вы редко грешите против внутренней метрики, нормой которой является — биение сердца. Особенно это выявляется в ваших цезурах; они — таинственный вздох

музы, и большая или меньшая длительность этого вздоха знакома лишь тому, кто покоится в ее объятиях. В цезурах — ваша метрическая сила, которая особенно замечается в ваших сонетах против Платена. Бог знает, в чьих педантических объятиях он отбарабанивает свою метрику, которую он познает при помощи взвешивания слогов».

Издеваясь над Платеном и поэтами формального виртуозного искусства, Гейне всякий раз подчеркивает, что голой выучкой нельзя добиться подлинного поэтического чувства. Уже в зрелом возрасте, давая новую оценку творчеству своего учителя метрики А.-В. Шлегеля, Гейне указывает, что и этот стихотворец «только заслуженный школьный учитель». Те, которые высиживают в мучительной упорной работе свою форму, высиживают и содержание, то есть оно получается деланным, вымученным.

Но это отнюдь не значит, что человек, одаренный поэтическим чувством, может не думать о том, как писать.

Беседы Гейне с друзьями и современниками, писавшими стихи, наставления, которые он давал молодым поэтам, показывают, какую роль придавал он работе над стихом, тщательному выбору слов.

Как известно, уже в двадцатых годах Гейне, разрушая старую эстетику, определявшую специально поэтические и специально прозаические слова, доказывал, что поэтично то, что образно отражается в взволнованном сердце поэта и находит свое выражение в соответствующей форме.

Такой формой для лирической поэзии Гейне считал народную песню. Но при этом он указывал, что простое подражание немецкому фольклору является бесплодной стилизацией.

«Дело ведь в том, — писал Гейне, — чтобы, уловив дух народной песни и пользуясь его знанием, создать новые формы применительно к нашим потребностям. Поэтому так безвкусно звучат так называемые народные песни тех господ, которые самый современный материал, почерпнутый в образованном обществе, облачают в форму, какую, быть может, находили подходящей для выражения своих чувств честные ремесленные подмастерья двести лет назад. Буква умерщвляет, но дух дает жизнь».

Гейне и искал народный дух для своей поэзии; в нем черпал он материал для лирических стихов.

Занимая самостоятельную позицию в области поэтики, Гейне утверждал, что внешняя форма поэтического произведения, его ритм и язык непосредственно связаны с внутренним миром художника, с его мировоззрением. «Классицизм» Платена, его последователей и последний был для поэта неразрывно связан с дворянской идеологией, с мировоззрением «аристократов и попов».

Отсюда вытекает принципиальная ненависть Гейне к Платену и его последышам, «платенидам», которые перпевают «Илиаду» и «Одиссею»:

Илиады, Одиссен  
Ты хвастливо нам сулишь  
И заране величайшим  
Мужем вокруг себя глядишь.

Мертв давно дворянчик старый,  
Но оставил семя он...  
О, я знаю этих жалких  
Трутней будущих времен<sup>1</sup>.

В литературной сатире «Платениды» звучит неумирающее в Гейне чувство ненависти к дворянству и его идеологии.

Гейне требовал, чтобы поэтический язык не был формально изысканным, напыщенно мертвым, но чтобы он придавал произведению определенный локальный колорит.

Выступая против «фальшивой идеализации» романтической школы, он подчеркивал, что в «субъективном стихотворении мы должны узнавать местную обстановку, в которой живет поэт».

В рецензии на стихи своего друга Иоганна Баптиста Руссо Гейне считал положительной стороной творчества писателя то, что от его стихотворений «веет духом прирейнских земель, и мы повсюду видим на них отпечаток тамошней жизни и деятельности тамошнего народного характера со всей его жизнерадостностью, гра-

---

<sup>1</sup> Перевод Д. Минаева.

цией, любовью к свободе, к подвижности и неосознанной глубиной».

И сам Гейне — обращался ли он к историческому сюжету или создавал стихотворения из современной жизни — всегда придавал существенное значение тому, что составляет фон произведения, воссоздает обстановку, время, действие.

Возьмем, к примеру, балладу «Поле битвы при Гастингсе». В ее основе лежит историческое событие: 14 октября 1066 года войска норманнского герцога Вильгельма одержали победу под Гастингсом, над англосаксонским королем Гарольдом II, который пал на поле брани. Победа норманнов принесла им завоевание Англии. Но Гейне заинтересовался в данном случае не общеполитическим значением этого события, а, казалось бы, мелким фактом, изложенным французским историком Огюстеном Тьерри в книге «История завоевания Англии норманнами». Вот что сообщает Тьерри, следуя за старинными хрониками: «Два саксонских монаха, Асгот и Айльрик, посланные настоятелем Вальдгема, просили разрешения перенести останки своего благодетеля к себе в церковь, что им и разрешили. Они бродили между грудями тел, лишенных оружия и одежды, и не находили того, кого искали: так был он обезображен ранами. В печали, отчаявшись в счастливом исходе своих поисков, обратились они к одной женщине, которую Гарольд, прежде чем стать королем, содержал в качестве любовницы, и попросили ее присоединиться к ним. Ее звали Эдит, и она носила прозвище Красавицы с лебединой шеей. Она согласилась пойти вместе с обоими монахами, и оказалось, что ей легче, чем им, найти тело того, кого она любила».

Этих нескольких скупых строк было достаточно для поэта, чтобы силой фантазии воссоздать весь суровый облик англосаксонского средневековья. Он сохранил простой, безыскусственный тон повествования и вложил сюжет в строгие строфы. Именно так должен был рассказывать летописец XI века:

Аббат Вальдгема тяжело  
Вздохнул, смущенный вестью,  
Что саксов вождь — король Гарольд —  
При Гастингсе пал с честью.

И двух монахов послал аббат,—  
Их Асгот и Айльрик звали,—  
Чтоб тотчас на Гастингс шли они  
И прах короля отыскали<sup>1</sup>.

Под этими словами хроникера все же теплится горячая искра поэта, которая разгорается пламенем, когда дело касается настоящей героини баллады — Эдит Лебязьей Шеи. Историки лишь упоминают о покинутой любовнице короля, но не дают ее внешнего и внутреннего облика. В балладе же Эдит вырастает в живую и полную трагизма фигуру отвергнутой женщины, до конца своих дней хранящей любовь к Гарольду. Горе и время нанесли ей удары, покрыли серебром седины ее волосы, но она все еще красива и стройна. Поэт создает пластический образ Эдит. Она идет по полю, пропитанному кровью, заваленному грудями обезображенных тел, и ищет, ищет любимого. «Неистовый ветер ночной играл ее волосами седыми», а она

Ступала босою ногою,  
И взгляды пристальных глаз ее  
Летели острой стрелою.

Эти поэтические детали врезаются в память, и образ Эдит, исполненный драматизма, оживает в балладе.

Целый день искала стареющая женщина любовь своей молодости — и нашла.

Она целовала бледный лоб,  
Уста с запекшейся кровью,  
К раскрытым ранам на груди  
Склонялася с любовью.

К трем милым рубцам на плече его  
Она прикоснулась губами,—  
Любовной памятью были они,  
Прошедшей страсти следами.

И когда монахи на носилках понесли своего короля,— Эдит Лебязья Шея «шла за гробом своей любви».

Любовь и смерть неразлучны. Эта мысль идет в творчестве Гейне с первых стихов «Юношеских страданий». И в «Романсеро» в новом качестве идея беззаветной любви воскресает в балладах и в лирике.

---

<sup>1</sup> Перевод Ал. Блока и Е. Книпович.



В «Поле битвы при Гастингсе» скупыми выразительными средствами в метрически неправильных, построенных на паузах и передвижных цезурах, строфах выражены суровый и дикий характер эпохи, ее людей, ее нравов.

Чтобы убедиться в том, насколько Гейне умел воссоздавать дух эпохи чужих стран, психологию своих героев самого различного социального положения,— сопоставим образ Эдит Лебязьей Шен с персонажами маленького стихотворения «Азра». В нем в еще более прямой форме выражена та же мысль о близости любви и смерти.

Когда Гейне читал известный трактат Стендаля «О любви» (1822), его внимание было привлечено несколькими арабскими притчами, переданными автором трактата.

I. «Сагид бен-Ага спросил однажды одного араба: «Какого ты племени?» — «Я из того племени,— ответил араб,— в котором умирают, как только полюбят». — «Ты, значит, из племени Азры?» — «Да, клянусь властелином Каабы, я из этого племени». — «Почему же вы любите таким образом?» — «Наши женщины прекрасны, а наши юноши целомудренны».

II. «Однажды спросили Аруа бен-Гезама из племени Азры: «Правда ли, что из всех людей вы испытываете наиболее нежную любовь?» — «Да, это правда,— ответил Азра.— Я знал в своем племени тридцать юношей, которых смерть унесла и у которых не было другой болезни, кроме любви».

III. «Один араб из племени Бени-Фазарата сказал однажды другому арабу из племени Бени-Азра: «Я думал до сих пор, что смерть от любви — сладкая и благородная смерть. Но это, в сущности, глупость и слабость». — «Ты не говорил бы таким образом,— ответил другой,— если бы видел наших окутанных покрывалами женщин с их большими черными глазами, обрамленными длинными ресницами, если бы ты видел, как зубы их блестят меж красных уст, когда они улыбаются».

Эти коротенькие притчи с их восточной афористичностью вдохновили Гейне на одно из лучших его стихотворений — «Азра». В шестнадцати строках выражена мысль о двух неразлучных спутницах человека — любви и смерти. С удивительным мастерством поэт передал

Негу знойного арабского юга, сказочную обстановку султанского дворца:

Каждый день в саду гуляла  
Дочь прекрасная султана,  
В час вечерний, в той аллее,  
Где фонтан, белея, плещет<sup>1</sup>.

Во второй строфе является юный раб, тайно влюбленный в дочь султана. Чтоб подчеркнуть восточный колорит стихотворения, поэт вводит повторы:

Каждый день невольник юный  
Ждал принцессу в той аллее,  
Где фонтан, белея, плещет.  
Ждал и с каждым днем бледнел он.

Повторение слов «каждый день», места действия, «где фонтан, белея, плещет», навязчиво внушает мысль о монотонном течении жизни невольника, таящего страсть в пышном султанском дворце, о роковой неизбежности его душевной драмы.

В третьей строфе это однообразие нарушается событием:

Подойдя к нему однажды,  
Госпожа спросила быстро:  
«Отвечай мне, как зовешься,  
Кто ты и откуда родом?»

В последней, четвертой строфе — развязка стихотворения, неизбежность трагического исхода.

И ответил раб: «Зовусь я  
Мохаммед. Моя отчизна —  
Йемен. Я из рода Азров —  
Полюбив, мы умираем».

Эта реплика тающего от безнадежной страсти невольника поражает своей лаконичностью и глубиной чувства. Необходимо отметить, что Гейне придал иной, более реальный смысл реплике невольника, чем это сделано в арабских притчах, приведенных Стендалем. Там способность умирать от любви, приписанная арабскому племени Азра, объяснена, если можно так выразиться,

---

<sup>1</sup> Перевод В. Левика.

этнографически. У Гейне безнадежность любви истолкована как социальное различие между высокородной дочерью султана и человеком низкого происхождения — рабом. Когда-то в юности сам Гейне чувствовал, полюбив, социальную пропасть между ним и любимой, дочерью банкира. Возможно, что реминисценции этой горькой любви пробудились в сердце поэта, когда он создавал «Азру». Но дело не в этом. Само стихотворение, великолепно выражая квинтэссенцию Востока, написано с простотой народной песни, с хорейской легкостью арабо-испанского романса. Это лишний раз доказывает правоту Гейне, выступающего против искусственно насажденной на немецкую почву формы восточной или античной поэзии. И едва ли какие-нибудь газели Платена с их лощеной утонченностью персидской поэзии могут выдержать испытания по сравнению с глубиной и правдивостью чувств, выраженных в этих шестнадцати строках.

Разнообразный и остро современный по содержанию новый стихотворный сборник «Романсеро» сразу завоевал горячие симпатии читателей. В течение двух месяцев (октябрь — ноябрь 1851 года) Кампе, почувствовав успех, выпускает одно за другим четыре издания «Романсеро» — большим для того времени тиражом по пять-шесть тысяч экземпляров, всего больше двадцати тысяч.

Реакция властей была не менее быстрой: уже в начале ноября 1851 года в Вене была запрещена продажа «Романсеро». Причиной послужило стихотворение «Мария-Антуанетта». Не надо забывать, что героиня стихотворения была австрийской принцессой и напоминание о ее казни раздражало австрийские власти. В письме к Кампе от 8 декабря 1851 года Гейне связал это запрещение «Романсеро» с общим наступлением реакции после разгрома революции 1848 года: «Для австрийцев, право, не новость, что Мария-Антуанетта была обезглавлена, и они давно примирились с этим историческим фактом. Если вам, дорогой Кампе, за последние четыре года не запретили в Австрии ни одного издания, то это вполне естественно; ведь это были именно тучные годы революционного движения, и только теперь начинаются тощие».

Запреты сборника последовали в мелких немецких княжествах, а в феврале следующего года комиссия

берлинского суда постановила уничтожить «Романсеро» за «безнравственность его содержания».

Но административные запреты лишь способствовали интересу к новому сборнику. Отдельные стихотворения широко распространялись в списках, заучивались наизусть, и революционная молодежь повторяла сатирические строки, направленные против прусской монархии и католичества.

4

«Лирика умирания» — так принято называть поэзию «матрачной могилы». Исследователи творчества Гейне до обидного мало говорят об этой своеобразной лирике, рожденной в столь трагической обстановке. На первый взгляд может показаться, что цикл «Ламентации», составляющий вторую часть «Романсеро», и стихи 1853—1855 годов однообразны по теме и представляют собой унылое повторение горьких мотивов предстоящего расставания с земным миром. Но в этой «лирике умирания», если пристально взглядеться в нее, нет гнетущего однообразия. Печаль, вполне понятная для тех обстоятельств, которые рождали ее, сменяется воинствующим голосом поэта, продолжающего сражаться против всего злого, несправедливого, уродливого, позорящего извечную красоту земли и природы. Казалось бы, поэт, замкнутый в узкий мирок «матрачной могилы», должен углубиться в свои боли и страдания — и ничего за ними не видеть, не чувствовать. Этот мирок микстур и порошков, пиваков и горчичников, мирок, населенный врачами и сиделками, согретый сочувствием жены и друзей, действительно вошел в лирическую поэзию этих лет. Некоторые стихотворения по интимности чувств напоминают не то дневник, не то исповедь:

Тот, в ком сердце есть, кто в сердце  
Скрыл любовь, наполовину  
Побежден, и оттого я,  
Скованный лежу и стыну.

А едва умру, язык мой  
Тотчас вырежут, от страха,  
Что поэт и мертвый может  
С гневной речью встать из праха.

Молча я сгнию в могиле  
И на суд людской не выдам  
Тех, кто подвергал живого  
Унизительным обидам<sup>1</sup>.

Какой кипучий темперамент чувствуется в этих строках обреченного на смерть поэта, вспоминающего о том, как гамбургские родственники расправились с его творчеством. В зашифрованных инвективах он обрушивается на Соломона Гейне, которого считает «убийцею поэта». Что-то библейское, подобное гневным речам пророков, слышится в таких стихотворениях, как «Орфестическое» или «Да не будет он помянут». Эпизоды борьбы за наследство отразились в ряде стихотворений, где ярость выражается огненными словами, где ненависть к истерзавшим его родичам достигает вершины.

В диком бешенстве ночами  
Потрясаю кулаками  
Я с угрозой, но без сил  
Никнут руки — так я хил<sup>2</sup>.

Разумеется, в лирике последних лет есть и «ламентации», сетования на то, что приходится расставаться с жизнью. В бессонные ночи перед закрытыми глазами поэта вновь и вновь проходят картины и образы всей его жизни — от дней детства и до горьких часов предсмертных страданий. Тоска по родной Германии не покидала его. Он часто повторял: «О, если бы я еще раз мог увидеть мою родину, если бы мне было дано умереть в Германии!..»

В странном, болезненном стихотворении «Цитрония» он видит себя малышом в детской школе у сердитой старухи воспитательницы. А вот он, полный сил юноша, сидит в сельском кабачке на рейнском берегу в Годесберге и утоляет жажду вином. Всплывает тема двойника:

Он бледен и худ, ни кровинки в лице,  
Он выглядит слабым и хворым  
И так раздражающе смотрит в глаза,  
С насмешкой и горьким укором.

---

<sup>1</sup> Перевод В. Левика.

<sup>2</sup> Перевод Л. Руст.

Чудак утверждает, что он — это я,  
Что мы с ним одно и то же,  
Один несчастный больной человек  
В бреду, на горячем ложе,

Что здесь не харчевня, не Годесберг,  
А дальний Париж и больница...  
Ты лжешь мне, бледная немочь, ты лжешь!  
Не смей надо мной глумиться!<sup>1</sup>

*(«В мозгу моем пляшут, бегут и шумят...»)*

Любовная драма юности оживает перед ним. Загородная вилла Соломона Гейне в Оттензене, иносказательно названная поэтом Аффронтенбургом («Замком оскорблений»), описана со множеством вполне реальных деталей. Так и видишь каменный дом с мезонином и башенками, где вращается ржавый скрипящий флюгер. И все в доме, от слуг до приживальщиков и семьи дяди, должны держать нос по флюгеру, боясь резкого дуновения ворчуна Борея. Этот образ прозрачно раскрывается: строгий и своенравный старик Соломон Гейне подобен древнему богу северного ветра с его сильными порывами. Так же в деталях описан нарядный парк с мраморным водоемом. Струящаяся вода наводит на мысль о слезах, которые проливал юный поэт в этом уютном для него доме, где мечтательная любовь встретила жестокое непонимание.

Проклятый сад! Там нет скалы,  
Там нет заброшенной аллеи,  
Где я не лил бы горьких слез,  
Где сердце б не терзали змеи.

Там не нашлось бы уголка,  
Где скрыться мог я от бесчестий,  
Где не был узавлен одной  
Из грубых или тонких бестий<sup>2</sup>.

Эти «бестии», названные лягушками, жабами и крысами, — все та же гамбургская родня, свивавшая вокруг юноши сеть козней, интриг и сплетен.

Короткие минуты встреч с любимой проскальзывают в прощальных стихах, в беглых воспоминаниях, озаряю-

---

<sup>1</sup> Перевод В. Левика.

<sup>2</sup> Перевод В. Левика.

Она — котенок хилый;  
Как пес больной, он зачах,  
Пожалуй, у них обоих  
Неладно в головах.

Цветком себя мнит подруга,  
Влюбленным лотосом мнит,  
А он, ее бледный спутник,  
Являет месяца вид<sup>1</sup>.

Лирические послания Мушке перемежаются со стихотворениями, посвященными общественным и политическим событиям. Даже в «Завещании», которое могло бы вызвать серьезное отношение к теме, проглядывает старый насмешник Гейне. Он вводит в стихотворение литературную полемику; швабскому поэту Уланду, страдающему творческим запором, поэт оставляет бутылку слабительной воды, Менцелю, «охраннику нравственных высот», — игрушечный пистолет, которым он может пугать жену; он завещает:

Портрет, на коем представлен мой зад,—  
Швабской школе: мне говорят,  
Мое лицо вам неприятно —  
Так наслаждайтесь частью обратной<sup>2</sup>.

В том же «Завещании» содержатся и политические выпады: «Свободный, народный немецкий пыл — мыльный пузырь из лучших мыл» — завещает поэт цензору города Кревинкеля (символ захолустья), ночной колпак — люнебургскому либералу Рудольфу Христиани, чтобы тот крепче спал сном праведника, а

Деяния, коих свершить не успел.  
Проект отчизноспасательных дел  
И от похмелья медикамент  
Тебе завещаю, германский парламент.

И хотя многое из политической жизни Германии ускользало от тяжелобольного Гейне, он по-прежнему оставался в рядах демократии, он, как мог, боролся против беззубого либерализма, антинародной деятельности немецких парламентариев, националистов.

---

<sup>1</sup> Перевод В.с. Рождественского.

<sup>2</sup> Перевод Ю. Тынянова.





В эту пору поэт пишет басни—новый для него жанр, в котором он видит оружие для политической и личной борьбы («Король Длинноух I», «Клоп», «Добродетельный пес»).

По своей политической остроте выделяется стихотворение «Бродячие крысы». Судьба его не совсем обычна: не напечатанное при жизни поэта, оно не может быть даже точно датировано. Судя по тому, что стихотворение написано на больших листах бумаги карандашом, можно отнести его возникновение к периоду «матрачной могилы». Опубликовано после смерти поэта, в 1869 году, Адольфом Штротдманом в журнале «Die Gartenlaube», оно вызвало большие споры, продолжающиеся и сейчас.

Современный немецкий исследователь Карл Гейнц Ган (Веймар), посвятивший этому стихотворению специальный этюд<sup>1</sup>, высказал любопытную догадку, что звуковая игра словами «radikal» (радикальный) и «ratenkahl» (крысино-голый) могла вообще послужить толчком к возникновению стихотворения, особенно образа бродячих крыс. Известно, что Гейне любил словесные остроты такого рода и широко пользовался каламбурами, заново осмысливая придуманные им неологизмы. Как разительный пример можно привести в поэме «Германия. Зимняя сказка», где вместо обычного «aristokratisch» — «aristokrätzig» (от нем. kratzen — скрести, царапать когтями).

Основное в «Бродячих крысах» — сатира на самодовольных и эгоистических буржуа («сытых крыс»), дрожащих за свое благополучие. Вот как им представляется ватага крыс, жаждущих отнять у них сытое счастье:

Сих радикалов когорта  
Не верит ни в бога, ни в черта,  
Они не крестят свой приплод,  
Владеет женами весь народ.

Сих чувственных крыс кагалу,—  
Им только бы жрать до отвалу,  
Не мыслят они при жратве и питье,  
Что наше бессмертно бытие.

---

<sup>1</sup> Karl-Heinz Hahn, Aus der Werkstatt deutscher Dichter, Halle (Saale), 1963, S. 57—70.

Интересна мысль автора о том, что Бертольт Брехт в некоторых стихотворениях и балладах продолжил традицию Гейне и воскресил его художественную форму.

Дикая эта громада  
Не боится ни кошки, ни ада;  
У них ни дома, ни денег нет,  
А желают делить по-новому свет<sup>1</sup>.

В строках, написанных нарочито вульгарным раешником (Bänkelsang) передается гротескно представленный утрированный ужас благонамеренных мещан, боящихся господства «голодных крыс»:

И твари эти опасны,  
И морды их ужасны;  
Острижены все под égalité,  
Во всей красоте крысы те.

(К сожалению, в прекрасном переводе Ю. Тынянова смысл каламбура Гейне «gadikal» и «gattenkahl» не передан.)

Некоторые критики преднамеренно видели в этом стихотворении полное отождествление автора с изображенными им испуганными обывателями.

Если не учитывать всей совокупности мировоззрения Гейне, можно составить крайне одностороннее суждение об этом стихотворении. А ведь сам поэт в предисловии к «Лютеции» напоминал, что, несмотря на все колебания и недомолвки, его нельзя обвинять в отсутствии «твердого убеждения»: «...тот, кто уловит дух моих слов, всюду увидит самое строгое единство мысли и неизменную привязанность к делу человечества, к демократическим идеям революции». Есть много примеров тому, как Гейне осмеивал не эти идеи (по утверждению его врагов), а только те нелепые формы, «медвежьи шкуры», в которые их хотят нарядить националисты-тевтономаны или примитивные эгалитаристы. Припомним, что «тенденциозный медведь» Атта Троль, сатирически изображенный Гейне, тоже острижен под «égalité» и проповедует уравниловку для льва и осла. Та же глубокая ирония, с какой изображен Атта Троль, соединяющий в себе черты эгалитариста с национализмом, пронизывает и фантастическое описание крысиного похода на собственнический мир:

Они бегут без оглядки  
Мили, милей десятки,  
Вперед без отдыха, все вперед,—  
Ни ветер, ни буря их не берет.

---

<sup>1</sup> Перевод Ю. Тынянова.

Именно басенно-иронический тон самого поэта, рисующего в сгущенно-карикатурных красках легион голодных крыс, гармонирует со столь же карикатурным изображением поддавшихся панике сытых господ:

Ружья мещане хватают,  
Попы в набат ударяют:  
Государства моральное существо —  
В опасности страшной имущество!

Ни звон колокольный, ни богу обеты,  
Ни достопремудрых сенатов декреты,  
И даже ни пушки, ни ружья, ни плети  
Уже не помогут вам, милые дети.

Гейне предрекает обреченность старого режима, опираясь на «голос логики» века: «Дьявол-логик!» — говорит Данте. Страшный силлогизм околдовал меня, и если я не могу опровергнуть посылку, что «все люди имеют право есть», я вынужден подчиниться и всем выводам, вытекающим из нее», — писал Гейне в предисловии к «Лютеции».

Поэт с ясностью видел, до чего жалки словесные хитросплетения церковников и адвокатов буржуазии, старающихся сдержать стихию грядущей революции. Туманным разглагольствованиям о бессмертии души и проповеди покорности противостоят могучие требования народных масс: «Хлеба и работы!»

Крыс не ловят в силлогизмы;  
Крысы скачут через софизмы.

В голодном желудке найдется место  
Лишь супо-логике с базисом теста,  
Лишь в масле жареным постулатам  
Да геттингенским колбасо-цитатам.

Треска молчащая, в масле, с приправой,  
Любима всей радикальной оравой  
Гораздо больше, чем Мирабо  
И Цицерон с речами его.

Любопытно, что в рукописи Гейне имеется впоследствии им отвергнутая строфа, содержащая прямое его обращение к сытым хозяевам жизни:

Was ist thun in dieser Noth?  
Ich rath Euch, Ihr Herrn, stopft mit Brod,  
Mit Fleisch, mit Kuchen sogar  
Die Mäuler der schwarzen Schaar.

(Что делать в такой беде? Я советую вам, господа, заткните хлебом, мясом и даже пирожным глотки этой черной толпе).

Должно быть Гейне нашел слишком резким субъективное вторжение в «объективный мир» изображенных им гротескных образов. Ясно, что он ставил себя над перепуганными буржуа и с саркастической издевкой давал им советы, как избежать катастрофы.

«Бродячие крысы», возможно, остались фрагментом, идущим в русле таких социальных сатир, как «Атта Троль», «Ослы-избиратели» и «Мария-Антуанетта». Бросается в глаза сходство художественного приема в «Бродячих крысах» и в «Марии-Антуанетте». И здесь и там в гротескно-фантастических образах подтверждается вполне реальная мысль о неизбежности гибели старого общества: феодального в «Марии-Антуанетте» и буржуазно-собственнического в «Бродячих крысах».

В последние годы поэт особенно болезненно ощущает антагонизм роскоши и нищеты, сытости и голода.

Современность представляется Гейне крикливым базаром, где торжествуют сытые негодяи, по праву кулака низвергающие благородных и честных «рыцарей духа». Эта мысль была основой «Романсеро», и она выражена в стихотворении «Валькирии»:

Власти спорят, люди страждут,  
Короли господства жаждут,  
Власть — как благо им дана!  
Добродетель их — война!

Гей, несчастные, поверьте —  
Не спасет броня от смерти,  
И герой в бою разбит,  
А мерзавец победит<sup>1</sup>.

К этому же горькому убеждению поэт возвращается и в одном из последних стихотворений «Землю губит злой недуг»:

Гордо мчащийся герой  
В спину поражен стрелой,  
И забрызганные ядом  
Лавры достаются гадам<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Перевод Л. Гинзбурга.

<sup>2</sup> Перевод В. Левика.

«Умные звезды» смотрят с высоты на «глупый мир» и даже льют золотые слезинки сожаления. Старые образы из «Книги песен» возникают опять, но в новом качестве. Спокойный и возвышенный мир звезд уже нужен поэту не для любования, а для резкого противопоставления земной сумятице. Звезды держатся вдали от земного зла:

Нет у мудрых звезд желанья  
Разделить с людьми страданья,  
Позабыть, как род людской,  
Свет и счастье, жизнь, покой.

Нет желанья вязнуть в тине,  
Погибать, как мы, в трясине  
Или жить в помойной яме,  
Полной смрадными червями.

Но как бы ни была полна горестей, противоречий и лишений человеческая жизнь, в поэте не гаснет до последнего часа желание не расставаться с нею и творить. Он славит «уют гнезда земного», его одолевают «вавилонские заботы» о будущей участи жены Матильды, которую он охотнее оставил бы в диком лесу, чем в этом страшном мире.

С той определенностью, с тем пристрастием к обрисовке деталей, которое вообще характерно для поэзии Гейне, он создает насмешливо-лирическое стихотворение «Поминки». Тут все достоверно: и завет поэта хоронить его без всяких обрядов, и имена жены Матильды и ее подруги Паулины, и предвиденная поэтом грусть жены с наивно сентиментальным восклицанием по-французски: «*Rauve homme!*», и удивительно четкое видение Монмартрского кладбища в Париже, где он завещал себя похоронить:

Не прочтут унылый кадош,  
Не отслужат мессы чинной,  
Ни читать, ни петь не будут  
В поминальный день кончины.

Но, быть может, на поминки,  
Если будет день хороший,  
На Монмартр моя Матильда  
С Паулиной выйдет все же.

Принесет из иммортелей  
Для могилы украшение  
И, вздыхая: «Pauvre homme!»  
Прослезится на мгновенье<sup>1</sup>.

И тут не обошлось без иронической концовки: поэт просит «милую толстушку» взять фиакр, чтобы не устать на обратном пути.

Беспримерное мужество Гейне не дало ему впасть в отчаяние, которое могло бы обесцветить пестрые краски поэзии и превратить его последние стихи в однообразный крик погибающего.

Наряду с бесконечно грустными стихотворениями приговоренного к смерти сверкает задорная шутка, публицистическая полемика сочетается с лирически-сентиментальными воспоминаниями о прошлом. Неудовлетворенность современностью, как отголосок разочарования в неудавшихся европейских революциях 1848 года, приводит Гейне к сопоставлению между «эпохой героев» и жалким временем, в которое он живет. В одном из последних стихотворений, озаглавленном «К Мушке» («Я видел сон: луной озарены...»), перед умственным взором поэта проходят «легенды веков». В его сознании громоздятся циклопические постройки былых культур, некогда цветущих, а ныне превращенных в величественные развалины. В рамке сна поднимаются эти развалины — разбитые статуи древних богов, рухнувшие колонны храмов, а в мраморном саркофаге лежит и грезит мертвец — и это сам поэт. «Легенды веков» проносятся перед ним. Он видит веселых богов греческого Олимпа, героев Трои, библейских персонажей, эллинских героев. Смесь верности и предательства, любви и ненависти, мужества и трусости — все слилось в потоке мировой истории, где властвуют жизнь и поэзия. Гейне противопоставляет два мира: жизнерадостный, эллинский, и мрачный, догматический мир древней Иудеи:

Прекрасный грек — и мрачный иудей!  
Везде контраст пред любопытным взором;  
И ярый хмель, как хитрый чародей,  
Опутал все причудливым узором<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Перевод Н. Зиминной.

<sup>2</sup> Перевод В. Левика.

Этот хмель поэзии кружит голову и вводит странный образ цветка страстей — пассифлоры. Мистический цветок, в чашечке которого якобы запечатлены орудия пытки Христа, получает новое истолкование. Это цветок страсти поэта, и в венчике — абрис головы любимой женщины. Любовь, по концепции Гейне, единая владычица мира, единственная радость, что дороже всего на свете.

Но вот многоликий и взбудораженный мир поэтической мечты исчезает, сон уступает место яви. Пробуждение прозаически ужасно. Исчезли герои и мученики, и все покрывает пронзительный крик Валаамовой ослицы, олицетворяющей пошлость жизни:

Проклятя, брань какой-то дикий рев!  
Сей нудный диспут мог бы вечно длиться,  
Но, заглушив пророков и богов,  
Взревела Валаамова ослица.  
И-а! И-а! Визжал проклятый зверь,—  
И он туда ж, в премудрый спор пустился!  
Как вспомню, дрожь берет еще теперь,  
Я сам завыл со сна — и пробудился.

Пробуждение носит, разумеется, символический характер. Возвращение к жизни — трагично, и поэт видит себя в хаосе и сумятице позорно-пошлого и жалкого окружения. Это стихотворение чуть ли не последний вздох Гейне по героическому, о котором он мечтал и которое славил.

Поэт работал до последнего дня жизни.

16 февраля 1856 года под вечер, несмотря на страшную слабость и мучительные боли, посеребрившими губами он произнес: «Писать!» — и затем добавил: «Бумаги, карандаш!..»

Это были его последние слова. Карандаш выпал из рук. К утру 17 февраля его не стало. Если к кому-нибудь можно применить хотя бы выражение: «Он умер на боевом посту», то это именно к Генриху Гейне. Буквально сбылись слова поэта из его прощальной декларации:

Но я — не побежден. Оружье цело!  
Все цело, — только сердце пополам!

И через столетие после смерти Гейне его поэтическое оружие разящей сатиры наносит смертоносные удары врагам революционной демократии.

«Город Геттинген, прославленный своими колбасами и университетом, принадлежит королю Ганноверскому, в нем имеются 999 домашних очагов, разнообразные церкви, один родильный дом, одна обсерватория, один карцер, одна библиотека и один винный погребок, где отличное пиво... Сам город красив, но он лучше всего, если станешь к нему спиной. Вероятно, он построен очень давно, так как помнится, когда пять лет назад я был зачислен в местный университет, а затем вскоре оттуда отчислен, город уже казался седым и нравоучительным и в нем уже имелись в избытке педеля, пуделя, диссертации, *thés dansants*<sup>1</sup>, прачки, компендиумы, жареные голуби, гвельфские ордена, профессорские кареты, головки для трубок, гофраты, юстицраты, релегационсраты, профессора, проректоры, пробелы и прочие пустые места».

Так Генрих Гейне начинает свой рассказ о городе Геттингене в первой части «Путевых картин», озаглавленной «Путешествие по Гарцу». На первый взгляд этот прозаический отрывок по внешнему виду напоминает ту справочно-деловую прозу, которой пишутся путеводители, описания путешествий и руководство для туристов. На самом деле под якобы сухим, педантичным повествованием кроется резко сатирическое отношение автора к «ученому гнезду» — Геттингену, названному им «городом пирамид немецкой учености» (письмо к Фр. Штейнману от 15 октября 1820 года). Уже начальная фраза отрывка сводит две несводимые вещи, сближает далекие понятия, чем достигается комический эффект: оказывается, что Геттинген прославлен не только университетом, но и колбасами. Перечисление достопримечательностей города тоже строится на стилевом приеме сближения разнородных понятий. Родильный

---

<sup>1</sup> Чаепития с танцами (франц.).



дом и карцер, библиотека и винный погребок, обсерватория и церкви различных вероисповеданий — это отнюдь не случайный перечень путаного справочника, а намеренный подбор, цель которого — подчеркнуть филистерство и убожество университетского города. Этой же цели служит и нарочитое нагромождение всего содержащегося в Геттингене: начиная с педелей и кончая перечислением самых разнообразных вещей и явлений, и это сделано с виртуозной игрой слов, каламбуров и острот, трудно поддающихся переводу. Создается впечатление, что автором перевернута какая-то большая шкатулка, набитая хозяйственными мелочами, и все это выставлено теперь на всеобщее обозрение. Невинная, «справочная» проза по проверке оказывается достаточно колючей сатирой, оснащенной такими средствами поэтического стиля, как сравнения, метафоры, метонимии, неожиданные эпитеты.

Немецкая литература знала классическую прозу, идеалом которой считалась широкая, величавая, плавно текущая, насыщенная периодами, речь Гете, его современников и подражателей; она знала и романтическую прозу Брентано, Тика, Ф. Шлегеля, Э.-Т.-А. Гофмана, причудливую, нервную и обрывистую. Но проза Генриха Гейне до того оригинальное явление, что многие исследователи приходили в замешательство и даже не знали, как приняться за ее изучение. Чаще всего случалось слышать мнение, что Гейне — великий лирик, а в прозе он остался лишь фельетонистом и очеркистом, не больше. К такому выводу, между прочим, пришел и Георг Брандес. У датского историка литературы хватило вкуса, чтобы глубоко понять и почувствовать лирику и политическую поэзию Гейне, но проза показалась ему каким-то чужеродным телом в творчестве немецкого поэта. Можно было привести и не один пример такого пренебрежительного отношения к прозе Гейне, как к чему-то второстепенному и не могущему выдержать суда времени.

Такие оценки гейневской прозы могут поражать своей несправедливостью и вместе с тем легко объяснимы. Они вызваны именно оригинальностью и неповторимостью поэтических средств, при помощи которых эта проза создана. Творческие биографии писателей складываются по-разному. Каждый находит свой путь не

сразу, а в поисках, блужданиях и сомнениях. В. Белинский вступил в литературу драмой «Дмитрий Калинин», Гоголь написал своего «Ганса Кюхельгаргена», идиллию, скромно подражавшую немецким романтикам. Что касается Гейне, дорога стихотворца открылась перед ним в раннем возрасте, и хотя на этой дороге было немало препятствий, он верил в свое призвание поэта, а к прозе сам относился как к чему-то, имевшему для него «служебный» характер. Однако, если почитать ранние письма Гейне к друзьям, уже можно почувствовать первые проблески той эмоциональной, насыщенной поэтическими фигурами и остроумием прозы, которая впоследствии завоевала ему такую широкую известность у современников.

Гейне одновременно пробовал свои творческие силы в стихах и прозе.

Его «Письма из Берлина» (1822) возникли в то время, когда он уже обратил на себя некоторое внимание как лирик. Но и до этого, начиная с 1820 года, он выступил с рядом критических статей и рецензий — о романтике, о драме В. Сметса «Смерть Тассо», о «Рейнско-вестфальском альманахе муз».

В этих статьях Гейне высказал ряд значительных мыслей о романтической поэзии, доказал глубокое понимание литературы, — но своей прозаической манеры он в ту пору еще не нашел.

Поэт писал критические статьи в традиционно-«академической» манере, порой даже впадая в дидактический тон, словно обращаясь с кафедры к слушателям-студентам.

Несмотря на известную образность и красочность речи, ранний Гейне еще далек от зрелого прозаического мастерства. Путь Гейне-прозаика шел к эмоциональности и подчеркнутой образности, к поэтизации прозы; так же сознательно вносил он «прозаизмы» в свои стихи.

✓ Основой содержания его прозы стало антиромантическое изображение действительности. В стихах ироническими концовками поэт разрушал мнимую романтическую гармонию. Эта ирония, служившая холодным душем для неумеренных восторгов перед кажущейся слаженностью жизни, понадобилась и в прозе, когда Гейне неутомимо показывал теневые стороны дей-

ствительности, зло смеялся над пруссачеством, ученым педантизмом и мещанской тупостью немецких обывателей, спавших под эгидой тридцати шести государей.

✓ Но для такого емкого общественно-политического содержания надо было и в прозе найти соответствующую форму.

Поиски этой формы были мучительны.

Гейне имел перед собой образцы художественной прозы Гете, тщательно отделанной, гармонически законченной, объективной. Эта гетевская проза, логически упорядоченная, изобилующая длинными и плавными периодами, считалась идеалом в литературных салонах Рахели Фарнгаген и Элизы фон Гогенгаузен, посетителем которых был Гейне.

В противовес классической закругленности прозы Гете уже намечался иной, эмоциональный, «растрепанный» стиль, которым писал молодой радикальный публицист Берне.

Спор о разных манерах прозаического повествования, по-видимому, возникал в берлинских салонах в двадцатых годах. Гейне рассказывает о «плодотворных дебатах», которые велись в доме Рахели Фарнгаген, и подчеркивает, что «нынешняя проза была создана в результате многочисленных опытов, обсуждений, противоречий и усилий».

Рахель Фарнгаген как-то заметила, что Берне не умеет писать, точно так же, как и она, потому что уметь — это значит писать, как Гете.

Гейне не мог согласиться с этим высказыванием. Если он и утверждал, что из послушания госпоже Фарнгаген прочел всего Гете до самых мелочей, — то все же считал, что стиль Гете отжил свое время и не годится для нового содержания, которым он хотел насытить прозу.

Гейне иронизировал в письме к Рудольфу Христиани, бывшему горячим поклонником Гете: «Если бы я постарался, то мне, пожалуй, удалось бы соорудить несколько грациозных периодов подлинной великогерцогской веймарской придворной прозы, дабы подобающим образом выразить те сердечные чувства, которые я к вам питаю...» (26 января 1824 года).

Такой «веймарской придворной прозе» Гейне проги-

вопоставляет «свой обычный отрывистый, смутный жаргон»: «Мою писательскую славу я хочу использовать хотя бы для того, чтобы писать так, как мне заблагорассудится, не опасаясь стилистической или грамматической инквизиции».

В другом письме, написанном приблизительно в то же время, Гейне отстаивает свое право писать «непосредственно, не выбирая слов, то, что ему диктует его настроение».

Поэт защищает свою позицию, выступая против «принципа эпохи Гете», против «идеи искусства», коренящейся в отжившем старом порядке.

Он хочет найти и в прозе, как это им сделано в стихах, манеру, которая бы отражала раздробленность, раздвоенность «современной души».

Мечта о «новой прозе» — это мечта о реалистическом повествовании, к которому пришла в тридцатых годах школа «Молодой Германии». Стилль Берне и других передовых литераторов эпохи нашел свое завершение в прозе Гейне.

Предшественником Берне, как и Гейне, можно считать в некоторой мере Жан Поля (Иоганна Пауля Рихтера). Этот ученый-литератор, сочетавший в своих повестях и романах чувствительность и любовь к простым людям с сатирой на карликовые монархии, на дворянский быт и убожество умственных интересов правящих кругов общества, нашел свою манеру выражения и широко пользовался ею. Вместо упорядоченной речи классиков у Жан Поля был «растрепанный» слог, действие часто прерывалось лирическими отступлениями или вставными эпизодами. Лексика усложнялась множеством латинизмов и иностранных слов. Повествование Жан Поля изобиловало сатирическими шутками, порой трудными и не всегда доходившими до широкого читателя. Тем не менее его роль в формировании новой прозы, социально-значительной для современности, несомненна.

В «Романтической школе» Гейне справедливо отмечает, что обособленность Жан Поля от классиков и романтиков объясняется тем, что он в противоположность им «целиком отдался своему времени, и сердце его было преисполнено этим». Такую же цельность Гейне находит и у писателей «Молодой Германии», «ко-

торые никогда не отделяют политики от науки, искусства и религии и которые одновременно являются художниками, трибунами и апостолами».

Гейне был предшественником группы писателей «Молодой Германии», а Жан Поль в какой-то мере был предшественником Гейне. Их роднит причудливость капризного стиля, построенного на непрерывной цепи сплетающихся образов, вызываемых глубоко субъективными ассоциациями, и во всех этих образах, несмотря на пестроту сочетаний, содержится огромное богатство мыслей и чувств. Гейне в «Романтической школе» дал образное описание стиля Жан Поля:

«Периоды Жан Поля состоят из маленьких комнатшек, иногда столь тесных, что когда там сталкивается одна идея с другой, то обе разбивают себе головы. Потолок покрыт крючками, на которых Жан Поль развешивает всевозможные мысли, а по стенам устроены потайные ящички, куда он прячет чувства. Нет немецкого писателя, столь богатого мыслями и чувствами, но он никогда не дает им дозреть, и со всем богатством своего духа и своей сердечности он не столько удовлетворяет нас, сколько изумляет».

Гейне тоже присуще желание изумлять. Ему нетрудно это делать, так как он необычайно остроумен, и остроумие, по его определению, — это «контраст, искусное соединение двух противоречивых элементов».

Когда Гейне изображает объективную действительность, он выбирает в каждом предмете изысканное, оригинальное, неожиданное, которое раскрывает предмет с новой стороны и вместе с тем помогает проникнуть в самое его сердце.

Так поступает и Жан Поль. Но его остроумие при всей смелости сближений, при всей яркой образности носит характер надуманного и направленного только к тому, чтобы «изумлять» самой причудливой и неожиданной формой.

Иное дело — остроумие Гейне. Оно не случайно и не представляет собой игры возбужденного творческого воображения автора.

