ЗАРУБЕЖНАЯ ЖУРНАЛИСТИКА

Б.А. Максимов, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник кафедры зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова; e-mail: esprit25@rambler.ru

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА В ЖАНРЕ ПУТЕВОГО ОЧЕРКА: "ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ГАРЦУ" ГЕНРИХА ГЕЙНЕ

В статье первая из "Путевых картин" Генриха Гейне — знаменитое "Путешествие по Гарцу" — рассматривается не как социально-политическая декларация, но прежде всего как эстетический манифест, в котором отразился разрыв с абстрактным, метафизическим и претендующим на "объективность" мышлением XVIII в. В своей эстетической программе Гейне предлагает новаторские, романтические методы изображения действительности, среди которых — моделирование художественного образа, процессуальность описаний, гиперболизация, развернутые метафоры, постоянное чередование образа и рефлексии.

Ключевые слова: *Гейне, "Путешествие по Гарцу", диалектика, моделирование, парадокс.*

Different to the researches focusing the social background of Heine's "Travel Pictures" or his political views, here his first and most famous travelogue, the "Harz Journey", is considered primarily as an aesthetic manifest aiming to turn away from the abstract, metaphysical and quasi-objective thinking of the 18. century. In his innovative aesthetic program Heine offers alternative, romantic strategies, such as modeling procedures, dinamicizing of solid substance, hyperbolization, extended metaphor, fluctuations between maxim and image.

Keywords: *Heine, Harz Journey, dialectic, modelling, paradox.*

"Путешествие по Гарцу" — первая и, пожалуй, самая знаменитая из "Путевых картин" Генриха Гейне — формально относится к жанру, который лишь в предромантическую эпоху начал, следуя путем Стерна, осваивать территорию художественной литературы. Ранее он выполнял скорее прикладные задачи, оставаясь за границами беллетристики. В период романтизма двойственная природа "путевых очерков", полулитературного — полупублицистического, полухудожественного — полудокументального жанра, вызвала интерес самых талантливых художников. Стараниями Байрона и Ирвинга, Андерсена и Нерваля, Пушкина и Мериме путевые заметки окончательно завоевали гражданство в царстве литературы, обретя недостающую им универсальность. "Путешествие по Гарцу", впервые опубликованное зимой 1826 г. в выпусках журнала

“Gesellschafter”, явилось самым ярким первенцем универсальных, насквозь художественных “путевых очерков” и произвело настоящую сенсацию. Для нас вдвойне интересно, что молодой поэт-романтик заявил о себе в прозаическом формате, сохранившем свою техническую, документальную подоснову и, если следовать стереотипным представлениям о романтизме, крайне невыгодном для романтического художника. Естественно, путешественник более прочно привязан к непосредственным наблюдениям, чем сочинитель-беллетрист. Станции маршрута, их порядок, географические реалии, эпизоды, случившиеся в дороге, задают естественные границы его творческого произвола, не позволяя свободно подменять чувственное, опытное познание — воображением, в чем не раз упрекали романтиков. Заметим также, что Гейне взял за основу достаточно обыденный, неброский материал, ибо шестидневный пеший поход по среднегорью и мелким городкам центральной Германии был начисто лишен какой-либо экзотики — южного, восточного и вообще дикого стихийного колорита. Более того, в “Путешествии по Гарцу” мы не обнаружим и явных следов драматизации, будь то исключительный герой, острый конфликт, резкие сюжетные повороты, исключительные обстоятельства. Тем любопытнее проследить, как молодой поэт, не прибегая к псевдоромантическим эффектам, “романтизирует” свои путевые наблюдения[1], как на фундаменте маргинального, полудокументального жанра “путевых заметок” вырастают ошеломившие публику новаторские “путевые картины”.