Его остроты, его ирония, сливающие противоречивые элементы прозы и поэзии, отличаются глубокой продуманностью и сознательностью. Чаще всего это выра-

жается в умело найденных метафорах, потому что именно здесь возможно сближение наиболее разрозненных элементов и разделение наиболее родственных. Простейший пример гейневской метафоры: «долговязый рвотный порошок в коричневом сюртуке», говорит о крайне неприятном автору субъекте.

Гораздо чаще Гейне применяет метафоры в широком смысле слова, создает целые метафорические картины, говоря о них, как о сновидениях или просто рисуя гротескную сцену. Вот некий геттингенский ученый-педант видит сон, «будто он бродит в прекрасном саду, где на клумбах растут только белые, исписанные цитатами, бумажки, они заманчиво поблескивают в солнечных лучах, а он срывает то одну, то другую и бережно пересаживает их на новые клумбы, между тем как соловьи сладчайшими песнями тешат его старое сердце».

Остроумие Гейне возникает как бы стихийно, и ему недолго ждать предлога для рождения остроты. Случайная встреча с тощим господином в зеленом костюме и в зеленых очках вызывает смелые ассоциации, близко лежащие к метафорическому ряду: «Господин был весь в зеленом, даже очки у него были зеленые, и они отбрасывали на его медно-красный нос зеленые отблески цвета медянки, а сам он напоминал царя Навуходоносора в последние годы жизни, когда тот, согласно преданию, питался, подобно какому-нибудь лесному животному, одним салатом».

Дерзкие ассоциативные представления возникают у Гейне с особенной силой остроумия в тех случаях, когда он изображает своих врагов. Едва ли кто-нибудь из памфлетистов умел с такой меткостью описать отталкивающий облик Масмана, Яна или Менцеля. Эти едкие характеристики Гейне как бы выжжены каленым железом, и от них никуда не уйти и никуда не спрятаться. Вот изображение физиономии Масмана: «На эту переднюю сторону головы, которая выдавала себя за лицо, богиня пошлости наложила свое клеймо, притом с такой силой, что почти расплющила нос». Несколько слов — и перед вами моментальный снимок низкорослого плюгавенького человека с безобразно расплющенным носом. Гейне прекрасно понимал сокрушающую силу своего остроумия и пользовался им для решительной расправы

с литературными, идейными и личными врагами. Он умел разить их с одинаковой силой в стихах и в прозе. Однажды Гейне справедливо написал своему дяде: «Единственное, что еще поддерживает меня,— это гордое сознание духовного превосходства, которое свойственно моей природе, а также и мысль о том, что нет в мире человека, который несколькими взмахами пера может отомстить так страшно, как я, за все явные и тайные оскорбления» (1 сентября 1837 года).

Проза Гейне отличается боевой целеустремленностью. — Ему почти чужды «цветы невинного юмора», и здесь можно припомнить, что он сравнивал остроту ради остроты с умственным чиханием. Сатирическая направленность большинства прозаических произведений Гейне очевидна. Однако остроумие поэта во всех его видах — от игры слов и до сложных метафорических приемов — никак нельзя признать однолинейным, исключая все прочие эмоции, кроме иронии, насмешки, сарказма, издевки. Как в поэзии чередуются сатирические и лирические моменты, например в поэме «Германия. Зимняя сказка», где тенденция революционно-демократической борьбы выдвинута на первый план,— так и в прозе Гейне сатира и лирика совмещаются, открывая доступ друг другу. Это своеобразное свойство его дарования прозаика подметил такой тонкий, вдумчивый художник, как Теофиль Готье: «У Генриха Гейне остроумие не мешает поэзии, оно возникает из нее самой; юмор не душил лирического восприятия. Рабле не наносит ущерба Гете. Обычно остроумие убивает поэзию... и Вольтер, остроумнейший человек из когда-либо существовавших, не сумел сочинить ни одной сносной оды. Остроумие Гейне часто врастает во внешность вещей и слов; если позволено такое выражение, я бы сказал, это — материальное остроумие».

Острота Гейне никогда не бывает абстрактна. Она всегда бьет в определенную, конкретную цель и имеет в виду определенные социальные явления или отдельных людей, врагов поэта.

Исследователи его прозы часто сопоставляют сходные по своему формальному выражению остроты Жан Поля и Гейне, и эти сопоставления весьма показательны.

У Жан Поля, например, встречается такая острота: «Я обучался в городе, который раньше поставлял самых великих юристов, а теперь — самых маленьких собачек, — в Болонье: это два совершенно разных рода поставок».

У Гейне в «Путевых картинах» мы находим нечто подобное: «Оба университета замечательны тем простым обстоятельством, что в Болонье самые маленькие собаки и самые большие ученые, а в Геттингене наоборот — самые маленькие ученые и самые большие собаки».

Из этого примера ясно видно, что острота Жан Поля, рожденная из простого расчета на реакцию смеха, безобидна по своей общественной значимости. Острота Гейне строится на контрасте между знаменитым ученым центром Италии, Болоньей, и ненавистным ему Геттингеном, цитаделью немецкой филистерской, педантичной и реакционной науки. Резкой злободневной направленностью остроты Гейне отличаются и от острот другого «учителя» — английского писателя Лоуренса Стерна. Недаром и о нем вспоминает поэт в «Романтической школе».

Что же пленяет Гейне в Стерне? Умение играть контрастами, переходить от «низкого» стиля к самому «высокому». Гейне пишет:

«Автор «Тристрама Шенди», впадая в самые грубые тривиальности, умеет вдруг возвышенным переходом напомнить о своем царственном достоинстве, о своем равенстве по рождению с Шекспиром. Подобно Лоуренсу Стерну, Жан Поль в своих сочинениях предоставил собственную личность в наше распоряжение, он тоже раскрылся нам в своей человечнейшей наготе, но с известной неуклюжей робостью, особенно в половом отношении. Лоуренс Стерн предстает перед публикой нагишом — он совершенно раздет; наоборот, у Жан Поля только дыры в штанах».

В 1823 году Гейне усердно читал произведения Стерна. Уже в шестидесятых годах XVIII века Стерна усиленно переводили на немецкий язык, и под влиянием английского сентименталиста находились и Лессинг, и Виланд, и Гердер, и Жан Поль, и Иммерман, и Гете.

Быть может, манера путевого дневника, в который



причудливо заносятся мимолетные впечатления, заимствована поэтом у Стерна. Подобно автору «Сентиментального путешествия», Гейне ведет повествование о малозначащих вещах легким, непринужденным тоном, как бы беседуя со спутником или со случайным знакомым.

Вообще же говоря, еще с конца XVIII века и в немецкой литературе развился жанр путевых дневников и описаний далеких и мало изведанных в Германии стран. В 1778 году стала известной книга Георга Форстера «Путешествие вокруг света», книги Иоганна Готфрида Зейме «Прогулка в Сиракузы» (1803) и «Мое лето 1805 года» познакомили читателей с политическим и культурным положением Греции, Финляндии, Дании, Швеции и России.

Немецкие писатели-демократы излагали свои раздумья о свободе и деспотизме, высказывались со всей возможной резкостью против крепостного права и феодального устройства Европы.

Когда Генрих Гейне в 1823 году напечатал статью «О Польше» в нескольких номерах берлинского журнала «Собеседник», он воспользовался входившим в моду жанром путешествий и передал свое впечатление от поездки по прусской части Польши. Гостя у товарища по университету Эвгена Бреза, сына помещика, Гейне мог бы увидеть только парадную сторону этого края. Но в его описании содержится нечто иное. Молодой писатель заглянул в крестьянские дома и был потрясен ужасающей нищетой, в которую ввергли своих крепостных польские земельные магнаты.

Очерк Гейне о Польше обнаруживает интерес автора к социальным вопросам. Он показал, что польские националисты и помещики любят рассуждать о свободе, но не собираются давать ее своим крестьянам. Гейне отмечал глубокие патриотические чувства польского народа. «Любовь к отечеству у поляков — великое чувство, в которое вливаются все прочие чувства, как река в океан. Если отечество — первое слово поляка, то второе его слово — свобода. Прекрасное слово! Но... свобода большинства поляков не божественная, вашингтоновская; лишь незначительное меньшинство, лишь такие мужи, как Костюшко, понимали и стремились распространить ее».

Явная демократическая направленность очерка вызвала ярость против Гейне со стороны польской и прусской аристократии. «Эта статья сделала меня смертельно ненавистным у баронов и графов», — признавался Гейне в письме к другу Зете (21 января 1823 года). При этом он жаловался, что статью искажил редактор «Собеседника» профессор Губиц «суррогатными остротами, а цензура изрядно сократила».

Статья «О Польше», так же как и предшествующие ей «Письма из Берлина» (1822), была написана в традиционной манере газетно-журнальной корреспонденции, в строгой форме документированного, простого и четкого повествования. Лишь временами заметны проблески того сплава лирики и сатиры, который станет основной стилевой особенностью автора «Путевых картин» и прежде всего «Путешествия по Гарцу». Но пока еще гейневская ирония напоминает нераскрывшийся бутон, в котором лишь можно предугадывать пышный цвет сатиры. Так, например, говоря о рабской угодливости польских холопов, Гейне иронически замечает: «Недостает только виляющего собачьего хвоста».

Но в целом Гейне рассматривает свою прозу начала двадцатых годов как публицистику, обособленную от различных видов поэзии. Тем более знаменательно, что «Путешествие по Гарцу» сразу открывается стихотворным отрывком «Фраки черные, чулочки», как бы дающим лейтмотив всему произведению. Отныне Гейне находит вполне своеобразную манеру прозы, в которой, как сказал Готье, «поэзия не убивает сатиру и сатира великолепно уживается с поэзией».

Ранняя проза Гейне — «Путевые картины» — по настроениям и основному тону соответствует лирике той поры. Как в лирических стихах поэт находит возможность в безыскусственной форме народной песни выявлять сложные мысли и эмоции современного ему человека, — так и в своей ранней прозе Гейне отыскивает своеобразную и причудливую форму, которая иронически разрушает устоявшиеся формы романтики и вместе с тем еще остается под обаянием этой романтики.

Первое большое прозаическое произведение Гейне было основой первого тома «Путевых картин». Это — «Путешествие по Гарцу». Гейне-студент, заканчивая курс юридических наук в Геттингене, решил отправиться на каникулы в пешеходное путешествие по Гарцу и Тюрингии. Стоял чудесный золотой сентябрь 1824 года, когда Гейне бродил по этим живописным горным местам. Он посетил Эйслебен, Галле, Иену, Веймар, Эрфурт, Готу, Эйзенах и Кассель. В Веймаре Гейне побывал у Гете, но встреча оказалась не столь значительной, как хотел бы молодой поэт. Короткая аудиенция, полученная у Гете в веймарском доме, показала глубинную разногласий между двумя поколениями немецких поэтов.

В письме к берлинскому другу, Мозеру, Гейне сравнивает свою «жертвенную жизнь мечтателя, служащего идее», с «эгоистически уютной семидесятишестилетней жизнью господина фон Гете». И он замечает: «Это еще большой вопрос, не живет ли порой мечтатель лучше и счастливее» (1 июля 1825 года).

Непосредственно после окончания путешествия Гейне принялся за работу над книгой, которая должна была отразить его впечатления.

Форма путевых очерков послужила только предлогом для смелой критики общественного строя современной ему Германии.

Книга была написана очень быстро; лихорадочная работа отняла около шести недель. Но затем поэт тщательно отделявал свою прозу, так же как и стихи. 30 октября 1824 года в письме к Мозеру поэт сообщал:

«Я написал свое «Путешествие по Гарцу» уже до половины и не могу теперь прерывать работы. Я пишу книгу живым, энтузиастическим языком, и мне будет не только трудно вернуться к нему после перерыва, но мне будет и тяжело перейти от этого стиля к сухой, ученой справочной прозе».

Здесь Гейне подчеркивает резкое различие между тем «академическим» языком, которым он писал литературные статьи и рецензии, и «новым стилем» путевых очерков.

# Reisebilder

von

D. Heine.

Erster Theil.

Hamburg,  
bei Hoffmann und Campe.  
1826.

Титульный лист первого издания «Путевых картин»

Поэт не был уверен в достоинствах книги и советовался с друзьями, стоит ли ее печатать. Он писал Рудольфу Христиани о своем «опусе»:

«Вы найдете в нем много старых острот, пестро перемешанных с плохими новыми, небрежную, нехудожественную прозу, беспомощное изображение природы, неудавшийся энтузиазм. Но одно я за собой оставляю — стихи в нем божественны» (26 мая 1825 года).

Христиани и другие друзья поэта поощрили его к печатанию «Путешествия по Гарцу», и это произведение, тщательно отделанное, только в начале 1826 года было помещено в «Собеседнике».

Цензура довольно жестоко расправилась с «Путешествием по Гарцу», и в мае 1826 года Гейне выпустил эти очерки вместе с некоторыми циклами стихов отдельной книгой (первый том «Путевых картин»).

Книга имела большой успех. Друзья поэта Фарнгаген фон Энзе, Мозер и другие весьма положительно отозвались о «Путевых картинах». Зато нашлись и яростные враги, которые считали, что едва ли поэт завоюет себе славу на попроще сатиры.

Такие высказывания легко объяснимы тем обстоятельством, что сатира Гейне отнюдь не была безобидной. Она направлялась по определенному адресу, и сам поэт впоследствии к французскому изданию «Путевых картин» четко объяснил то настроение, которое было ведущим в момент написания «Путешествия по Гарцу», когда политический гнет в Германии породил всеобщую немоту:

«Умы впали в летаргию отчаяния, и человек, осмеливавшийся все же говорить, принужден был изъясняться с тем большею страстностью, что не верил в победу свободы и что партия духовенства и аристократии, прежде всего, обрушивалась на него».

Гейне пользуется романтической формой, но насыщает ее своим оригинальным содержанием. Как и в его стихах, ирония играет здесь исключительно важную социальную роль. Она нужна поэту для борьбы с ненавистной ему действительностью. Он не мог с ней примириться и со всей страстью своего сердца хотел бы ее разрушить. Но в ту пору, когда создавались «Путевые картины», не было реальных сил, которые могли бы сокрушить немецкую реакцию, и поэтому Гейне иронией, насмешкой, издевкой уничтожал в идее неприемлемую

для него косную среду, враждебную его туманным, но высоким взглядам на свободную гармоническую личность.

Разрушая общепринятые представления о прозе и поэзии, о различных жанрах, Гейне перемешивает в своих «Путевых картинах» элементы лирики, новеллы, очерка, политического и литературного памфлета, так что получается, по собственным словам поэта, «пестрое лоскутное рукоделье» (письмо к Мозеру 11 января 1825 года).

Раздробленность, фрагментарность разнообразных и противоречивых элементов прозы цементируются остроумием писателя.

Это остроумие не бесцельно; оно помогает идейно осмысливать окружающий мир, оно служит для поэта оружием, дающим ему возможность одержать моральную победу даже при отсутствии веры в победу реальную, физическую.

«Путешествие по Гарцу» лишено сюжета, как и вообще почти вся проза Гейне. Динамика произведения обуславливается быстрой сменой сцен, фантастических эпизодов, лирических отступлений, мыслей, возникающих у путешественника по поводу виденного и прочувствованного. Мы, люди XX века, могли бы сравнить непрерывный ход гейневской прозы с полнометражной кинолентой, разбитой на отдельные кадры бытового, сатирического, романтического содержания. Вся композиция «Путешествия по Гарцу» и построена на чередовании таких кадров, вводящих читателя в атмосферу путешествия по живописным местам Гарца.

Два мира, противостоящих и враждебных друг другу, составляют поэтический горизонт писателя. Один мир — геттингенских обывателей, пустых и чванливых ученых, светских щеголей и «прилизанных дам», другой мир — людей, живущих среди природы, знающих радости труда и отдыха, согретых собственной чистотой сердца, естественным благородством природы. Стихотворный пролог противопоставляет эти два мира, в которых развертывается действие «Путешествия по Гарцу». Гейне глубоко и метко иронизирует над «черными фраками и шелковыми чулочками». Это — смелая поэтическая метонимия: черные фраки — люди светского общества, шелковые чулочки — образное представление бессердечных пустых щеголих. Первые две строфы стихотво-

рения посвящены ироническому изображению этих бездушных, лицемерных, развращенных мнимой цивилизацией «сливок общества».

Фраки черные, чулочки,  
Белоснежные манжеты.  
Только речи и объятья  
Жарким сердцем не согреты,  
Сердцем, бьющимся блаженно  
В ожиданье высшей цели,—  
Ваши лживые печали  
Мне до смерти надоели<sup>1</sup>.

Иначе, в сердечных лирических тонах, говорится о втором мире. Живой поток природы манит поэта, он спешит к людям, знающим сокровенные тайны лесов и гор, понимающим голоса птиц и лесных зверей.

Ухожу от вас я в горы,  
Где живут простые люди,  
Где привольно веет ветер,  
Где дышать свободней будет.

Ухожу от вас я в горы,  
Где маячат только ели,  
Где журчат ключи и птицы  
Вьются в облачной купели.

Последняя строфа — синтез мысли поэта. Он подчеркивает несводимость обоих миров, он предугадывает свой путь. Недаром говорится об эффекте смеха, который вызовет у лирического героя разрыв между «гладкими долинами» и манящими высотами:

Вы, прилизанные дамы,  
Вы, лощеные мужчины,  
Как смешны мне будут сверху  
Ваши гладкие долины...

Сатирическая характеристика Геттингена звучит особенно обличительно после этого мягкого по тону лирического вступления.

«В общем жители Геттингена делятся на студентов, профессоров, филистеров и скотов, причем эти четыре сословия отнюдь не строго между собой разграничены. Сословие скотов преобладает. Перечислять здесь имена всех студентов и всех профессоров, ординарных и неординарных (игра слов: «ordentlichen» и «unordentlichen»,

---

<sup>1</sup> Перевод Ал. Дейча.

то есть «ординарные и непорядочные» вместо «ausserordentlichem» — «экстраординарные». — А. Д.), было бы слишком долго; к тому же в данную минуту не все имена студентов мне запомнились, а среди профессоров есть много таких, которые и вовсе не имеют имени. Число геттингенских филистеров, вероятно, очень велико, точно песок морской, или, вернее говоря, точно грязь на берегу морском: когда я видел по утрам, как они с грязными лицами и белыми прошениями торчат перед вратами академического суда, я, право же, едва мог понять, каким образом богу удалось сотворить столько всякого сброду».

Вот от какого общества посредственностей, пошляков, мракобесов, мещан уходит на вольную природу поэт.

Весело покидает он «ученый хлев» — Геттинген и пускается в путь. Его радуют встречи с крестьянским мальчиком-пастушком, с «простыми, скромными рудокопами», чья жизнь показалась поэту идиллически прекрасной по сравнению с мещанским житьем.

Так писатель противопоставляет реакционному филистерству «свободную и гармоническую личность», возвышающуюся над миром посредственности.

Немецкие романтики тоже прославляли творческую личность. Но они превращали ее в жреца, посвященного в божественные тайны вдохновения и уходящего от тревог жизни. Они славили произвол поэтической фантазии и порой иронизировали над закоснелым бытом немецких буржуа. Однако нетрудно убедиться, что критика схоластической учености и филистерской тупости ведется Гейне совсем с других позиций, нежели в произведениях романтиков — Тика, Шлегеля и других.

«Небесные высоты» романтизма для Гейне лишь предмет иронической насмешки. Он рассказывает о сневидениях, призраках, кошмарах и фантастических приключениях, — но таинственность и мистичность оказываются мнимыми и служат только средством саморазоблачения. Через этот прием осмеивается метафизическое восприятие мира романтиками и их тщетные попытки доказать его непознаваемость.

Стоит Гейне вспомнить покойного рационалиста, доктора Саула Ашера, который педантично и абстрактно ораторствовал в берлинских кафе о превосходстве разума над всем прочим, — как тут же этот самый Ашер в



виде призрака появляется в полночь в гостинице и убеждает поэта в бессмысленности страха перед несуществующими в природе призраками.

Поэт прибегает к рассказам о сновидениях, чтобы в свойственных снам гиперболических формах раскрыть существующее в реальном мире гротескное нагромождение нелепостей, уродливости, несообразностей.

Вот одно из таких сновидений:

«Часы на соседней колокольне пробили двенадцать, двери медленно открылись, и вошла стройная женщина из исполнического роста, за которой почтительно следовали члены и сотрудники юридического факультета. Великанша, уже не молодая, сохранила еще следы строгой красоты, каждый ее взгляд выдавал в ней великую Фемиду; в одной руке она держала небрежно меч и весы, в другой — свиток пергамента; два молодых *doctores juris* несли шлейф ее поношенного платья. По правую руку от нее шел вприпрыжку тощий надворный советник Рустикус, ганноверский Ликург, декламируя из своего нового законодательного проекта. По ее левую руку ковылял галантный и прекрасно расположенный *cavaliere sergente* Фемиды, тайный советник юстиции Куяциус; он все время острил на юридические темы и сам хохотал от всего сердца, так что даже суровая богиня время от времени с улыбкой склонялась к нему, похлопывая его своим огромным пергаментным свитком по плечу...»

Поэт комически изображает «уже немолодую великаншу Фемиду» и ее почитателей, членов юридического факультета Геттингенского университета — педантов, пошляков, карьеристов. Все они ищут благосклонности у Фемиды, по-видимому дамы не очень строгого поведения.

Тощий надворный советник Рустикус — реальное лицо, профессор государственного права, реакционер Антон Бауэр (по-немецки — «крестьянин», что на латинском языке соответствует слову «рустикус»). Гейне называет его ганноверским Ликургом, то есть законодателем, потому что Бауэр активно участвовал в выработке уголовного кодекса для ганноверского королевства.

Не менее реальное лицо и тайный советник юстиции Куяциус. Это также геттингенский профессор, юрист, с которым поэт лично общался. Его настоящее имя Гу-

став Гуго, но Гейне выводит его под именем знаменитого французского юриста XVI века Жака Куяциуса.

Изображая таким образом ученую чопорность геттингенских юристов, Гейне, с одной стороны, оправдывает несособразностью сна издевку над представителями «великого юридического сословия», с другой стороны — сквозь призму сна шестые служителей Фемиды выглядят особенно комическим.

Прием сна, столь часто применяемый романтиками для подчеркивания иррационального, не только не мешает писателю, несмотря на фантастическую форму, раскрывать вполне реальные человеческие отношения и положения, но и усиливает своей гиперболизацией необходимый сатирический эффект.

В центре «Путешествия по Гарцу» находится весьма значительный по идейному содержанию эпизод. Это — «Горная идиллия», лирическое стихотворение, вкрапленное в прозу и составляющее с ней единое целое. Сатирический план уступает место лирико-патетическому. Гейне переводит повествование в другой регистр. На смену немецким филистерам выступают как бы слитые с природой простые люди, крестьяне и рудокопы. Поэт посещает рудники, с уважением и симпатией смотрит на бледные, истомленные подземным трудом лица рудокопов, заходит в их дома, слушает народные песни под звуки цитры, их молитвы перед спуском в темные штольни. Жизнь этих простых людей, по внешнему виду спокойная, застывшая, таит в себе для Гейне романтическое очарование. Он иронически славит верноподданническую смиренность этих кротких детей гор: «Если бы я не знал, что верность стара, как мир, я был бы готов допустить, что ее изобрело немецкое сердце. Немецкая верность! Это не современный риторический оборот речи. При ваших дворах, германские государи, следовало бы все вновь и вновь петь песню о верном Эккарте и о злом Бургунде, приказавшем убить детей Эккарта и все же не лишившемся верного слуги. Ваш народ — самый верный, и вы ошибаетесь, считая, что старый, умный, верный пес вдруг взбесился и намерен схватить вас за ваши священные ляжки».

В избушке, на горе, в семье рудокопа поэт познает идиллию. В девочке с голубыми звездами глаз и розовым цветком рта живет душа сказки. Старые поверья о

ведьмах и оборотнях, вселившихся в тела домашних животных, магический свет луны — все это находит поэтическое воплощение в «Горной идиллии». Можно подумать, что беспримесный романтизм овладел хотя бы на время путешественником и цепко держит его в волшебных объятиях. Но романтические чары неожиданно теряют свою власть. Гейне владеет словами заклинания нового века, века народных восстаний и гильотины. «Мы живем в знаменательную эпоху: тысячелетние соборы сносятся, а императорские троны сваливают в чулан», — заявляет он.

Иносказательно, пользуясь христианской мифологией, Гейне объявляет себя «рыцарем святого духа». Не бесплотен и метафизичен этот дух. В нем разгорается искра прометеева огня, и массы людей спешат под знамена этого рыцаря:

Чудеса его исчислить  
Недостанет наших слов!  
Он сломил твердыни злобы  
И оковы снял с рабов.

Нашим язвам — он целенье,  
В нем и право и закон;  
Перед ним с богатым нищий,  
Раб с владыкой уравнен.

Много рыцарей отважных  
Обрекли себя ему  
И по свету разъезжают —  
Носят свет и гонят тьму.

Тихо веют их знамена,  
И доспех горит на них...  
Что, хотела б ты, малютка,  
Видеть рыцарей таких?<sup>1</sup>

Романтический сон исчезает, сказка становится суровой действительностью. Борьба за свободу, за неотъемлемые права человеческой личности предстает упорная и кровавая. Гейне, «рыцарь духа» свободы и равенства, сзывает людей под свои знамена.

Таков кульминационный, патетический момент «Путешествия по Гарцу». Тут в композиции происходит некоторый перелом: «кинокадры» движутся гораздо медленнее, чем раньше, лирическая манера простиупает

---

<sup>1</sup> Перевод М. Михайлова.

явственнее, сатирические элементы ослабляются. Правда, по-прежнему встречаются меткие характеристики обывателей. Маленький господинчик улыбается, «точно молс, страдающий насморком». Лицо одной встреченной дамы «напоминало некий Codex palimpsestus, где сквозь черную, недавно написанную монашескою рукою страницу из отцов церкви проступают полустертые любовные стихи античного поэта» и т. д. Но теперь взор писателя любуется красотой природы: гранитными громадами Брокена, этой волшебной горы немецкой мифологии, зелеными хвойными лесами и извилистой, живой и быстрой рекой Ильзой, веселыми серебряными каскадами спадающей в долину.

Поэт поднимается на вершину Брокена, думает о сказаниях, связанных с этой горой, особенно о великой и таинственной национальной трагедии доктора Фауста. И вот ему уже чудится стук чьего-то копыта и тяжелое пыхтение, словно Мефистофель всходит на любимую гору. Гранитные глыбы Брокена представляются ему мячами, которыми перебрасываются злые духи в Вальпургиеву ночь, когда ведьмы слетаются на метлах и вилах, чтобы начать свой шабаш на «танцевальной площадке».

Когда Гейне писал друзьям, что в «Путешествии по Гарцу» неудавшиеся описания природы, он явно кокетничал. Именно здесь автор «Путевых картин» показал себя неистощимым в фантазии живописцем.

Пейзажи, любовно нарисованные Гейне, насыщены романтической задушевностью и окрашены поэтическим восприятием их наблюдателя:

«Словно великий поэт, природа умеет самыми малыми средствами достигать самых больших эффектов. В ее распоряжении всегда одно и то же: солнце, деревья, цветы, вода и любовь. Разумеется, если последней нет в сердце наблюдателя, тогда вся картина в целом кажется жалкой, и солнце представляется лишь шаром, имеющим столько-то миль в диаметре, деревья кажутся годными лишь для топлива, цветы — для классификации по тычинкам, а в воде замечаешь лишь ее влажность».

Но у Гейне не такое «прозаическое» сердце. Для него природа представляет сложное и великолепное живое единство. «Много прекрасного видел я по пути, долины Боде и Зельке останутся в моей памяти,— писал он Р. Христиани 26 мая 1825 года. — При умелом хозяй-

ничании я всю жизнь смогу украшать свои стихи деревьями Гарца».

Непосредственные образы гор и лесов, рек и долин сочетаются с самыми смелыми и неожиданными метафорами. Высокий, лишенный растительности утес Брокен представляется поэту как немецкий филистер с лысой головой, закутанной «белым колпаком тумана». А как поэтически нарисована причудливая река Ильза! Сказание о принцессе Ильзе сливается в сознании Гейне с извилистым руслом реки, и так возникает метафорическое олицетворение Ильзы: «Трудно описать, с каким весельем, наивностью и грацией низвергается Ильза с причудливых скал, которые она встречает на своем пути, как вода ее — тут пенится и бурно перекипает через край, там — вырывается из трещин в камнях, словно из переполненных до отказа кувшинов, изгибаясь прозрачно-чистой дугой, и внизу снова начинает прыгать по камешкам, точно резвая девушка. Да, правду говорит предание, Ильза — это принцесса, которая, улыбаясь и расцветая, бежит с горы. Как блещет на ней в свете солнца белопенная одежда! Как развеваются по ветру серебристые ленты на ее груди! Как сверкают и искрятся ее алмазы! Высокие буки стоят и смотрят, точно строгие отцы, улыбаясь украдкой причудам прелестного ребенка; белые березы, как тетушки, тихонько покачиваются, любясь и вместе с тем страшась ее слишком смелых прыжков; гордый дуб поглядывает на нее, как дядюшка-ворчун, которому придется расплачиваться за все это; птички в воздухе радостно поют ей хвалу, прибрежные цветы нежно лепечут: «Возьми и нас с собой, возьми и нас с собой, милая сестрица!» Но веселая девушка неудержимо прыгает дальше и дальше и вдруг захватывает в плен мечтающего поэта, и на меня льется цветочный дождь звенящих лучей и лучистых звуков...»

Такие и им подобные места из «Путевых картин» говорят о музыкальности прозы Гейне. Местами эта проза ритмизируется и нередко прозаическая строка переходит в стихотворную<sup>1</sup>. Иногда это делается для усиления ко-

---

<sup>1</sup> Об эмоциональном характере ритмизованной романтической прозы см. В. Жирмунский, О ритмической прозе.— «Русская литература», № 4, 1966.

мизма, как, например, в сцене «юридической процессии» Фемиды. Доктор Рустикус, поспешающий за богиней правосудия, описан быстрыми, прерывистыми ямбами. В русских переводах это не сохранено, но примерно это должно звучать так: «за ней бежал вприпрыжку тощий гофрат Рустикус» («Sprang windig hin und her der dünne Hofrat Rusticus» ◡ — || ◡ — || ◡ — || ◡ — || ◡ — || ◡ — || ◡ —).

Его коллега Куяциус тоже движется ритмизированной походкой, но более сложной схемы. Разумеется, Гейне далек от мысли нарочито вкладывать лирические и сатирические пассажи прозы в четкие метрические схемы. И все же его проза необычайно гибка, подвижна и подчинена каким-то внутренним ритмам, как это видно хотя бы из приведенного выше. Немецкие романтики, особенно Новалис, Тик и Гофман, возводили музыкальность в принцип своей поэтики. Они пытались найти художественную связь между музыкальными звуками и тонами и словесным их выражением. Людвиг Тик в комедии «Свет наизнанку» заставляет разговаривать инструменты симфонического оркестра, влагая в душу каждого инструмента якобы присущие только ему слова. Гофман в романе «Житейские воззрения кота Мурра» старается выразить словами дисгармонию кошачьих жалоб. При этом смысл словосочетаний низводится на задний план, музыкальность почитается самодовлеющей силой искусства. Гейне принципиально иначе относится к музыкальности. Для него звуковые, зрительные и моторно-двигательные образы составляют как бы единое целое, одухотворенное определенным идейным смыслом. Если поэт говорит о «цветочном дожде звенящих лучей и лучистых звуков», то здесь он только стремится к выражению синкретизма в природе, то есть слияния слова, музыки, цвета и краски. К этому и ведут его емкие и необычайно поэтические образы. Метафоры Гейне именно потому и поражают, что они легко, без видимого нажима, переводят настроение из одной тональности в другую и заставляют жить различными эмоциями — от патетического волнения и до саркастического возмущения. В приведенном отрывке, где дано описание горной реки Ильзы, поэтическая форма свободно доносит до нас содержание — изображение причудливой реки, озорно бегущей серебряными каскадами, а окружающая природа олицетворена в виде родственников девушки

Ильзы — старых дубов и буков, только разводящих руками-ветвями, когда расшалившаяся принцесса прыгает по скалам.

Лирические пассажи «Путевых картин» отличаются глубокой задушевностью. Гейне отходит от своей манеры сверкать неожиданными эпитетами и поражать впечатляющими метафорами. Он как бы снижает голос, склоняет голову на грудь и шептывает читателю на ухо то, что накопилось у него на сердце. Так заканчивается и «Путешествие по Гарцу». И только заключение увенчивается большой поэтической метафорой. Сердце поэта уподобляется редкостному цветку «бразильских лесов, который, по преданию, цветет лишь раз в столетье». Лучистым гимном весне, радости жизни завершается «Путешествие по Гарцу», и здесь мы находим очень важное признание писателя: его сердце в творческом порыве не знает, «где кончается ирония и начинается небо». Здесь ключ к пониманию причудливого, исполненного неожиданных и нервных переходов, стиля «Путешествия по Гарцу». В этом небольшом путевом очерке есть и подлинно-высокая патетика («небо»), например, когда поэт торжественно провозглашает себя «рыцарем духа», но пафос этот перемежается с желчными выпадами против педантичных и невежественных ученых, против дряблых филистеров с их замшелым бытом, против лицемерной католической церкви, против прусской феодальной системы. Гейне как прозаик характерен тем, что он избегает общепринятого у его современников описания предметов и явлений с детальной тщательностью и строгой документальностью. В этом отношении он резко расходится с немецкими классиками. Возможно, Гейне ближе к субъективной прозе романтиков, но вместе с тем его видение окружающего мира гораздо четче и целеустремленнее, чем у романтиков. Недаром он высмеивает расплывчатую, лишнюю реальное содержания и проникнутую глубоким индивидуализмом «поэтичность» романтиков. Образы и метафоры Гейне направлены на то, чтобы осветить предметы и явления с какой-то новой, часто неожиданной стороны. Вспомним ранее приведенный пример: случайный сосед по гостинице, одетый во все зеленое и даже носящий зеленые очки, сравнивается с царем Навуходонсором, который под конец своей жизни питался одним

салатом. (Таким образом, Гейне иронически интерпретирует библейскую легенду о том, что пораженный безумием Навуходоносор вообразил себя зверем и стал питаться травой.)

Также ошеломляюще неожиданны описания случайно встреченных дам. «Одна имела огромное красное квадратное лицо и ямочки на щеках, похожие на плевательницы для богов любви. Лицо второй дамы представляло собой лишь один рот между ушами. Грудь первой дамы была высока и защищена крахмальными кружевами, зубчатыми воротничками, точно крепость — башнями и бойницами. Грудь другой казалась безотрадно опустошенной, как Люнебургская степь; вся ее выжатая фигура напоминала бесплатный обед для нуждающихся студентов-богословов».

Любой жизненный повод вызывает отдаленные, но выразительные ассоциации. Путешественник проголодался: «в моем желудке было так же пустынно, как в госларской церкви св. Стефана». Чашка кофе, выпитая им, приводит к новой цепи поэтических сближений и метафор: «Но, вместе с аравийским напитком, по моим жилам заструился жаркий восток, меня овеяло благоуханием восточных роз, зазвучали сладостные песни соловья, студенты превратились в верблюдов, служанки из дома на Брокене, с их конгривскими взглядами, — в гурий, носы филистеров — в минареты и т. д.». Мостовая захолустного городка «ухабиста, как берлинские гексаметры». Брокенская книга для записей впечатлений приводит к неожиданному выводу: «От всей книги несет сыром, пивом и табаком; кажется, что читаешь роман Клаурена».

Так мимоходом в повествование вплетается литературная полемика и осмеивается второстепенный немецкий писатель Клаурен, современник Гейне, автор пустых и пошлых романов. Подобными сравнениями и метафорами насыщены «Путевые картины». Гейневские метафоры отличаются тремя свойствами: во-первых, они остроумны, во-вторых, они гиперболичны и неожиданны, как всякие остроты, и, в-третьих, они никогда не теряют своей внутренней реалистичности. Поэт не прибегает к метафоре, которая была бы так субъективна, что ее трудно расшифровать. Как бы далеко ни стояли друг



от друга сопоставления и контрасты между разрозненными вещами,— эти сопоставления и контрасты всегда приводят к определенной, вполне реальной мысли.

«Путешествие по Гарцу» — фрагмент и останется фрагментом, и пестрые нити, которые так красиво в него вотканы, чтобы сплестись затем в одно гармоническое целое, вдруг обрываются, словно их перерезали ножницами неумолимой Парки», — писал Гейне, как бы оправдываясь перед читателем за бессюжетность и «растрепанность» своей прозы. Эта проблема бессюжетности гейневской прозы давно занимает исследователей. Некоторые из них склоняются к тому, что бессюжетность якобы вызвана безвременьем, в которое творил Гейне, и отсутствием больших тем, достойных внимания автора «Путевых картин». Этому мнения, между прочим, придерживался и Писарев, колоритно изображавший творческий метод Гейне: «Перед вами стоит живописец. На палитре его горят краски невиданной яркости. Он взмахнул кистью, и через две минуты вам улыбается с полотна или даже просто со стены прелестная женская физиономия. Еще две минуты, и вместо этой физиономии на вас смотрят демонически-страстные глаза безобразного сатира; еще несколько ударов кисти, и сатиры превратился в развесистое дерево; потом пропало дерево, и явилась фарфоровая башня, а под ней китаец на каком-то фантастическом драконе; потом все замазано черной краской, и сам художник оглядывается и смотрит на вас с презрительно-грустной улыбкой. Вы глубоко поражены этой волшебной быстрой сменой прелестнейших картин, которые взаимно истребили друг друга и от которых не осталось ничего, кроме безобразного черного пятна. Вы спрашиваете у художника с почтительным недоумением, зачем он губит свои собственные великолепные создания и зачем он, присвоив невероятный талант, играет и шалит красками, вместо того чтобы приняться за большую и прочную работу.

— Нечего работать, — отвечает вам художник.

Вы этого ответа не понимаете и просите дальнейших объяснений.

— Нет сюжетов, — поясняет художник»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Д. И. Писарев, Сочинения в четырех томах, т. 4, Гослитиздат, М. 1956, стр. 209—210.

Любопытно, что Писарев одним из первых стал искать социальную причину своеобразия прозы Гейне. Но едва ли он разрешил вопрос, утверждая, что время было слишком мелким для «титана Гейне». Ведь в числе современников великого поэта было немало выдающихся писателей, которые наподобие Бальзака создавали крупные эпопеи своего времени. Вернее всего, разгадка заключена в самом характере творчества Гейне. Он новаторски искал особую форму, которая бы вмещала сложную тему современности. Не случайно в высказывании о фрагментарности «Путешествия по Гарцу» содержится намек на «неумолимую Парку», которая время от времени перерезает нить повествования. Нетрудно угадать в этом намеке ссылку на прусскую цензуру, мешавшую автору досказать сокровенную мысль. И может быть, причудливая усложненность прозаических произведений Гейне, сочетающих документальность очерков с гротескным памфлетом и стихотворение в прозе — с лирическим повествованием, помогала ему выражать многопланное содержание, продиктованное современностью.

Среди разбросанных, подобно буйной растительности Гарца, сцен и эпизодов «Путешествия» в вихре шуток и сатирических острот вдруг проскальзывает серьезная и грустная мысль о невыносимой духовной атмосфере на его родине: «Воздух в Германии становится слишком тяжелым и удушливым, и я опасаюсь, что когда-нибудь в нем задохнусь или что мои дорогие мистики, в пылу своей любви, задушат меня».

Заканчивая «Путешествие по Гарцу», Гейне писал: «Пусть отдельные произведения так и остаются фрагментами, лишь бы они в своем сочетании составляли одно целое».

Вероятно, когда Гейне выводил эти строки, в его голове уже созрел план второго тома «Путевых картин».

### 3

1826 год Гейне провел в работе над новой книгой. Он назвал ее «Идеи. Книга Le Grand». Такие двойные заголовки и впоследствии встречаются у Гейне, как, например, «Атта Троль. Сон в летнюю ночь» и «Германия».

Зимняя сказка». В данном случае двойной заголовок должен был разъяснить вдумчивому читателю основную мысль нового произведения. Самое слово «идеи» было взято здесь в гегелевском смысле. Исторические деятели, как утверждал Гегель, были только выразителями и осуществителями идей своего времени, управляющих историческим движением. Речь шла о Наполеоне, которого Гейне тогда воспринимал как носителя *идей* французской революции. В письме к Фр. Меркелю от 10 января 1827 года он раскрывал содержание новой книги: «И ты увидишь: еще жив курилка! Книга наделает много шума, и не потому, что в ней много скандального и личного, а потому, что там высказываются идеи, интересующие весь мир. Наполеон и французская революция изображены в ней во весь рост».

Написать в Германии двадцатых годов такую книгу было большой смелостью. И сам поэт это сознавал.

«В наше вялое, рабское время,— пишет Гейне (1 мая 1827 года) Фарнгагену фон Энзе,— должно же что-нибудь совершиться. Я, со своей стороны, сделал свое — и стыжу тех жестокосердных моих друзей, которые хотели совершить так много и теперь молчат. Когда войско в полном сборе, тогда самые трусливые рекруты очень бодры и храбры; но подлинную отвагу обнаруживает тот, кто стоит на поле битвы один».

Походы наполеоновской армии против феодальной Европы были для Гейне героическим временем, а символом этого времени стал в его книге — французский барабанщик Ле Гран, вступающий с французской армией в Дюссельдорф в дни детства Гейне. Барабанная дробь Ле Грана рассказывала мальчику историю французской революции. Ле Гран бил в барабан, и Гейне учился понимать, что такое «красный марш и гильотина», видел героические походы французской армии, молодого Наполеона на мосту через Лоди или в битве при Маренго.

Едва ли барабанщик Ле Гран, лихой тамбурмажор наполеоновской армии, — действительно историческое лицо. Как мы увидим дальше, это только олицетворение реальной мощи французской революции, что объясняет второй заголовок «Книга Le Grand».

Создавая книгу о Наполеоне и французской революции, слагая вдохновенный гимн Свободе, Равенству и

Братству, Гейне, естественно, наносил удар феодальной реакции, восторжествовавшей в Германии после поражения Наполеона. «Идеи. Книга Le Grand», несмотря на художественную форму, была произведением публицистическим, раскрывавшим перспективы свержения немецких князей-деспотов. Об этом писал автор Фр. Меркелю, добавляя: «Если только с моим здоровьем дело пойдет на лад, вторая часть «Путевых картин» станет самой прекрасной, самой интересной книгой из всех, какие могут появиться в это время» (6 октября 1826 года). И Гейне подчеркивал, что он работает медленно, продумывая общий план и каждую деталь книги.

Она открывается посвящением Эвелине. Имя этой женщины, созданной фантазией поэта, служило предметом многих догадок биографов. Высказывались предположения, что Эвелина — это Тереза Гейне, младшая сестра Амалии, отвергнувшей любовь поэта. Говорилось о том, что под Эвелиной автор понимает берлинскую красавицу Фридерiku Роберт, которой он посвящал «индийские стихи», а в «Книге Le Grand» он называет себя принцем Гангским и обнаруживает большие познания в индийской мифологии и поэзии.

Правильнее всего предположить, что Эвелина — собирательный образ, прекрасный символ неразделенной любви поэта. Об этой любви говорит и несколько раз повторенный эпиграф к главам: «Она была привлекательна, и он любил ее, но он не был привлекательным, и она не любила его. Старая песня».

Когда создавалась «Книга Le Grand», основные лирические циклы Гейне — «Юношеские страдания», «Лирическое интермеццо» и «Возвращение» — были уже написаны. Казалось бы, любовная тема Эроса и Психеи, как назвал ее сам поэт, была им исчерпана. Но в «Идеях» Гейне заново осмыслил тему неразделенной любви и придал ей жизнерадостное философское толкование. Сквозь печаль отвергнутого возлюбленного прорываются радостные тона жизнелюбца. По существу, вся книга представляет собой лирический монолог, адресованный к Эвелине. Многие главы так и начинаются с обращения: «Madame».

Если в «Путешествии по Гарцу» в качестве сюжетного костяка поэт использовал описание этапов пешеходной прогулки, то в «Идеях» на первый взгляд нет и

такого стержня. Какие же это путевые картины, когда здесь нет, в сущности, никакого путешествия? Однако главы «Идей» проникнуты своеобразной динамикой: путешествие, совершаемое автором, происходит не в пространстве, а во времени. От современности Гейне обращается к прошлому, ко дням детства, и каждая подробность той поры выписана с такой любовью и нежностью, что невольно волнует читателя.

Политическая мысль «Книги Le Grand» вправлена в причудливую рамку личных переживаний детства и юности. Воспоминания о смене властей в Дюссельдорфе, о днях учения, о маленькой умершей подруге чередуются в этом «капризном» произведении.

Гейне лирически говорит о своей неудачной любви, извлекает из сокровищницы романтизма его пестрый реквизит, но тут же мысль поэта переходит к тем дням, когда французские войска оккупировали Дюссельдорф и «золотая звезда Наполеона явственно плыла по голубому небу». «Книга Le Grand» состоит из двадцати маленьких фрагментарных глав. Многие из них связаны непосредственно — до такой степени, что окончание одной из них является началом другой. Но между некоторыми главами нет прямой связи, и все же могучий поток мыслей и чувств, несущий поэта, отличается редким единством.

Это единство обусловлено игрой высокого лирического пафоса и контрастного снижения стиля, антиромантической его разрядкой.

Лирика и публицистика, слитые воедино, — вот то новое, что дает проза Гейне.

В обращении к незримой героине поэт говорит о счастье любви и о рае, который открывается любящему сердцу; говорит он и об аде, уготованном отвергнутому влюбленному. Высокий тон обращения, напоминающий лириков итальянского Возрождения, сменяется обычной гейневской насмешкой и над раем, и над адом, и над всем, что недавно было объявлено священным достоянием сердца. Сокровенные романтические грезы, зыбкие и туманные, подвергаются осмеянию, бутафория католического рая и ада отброшена и выглядит смешной и ненужной при свете здравого смысла. Субъективизм идеалистической философии Фихте и Шеллинга доведен до абсурда. Если верить этой философии, то оказывается,

что нет и не может быть в мире объективного существования вещей и явлений: все, что вокруг нас, не что иное, как бесцельная греза «опьяненного бога, который удалился à la française с пиршества богов, лег спать на уединенной звезде и не ведает сам, что все то, что снится ему, он тут же создает, и сновидения его бывают пестры и нелепы или стройны и разумны. Илиада, Платон, Марафонская битва, Моисей, Венера Медицейская, Страсбургский собор, французская революция, Гегель, пароходы и т. д. — все это отдельные удачные мысли в творческом сне бога. Но настанет час, и бог проснется, протрет заспанные глаза, усмехнется — и наш мир растает без следа, да он, пожалуй, и не существовал вовсе».

Наслаждаясь веселой и животворной умственной игрой, Гейне развеивает одну за другой романтические иллюзии своего времени. Если поэты-романтики увлекаются экзотической Индией с ее мистическими учениями и поэзией, то и Гейне не прочь объявить себя принцем Гангским и вести эту мистификацию. Но приходит момент, и Индия исчезает из поля зрения, поэт признается, что он всего только уроженец Дюссельдорфа. Романтика рейнских легенд оказывается не менее пленительной, чем далекой Индии. Как бы в опровержение теории о «грезе опьяневшего бога», Гейне из области мечтаний заставляет читателя вступить на твердую почву действительности. Так и видишь перед собой его родной Дюссельдорф в тот исторический день 25 марта 1806 года, когда армия Наполеона вступила в город. Повествование, покидая область романтической сказки, принимает более простой, реальный характер. Это не бытописание, но воспроизведение действительной жизни через основные подробности, кажущиеся писателю главными, решающими. Вот висит объявление об отречении курфюрста в пользу ставленника Наполеона, а возле стоят, утирая слезы, дюссельдорфские обыватели. Портной Килиан — в нанковой куртке, в синих шерстяных чулках, сползающих вниз. Он плачет, читая объявление, и весь его вид выражает огорчение и растерянность. Эта домашняя куртка и сползающие чулки — характерные детали, которые запоминаются читателю. «Городской сумасшедший» Алоизий прыгает на одной ноге, гримасничает и выкрикивает имена французских генералов. Горбун Гумперц, всегда пьяный, лежит непо-

далеку в сточной канаве и поет французскую революционную песню: «Ça ira, ça ira!»

Фигуры выбраны колоритные, но причудливо-странные. И все же создается незабываемое впечатление наивной, чуть-чуть смешной, чуть-чуть драматической всеобщей растерянности добрых, верноподданных немцев, лишившихся своего курфюрста, неизвестно почему считающегося их отцом и покровителем. Надо припомнить, что вся эта сцена преломляется через сознание маленького девятилетнего Гарри Гейне, и это в значительной мере оправдывает появление таких незаурядных образов дюссельдорфских обывателей, как мелкий портняжка, сумасшедший, горбун — всех тех, кто мог особенно занимать детское воображение.

На городской ратуше снимают герб отрекшегося курфюрста, а господа городские советники уныло бродят с отставными лицами. Характерный для Гейне неожиданный эпитет как нельзя больше показывает ту же растерянность, царящую в городе. «Казалось, что с минуты на минуту начнется солнечное затмение», — определяет настроение автор. Этот отрывок, написанный в добротной реалистической манере, лишен ярких метафор, сложных сопоставлений — всего, что свойственно прозе Гейне. Писатель нарочито подчеркивает достоверность описываемого, показывая действительность сквозь детское восприятие. Именно это обстоятельство дает Гейне возможность сразу перевести все в иной, фантастический план. Взволнованный непонятными событиями, мальчик ночью видит сон, где гротескно перевоплощается пережитое днем. Цветники и зеленые лужайки скатываются, как ковер, и под ними серая пустая земля. Полицейский надзиратель снимает с неба солнце, становится темно, а желтые звезды опадают, как осенние листья. Портной Килиан кричит, что ему надо пойти домой придется, так как он умер и его будут сегодня хоронить. Словом, наступает конец света.

В этом отрывке сна дневные, реальные образы приобретают метафорическое значение. Небрежность в одежде Килиана всплывает во сне как ужасающее следствие всеобщей катастрофы, снятие герба на ратуше равнозначно удалению солнца с неба в сознании дюссельдорфских филистеров, а падучие желтые звезды символизируют страшное и неслыханное бедствие. Сон

развертывается дальше, и какая-то женщина торопливо зарывает в землю нечто похожее на отрубленную голову, и это оказывается — луна. При этом пфальцский инвалид, утирая слезы, повторяет слова обращения отрешего монарха: «Курфюрст покорно благодарит...»

В этом сне, обычном приеме Гейне и в ранней лирике и позднее, звучат и отголоски биографии поэта, его странных встреч с дочерью дюссельдорфского палача Иозефой, и, что гораздо важнее, — мысли о решительной, «плебейской», расправе с феодалами. Отрубленная голова — явное напоминание о гильотине — переводит все восприятие картины отречения в другую тональность. Уныние и растерянность в связи с переменой властей становятся не трагическими, а приобретают узкофилистерский, почти комический характер. Это достигается преувеличенными гиперболическими размерами сна, где все пропорции смещены, и падение мелкого немецкого деспота с глубокой иронией трактуется не только как затмение солнца, но как конец мира, предсказанный апокалипсисом. Без четкой, жизненной картины паники, охватившей Дюссельдорф, была бы непонятной сцена сна, пародирующая и высмеивающая политическое скудоумие немецкого мещанства. С другой стороны, эпизод сна сам по себе не производил бы того разительного эффекта, какой он создает как психологический отзвук реальных событий, всколыхнувших застойную жизнь Дюссельдорфа. И тут вполне последователен переход Гейне к дальнейшему повествованию о событиях в его родном городе. Обыватели приспосабливаются к новой власти: «старые господа муниципальные советники натянули на себя новые лица и праздничные сюртуки». Жители приоделись для встречи вступающих в город французских войск, дамы благосклонно смотрели на французских гренадеров в медвежьих шапках, а школьники радовались, что в этот день «не будет классов».

Все это — только красочный пролог к «Книге Le Grand». Он был написан Гейне не для того, чтобы поднять со дна сердца детские воспоминания и полонить читателя искрящимся потоком лирических переживаний. Основное в книге — «идеи». Именно об идеях говорит Гейне в тринадцатой главе, не скрывая насмешки над педантами, старающимися дать классификацию



идей, издеваясь над общежитийским смыслом, который вкладывается в слово «идея» — и в результате, по вполне понятным причинам, не раскрывает, что речь идет об идее революции. Причины умолчания ясны. О них говорит самая короткая глава книги (XII), состоящая вместо текста из цензорских многоточий и содержащая лишь слова: «немецкие цензоры... болваны...»

Нигде Гейне в период наибольшего увлечения Наполеоном не доходил до таких высот восхваления французского императора, как в «Книге Le Grand». В этой книге он еще не понял двойственности роли Наполеона; не дошел до такой глубины понимания истории, как его современник драматург Дитрих Граббе, который в драме «Наполеон, или Сто дней» (1831) показал, что Наполеон был не только душеприказчиком, но и ликвидатором революции.

Но, помимо всего, Гейне преследовал полемическую цель: прославляя Наполеона, он противопоставлял идеи французской революции гнету и несправедливости. Вот почему апология Наполеона, доведенная до патетического гимна, вызывала ярость в лагере немецкой реакции. Когда речь идет о Наполеоне, проза Гейне приобретает почти стихотворную музыкальность, она переходит в гимн не столько самому Наполеону, сколько олицетворенной в нем идее свободы: «Когда я думаю о великом императоре, на душе у меня вновь становится по-летнему солнечно и зелено, в памяти расцветает длинная липовая аллея, соловьи поют в тенистых ветвях, шумит фонтан, цветы на круглых клумбах задумчиво качают прелестными головками...»

В такой лирической оправе Гейне рассказывает о том, как однажды он увидел в дюссельдорфском саду Наполеона, ехавшего верхом на лошади. Он воссоздает спокойный и величавый образ человека, принесшего на берега Рейна французские идеи Свободы, Равенства и Братства: «Улыбка, согревавшая и смирявшая все сердца, скользила по его губам, но каждый знал, стоит свистнуть этим губам — *et la Prusse n'existait plus*<sup>1</sup>, стоит свистнуть этим губам — и поповская братия зазвонит себе отходную, стоит свистнуть этим губам — запляшет вся Священная Римская империя».

---

<sup>1</sup> И Пруссии больше не стало бы (франц.).

Этот тройной повтор «стоит свистнуть этим губам» действует с силой заклинания. Мускулы гимна Наполеону напряжены до крайности, слова подобраны по принципу высшей выразительности, здесь ничего не убавишь и не прибавишь.

Не мимолетная встреча мальчика Гейне с Наполеоном в дюссельдорфском дворцовом саду (была она в действительности или нет?) служит эмоциональной зарядкой. Носителем идей революции призван быть простой французский солдат мосье Ле Гран. Он вводится в повествование как живой, реально существующий человек, находящийся на постое у родителей Гейне. Мы узнаем о его внешнем облике — о невысоком росте, черных торчащих усах и огнем горящих глазах, когда он рассказывает о своем императоре, о событиях французской революции. Участник взятия Бастилии и революционных войн Франции, Ле Гран — прямое воплощение тех *идей*, за которые ратует Гейне в Германии двадцатых годов, снова подпавшей под иго тридцати шести жалких деспотов.

Миновали героические дни, когда на немецком берегу Рейна расцвели гражданские свободы, продиктованные кодексом Наполеона. Наступившее вслед за этим безвременье воссоздано Гейне в большом символическом эпизоде. Студент Гарри возвращается в родной Дюссельдорф в то время, когда император французов уже спит под плакучими ивами на пустынном острове, затерянном в Атлантическом океане. А в Дюссельдорфе — то же старое, опостылевшее поэту убожество мыслей и дел, то же раболепие забитых мещан перед своим монархом: «успел там расположиться даже маленький прусский дворик и многие носили придворные звания; бывшая куаферша моей матери стала придворной куафершей, имелись там также придворные портные, придворные сапожники, придворные истребители клопов, придворные винные лавки, — весь город казался придворным лазаретом для придворных умалишенных».

В такой обстановке происходит последняя, разумеется тоже символическая, встреча Гейне с любимцем его детства, барабанщиком Ле Граном. Ободранный, потерявший горделивый блеск глаз, голодный, возвращается он из русского плена и пробирается на родину. Какой нерадостной выглядит эта встреча. Революцион-

ная идея, которая должна была принести счастье народам, оказалась задушенной европейской реакцией. Об этом говорится в метафорическом образе: «Monsieur Le Grand в этой жизни больше не барабанил никогда. И барабан его не издал больше ни одного звука,— ему не подобало быть орудием отбивания рабских зорь в руках врагов свободы; я ясно понял последний молящий взгляд Le Grand и тотчас же, вынув из своей трости стилет, проколол им барабан».

Что означает этот иносказательный жест автора «Книги Le Grand»? Поддается ли он отчаянию, отказывается ли от борьбы? О нет! Стоит прочитать следующую (XI) главу, чтобы понять, какая ненависть кипит в сердце Гейне, когда он говорит о подлой эпохе Реставрации. Он видит, что «от великого до смешного один шаг», что на всемирной арене истории происходит смешение патетического и комического: «после ухода героев на арену вступают клоуны и буффоны с колотушками и дубинками, на смену кровавым революционным сценам и деяниям императора снова плетутся толстые Бурбоны со своими старыми, выдохшимися шуточками и мило легитимистскими каламбурами; им вослед семенит старая аристократия, а за ней шествуют благочестивые капуцины со свечами, крестами и хоругвями».

Конечно же, Гейне остается яростным противником «партии попов и аристократов». Революционная тема книги находит свое завершение в этой главе. Но выступает другая, не менее острая в творчестве Гейне: тема жизни, любви, высоких человеческих мыслей и чувств. Эта вторая тема разворачивается в последующих главах книги в пестрой иронической манере, где снова не отличишь «небо от иронии». Тихая грусть по неудавшейся жизни сменяется иронически-хвастливыми уверениями, что поэт очень практический человек, что он преуспевающий делец, умеющий чеканить червонцы из дураков. Тут очень много личного, вроде скрытой полемики с дядей-миллионером, укорявшим его за жизненное легкомыслие. Тут и раблезианские насмешки над мнимой ученостью любителей редких цитат, тут и подлинные отзвуки переживаний влюбчивого поэта, и кипучее многообразие литературных пародий, каламбуров, дерзких шуток, притворных и подлинных вздохов,— и все со-

брано воедино, в сложную симфоническую сюиту, какой является «Книга Le Grand».

Созданная в «раболоешное время», она не могла не быть грустной. Но со дна опечаленного сердца поэта поднимаются и бодрые, мажорные тона, предвещающие приход героических времен Возрождения, радости на лоне вечно обновляющейся природы. Пантеистический гимн, звучащий в «Идеях», порой удачно заглушает скорбные звуки, рожденные безвременьем: «...мне незачем ждать от священников обещаний другой жизни, раз я и в этой могу пережить довольно, живя прошлым, жизнью предков и завоевывая себе вечность в царстве былого.

И я живу! Великий ритм природы пульсирует и в моей груди, и когда я издаю крик радости, мне отвечает тысячекратное эхо. Я слышу тысячи соловьев. Весна выслала их пробудить землю от утренней дремы, и земля содрогается в сладостном восторге. Ее цветы — это гимны, которые она вдохновенно поет навстречу солнцу. А солнце движется слишком медленно, — мне хотелось бы подхлестнуть его огненных коней и заставить их скакать быстрее».

Интересно отметить, что патетическая тирада во славу жизни построена на давно известных, даже избитых образах весны, соловьев, солнца и вместе с тем в интерпретации Гейне эти образы выглядят свежо и не шаблонно. Поэт отвергает неудачи личные и общественные, отбрасывает мысль о самоубийстве, даже издевается над модным в свою пору «вертеризмом». Любовь он сравнивает с зубной болью в сердце, он отказывается лечить эту боль свинцовой plombой, иначе говоря, пулей.

Пестрый фейерверк глубоких мыслей и веселых шуток, афоризмов и лирических излияний оказался доходчивым до читателей, современников Гейне. «Идеи. Книга Le Grand» получила большое распространение. Гейне, в момент выхода второго тома «Путевых картин» находившийся в Лондоне, писал Фр. Меркелю: «Из Берлина — приятные вести. Даже совершенно незнакомые мне люди в восторге. А вот Фарнгаген пишет: «Ваша книга наделала шуму, и большого шуму... читатели в недоумении, — они не знают, не лучше ли им будет скрыть свои симпатии к этой книге и не признаваться в них публично; даже друзья притворяются ужасно добродетельными, и каждый старается пока-

зять, что, как образованный и гражданин, он — сторонник порядка». Короче, раболопный страх заставляет этих людей бранить всю книгу» (1 июня 1827 года).

«Книга *Le Grand*» сыграла большую революционную роль, и молодое поколение Германии приняло новый том «Путевых картин» как выражение своих сокровенных мыслей и надежд на освобождение родины от ига феодальных тиранов. Но из реакционного лагеря доносился дикий вой: Гейне обвиняли в отсутствии национального чувства, в том, что он предаёт и продает свое немецкое отечество, прославляя поработителей, Наполеона и революционную Францию.

Личные лирические моменты не заслонили политического значения книги, которая тотчас же по выходе была запрещена в нескольких немецких княжествах. Глава европейской реакции — князь Меттерних, с удовольствием читавший книги Гейне, — признавал их пригодными только для «личного употребления».

Австрийский посланник при русском дворе, личный знакомый Пушкина, граф Фикельмон прислал поэту «Путевые картины» Гейне на французском языке (1834) с письмом, что он препровождает «два тома контрабанды». Пушкин при чтении «Путевых картин» сделал любопытные выводы, записанные им по-французски на отдельном листе бумаги, вложенном в одном из томов:

«*La liberation de l'Europe viendra de la Russie, car c'est là seulement que le préjugé de l'Aristocratie n'existe absolument pas. Ailleurs ont croit à l'Aristocratie, les uns pour la dédaigner, les autres pour la haïr, les troisièmes pour en tirer profit, vanité etc. — En Russie rien de tout celà. On n'y croit pas, voilà tout*»<sup>1</sup>.

Хотя бы из этого факта можно видеть, почему ретивая царская цензура на протяжении десятилетий (вплоть до революции 1905 года, да и потом) подвергала строгому запрету не только русские переводы мно-

---

<sup>1</sup> А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. V, «Academia», М.—Л. 1936, стр. 458. «Освобождение Европы придет из России, так как только там предрассудок аристократии не существует вовсе. В других местах верят в аристократию, — одни, чтобы презирать ее, другие, чтобы ненавидеть, третьи, чтобы извлекать из нее выгоду, тщеславие и т. п. В России ничего подобного. В нее не верят, вот и все» (франц.).

гих произведений Гейне, но и ввоз в Россию его немецких и французских изданий<sup>1</sup>.

Второй том «Путевых картин», кроме «Книги Le Grand», содержал вторую и третью части «Северного моря» и «Письма из Берлина». Такое смешанное содержание объяснялось необходимостью превысить объем в двадцать печатных листов, чтобы по существующим законам избежать предварительной цензуры. Гейне придавал особое значение «Книге Le Grand»: «Думаю, что «Le Grand» тебе понравился; все остальное в моей книге, не считая стихов, это просто похлебка для публики, и публика поедает ее с большим аппетитом. Благодаря этой книге я приобрел в Германии множество сторонников и огромную популярность ...теперь мой голос разносится далеко. Ты еще не раз услышишь его, мой голос, громающий палачей мысли и врагов священнейших прав человека. Я еще стану совершенно экстраординарным профессором в университете великих мыслителей» (Мозесу Мозеру от 9 июня 1827 года).

У Гейне явилась мысль при издании второго тома «Путевых картин» создать «салон свободных умов», включив в том мысли, афоризмы и эпиграммы друзей и единомышленников. Поэт обратился к ним с призывом, но откликнулся лишь Карл Иммерман. Он прислал ряд эпиграмм, действительно включенных во второй том.

Гейне не переоценивал значение «Идей». Как видно из писем, по первоначальному замыслу это произведение должно было выглядеть как автобиографический фрагмент, «написанный с самым задорным юмором». В процессе работы автобиографическая часть как бы отодвинулась на задний план по сравнению с революционной темой, прозвучавшей во весь голос. Те, кто хотел видеть в Гейне, по его словам, «певца томных любовных песен», теперь увидел в нем бойца: «Aux armes, aux armes»<sup>2</sup>, — всегда раздавалось у меня в ушах! «Alea jacta est»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> В 1933 году были опубликованы протоколы Комитета иностранной цензуры, из которых видно, что большинство книг Гейне запрещалось к распространению в России. См. Тургенев, Собр. соч., т. XII, М.—Л. 1933, стр. 597—600.

<sup>2</sup> К оружию, к оружию (франц.).

<sup>3</sup> Жребий брошен (лат.).

Третий том «Путевых картин» носит общее название «Италия». Внешним поводом к его созданию явилось путешествие по итальянским городам, предпринятое Гейне летом 1828 года и продолжавшееся около шести месяцев. Очерк «Путешествие от Мюнхена до Генуи»<sup>1</sup>, составляющий первую часть книги, по форме мог бы быть отнесен к описательному жанру. Образно и живо писатель рассказывает о поездке через Тироль, об итальянских городах и селах, об их жителях, о встречах и беседах во время пути. Но, как всегда, не это главное в прозе Гейне. Образы людей, пейзажи страны, лирические и публицистические отступления — все помогает осуществлению коренного замысла писателя: строгому, логически обоснованному развенчанию феодально-монархического режима, царства аристократии и духовенства. В третьей книге «Путевых картин» эта общественно-политическая задача выявляется еще более решительно, чем в предшествовавших двух томах. И это объясняется не только крепнущим революционным мировоззрением поэта, но и некоторыми обстоятельствами, порожденными мюнхенским периодом его жизни. В баварской столице, где он хотел прочно обосноваться в качестве политического журналиста и редактора газеты, его постигла неудача: прогрессивный образ мысли, придаваемый газете «Политические анналы», встретил резкий отпор католических клерикалов. Под руководством патера Деллингера они начали травлю поэта и вели ее с такой энергией, что Гейне решил покинуть Мюнхен и бежать из этого осяного гнезда поповской реакции в Италию. Он не терял надежды обосноваться в Мюнхене, где у него завязались привлекательные связи со многими выдающимися людьми, в том числе и с

---

<sup>1</sup> В архиве Гейне, приобретенном в 1965 году Национальной библиотекой в Париже, имеется первая, неопубликованная редакция этого очерка, содержащая ряд значительных вариантов. Работа над упорядочением архива еще не закончена, и ученый-германист Луи Эй (Louis Ey), возглавляющий эту работу, надеется, что материалы архива внесут новые данные в изучение Гейне. Считаю приятным долгом выразить благодарность Луи Эй, ознакомившему меня с этим архивом в Париже в апреле 1968 года.

русским поэтом Ф. И. Тютчевым. Но после отъезда Гейне травля только усилилась, возвращение в Мюнхен становилось все менее возможным, покровительство баварских сановников, довольно снисходительное, сделалось ненадежным. При такой ситуации отношения Гейне к «партии аристократов и попов» стало еще резче и непримиримее. Задумав создать третий том «Путевых картин», он писал в Берлин Мозесу Мозеру из Италии: «Когда вернусь в Германию, издам третий том «Путевых картин». В Мюнхене думают, что теперь я уже не стану так резко нападать на дворянство,— ведь теперь я обретаюсь в кулуарах у знатных вельмож и влюблен в очаровательнейших аристократок, и они любят меня. Однако все это ошибка. Моя любовь к равенству людей, моя ненависть к духовенству никогда еще не были так сильны, как теперь; это даже делает меня односторонним. Но для того, чтобы действовать, как раз и надо быть односторонним» (6 сентября 1828 года).

Несомненно, под «односторонностью» Гейне понимает определенную целеустремленность своего замысла, основную тенденцию произведения.

Эта тенденция с достаточной отчетливостью проступает в первых страницах «Путешествия от Мюнхена до Генуи». Стоит прочесть характеристику города Мюнхена, чтобы убедиться в этом. Описывая облик баварской столицы, подчеркивая безвкусное смешение стилей архитектуры, Гейне обращается к историческим данным, иллюстрирует свои раздумья фактами, почерпнутыми из прошлого и современности,— и во всем обнаруживает борьбу противодействующих сил общества — его феодальных, дворянских и демократических слоев. Еще отчетливее проступает эта тенденция в описании путешествия по Тиролю, когда в памяти поэта встает героическое восстание тирольцев против французского владычества. Отдавая должное отваге тирольских горцев, Гейне не может не заметить, что Наполеон в данном случае был душителем свободолюбивых стремлений поработенных народов. Та восторженность, с которой молодой поэт воспевал французского императора в «Гренадерах» и в «Книге Le Grand», легко объясняется его оппозиционным отношением к феодальной реакции, установившейся в Германии после свержения Наполеона, которого он считал наследником демократических



завоеваний французской революции. Теперь же Гейне, явно меняя отношение к Наполеону, исторически оценивает его значение: «Прошу тебя, любезный читатель, не прими меня за безусловного бонапартиста; я поклоняюсь не делам, а гению этого человека. Я его люблю безусловно только до восемнадцатого брюмера — в тот день он предал свободу. И сделал он это не по необходимости, а из тайного влечения к аристократизму. Наполеон Бонапарте был аристократ, дворянин и враг гражданского равенства, и колоссальным недоразумением оказалась война, в смертельной ненависти навязанная ему европейской аристократией во главе с Англией; дело в том, что если он намеревался произвести некоторые перемены в личном составе этой аристократии, он сохранил бы все же большую ее часть и ее основные принципы; он возродил бы эту аристократию, которая теперь повержена во прах, чему виною ее собственная дряхлость, потеря крови и усталость от последней, несомненно самой последней ее победы».

Не следует думать, что мысли Гейне о судьбе аристократии и поднимающейся на смену ей буржуазии облечены в «Путевых картинах» в отвлеченную публицистическую форму. Этим мыслям придано непрерывно движущееся и развивающееся образное выражение. Посещение маленькой деревушки Маренго на северо-западе Италии, где Наполеон в 1800 году одержал блестящую победу над австрийцами, приводит Гейне к раздумьям не только о прошлом, но и о будущем Италии и всей Европы. Эти раздумья воплощены в конкретную оболочку путевого очерка, и любая бытовая фраза случайного спутника, вроде «будет прекрасный день!», сразу приобретает обобщающее значение, становится символическим выражением мечтаний поэта о грядущих днях: «Да, будет прекрасный день, тихо повторило мое молящееся сердце и задрожало от тоски и радости. Да, будет прекрасный день, солнце свободы согреет землю лучше, чем вся аристократия звезд... свободно рожденный человек принесет с собою свободные мысли и чувства, о которых мы, прирожденные рабы, не имеем никакого понятия,— о, они столь же мало будут понимать, как ужасна была ночь, во мраке которой должны были мы жить, как страшна была наша борьба с безобразными призраками, мрачными совами и ханжествующими

грешниками! О бедные бойцы, мы всю нашу жизнь отдали этой борьбе, усталые и бледные встретим мы зарю дня победы!»

Так реальный восход солнца, наблюдаемый поэтом у поля сражения при Маренго, превращается в могучую метафору восхода нового дня, возрождения одряхлевшей феодальной Европы на новых социальных началах. Эта метафора строго соблюдается во всем патетическом отрывке XXXI главы «Путешествия от Мюнхена до Генуи»: «солнце свободы» противопоставляется «аристократии звезд», светлый день грядущего выставляется как антитеза темной и мрачной ночи реакции, где бродят устрашающие призраки, с которыми должны сражаться бойцы за свободу.

Метафоры становятся все сложнее и философски углубленнее. Там, где они прежде были лишь поэтическим выражением отношения поэта к тому или иному факту («долговязый рвотный порошок в коричневом сюртуке», «городские советники с отставными лицами» и т. п.), — теперь они уже приняли более всеобъемлющий характер, охватывающий не единичные, а общественные явления. Речь уже шла не об отдельных демократических реформах, а о больших социальных переменах, о национальном освобождении целых народов. «В чем же заключается великая задача нашего времени?» — спрашивает поэт и отвечает: «Это — освобождение. Освобождение не только ирландцев, греков, франкфуртских евреев, вест-индских чернокожих и тому подобного угнетенного народа, но освобождение всего мира, в особенности Европы, которая достигла совершеннолетия и рвется из железных помочей привилегированных сословий, аристократии. Пусть некоторые философствующие ренегаты свободы продолжают ковать тончайшие цепи доводов, чтобы доказать, что миллионы людей созданы в качестве вьючных животных для нескольких тысяч привилегированных рыцарей; они не смогут убедить нас в этом, пока не докажут, выражаясь словами Вольтера, что первые родились на свет с седлами на спинах, а последние — со шпорами на ногах».

Патетика борца за освобождение человечества сменяется язвительным тоном памфлетиста. В дальнейших страницах, озаглавленных «Луккские воды», Гейне вводит забавную новеллу, где остро высмеивает графа

Платена и его стихи. Видя в Платене только «прихвостня аристократов и попов», Гейне попутно разделяется с кликой мюнхенских иезуитов. Он говорит о своем искусстве «чеканить из врагов червонцы таким образом, что червонцы достаются ему, а удары от чеканки — его врагам».

Почти вся немецкая пресса единодушно стала защищать Платена и осыпать бранью Гейне, «плебея, осмеливающегося восстать против аристократии».

Но именно в этом обвинении поэт чувствовал общественное значение своего памфлета. Гейне писал Фарнгагену: «Никто не замечает, что в Платене я покарал только представителя определенной партии, прихвостня аристократов и попов. Я решил атаковать не только на эстетической почве,— это была война человека с человеком, и именно упрек, который мне теперь бросает публика, что я, низкороджденный, должен был бы хоть немного шадить высокородное сословие,— этот упрек как раз и смешит меня: именно это-то и подстрекало меня, мне хотелось подать пример, а там будь что будет. И этот пример я добрым немцам подал» (3 января 1830 года).

Памфлет на графа Платена, на его поэтику, на его эстетические каноны, как видно из признаний самого автора, выходит далеко за литературную сферу: «И меня еще обвиняют в том, что я совершил нечто неслыханное в немецкой литературе. Как будто времена еще все те же! Ведь шиллер-гетевская война ксений была всего лишь картофельной перестрелкой. То был «художественный период», и дело шло лишь о призраке жизни — об искусстве, а не о самой жизни; теперь дело идет о высших интересах самой жизни, революция врывается в литературу, и война становится серьезнее. Может быть, кроме Фосса, я единственный представитель этой революции в литературе, но она была необходима во всех смыслах» (Фарнгагену фон Энзе, 4 февраля 1830 года). Отсюда видно, какое общественное значение придавал Гейне своему памфлету. Должно быть, он хотел сделать его возможно ближе и понятнее читателям. Споры о графе Платене и его творчестве автор для оживления вложил в уста комических персонажей, и композиция памфлета, если можно так выразиться, «беллетризована».

Гейне применяет оригинальный прием «остранения»: сам Платен не присутствует, а рассматривается с трех точек зрения — сквозь восприятие гамбургского банкира Лазаря Гумпеля, изображенного в виде комического маркиза Гумпелино, его слуги Гирша Гиацинта и, наконец, самого автора памфлета. Главное действующее лицо в «Луккских водах» — маркиз Гумпелино. В многих штрихах дан карикатурный портрет заносчивого, самодовольного и невежественного богача Гумпеля, кичащегося больше всего своим богатством, уверенного в том, что за деньги все можно купить. Гейне обыгрывает длинный нос Гумпеля как самую характерную черту его внешности. Вокруг этого носа строится словесная игра: нос так длинен, что может выколоть глаз собеседника; форма носа дает право его владельцу на титул маркиза, принадлежащего к знатному роду, ибо сам господь бог породнился с этим родом и с тех пор около двух тысяч лет водит всех потомков этого рода за нос. «Может быть, носы этой фамилии и стали так длинны оттого, что ее так долго водили за нос? Или эти длинные носы — род мундира, по которому бог-царь Иегова узнает своих лейб-гвардейцев даже в том случае, когда они дезертировали?» Иными словами, изменили иудаизму и приняли христианство.

Так же метко охарактеризован и слуга маркиза, Гирш Гиацинт. Это — псевдоним, придуманный Гейне для некоего гамбургского обывателя Исаака Рокамора.

Человек с такой «поэтической» итальянской фамилией был мелким маклером в Гамбурге и распространителем лотерейных билетов.

Писатель хорошо знал обоих своих героев — и крупного спекулянта Лазаря Гумпеля, конкурента Соломона Гейне, и «мелкую рыбешку» — Исаака Рокамора, переименованного поэтом в Гирша Гиацинта.

Слуга маркиза предстает перед читателем в ярко-красной ливрее, обшитой золотым позументом. Такое великолепие должно прославлять Гумпелино, и крошечная бледнолицая головка слуги, торчащая из красной ливреи, вызывает чувство смехотворности и жалости одновременно. Неразлучные в книге Гейне Рокамора и Лазарь Гумпель, в действительности, вероятно, ничем не были связаны, но писатель нарочито свел их в «Лукк-

ских водах», чтобы создать некую пару: своеобразного Дон Кихота — Гумпелино и его вечного спутника Санчо Панса — Гирша Гиацинта.

Гумпелино мнит себя аристократом, и светское поведение этого выскочки вызывает несравненный комический эффект. Гиацинт, как и надлежит Санчо Панса, воплощает здравый смысл самодовольного мещанина, создающего свою философию раболепия и угодливости. Гумпелино и Гиацинт — оба являют собой олицетворение духа буржуазного стяжательства. Поэт считал, что ему особенно удался образ Гиацинта. «Из созданных мной персонажей Гиацинт — первая фигура в натуральную величину», — говорил он (Фарнгагену фон Энзе 3 января 1830 года).

Гейне просто и расчетливо строит сюжет вставной новеллы, где невидимым героем можно считать поэта Платена. Автор остроумно подводит читателя к спору о поэзии Платена, возникающему между Гумпелино и Гиацинтом.

Гумпелино пленяется некой очаровательной дамой и назначает ей свидание. Но неожиданное прозаическое заблуждение желудка мешает этому свиданию. Чтобы несколько утешиться, благородный маркиз Гумпелино принимается читать книжку утонченных стихов Платена. Это дает Гейне повод осмеять формальное мастерство Платена, вложив критику его стихов в уста слуги Гиацинта.

Гумпелино выступает защитником «возвышенной» поэтики Платена, утверждая, что «образованный ум можно прельстить только совершенной формой».

А «здравомыслящий» и земной Гирш Гиацинт, разумеется, не может воспринять пафоса стихов графа Платена и издевается над их искусственной формой.

«— Смешная поэзия! — воскликнул Гиацинт, бормотавший себе под нос рифмы: «обычай с долгом вместе, светлый лик мой вместе, с тобою вместе, тесно вместе!» — Смешная поэзия! Мой шурин, когда читает стихи, часто забавляется тем, что в конце каждой строки прибавляет слова «спереди» и «сзади» попеременно; но я не знал, что получающиеся таким образом стихи называются газелами. Нужно будет попробовать, не станет ли еще красивее стихотворение, прочитанное маркизом, если каждый раз после слова «вместе» прибав-

лять попеременно «спереди» и «сзади»; наверное, поэзии прибавится на двадцать процентов».

Спор Гумпелино и Гиацинта — если можно так выразиться — «артиллерийская подготовка». После этого сам Гейне атакует Платена. Он не стесняется в выборе средств, и если Платен в свое время нападал на Гейне, высмеивая его еврейское происхождение, то есть пользовался оружием, лежащим вне литературы, то и Гейне ответил ему тем же: он его обвиняет в своеобразном «классицизме», выражавшемся в противоестественном пристрастии к мужчинам. Эти личные выпады обоих поэтов производили неприятное впечатление на современников. Франц Меринг впоследствии комментировал резкость этой полемики как «бесполезную перебранку», вызванную пустячным недоразумением между двумя передовыми, демократическими писателями. В этом утверждении нельзя не усмотреть большую натяжку. У Гейне были объективные основания в пору написания памфлета считать Платена сторонником аристократической партии. Платен приветствовал восшествие на престол короля Людвига I торжественной одой, и король не остался в долгу перед поэтом: он сделал его членом Баварской королевской академии наук и определил ему солидное содержание. Гейне, разумеется, знал и некоторые другие стихотворения Платена, обращенные к немецким князьям. Кроме того, весь тон тогдашней поэзии Платена свидетельствовал о том, что эта поэзия предназначена для избранных слоев общества и отличается формальной отточенностью при либеральной ограниченности содержания. Разумеется, для Гейне, уже вступившего на путь революционного поэта, Платен был поэтом-аристократом, и с этой точки зрения памфлетист нападал на него. Тот портрет Платена, который столь ядовито нарисовал Гейне, явно карикатурен. Это признавал сам автор. В письме к Иммерману он пишет о Платене:

«Я теперь насквозь вижу этого червя, он так мне ясен во всей своей мизерности, что я уже рассматриваю его только как произведение моей собственной фантазии».

В главах о Платене Гейне действует как памфлетист. Его ирония уступает место озлобленной беспощадности, и сатира на Платена и его читателей приобретает

характер злейшего пасквиля. Гейне писал Фарнгагену фон Энзе:

«Я сделал, что должен был сделать. Будь что будет. Вначале всем было любопытно, что станет с Платеном. Теперь, как и всегда при казнях, появилась жалость, и всем кажется, что мне не следовало бы его бить так сильно. Но я не понимаю, как можно убить кого-нибудь мягко» (3 января 1830 года).

В подходе Гейне к Платену сказалась та «односторонность», о которой он говорил как о своем методе памфлетиста. История показала, что Платен имел известные заслуги как политический поэт, как автор темпераментных «Польских песен», направленных в защиту поляков и их национально-освободительного движения. Правда, эти песни появились лишь в тридцатых годах, уже после памфлета Гейне. Политическая позиция Платена даже в этот период была довольно неустойчивой и не поднималась выше туманного либерализма и общегуманистических высказываний.

Это все надо иметь в виду, читая памфлет на Платена. Глава XI посвящена характеристике Платена как поэта и человека уже от имени автора. Гейне предупреждает, что будет говорить о высокородженном графе с той почтительностью, которой его обязывает принадлежность к среднему сословию. Так устанавливается в главу ироническом плане социальное соотношение между титулованным графом и «плебеем» Гейне. В дальнейшем Гейне-памфлетист не раз пользуется тем же приемом: нарочито подчеркивает свою скромность и деликатность в подходе к объекту и тут же безжалостно высмеивает его отрицательные стороны. Это нетрудно обнаружить и в других памфлетах — на Менцеля, Масмана и Берне. Выражение сочувствия Платену, мучительно высиживающему свои стихи, никак не может быть иначе воспринято, как злейшая ирония над «трудюбием», долженствующим заменить талант.

Гейне подвергает всесторонней критике личность Платена. Благородный граф не может похвастать богатством, его имение находится на луне, уверяет автор, и все доходы от столь отдаленного поместья могут прийти только через сто двадцать тысяч лет; на поэзию, как средство к существованию, Платен тоже не мог рассчитывать, ему приходится жить подачками с бар-

ского стола. Тут уже явный намек на субсидию, получаемую Платеном от Людвига I Баварского.

Далее Гейне развивает мысль, уже поданную им устами персонажей памфлета. Утонченная лирика Августа Платена на деле оказывается насквозь искусственной, далекой от простого духа народной песни. Самого Платена Гейне сравнивает с ловким канатоходцем или акробатом, хорошо балансирующим на слабо натянутых газелах. Душевные качества этого поэта Гейне также подвергает критической оценке: он, оказывается, мстителен, честолюбив, деланно скромен при внутреннем высокомерии и самовлюбленности.

Несмотря на резкость тона, Гейне старается придать портрету Платена оттенок добросовестной беспристрастности: «Что касается меня, любезный читатель, то я не так зол, как ты полагаешь; в то время как другие издеваются над бедным графом, я ему сочувствую...»

Однако читатель не должен обладать особой чуткостью, чтобы понять, что это сочувствие мнимое, ироническое, и за ним кроется язвительная усмешка.

К чему приводит увлечение поэзией Платена? Гейне показывает это в образной форме, создавая гротескную сцену писания стихов по рецепту изысканного графа. Маркиз Гумпелино, лежа на диване, читает вслух стихи из книги, переплетенной в красный сафьян, а Гиацинт рисует мелом на паркете ритмические схемы поэзии Платена и при этом приговаривает: «спондей, трохей, ямба, антиспаса, анапеста и чертов песта».

Так простодушный Гиацинт по желанию своего господина изучает метрику, при этом поругивая поэтическое ремесло. Гумпелино же глубокомысленно замечает, что «стопы — главное дело в поэтическом искусстве».

В памфлетах Гейне игра предметами, обстановка, внешние аксессуары являются не случайностью, а необходимостью. Внутренний смысл, сущность мысли непременно раскрывается через образ. Когда Гейне в «Романтической школе» хочет рассказать о профессоре Августе Вильгельме Шлегеле и его лекциях в Боннском университете, — он также создает в некотором роде гротескную обстановку. Шлегель, если верить памфлетисту, производит впечатление на студентов тем, что «свя-



щеннодействует». На кафедре горят зажженные канделябры, ливрейный слуга снимает нагар с восковых свечей в серебряных подсвечниках, стакан подсахаренной воды стоит перед «чудодеем на кафедре», носящем щеголеватый фрак и лайковые перчатки. А профессор говорит красно и, упоминая об английском канцлере, неизменно добавляет «мой друг».

Едва ли все это похоже на реальную обстановку студенческой аудитории Боннского университета. Гейне и не пытается выдать созданную им фантазмагорию за подлинное: «Слуга в ливрее! Восковые свечи! Серебряные подсвечники! «Мой друг английский канцлер!» Лайковые перчатки! Подсахаренная вода! Какие неслыханные вещи в аудитории немецкого профессора!»

Романтическая картина, нарисованная автором, — разумеется, вымысел, но он имеет свое назначение — создать впечатление о внешнем лоске А.-В. Шлегеля, за которым скрывалась враждебная Гейне реакционная тенденция. Pamфлетисту почти стыдно за кратковременное увлечение А.-В. Шлегелем, который, как известно, вводил начинающего поэта в тайны метрического мастерства. Но Гейне вскоре отошел от Шлегеля. Принципиальность выступления против Шлегеля в «Романтической школе» обусловлена тем, что Шлегель для него — представитель реакционного течения в литературе. Гейне отмечает заслуги Шлегеля в области формального мастерства, но характеризует его как поэта, «способного понять только дух поэзии прошлого, а отнюдь не настоящего».

Разоблачая общественное лицо Шлегеля, нападая на определенное течение, Гейне компрометирует его и в личном плане. Он издевается над щегольским видом профессора, который был всегда одет по последней парижской моде, намекает на его неудачную женитьбу, на неспособность к семейной жизни и рассказывает о последней встрече с бывшим университетским учителем на парижской почве, когда дряхлеющий франт выглядел особенно жалко и беспомощно, словно персонаж из комедии Мольера. И здесь Гейне создает своеобразный фон: встреча якобы происходит возле знаменитого парижского дома, где когда-то жил французский комедиограф, для которого Шлегель был бы, по мнению памфлетиста, настоящей находкой. Вымысел сочетается

с чертами подлинного правдоподобия. Pamфлетный образ Платена или Шлегеля из единичного, индивидуального представления вырастает в обобщение, в поэтическое воплощение мысли об ущербности формального мастерства при убожестве или вредности идейного содержания.

Одним из наиболее резких памфлетов Гейне надо считать его статью «О доносчике». Она направлена против немецкого писателя и журналиста Вольфганга Менцеля. В начале литературной деятельности Менцель представлялся ультралиберальным и стяжал себе известность в писательских кругах смелыми нападками на политический индифферентизм Гете. Гейне по этому поводу пишет в своем памфлете, что Менцель по-детски забавлялся тем, что рассматривал Гете сквозь уменьшительное стекло, точно так же как ребята получают удовольствие от разглядывания блох в микроскоп.

Но вскоре Менцель переменяет фронт, перешел в лагерь реакции и стал одним из идеологов «тевтономанства», защитником «истинно-германского духа». Литературное движение «Молодой Германии» стало мишенью для ожесточенных нападков и политических доносов Вольфганга Менцеля. В «Штутгартском литературном листке» ретивый враг «Молодой Германии» выступил в 1835 году с рядом статей-доносов. Он объявлял религиозное вольнодумство «младогерманцев» следствием зловредного влияния французов.

Франция для Менцеля — источник всяческих зол: «Молодая Германия», зараженная французской болезнью, «больная и расслабленная, шатаясь на ногах, выходит из публичных домов, в которых она торжественно совершала свое новое богослужение».

Менцель призывал уничтожить гидру вольнодумства и «французскую заразу»:

«Если бы дать в Германии развиваться такой школе самой наглой безнравственности и самой утонченной лжи, если бы немецкие издатели не остерегались преподносить с похвалами публике подобный яд, нам скоро пришлось бы увидеть прекрасные плоды. Но эта школа не разовьется...»

Доносы Менцеля-французоеда возымели свое действие. Напомним, что германское союзное правительство разгромило «Молодую Германию», а к Гейне была

применена исключительно жестокая мера: постановлением правительства запрещались к печати и распространению в Германии не только все опубликованные, но и будущие его произведения.

«...я в продолжение долгого времени был почти совершенно лишен возможности высказываться по поводу моих подлинных убеждений, в особенности после появления декретов Союзного сейма против «Молодой Германии», направленных главным образом против меня и поставивших меня в исключительно трудное положение, какого не знала до той поры история рабства печати. Когда впоследствии я получил возможность несколько ослабить намордник, мысли мои все еще оставались стесненными»,— писал Гейне уже в 1852 году (предисловие ко второму изданию «К истории религии и философии в Германии»).

Гейне ответил Менцелю яростным памфлетом «О доносчике», написанным в конце 1836 года. В январе 1837 года поэт отправил Кампе статью и писал, что не требует гонорара за отдельное издание этой статьи, но просит, чтобы она была издана немедленно и без всяких сокращений:

«Разве то, что на безудержную клевету г-на Менцеля я вынужден отвечать самым сдержанным образом, уже недостаточно мучительно? Надеюсь, на этот раз он поймет, что для него полезнее — трусость или мужество, и, вероятно, я приведу его к барьеру. Надо толкать его на это со всех сторон; на этот раз я буду драться с величайшим удовольствием,— ведь дело идет о том, чтобы наказать предателя, по крайней мере, нагнав на него страху. Заклинаю вас, не показывайте никому эти листки, чтобы Менцель узнал об опасности только тогда, когда появится книга, когда загудит широкое общественное мнение и когда уже ничего нельзя будет сделать. Ни одна душа не знает этих страниц, и только вследствие неосторожности с вашей стороны Менцель сможет узнать что-нибудь заранее. Не жертвуйте мною — лучше помогите мне в это тяжелое время» (23 января 1837 года).

Гейне не отступил от своего обычного приема памфлетиста — сочетать общественное с личным — и нарисовал во всей обнаженности эволюцию Менцеля от буржуазного либерализма к крайней реакционности;

«Господин Менцель не затронул меня лично, и, право, я не чувствую к нему никакой личной злобы. Мы были даже в былое время добрыми приятелями, и он часто выражал мне через посредство других свою горячую любовь. Он никогда не укорял меня за то, что я плохой писатель, и я тоже хвалил его. Он мне нравился. И я его хвалил в одном журнале, который недолго просуществовал после моей похвалы...

Мне нравились шутки господина Менцеля; он тогда был остроумным и, не имея никакой основной идеи, никакого синтеза, умел очень ловко комбинировать и группировать свои выдумки, так что порой казалось, будто он написал не бессвязные бредни, а настоящую книгу. У него есть некоторые настоящие заслуги в немецкой литературе: с утра до вечера он стоял в грязи с метлой в руках и выметал дерьмо, скопившееся в немецкой литературе. Благодаря такой грязной поденной работе он сам стал до такой степени грязным и зловонным, что под конец сделалось совершенно невозможно выносить его близость; подобно тому как чистильщиков отхожих мест выводят за двери, как только они кончают работу, так и господин Менцель должен быть выведен из литературы. К несчастью для него, это вонючее занятие до такой степени поглотило его время, что он ничему новому не научился. За что же взяться теперь? Его прежних познаний едва хватало для литературного домашнего обихода; его невежество было всегда мишенью для издевок со стороны его ближайших знакомых; только его жена была высокого мнения о его учености. Но и рисовался же он перед ней немало. Недостаток знаний и потребность скрыть этот недостаток, быть может, явились причиной большинства заблуждений и плутней господина Менцеля».

Давая шаржированный общественный и интимный портрет Менцеля, Гейне в его лице напал на всю партию реакционеров-французоедов.

Он доказывал, что истинно немецкие добродетели, которыми так кичится Менцель, на самом деле у него отсутствуют. Гейне подверг сомнению и тевтономанскую верность Менцеля, оказавшегося предателем и доносчиком, и его «патриотизм» карьериста и лгуна, и его принципиальность весьма подозрительного толка. Как обычно в памфлетах Гейне, и здесь индивидуальный портрет

Менцеля получился обобщенным, принял характерный облик тевтономана-французоеда. По-прежнему, с видимым спокойствием, с нарочитой объективностью Гейне излагает невеселую историю морального падения Менцеля и превращения его в презренного, продажного, нравственно падшего журналиста, жаждущего получить казенное иждивение.

Вся прогрессивная Германия была исполнена презрения к доносчику Менцелю. Вслед за Гейне Людвиг Берне, тоже живший в политической эмиграции в Париже, опубликовал резкий по тону публицистический памфлет «Менцель-французоед» (1837), обличающий его предательство. Молодой Энгельс писал, что Берне в этом памфлете «сорвал с немецкого германофильства его спесивые мишурные одежды»<sup>1</sup>.

Казалось бы, литературные пути Гейне и Берне должны были бы идти параллельно или даже сливаться в едином содружестве. Между тем, и в натуре обоих писателей, и в их мировоззрении содержались те коренные различия, которые привели сперва к взаимной недоброжелательности, а потом и к открытому разрыву. Следствием этих сложных, но исторически обусловленных отношений явились и высказывания Берне о Гейне, и острый памфлет последнего «Людвиг Берне» — один из шедевров памфлетного искусства в мировой литературе.

Во второй половине 1839 года книга о Берне была написана, и в феврале следующего года Гейне начал переговоры с Кампе об ее издании. Он долго работал над своим памфлетом, объясняя это «напряженным вниманием и любопытством, с которым заранее ждут книгу». Один из наиболее преданных друзей Гейне, немецкий писатель «младогерманец» Генрих Лаубе, приехавший в Париж в 1839 году, рассказывает о беседе, которую он вел с Гейне по поводу новой книги: «В эту пору своей жизни написал он полемическую книгу о Берне, оставаясь верным внутренним порывам своей природы, будучи всегда готовым к войне и победоносному наступлению. Смеясь, он протянул мне рукопись и был очень поражен моим смущением. По тысяче причин я был против ее опубликования. Главным образом, это были стратегические причины. Для чего нужно было углуб-

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. II, стр. 72.

лять и расширять раскол передовых сил? В этом не было ни нужды, ни необходимости. Дальше шли литературные соображения. Я попытался изложить ему, как глубоко было различие между ним и Берне, различие между их задачами и способностями. Берне был предназначен для партийной борьбы и вел ее остро и талантливо, с честнейшим напором. У Гейне же при его большом таланте открывался путь к выполнению больших заданий. Судьба людей, а не только судьба граждан государства, соответствовала больше задачам, к которым его увлекал его талант и дух...

Все было напрасно. Стремление к личной мести, или, по крайней мере, к самоудовлетворению, было слишком сильно в натуре Гейне... — Ну, ладно, — сказал я после споров, длившихся целый день, — если ты не хочешь совсем отказаться от своей прихоти, тогда, во всяком случае, добавь что-нибудь, что бы тебя возвышало над Берне. — Каким образом? — Вставь среди всех своих выпадов какую-нибудь «гору», которая бы показывала твои более возвышенные и широкие взгляды на мир. Таким образом, у читателя создается убеждение, что полемика, идущая до и после этой «горы», — только добавление, которое объясняется и оправдывается твоей личной потребностью быть исторически точным и рачищать для этого почву.

Это ему понравилось. — Вот настоящие слова! — сказал он и ушел. Когда он вернулся, он закрыл рукой глаза, как всегда делал, когда хотел сообщить что-нибудь хорошо придуманное, и сказал: — С «горой» ты прав. Я возведу ее. — И он говорил день за днем: — «Гора» начата. «Гора» растет, «гора» поднимается!..»

Оставим в стороне путаные соображения Лаубе относительно различия в мировоззрении Гейне и Берне. Эти соображения надо отнести за счет узости понимания Лаубе богатой и сложной природы Гейне. Однако это свідетельство ценно прежде всего тем, что показывает истинные цели и стремления памфлетиста Гейне. «Гора», о которой упоминается в записи Лаубе, — это страницы из «Писем с Гельголанда», вдохновленные первыми сведениями об Июльской революции во Франции. Возводя такую «гору», Гейне прежде всего хотел показать, что он не чужд революционного энтузиазма, в чем ему отказывал Берне. Кроме того, эти дневниковые страницы

раскрывали такое богатство восприятия мира, такое широкое отношение к судьбам людей на всех континентах, которое не было доступно Людвигу Берне, узкому практику в области политической мысли, а не поэту революции, каким вправе был считать себя Гейне. Говоря несколько схематически, основа разногласий между двумя публицистами заключалась в том, что Гейне, уже в ту пору живо интересовавшийся проблемами социализма, становился певцом революционной демократии, тогда как Берне, мелкобуржуазный радикал, не мог выйти за пределы буржуазно-демократических представлений. Разумеется, идейная эволюция Гейне шла сложными путями, сущность которых не была особенно понятна ни Генриху Лаубе, ни догматическому уму Людвигу Берне.

Как известно, в тридцатых годах в Париже собралось несколько десятков тысяч немецких рабочих, бежавших от притеснений мелких германских тиранов. Там образовывались революционные общества вроде «Общества гонимых» или «Союза справедливых». Берне держал тесную связь с кружками немецких эмигрантов, тогда как Гейне стоял в стороне от них. Такое поведение поэта вызывало возмущение Берне. Он был раздражен и тем, что его имя часто сопоставляли с именем Гейне, которого передовая немецкая молодежь все больше считала революционным вождем. Нередко Гейне предпочитали Берне по силе и яркости таланта. Необычайно честолобивый, Берне повел враждебную кампанию против Гейне не только в личной жизни, но и в печати. Франц Меринг замечает, что это нисколько не противоречило безусловно честной натуре Берне: «В общественной жизни не легко встретить худших иезуитов, чем ограниченные радикалы, которые, чванясь своей добродетелью, не останавливаются пред самой злостной клеветой»<sup>1</sup>.

Берне сначала дружески относился к Гейне, неоднократно высказывая о нем хвалебные отзывы как о поэте. Но это было еще на немецкой почве. Начиная с 1831 года, почти с первых встреч Берне и Гейне в Париже, Берне стал проявлять неприязнь к поэту.

---

<sup>1</sup> Ф. Меринг, Литературно-критические статьи, т. II, «Asademica», М.—Л. 1934, стр. III.

Стоит перелистать письма Людвиг Берне к его подруге Жанетте Воль-Штраус, чтобы найти в них ряд полных ненависти выпадов против Гейне.

Берне неприятно все в этом человеке: и то, что он живет где-то на окраине города, чтобы никто не посещал его, и то, что он любит говорить о своей работе, и то, что у него «лицо, которое нравится женщинам».

Берне охотно сообщает своей приятельнице мнение издателя Дондорфа, что он, Берне, единственный политический писатель в Германии, а Гейне—только поэт.

«Это навело меня на мысль, — самодовольно пишет он, — что Гейне потому не хочет работать в одной газете со мной, что боится недостаточно ярко сверкать в моей близости».

Любое красное словцо Гейне шокирует Берне и взрывает его «честные чувства». Он подчеркивает беспринципность Гейне, передавая с чужих слов фразу, якобы сказанную им: «Если мне будет платить прусский король, я буду писать стихи для него». Он ловит жадным ухом намеки на то, что, если Гейне дать тысячу франков, он будет хвалить самое дурное.

Берне продолжает в письмах к Воль выжимать из себя, как из губки, все слухи о Гейне. Он упрекает его в несолидности, «а ведь ему все же уже тридцать лет».

Он жалеет Гейне, которому «чувственная жизнь вредит писать хорошие стихи». И он издевается над немужикальностью Гейне, который посещает концерты и страдает в ожидании их окончания.

Наконец, Берне сообщает приятельнице о том, что Гейне в страшной тайне, особенно от него, пишет какую-то политическую работу о французской революции. «Он боится моей конкуренции», — заключает Берне. Придя в один дом на обед, Берне, к своему неудовольствию, застает там Гейне. Он спрашивает у хозяйки дома явно иронически: «Достаточно ли крепок пол, чтобы выдержать одновременно двух великих людей».

Это только небольшое из того, что писал Берне Жанетте Воль-Штраус. Как-то в припадке откровенности он сказал: «Бедный Гейне будет мною химически разложен, и он не подозревает, что я постоянно тайком произвожу эксперименты над ним». Эти эксперименты выходили далеко за пределы бесед и высказываний Берне с интимными друзьями. Он открыто выступил против



Гейне в «Парижских письмах». Со злой насмешкой избражал его Берне в виде мальчика, который в день кровавой битвы гонится по полю сражения за мотыльками. Он представил его в виде молодого хлыща, который ходит в церковь только для того, чтобы перешептываться с красивыми девушками, а не горячо молиться за успех революционного дела.

Но это все еще мелочи по сравнению с теми упреками в продажности, которые Берне черным по белому бросил Гейне. Поэт не мог простить этих выпадов. Но он все же долгое время не выступал против влиятельного вождя радикалов. Прошло три года со дня смерти Берне, когда Гейне в 1840 году опубликовал памфлет, в котором жестоко расквитался с Берне.

В основу книги, несколько фрагментарной, с обычной для Гейне «растрепанной» композицией, была положена уже известная по другим произведениям писателя концепция о двух общеизвестных типах, между которыми в процессе исторического развития идет непрерывная борьба. «...Все люди либо назареи, либо эллины, люди с аскетическими, враждебными форме, жаждущими одухотворения наклонностями или с жизнерадостным, гордым своим развитием и реалистическим существом», — утверждал Гейне.

В Людвиге Берне Гейне усматривал законченный тип назаря, человека суровой, аскетической догмы, мещанской ограниченности, одностороннего радикализма. Так памфлетист строил образ Берне, вводя его в соответствующую обстановку и вкладывая в его уста если не подлинные слова, то сочиненные самим Гейне, согласно своей концепции.

С кажущейся объективностью памфлетист рассказывает историю своих отношений с Берне, знакомит читателя с биографией франкфуртского литератора, начавшего свою карьеру с театральной критики. Гейне говорит о том пиетете, который вызывала в нем фигура Берне, борца против немецких князей, против рабства и ханжества их подданных, за священные права демократии. Все это было действительно близко мировоззрению самого поэта, пока дело касалось чисто политической борьбы за национальное освобождение Германии. Но Гейне никак не мог примириться с «назарейством» Берне, потому что он сам был «эллином», рато-

вавшим за новый общественный строй, где бы процветали все духовные силы человека, гармонично развитые в нем. Динамика памфлета заключается в том, что по мере развития сюжета Гейне все больше отходит от образа мыслей Берне, от того окружения, в котором он живет. Быть может, несколько гипертрофированно, но все же в сущности своей правильно, изображается среда немецких эмигрантов, считающих Берне своим учителем и пророком.

Враги Гейне упорно доказывали, что он якобы стремился дискредитировать немецкую демократию, осыпая ядовитыми насмешками своих соотечественников-эмигрантов, выплеснутых за пределы родины. Но это явная передержка: Гейне отнюдь не издевался над священными принципами демократии, он лишь развенчивал тех немецких эмигрантов, которые считали себя мучениками за свободу без достаточных для того оснований. Мелкие раздоры, царившие в среде эмиграции, бесцельную игру самолюбий, бессильное прожектерство — это Гейне считал лишь вредящим революционному делу, и против всего этого он ополчился в памфлете. Гейне как бы со стороны смотрел на радикалов, претендовавших на исключительное право называться патриотами, и его меткий глаз памфлетиста улавливал комическую сторону их споров, несбыточных надежд и необоснованных действий.

Писатель, как всегда, мыслит не абстракциями, а образами. Он создает картину, гротескно представляющую штаб немецких радикалов, состоящий «из ограниченных и разгоряченных голов», поклонявшихся Берне «со слепым благоговением», а он сам предстает «во всем величии пестрого шелкового шлафрока и чинит суд над всликами мира сего, и на автора этих страниц, так же как и на царя всея Руси, его хвастливый гнев обрушивается с наибольшею силой...».

Гейне, приводя читателя в лагерь немецких эмигрантов, нередко принижает и словесную риторику, и радикальные идеалы соратников Берне. Временами он желчно высмеивает не только общественную жизнь вождя немецких эмигрантов, но и врывается в его интимные отношения с госпожой Воль. В немногих словах набросан столь яркий портрет подруги Берне, что он глубоко западает в память: «Я увидел тошую особу,

чье желтовато-белое, оспой изрытое лицо напоминало старую мацу. Несмотря на ее внешность и на то, что голос ее был скрипуч, как дверь,двигающаяся на ржавых петлях, мне понравилось все, что она говорила, а говорила она, и с большим энтузиазмом, о моих произведениях».

Богатство неожиданных сравнений и балансирование на грани между шуточным и серьезным, с таким искусством примененные в этом памфлете, заставляют вспомнить о лучших местах «Путевых картин». Искусство Гейне-памфлетиста и заключается в том, что он оперирует не столько стройным логическим развитием мысли, сколько эмоциональным воздействием на читателя. Достоинство удивления, что такая строго политическая тема, лежащая в основе книги о Людвиге Берне, развернута в смешанном жанре воспоминаний, лирических раздумий, диалогов и монологов, приписываемых самому Берне. Конечно, приходится только посмеяться над педантизмом некоторых буржуазных исследователей творчества Гейне, сиюлящихся установить, где писатель приводит подлинные слова Берне, где он фантазирует. Несомненно, все реплики Берне созданы фантазией Гейне и служат лишь образным подтверждением его концепций. Советский исследователь Гейне Н. Я. Берковский тонко подметил: «По своему стилистическому облику Людвиг Берне, каким он рисуется в памфлете Гейне, скорее «эллин», чем «назарянин», — он по-эллински свободен и широк в восприятии материальных вещей, юмор его щедрый, радостный, доброжелательный к земной жизни. Но таков закон художественной работы Гейне: в произведения свои Гейне вводит героя, объективное лицо, взятое из объективного мира, лишь частью сохраняя ему в речах, в высказываниях свойственный ему объективный характер, в остальном подчиняя героя авторскому стилю, авторскому духу и настроению. Гейне героев своих сливает с собственной своей авторской личностью и тут же резко обособляет их от нее»<sup>1</sup>.

Неоднократно в памфлете подчеркивается превосход-

---

<sup>1</sup> Н. Я. Берковский, Полемиические и критические сочинения Гейне (Генрих Гейне, Собр. соч. в двенадцати томах, т. VIII, Гослитиздат, М. 1949, стр. IX—X).

ство мировоззрения автора над героем. Но нигде это превосходство не выражается путем рассуждений. Оно выступает в широких метафорических обобщениях, так что сразу чувствуется резкое обособление автора от основного персонажа — Людвига Берне.

Есть довольно банальное, заезженное даже во времена Гейне квазипоэтическое выражение: «Мы разошлись, как в море корабли». Но как свежо такая привычная мысль выглядит в памфлете.

Гроза в открытом море, волны, перехлестывающие через борт корабля, зловещие желтые молнии на бушующем море — все это не пугает, а скорее тешит юного моряка Гейне, плывущего в такую страшную бурю. А вот и другой корабль, дряхлый, с потрепанными парусами и изорванными снастями. У руля стоит старый моряк Людвиг Берне. На его лице отвага и беспокойство, он протягивает руки, моля о спасении. Но Гейне не может оказать помощь: он не хочет рисковать драгоценным грузом, вверенным ему. Ведь он везет на борту своего корабля «богов грядущего».

Таким излюбленным приемом развернутой метафоры пользуется Гейне для подчеркивания своей идейной высоты. И та «гора», о которой иносказательно говорил поэт, тоже служит определенной цели: она внушает читателю веру в будущее, в грядущий «эллинский» мир свободы и справедливости. Вся вторая книга памфлета, составленная из записей на Гельголанде в дни Июльской революции, по существу — такая же развернутая метафора, с энтузиазмом славящая светлое будущее народов.

Эти записи имеют свою причудливую, но логически продуманную композицию. Сперва автор жалуется на утомление от вечной борьбы, от постоянных стараний разбудить спящего Михеля и внушить ему волю и мужество. Поэт Гейне, влюбленный в метрические тайны слова, пылливо следящий за бегом облаков, состязается с Гейне — борцом за свободу. Однако образ автора не раздваивается, а наоборот, несмотря на кажущееся различие стремлений, составляет синтетически слитное целое: поэт видит смысл творчества в борьбе за счастье, а революционер поэтизирует эту борьбу, облакает ее в возвышенные, романтически-приподнятые формы. Жажда покоя, о которой якобы мечтает Гейне, — лишь ис-

куственный прием, подготовляющий энтузиазм революционера, узнающего о победе Июльской революции. Самое несовершенство общественного порядка, осознаваемое памфлетистом как нечто, подлежащее перестройке, дает поэтический материал для взволнованной, образной речи. Вот, например, исполненная метафор, выразительнейшая картина одряхлевшей феодальной Европы, где нет места свободной человеческой личности: «...в самом деле, куда же мне деться? Снова на юг? В страну, где лимоны и апельсины зреют? Ах! Перед каждым лимонным деревом там стоит австрийский часовой и гремит навстречу окриком: «Кто идет?» Как лимоны, так и апельсины теперь очень кислы. Или пуститься мне на север? Быть может, на северо-восток? Или снова отправиться мне в проклятую Англию, где мне даже не хотелось бы висеть *in effigie* и уж подавно жить самому!..»

Франция эпохи Реставрации определяется как страна иезуитов и королей-глупцов, которым наспех приставили голову, отрубленную в славные дни революции. Еще более желчно рисуется Америка, «необъятная тюрьма свободы», где «все люди равны, все грубияны... За исключением, правда, нескольких миллионов, у которых черная или коричневая кожа и с которыми обращаются, как с собаками!»

Меткими, афористичными словами Гейне дает как бы выжимку политического состояния Италии, оккупированной австрийцами, Франции, пропахшей дымом католического ладана и самодержавной гнилью, Америки с ее фальшивой буржуазной демократией. Обо всем этом говорится без всякой риторики, конкретно и осязательно. Австрийские часовые, торчащие под лимонными деревьями, короли с приклеенными головами, белые джентльмены, грубально расправляющиеся с цветными рабами, — все это конкретные образы, за которыми чувствуется обобщающая мысль, раскрывается самое главное для понимания общественной несправедливости строя.

Такова прелюдия, передающая переменчивые настроения автора, уединившегося для передышки на песчаный остров Гельголанд.

Интересно отметить, что позже, в стихотворении «Теперь куда?», вошедшем в «Романсеро» (1851), поэт

снова повторяет, теперь уже риторически, тот же вопрос — где найти приют мятежному духу.

Ну, теперь куда?.. Опять  
Рад бы встретиться с отчизной,  
Но, качая головой,  
Разум шепчет с укоризной:

«Хоть окончилась война,  
Но остались трибуналы.  
А чтоб под расстрел попасть,  
Написал ты, брат, немало!»

Это верно. Не хочу  
Ни расстрела, ни ареста.  
Не герой я. Чужды мне  
Патетические жесты.

Я бы в Англию уплыл,—  
Да пугают англичане  
И фабричный дым... От них  
Просто рвет меня заране.

О, нередко я готов  
Пересечь морские воды,  
Чтоб в Америку попасть,  
В тот гигантский хлев свободы,—

Но боюсь я жить в стране,  
Где плевательниц избегли,  
Где жуют табак и где  
Без царя играют в кегли.

Может быть, в России мне  
Было б лучше, а не хуже,—  
Да не вынесу кнута  
И жестокой зимней стужи.

Грустно на небо смотрю,  
Вижу звездный рой несметный,—  
Но нигде не нахожу  
Я звезды моей заветной.

В лабиринте золотом  
Заблудилась в час полночный,—  
Точно так же, как и я  
В этой жизни суматошной<sup>1</sup>.

(Опять удивительное совпадение темы в прозе и в стихотворении, но преломленное сквозь сознание тяжело-больного поэта.)

Ритм записей на Гельголанде вначале — замедленно элегический, в нем главенствует лирическое начало.

<sup>1</sup> Перевод Л. Гинзбурга.

мнимая успокоенность прерывается сигналами тревоги. А дальше — резкий перелом: с материка приходят «солнечные лучи, завернутые в газетной бумаге», первые известия об Июльской революции. Гейне подготавливает читателя к восприятию впечатления поэта от «жарких новостей». Тишина приморского вечера, гребни набегających волн, грустные облака, чередой идущие по небу, словно скорбная процессия монахов, тусклые светильники звезд... Создается торжественно-грустное настроение, траурным флером окутаны мысли о гибели, о похоронах. «Кого хоронят? Кто умер? — спросил я себя. — Не умер ли великий Пан?»

На этом обрывается запись 1 августа 1830 года. Овета нет. Он подсказан всем дальнейшим содержанием записи. Великий Пан, олицетворение природы, не умер и не умрет. Он возродится для новой жизни. И еще одна ассоциация: из старинной «Истории лангобардов» гельголандский отшельник узнает, как погибает король герулов. Победители врываются в его шатер с мечами. Шахматная игра короля остается незаконченной. Это место из исторической летописи подводит вплотную к событиям, о которых рассказывается в свежих листах парижских газет: династия Бурбонов свергнута, революция победила.

Темп записей становится решительнее, длинные периоды резинящий сменяются маршевыми ритмами, в них звучит призывный клич «Марсельезы». Старые боги не вернуться на землю, не воскреснут, в преисподнюю низойдет и новый мертвец — Пан. Он, вечно возрождающийся, принесет новую жизнь. Но не о небесных, не о земных богах думает Гейне. «Теперь я снова знаю, чего хочу, что должен, что обязан делать... Я — сын революции и снова берусь за неуязвимое оружие, над которым мать моя, благословляя, произнесла заклятье... Цветов! Цветов! Я украшу голову свою венком перед смертным боем. И лиру, дайте мне лиру, чтобы запел я боевую песнь... Слова, подобные пылающим звездам, что падают с высоты и сжигают дворцы и озаряют хижины... Слова, подобные блестящим копьям, что с шумом взлетают до седьмого неба и поражают набожных лицемеров, прокравшихся туда, в святое святых!.. Я весь — радость и песнь, я весь — меч и пламя!»

Слова — пылающие звезды, слова — разящие копыя, цветы и лира, меч и пламя — постоянные метафорические образы в стилистике Гейне. И рядом с ними поэт пользуется метафорами другого образного ряда, более жизненными, земными. Так, условно, в зависимости от его настроения, меняется пейзаж: унылая картина моря, тускло освещенного небесными светильниками, исчезает, все залито солнцем, веселый девичий смех и нежные голоса скрипок сопровождают восторженности поэта. Море пахнет... свежими пирожками. Это повторяется несколько раз, привнося романтический и вместе с тем почти бытовой элемент в восторженный рассказ о революции. Откуда этот сладкий запах свежих пирожков? «Река Сена прямо послала морю добрую весть, и прекрасные водяные девы, искони сочувствующие всему героическому, тотчас же устроили в своих хрустальных дворцах *thé dansant* в честь великих событий, поэтому все море и пахло пирожками».

Своеобразие стиля Гейне состоит в сближении, казалось бы, далеких и разнородных представлений. Суровая действительность революционных дней вызывает смелые ассоциации с нимфами, живущими в хрустальных дворцах и справляющими бал в честь свершившихся событий. Реальность и фантастика нигде не противоречат замыслу писателя. Фантастика всегда поставлена на службу реальности. Она — только поэтическое воплощение этой реальности. Возьмем, к примеру, сон, который видит Гейне и описывает в гельголандских записях. Он семимильными шагами перебегает из Германии во Францию и обратно, стучится в дома немецких обывателей, не дает им спать и стаскивает с постели. «Доброе утро! — кричит он им среди ночи. — Радостные вести: французский петух пропел зарю!»

Это сновидение сменяется другим. Толпа готических соборов в ужасе перед революцией обратилась в бегство из Баварии и других католических земель. На небе тоже произошло смятение, и в райских чертогах открыты нараспашку все двери, а небесное воинство в страхе разбежалось и спряталось по углам.

Прием осмысливания реальности при помощи фантастических видений или сновидений неоднократно встречается в поэзии и прозе Гейне. В частности, описанную здесь картину смятения, вызванную вестями об



Июльской революции, можно сравнить с эпизодом из «Книги Le Grand», когда весть об отречении курфюрста карликового государства сублимируется во сне как страшная катастрофа, несущая гибель всему миру. Однако в памфлете сновидению придан глубоко значительный и патетический характер, тогда как в «Книге Le Grand» сновидение лишь персифлирует, в сущности, ничтожное для судеб Германии событие. Это сопоставление лишний раз заставляет подумать о разнообразии эмоционального воздействия на читателя, которым мастерски владеет Гейне.

В памфлете проводится резкая грань между Берне — демократом, «великим патриотом», и Берне — ограниченным мелкобуржуазным радикалом, кумиром «младогерманцев».

В полемической части книги Гейне дает, в общем, живой и правильный образ Берне. Но здесь много личных и действительно неприятных выпадов против Берне и Жанетты Воль-Штраус.

Решительно ничем нельзя оправдать эти личные выпады. Впоследствии он сам высказал сожаление, что позволил себе их. (См. письмо к Л. Вертгейму 22 декабря 1845 года.) Гейне произвел большие вымарки в новых изданиях памфлета.

Но если оставить в стороне бестактности, вызванные многолетней травлей, которую вел Берне и его окружение против самого Гейне и его жены Матильды, — то в книге необычайно много интересного и принципиального. Ничего не преувеличивая и не преуменьшая, Гейне сказал о Берне: «Он не был ни гением, ни героем; он не был олимпийцем. Он был человеком, гражданином земли, он был хорошим писателем и великим патриотом».

Немецкие либералы и радикалы не обладали достаточным беспристрастием, чтобы отнестись серьезно к самому главному, что содержалось в книге Гейне, — к основной идее.

Памфлет сыграл большую положительную роль: он показал ограниченность мелкобуржуазного радикализма и его беспомощность в разрешении социальных задач, выдвигавшихся современностью. Особенно ненавистны были Гейне тенденции уравниательства, проявляемые радикалами. Припомним, как в «Атта Троле» поэт смеялся над единением всех «божьих тварей, без

различья веры, запаха и шкуры». И Берне в понимании памфлетиста был своего рода Робеспьером, гневно расправлявшимся с инакомыслящими. Гейне даже склонен найти общие психологические черты в характерах Робеспьера и Берне. Совпадение этих черт надо искать не в случайной схожести натур, а в мелкобуржуазной сути двух деятелей различных эпох. Гейне проводит сравнение между Робеспьером и Берне, пользуясь выразительными средствами памфлетиста. Он находит робеспьеровские качества в своем герое: «в чертах лица — притаившееся недоверие, в сердце — кровожадная сентиментальность, в голове — трезвая рассудочность... Но только к его услугам не было гильотины, и ему приходилось прибегать к помощи слов и всего лишь клеветать».

Резкий тон памфлета, определенное желание Гейне рассчитаться с Берне за все обиды, вызвали бурю негодования и в эмигрантских кругах, и в либерально-радикальной Германии. Даже младогерманцы во главе с Гуцковым стали травить Гейне.

Таким образом, с начала сороковых годов поэт враждовал почти со всей литературной Германией: с романтиками, с младогерманцами, с либеральной и радикальной оппозицией. Эрнст Эльстер составил целый словарь ругательств, отпущенных немецкими филистерами всех сортов и мастей по адресу Гейне. Поднялись крики о его коварстве, наглости, трусости, бесстыдстве, вероломстве, легкомыслии, бесхарактерности, низости, передергивании фактов, гнусных двусмысленностях, диком тщеславии и пр. пр.

Придирались ко всему, вплоть до заглавия книги «Генрих Гейне о Людвиге Берне». Но это заглавие придумал для вящей сенсации издатель Кампе, несмотря на протесты Гейне. 24 июля 1840 года автор книги, получив набор, писал издателю: «На такое заглавие я никак не могу согласиться и не понимаю, как вы могли допустить подобную бестактность. Заглавие книги (я достаточно ясно писал об этом) гласит:

*Людвиг Берне  
Воспоминания Г. Гейне*

Надеюсь, заглавие будет совершенно точно воспроизведено в книге. И на обложке должен стоять этот же

заголовок, а если вы считаете, что на обложке мое имя должно стоять сверху, то поставьте, пожалуйста, так:

*Г. Гейне  
Воспоминания о Берне*

...Кроме того, я написал, в сущности, сочинение не о Берне, а о том времени, когда он действовал, имя его здесь — только для заглавия книги. Пораздумайте над этим хоть минутку, и вы легко поймете, что заглавие книги «Генрих Гейне о Людвиге Берне» для меня хуже пугала, и, прошу вас, измените его поскорее».

Кампе не внял этой просьбе, и скандал, разыгравшийся вокруг памфлета, испугал даже предприимчивого издателя. 21 августа 1840 года он констатировал горькую истину, что Гейне раздражил Михеля и превратил Берне в календарного святого. «Вы теперь отчуждены от Германии и всего немецкого!» — писал Кампе.

В разгар травли пресса кричала, что памфлет Гейне на Берне — могильный камень, под которым поэт собственноручно похоронил себя. Жанетта Воль в ответ на книгу опубликовала все не напечатанные в «Парижских письмах» места, где Берне неодобрительно говорил о Гейне. Книжка вышла под заглавием «Мнение Людвиг Берне о Гейне», и это лишь разжигало страсти.

Вслед за либералами на автора памфлета ополчились и радикалы гегельянского толка. Арнольд Руге упрекал Гейне за ренегатство в «Немецких летописях». Даже Фридрих Энгельс в статье, посвященной «Молодой Германии», тоже говорит об «открытом отступничестве» Гейне.

Юный Фердинанд Лассаль, в ту пору ученик лейпцигской торговой школы, записал в дневнике 8 сентября 1840 года: «Я люблю его, этого Гейне, он — мое второе «я». Эти холодные мысли, эта всеразрушающая сила слова. Он умеет чуть слышно лепетать, как зефир, лобзающий розы; он умеет пламенно и жарко изображать любовь; по его заклятию в нас встают и сладкая тоска, и нежная грусть, и необузданный гнев. Все чувства, все движения подвластны ему, его ирония так метка, так убийственна. И этот человек предал дело свободы! И этот человек сорвал с головы своей якобинский колпак и покрыл благородные кудри роялистской шапкой с галунами! И все-таки мне кажется, что он изде-

вается, когда говорит: «Я — роялист, я — не демократ». Мне кажется, что это ирония, и, наверное, это так и есть».

Гейне не только пришлось вести ожесточенную полемику со своими литературными врагами, но и драться на дуэли с мужем оскорбленной Жанетты Воль-Штраус.

Единственный, кто увидел и понял историческое значение книги «Людвиг Берне» и ее политический смысл, — был Карл Маркс.

Позиция Маркса в конфликте Гейне с Берне была определенной и последовательной. В письме к Гейне, посланном поэту через П. В. Анненкова в 1846 году, Маркс сообщал, что собирается написать подробный разбор книги о Берне: «Несколько дней тому назад мне случайно попался небольшой пасквиль против Вас — посмертное издание писем Берне. Я бы никогда не поверил, что Берне так безвкусен, мелочен и пошл, если бы не эти черным по белому написанные строки. А послесловие Гуцкова и т. д. — что за жалкая мазня! В одном из немецких журналов я дам подробный разбор Вашей книги о Берне. Вряд ли в какой-либо период истории литературы какая-нибудь книга встречала более тупоумный прием, чем тот, какой оказали Вашей книге христианско-германские ослы, а между тем ни в какой исторический период в Германии не ощущалось недостатка в тупоумии»<sup>1</sup>.

К глубокому сожалению, Маркс не написал статьи, в которой выразил бы свое отношение к памфлету Гейне. Все же совершенно ясно, что Маркс поддерживал автора книги о Берне, потому что в этом памфлете остро и своевременно в преддверии революции 1848 года был поставлен вопрос не о конституции или республиканском правлении, а о необходимости социального переворота, который принесет благосостояние народным массам.

Маркс оценил борьбу Гейне с половинчатостью и беспомощностью либерализма. Даже десять лет спустя, в письме к Энгельсу (10 апреля 1856 года), Маркс, говоря о смерти Гейне, с большой иронией высказывается о немецких либералах, отравлявших ему жизнь. И после его смерти они продолжали твердить, что он не

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 27, стр. 393.

поэт, что «ему не хватало души», что «он был полон «злобы» и оклеветал не только Кобеса I (Якова Венедя. — А. Д.), но даже подругу Берне, музу — «Mause» или Möse великого Берне — Штраусиху (Жанетту Воль-Штраус. — А. Д.)»<sup>1</sup>.

Высшая оригинальность публицистической прозы Гейне заключается в том, что она одновременно широко общественна и лирически субъективна. Его восторги и проклятия, его возмущение и его энтузиазм по каждому данному поводу, несмотря на субъективную эмоциональность, строятся на объективном постижении действительности, на анализе движущих сил социального процесса. Гейне старается передать совокупность впечатлений, переживаний, эмоций через то, что ему кажется самым главным, основным, особенно значительным. Отсюда богатство сравнений, эпитетов, метафор. Эти метафоры неожиданны, но не случайны: они как меткий заряд попадают в самую сердцевину мишени.

Высмеивая окружение Берне в Париже, памфлетист метафорически изображает некоего радикальнейшего господина, «сына старого виноторговца во Франкфуртена-Майне», как «длинную, тощую фигуру, напоминающую тень флакона с одеколоном, но издававшую отнюдь не тот запах, что его содержимое». В этой метафоре, на первый взгляд, несколько вычурной, кроется весьма недвусмысленный намек на чрезмерное тщедушие, не только физическое, но и моральное, изображаемого субъекта и на недоброкачественный запах, идущий от его политической неустойчивости.

Перефразируя слова Берне, что ему, словно маятнику мещанских стенных часов, приходится блуждать то вправо, то влево и возвращаться на середину, Гейне утверждает, что эти «мещанские стенные часы превратились в набатный колокол, звон которого распространяет страх и ужас».

Показывая беспримерную жестокость денежных королей, Гейне называет одного из них, парижского банкира Джемса Ротшильда, «Нероном финансового мира». Такая метонимия не нуждается в дальнейшем раскрытии, тем не менее памфлетист продолжает проводить параллель между нетерпимостью римского императора

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 29, стр. 29.

и суровой политикой дома Ротшильда, подчинившего своей власти старую аристократию.

Гейне выявляет либеральную суть и неустойчивость немецких квазиревolucionеров. Герои Гамбахского праздника Вирт и Зибенпфейфер (хотя Гейне и не называет их имен) пародийно введены в сюжет евангельского мифа о рождении Христа в Вифлееме. Этот сюжет послужил основой лирической картинки еще в «Книге песен»:

Три светлых царя из восточной страны  
Стучались у всяких домишек,  
Справлялись: как пройти в Вифлеем,  
У девочек всех, у мальчишек.

Ни старый, ни малый не мог рассказать,  
Цари прошли все страны;  
Любовным лучом золотая звезда  
В пути разгоняла туманы.

Над домом Иосифа встала звезда,  
Они туда постучали;  
Мычал бычок, кричало дитя,  
Три светлых царя распевали<sup>1</sup>.

Возвышенное евангельское повествование о рождении Христа, о трех волхвах, пришедших на поклонение ему, о светлой звезде, указавшей путь в Вифлеем, о яслях, в которых лежал младенец, согретый дыханием бычка, — истолковано Гейне в плане лирического примитива, передано почти как бытовой эпизод. И эта же легенда транспонирована в плоскость комической буффонады, когда дело касается событий Гамбахского праздника и смехотворно неудачной попытки немецких республиканцев добиться свободы. Свобода представлена как младенец Христос, лежащий в яслях, баварский город Цвейбрюкен — это Вифлеем, а бычок и ослик, стоящие у яслей, — немецкие республиканцы. «Цвейбрюкен был Вифлеем, где дух юной свободы, спаситель, лежал в колыбели и хныкал. Рядом с этой колыбелью мычал не один бычок, который впоследствии, когда рассчитывали на его рога, оказывался скотиной весьма добродушной». Да, рассчитывать на «рога», то есть на

---

<sup>1</sup> Перевод Ал. Блока.

вооруженную борьбу баварских либералов, не приходилось, и Гейне охотно перевел в область весьма современную свое толкование мифа о рождении свободы: «Все были вполне уверены, что немецкая революция начнется в Цвейбрюкене, и там все созрело для взрыва. Но, как уже сказано, добродушие некоторых личностей помешало этому противополицейскому начинанию».

Легенды Ветхого и Нового завета, исторические факты, древние мифы, средневековые сказания, народные песни, современные события — все служит материалом для своеобразной интерпретации Гейне-памфлетиста. От разоблачительной патетики он переходит к лирическим раздумьям, от лирики к жесткой сатире и саркастическим нападкам на врагов.

Как смешат его, например, тайные споры гамбахских мечтателей о революции; правомочны ли они начинать ее от лица всей Германии?

Этот смехотворный вопрос о правомочности (компетентности) трусливых немецких республиканцев, поднятый на Гамбахском празднестве, обыгрывается Гейне в духе немецкой народной песни с элегическим рефреном: «О Шильда, мое отечество!» С горечью памфлетист признается, что он не слышал ничего более забавного, чем споры о компетенции. Такой веселый анекдот, пожалуй, мог бы развлечь даже владычицу подземного царства Прозерпину, и Гейне, сойдя в царство теней, не забудет рассказать о гамбахских республиканцах и снискать себе благоволение богов преисподней.

Приведенных примеров достаточно, чтобы увидеть, какими различными стилистическими средствами добивается Гейне-публицист наибольших эффектов, как при помощи поэтических образов он вскрывает сокровенные глубины самых современных вещей и явлений.

Прошло свыше ста двадцати лет со дня выхода книги о Людвиге Берне. Отшумели раздоры и страсти, отразившиеся в полемическом сочинении Гейне, но до сих пор этот памфлет во многом не утратил своей действенной силы. Он остался не только общественно-политическим, но и художественным памятником своего времени. Образная сила сравнений, метафор, самая манера повествования — все, что характерно для творчества Гейне-публициста, с большой ясностью предстает перед читателем в этой книге.

Лудольф Винбарг в воспоминаниях передает разговор Генриха Гейне с одним начинающим поэтом. «Вы еще не объезженный конь, — сказал Гейне, — я же сам себя заставил пройти школу верховой езды. Я невольно усвоил манеру, от которой с трудом освобождаюсь. Как легко становишься рабом публики! Публика ждет и требует, чтобы я продолжал в том же духе, в котором начал; начни я писать по-другому, люди скажут: это совсем не по-гейневски, Гейне больше не Гейне». Но писатель никогда не мог отрешиться — и не собирался это делать — от свойственной ему манеры. Обилие поэтических образов, метафор, сравнений, уподоблений делает публицистику Гейне полноправным созданием его художественного творчества. Даже газетные корреспонденции писателя, в которых на первом месте стоит правильная и точная передача фактов и описываемых событий, тоже сохраняют все своеобразие его стиля. Он сам назвал его «стилем полураздумий». Это — необычайно меткое определение, потому что в основе корреспонденций из Франции лежит не только описание фактов и отдельных явлений, но и поэтическое осмысление всего происходящего в обширных областях политической, общественной и культурной жизни Франции. Наиболее чуткие из современников поэта не могли не восхищаться языком его корреспонденций из Парижа, насыщенных художественными образами, яркими и незабываемыми характеристиками, сатирическими портретами деятелей Июльской монархии. Лудольф Винбарг писал по этому поводу: «Вершины своего прозаического стиля достиг он позднее в парижских корреспонденциях, публиковавшихся в «Аугсбургской газете» в тот период, который привел к разностороннейшему развитию его таланта и вызвал всеобщее восхищение его проницательностью, наблюдательностью в описании событий и людей потрясавшего мир города. «Хороший писатель обнаруживается не столько в том, что он пишет, сколько в том, что он опускает», — гласил один из его самых глубоких афоризмов».

А «опускать» писателю приходилось помимо его воли. Отсюда родилась горькая шутка, что уже в его



голове мысли подвергаются предварительной цензуре: Когда в конце 1831 года влиятельный немецкий издатель барон Котта пригласил Гейне сотрудничать в аугсбургской «Всеобщей газете», писатель охотно дал согласие. Наряду с лондонским «Таймс» и парижским «Журналь де Деба» «Всеобщая газета» была широко распространена не только в Германии, но и за ее пределами. Таким образом, Гейне приобретал большую аудиторию. Правда, газета барона Котты придерживалась умеренных политических взглядов и в основном была австрофильского направления. Меттерних внимательно следил за содержанием «Всеобщей газеты» и при всяком случае выражал неудовольствие через Генца, своего приближенного. Вероятно, из осторожности, редактор «Всеобщей газеты» и сам Гейне предпочитали печатать корреспонденции без подписи или с обозначением инициалов автора. Тем не менее читательские круги легко узнавали стиль Гейне и с каждой корреспонденцией интерес к ним возрастал. В письме к барону Котте, написанном по требованию Меттерниха, Генц с бешеной злобой обрушивался на парижские статьи Гейне. Он настаивал на том, чтобы издатель прекратил печатание «дерзких и злобных, ядовитых и разнузданных» корреспонденций Гейне, которые «подобно горячей головне подброшены в газету, до сих пор недоступную для всяких плебейских выходок».

Когда печатание корреспонденций прекратилось (29 сентября 1832 года), Гейне собрал их в отдельную книгу, включив и некоторые отрывки, не опубликованные в газете. Книга эта под названием «Французские дела» вышла в Гамбурге в декабре 1832 года, датированная 1833 годом. В особо написанном для нее предисловии, необычайно резком, походившем на политическую прокламацию, автор обрушивается на Пруссию, самое реакционное, лицемерное и хищническое из государств Германии. Он уличал прусских королей в преступлениях, в обмане и предательстве.

Однако цензура немилосердно исказила это предисловие, искусно убрав наиболее острые места и этим придав превратное толкование высказываниям Гейне. Стоит перелистать первое издание «Французских дел», чтобы убедиться, что добрая половина текста заменена цензорскими тире.

Можно себе представить, в какое негодование пришел Гейне при виде такой чудовищной фальсификации. Он писал Кампе: «Только что получил «Предисловие», где в глазах всей Германии я предстал унылым льстецом прусского короля». Поэт требовал выпуска предисловия в неискаженном виде отдельной брошюрой. «Я знаю, что появление «Предисловия» навсегда закроет мне дорогу в Германию, но оно должно появиться только таким, каким оно выглядит в оригинале... Я не могу честно спать, пока не выйдет «Предисловие». Запомните это! Постарайтесь, чтобы, несмотря на притеснения печати, мою книгу рецензировали не одни мракобесы» (28 декабря 1832 года).

Гейне усиленно добивался выхода из неприятного положения, в котором он очутился. По его настоянию «Французские дела» с полным текстом «Предисловия» вышли на французском языке в Париже в июле 1833 года. Почти в то же время «Предисловие» на немецком языке было полностью отпечатано в Париже отдельной брошюрой.

Несмотря на сдержанный тон корреспонденций, гамбургское издание «Французских дел» было запрещено в Германии; ввоз книг на французском языке считался опасной контрабандой. В то время как враги Гейне из буржуазно-либерального лагеря обвиняли его чуть ли не в рабологии перед монархией, реакционеры обрушивались на него как на «злонамеренного якобинца». Гейне писал 10 июля 1833 года Генриху Лаубе: «Вы представления не имеете, какой сейчас шум и гром вокруг меня. У меня здесь на шее и *juste milieu*, и лицемерно-католическая карлистская партия, и прусские шпионы. Мои «Французские дела» вышли по-французски вместе с несокращенным и неискаженным предисловием. Оно появилось у Гейделофа на немецком языке и, должно быть, дошло уже до Лейпцига, где вы его и увидите. Я послал бы вам его, если бы не боялся вас скомпрометировать. Будьте осторожны. Даже здесь нет безопасности. В прошлую субботу арестовали много немцев, и я тоже каждую минуту жду ареста».

Если оставить в стороне недомолвки Гейне, а иной раз явно иронические уверения в верноподданничестве, то нетрудно проследить основную идейную тенденцию автора «Французских дел». Это была его первая книга,

созданная в Париже. В ней отразились впечатления писателя от общественной жизни, и прежде всего — борьба финансовой аристократии с обширной оппозицией, в которую входили и промышленный пролетариат, и мелкая буржуазия. Гейне раскрывал приемы государственных воротил, с нескрываемым гневом говорил об иезуитстве Луи-Филиппа, который все обещал и ничего не дал и который скрывал в своем неизменном зонтике скипетр абсолютизма, а под своей буржуазной шляпой — королевскую корону.

Гейне взволнованно описывает восстание республиканцев, вспыхнувшее на похоронах лидера парламентской оппозиции генерала Ламарка в июне 1832 года.

Правительство двинуло тогда против повстанцев национальную гвардию, и после ожесточенных боев мятеж был подавлен. На улице Сен-Мартен текла горячая кровь республиканцев, и это волнующее зрелище вызвало у Гейне мысль о том, что «когда снова ударят в набат и народ схватится за ружье, он уже будет биться для самого себя и потребует заслуженную награду».

Прошло только три года со времени Июльской революции, но Гейне понял, что основная политическая задача его времени — не установление буржуазной республики или конституционной монархии, а коренной социальный переворот, могущий привести к расцвету народного благосостояния. Эти мысли поэт четко определил в письме к Генриху Лаубе 10 июля 1833 года: «Вы стоите выше всех тех, кто воспринимает только внешнюю сторону революции, но не понимает ее глубинных вопросов. Эти вопросы касаются не формы правления, не лиц, не установления республики или ограничения монархии, — они касаются материального благосостояния народа... И человечество тоже поймет нас, если мы скажем ему, что в будущем оно будет каждый день есть говядину вместо картофеля, меньше работать и больше танцевать. Будьте уверены, люди не ослы...»

Эти и им подобные высказывания Гейне-публициста дают представление о масштабности его мировоззрения в тридцатые годы. Он весь живет в современности и жадно вдыхает в себя воздух сегодняшнего дня. В «Предисловии» весьма лапидарно определяется задача создания книги: она написана «с целью, которую легко отгадать, и с умолчаниями, которые отгадать еще

легче». Речь идет об «уразумении современности», и Гейне объясняет, как далеко ведет эта цель: «Когда мы достигнем того, что массы будут понимать настоящее, тогда народы не позволят наемным писакам аристократии разжигать войну и раздоры, тогда осуществится великое единение народов, священный союз наций, нам больше не нужно будет содержать из-за взаимного недоверия постоянные армии во много сотен тысяч убийц, мечи мы перекуем на плуги, впряжем в них военных коней и добьемся мира, благосостояния, свободы! Этой деятельности посвящена по-прежнему моя жизнь. Это моя обязанность».

Высокие тона декларации писателя-гражданина, свидетельствующие о жажде мира на земле, служат как бы лейтмотивом всей книги, и если дальше автор «Предисловия», отходя от патетики, пользуется язвительным стилем памфлета, выражает все оттенки негодования и гнева, то тем ярче горит для читателя маяк его благородной и гуманной цели.

Ясно, что корреспондент «Всеобщей газеты» ни по идейному уровню, ни по силе выражения не походил на тех ординарных журналистов, которые наводняли периодические издания бесцветным изложением последних событий и происшествий. Гейне меньше всего был репортером, искавшим сенсаций. Он зачастую пользовался готовыми газетными материалами и отчетами, помещенными в парижских и провинциальных газетах различного направления. Однако на всем, что писал Гейне в своих корреспонденциях, лежала печать индивидуального и неповторимого восприятия действительности. Он не только читал газеты, журналы и книги глазами поэта, но и преломлял прочитанное сквозь свое восприятие жизни.

Основной материал для корреспонденций Гейне черпал не из печатных источников, а из собственных наблюдений. Центральные улицы Парижа и предместья, заседание палаты депутатов, театральные представления, беседы с французами различных профессий и состояний, от миллионера Ротшильда до уличного нищего, — все отражалось в корреспонденциях Гейне, и во всем он старался отыскать сокровенный политический или общественный смысл.

В одной из статей, говоря об исторических судьбах Франции, писатель обратился к образу, волновавшему

его с детства: он заговорил о Наполеоне и при этом признался, что романтический ореол, каким было окружено для него имя императора, уже поблек: «Он мертв, а это, по крайней мере для меня, — самое приятное в Наполеоне, так как, будь он еще жив, мне пришлось бы бороться против него». Другими словами, Гейне пришлось бы бороться против того монархического идеала, воплощением которого был Наполеон в представлении французского буржуа.

Видя, как на улице каменщики вбивали в мостовую камни, вырванные в дни Июльского восстания для баррикад, Гейне говорил, «что точно так же поступают и с народом: его снова втоптывают в землю и снова попирают ногами».

Поэт восторженно отзывался о свободолюбивом французском народе, «уже сорок лет проливавшем кровь за дело революции».

Франция казалась Гейне «блестящим Млечным Путем великих человеческих сердец», особенно когда он сравнивал ее с беззвездным небом Германии — «страны, где мало людей, где только верноподданные». «В Германии мы наблюдаем чрезмерное обилие деревьев-уродов, карликовых елок, а между ними то здесь, то там — исполинский дуб, верхушка которого поднимается до облаков, меж тем как внизу черви подтачивают ствол».

Важное, государственно значительное, чередуется в корреспонденциях с мелочами, мимо которых, казалось бы, легко пройти. Но эти мелочи, сами по себе ничтожные, приводят автора «Французских дел» к серьезным выводам. Вот часть сада у дворца Тюильри отгорожена строительным забором. Гейне рассказывает о пересудах парижан. Кто говорит, что король укрепляет дворец и велит прорыть рвы, наполненные водой, кто утверждает, что деревянные заборы должны закрыть вид на площадь Согласия, где когда-то казнили короля и аристократов. Но когда забор был снят, оказалось, что от общественного сада отделили часть земли, чтобы разбить маленький садик для короля и его семейства. По поводу этой «садовой затеи» Гейне рассуждает о природе новой конституционной монархии, которая, как и сам дворец, еще «мало отстроена» и «свежеоштукатурена». Красота абсолютистской мо-

нархии, по мнению писателя, уничтожена и лишена былой цельности. Сопоставляя несопоставимые вещи, он доказывает, что нельзя было урезывать часть великолепного создания Ленотра, как нельзя «выкинуть несколько сцен из Расиновой трагедии. Английские сады и романтические драмы все же можно сокращать без ущерба, а иногда и с пользой; поэтические сады Расина с их божественно скучными единствами, патетическими мраморными статуями, размеренными выходами и строгой стрижкой, так же как и зеленая трагедия Ленотра, столь величественно начинающаяся широкой экспозицией Тюильри и столь величественно завершаемая возвышенной террасой, откуда открывается вид на катастрофу площади Согласия, — не могут быть подвергнуты ни малейшему изменению без ущерба для их симметрии, а следовательно, и их красоты».

Приведенный отрывок типичен для стилистики корреспонденций. Читатель на каждом шагу сталкивается с такими смелыми образами, как «зеленая трагедия Ленотра», «катастрофа площади Согласия» и целым рядом других метонимий, вызывающих глубокие ассоциации. «Полураздумья» писателя, несмотря на кажущуюся непоследовательность, всегда имеют внутреннюю логику. Похвалы Луи-Филиппу, даримые с легкой усмешкой автором корреспонденций, нейтрализуются постоянной иронией по поводу мещанского образа жизни «короля буржуа», желающего завести свой садик и наслаждаться домашним уютом. Король смешон, потому что он выскочка, разыгрывающий демократа и претендующий на аристократические роли. Эта двойственность Луи-Филиппа раскрывается в метонимическом образе двух перчаток, которые посменно носит король: одна из них, достаточно грязная, надевается, когда надо пожать руку ремесленнику или торговцу москательными товарами, другая — чистая, лайковая, надевается в тех случаях, когда король попадает «в свой высший мир, к своим старым дворянам, банкирам-министрам, интриганам и амарантово-красным лакеям».

Портретные характеристики, рассыпанные в корреспонденциях, всякий раз заново поражают меткостью и неожиданностью. Немецкий реакционный профессор,

историк Фридрих фон Раумер определяется как «старая сухая селедка, завернутая в ученую макулатуру». Можно ли точнее средствами карикатуриста определить натуру ученого-педанта, проливающего при рассказе о смерти Людовика XVI «несколько королевско-прусских чиновничьих слез»?

Гейне сравнивает Раумера с трудолюбивым навьюченным ослом, покорно трусившим на служебную мельницу. Этот образ невольно напоминает соответствующий пассаж из сатиры «Ослы-избиратели».

Я не из римлян, не славянин,  
Осел я немецкий, природный.  
Я предкам подобен,—они, как одиц,  
Все были умны и дородны.

Умны и не тешились искони  
Альковными грешками,  
На мельницу бодро шагали они,  
Нагруженные мешками<sup>1</sup>.

«Трудолюбие» и тупоумие — исконные качества «христианско-германских ослов» — неоднократно осмеиваются Гейне.

Разнообразна галерея французских политических деятелей Июльской монархии. Казимир Перье, королевский премьер-министр, выписан так, что его внешность гармонирует с внутренними качествами, и от облика этого человека, некогда боровшегося против Реставрации, создается впечатление моральной неопрятности, прикрытой маской внешнего благообразия. Гейне называет его Атласом, титаном древнегреческой мифологии, но Атлас держал на плечах весь мир, а Казимир Перье «несет на своих плечах и биржу, и Орлеанский дом, и все государственное здание Европы, и если он рухнет, то рухнет и вся лавочка, в которой торговали благороднейшими упованиями человечества, рухнут меняльные столы, и биржевые курсы, и эгоизм, и пошлость!». И рядом с Перье другой французский министр, Себастиани, — «старый кокетничающий человек с пепельно-серым сердцем и желтым лицом, на котором порой виднеется еще пятнышко румянца, как на осенних деревьях, из желтой листвы которых скалится несколько ярко-красных листков».

<sup>1</sup> Перевод И. Миримского.

Метафорические определения облика Себастиани усилены сравнением, довольно неожиданным, с картиной природы. Перед читателем встает «изящно обутый и гангированный хилый человек с расплывчатым взглядом водянистых глазок».

Вся стилистика «Французских дел», некоторым образом отличаясь по жанру от «Путевых картин», все же содержит существенные черты художественной прозы Гейне: обилие фигур и тропов, непрестанную смену образов, исключительную ритмичность и музыкальность фразы, особенно выразительную в немецком оригинале.

Почти через восемь лет аугсбургская «Всеобщая газета» вновь пригласила Гейне присылать корреспонденции из Франции. По-видимому, редактор газеты решился на этот шаг потому, что скандал вокруг «Французских дел» давно утих и был позабыт, да и «надсмотрщик» Меттерниха — Генц сошел в могилу.

Сотрудничество Гейне во «Всеобщей газете» на сей раз продолжалось свыше двух лет, число статей значительно превысило количество предыдущих корреспонденций — их набралось около шести десятков. Когда Гейне уже в 1854 году собрал весь этот материал в книгу под заголовком «Лютеция», он написал предисловие, составляющее одно из лучших публицистических произведений писателя. По этому предисловию можно судить о тех общественных и социальных сдвигах, которые произошли во Франции со времен «Французских дел». Если раньше на первый план корреспонденций выдвигались король, его министры, банкиры, финансовые тузы — правящая верхушка страны, то в «Лютеции» основным героем выступает народ, особенно промышленный пролетариат. Пусть не во всех корреспонденциях рассказывается о рабочих и ремесленниках, пусть по-прежнему действуют король и его окружение, — но могучим духом развивающегося рабочего движения веет от многих страниц корреспонденций Гейне, написанных в сороковых годах. Чем больше поэт провидел перспективы революции, чем яснее он представлял себе неминуемый крах монархии Луи-Филиппа, — тем труднее ему было в подцензурных формах высказываться перед многотысячными читателями «Всеобщей газеты». В предисловии к француз-



скому изданию, помеченном мартом 1855 года, Гейне весьма недвусмысленно рассказывает о тех поправках, сокращениях и искажениях, которые претерпевал первоначальный текст его корреспонденций; «Я беру на себя полную ответственность за правильность всего сказанного мною, но отнюдь не за выражения, в которых это было сказано. Тому, кто придирается к словам, легко будет увидеть в моих письмах, если он покопается в них, множество противоречий, много легкомыслия и даже как будто отсутствие твердых убеждений. Но тот, кто уловит дух моих слов, всюду увидит строжайшее единство мысли и неизменную привязанность к делу человечества, к демократическим идеям революции. Местные *затруднения*, о которых я только что упомянул, чинились цензурой, и притом цензурой двойной, ибо цензура, которой занималась редакция «Аугсбургской газеты», была еще более стеснительна, чем официальная цензура баварских властей. Ладью моей мысли я часто бывал принужден украшать флагами, эмблемы которых отнюдь не являлись истинным выражением моих политических и общественных взглядов».

К этому высказыванию Гейне надо прибавить, что он нередко маскировал подлинные мысли и чувства глубокой иронией или прямой издевкой. В корреспонденциях, где говорится о борьбе Гизо и Тьера, нетрудно обнаружить под якобы уважительным отношением автора к этим государственным деятелям уничтожающую оценку нечистоплотных приемов, при помощи которых они удерживаются у власти. Описывая образ жизни «столпов общества» монархии Луи-Филиппа, Гейне чувствует себя зрителем, следящим, как на сцене истории разыгрывается не то трагедия, не то низкопробный фарс: «Тьер сходит со сцены, и снова появляется Гизо. Но пьеса все та же, и меняются только актеры».

Портреты Гизо и Тьера, мастерски нарисованные писателем, надолго запечатляются в памяти. Так и видишь перед собой Тьера, почти карлика, с непомерно раздутым честолюбием, говорливого, любующегося собственным голосом. Речь его льется, как вода из бочки с открытым краном, и он слушает других, лишь когда бритва брадобрея касается горла. Будущий па-

лач Парижской коммуны предстает во весь свой маленький рост, и Гейне замечает, что те, кто сравнивает его с Наполеоном, ошибаются, потому что не может существовать ни «маленького Наполеона», ни «маленького готического собора»: и тот и другой по природе своей призваны подавлять величием.

Никакого величия нет и в другом правительственном лидере — Гизо. Гейне представляет его как тяжеловесного тугодума, с трудом взбирающегося на государственную мачту: «...на вершине власти он всякий раз держится дольше, чем его расторопный соперник; даже можно сказать, что его беспомощность не позволяет ему спуститься и что надо сильно расшатать мачту, чтобы ему легче было скатиться вниз».

Такими развернутыми метафорами то и дело пользуется писатель, чтобы возможно образнее и точнее обрисовать своих персонажей. Неожиданные сравнения служат той же цели. Когда Гейне говорит о Гизо, что это весталка, ставшая хозяйкой публичного дома, — сразу всплывает вопиющее противоречие между строгой, мнимо благородной внешностью премьер-министра и той далеко не почтенной ролью, которую он играет в Июльской монархии.

Тьер, Гизо, король, республиканцы, роялисты — весь буржуазно-дворянский лагерь встает в письмах Гейне, причем образы действующих лиц истории подаются динамически, в движении. Он фиксирует события будто бы беспристрастным тоном, и если комментирует их, то только с легкой иронией, с чуть заметной язвительной усмешкой, не раскрывающей, а лишь намекающей на подлинные мысли автора.

«Король плакал, — пишет Гейне в корреспонденции от 7 ноября 1840 года, — он плакал публично, на троне, окруженный всеми сановниками государства, на виду у всего народа, избранные представители которого стали перед ним; и очевидцами этого грустного зрелища были все иноземные монархи, представленные в лице своих посланников и уполномоченных. Король плакал! Это — событие прискорбное. Многие сомневаются в искренности этих слез и сравнивают их со слезами Рейнеке-лиса. Но разве недостаточно трагично то, что король терпит такой гнет, так измучен и должен прибегать к влажному вспомогательному средству —

плачу? Нет, Луи-Филиппу, царственному долготерпеливцу, не приходится насилловать свои слезные железы, когда он думает о тех ужасах, которые грозят ему, его народу и всему миру».

Эта повествовательная манера политических писем Гейне — только литературный прием. За его иронией кроется полемическая непримиримость. Для того чтобы яснее передать свою мысль, он прибегает к шаржу, к утрировке, смешивая достоверное с явно вымышленным. В корреспонденции от 31 марта 1841 года описывается подобострастие, с которым относятся к знаменитому миллионеру Ротшильду его прихлебатели:

«Несколько лет назад, когда я шел в кабинет г-на Ротшильда, лакей в ливрее пронес по коридору ночной сосуд барона, и один биржевой спекулянт, проходивший в эту минуту, тут же почтительно снял шляпу перед могущественным сосудом. Так далеко, с позволения сказать, простирается почтительность некоторых людей. Я заметил себе имя этого богобоязненного человека и уверен, что со временем он будет миллионером».

В корреспонденции от 30 апреля 1840 года рассказывается о том, что симпатия, возбуждаемая республиканизмом во Франции, постоянно подавляется денежными интересами. И тут же приводится конкретный — пусть и вымышленный разговор с одним «очень просвещенным банкиром».

«Да кто же, — сказал он мне с большой горячностью, — оспаривает преимущество республиканского правления? Я сам бываю по временам полнейшим республиканцем. Видите ли, когда я опускаю руку в правый карман, в котором лежат мои деньги, тогда прикосновение к холодному металлу заставляет меня дрожать, я начинаю бояться за мою собственность и чувствую себя настроенным совершенно монархически; опущу я руку в левый, пустой карман — и всякая боязнь сейчас же исчезает, и я весело свищу «Марсельезу» и подаю голос в пользу республики. — Просвещенный банкир, говоривший это, — не великий барон фон Ротшильд, не маленький г-н Кенигсвертер; впрочем, это замечание почти излишне, так как первый из них, что известно всякому, имеет столько денег, что у него оба кармана полны, а второй слишком мало

умень для того, чтобы уметь объяснить, почему он двадцать раз в день является поочередно то роялистом, то республиканцем».

Коллекционер впечатлений, настроений и ощущений, Гейне жадно впитывал в себя окружающую его жизнь. В Париже он бывал и в фешенебельных кварталах, и в рабочих предместьях, в роскошных ресторанах и маленьких кабачках, где собирались обездоленные люди. Не со слов Ротшильда и его присных знакомился Гейне с оппозицией правительству, с республиканским движением, с настроениями рабочих. Писатель не раз бывал в пролетарских предместьях Парижа, беседовал с рабочими и ремесленниками, знакомился с их нуждами, интересами. Он описывал в красочных очерках, как собираются народные силы для новой, настоящей революции, которая должна смети с лица земли царство банкиров и фабрикантов.

За кажущимся спокойствием, за мнимой стабильностью Июльской монархии Гейне прозорливо различал подпочвенные кипения революционных сил, готовых прорваться наружу. «Здесь, во Франции, — пишет он в декабре 1842 года, — царит сейчас величайшее спокойствие. Вялый, сонливый, зевающий мир. Все тихо, как в снежную зимнюю ночь. Только тихое, однообразное падение капель. Это проценты непрестанно капают на капиталы, которые все время разбухают: прямо-таки слышишь, как растут эти богатства богачей. И тут же тихое рыданье нищеты. Порой что-то звенит, словно оттачиваемый нож».

Посещая мастерские в рабочих кварталах Парижа, Гейне увидел, что рабочие читали речи Робеспьера, памфлеты Марата, книги утопических социалистов: «...все произведения, пахнущие кровью, и тут же я слышал песни, сочиненные как бы в аду, припевы, которые свидетельствовали о самом диком волнении умов».

Боязнь социальной революции охватила в сороковых годах весь правящий класс Франции.

В корреспонденции от 29 июля 1842 года Гейне писал, что буржуазия, «собственно, не боится республики, но все-таки чувствует инстинктивный страх перед коммунизмом».

Писатель указывает, что только вследствие этой боязни Луи-Филипп и Гизо удерживаются у власти.

Французская буржуазия не испугалась бы республики «прежнего сорта» (то есть времен французской революции), ибо буржуазия прежде всего желает порядка и защиты существующего права собственности, — желание, которое республика может удовлетворять точно так же, как и монархия. Но эти лавочники инстинктивно чувствуют, что в настоящее время республика не могла бы быть уже представительницей принципов девятых годов, что она сделалась бы только формой, в которой получило бы силу новое, неслыханное господство пролетариата, со всеми догмами общности имущества.

Мысли о революционном движении все больше занимают Гейне, и летом 1843 года, думая о судьбах Франции, он пишет:

«Я снова говорю о коммунистах — единственной партии во Франции, которая заслуживает решительного уважения. Такое внимание я уделил бы и обломкам сен-симонизма, чьи приверженцы все еще живут под странными вывесками, а равно и фурьеристам, которые и до сих пор продолжают работать живо и свежо; но этих достойных людей интересуют только слова, социальный вопрос как вопрос, традиционное понятие, — и они никогда не принуждаются к действию дьявольской необходимостью... Рано или поздно рассеянная по свету семья Сен-Симона и весь генеральный штаб фурьеристов перейдут на сторону все возрастающей коммунистической армии».

Гейне отдает себе отчет в том, что коммунизм должен победить, потому что он «говорит языком, доступным всем народам». Он понимает также, что коммунизм должен победить потому, что противостоящие ему силы буржуазии не имеют под собой никакой нравственной почвы. «Нынешнее общество защищается только вследствие простой необходимости, без веры в свое право, даже без самоуважения, совершенно так, как защищалось то старое общество, гнилые балки которого обрушились, когда пришло время». Сороковые годы в жизни и творчестве Гейне отмечены колебанием между признанием необходимости социальной революции и боязнью ее прихода. Он боялся, что на смену бирже и золотому тельцу придет грубый эгалитарный коммунизм. Поэт опасался примитивной «уровниловки» и гибели цивилизации и культурного наследия. Эти мысли

и настроения отразились и в стихотворении «Бродячие крысы».

Преодолев буржуазную ограниченность в понимании исторических перспектив капиталистического развития, Гейне не сумел выйти за пределы этой ограниченности в понимании творческих возможностей рабочего класса. Но как истый интернационалист он стремился своими корреспонденциями и статьями развивать интерес к жизни и культуре двух народов — немецкого и французского. 13 ноября 1851 года он диктует нотариусу завещание, в котором объявляет: «Великая задача моей жизни состояла в том, чтобы трудиться над достижением сердечного взаимопонимания между Германией и Францией и срывать происки врагов демократии, использующих в своих целях национальные предрассудки и национальную вражду...»

Публицистика Гейне — необычное явление для современной ему Германии. Немецкая печать, придавленная строгой цензурой, была безжизненной, оторванной от современности, созерцательной и благодушной. Ту самую «Всеобщую газету», где сотрудничал Гейне, К. Маркс называл «аугсбургской кумушкой», которая *«не обладает ни собственным умом, ни собственными воззрениями, ни собственной совестью»*<sup>1</sup>.

Гейне имел полное основание противопоставлять немецкой журналистике — французскую, как более боевую и острую. Он писал о немецком журналисте Кольбе, который пробыл некоторое время в Париже:

«Сам не сознавая того, он учится теснее формулировать свои мысли, — искусство, которым с таким исключительным умением владеют французские журналисты».

Публицистика Гейне носит характер личных записок, дневников, бесед с читателем, где большие общественные, художественные, социальные проблемы преломляются сквозь творческое «я» писателя.

Обычный путь Гейне-публициста — от частного к общему. От запоминающейся черточки, от мимолетного впечатления автор переходит к самой сущности предмета или явления. Он пользуется шуткой, афоризмом, парадоксом для того, чтобы внедрить в сознание читателя основную свою мысль.

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 1, стр. 117—118.

Мы находим в письмах из Франции множество мастерски сделанных портретов политиков, художников, писателей, артистов. Гейне прекрасно разбирается в столкновениях и конфликтах классовых сил Франции, он видит, что «в стране все шатается, даже Луксорский обелиск». Он, может быть, порой ошибается в своих прогнозах, но он всегда видит основные тенденции эпохи. Нервный, заостренный стиль политических писем «Лютеции» как нельзя больше соответствует бурной атмосфере Франции в последние пять-шесть лет перед революцией 1848 года. Гейне писал Кампе о «Лютеции»: «В уме моем создается книга, которая будет цветом и плодом, всем итогом моих работ за парижское двадцатипятилетие, и если она не будет исторической книгой, то, во всяком случае, останется в немецкой литературе как хрестоматия хорошей публицистической прозы».

Все капризные переломы стиля — от лирического подъема до сатирического выпада, — отличающие художественную прозу писателя, характерны и для его публицистики. Он перескакивает с одной темы на другую, он остается верен той манере, о которой говорил еще в «Письмах о Берлине». «Только не требуйте от меня систематичности; это ангел смерти для всякой корреспонденции», — писал он. «Я буду говорить сегодня о маскарадах и церквах, завтра о Савиньи и комедиантах, устраивающих шествие по городу в необычайных нарядах, послезавтра о галерее Джустиниани и затем опять о Савиньи и комедиантах. Все будет зависеть от ассоциации идей». Он бесконечно искренен в показе мира таким, каким он его видит в каждый данный момент, не заботясь при этом о последовательности взглядов и точек зрения.

Все это не имеет ничего общего с «беспринципностью», в которой иногда укоряли Гейне-публициста. Его публицистическое наследие хранит следы сомнений и колебаний автора. Но, несмотря на это, оно одновременно является и выдающейся художественной прозой, ценным политическим и историческим документом, раскрывающим ту эпоху, когда вызревали идеи научного социализма и зарождалось великое пролетарское движение, в победе которого Гейне был уверен до конца своих дней.

Как бы ни старались некоторые исследователи разбить прозу Гейне на разнородные жанры,— всякая классификация такого типа неизбежно обречена на неудачу. Так, например, публицистические памфлеты писателя и его политические корреспонденции по методу изложения, по красочности лексики, по обилию поэтических образов имеют много общего с «Путевыми картинками». Не случайно 2-я часть книги о Берне — записи на Гельголанде органически вливаются в публицистические главы, не нарушая цельности впечатления, хотя эти записи целиком могут быть отнесены к области художественной прозы. Не случайно и памфлет на Платена входит в беллетристику третьей части «Путевых картин». Больше того, такие книги, как «Романтическая школа» и «К истории религии и философии в Германии», содержащие много чисто познавательного материала вроде изложения философских, религиозных и эстетических воззрений, в подавляющем большинстве написаны в обычной гейневской манере художественной прозы. Когда дело касается литературных портретов писателей и мыслителей или трактовок их произведений, Гейне говорит читателям свойственным ему образным языком. Разумеется, иногда он больше стеснен в выборе метафор, сравнений и уподоблений, иногда ему сложнее применять неожиданные, ошеломляющие эпитеты, но все же субъективный характер гейневской прозы является ее неотъемлемым качеством. Иначе говоря, тот «стиль полураздумий», который был выбран Гейне, наличествует во всей его прозе, где события и явления освещены с точки зрения самого автора. Неоднократно говорилось о том, что проза Гейне — это проза поэта, и к этому можно добавить — поэта-лирика. Всякая отвлеченность в мышлении, сухая догматизм, прямолинейная логичность чужды ему. Рассказывая о том, что современная проза создавалась в результате споров, обсуждений и противоречий, Гейне мимоходом замечает о стиле письма берлинской приятельницы Рахели фон Фарнгаген: «...она тоже принадлежала к тем авторам, которые, если хотят писать хорошо, постоянно должны находиться в страстном возбуждении, в своего рода умственном опьянении, точно



вакханки мысли, несущиеся вслед за богом в священном восторге». Нечто подобное Гейне усматривал и в манере Шиллера: «У Шиллера мысль справляет свои оргии: трезвые понятия, увенчанные виноградными листьями, размахивают тирсами, пляшут подобно вакханкам. Это допьяна упившиеся раздумья». В противовес такому «языку чувств», которого придерживался и Гейне, выставлялась проза Гете как образец гармонии и логической уравновешенности. Эта проза была для писателей нового поколения, таких, как Берне, для школы «Молодой Германии» уже несколько старомодной и созерцательно-холодной. Говоря о природном отращении Берне к такой прозе, Гейне подчеркивает, что он «не понимал объективной свободы манеры Гете и художественную форму принимал за отсутствие чувства: он напоминал ребенка, который, не чувствуя пламенного смысла греческой статуи, ощупывает лишь мраморные формы и жалуется на холод».

Что касается самого Гейне, он как поэт глубокой восприимчивости понимал, что под олимпийски-холодной объективной формой гетевской прозы кроется горячее воображение и пламенная мысль, но все же считал, что для его современности создания «художественного периода» Гете уже выглядят несколько устаревшими.

«Гладкости, светотени, сложному нанизыванию вводных предложений, механической подмалевке мыслей — всему этому можно поучиться у Гете, только не мужественности, — писал Гейне Фарнгагену фон Энзе 28 февраля 1830 года. — Мной все еще владеет навязчивая идея, что с окончанием «художественного периода» приходит и конец главенству Гете; только наше одержимое эстетизированием, философствованием, страстью к искусству время благоприятствовало расцвету Гете; эпохе энтузиазма и действия он не нужен». Выработывая свою прозаическую манеру, Гейне отлично сознавал ее обособленный, субъективный характер и никак не мог считать ее «универсальной», то есть пригодной для любого объективного повествования. С этим фактом писатель столкнулся довольно рано, когда он около 1824 года задумал написать историческую повесть «Бахаракский раввин». Для сюжета Гейне избрал жизнь средневекового еврейства в Германии, и

ему<sup>1</sup> пришлось знакомиться с обширными материалами, чтобы изучить в подробностях изображаемое в повести время. Творческий замысел писателя совпал с той порой, когда он сблизился в Берлине с «Обществом еврейской культуры и науки». В письме к Мозеру от 25 июня 1824 года Гейне делает любопытное признание: «Работая над «Раввином», я заметил, что совершенно лишен дара повествования. Но, может быть, я несправедлив к себе и всему виною просто хрупкость сюжета».

Но здесь писатель словно попадает в заколдованный круг: именно отсутствие умения или желания строить сложный и законченный сюжет препятствует ему в выработке «объективной» повествовательной манеры. Не раз указывалось, что «Бахаракский раввин» намеренно написан в духе Вальтера Скотта. Однако там, где Вальтер Скотт чувствует себя как дома, в полях, лесах и замках родной Шотландии, — Гейне, воссоздавая средневековую Германию, испытывает известное «стеснение», не потому, что ему не хватает источников, а потому, что он действительно не чувствует никакого пристрастия к «объективному» описательному стилю.

В «Бахаракском раввине» Гейне делает попытку создать историческую повесть вне всяких лирических отступлений, столь свойственных его прозе, вне субъективных вставок, обнаруживающих точку зрения автора. Писатель хочет говорить с читателем как бы голосом самой истории. Поэтому изложение событий носит сдержанный, несколько протокольный характер летописи; пейзажи и описания людей и событий лишены обычной для Гейне метафоричности. Весь стиль напоминает манеру изложения Вальтера Скотта, которого Гейне знал и почитал как романиста. Еще Пушкин в заметке о романах Вальтера Скотта отмечал, что английскому писателю чужды и напыщенность французской трагедии, и величавость истории и что читатель знакомится «с прошедшим временем» у Вальтера Скотта «современно», «домашним образом»<sup>1</sup>. Именно так, «по-домашнему», подходит Гейне к историческим

---

<sup>1</sup> А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. V, «Academia», М.—Л. 1936, стр. 276.

далям в «Бахарахском равнине». Недаром Гейне считал, что он создал «средневековую бытовую картинку нравов». Это не значит, однако, что автор «Бахарахского равнина» старался дать точную копию средневекового быта. Наоборот, Гейне романтически идеализировал изображаемое время, стараясь придать задушевность описаниям старинных еврейских обрядов и обычаев.

Живописно выглядит маленький Бахарах на Рейне, с темными утесами, вознесенными над рекой, с полуразрушенным рыцарским замком и кривыми улочками, сбегаящими к реке. По рейнским путеводителям своего времени, по историческим сочинениям писатель скрупулезно изучил не только внешний вид, но и внутренний дух жизни средневекового Бахараха. Будучи студентом, он не раз побывал в Бахарахе, где каждый камень выщербленной мостовой, каждый угол старого дома рассказывал поэту о своем прошлом. И не удивительно, что восприимчивый к затаенному смыслу былых эпох и народов поэт с такой живостью воспроизвел традиционный пасхальный вечер в доме бахарахского раввина Авраама и его жены, прекрасной Сарры. Наполненный гостями дом, изысканный сакральный ужин, молодые и старые голоса, повторяющие слова Священного писания, романтика иудаизма переданы в начале повести в той непринужденной манере, которая больше всего походит на спокойный рассказ летописца, волнующий, однако, самой отдаленностью и глубокой стариной. Портреты строгого и вдохновенного раввина Авраама, его жены красавицы Сарры и пестрого роя гостей-родичей выписаны с такой тщательностью, что вызывают ряд зрительных образов, поражающих память читателя.

По первоначальному замыслу Гейне хотел создать острый и захватывающий сюжет. Он коснулся одной из самых страшных и темных сторон взаимоотношений между средневековыми христианами и евреями. Разжигатели религиозной и национальной вражды в своих корыстных интересах распространяли мрачные слухи о ритуальных убийствах у евреев. Кровавый навет на якобы существующие религиозные секты фанатиков, употребляющих кровь христианских младенцев, давали поводы к массовым убийствам и погромам еврейского населения в средневековой Европе. Гейне

владел большими материалами об этих жестоких расправах, о чудовищных провокациях, к которым прибегали разжигатели религиозной вражды, — и это толкнуло его на мысль ввести такие мотивы в сюжет повести.

В разгар пасхального вечера два незнакомца, войдя в дом раввина, представляются его единоверцами и просят разрешения принять участие в трапезе. На самом деле они подбрасывают под стол окровавленный труп младенца, чтобы иметь возможность обвинить раввина в ритуальном убийстве.

Такова экспозиция повести. Ритм идиллического времяпрепровождения в уютном и богатом раввинском доме прерывается. В мгновение ока раввин выводит жену из дому и, приняв все меры предосторожности, бежит к Рейну, чтобы сесть в лодку и спастись бегством. Ужас и смятение царят в душе бахаракского раввина. Он знает, что его единоверцам грозит гибель от погромщиков, что родичи подвергнутся уничтожению, — и все же он бежит, увлекая за собой смертельно перепуганную жену. Этот поступок бахаракского раввина недостаточно мотивирован Гейне. Логика поведения его героя может быть продиктована только животным страхом за свою жизнь. Но, с другой стороны, при неравных силах безоружный раввин едва ли мог бы оказаться героем, сопротивляющимся насильникам.

Дальнейший ход событий ведет беглецов по ночному Рейну во Франкфурт-на-Майне, в замкнутые еврейские кварталы. И здесь Гейне, подпадая под власть иудаистической романтики, в теплых возрожденческих тонах рисует пасхальное богослужение в синагоге, залитые солнечным светом улицы еврейского гетто, рядных девушек и женщин, приодетых отцов семейства, — и на этом «улыбчивом» фоне читатель встречает бахаракских беглецов, нашедших дружественный прием во франкфуртской еврейской среде. Мелькают гротескные образы шута Екеля, барабанщика Ганса, ловкого еврея Назенштерна, возлюбленного содержательницы харчевни Элле Шнаппер. Среди них выделяется испанский рыцарь полуеврейского происхождения, заставляющий вспомнить знаменитого героя гейневской баллады «Донна Клара». Все эти и еще другие персонажи повести мелькают перед читателем, создавая

странную картину средневекового карнавала, в котором люди хотят отвлечься от ночных страхов и кровавых пережитков религиозной вражды.

И разумеется, первоначальный замысел Гейне — говорить языком истории, оказался непретворенным в жизнь. Повесть о бахарахском раввине — не история и не философская притча о превратностях судеб. Это — осколок, фрагмент, по которому трудно судить о целом, но можно догадываться, что это целое, как единый замысел, никак не могло бы возникнуть под пером Гейне. По-видимому, он сам это хорошо понял, быстро охладил к сюжету и прервал работу, ссылаясь на его «хрупкость».

Прошло пятнадцать лет с тех пор, как Гейне, поддаваясь временному настроению, создавал эту мозаику средневековых нравов. Когда писатель составлял сборники отдельных произведений под названием «Салон», он решил ввести в него и фрагмент «Бахарахский раввин». В письме к Кампе от 17—18 июля 1840 года Гейне сообщал, что в четвертую часть «Салона» он включает фрагмент «из еще не напечатанной картинки нравов», а остаток рукописи сгорел в доме матери во время гамбургского пожара.

Можно усомниться в том, существовало ли действительно окончание повести, якобы сгоревшее в Гамбурге. Вернее всего Гейне, заинтересованный в определенном объеме сборника «Салон», решил напечатать отрывок в том виде, в каком он имелся у него, и сделал приписку: «Окончание и следующие главы пропали не по вине автора».

Но если сюжет «Бахарахского раввина» остался навсегда незавершенным, то уже в том отрывке, который дошел до нас, явственно намечается поэтическая и философская концепция произведения. В «Людвиге Берне» развивается мысль о назаритстве и эллинизме, как двух основных и противоположных типах культурного развития общества. Тем же сочувственным отношением к жизнетворному и воодушевляющему источнику эллинизма согрет и фрагмент «Бахарахский раввин». Картины в еврейском гетто не носят того мрачного оттенка, какой мог бы возникнуть при мысли об угнетенном, бесправном еврейском населении средневековых городов. Изображение праздничных улиц гет-

то, шумного синагогального двора, веселой харчевни, из которой несется пряный запах пасхальных блюд, оживление юных девушек, смех и шутки на уличных перекрестках — все направлено к тому, чтобы утвердить моральную жизнестойкость жителей гетто. Гейне не пренебрегает идеализацией картин жизни франкфуртских кварталов, он склонен нивелировать еврейское население средневекового Франкфурта как единую однородную массу. Писатель слагает гимн во славу жизни и ее радостей, он отвергает «назарейское» начало, и даже его раввин не лишен черт «эллинского» эпикурейства, или, вернее сказать, он чужд того постного аскетизма, который, по мысли Гейне, неотделим от «назарейства».

Для идейного раскрытия содержания «Бахаракского раввина» весьма существенна фигура, едва намечающаяся в отрывке. Это — испанский рыцарь полуеврейского происхождения, которому одинаково чужды и католический спиритуализм, и еврейская талмудическая догматика. В живых и парадоксальных речах ищущего чувственных наслаждений испанца слышен голос самого Гейне, его нигилистическое отношение ко всякой официальной религии, ее условностям и обрядам: «Да, я язычник, и равно противны мне как сухие безрадостные иудеи, так и пасмурные, ищущие мучений назареяне... Да простит мне наша богородица из Сидона, священная Астарта, что я преклоняю колена и молюсь перед многострадальной матерью распятого... Только колена мои и язык мой славят смерть, сердце мое хранит верность жизни!..»

Так в понимании эллински настроенного рыцаря скорбная мать распятого Христа сливается с языческой жизнелюбией, финикийской богиней Астартой, воплощением чувственной любви. Монашеская властная пещера отшельника, четки и молитвенники — удел назареян, а для эллинов в образе рыцаря с золотыми шпорами или самого поэта открываются безмерные возможности наслаждения широтой жизни, если только эта жизнь будет устроена разумно и справедливо.

В других новеллах Гейне, балетных либретто, даже отдельных мыслях и афоризмах то ярче, то тусклее проступает все та же путеводная концепция «эллинство и назарейство».

Небольшой фрагмент (опять-таки фрагмент!) «Из мемуаров господина фон Шнабелевопского» содержит пеструю, запутанную и подчеркнута красочную картину жизни героя этого фрагмента, поляка фон Шнабелевопского. Действие легко перебрасывается то в Гамбург, с ненавистным Гейне духом наживы и спекуляции, то в зажиточную, исполненную телесного довольства, Голландию, словно ожившую под кистью фламандских жанристов. Повествование ведется в лапидарном стиле автобиографии героя, молодого поляка, не пренебрегающего маленькими жизненными наслаждениями. Господин фон Шнабелевопский отнюдь не мыслитель, но он по терминологии Гейне «эллин», стихийно и бездумно воспринимающий радости жизни как нечто должное. Ему отраднее вести несложную интрижку с дородной и румяной голландкой, хозяйкой харчевни «Рыжая корова», наслаждаться запахами отборных кушаний, присланных хозяйкой, вести споры со студентами, ежечасно ощущая радость земного бытия. Шнабелевопский — скорее собирательный, чем единственный образ. Он — ничем особо не примечательный и вместе с тем исполненный необъяснимого обаяния именно благодаря тому, что в нем заложена искорка подлинного эллинизма, столь ценимого Гейне.

В описаниях и характеристиках писатель не любит полутонов или пунктира. Он действует резкими, четкими линиями гротескного рисунка, пользуется острыми контрастами. Шнабелевопский — жизнелюбивый, не задумывающийся над трудностями собиратель пряных ощущений и радостей. Рядом стоят образы «назарян», людей сурового долга, догмы которого придуманы ими самими. И среди них маленький Самсон, хилый, тщедушный франкфуртец, проникнутый идеей деизма, глубоко убежденный в личном бытии божьем. По политическим воззрениям он республиканец, а по религиозным — «камер-лакей Иеговы», верховного бога еврейства. Уже из этих нескольких намеков на происхождение и взгляды маленького Самсона можно предположить, что Гейне имеет в виду Людвига Берне. Еще при появлении «Шнабелевопского», в первой книге «Салона» (1834) современники узнали в маленьком Самсоне Людвига Берне и поняли, что это памфлетный портрет вождя немецких радикалов. Таким образом,

замысел книги о Берне, быть может, зародился уже с начала тридцатых годов, в пору первых конфликтов между Гейне и Берне.

В соответствии с юмористическим тоном «Мемуаров Шнабелевского» маленькому Самсону приданы карикатурные черты слабого плотью, но сильного духом, темпераментного, вспыльчивого и раздражительного назарейнина Берне. Его стычки с фихтеанцем Дриксенем из Утрехта по комизму вполне напоминают сцены диспута между раввином и капуцином, написанные Гейне много позже.

Есть в «Мемуарах Шнабелевского» еще один любопытный образ назарейнина. Старый бандажист, супруг сухопарой, непривлекательной и ревливой женщины, считается большим знатоком Библии. День он проводит в работе и безгрешных мыслях, внушенных чтением Священного писания, а ночью в сновидениях он познает плотские радости в сближении с соблазнительными библейскими женщинами. Гейне усматривает комическое в резком раздвоении жизни бедного бандажиста: дневное, будничное его существование построено на аскетическом восприятии земных благ, а призрачное, ночное бытие увлекает его в мир иллюзорных наслаждений. Контраст между реальным «назарейством» и вымышленным «эллинизмом» составляет основу юмористического образа знатока Библии, принципиального «назарейнина».

И сам Шнабелевский, и его голландская возлюбленная, и окружающие его студенты представляют собой образы, имеющие характерное для творчества Гейне двойственное значение: во-первых, это персонажи, связанные с определенным временем и средой, наделенные резко индивидуальными чертами, а во-вторых, все они играют роль философских обобщений, уже выходящих за пределы той или иной реальной фигуры. Например, чудак-бандажист может быть рассматриваем и как вполне реальный, взятый из жизни персонаж, и как поэтизированное воплощение идеи назарейства, проявляющего в данном частном случае свою несостоятельность перед лицом многообразной и щедрой жизни.

«Из мемуаров господина фон Шнабелевского» представляет собой произведение смешанного жанра, что обычно для творчества Гейне. Это не повесть, поскольку сюжет не получил последовательного развития,



а характеры не претерпевают сколько-нибудь значительной эволюции; они как бы заранее определены автором, и внешние обстоятельства помогают выявить существенные черты этих характеров, но не подвергают их решительным изменениям. Маленький Самсон, бандажист, лейденские студенты всеми своими поступками лишь утверждают давно сложившуюся природу этих образов. То же свойство персонажей Гейне нетрудно обнаружить и в «Путевых картинах», и в немногих новеллах писателя. Основное для него — выразить свое отношение к бесконечно разнообразным и противоречивым сторонам наблюдаемой им действительности. На первом месте — личные раздумья автора, который нередко вкладывает свои мысли в речи действующих лиц. Увлекаясь этим, он порой придает тем или иным персонажам несвойственные им суждения и эмоции, но крайне необходимые автору. В результате, как мы уже видели, часто образ утрачивает свою цельность: Людвиг Берне в памфлете разговаривает в стиле самого Гейне, испанский рыцарь в «Бахарахском равнине» слишком явно высказывает мнения породившего его поэта. И в «Шнабелевском» проглядывают автобиографические черты Гейне, а самое мироощущение героя мемуаров звучит в той же тональности, что и мироощущение автора. Гейне свойствен материальный, чисто вещный характер восприятия жизни. Это роднит его с голландскими мастерами живописи. У них он как бы берет внешнюю декоративность «Шнабелевского», буйную радость красок, как нельзя более соответствующих мажорному настроению героя.

Зрительные образы преобладают в этом фрагменте; они словно писаны густыми, неразбавленными красками, и автор не боится смешения и сочетания самых, казалось бы, несходных цветов. Описания построены на цветовой гамме. Вот наружность голландки, хозяйки «Рыжей коровы»: «Это была коренастая женщина с очень большим круглым животом и очень маленькой круглой головкой. Красные щечки, голубые глазки — розы и фиалки».

Гейне как истый художник опускает свои кисти все в новые краски: «Когда мифрау, бывало, украсит голову фризскими золотыми щитками, покроет живот, точно панцирем, юбкой из пестрого с цветочками атласа, укутает руки белой пеной драгоценнейших брабантских

кружев — она кажется сказочной китайской куклой, чем-то вроде богини фарфора».

И вровень с этой игрушечной красотой румяной голландки фантазия поэта создает маленький мирок красочных сочетаний и переливов: «Целыми часами сидели мы рядышком в саду и пили чай из подлинно китайских фарфоровых чашек. Это был прекрасный сад! — квадратные и треугольные гряды, симметрично усыпанные вокруг золотым песком, киноварью и мелкими блестящими ракушками. Стволы деревьев красиво окрашены в красный и синий цвета. Медные клетки полны канареек. Драгоценнейшие тюльпаны в пестро размалеванных глазированных горшках. Тисы, изумительно искусно подстриженные в видеobelisks, пирамид, ваз и даже животных. Тут же стояло тисовое дерево, подрезанное в виде зеленого быка, почти ревниво глядевшего на меня, когда я обнимал ее, милую хозяйку «Рыжей коровы».

Пейзаж, нарисованный Гейне, не живет сам по себе, он крепко впаян в настроение и переживания героя, и шутка о зеленом древесном быке, ревнующем его к «рыжей корове», хотя и относится к сюжетному ходу, но неразрывно связана с пестрым фоном повести. Как в лирической поэзии, так и в прозе человек и природа соединены многими невидимыми нитями, и писатель, устанавливая единство внутреннего мира человека и мира природы, всякий раз подчеркивает поэтическую, творческую силу этого единства. В многообразии природы творческий человек черпает свой материал, а природа, служа неисчерпаемым источником, сама обогащается и становится шире и плодотворнее.

«Из мемуаров господина фон Шнабелевского» — по существу, такой же путевой очерк, как «Путешествие по Гарцу» или «Книга Le Grand». Понятие «путевой очерк» должно звучать здесь расширенно. Не надо забывать, что для Гейне важнее выразить свое отношение к действительности, и жанр путевых очерков был для него наиболее подходящей формой. Здесь можно было, не связывая себя сюжетом, говорить обо всем: о литературе, политике, философии, жизни — говорить легко и непосредственно, как бы обращаясь к собеседникам, к друзьям, убеждая их или вступая с ними в пламенный спор.

Так или иначе, во всех прозаических произведениях Гейне мы видим прежде всего его, автора, то в облики бродячего студента или журналиста, то в печальной роли измученного болезнью человека.

Жизнь Гейне, по замыслу поэта, должна была явиться основой главного его прозаического труда.

Начиная с 1823 года поэт собирался написать большую автобиографию и в юношеском возрасте начал набрасывать для нее отдельные воспоминания детства. В письмах к друзьям он не раз возвращался к мысли о создании «Мемуаров». Наиболее подробно Гейне изложил свой замысел в письме к Кампе: «...это будет большая книга, возможно много томов, охватывающих современную историю в ее выдающихся моментах, пережитых мною, а также и замечательных лиц моего времени, всю Европу, всю современную жизнь, положение дел в Германии до Июльской революции, результаты пребывания у очага политической и социальной революции, — итог горестных и дорого обошедшихся мне наблюдений, книгу, которую ждут от меня, весьма своеобразную...» (1 марта 1837 года).

Гейне не только мечтал о создании такой книги, но исподволь работал над ней, считая ее как бы итогом своей жизни. Вечная борьба с врагами, шаткость материального положения, ссоры с издателем Кампе, который не раз предавал поэта в угоду реакции и уродовал его произведения, наконец, болезнь — все это затягивало работу над автобиографией.

В 1840 году Гейне писал:

«Если я умру даже сегодня, то после меня останутся четыре тома моего жизнеописания, или мемуаров, которые выражают мои мысли и мою волю; благодаря историческому содержанию и верному изображению сложного переходного времени, они должны сохраниться в потомстве. Молодое поколение захочет увидеть даже те загаженные пеленки, которые служили ему первым одеянием» (письмо к Кампе от 14 сентября 1840 года).

В этих высказываниях Гейне ясно видно, почему он придает такое значение своим «Мемуарам»: в них личное сливалось с общественным.

Многие наброски, сделанные Гейне для «Мемуаров», погибли в Гамбурге, в доме матери поэта во время пожара, уничтожившего значительную часть города.

Работа шла вообще не слишком гладко. Писатель не раз переделывал отдельные части автобиографического труда и уничтожал все, что ему не нравилось.

Создание «Мемуаров» прошло через всю жизнь Гейне. Но, как известно, он обязался уничтожить большую часть книги по договору с кузеном Карлом Гейне.

Это обязательство он привел в исполнение, но с начала 1854 года снова принялся за работу. Отчасти диктуя своему секретарю, отчасти записывая свои мысли карандашом на больших листах бумаги, Гейне закончил за год до смерти три объемистых тома «Мемуаров».

Но мы от всего этого богатейшего наследства имеем лишь один небольшой фрагмент.

Почему?

Потому что «Мемуары» разделили участь прочих рукописей, оставшихся после смерти Гейне. Большая часть их находилась в распоряжении вдовы поэта, Матильды Гейне, и ее адвокат, Анри Жюлиа, предлагал приобрести «опасные бумаги» покойного поэта разным правительствам: прусскому, австрийскому, французскому.

Вероятнее всего, ни одно из этих правительств не заинтересовалось литературным наследством Гейне, и оно буквально разошлось по рукам. Брат поэта, Максимилиан Гейне, лейб-медик Николая I, уничтожил все, что могло скомпрометировать «гамбургскую родню». Сестра Гейне, Шарлотта, и ее сын, барон Людвиг Эмбден, разрезали на части черновики поэта, раздавая их как сувениры. Так же поступало и младшее поколение родственников Гейне.

Например, у известного русского коллекционера Ф. Ф. Фидлера оказался в качестве реликвии клочок голубой бумаги с неизвестным вариантом одной строфы из восемнадцатой главы «Германии».

Такая расправа с ценнейшими материалами, разумеется, явилась немалой помехой для исследователей при изучении творческих процессов писателя.

Но и по тем данным, которые мы имеем, можно утверждать, что Гейне был таким же неустовым правщиком своей прозы, как и стихов. Работа его усложнялась тем, что он имел дело с двумя языками — французским и немецким. То, что он не мог написать для своих соотечественников по-немецки из-за суровости цензуры, он писал по-французски, — вернее, вводил во фран-

цузские издания своих сочинений. Сопоставление французских и немецких текстов «Путевых картин», корреспонденций из Парижа и других работ показывает, как Гейне думал о своем читателе. Французам, незнакомым с особенностями политической, общественной литературной жизни Германии, он давал в тексте возможно более четкие пояснения и убирал все мелочи, носившие местный, «чисто немецкий» колорит. С другой стороны, Гейне мог, обращаясь к французскому читателю, более свободно говорить о политических и социальных проблемах, не боясь ножниц и карандаша немецких цензоров.

Известно несколько попыток (например, Густава Карпелеса и Герберта Эйленберга <sup>1</sup>) реконструировать «Мемуары» Гейне на основе дошедшего до нас и впервые опубликованного в 1884 году отрывка и других автобиографических высказываний — в «Путевых картинах», в книге «Людвиг Берне», в очерках и корреспонденциях, а также в отдельных лирических стихотворениях, носящих явно автобиографический характер. Не приходится говорить о том, насколько удачна та или другая попытка такой реконструкции, но самый ее факт доказывает, что личное, почерпнутое из жизни поэта, составляет существенную долю его литературного материала. Можно только гадать о том, насколько значительно было содержание четырех томов «Мемуаров» первой редакции и того второго варианта, который возник с 1854 года после уничтожения первого. В письме Гейне есть ценное свидетельство о том, что введенные в книгу «Людвиг Берне» так называемые «гельголандские записи» также первоначально входили в «Мемуары». «Я решился... принести исключительную жертву и из дневников — неотъемлемой части моих мемуаров — вырвал прекрасный кусок, который рисует период воодушевления в 1830 году и отлично может быть вставлен между первой и второй книгой моего «Берне» (Юлиусу Кампе, 18 февраля 1840 года).

Общий стиль повествовательной прозы, который наблюдается в единственном дошедшем до нас отрывке «Мемуаров», мало соответствует романтической патети-

---

<sup>1</sup> Heinrich Heines Memoiren. Nach seinen Werken, Briefen und Gesprächen. Herausgegeben von Gustav Karpeles, Berlin, 1909. Heinrich Heine, Memoiren. Herausgegeben von Herbert Eulenberg, Berlin, 1928.

ке гельголандских записей. Стало быть, Гейне на всем протяжении «Мемуаров» не добивался единостилия. Точно так же, как и в корреспонденциях из Франции или книге «Людвиг Берне», и здесь, по-видимому, существовало искусное сочетание различных жанров: письма и дневниковые записи могли чередоваться с описаниями и характеристиками действующих лиц, входящих в летопись жизни самого поэта.

Отрывок «Мемуаров» охватывает главным образом детские годы Гейне. Писатель знакомит со своей семьей: со страниц встает привлекательный и живой образ отца, Самсона Гейне, неудачливого купца, прожектера, легкомысленного и обаятельного человека, чисто эмпирически знавшего толк в жизни. Должно быть, именно от отца Гейне унаследовал живость воображения и неиссякаемую жажду жизненных радостей. Лирически-задушевно мемуарист описывает мягкость характера Самсона Гейне, его доброту и привязанность к людям, его страсть к филантропической деятельности при скудных средствах существования. Красочно переданы обычаи дома, в котором главенствовала мать, умная и образованная Бетти ван Гельдерн, дочь известного дюссельдорфского врача. Старый чудак, Симон Гельдерн, дядя поэта, живущий в доме, прозванном «Ноев ковчег», напоминает тех сказочных оригиналов, которых с такой нежностью изображал брат и друг Гейне, датский писатель Г.-Х. Андерсен.

Манера изложения «Мемуаров» простая, без нарочито блестящих и неожиданных метафор, без резких преувеличений, столь свойственных, скажем, стилистике «Путешествия по Гарцу». Эта манера повествования, лишенная подчеркнута романтических эффектов, должна была служить воссозданию жизненного, почти бытового, колорита бытаев семьи Гейне в провинциальном Дюссельдорфе. Будни учения в францисканском лицее, характеры духовных наставников и их отношения со школьниками — все это изложено крайне просто и вместе с тем освежено еле уловимой иронией, поднимающей мемуариста над мелочным бытом захолустного городка. Гейне остается живописцем крупных, хорошо запоминающихся деталей, сохраняющих самое существенное для читателя. Поэтическая мысль о народных судьбах, о законной смене поколений, передающих друг другу луч-

шие свои заветы и чаяния, незримо, но властно царит над «Мемуарами», составляет их основу. «Каждое поколение — продолжение предшествующих и ответственно за их дела, — пишет Гейне. — Существует круговая порука у сменяющих друг друга поколений: даже народы, вступающие друг после друга на арену, признают такого рода преемственность, и все человечество в целом ликвидирует в конце концов великую задолженность прошлого».

Такой верой в неизбежность человеческого прогресса объясняется жизнерадостный, оптимистический тон не только «Мемуаров», но и большинства прозаических произведений Гейне. Но при чтении «Мемуаров», несмотря на детализацию излагаемых там фактов и явлений, сказывается существенная черта гейневского метода: историчность подхода ко всему большому и малому, что составляет жизнь отдельного человека, семьи, народа, государства. Из «Мемуаров» внимательный читатель познает поэтическую основу романтики Гейне, его нежную любовь к народной поэзии, сказке, песне, обрядам и обычаям, легендам и сказаниям. Сокровищница народной мудрости пришла к Гейне не опосредствованно, через литературу романтиков, а прямым путем, из уст певцов и сказочников — прямо в сердце поэта.

Эпизод странной, романтической и взволнованной любви Гейне к дочери палача, рыжей Иозефе, введенный в «Мемуары», сверкает рубиново-красным цветом на причудливо-пестром фоне повествования. Дикая и страстная песня Иозефы служит лейтмотивом эпизода, придавшего зловещий оттенок ранним стихам поэта («Юношеские страдания»). Любопытно отметить, что всюду, где господствует лирическая стихия, Гейне не видит особой нужды в изысканной метафоричности. И наоборот, там, где преобладает ирония, насмешка, сатирическое отношение к действительности, — там существенным выразительным материалом служат метафоры и гиперболы. Они наличествуют и в романтических отрывках повествования, там, где взор писателя мечтательно обращен в будущее, как это, например, есть в описании поля сражения при Маренго в «Путевых картинах» или при известной характеристике сердца поэта, через которое прошла трещина мира. В таких лирических пассажах прозы Гейне наблюдается даже избы-

гок изобразительных средств, и недаром сам поэт сказал, снаряжая в поход сказочный корабль поэзии:

Мой корабль вполне надежен:  
Из хореев тверже дуба  
Мощный киль его сработан,

Держит руль воображенье,  
Паруса вздувает бодрость,  
Юнги — резвые остроты.  
На борту ль рассудок? Вряд ли.

Реи судна — из метафор,  
Мачты судна — из гипербол,  
Флаг романтикой раскрашен...<sup>1</sup>

(«Бимини»)

Это сказано о поэзии, но вполне применимо и к художественной прозе. Метафорическое богатство языка, даже ослабленное в простом повествовании Гейне, по временам дает себя чувствовать весьма осязательно. Вот как поэт рассказывает об изучении стихосложения в лицее. Разумеется, во время владычества Наполеона, когда в Дюссельдорфе «господствовали не только французы, но и французский дух», немецким школьникам прививали правила чуждой им классической просодии. И Гейне красочно говорит о том, что французскую «метрику несомненно изобрел Прокруст; это подлинная смирительная рубашка для мыслей, которые в силу своей кротости, несомненно, в ней не нуждаются. Утверждение, будто прелесть какого-нибудь стихотворения заключается в преодолении метрических трудностей — смехотворный принцип, вытекающий из того же нелепого источника. Французский гекзаметр, эта рифмованная отрывка, мне поистине отвратителен».

Прокрустово ложе, смирительная рубашка для мыслей, рифмованная отрывка — характерные для Гейне метафоры, выражающие его идею искусственности и надуманности французского классицистского стиха. Как бы ни были остроумны метафоры Гейне, писатель никогда не отдает их точность и меткость в угоду остроумию. Припомним, что остроумие ради остроумия, не согретое внутренней мыслью, писатель часто презрительно называл «умственным чиханием».

---

<sup>1</sup> Перевод В. Левика.



Итак, ни по стилистике, ни по способу повествования «Мемуары» не представляют собой чего-то исключительного в творчестве Гейне. Поучительно сопоставить отрывок из «Мемуаров», рассказывающий о детстве поэта, с теми главами «Книги Le Grand», где речь идет о тех же временах. Можно допустить, что эти главы представляют собой один из этюдов к «Мемуарам». Даже внешнее обрамление являет удивительное сходство. «Книга Le Grand» написана в виде монолога, обращенного к некоей даме, которую поэт прежде любил, а может быть, любит и сейчас. И в отрывке «Мемуаров» содержится такое же обращение к даме. Но какая разительная перемена произошла в авторе! В «Книге Le Grand» это — молодой, полный сил, хотя и разочарованно-расслабленный человек, в котором по временам вспыхивают искры самого непринужденного задора. В «Мемуарах» автор — больной, прикованный к постели старик, умудренный жизненным опытом, видящий, что его дни сочтены. Когда в «Книге Le Grand» Гейне повествует о политических событиях, перевернувших жизнь родного Дюссельдорфа, все это живет перед ним, движется и волнуется, как будто случилось только вчера. Рассказ о вступлении французов в Дюссельдорф, о толпе горожан на Рыночной площади подчинен ритму полкового марша, непрерывному движению наполеоновских войск, быстрой смене впечатлений, от самых реальных до самых фантастических, являющихся во сне мальчику, герою повествования. Музыкальные ритмы фраз стремительны, в них нет ничего лишнего, усложняющего синтаксис, задерживающего течение речи.

Совсем в другом темпе идет зачин «Мемуаров»: это пора, когда для страдальца Гейне время тянется как улитка, когда однообразным строем проходят дни и воспоминания светлой вереницей осеняют постель больного поэта. Он обращается к той, ради которой пишутся эти страницы, и он твердо знает, для чего они пишутся: «Здесь правдиво передано все наиболее значительное и характерное, а во взаимодействии внешних событий и внутренних движений души вам раскроется шифр моего бытия и моей сущности».

Этот «шифр бытия», как всегда у Гейне, лишен абстрактности, он немедленно облекается в лирическую форму, подчиненную своему музыкальному ритму: «Ночь

нема. Только хлещет по крышам дождь и жалобно стонет осенний ветер.

Печальная комната больного в эту пору уютна почти до сладострастия, я сижу в большом кресле, не чувствуя болей.

Тогда входит ко мне твой милый образ, хотя ручка двери даже не дрогнула, и ты устраиваешься на подушке, у моих ног. Положи мне на колени свою прекрасную голову и слушай, не подымая глаз.

Я расскажу тебе сказку моей жизни.

Если порою на твои кудри упадут крупные капли, оставайся все же спокойной: это не дождь просочился сквозь крышу...»

Это введение в «Мемуары» служит как бы метрономом ритма. Настроение элегической успокоенности найдено, и картины детства, написанные мягкими пастельными красками, вырисовываются во мгле прошлого. Здесь мы уже не найдем задорной бойкости мистификаций «Книги Le Grand» или ярких и сочных тонов «Шнабелевского». Гейне силен умением вводить читателя в русло своих настроений и, как опытный кормчий, вести его за собой, куда ему заблагорассудится.

Как археолог по осколку извлеченной из недр земли скульптуры может лишь догадываться о погибшем творении мастера, так по отрывку «Мемуаров» можно предполагать, что мировая литература потеряла одно из крупнейших мемуарных произведений XIX века.

Вероятнее всего, что сквозь субъективную форму изложения «Мемуаров» проступала большая и объективная картина эпохи и всех ее закономерностей. По крайней мере автор именно так понимал свою задачу, создавая «Мемуары». И несомненно, писатель подошел бы гораздо ближе к жизненному отображению действительности, чем это ему удалось в новеллах «Бахаракский раввин» или «Флорентинские ночи».

Правда, «Бахаракский раввин» строился на сюжете из средневекового прошлого, но Гейне надеялся быть исторически достоверным и даже в одном из писем уверенно указывал, что «Цунцы всех веков назовут *источником*» это произведение. Напомним, что Цунц был известным историком еврейства, знакомым Гейне.

Однако писателю не удалось, как мы видели, создать подлинно историческое произведение, и, убедившись в бесплодности попытки, он от нее отказался.

Другой опыт повествовательной прозы был предпринят Гейне в жанре романтической новеллы. Когда немецкие власти усилили преследование литературной школы «Молодая Германия» и Гейне подвергся цензурным гонениям, — ему поневоле пришлось отказаться, хотя бы на время, от общественно-политических тем. В письме к А. Левальду от 3 мая 1836 года писатель весьма красноречиво говорил о новелле «Флорентинские ночи», состоящей из двух глав: «Вторая флорентинская ночь покажет вам, быть может, что в случае необходимости, если политика и религия будут мне воспрещены, я смог бы прожить и писанием новелл. По совести говоря, это не доставило бы мне много радости — я не нахожу в подобном занятии особого удовольствия. Но в скверные времена надо уметь делать все».

Сюжет «Флорентинских ночей», как, впрочем, и вообще у Гейне-прозаика, не отличается цельностью композиции. Первая глава (ночь первая) представляет собой вольные диалоги об искусстве, литературе, о некоторых сторонах жизни. Участники этих диалогов — Максимилиан, доктор, его пациентка, безнадежно больная Мария, возлюбленная Максимилиана. Это — люди в высшей степени интеллектуальные, тонко разбирающиеся в эстетике, но несколько тронутые червоточиной жизни, что придает их мыслям парадоксальный, иной раз эпатажирующий характер. Если припомнить главы «Путевых картин», где описывается путешествие от Мюнхена до Генуи, или «Луккские воды», то нетрудно установить известное сходство и в жанре повествования, и даже в диалогах. Мысли персонажей с романтической легкостью порхают по поверхности вещей и неожиданно с какой-то необычайно новой стороны касаются предмета спора. В суждениях Максимилиана об искусстве звучат высказывания самого Гейне, и, как это часто у него бывает, самый стиль выражения персонажа соответствует стилю автора. Ярчайшим примером этому может служить рассказ Максимилиана о концерте Паганини, на котором он присутствовал в Гамбурге. В этот рассказ Гейне вложил с большой тщательностью собственные впечатления от концерта знаменитого скрипача, за-

воевавшего Европу. Сделал он это, соблюдая даже подробности в описании концерта, зала, где он происходил, богатого гамбургского общества, считавшего «хорошим тоном» присутствовать на этом музыкальном событии. В самом деле, лет за шесть до написания «Флорентинских ночей» Гейне в сопровождении друга, гамбургского художника Лизера посетил концерт Паганини. Герой «Флорентинских ночей» Максимилиан упоминает Лизера и сообщает, что, несмотря на глухоту, художник очень любил музыку и умел по лицам музыкантов своеобразно воспринимать исполняемое произведение: «Движения музыкантов — это видимые знаки, и в них глухой художник умел созерцать звуки. Ведь для некоторых людей сами звуки — только невидимые знаки, в которых они слышат краски и образы».

В этом высказывании Максимилиана автор выражает свою способность легко переводить зрительные образы в звуковые, и наоборот. Устами героя «Флорентинских ночей» Гейне говорит: «Что касается меня, то ведь вы знаете мое второе музыкальное зрение, мою способность при каждом звуке, который я слышу, видеть соответствующий звуковой образ».

Действительно, такое синхронное восприятие цветов и звуков не раз наблюдается и в лирике Гейне, и в его «Путевых картинах», но эта манера достигает совершенства в первой главе «Флорентинских ночей», где рассказывается о концерте Паганини. Как уже сказано, непосредственным материалом для этого описания послужило поэтическое восприятие игры итальянского скрипача, полученное Гейне от гамбургского концерта, и Максимилиан только передает это авторское восприятие в виде ряда живописных картин, возникающих при звуках скрипки Паганини: «с каждым новым взмахом его смычка предо мною вырастали зримые фигуры и картины; языком звучащих иероглифов Паганини рассказывал мне множество ярких происшествий, так что перед моими глазами словно разворачивалась игра цветных теней, причем сам он со своей скрипкой неизменно оставался ее главным действующим лицом».

Гейне, слушая игру Паганини, последовательно разворачивает ряд фантастических картин, в которых, однако, все построено на реальных подробностях. Вот комната актрисы с вычурной мебелью в стиле помпадур:

«...везде маленькие зеркала, позолоченные амурчики, китайский фарфор, очаровательный хаос лент, цветочных гирлянд, белых перчаток, разорванных кружев, фальшивых жемчугов, раззолоченных жестяных диадем и прочей мишуры, переполняющей обычно будуар примадонны». И в этом театральном царстве поддельных чувств и поддельных драгоценностей рядом с бездушно-кокетливой актрисой Гейне видит и преображенного музыканта. Куда делся его длинный черный фрак, длинные черные панталоны, этот обязательно-торжественный наряд гениального виртуоза? Вот он уже в воображении поэта предстает перед слушателями в кафтане из светло-голубого бархата с золотыми пуговицами, в белом, расшитом серебром жилете, в коротких панталонах из лилового атласа, а лицо его становится юным, цветущим, розовым, сиявшим необычайной нежностью, особенно когда он поглядывал на стоящую у юпитра хорошенькую актрису. Но в согласный дуэт скрипки и голоса врывается тревога, трели становятся нервными и порывистыми: молодой музыкант заметил под диванчиком притаившегося там аббата, быстрым движением ноги он выбрасывает за дверь любовника примадонны и так же решительно вонзает длинный стилет в ее грудь.

Вот одно из видений, где в спектре ярких красок как бы концентрируются сложные гаммы скрипичной музыки Паганини. За этим видением следуют и другие: светлые тона сменяются мрачными, маэстро, не утрачивая отблеска молодости, становится бледным и измученным, его одежда приобретает странные желто-красные цвета, а в звуках скрипки слышится бездна тоски и отчаяния. Демоническое существо с хриплым козлиным голосом и волосатыми руками, не то сатир, не то Мефистофель, с угодливой насмешливостью вертится возле музыканта. Но вот Паганини ударил по струнам с необузданной яростью, спали цепи с его ног, а косматый спутник исчез.

Неисчерпаема фантазия Гейне: то в образе монаха в грубой власянице, стоящего со скрипкой на морском утесе, то в образе властителя небесных сфер в голубой одежде предстает Паганини. Целый мир фантастических созданий — невиданных зверей, сказочно безобразных чудищ, диковинных ундин вызывает к жизни скрипка великого маэстро. Какая бушующая симфония цветов и

красок звучит в этом описании концерта! Вздываются багряные волны моря, в вышине горят черные звезды, блестящие, как куски каменного угля.

В этих видениях Гейне не пользуется ни сложными метафорами, ни улоблениями; остроумие его почти не проявляется, потому что он как бы хочет остаться в тени и дать читателю возможность без помощи автора наслаждаться многокрасочным сочетанием звуков-цветов. Описание концерта Паганини, хотя и не относится целиком к сюжету новеллы, безусловно, является ее поэтической жемчужиной.

Вторая флорентинская ночь связана с первой только именами основных персонажей. Снова в центре рассказ Максимилиана, составляющий как бы вставную новеллу. Действие происходит в Англии, и в отношении рассказчика к образу жизни британцев, к их национальному характеру можно явственно увидеть взгляды самого Гейне, как они отразились и в его «Английских фрагментах».

Максимилиан, как и подобает романтику, осуждает грубый практицизм английской буржуазии, и ему не по себе от страны, «где люди похожи на машины, а машины действуют, как люди». Но не в этой критике буржуазных порядков Англии кроется сущность рассказа Максимилиана. Речь идет о его личных переживаниях в сфере чувств, о его любви к уличной танцовщице Лоранс и тех странных событиях, которые происходят вокруг этой любви. Лоранс манит какой-то дикой, причудливой женственностью, наподобие той, которая когда-то влекла юношу Гейне к «рыжей Иозефе». В бродячей трупке, кроме Лоранс и ее «матери», нелепо бьющей в барабан, есть еще и карлик Тюрлютю в одежде французского маркиза XVIII века, и даже ученый пес. Общеромантические образы, привлеченные Гейне, населяют вставную новеллу. Здесь и игра резкими контрастами красоты и безобразия (Лоранс и Тюрлютю), невольно наводящая на мысль о прекрасной Эсмеральде и уродливом Квазимодо, здесь и невероятные совпадения, и сверхъестественные судьбы встречающихся и расходящихся людей. Разумеется, Гейне хорошо знал и романтический манифест Виктора Гюго, и его шедевр — «Собор Парижской богоматери». Он относился к вождю французского романтизма с глубоким интересом и по-

святил ему несколько позже прочувствованные строки в «Письмах о французской сцене» (1837). Не только Гюго со своей эмоциональной манерой письма, восторженными лирическими отступлениями, резкими противопоставлениями и гротескной игрой несообразностями оказал воздействие на автора «Флорентинских ночей». Несомненно, Гейне в силу причин, о которых говорилось выше, счел для себя благоразумным идти в русле французской романтической новеллы. Недаром после опубликования «Флорентинских ночей» в «Morgenblatt für gebildete Stände» почти одновременно популярный парижский журнал «Revue des deux Mondes» поместил эту новеллу на французском языке.

История увлечения Максимилиана танцовщицей Лоранс сама по себе не блещет ни оригинальностью, ни яркостью сюжета.

Что касается «тайны» рождения героини новеллы, то здесь даже может возникнуть подозрение, что автор хотел написать пародию на модные в то время романтические рассказы о необычайных судьбах героев. Лоранс — дочь графа, который жестоко обращался со своей женой.

Будучи на последнем месяце беременности, эта женщина впала в летаргический сон. Муж, считая, что она умерла, устроил ей пышные похороны. Когда кладбищенские воры разрыли могилу, чтобы похитить драгоценности покойницы, они нашли ее живой в родовых муках. Она вскоре умерла, а родившаяся девочка попала на воспитание к укрывательнице краденого, любовнице чревовещателя. Отсюда ее путь — в уличную труппу, где она отвергла любовь карлика и терпела побои и голод, пока не попала в высшее общество, выйдя замуж за бонапартовского генерала. Так по всем канонам романтической новеллы сплетаются в клубок случайностей неправдоподобные, но поразительные события, доказывая, что в мире все построено на мимолетных совпадениях, на превратностях судьбы. Такой фатализм был чужд мировоззрению и творчеству Гейне, искавшему во всем закономерности, и поэтому он сам признавался, что не находит в подобном занятии (то есть в писании таких новелл) особого удовольствия.

По стилю вторая флорентинская ночь несколько отличается от обычной манеры Гейне. Это объясняется

тем, что писатель намеренно следовал за установившейся формой романтического повествования. Только там, где Максимилиан предается раздумьям об Англии, мы чувствуем голос неутомимого автора «Путевых картин». Его отвращение к жестокости и эгоизму предпринимателей звучит в речах Максимилиана с не меньшей силой, чем в публицистике автора.

Не приходится приводить еще примеры из обширного прозаического наследства Гейне, чтобы конкретнее определить основу его творческой манеры. Чаще всего в творениях великих мировых писателей поэзия и проза представляются полярно противоположными жанрами. Так обстоит дело у Пушкина или Гете, у которых поэзия и проза развивались самостоятельными путями, и у каждого из этих путей были свои эстетические принципы.

У Гейне поэзия и проза составляют некое органическое единство. На это обращали внимание уже современники Гейне, и один из них, Карл Гуцков, говорил, что «его проза перепахана плугом поэта». Как крупнейший поэт двадцатых — тридцатых годов, оригинальным поэтическим дарованием превосходивший и поздних немецких романтиков, и писателей из группы «Молодая Германия», Генрих Гейне нашел свой синтетический стиль прозаического письма. Он не боялся соединять такие, казалось бы, несводимые понятия, как публицистика и поэзия. Личное лирическое восприятие действительности во всей ее общественной, философской, политической и культурной полноте Гейне превращал в реальное отображение мира, согретое высоким и благородным пафосом борьбы за освобождение человечества. Уже неоднократно приходилось говорить о том, что прозе Гейне чужды сухость, отвлеченность, что образы, метафоры, сравнения, неожиданные эпитеты, остроумные повороты мысли и каламбуры сопутствуют всем прозаическим жанрам писателя. По-видимому, в своей работе над прозой Гейне тщательно обдумывал словесные выражения мыслей и чувств, он коллекционировал отдельные, приходившие ему на ум, поэтические образы. Уже после его смерти в рукописях были найдены и собраны записи, которые могли служить заготовками для будущих произведений. Неожиданно мелькнувшая метафора соседствует с парадоксальной мыслью о ре-



лигии, философии, литературе или искусстве, меткое словцо, самым придуманное или услышанное, встречается рядом с выводом, сделанным по поводу прочитанной книги. Кое-что из содержащегося в собрании «Мыслей и заметок» можно встретить и на страницах публицистики Гейне, и в его лирическом стихотворении, и в путевых очерках. Из этого богатства «нераспустившихся бутонов» Гейне легко выбирал то, что ему требуется для наиболее полного и образного выражения. Делал он это естественно и просто, потому что таков был весь ход мышления. Может быть, у какого-нибудь другого писателя некоторые метафоры звучали бы претенциозно, но с какой поразительной естественностью Гейне говорит:

Улыбающаяся походка.

Из него ключом била глупость.

Тщательно причесанные, подвитые мысли.

Лицо, точно зародыш в спирту.

Приторно расплывшееся, точно фрукты в варенье, лицо с испуганными ничтожными глазками.

Действительно, это был мастер сближения несходного и различия контрастов в сходном. На этом строились избыточные образами и метафорами элементы гейневского остроумия. Он неисчерпаемо изобретателен в противопоставлениях: «как умные люди бывают очень глупы, так дураки иногда бывают очень умны», или «Ауффенберга я не читал. Полагаю, что он напоминает Арленкура, которого я тоже не читал».

Те исследователи творчества Гейне, которые хотят изучать формально составные части его прозы, напоминают людей, набравших в стакан морской воды и уверяющих, что они показывают море. Конечно, интересно понять суть компонентов живой и гибкой прозы Гейне, но основное в том, что эта проза была не только для своего времени, но и для ряда последующих поколений исключительным по самобытности явлением. Новаторство Гейне заключалось в том, что он нашел стиль письма, объединяющий личное, задушевное, с общественным, социальным; этот стиль, не раз сравниваемый критикой с большим и полнозвучным органом, владеющим всеми звуками — от минорных тонов тоски по несовершенству мира и до мажорных, патетических тонов прославления грядущего справедливого общества.

В русской литературе можно установить некоторую аналогию между прозой Гейне и прозой А. И. Герцена. Два великих современника совпали в своем стремлении исторично и вместе с тем поэтически, сквозь гамму личных дум и чувств, выразить великую тему современности. При кажущейся бесформенности прозы Гейне, смешении жанровых признаков, слабо развитом сюжете она одухотворена большой и гуманной целью — раскрыть со всей возможной полнотой значение современной поэту действительности.

## Глава шестая

### Идеи в театральных масках

1

Всемирно известен Гейне — автор «Книги песен» и «Германии. Зимней сказки», лирик и сатирик, Гейне — создатель «Путевых картин», «Флорентинских ночей» и книги о Берне — прозаик, памфлетист и публицист. Но его поэтический мир будет обеднен, если забыть о Гейне-драматурге, авторе юношеских драм «Альмансор» и «Вильям Ратклиф», театральном критике и философе театра. Эта тема наименее разработана в критической литературе, а вместе с тем она существенно важна для понимания творческого облика поэта.

С детских лет и через всю жизнь Гейне пронес горячую и трогательную любовь к театральному искусству.

Его интересовали все виды искусства — от народной песни и танца до изысканнейших оперных и драматических представлений. Уже в ранних стихах Гейне чувствуется эмоциональное восприятие музыки, пения и театра. В маленьком стихотворении «Певице, спевшей старинный романс» поэт выразил свое восхищение вокальным мастерством молодой примадонны Дюссельдорфского театра Каролины Штерн, которую он видел не только на сцене, но и в доме своих родителей. Характерны переживания юноши, слушавшего этот старинный романс. Пенне возвращает Гейне к дням детства, когда он при свете лампы глубокой ночью читал «Песнь о Роланде». Героическая эпопея французского

народа снова вставала перед ним, воссозданная чудесной певицей.

Забуть ли, как ее увидел,  
Когда она вступила в зал?  
Звучанье услышав родное,

Вдруг отворилось сердце, ноя,  
И сам не зная, что со мною,  
Я слез внезапных не скрывал<sup>1</sup>.

Быть может, вдохновенное искусство дюссельдорфской певицы дало юноше возможность почувствовать глубину народных образов мужественного рыцаря Роланда и презренного предателя Ганелона, погубившего героя. И много лет спустя в «Атта Троле» поэт оживит картины, волновавшие его с детства, и придаст им новый, современный смысл.

Очевидно, еще будучи боннским студентом, Гейне задумал написать трагедию «Альмансор». Это было в 1820 году, как раз в ту пору, когда в Испании происходило восстание, направленное против короля Фердинанда VII. Передовое европейское общество относилось с явным сочувствием к испанской революции, наносившей удар по ненавистному Священному союзу и феодально-католической реакции, воцарившейся после свержения Наполеона. Несомненно, что Гейне следил за испанскими событиями, тем более что интересы поэта, воспитываемого А.-В. Шлегелем, влекли его к изучению испанской поэзии и культуры. В ранних стихотворениях Гейне, уже написанных им в то время, встречаются сюжеты из средневековой Испании (баллада «Дон Рамиро», романс «Серенада мавра»). Весь фон трагедии навеян вдумчивым изучением испанского народного эпоса и лирической поэзии средневековья. Можно подумать, что здесь кроется некое противоречие: Гейне создает живописный испанский фон, а в то же время в статье «Романтика» он выступает против «испанского блеска». Но это противоречие мнимое: под «испанским блеском» поэт понимает поверхностное, чисто внешнее увлечение и любованье вымышленной красочной Испанией, ее экзотикой, свойственное немецким романтикам. Гейне же, обратившись к средневековой Испании эпохи на-

---

<sup>1</sup> Перевод Л. Гинзбурга.

пряженной борьбы мавров и испанцев, ставил перед собой серьезные идейные задачи, отличные от эстетского обыгрывания испанских сюжетов. Во всяком случае, Гейне во время создания «Альмансора» считал свою работу исключительно важной и для развития творчества, и для немецкого театра. В письме к друзьям Фридриху Штейнману и Иоганну Баптисту Руссо от 29 октября 1820 года он писал: «В эту вещь я вложил свое собственное я вместе с моими парадоксами, моей мудростью, моей любовью, моей ненавистью и всем моим безумием».

Задумав написать «Альмансора», Гейне, естественно, заботился о том, какую придать ему сценическую форму. Другими словами, поэт должен был решить, пойти ли ему путем французского классицизма или романтической драмы. Эта дилемма существовала во всеевропейском масштабе. «Расин или Шекспир» — вот вопрос, который решали современники Гейне и в Германии, и за ее пределами. В 1821 году лидер либеральной оппозиции во Франции Ф. Гизо, игравший столь значительную роль впоследствии при Июльской монархии, написал предисловие к французскому изданию Шекспира («Этюд о жизни и творчестве Шекспира»). Гизо утверждал, что французский придворный классицизм обветшал вместе с принципом абсолютизма и поэтому он может служить только во славу старого режима. Эстетические воззрения меняются в зависимости от изменения экономических и государственных форм. Свободолюбивая эпоха Возрождения могла породить гений Шекспира, приведшего на сцену волевого, исполненного могучих страстей и порывов, человека, смело рвущего с предрассудками и суевериями средневековья. Если классицизм, по утверждению Гизо, мог быть только порождением деспотического самодержавия, то шекспировская драма родилась в елизаветинской Англии как свободное дитя идеализированной Гизо парламентской монархии.

Трактат Гизо выражал определенную политическую устремленность: развенчивая классицизм эпохи абсолютизма и поднимая творчество Шекспира, автор тем самым выступал против апологетов литературной реакции Шатобриана и Бональда, рьяно поддерживавших династию Бурбонов.

Два года спустя после появления этого в своем роде литературного манифеста Стендаль гораздо свободнее и с меньшей предвзятостью в ряде статей, собранных в брошюру «Расин и Шекспир», ополчился против классицизма в защиту современного искусства, образцом которого он считал «романтика Шекспира». Этому понятию «романтизм» Стендаль придавал особое значение. Он говорил, что в свое время и Еврипид, и Расин, и Шекспир были романтиками, вызывавшими у зрителей благородные порывы и стремления, связанные с содержанием их эпохи. Это не значит, что им можно подражать и безоговорочно идти их дорогой, потому что современный зритель хочет, чтобы на сцене разрешались вопросы сегодняшнего дня. Стендаль, как и Гизо, устанавливал принцип историчности и настаивал на изменении эстетических воззрений в зависимости от характера нового времени и мыслей, им порождаемых. Но главным критерием подлинного искусства для Стендаля была простота, ясность идеи, близость к правде: искусство—это «зеркало, проносимое по дорогам жизни».

В выборе между Расином и Шекспиром автор «Альмансора» пошел по среднему пути: он решил найти сочетание между четким рационализмом французского классицизма и красочным, эмоциональным языком, жестом, позой героев романтической драмы. Молодой поэт не мог не знать теоретических споров, шедших вокруг старого и нового искусства, он и сам принимал в них участие, как начинающий литературный и театральный критик. И хотя его взгляды в ту пору еще не сформировались с достаточной определенностью,— он и в классицизме и в романтизме отказывался от всего, что толкало в прошлое, что пахло ладаном католицизма или плесенью монархии.

Романтическая школа в Германии выдвинула своих драматургов. Но, за немногим исключением, все они создавали драматические произведения совершенно не сценичные. Так, например, Людвиг Тик, известный своими стихами и романами, написал драмы «Жизнь и смерть св. Женевьевы», «Император Октавиан» и фантастические сказки в драматической форме («Рыцарь Синяя борода», «Мир наизнанку», «Принц Цербино», «Кот в сапогах»), но все это были «драмы для чтения». Беспорядочность композиции «Октавиана» приво-

дила в ужас даже современных критиков, привыкших к любым измышлениям романтиков. Драмы Тика почти не ставились при его жизни. Они отличались в основном религиозно-мистическим колоритом и были насыщены чудесами, призрачными видениями, картинками религиозного фанатизма.

В том же духе выступал на драматическом поприще и Брентано, который вывел в драме «Основание Праги» длинную галерею странных персонажей, занимающихся колдовством и прочей чертовщиной.

Можно было бы увеличить перечень авторов подобных произведений, полных мистики, в которых действие отсутствует, а живые люди заменены марионетками.

В первой трети XIX века романтическая драма, за немногими исключениями, не нашла себе места на немецкой сцене, классические произведения Гете, Шиллера и Лессинга постепенно вытеснились многочисленными пьесами таких второстепенных драматургов, как Иффланд и Коцебу. Гейне пишет об этом времени в «Романтической школе»: «На сцене господствовал Иффланд с его слезливыми мещанскими драмами и Коцебу с его пошло-остроумными фарсами».

Август Вильгельм Иффланд уже в восьмидесятих годах XVIII века завоевал себе большую известность в Германии как драматург и актер. Работая в течение многих лет в Мангеймском театре, одном из лучших в тогдашней Германии, Иффланд принес на сценические подмостки огромную драматургическую продукцию, состоящую главным образом из сентиментальных драм, «слезных комедий», как их стали называть. Он считал себя последователем Лессинга и Шиллера. Однако, если сравнить «Эмилию Галотти» Лессинга и «Коварство и любовь» Шиллера с созданиями Иффланда, легко убедиться, что слезливым мелодрамам Иффланда, полным бессильных жалоб на своеволие господствующих классов, не свойствен гражданский пафос произведений Лессинга и Шиллера. В произведениях Иффланда нет и следа протеста или призыва к действию. Технически хорошо сделанные, располагающие выигрышными ролями, драмы Иффланда привлекали бюргерского зрителя. Эти драмы не ставили перед публикой сложных и трудных проблем; они попросту увлекали ее интересным развитием действия. Политические

взгляды Иффланда носили явно охранительный характер, консерватором проявил он себя и в бурное время французской революции.

Соперником Иффланда был Август Коцебу, также наводнявший сцену своими произведениями самых различных жанров, но главным образом он преуспевал в области легкой комедии, изрядно приправленной пошлостью и скабрзностью фарса.

Гораздо серьезнее, чем Коцебу, был третий властитель репертуара — Эрнст Раупах (1784—1852). Его любимым жанром была историческая драма. Он выбирал для сюжетов своих драм переломные моменты мировой истории, как, например, эпизоды французской и английской революций (драмы «Мирабо» и «Кромвель»), и, в отличие от романтиков, стремился к исторической достоверности. Стараясь завоевать симпатии бюргерского зрителя, Раупах проводил тенденцию эмансипации буржуазии. В шестнадцати драмах «Гогенштауфены» он изобразил историю всей этой династии и ее борьбу с властью римско-католической церкви. Раупах довольно долго прожил в России и создал несколько драм из русской жизни, где отразил тяготы крепостного права («Исидор и Ольга»). Писал Раупах и веселые фарсы, соперничая с Коцебу. Несмотря на то что Раупах знал театр и обладал хорошей драматургической техникой, все, что было создано им, хотя и занимало значительную часть репертуара немецкого театра его времени, не удержалось на театральных подмостках, и самое имя Раупаха сейчас известно только историкам театра. Это объясняется тем, что ограниченность кругозора мешала серьезной и глубокой разработке поднятых Раупахом тем.

Создавая «Альмансора», Гейне вскоре убедился, что он по существу поэт лирический и что драматургическая форма представляет для него значительные трудности. Об этом свидетельствует письмо Гейне к Ф. Штейнману от 4 февраля 1821 года, где он писал о своей трагедии: «Я работаю над ней с напряжением всех сил, не жалея ни крови своего сердца, ни пота своего мозга, и закончил все, за исключением половины акта; но, к своему ужасу, я нахожу, что это восхищавшее меня самого божественное, великолепное произведение не только не хорошая трагедия, но даже вообще

не заслуживает названия трагедии. Да, в ней есть чудесные места и сцены, во всем видна оригинальность, повсюду блещут поразительные поэтические картины и мысли, так что вся трагедия горит и светится, словно окутанная волшебным алмазным покрывалом. Так говорит тщеславный автор — энтузиаст поэзии. Но строгий критик, непреклонный драматург, носит совсем иначе отшлифованные очки: он покачивает головой и объявляет трагедию красивой марионеткой.

«Трагедия должна быть действительной», — бормочет он, и это смертный приговор моей вещи. Или у меня нет драматического таланта? Вполне возможно. Или французские трагедии, которыми я когда-то восхищался, бессознательно оказали свое прежнее действие? Представь себе, в моей трагедии вполне сознательно соблюдены все три единства, действуют почти всегда только четыре лица и диалог почти так же жеманен, вылощен и гладок, как в «Федре» или «Заире». Ты удивлен? Загадку разгадать легко. Я и в драме пытался соединить драматический дух со строго пластической формой».

Под «драматическим духом» Гейне понимает те устоявшиеся классицистские каноны, которые считались необходимыми при создании «высоких жанров» — трагедии и комедии. Хотя поэт и утверждал, что он сохранил в «Альмансоре» все особенности французской трагедии XVII—XVIII веков, — на самом деле автор вольно обошелся с Аристотелевыми тремя единствами, а в стилистику «Альмансора» привнес многое от романтического бунтарства. Слова о вылощенном и жеманном диалоге тоже надо принимать с известными оговорками: строгая логичность вольтеровской «Заиры» или расиновской «Федры» чужда построению монологов и диалогов «Альмансора». В языке основного героя и других действующих лиц чувствуется порывистость, дерзность и необузданность романтических героев, как бы ни старался Гейне доказать противное. В приведенном выше письме к Штейнману поэт подчеркивает полемичность своей трагедии. Выступая против прославления христианской морали и аскетизма, Гейне, разумеется, не шел за романтической драмой своего времени. Его предшественниками, несомненно, надо считать великих просветителей XVIII века — Вольтера, создателя



«Заиры», и Лессинга, автора «Натана Мудрого». В этих двух произведениях, составивших славу мировой литературы, звучит та проповедь веротерпимости и свободы человеческой совести, которой проникнут «Альмансор».

Сюжет трагедии несложен, интрига незатейлива, и во всем произведении чувствуется скорее лирический, чем драматический поэт. Композиция «Альмансора» может вызвать возражения любого правоверного теоретика драматургии: действие развивается неравномерно как бы скачками, диалоги прерываются длительными монологами, а «хор» раскрывает зрителю сложную историческую ситуацию, на фоне которой происходит действие трагедии. И все же, несмотря на эти бесспорные недочеты, трагедия Гейне привлекает искренностью и взволнованностью чувства молодого поэта, горячим пафосом его полемической мысли. Как уже отмечалось, «Альмансор» прежде всего произведение полемическое. На общем фоне романтической драматургии эпохи «Альмансор» отличался значительной самобытностью. Резкая воинственность этого произведения, нескрываемая ненависть драматурга к католической нетерпимости и монархическому произволу, бунтарский дух основного героя — все это выделяло трагедию Гейне и давало возможность противопоставить ее современной романтической драме.

Пользуясь приемами и образами романтиков, поэт подымает голос против их пристрастия к христианской старине, против их прославления католичества. Еще совсем юным Гейне слушал оперу Г.-А. Шнейдера на либретто И.-К. Кореффа «Окассен и Николетта». Старофранцузская сказка о двух влюбленных, юноше-христианине Окассене, сыне графа, и прекрасной Николетте, пленнице, мусульманке, дочери карфагенского султана, перенесенная на сцену оперного театра, нашла поэтический отклик в душе молодого Гейне и вызвала к жизни сонет.

Ковер твой всеми красками сверкает,  
И тешат взор светящиеся тени.  
В борьбе с крестом, за веру поколений,  
Отвага лунумесяца вступает <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Перевод В. Зоргенфрея.

Так Гейне чутко увидел в романтической опере «Окассен и Николетта, или Любовь в доброе старое время» философскую идею о борьбе «креста и полумесяца», христианского Запада и мусульманского Востока. Эта идея неоднократно трактовалась немецкими романтиками, хотя бы Новалисом в романе «Генрих фон Офтердинген» и Тиком в драме «Император Октавиан» (1801—1803). Если тема борьбы христианства с мусульманством, «креста и полумесяца», бесспорно, решалась романтиками в пользу христианства, Гейне в «Альмансоре» не отдает никакого предпочтения католическим фанатикам, огнем и мечом обращающим мавров в лоно своей церкви.

Немецкие драматурги-романтики чаще всего искали в историческом прошлом средство ухода от действительности. События и герои прошлого трактовались ими весьма свободно, без всякого стремления воссоздать эпоху с какой-либо достоверностью. Правда, можно назвать как исключение драму Генриха Клейста «Битва Арминия» (1808), где вольность исторической трактовки подчинена весьма определенной современной тенденции. В пору войн против Наполеона драматург возвеличивал борьбу Германии за национальное освобождение. То же можно сказать и о другой исторической драме Клейста — «Принц Гомбургский» (1810), где под романтическим покровом идеализируется бранденбургская монархия.

Ф. Меринг, отмечая клейстовский отход от подлинной историчности, писал, что драматург «сумел старое пруссачество с присущей последнему смесью тупости и жестокости поднять в выси искусства»<sup>1</sup>.

Генрих Гейне, хорошо знавший немецкую романтическую драму, применявший некоторые ее приемы, по-своему, однако, понимал обращение к истории, пользуясь ею для выражения своих демократических и гуманистических идей.

Можно ли назвать трагедию «Альмансор» исторической? Все ее персонажи созданы фантазией поэта, подлинно исторических личностей в ней нет, но действие связано с определенным периодом в жизни Испа-

---

<sup>1</sup> Ф. Меринг, Литературно-критические статьи, т. I, «Asademtia», М.—Л. 1934, стр. 722.

нии, с той эпохой, которая известна под именем реконквисты (отвоевания). В начале VIII века нашей эры мавры во главе с полководцем Тариком захватили на Пиренейском полуострове почти все испанские земли. Испанцы в течение нескольких веков отвоевывали их, и лишь в XV столетии эта борьба была закончена.

Действие «Альмансора» происходит в царствование Изабеллы Кастильской и Фердинанда Арагонского (1474—1504), правление которых отмечено жестокими гонениями на мавров и евреев. Им приходилось либо принимать христианство, либо покидать страну. Испанская инквизиция вела бесконечные процессы против «еретиков», к которым причислялись все элементы, враждебные испанской монархии.

Эта жестокая эпоха многовековой борьбы за отвоевание Испании у мавров немало содействовала формированию испанского национального характера, развивала героизм и патриотические стремления народа к созданию крепкого централизованного государства. Эта сторона яркой и суровой эпохи отразилась в испанских народных песнях и в богатом наследии «золотого века» испанской драматургии. Но так как реконкиста проводилась под знаком борьбы креста с исламом, то она принесла с собой и укрепление католической церкви с ее фанатизмом и жестокой религиозной нетерпимостью. Как указывал К. Маркс, в Испании «...духовенство еще со времени Фердинанда Католика стало под знамя инквизиции...», а «...благодаря инквизиции церковь превратилась в самое несокрушимое орудие абсолютизма»<sup>1</sup>.

Гейне, писавший «Альмансора» в разгар восстания против королевской власти в Испании, по естественной ассоциации сосредоточил внимание на политической и религиозной нетерпимости испанской монархии. В трагедии смело говорится о тех жестокостях инквизиции и королевского произвола, которые царили в Испании времен реконквисты. Поэт показывает, как под ударами испанских рыцарей гибнет богатая мавританская национальная культура, как угнетаются и подвергаются преследованиям мавры, и его симпатии, бесспорно, на их стороне.

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 10, стр. 431.

Герой трагедии — юноша Альмансор. Гейне наделяет его всеми чертами положительного героя. Альмансор храбр и благороден, в нем кипит пылкая южная кровь, он беззаветно предан своей родине и своей любимой Зюлейме. Альмансор воспитывался не в родном доме своего отца Али, а у его друга Абдуллы, усыновившего Альмансора. Али же воспитывал дочь Абдуллы Зюлейму, которую отцы решили выдать замуж за Альмансора. В отношениях Альмансора и Зюлеймы есть что-то от Ромео и Джульетты; их связывает чистая, почти детская любовь, вынужденная разлука терзает сердца обоих, и они не забывают друг друга. Между родами Али и Абдуллы возникает страшная, непримиримая вражда, потому что Али принимает христианство, как и его приемная дочь Зюлейма. Тут дело не только в измене своей религии — тут налицо измена своему народу, маврам, жестоко преследуемым испанской монархией. Али перешел в лагерь врагов и тем спас свою жизнь и имущество. Бывший его друг Абдулла поступил иначе. Он обрек себя и семью на горькое изгнание, покинул Гренаду, но не сдался победителям. Альмансор прошел суровую школу жизни в знойных пустынях Аравии, вдали от родины. Его воспитатель Абдулла передал ему свой мужественный, непреклонный характер, свою решимость погибнуть, но не покориться.

Гейне знакомит нас с Альмансором в тот момент, когда он тайно возвращается в Испанию и является в родную Гренаду, куда его влечет тоска по отечеству и любовь к Зюлейме. Здесь ждут его тяжелые удары. Он узнает о зверствах и насилиях, совершаемых испанцами, ему становятся известны подробности ренегатства Али, ему сообщают, что его любимая Зюлейма стала фанатической католичкой и ее хотят выдать замуж за испанского рыцаря. Альмансор стойко переносит несчастья. У него здесь нет друзей и союзников, кроме старого Гассана, бывшего слуги Абдуллы. Но и с Гассаном у Альмансора нет общего языка, потому что тот — мусульманин-фанатик, не знающий никаких законов совести и сердца, кроме священного Корана. Альмансор же, хотя он и воспитан в мусульманской вере, далек от вражды к другим верованиям и народностям. К испанцам он относится с лютой ненавистью не потому, что они католики, другой веры, чем он. Для Аль-

мансора они — жестокие насильники, разорившие мавританские земли и принесшие в цветущий край смерть и разрушение. Он говорит Гассану:

Средь моря  
Пустынного мы оснует державу.  
И данником испанец будет гордый;  
Его богатства будут нам добычей.  
На палубе мы рядом будем биться  
И черепа испанские дробить,—  
Собак поганых за борт! Судно — наше!..<sup>1</sup>

Альмансор, который выступает здесь как суровый воин, в то же время герой нежный, с сердцем романтика, своеобразный и страстный философ любви и природы. Стоит послушать его пылкие монологи, обращенные к Зюлейме, чтобы понять, что Альмансор — не человек старого мира, пренебрегавшего всем земным, проповедовавшего религиозную вражду, а гуманист, провозвестник новой морали, основанной на веротерпимости и преклонении перед мощью человеческой личности. Он твердо знает, что любовь выше нелепых кастовых и религиозных перегородок. Его не пугает, что Зюлейма стала католичкой и что попы постарались проложить пропасть между ними, как людьми разной веры. В финале «Альмансора» есть замечательная сцена, когда оба влюбленных уже чувствуют дыхание смерти и каждый по-своему мечтает о том рае, который вот-вот должен открыться перед ними. Для Альмансора рай — это блаженство держать любимую в объятиях. Его рай — сама реальность. Он не верит ни в какие отвлеченные мечты и наслаждается теми мгновениями, которые переживает со своей Зюлеймой на цветущем лугу среди сверкающей природы. Точно такие же чувства испытывал легендарный герой восточных сказаний Меджнун, одержимый любовью к своей Лейли. Кстати сказать, Гейне, по-видимому, хорошо был знаком с этими сказаниями, потому что он не раз вкладывает имя Меджнуну в уста Альмансора.

Зюлейма, обращенная в христианство, представляет себе рай иначе: рай — это музыка и блеск церковного культа. Католический рай — только для верующих като-

---

<sup>1</sup> Перевод В. Зоргенфрея.

ликов. И бедная Зюлейма со своим узким кругозором церковной морали спрашивает Альмансора:

Коль здесь обитель праведных, Альмансор,  
Скажи мне, как ты очутился здесь?  
Мне говорил благочестивый патер,  
Что небо для одних лишь христиан.

На это Альмансор отвечает:

Не думай о блаженстве ты моем.  
Тебя держу я, милая, в объятьях,  
И я блажен, стократ блажен Альмансор.

Здесь Гейне резко противопоставляет реализм пантеистической веры Альмансора и метафизический идеализм христианки Зюлеймы.

Не удивительно, что немецкие реакционеры недружелюбно приняли появление «Альмансора». Они увидели под романтическим покровом трагедии юного поэта весьма неприятную для них политическую тенденцию. Она, правда, намечалась не очень ясно, так как драматург мог с полным основанием опасаться цензурского карандаша. Но как ни была зашифрована эта негодная реакция политическая линия, она выступает в словах «хора», как бы резюмирующего смысл трагедии.

Это те слова, в которых раскрываются чувства и мечты Али, оставшегося в Испании после разгрома мавров. Он предпочел принять христианство и не покидать родину, но это ренегатство далось ему нелегко, хотя внешне он не проявляет никаких угрызений совести. Что же заставило Али остаться на родине, а не покинуть ее, подобно многим тысячам изгнанников?

Его влекла любовь к отчизне милой,  
К Испании прекрасной и цветущей.  
Но более всего его влекло  
Чудесное виденье, дивный сон,  
В котором вихрь и буря, стонет ветер,  
Звенит оружие и несется клич:  
«Кирога и Риего!» — клич безумный, —  
Струится кровь ручьями, и темницы  
И замки угнетателей — в дыму  
И в пламени...

По воле вдумчивого и тонкого художника образ вероотступника Али приобретает новое качество, стано-

вится более сложным и противоречивым. Али, расставшийся не только со своей религией, но и со своей средой, изображен Гейне в кругу плутоватых рыцарей, из которых дон Энрике должен даже породниться с ним, женившись на Зюлейме. Едва ли Али чувствует себя вполне хорошо в такой непривычной для него атмосфере. И вот мы узнаем, что он живет не настоящим, а будущим, что в нем просыпается прежний Али. Мечты его недвусмысленно выражены в приведенных выше словах «хора». Али мечтает о народном восстании, которое превратит в огонь и пепел угнетателей. И так как это видение будущего, Гейне называет имена Риго и Кироги, возглавивших народное восстание в Испании в 1820 году. Нельзя объяснять упоминание этих имен капризом поэта, как это делает немецкий исследователь его творчества Эльстер. Причина кроется глубже. Гейне видит выход из борьбы «креста и полумесяца» не в угнетении одного народа другим, а в содружестве мирных наций, в результате народного восстания уничтоживших своих угнетателей.

Теперь можно понять, о каких «парадоксах» говорил Гейне в цитированном выше письме об «Альмансоре». Под парадоксами он разумел свое отношение к национальному вопросу и религиозной вражде. Именно это особенно задело реакционную клику, которая не замедлила ополчиться против «Альмансора». Один из критиков, Геринг, писавший под псевдонимом — Виллибальд Алексис, в разгромном отзыве утверждал, что мавры в «Альмансоре» — это переряженные евреи, а испанцы — прусские юнкеры. «В основе этой поэмы, — писал критик, — лежит полемика».

Весьма возможно, что Гейне и имел в виду отношения между еврейским населением Пруссии и феодально-дворянским юнкерством. Однако поэт ставил вопрос гораздо шире, и, как мы видели, речь идет об угнетенных и угнетателях вообще и о том светлом выходе, который принесет восстание народных масс.

Сценическая история «Альмансора» не блещет успехами. Трагедия была поставлена на брауншвейгской сцене в 1823 году и провалилась. В зале раздавался свист, и актеры с трудом доиграли пьесу. По-видимому, «старые злейшие противники» Гейне, «христианско-германские» реакционеры расправились с поэтом за осво-

бодительные идеи, пропагандируемые в «Альмансоре» под прикрытием романтических образов.

Были утверждения в немецкой критике, что «Альмансор» не имел успеха в театре из-за низких сценических качеств. Действительно, трагедия Гейне не так эффектно построена, как драмы Иффланда или Коцебу, монологи растянуты, композиция не очень стройна, однако в ней есть хороший патетический тон, который мог бы увлечь зрителя. Провал «Альмансора» имеет только одно объяснение: он был вызван реакционными настроениями брауншвейгской публики, весьма возможным, подготовлен идейными врагами молодого поэта.

Несколько позже «Альмансора», в январе 1822 года, Гейне написал вторую трагедию — «Вильям Ратклиф», по жанру представляющую собой типичную «драму или трагедию судьбы». Этот особый вид драмы возник в Германии в период расцвета романтизма.

По существу, среди драматургов романтической школы можно назвать только два значительных имени, охотно культивировавших этот жанр: Генрих Клейст и Захария Вернер. Оба владели секретом драматургической формы, хотя и не завоевали немецкую сцену.

Влияние «драмы судьбы» сказывается у Клейста и в «Семействе Шроффенштейн», и в «Пентесилеи», и особенно в «Кетхен из Гейльбронна».

Некоторые критики склонны были в «драме судьбы» немецких романтиков видеть влияние древнегреческой трагедии. Конечно, в античном мировоззрении роль судьбы, всемогущей Мойры, очень велика. Но стоит припомнить, каким светлым, глубоко человеческим финалом в «Эдипе в Колоне» завершает Софокл страшную трагедию фиванского царя, по неведению убившего своего отца и женившегося на матери. Софокл вовсе не призывает к покорности судьбе: в чудесных хорах трагедии «Антигона» он славит могущество человека.

Много сил в природе дивных,  
Но сильнее человека  
Нет на свете ничего.

Благородству чувств, силе человеческой воли поэт гимн древнегреческая трагедия. Немецкие консервативные романтики с их мистицизмом, прославлением католичества зовут к смирению и покорности перед неизве-



стными силами и велениями сверхъестественных существ.

Драматург-романтик Захария Вернер, подобно Клейсту, разрабатывал жанр «драмы судьбы». Это был человек с болезненным воображением, недаром Гейне в «Романтической школе» говорит, что ему грозил сумасшедший дом.

Пьеса Захарии Вернера «24-е февраля» (1815) была впервые поставлена в Веймаре. Действие «драмы судьбы» у Вернера разворачивалось не в какой-то исключительной, а в обычной, житейской обстановке. На зрителя, особенно бюргерского, это производило гораздо большее впечатление, чем сценические рассказы о стародавних чудесах.

Однако обыденная обстановка, воспроизведенная на сцене, подчеркивала неправдоподобие сюжета и характера действующих лиц. Персонажи одноактной драмы Вернера «24-е февраля» — куклы в руках судьбы, ставящей их в дикие, невероятные положения. Дата 24 февраля является для них роковой. В этот день отец проклял сына, женившегося против его воли, и в этот день в семье происходят раздоры и преступление. Слепой случай играет в драме роковую роль, и герои ее лишь покоряются тому, что предначертано свыше.

Пьеса Вернера вызвала множество подражаний. Так появились драмы «29-е февраля», «Вина» А. Мюльнера, «Маяк» Э. Гувальда.

Воспользовавшись романтическими канонами «драмы судьбы», Гейне вместе с тем внес в трагедию «Вильям Ратклиф» совершенно новые черты и сам неоднократно говорил об этом. Называя ее «маленькой мрачно-северной трагедией», драматург дал настоящую оценку своему произведению, через много лет после его написания. В 1851 году Гейне, уже разбитый параличом и прикованный к «матрацной могиле», вернулся к своему юношескому произведению и решил переиздать его. В этом не было никакой случайности. Революция 1848 года, потрясая европейские страны, обострила социальные проблемы и выявила со всей силой непримиримую борьбу между трудовым народом и правящей верхушкой. Как раз в «Вильяме Ратклифе» тема социальных контрастов между бедняками и богачами звучит особенно резко.

Гейне в предисловии к новому изданию «Вильяма Ратклифа» писал: «Ныне я с полным основанием отвожу этой трагедии, или драматической балладе, место в собрании моих стихотворений, ибо она является одним из немаловажных документов моей писательской жизни. Она подводит итог моему поэтическому периоду «бури и натиска», который в «Книге песен», в цикле «Юношеские страдания», отразился весьма несовершенно и смутно. Молодой автор, тот, что в «Юношеских страданиях» тяжелым, беспомощным языком лепечет о сонных своих грезах, обретает в «Ратклифе» ясный, зрелый голос и высказывает открыто последнее свое слово. Это слово стало затем лозунгом, при звуке которого пурпуром воспламеняются серые лица нищеты и розовощекие сыны счастья бледнеют, как мел. На очаге честного Тома в «Ратклифе» закипает уже тот великий вопрос о похлебке, в который ныне запускают свою ложку тысячи незадачливых поваров и который что ни день закипает и бьет через край все неистовее. Удивительный баловень судьбы — поэт: ему дано видеть дубовые леса, которые еще дремлют в желудях, и он ведет разговоры с поколениями, которые еще не родились на свет. Они нашептывают ему свои тайны, и он разбалтывает их на рынках и площадях. Но голос его заглушается громким шумом повседневных страстей; немногие слышат его, никто не понимает. Фридрих Шлегель назвал историка пророком, взирающим назад в прошлое, можно было с большим правом сказать о поэте, что он историк, взор которого обращен в будущее».

Предисловие пятидесятых годов подчеркивает, что уже в двадцатых годах поэт видел тот «желудь», из которого родились революции 1830 и 1848 годов, хотя в «Ратклифе» нет прямой темы революционной борьбы, да и не могло быть, принимая во внимание общественно-политическую обстановку раздробленной Германии посленаполеоновского времени.

По словам поэта, пьеса была написана с необычайным увлечением, в течение трех дней и без черновиков. «В то время, как я писал,— говорит Гейне,— мне казалось, что я слышу над головой шум, словно от взмахов крыльев птиц...» (Предисловие к III изд. «Вильяма Ратклифа».)

Действие трагедии разворачивается в Великобритании. Там социальные противоречия выявлялись с большей силой, чем в феодально-дворянской Германии. Когда Гейне посетил Англию в 1827 году, он удостоверился в том, что правильно изобразил современных ему шотландцев. Увлечение Байроном и романами Вальтера Скотта помогло драматургу воссоздать атмосферу горной Шотландии, удаленной от Лондона, и центральной Англии, где уже были развиты торговля и промышленность.

«Ратклиф» — отнюдь не историческая пьеса. Автор всячески подчеркивает ее современность. В самом начале трагедии приехавший из Лондона в шотландский замок Мак-Грегора жених его дочери Марии, Дуглас, сообщает последние столичные новости и в немногих словах рисует шумную жизнь Лондона с ее скачками, балами, раутами, театральными представлениями и беспокойными кабачками, в которых звучит красноречие «патриотов», пьянствующих во славу родины. И все-таки на этом современном фоне причудливым воображением поэта вышиты страшные, фантастические узоры, заставляющие вспомнить о так называемой «готической» литературе ужасов.

Одной из крупнейших представительниц «готического» романа, основанного на тайных предчувствиях, суевериях, предзнаменованиях, была английская писательница Анна Радклиф, и Гейне даже взял ее имя для своего главного героя. Он, несомненно, был знаком с «готическими» романами английских писателей конца XVIII и начала XIX века Льюиса и Матюрена, которые постепенно отходили от изображения страшного и сверхъестественного, рисовали гордые, страстные романтические характеры, идеализировали быт шотландских горцев, вводили в свои произведения их народные песни, баллады и сказания.

В романтическую ткань «Ратклифа» вплетено немало чисто жизненных реалистических элементов, и это новый шаг Гейне к преодолению романтического стиля, который преобладает в «Альмансоре». Разумеется, сама драматическая коллизия, связанная с верой в судьбу, не является реалистической. Ратклиф и Мария погибают не в силу сложившихся обстоятельств, а потому, что так предначертано свыше: это возмездие за гибель отца Ратклифа и матери Марии.

Стоит отметить, что, по остроумной догадке немецкого литературоведа Ф. Мельхиора<sup>1</sup>, Гейне мог заимствовать для сюжета «Ратклифа» кое-что из биографии Байрона. Юный Байрон, гостя в одном шотландском замке, влюбился в дочь его владельца Мери Чаурт. Но, по семейным преданиям, какой-то предок Байрона убил предка Чауртов. Мери отвергла любовь юноши и даже посмеялась над его хромотой. Возможно, что Гейне были известны эти данные биографии Байрона, которого он в ту пору переводил на немецкий язык. Во всяком случае, герой трагедии Гейне Вильям Ратклиф, будучи молодым студентом, гостит в замке Мак-Грегора, влюбляется в его дочь Марию, а она отвергает его любовь. Ратклиф приходит к страшному решению убивать всех женихов Марии. Он ведет дикую жизнь в шотландских лесах среди разбойников, убийц и воров. Это дает возможность Гейне в одной из картин трагедии проникнуть в мир отверженных людей, собирающихся в харчевне «честного Тома», и с жанровой яркостью нарисовать их образы. Здесь Ратклиф произносит те слова, которые уже без всякого романтического покровка говорили о социальной несправедливости:

Мошенники в избытке утопают,  
Рядятся в бархат, шелк, глотают устриц,  
купаются в шампанском, коротают  
Досуг в постели доктора Грахама,  
Катаются в колясках золоченых,  
Надменный взор бросая бедняку,  
Который, взяв последнюю рубашку,  
Бредет в ломбард, понурясь и вздыхая.

*(Горько смеется.)*

Взглянуть на этих умных, сытых, жирных.  
Искусно оградившихся законом,  
Как неприступным валом, от вторженья  
Голодных и докучных оборванцев!  
И горе тем, кто вал перешагнет!  
Суд, палачи, веревки — все готово...<sup>2</sup>

Ратклиф понимает горькую правду жизни, но не знает, как бороться за уничтожение несправедливости. Он не революционер, как и его далекий литературный про-

---

<sup>1</sup> Felix Melchior, Heinrich Heines Verhältnis zu Lord Byron. Berlin, 1903.

<sup>2</sup> Перевод В. Зоргенфрея.

готип Карл Моор из шиллеровских «Разбойников», но его вполне определенные, полные страсти речи о двух непримиримых лагерях, власть имущих и обездоленных, уже чрезвычайно далеки от туманных слов о какой-то идеальной республике, брошенных Карлом Моором. Время, когда писался «Ратклиф», уже во многом отличается от того, когда юным Шиллером были созданы «Разбойники». Нужен был сокрушительный вихрь наполеоновского нашествия и хоть временного, но осязаемого уничтожения феодальных порядков в Германии, чтобы прояснилось сознание ее передовых людей и чтобы они, подобно Гейне, стали всерьез задумываться над социальными проблемами своего века.

Образ Вильяма Ратклифа стоит в центре трагедии. Основные черты его — отвага, полное пренебрежение к жизни с тех пор, как Мария отвергла его любовь. Но Ратклиф не только бесстрашный человек, упорно добивающийся своей цели. Сила и яркость чувств Ратклифа делает его подлинно романтическим героем. Он страдает и потому, что отвергнут Марией, и потому, что видит несправедливость и нелады во всей окружающей жизни. Ведь недаром автор «Ратклифа» из темы своей несчастной любви к дочери гамбургского банкира Соломона Гейне создал «Книгу песен», ставшую общественно-значимым документом эпохи.

Образ Вильяма Ратклифа в трагедии Гейне отличается известной двойственностью. С одной стороны, это «честный разбойник», обездоленный сам, сочувствующий страданиям обиженных и угнетенных, человек, ищущий каких-то новых путей к лучшей жизни. Но с другой стороны, это — персонаж традиционной «драмы судьбы», подчиненный ее законам. Это обстоятельство как бы ослабляет волевой характер Ратклифа, поскольку он все равно находится во власти фаталистических предначертаний.

Вильям Ратклиф, мститель за свою поруганную любовь и за несчастье выбитых из жизни людей, не вполне свободен в своих действиях и решениях. Ведь он повинуется неумолимому року. Он убивает Марию, и это как бы неосознанная месть за убийство его отца Эдварда Ратклифа отцом Марии, Мак-Грегором.

Мак-Грегор предстает в трагедии Гейне как жестокий, ревнивый феодал, повинующийся лишь закону

мести. Кровь, пролитая им, не прошла даром, а привела к смерти Марии и его гибели. Ратклиф убивает Мак-Грегора, потому что ненавидит его, даже не зная за что. Он бессознательный мститель за смерть отца.

Образ Марии — весь в капризных изломах и быстрой смене настроений. Это девушка, которая отвергла Ратклифа, потому что не могла разобраться в своих чувствах к нему. Она поступила так из надменности и по капризу, продиктованному ей судьбой. Ведь ее мать, «красотка Бетти», поступила точно так же, отвергнув отца Ратклифа.

Мария не любит Дугласа, за которого отец выдает ее замуж, и Дуглас не любит ее. Это — светский брак, вполне принятый в высшем обществе, где все строится на расчетах и внешних приличиях. Гейне характеризует Дугласа как человека, верного своему долгу и случайно попавшего в водоворот роковых страстей.

Кормилица Марии, Маргарита, полубезумная старуха, написана романтическими красками. Это как бы символический образ, олицетворение совести. Она потеряла рассудок, потому что ее честная душа женщины из народа не могла перенести кровавых преступлений, творившихся в замке Мак-Грегора. Убийство Эдварда Ратклифа запечатлелось в памяти Маргариты на всю жизнь, и поэтому у нее не сходила с уст народная песня об Эдварде, чей меч обогрен кровью.

Как бы в противовес приподнято-романтическим образам трагедии образы отщепенцев общества даны в реалистических тонах; их лексика изобилует простыми, даже вульгарными словами. Такие контрасты высокого и низкого стиля Гейне видел и в творениях Шекспира, и в «Валленштейне» (часть I) Шиллера. Каждая фигура в харчевне Тома, от его сына Вилли, учащего «Отче наш», до любого из мошенников и воришек, ютящихся там, очерчена вполне определенно, так что ясно, почему тот или иной обитатель харчевни ступил на скользкий путь.

В письме к К. Иммерману Гейне метко определил различие в лексике «Альмансора» и «Ратклифа». Это различие порождено сущностью обоих произведений. Оправдываясь за многословие «Альмансора», поэт пишет: «Этот недостаток заключается в том, что реплики

действующих лиц слишком длинны, и в том, что «поэзии» в них отведено слишком много места. Еще ни один молодой поэт, создавая своих первенцев, не сумел обойти эти рифы. Упрек этот относится и к моему «Альмансору», но, к сожалению, здесь он не единственный; в «Ратклифе» я полностью избежал этого недостатка, может быть, даже и перестарался. Проклятые цветистые метафоры, которые я принужден был вложить в уста Альмансора и всей восточной братии, сделали меня многословным» (10 апреля 1823 года).

Сочетание романтических устремлений с чисто реалистическими, остро современными обрисовками некоторых образов трагедии «Вильям Ратклиф» не везде удалось Гейне. Во всем сплетении судеб героев пьесы много случайного и неестественного: это дань жанру романтической «драмы судьбы» и тому времени, когда она создавалась. Не удивительно, что впоследствии Гейне ценил социальную линию трагедии («вопрос о похлебке»), а не романтическую ее сторону с призраками покойных предков, являющихся в роковые моменты, с безумной кормилицей Маргаритой — словом, со всей обычной бутафорией «драмы судьбы».

Образы Альмансора и Ратклифа, созданные юношеским воображением Гейне, оставались жить в его сердце и не вытеснялись сотнями других, возникавших позже. Любопытно отметить, что вскоре после написания этих двух трагедий поэт дал вольную вариацию сюжетов в стихотворениях «Альмансор» и «Ратклиф». Как не схожи между собой герой мавр и северянин Ратклиф, так не схожи даже по внешней форме лирические версии Гейне. «Альмансор» написан в традиционной форме испанского романа, гибким и изящным четырехстопным хореем, а стихотворение «Ратклиф» несколько грузным пятистопным ямбом передает мрачную и неприветливую тяжесть шотландской «драмы судьбы». Стихотворение «Альмансор» ближе по разработке характера героя к одноименной трагедии, чем стихотворение «Ратклиф». В последнем поэт находит новый сюжетный ход: после многих лет скитаний Ратклиф возвращается в замок Марии и находит поблекшую, бесцветную, безразличную к жизни женщину. Ее моральная смерть страшнее смерти физической, описанной в трагедии. Зловещая окраска стихотворения усугубляется

тем, что все изображенное — тяжелый кошмар Ратклифа. Но и его пробуждение не разряжает ощущения безысходности.

Сценическая судьба «Вильяма Ратклифа» была еще более плачевной, чем судьба «Альмансора». Не только в молодости, но и в зрелые годы Гейне хлопотал о постановке своей трагедии, которую он очень любил. Но это ему не удавалось, и «Вильям Ратклиф» так и не был поставлен на сцене. «Театр неблагоприятен к поэтам», — с горечью констатировал Гейне, считая, что избыток поэзии в его трагедиях вредит драматическому действию. Впрочем, уже после смерти драматурга «Ратклиф» послужил либретто для нескольких композиторов, оперы которых шли на сценах различных театров.

Первым по времени заинтересовался «Ратклифом» русский композитор Цезарь Кюи. Его опера «Вильям Ратклиф» была поставлена на сцене Мариинского театра в Петербурге в 1869 году. Но новаторские приемы Кюи — широкое использование напевного речитатива, придание реалистических элементов хоровым партиям, сближение музыки и текста, свойственное школе «могучей кучки», — в то время не нашли сочувствия у публики. Опера Кюи выдержала всего несколько представлений в Петербурге. Удачнее была постановка «Вильяма Ратклифа» в Москве в Частной опере в 1900 году.

Опера Цезаря Кюи вызвала много интересных откликов, и в том числе таких крупных музыкантов, как Серов, Римский-Корсаков, Ипполитов-Иванов. Отдавая должное таланту Кюи, большинство рецензентов отрицательно отнеслось к либретто оперы, воспринимая его как наивную, вышедшую из моды романтико-символическую драму.

На тему «Ратклифа» писали музыку и западные композиторы — итальянец Масканы, немец Корнелиус Допфер, чех Вавжинец.

По собственному признанию Гейне, «Альмансор» и «Ратклиф» были произведениями его периода «бури и натиска». Действительно, это еще была пора становления Гейне как художника — борца за права революционной демократии. Поэту надо было пережить время больших исканий и скитаний по Германии, где ему ни-



как не удавалось найти себе достойное место, потому что немецкая реакция неуклонно гнала его прочь, пережить события Июльской революции 1830 года и эмигрировать затем во Францию для того, чтобы утвердиться на этой новой ступени идейного развития.

## 2

Плачевная сценическая судьба двух трагедий Гейне на время охладила его пыл драматурга. Но в письмах к друзьям он в течение ряда лет вспоминал любимые создания — «Альмансор» и «Ратклиф» и непрестанно сетовал на то, что современный театр весьма мало ценит поэзию. Другими словами, он считал, что театр не выполняет прямого назначения — вносить в сердца зрителей большие мысли и чувства в их образном, чисто сценическом выражении. В сороковых годах Гейне сделал две попытки воплотить «поэзию» в сценических образах. Познакомившись с директором Лондонского королевского театра Лемлеем, поэт принял его предложение создать балетные либретто. Так возникли «танцевальные поэмы» — «Богиня Диана» (1846) и «Доктор Фауст» (1847).

Гейне находчиво определил новый жанр. В противовес узаконившемуся на европейских сценах классическому балету, технически совершенному, но легковесному по содержанию, он решил внести в хореографию своего времени значительные темы. Новаторское содержание уже не укладывалось в рамки обычного балета. Здесь нельзя было ограничиться дивертисментом, состоящим из сольных, дуэтных и массовых сцен. Наряду с танцевальными номерами необходимо было вводить пантомимические эпизоды, на которые возлагалась большая смысловая нагрузка. Получалась именно «танцевальная поэма», где синкретически объединялись музыка, танцы, пантомима, актерская игра и другие составные части театрального представления.

Гейне возымел дерзкий замысел передать средствами хореографического искусства философскую идею, воодушевляющую его в течение многих лет.

В историческом процессе развития человечества писатель видел извечную борьбу двух течений — спири-

туализма и сенсуализма, постоянную смену спиритуализма, который он отождествлял с бесплотным идеализмом, и сенсуализма, стихийного материализма. Это отнюдь не был французский материализм XVIII века, но своеобразная амальгама сен-симонизма, утопического социализма, с диалектикой Гегеля.

Античный мир, мир чувственного восприятия жизни, сменился спиритуализмом средневековья, проповедовавшим жестокий аскетизм, отказ от всех плотских радостей. На смену царству отшельников и религиозных фанатиков пришла радостная эпоха Возрождения, вернувшая человеку его права. Тут назареев победило эллинское свободное и светлое восприятие жизни, поэзии, искусства. «Когда художники с энтузиазмом бросились в море греческой веселости,— писал Гейне,— из пены которого им снова предстали богини красоты, когда живописцы снова писали амброзианскую радость Олимпа, скульпторы снова с прежним наслаждением высекали из мраморной глыбы прежних героев, тогда все они вздохнули свободно, будто с груди их свалилась гора христианства, будто они вдруг почувствовали себя избавленными от тысячелетнего гнета».

Гейне прослеживает пути дальнейшей борьбы сенсуализма и спиритуализма. Возрождение, эту «короткую весну человечества», снова победило христианство. В работах «Романтическая школа» и «К истории религии и философии в Германии» Гейне выражал надежду, что близится время, когда победит новая религия, ничего общего не имеющая с прежними официальными религиями. Он ждал ее в результате народного переворота, который приведет массы к материальному благосостоянию и уравниет права духа и плоти.

Смена эллинства и назарейства увлекала Гейне не только как мыслителя, но и как поэта. Свыше двух десятилетий в ряде художественных и публицистических работ его занимают превращения, претерпеваемые античными богами в эпоху христианства. Впервые в балладе «Тангейзер» поэт, следуя за средневековой народной молвой, превращает языческую богиню красоты Венеру в бесстыдную дьяволицу, совращающую честных христиан, в том числе и славного рыцаря Тангейзера, который семь лет провел в ее обители.

Не раз Гейне возвращается к мысли о превращении в эпоху христианства древних богов в демонов. Этому посвящены интереснейшие этюды «Духи стихий» и «Боги в изгнании», маленькая поэма «Бог Аполлон» и две «танцевальных поэмы».

По мысли Гейне, по мере того как официальная христианская религия с помощью государственной власти вытесняла язычество, бывшие боги, низверженные и озлобленные, становились в народном воображении злыми духами. Таясь в тиши разрушенных храмов или в зачарованных лесах и реках, они занимались совращением христиан с пути истинной веры.

Танцы, светское пение, театральные зрелища, наука и искусство классической древности — все то, что не относилось к христианской религии, стало считаться творением этих многочисленных дьяволов, рассеянных по всей земле на гибель добрых, но слабовольных христиан.

Религиозный фанатизм средневековья, подогреваемый церковной проповедью, превратил красивых и гармоничных античных богов в каких-то уродливых мрачных демонов.

По мере торжества христианства росли гонения на древние верования и древнюю мифологию. Средневековая церковь запугивала воображение тем, что дьявол грозит стать чуть ли не царем всего мира, и тысячами инквизиционных костров отмечалась ожесточенная борьба с этим чудовищным злом.

Народные уста передают торопливым шепотком о чудесах, совершаемых врагом Христовым, о людях, продавших свою душу дьяволу за мирские блага, о ведьмах и колдунах, о совращенных христианах. Но как ни старались церковники внушить ужас и отвращение к древнему язычеству, в народе жила, запрятанная глубоко в сердце, неистребимая любовь к светлому пантеизму с его обожествленной природой и жизнетворным влечением к земным радостям.

Рассматривая развитие мировой культуры как смену двух противоборствующих начал — эллинского и назарейского, Гейне, естественно, обратил внимание на таких бунтарей, как Тангейзер и Фауст, отрекшихся от средневековой аскетической жизни ради земных, чувственных наслаждений. В них выражался протест про-

тив «сухого, черствого хлеба, которым кормит христианский спиритуализм».

Вместо того чтобы обречь Тангейзера, по христианской легенде, на вечные муки, обещанные ему католической церковью, Гейне превратил его трагедию в веселый фарс, рассказ о виденном и слышанном во время путешествия из Рима в обитель Венеры. Гейне явно сочувствует тому, что Тангейзер избежал «умерщвления» плоти и остался веселым рыцарем, поэтом и певцом, славящим радость жизни. Рихард Вагнер в своей концепции образа Тангейзера не выдержал во всем тона Гейне и заставил героя своей оперы скорбеть о том, что ему невозможно вернуться в лоно христианства. Зато композитору необычайно ярко удалось показать контраст между буйной веселостью язычества и постно-величавым аскетизмом средневековья.

Именно на таком контрасте построил Генрих Гейне свое либретто для балета, или, как он назвал его, «танцевальную поэму» «Богиня Диана». И здесь противопоставлены два мира: ясный, радостный мир античных богов и пропахший ладаном, суеверный и жестокий мир средневекового рыцарства. В простой сюжет единоборства любви между богиней Дианой и молодым немецким рыцарем вложена идея вечного соперничества двух культур: языческой и христианской.

Молодой немецкий рыцарь из «Богини Дианы» — сродни Тангейзеру, сродни Фаусту и всем тем искателям радости и счастья, которые не могли ужиться в темном царстве средневековья. Гейне как-то рассказывал об одном молодом монахе, все ночи проводившем за священными книгами в своей келье. Но однажды на рассвете он услышал песню соловья на ветке и, хотя подумал, что это голос дьявола, не мог ему прогнвиться и понял, что есть другой мир — широкий и привлекательный. Так и рыцарь из «Богини Дианы», знавший только готические залы своего замка, горделивую и чуждую ему жену, мрачные маски придворной свиты, встретив богиню Диану, увидел и понял все богатство и красоту языческого мира. Он бежал от духоты аскетической жизни к приволью язычества. Гейне остроумнейшим образом облакает в форму балета конфликт двух мировоззрений, и в его «танцевальной поэме», по собственному выражению поэта, «язычески-греческое

ликование богов справляет в пляске единоборство с германски-спиритуалистической добродетелью домашнего очага».

Еврипид в трагедии «Ипполит» изобразил Артемиду покровительницей не знающего женщины Ипполита, противоборствующего страстно влюбленной в него мачехе Федре. Спор Артемиды и Афродиты, введенный в трагедию, как бы разрешает в высшем философском плане конфликт целомудрия с безудержной страстью.

Гейне дал свою трактовку образа Дианы. Языческая богиня, неистовая охотница, скачущая со свитой нимф по лесам и горам, не чуждается земной любви. Она горит ответной любовью к молодому немецкому рыцарю, случайно встреченному в лесу.

Первая картина «танцевальной поэмы» — у полуразрушенного храма Дианы — воссоздает ликующий мир языческих богов Аполлона и Вакха с их пестрой свитой нимф, сатиров и вакхантов. Все, по мысли автора, напоено неудержимым весельем, и волшебная любовь рыцаря и Дианы выражается вакхической пляской и ликующими звуками оркестра, славящего гармонию жизни.

И вот — контраст. Вторая картина вводит в готический зал рыцарского замка, где внутренняя грубость скрыта под лицемерной манерностью воинственно тупых рыцарей и чопорно-благопристойных дам. Рыцарь томится здесь, его не развлекают дерзкие ужимки придворного шута и маскарадные маски гостей. И в этот мирок врывается буйная толпа неизвестных масок, но по их танцам и музыке можно понять, что богиня Диана привела под стрельчатые своды замка вакхическое безумие забытых, но живущих и ликующих античных богов. Рыцарь готов бежать за ними, но строгие обитатели замка удерживают его. Надолго ли? Тот, кто узнал любовь Дианы, не смирится, не останется в сумраке средневекового аскетизма.

В третьей картине Гейне дал волю поэтическому воображению. Фантастически дикая местность в горах. Причудливые существа — ундины, сильфы, гномы, саламандры с пламенной страстностью танцуют вокруг рыцаря, ищущего Диану. Она появляется и подводит рыцаря к воротам Герзельской горы. Здесь в обители Венеры их ждет блаженство и сладострастие. Но старогерманский рыцарь, Верный Эккарт, герой древних

немецких сказаний, олицетворяющий верность феодальным принципам, преграждает рыцарю вход к языческому счастью. Меч Верного Эккарта сражает рыцаря, и безутешная Диана падает на его труп.

В последней картине, происходящей в гроте Венеры, Гейне воскрешает рыцаря и навсегда уводит его от постного католического благочестия в мир языческого наслаждения жизнью. Характерно, что в этом подземном царстве любви собраны «язычники» всех эпох и народов: прославленные в истории и поэзии женщины прошлого — Елена Спартанская, царица Савская, Клеопатра и Иродиада, великие полководцы — Александр Македонский и Юлий Цезарь, славные певцы освобожденной плоти — Овидий, Дитрих Бернский, Готфрид Страсбургский и среди них Вольфганг Гете. Все они достойны жить в светлом мире сенсуализма. И в апофеозе Венера и Тангейзер венчают розовыми венками рыцаря и Диану.

«Богиня Диана» написана сжатым, «деловым» языком. Это действительно краткий сценарий для постановщика и композитора, и все же даже здесь чувствуется обаяние поэтического слова Гейне, ведущего все к той же философской мысли о единоборстве двух мировоззрений, двух духовных начал. «Танцевальная поэма» тоже по-своему полемична. Она направлена против христиански-феодалного восприятия мира, как временного обиталища человека, чье тело только футляр для души.

Постановка «Богини Дианы» не была осуществлена, но Гейне опубликовал текст либретто как литературное произведение и придавал его идее существенное значение.

Примерно через год после написания «Богини Дианы» Гейне создал вторую «танцевальную поэму» — «Доктор Фауст». И это произведение предназначалось для постановки на сцене лондонского балета, но представление не состоялось. Предчувствуя, что сложность либретто испугает театральную дирекцию, Гейне написал к нему любопытное объяснение. Поэт дал беглый обзор происхождения легенды о Фаусте и проследил развитие образа Фауста от средневековых представлений и народных книжек о нем до драм Кристофера Марло и Вольфганга Гете.

В истории Иоганна Фауста, заключившего договор с дьяволом, Гейне видел воплощение борьбы назарейства с эллинизмом. Думая о немецком народе и дальнейших путях его развития, Гейне сравнивал свой народ с Фаустом, «который духом своим понял наконец недостаточность духа, требует материальных наслаждений и возвращает духу его права».

Говорят, что Гете навела на мысль о создании «Фауста» кукольная комедия об ученом докторе, увиденная им на франкфуртской ярмарке. Гейне многие годы вынашивал мысль о Фаусте, изучая всю предшествующую литературу, увлекаясь народными книжками о Фаусте и полемизируя с их авторами. Когда в 1824 году студент Гейне посетил Веймар и добился свидания с великим Гете, то в ответ на вопрос автора «Фауста», заканчивавшего вторую часть, над чем он работает, сказал: «Я пишу «Фауста». Гете был, видимо, задет таким дерзким ответом, что не ускользнуло от Гейне, и он добавил: «По-моему, каждый должен написать своего «Фауста».

Из записок Эдуарда Ведекинда, приятеля Гейне, мы узнаем, будто Гейне еще в студенческие годы собирался написать нечто вроде комедии, в которой под именем Фауста хотел вывести геттингенского профессора, мечтавшего избавиться от бездарности путем договора с дьяволом, а заодно и стать распутником, чего ему явно не хватало в его постной жизни. Должно быть, юношеские планы Гейне не были осуществлены, и уже в зрелом возрасте поэт вернулся к образу Фауста.

Его Фауст очень близок к тому фантастическому, полуисторическому, полупоэтическому персонажу, который отражен в немецком народном творчестве.

В ту пору, когда мысли и чувства были всецело подчинены церкви, когда малейшее сомнение в справедливости и праведности католических князей грозило костром инквизиции, ученый Фауст, осмелившийся порвать с привычным миром смирения и покорности ради полноты жизни, выглядел в глазах народа необычайным героем. Недаром в одной из народных книжек о Фаусте говорилось, что он подобен тем легендарным титанам, которые громоздили Пелион на Оссу.

Осуждая Гете за то, что он в своем «Фаусте», особенно во второй части, был далек от старинных сказа-

ний, Гейне старался сохранить основные черты народных книжек, хотя и переосмыслил при этом многие эпизоды истории доктора Фауста.

В «Объяснениях», направленных Лемлею, поэт писал о замысле «танцевальной поэмы» и его осуществлении: «Легко понятное смущение охватило меня, когда я подумал, что избрал для моего балета сюжет, уже обработанный нашим Вольфгангом Гете, и притом в его величайшем произведении. Но если достаточно опасно было, располагая равными поэтическими средствами, соперничать с этим поэтом, то насколько головоломен такой замысел, когда собираешься выступить на арену с неравным оружием! Действительно, для выражения своих мыслей Вольфганг Гете имел в своем распоряжении весь арсенал словесного искусства, он распоряжался всеми ларцами в сокровищнице немецкого языка, столь богатого чеканными изречениями глубокомыслия и первобытными, естественными звуками мира чувств, волшебными заклинаниями, которые, давно отзвучав в жизни, вновь, как эхо, слышатся в рифмах гетевской поэмы и так чудесно возбуждают воображение читателя. Насколько жалки, в сравнении со всем этим, средства, которыми вооружен я, несчастный, для того, чтобы дать внешнее выражение своим мыслям и чувствам. Я располагаю только тощим либретто, где со всей сжатостью намечаю, как должны действовать и поступать танцоры и танцовщицы и как я себе приблизительно представляю при этом музыку и декорации. И все же я осмелился написать «Доктора Фауста» в форме балета, соперничая с великим Вольфгангом Гете, который предвосхитил меня даже в отношении свежести материала, имея притом возможность посвятить обработке его свою долгую цветущую олимпийскую жизнь, в то время как мне, жалкому больному, был предоставлен вами, уважаемый друг, срок всего лишь в четыре недели, в течение которого я должен был представить свою работу.

Я не мог, к сожалению, переступить границы моих изобразительных средств. Но в их пределах я сделал то, что может сделать честный человек, и, по крайней мере, стремился к заслуге, которую Гете никак не может похвалиться: ведь в его поэме о Фаусте мы сплошь и рядом не найдем верности подлинному сказанию, благоговения перед истинным духом его, пиетета перед его



внутренней душой, светета, которого скептик XVIII века (а таким скептиком Гете оставался до самой своей кончины) не мог ни ощутить, ни понять! В этом отношении он оказался повинным в произволе, предсудительном также и с эстетической точки зрения и в конце концов отомстившем за себя поэту. Да, недостатки его поэмы были связаны с этими прегрешениями, ибо, отступив от благочестивой симметрии, благодаря которой сказание жило в сознании немецкого народа, он так и не мог закончить свое создание по вновь начертанному, противорелигиозному плану, он так и не смог справиться, если, впрочем, не считать колченогую вторую часть «Фауста», появившуюся сорок лет спустя в качестве завершения всей поэмы. В этой второй части Гете освобождает некроманта от когтей дьявола, он не посылает его в ад, но торжественно возносит его в царство небесное в сопровождении пляшущих ангелочков, католических купидонов, и жуткий договор с дьяволом, внушающий нашим отцам панический ужас, кончается как фривольный фарс,— я чуть было не сказал, как балет.

Мой балет заключает в себе существенное содержание древнего сказания о докторе Фаусте, и я, объединив главные его моменты в драматическое целое, с полной добросовестностью придерживался и в подробностях существующих традиций, как я впервые нашел их в народных книжках, продающихся у нас на рынках, а также в кукольных пьесах, исполнение которых я видел в детстве.

Иронические замечания по адресу гетевского «Фауста» вполне естественны в устах Гейне. Он усматривал коренное противоречие в том, что его великий предшественник, начав с изображения Фауста дерзновенным бунтарем, привел его к благочестиво-католическому спасению. Никто из авторов популярных народных книжек о Фаусте не «спасал» своего героя, а наоборот, с дидактической целью отправлял его в ад. В изданной в 1587 году Шписом «Истории о докторе Иоганне Фаусте» для народного чтения автор в предисловии обращается к читателю с назиданием: «Бойтесь, господа, не поддавайтесь искушению дьявола, да защитит вас от него господь».

Такая дидактика, разумеется, была чужда и Гейне. Его интересовало в «танцевальной поэме» все то же

сопоставление средневекового аскетизма с эллинским мировоззрением свободной человеческой личности.

В «Докторе Фаусте» Гейне христианское средневековье, отличающееся благочестивой моралью, подавлением мысли и чувства, приходит в столкновение с миром гармонии, счастья, слияния плоти и духа. Фаусту в его блужданиях удается попасть в совершенное царство эллинской красоты, где властвует «прекраснейшая женщина поэзии» — Елена Спартанская. «Все дышит здесь греческой жизнерадостностью, божественной гармонией, классическим спокойствием. Ничто не напоминает о туманном потустороннем мире, о мистическом трепете сладострастия и страха, о надземных экстазах духа, освобожденного от телесной оболочки: все здесь — реальное, зримое блаженство, без тоски о прошлом, без пустого томления предчувствий», — пишет Гейне. Но счастье было недолговечным: герцогиня, воплощение феодальной дикости и жестокости, является верхом на летучей мыши (символ ночи) и разрушает этот мир красоты и гармонии. Так Фауст, даже продав душу дьяволу, не может уйти от гнета старого мира, где ему суждено жить.

Гете закончил своего «Фауста» прославлением созидательного труда. Пройдя сквозь строй заблуждений и скитаний, гетевский Фауст пришел к пониманию смысла жизни. В трактовке поэта Фауст был образом человека-строителя, полного творческих сил, видящего высшее счастье в труде и в борьбе с темными силами природы. Как певец могучих созидательных возможностей, талшихся в человеке, Гете не мог, подобно некоторым своим предшественникам, осудить Фауста и низвергнуть его в ад, во мрак небытия. Великий поэт был еще полон веры в силу немецкой буржуазии, которая, по его мнению, должна была пробудиться от спячки. Гейне слишком долго ждал, чтобы «солнце озарило спину немецкого терпения», чтобы Михель вылез из-под перины, где он крепко спал под храп тридцати шести немецких князьков. В мещанском мире тихого благополучия не нужны были герои, подобные Фаусту. И Гейне подготовил ему иной конец, нежели Гете. Фауст Гейне теряет все свое величие. Он становится бродячим знахарем, шарлатаном и решает жениться на красавице, дочери бургомистра. Гетевский Фауст хочет «пройти

мир маленький сначала, потом большой». Гейневский Фауст совершает обратный путь, губительный для него. Пройдя через мутные тайны средневекового ведовства, через мимолетное блаженство гармонической Эллады, Фауст сам, без всякого дьявола, убивает себя уже тем, что становится, вернее, хочет стать бескрылым немецким мещанином. Мефистофела — женская ипостась Мефистофеля — увлекает его в ад со всеми аксессуарами подземного царства: с громом, молнией и запахом серы. Но строго говоря, Мефистофела вовремя предьявляет расписку Фаусту: она приносит ему благо, потому что спасает остаток его репутации искателя подлинного счастья. А ведь оно не в том, чтобы укрыться под перинной немецкого обывателя.

Гете, по его собственному признанию, видел в Фаусте воплощение «души современного человека», его мятущегося духа. Гейне, насколько это было возможно, локализовал образ чернокнижника и колдуна, «прикрепив» его к XVI веку и подчеркивая это и в тексте либретто, и в объяснительной записке. Условности балетного представления, каким бы новатором не выступал Гейне, все же связывали его, как он сам это отмечал. При всем этом его Фауст сохранил философскую значительность и выразил мировоззрение самого поэта. Но гетевский Мефистофель, скептический дух разрушения, превратился по воле Гейне в заурядную чертовку и колдунью Мефистофелу, помахивающую волшебной палочкой, чтобы ошеломлять балетного зрителя комическими чудесами. И хотя Гейне гордился своей выдумкой — превращением дьявола в женщину-соблазнительницу, — он здесь явно пошел на уступку традициям балетного искусства.

Мысль о постановке «Доктора Фауста» не покидала Гейне и в пятидесятые годы. Он послал рукопись в Вену своему брату Густаву для ознакомления с ней композиторов и театральных деятелей, а также в Берлин композитору Джакомо Мейерберу, который в то время был директором оперного театра. Когда в 1854 году в Берлине был поставлен балет Мейербера «Сатанелла» (причем заглавную роль исполняла прославленная Тальони), Гейне заподозрил автора в плагиате. Поэт считал, что Сатанелла — сколок с его Мефистофеля. Свои подозрения Гейне высказывал в

письмах к друзьям. Он резко переменял отношение к Мейерберу и написал сатирическое стихотворение «Пенан», высмеивающее композитора. В 1851 году «Доктор Фауст» был издан в Гамбурге отдельной книгой, а год спустя появился во французском переводе.

В литературном наследии Гейне есть еще один своеобразный этюд, который по полному праву может быть причислен к драматургическому жанру. В новелле «Из мемуаров господина фон Шнабелевского» писатель рассказывает, как его герой, попав в Амстердамский театр, смотрит пьесу «Летучий голландец». Гейне не только сообщает сюжет драмы, но и мастерски обрисовывает действующих лиц, намечает их характеры. Рассказ Гейне является мистификацией: в Амстердамском театре такого спектакля не было, и вообще такой пьесы не существовало. Рихард Вагнер воспользовался сюжетом этого этюда для оперы «Моряк-скиталец» («Летучий голландец»), поставленной в 1843 году. Композитора увлек героический характер сюжета, и он создал трагическую фигуру Летучего голландца, обреченного плавать на призрачном корабле по всем морям до тех пор, пока он, раз в семь лет на короткий срок ступая на землю, не найдет себе верную жену.

Подобно Гейне, Рихард Вагнер искал воодушевления в истоках народного творчества, и такие темы, как сказание о Летучем голландце или Тангейзере, не могли пройти мимо него. По утверждению Гейне, «маэстро Бартель» (псевдоним, придуманный поэтом Вагнеру) зачерпнул из его замыслов «не один жбан неперебродившего вина».

Если драматургия Гейне и не обогатила в прямом смысле театральные подмостки, то она все же заняла подобающее место в мировой литературе.

### 3

Критические суждения Генриха Гейне о театре и драматургии выражают те же его эстетические вкусы, что в поэзии и прозе. Отдельные высказывания поэта отличаются крайним субъективизмом, в них нетрудно усмотреть непоследовательность и изменчивость взглядов и

стремлений. И все же основное в воззрениях Гейне-критика — резкое отрицание искусственности, излишней аффектации и вычурности и призывы к простоте и подлинной народности, близости к созданиям немецкого фольклора. Особенно отчетливо можно установить принципиальную позицию Гейне в ранних статьях, посвященных песне, музыке и театру. Говоря о творчестве композитора Альберта Метфесселя, поэт поддерживал его любовь к стихии народной песни. Он призывал композиторов быть ближе «к природе», то есть к песенным мелодиям народа. Те композиторы, которые считают нужным поражать слушателей музыкальными кунштюками, не могут быть истинными художниками. «Большинство композиторов,— писал Гейне,— так внутренне вычурны, заплесневелы и изломанны, что не способны произвести ничего простого, чистого, коротко говоря, ничего естественного,— а естественное, органически появившееся и отмеченное неподдельным знаком истины, как раз и является тем, что придает песенным мелодиям то очарование, которое запечатлевается на душе и делает их популярными».

По мнению Гейне, современные ему немецкие театры являются рассадниками вычурности и неестественности. У большинства композиторов, пишущих оперную музыку, песня находится в пренебрежении, и оперные артисты избегают исполнять народные песни.

Борьба за естественность и жизненность, другими словами, стремление к полнокровному показу сценических характеров, лежит в основе театрально-критических работ Гейне. Он посвятил обстоятельную статью постановке драмы «Струэнзе» Михаэля Беера в мюнхенском Национальном театре. Оценивая положительно этот спектакль и называя его «живительным источником среди той сухой песчаной пустыни, которая называется немецким театром», Гейне резко осуждает неестественный патетический стиль игры, установившийся на современной ему немецкой сцене: «За исключением г-ж Вольф, Штих, Шредер, Пехе, Мюллер и еще нескольких дам, наши актеры всегда старались говорить тем напыщенным, певучим, фальшивым, лицемерным тоном, подобие которому можно найти только на лютеранской кафедре и который пародирует вольное, искреннее чувство».

В первой трети XIX века немецкие актеры еще не выработали определенного стиля игры, что объяснялось и крайней пестротой репертуара (от напыщенных романтических драм до мещанских комедий), и отсутствием какой-либо серьезной театральной школы. Известный немецкий театровед Макс Мартерштейг дает красноречивую характеристику основного репертуара того времени: «...в трагедии — рядом с находящимися в загоне немецкими классиками старые французские мастера, Шекспир и испанцы, «драмы судьбы» и пошлая мелодрама; рядом с банальным жанром Иффланда и Коцебу сенсационно-криминальная французская пьеса и рядом со старой английской и немецкой комедией — необозримая вереница легкой французской продукции — водевилей и балетов»<sup>1</sup>.

Если судить о театральной жизни Германии той поры, на первый взгляд может показаться, что она была ключом. В газетах и журналах пестрели рецензии и статьи на театральные темы. Старательно обсуждались новые драматические произведения и всесторонне оценивались качества актерской игры. Такое пристрастие писателей и журналистов к театру вызывалось главным образом тем, что в печатных органах, говоря о театре, удобнее всего было обходным путем касаться политики и общественной жизни. В Германии существовало около пятидесяти театров, причем большинство из них содержало смешанные оперно-драматические труппы, так что актеры в этих театрах могли играть трагедии и танцевать в балете.

Но, если присмотреться внимательнее к тому, что творилось в немецких театрах двадцатых — тридцатых годов, их положение вовсе не будет казаться блестящим. В ряде карликовых феодальных княжеств существовали свои придворные театры, управлявшиеся каким-нибудь княжеским фаворитом. Такому «интенданту» не были особенно дороги интересы искусства. Он следил главным образом за тем, чтобы в репертуар не вкрались «крамольные» пьесы и чтобы в труппе было побольше хорошеньких актрис. Естественно, в таких театрах была плодотворная почва для интриг, внутренних

---

<sup>1</sup> Max Martersteig, Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert, Leipzig, 1924, S. 297.

неурядиц и раболепного отношения актеров к ничтожному монарху, игравшему роль всемогущего мецената. К услугам «интенданта» был целый штат чиновников, бюрократически управлявших театрами. Вся организация театрального дела вела к тому, чтобы на сцену не проникло свежее слово, будящее мысль и чувство зрителей. Театральные «интенданты» сбивали актеров с подлинно художественного пути, требуя от них беспрекословного подражания образцам французского классицизма. Отсюда и вытекали декламационный стиль подачи текста, нарочитая экономия в движениях и жестах, холодное и бесстрастное отношение к игре партнеров.

Кроме придворных театров, существовали так называемые «национальные» (городские) театры. Но едва ли художественный и идейный уровень городских театров был выше придворных. Их арендаторы-антрепренеры были людьми, далекими от искусства, купцами, содержателями постоянных дворов, мелочными торговцами, желавшими нажиться на таком заманчивом предприятии, как театр.

На этом незавидном фоне театральной жизни бывали и счастливые исключения, когда во главе театра стояли такие крупные деятели культуры, как Гете, Тик, Иммерман. При всем различии общественных и эстетических установок этих писателей, все они предъявляли к театру серьезные требования и соответственно им воспитывали своих актеров. Так, процветал Веймарский театр, руководимый великим Гете. Достиг художественных успехов и Дюссельдорфский театр, одно время возглавляемый Карлом Иммерманом. Из писем Гейне к Иммерману видно, как высоко ценил он своего друга, как серьезно относился к его поэтическим опытам и советовался с ним по поводу своих трагедий.

Гейне был непримиримым противником классицистского эпигонства на немецкой сцене. Он считал, что новая драма, которая соединит драматизм действия с глубиной идеи, создаст и новый стиль актерской игры.

Эмоциональность, страстная взволнованность, столь необходимые для актерского исполнения этой новой драмы, по мнению Гейне, составляли основу творчества актеров романтического направления. Ярчайшие немецкие актеры-романтики Иоганн Фридрих Флекк и Людвиг Девриент создали ряд образов (преимущественно

из Шиллера и Шекспира), в которых соединялись непосредственность игры с жизненным правдоподобием характеров. Переход от романтической приподнятости к более реальному показу действительности совершался в немецком театре постепенно. Могучее воздействие реалистического начала сказалось в тридцатых и особенно в сороковых годах, в пору расцвета движения «Молодая Германия», представленного в драматургии Гуцковым, известным автором «Уриэля Акосты». Подлинно реалистическим актером можно считать Карла Зейдельмана, ставшего любимым актером К. Маркса.

Если Генрих Гейне в рецензиях на театральные представления уделял большое внимание искусству исполнителей, то не менее пристально интересовался он отечественной драматургией, высказывая ростки нового у молодых драматургов, с трудом пробивавшихся сквозь толщу скороспелых произведений Иффланда, Коцебу, а также переводов французской мещанской драмы.

Чего же прежде всего искал Гейне в этой новой драме? Разумеется, он требовал от драматурга умения создавать характеры, увлекать зрителя интересными коллизиями и конфликтами. Но все это, по мысли Гейне, должно было быть подчинено одному, самому важному фактору — политическому. Драма должна была будить классовое самосознание бюргерства и вызывать ненависть к дворянско-феодальному порядку. В рецензии Гейне на драму «Струэнзе» есть характерное место. Говоря о «Страданиях юного Вертера» Гете, романе, вызвавшем при своем появлении сенсацию во всей Европе, Гейне справедливо отмечает, что в нем важна не романтическая, а политическая сторона. В то время, когда появился «Вертер» (вторая половина XVIII века), большинство читателей было захвачено необычностью происшествия, описанного в романе. Но Гейне утверждал, что времена коренным образом переменялись и бюргерство стало сознательнее. Теперь оно было бы больше всего задето тем, что Вертер выброшен из великошветского общества. «Появился Вертер в наши дни, — писал Гейне, — эта часть книги возбудила бы умы куда больше, нежели весь эффект от пальбы из пистолета».

На примере «Вертера» Гейне показал, как в художественном произведении важно правильное сочетание



разработанности и увлекательности фабулы с общественно значимым, воспитательно воздействующим элементом. Эти качества Гейне находит в драмах своего современника Михаэля Беера («Пария» и «Струэнзе») и в драме Вильгельма Сметса «Смерть Тассо», разбору которой он посвятил статью (1821).

Уже в двадцатые годы Гейне, обстоятельно изучавший немецкую и иностранную драматургию, считал Шекспира непревзойденным мастером, умеющим сочетать верность природе с выразительными сценическими эффектами. Говоря с презрением о «театральных хлопках», то есть о различных несообразностях на сцене, вызывающих восторг нетребовательной публики, Гейне отмечал, что все сценические эффекты у Шекспира строго связаны с развитием действия и богатыми разносторонними характерами персонажей.

Когда поэт уже жил в Париже, ему неожиданно предоставился случай более обстоятельно высказаться о творчестве великого английского драматурга, которого он ставил рядом с Гомером и Гете. Парижский издатель Деллуа обратился к Гейне с предложением написать пояснительный текст к альбому гравюр, изображающих героинь Шекспира. Поэт принял предложение издателя и летом 1838 года приступил к работе. Разумеется, он меньше всего был склонен ограничиться сжатыми подписями под гравюрами художника. Его этюд «Девушки и женщины Шекспира» написан в обычной для Гейне манере «полураздумий». Личные впечатления от виденных шекспировских спектаклей, от игры великого Эдмунда Кина, крупнейшего интерпретатора трагедийных образов английского драматурга, чередуются с философскими рассуждениями о природе драматургии века Елизаветы, а вполне современные для Гейне, весьма нелестные отзывы об Англии, стране стяжательства, черствого эгоизма и колониального хищничества, сменяются восторгами перед величием британского гения, создавшего «светское евангелие», как именуются драмы Шекспира.

Вступление к книге представляет собой пестрый узор разнородных элементов, спаянных красочным метафорическим языком. Несмотря на кажущуюся легкость изложения, здесь ряд глубоких, новаторских мыслей не только об искусстве, но и о философии, поли-

гике, морали. Со свойственной Гейне наглядностью он дает обзор литературного и театрального проникновения Шекспира в Германию, рассматривает всех его приверженцев (А.-В. Шлегеля, Л. Тика, Ф. Горна) и приходит к неутешительному выводу, что хотя они и добросовестно работали для популяризации Шекспира, но не были способны понять величественные масштабы его поэзии, и каждый из этих переводчиков и комментаторов истолковал его по своему подобию. Особенно убедительно автор показывает контраст между смиренным скудоумием мыслей пиетиста Франца Горна и исполинским размахом идей великого язычника Шекспира: «Как пиетист он, собственно, по ханжеской сущности своей, должен был ненавидеть поэта, чей дух, напоенный божественным весельем, дышит в каждом слове самым радостным язычеством, он должен был бы его ненавидеть, этого поклонника жизни, который втайне отвергает религию смерти и в сладчайшем трепетном восторге перед героической мощью древности не хочет ничего знать о печальных уладах смирения, отречения и уныния! И тем не менее он его любит, и в своей неутолимой любви он хотел бы, хотя и поздно, обратиться Шекспира к истинной церкви; комментариями своими он вкладывает в него христианский образ мысли: благочестивый ли это обман или самообольщение, но повсюду в шекспировских драмах он открывает этот христианский образ мысли, и благочестивая водица его толкований подобна пятитомной купели, содержание которой он проливает на голову великого язычника».

Вникая в плоскую, догматическую критику пятитомного комментария Франца Горна, Гейне невольно приходит к излюбленной антитите — эллинство и иудейство. Эта же антитеза видится ему и в борьбе английских пуритан XVII века против комедиантов и театра, и в вполне современном запрещении архиепископа парижского хоронить умершего актера по надлежащему обряду. «Да, уже восемнадцать столетий длится вражда между Иерусалимом и Афинами, между гробом господним и колыбелью искусства, между жизнью в духе и духом жизни; и разногласия и открытая или тайная борьба, возникающая при этом, раскрываются в истории человечества перед посвященным читателем». Так говорит полемист, борец за свободу, «великий язык-

ник». Отсюда и его сдержанные, но тем не менее решительные нападки на романтиков А.-В. Шлегеля и Л. Тика, не почувствовавших мятежного духа поэзии Шекспира. Гейне осмеивает и вылощенную узость А.-В. Шлегеля, и нудный поучительный тон, которым «маленький Людвиг» прославляет Шекспира «с определенным тайным лукавством» приспособить его к нуждам бескрылого консервативного романтизма.

Характеристики героинь Шекспира классифицированы, «разложены по полочкам» комедии и трагедии, а сам Гейне называет себя лишь привратником, открывающим дверь в галерею женских образов. Но «привратнику», много выдавшему и чувствовавшему на своем веку, есть о чем рассказать посетителям этой галереи. Не только о поэзии Шекспира в ее историческом прошлом идет речь, сегодняшний день, как всегда у Гейне, зримо или незримо присутствует и в этой работе, и лучи сегодняшнего солнца освещают создания музыки Шекспира в его трактовке.

Для некоторых из героинь достаточно одной-двух цитат из самого Шекспира, и образ становится выпуклым и пластичным; но более сложные характеры, как леди Макбет, Офелия, Дездемона, нуждаются в старательном анализе разноречивых сторон их натур. Гейне производит этот анализ с изяществом и глубиной мысли, пользуясь любыми выразительными средствами, вплоть до вымышленных снов, где действуют с гротескной несообразностью... театральные мыши, затевающие спор по окончании спектакля. Неожиданные ассоциации приводят автора к полемическим нападкам на драматургию Раупаха, пьеса которого якобы вогнала его в глубокий сон.

И хотя за сто с лишним лет со времени написания «Девушек и женщин Шекспира» появилось немало критических трудов на всех языках, дающих оценку образам драматурга,— поэтическое своеобразие книги Гейне не потеряло и теперь глубокого интереса.

Почти в ту же пору появилась и другая театральная книга Гейне — «Письма о французской сцене» (1837). Это было как раз то время, когда Союзный сейм возбуждал преследование против «Молодой Германии» и Гейне. Все, что касается политики и религии, оказалось для поэта под запретом. Естественно, что при таких

тягостных обстоятельствах он радостно принял предложение своего друга А. Левальда, издателя «Всеобщего театрального обозрения», написать для него статьи о французском театре.

Разгоряченная атмосфера парижской театральной жизни увлекала Гейне. У себя на родине он сравнительно редко бывал в театрах, хотя внимательно следил за драматургией и за успехами молодых немецких актеров. Но в Париже одновременно поднимались занавесы в двух дюжинах разнообразных театров, «короли литературы» Виктор Гюго и Александр Дюма писали драмы для сцены, и в тридцатые годы там сверкало созвездие блестящих артистических талантов.

От внимательного взора писателя не могла ускользнуть борьба, которая велась между привилегированными театрами во главе со старейшим королевским театром — Комеди Франсэз и «низовыми» театрами, театрами бульваров. Новое романтическое направление в драматургии нашло свой оплот в этих театрах, особенно в театре Порт-Сен-Мартен.

Актеры Комеди Франсэз при Июльской монархии по-прежнему находились на королевском иждивении и зависели от чиновников дворцового ведомства. Поэтому и репертуар, и методы актерской игры придерживались старинных традиций. Комеди Франсэз была цитаделью классицизма. Новая романтическая драма, окрыленная мятежными идеями и демократическими настроениями, не могла найти себе доступа на придворную сцену. Если иногда и делались уступки какому-нибудь именитому романтику, вроде Виктора Гюго, то сказывалось неумение этого театра справляться с чуждым ей сценическим материалом. Гейне красочно изобразил сонную одурь, царившую в некогда прославленном театре Комеди Франсэз: «...этот зал, по-моему, какой-то пустынный, унылый. Здесь еще являются призраки старой трагедии, с кинжалами и отравленными кубками в бледных руках; здесь еще клубится пудра с классических париков». Гейне отдал явное предпочтение французскому романтизму перед классицизмом. Он писал: «Я далек от того, чтобы безусловно отвергать старую французскую трагедию. Я чту Корнеля и люблю Расина. Они создали мастерские произведения, которые будут стоять на вечных пьедесталах в храме искусства. Но на сцене

их время прошло», потому что теперь в театральном партере уже не дворяне-аристократы, а буржуазия, герои Поль де Кока и Эжена Скриба. Комеди Франсез со своими старыми методами игры и обветшалыми традициями не привлекала Гейне, а попытки этого театра обновить себя при помощи умеренных доз романтизма казались ему бессмысленными: «...смесь стилей и анархия вкусов, господствующая сейчас в Комеди Франсез, отвратительна».

Не классицистская трагедия, а другие, демократические жанры театрального искусства привлекали внимание Гейне. В бульварных театрах ставили романтические драмы, социальную мелодраму, феерии, ловко скроенные комедии Скриба. Письма о французской сцене и рассказывают, главным образом, о пьесах и актерах театров бульваров. Нельзя считать эти письма театральными рецензиями. В них нет непосредственных критических откликов на виденные спектакли, это не впечатления зрителя, а размышления по поводу тех или иных театральных явлений парижской жизни.

Гейне писал эту работу, удалившись от французской столицы, в небольшой деревушке Кудри, где он прожил несколько летних месяцев 1836 года. Придав этим своеобразным записям эпистолярный характер, адресуя их Левальду, Гейне сохранял на всем протяжении своей работы интимно-лирический тон. Прежний автор «Путевых картин» пробудился в Гейне, и весь его метафорический образный стиль снова засверкал поэтическими картинками, редкими сравнениями, остроумными гиперболами.

О чем только не говорится в десяти письмах к Левальду! О природе, о деревенском быте, столь непривычном для горожанина Гейне, даже о таких запрещенных вещах, как мораль и политика. Но львиную долю своих рассуждений автор отдает французскому театру. Он сопоставляет живое разнообразие театральных представлений Парижа с унылой серостью задушенных цензурой немецких театров, издевается над Раупахом и другими поставщиками пьес и драмателами. И в этом калейдоскопе причудливых поэтических мыслей возникают ослепительные образы выдающихся актеров романтического направления Фредерика Леметра и Пьера Бокажа, композиторов Листа, Берлиоза и Мейербера.

В письмах Гейне дал характеристики современным драматургам, особенно Виктору Гюго. В ту пору, когда авторитет Гюго еще был далеко не бесспорен во Франции, Гейне, не колеблясь, назвал его величайшим французским поэтом. Он прозорливо заметил, что враги Гюго — это политические враги, которым не нравится решительный отход французского поэта от монархистов. Если когда-то Гейне назвал «Путевые картины» «локутным изделием», то это же авторское определение можно отнести и к письмам о французской сцене. Разгоряченное воображение поэта здесь не успокаивается на определенной мысли, переходит с предмета на предмет, а вместе с тем в этой разбросанности мышления есть своя методичность, помогающая читателю найти основную тему, так сказать «сквозное действие» каждого отдельного письма.

Цветистая метафоричность стиля писем не выглядит вычурно, надуманно, потому что все это весьма органично для творческой натуры поэта. Когда он говорит, что все заменимо в мире, кроме «солнца и меня», то уже в этом кроется скептическое, слегка насмешливое отношение поэта к себе самому. Он развивает мысль в том же ироническом тоне: «Потому что без этих двух я не могу представить себе весны, а также и весенних ветерков, и гризеток, и немецкой литературы!.. Весь мир был бы зияющим ничто, тенью нуля, сном блохи, стихотворением Карла Штрекфуса!» Прием сближения несближаемых понятий для подчеркнутого усиления определенной мысли роднится с той развернутой метафорой, которой обычно пользуется Гейне в художественной прозе.

Но развернутая метафора служит не только для выражения остроумного хода мысли поэта. Она бывает далеко не безобидной, а чаще — убийственно сатирической. Постоянная мишень для ударов Гейне — драматург Эрнст Раупах, наводнявший сцену посредственными драмами и комедиями, под покровом остроумной метафоры обнаруживает свое духовное убожество. Стиль комедий Раупаха язвительно определяется как «глухая заваль холостых мыслей, которые спят одни, сами по утрам варят себе кофе, сами бреются, в одиночестве отправляются на прогулку к Бранденбургским воротам и сами для себя собирают цветы». Издеваясь над жен-

скими образами, создаваемыми Раупахом, автор вновь дает сложное метафорическое выражение неженственности этих персонажей: «...речи их под белым кисейным платьем носят грязные панталоны из фланели и пахнут табаком и юфтью».

Но не в одном Раупахе дело. Гейне видит успех этого драматурга в мещанском убожестве отечественного театра, в социальном составе его зрительного зала: «В немецком партере сидят миролюбивые граждане и государственные чиновники, которые желали бы спокойно переваривать там свою кислую капусту, а выше, в ложах, сидят голубоглазые дочери просвещенных сословий, прекрасные белокурые души, взявшие с собой в театр чулок, который они вяжут, или другое какое рукоделие и желающие в меру помечтать, так, чтобы при этом не спустилась ни одна петля».

При помощи подобной образной метафорической системы Гейне не просто изощряется в остроумии, а высказывает серьезные мысли об искусстве и действительности, о взаимоотношении между поэзией и жизнью. Нагнетание сравнений, уподоблений, метонимий и других образных фигур необходимо Гейне для большей впечатляемости высказанных мыслей. Но он бывает и естественно прост, когда дело касается повествования о каком-нибудь явлении или факте, имеющем документальное значение. Едва ли кто-нибудь из историков театра, пишущих об Эдмунде Кине, может обойти блистательное описание его игры в роли Шейлока. Здесь уже нет неожиданных метафор, речь проста и убедительна, так что запоминается каждая деталь внешнего облика Шейлока и каждый его внутренний порыв.

В письмах о французской сцене сформулированы эстетические воззрения Гейне на театральное искусство. Оно, по мнению поэта, не может быть замкнуто в тесные рамки Аристотелевых единств и не может быть отдано в жертву напыщенному неправдоподобию. С другой стороны, оно не должно заниматься копированием жизни, ибо это было бы в ущерб поэзии. Слова Гейне о взаимоотношении между театром и жизнью звучат как радостный гимн во славу поэтического театра, чудесно преображающего жизнь театральными изобразительными средствами: «...театр — это особый мир, отделенный от вас так же, как сцена — от партера. Между

театром и действительностью находится оркестр, музыка и тянется огненная полоса рампы. Действительность, миновав область звуков и переступив через знаменательные огни рампы, является нам на сцене, преображенная поэзией».

Такая патетика никак не дисгармонирует с сатирическими и реалистическими элементами повествования Гейне. Во всех областях его творчества существует сочетание «неба» и «иронии», как он сам определил. Искусство и жизнь, литература и политика составляют для него неразрывное целое.

Как драматург и театральный критик, Генрих Гейне искал поэтического воспроизведения жизни на сцене и хотел, чтобы высокие и благородные идеи воплощались в живых и волнующих образах.

Перечитывая вдохновенные страницы творений Гейне, чувствуешь их свежесть, страстность, и хотя люди и события, изображенные в них, уже давно отошли в прошлое, горячее сердце поэта, обращаясь к нам сегодня, волнует и трогает бесконечной верой в светлое будущее человечества.



## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Посвящение «Гипериона» Сюжете Гонгар. Автограф Ф. Гельдерлина.

Веймар в конце XVIII века.

Фридрих Гельдерлин. Работа Франца Карла Гимера. 1792.

Фридрих Гельдерлин. Гравюра Мейсера с пастели Франца Карла Гимера. 1792.

Тюбингенская семинария.

Сюжетта Гонгар (Диотима). Бюст работы Ландолина Онмахта. 1795.

Фридрих Гельдерлин в старости. Гравюра по рисунку Лауфера. Генрих Клейст.

Генрих Клейст. Гравюра по миниатюре Крюгера. 1801.

Генрих Гейне. Работа Фридриха Дица. 1842.

Геттинген. 1816.

Амалия Гейне.

Генрих Гейне. Работа Людвиг Эмиля Гримма. 1827.

Генрих Гейне. Работа неизвестного художника. 1827. Из наследия Гейне, приобретенного Национальной библиотекой в Париже в 1965 году.

Генрих Гейне. Работа Морица Оппенгейма. 1831

Матильда Гейне.

Генрих Гейне в период «матрачной могилы». Гравюра Шарля Габриеля Глейра. 1852.

Обложка первого издания «Книги песен».

Автограф стихотворения Гейне «Лорелея».

Титульный лист первого издания поэмы «Германия. Зимняя сказка».

Письмо Гейне Карлу Марксу от 21 сентября 1844 года.

Автограф стихотворения Гейне «Бродячие крысы». Печатается с любезного разрешения Архива Гете — Шиллера (Веймар).

Титульный лист первого издания «Путевых картин».

## СОДЕРЖАНИЕ

Веймарская прелюдия. Вместо предисловия	3
---	---

### СУДЬБЫ ПОЭТОВ

СУДЬБА ФРИДРИХА ГЕЛЬДЕРЛИНА . . . . .	13
ГЕНРИХ КЛЕЙСТ . . . . .	81

### ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР ГЕНРИХА ГЕЙНЕ

<i>Глава первая.</i> Дыхание времени . . . . .	113
<i>Глава вторая.</i> Любовь, ирония и здравый смысл	148
<i>Глава третья.</i> «Я — меч! Я — пламя!..» . . . . .	259
<i>Глава четвертая.</i> Книга мужества и гнева	344
<i>Глава пятая.</i> Проза поэта . . . . .	413
<i>Глава шестая.</i> Идеи в театральных масках	527
Список иллюстраций	574

1966