О том, что фактическая основа путешествия подверглась радикальной творческой переработке, свидетельствует и сознательная фальсификация времени (Гейне перенес свою прогулку из осени в весну), и выпадение узловой станции всего маршрута, задуманного как паломничество в Веймар — теперь же вершиной пути, в прямом и переносном смысле, сделалась пьяная сходка на Брокене, а об аудиенции у Гете напоминает лишь фраза о городке, издали величественном, а вблизи — захолустном: “Но так уж всегда бывает, когда разглядишь знаменитость поближе”. Традиционно считается, что Гейне использовал жанровую основу “путевых за-

[1] В советской традиции, которой следует, в частности, А.И. Дейч, стиль путевых заметок Гейне противопоставлялся якобы “метафизической”, смутной по изложению и восторженной прозе романтиков [Дейч, 1963, особ. с. 292—294, 302, 307]. Однако подобным представлениям о романтизме противится не один только Гейне, но и широкий пласт блестящей романтической прозы и лироэпики — шедевры Готорна (“Таможня”, “Главная улица”), Байрона (“Беппо”, “Дон Жуан”, письма), Ирвинга, По (“гротески”, фельетоны), Гоголя, Гофмана, Мериме (“Письма из Испании”), Андерсена (“Базар поэта”) по своей поэтике родственны гейневским “Путевым картинам”.

меток” для приготовления остроумного политического памфлета[2], что подтверждает и тематика последующих, куда более политизированных “картин”. Не отрицая полемической направленности “Путешествия”, я полагаю, что политические выпады Гейне интегрированы в спор более общего порядка, а именно в эстетическую, строго говоря — гносеологическую, полемику, которая особенно живо интересовала художников романтического лагеря. Мне представляется полезным, стряхнув налет злободневности, взглянуть на “Путешествие” как на эстетическую программу[3], как на творческий манифест, кровно связанный с эстетическими воззрениями романтизма в целом и иенской школы в частности[4], от которых Гейне впоследствии с жаром открещивался в статьях, до конца жизни храня им верность в своей творческой практике[5]. Ниже я постараюсь выделить объект полемики — прежде всего те гносеологические установки рационализма, на которые обращена критика Гейне (“негативная программа”), а затем обрисовать альтернативные методы познания, которые предлагает молодой поэт (“конструктивная программа”).

Негативная программа

Пусть не удивляет читателя тот пыл, с которым Гейне с первых же строк обрушился на современную ему систему образования — сначала на университет, затем и на школу, консервативные оплоты схоластической метафизики: сквозной темой путешествия с полным правом можно назвать искажение, и в конечном итоге — профанацию познавательного процесса. Виной тому унаследованные от рассудительного XVIII в. установки, которые воспроизводит, вдалбливает в головы молодым людям современная, на редкость косная образовательная система. Гейне ведет полемику не по мелочам, но “en gros”, как рекомендовал Фридрих Шлегель; в “Путешествии по Гарцу” она фокусируется вокруг трех наиболее неприемлемых для романтизма гносеологических установок просвещенческого рационализма: мы говорим о примате **аналитического** над **синтети-**

[2] Традиционная точка зрения отражена, в частности, в монографии С.П. Гиждеу; он подчеркивает, что “сатира и ирония составляют важнейший элемент” “Путешествия по Гарцу”, имея в виду иронию в ее риторическом, обличительном, а не романтическом (игровом) смысле [Гиждеу, 1964, с. 116].

[3] С.П. Гиждеу признает это, но усматривает здесь некий изъян: “ограниченность романтической сатиры сказывалась в том, что основным критерием оценки человека и мира был критерий эстетический” [там же, с. 117].

[4] О прочной связи Гейне с ранним немецким романтизмом, в частности, убедительно пишет Диана Белер [Heinrich Heine und die Romantik, 1997, s. 90—112].

[5] Джеффри Сэммонс полагает, что пристрастность и резкость “Романтической школы” объясняется бесплодной попыткой Гейне дистанцироваться от себя самого [Ibid., s. 43—61].

ческим (1), **объективного** над **субъективным (2)** и **умозрительного** над **чувственным (3)**. Будучи, как и многие художники романтического склада, прирожденным диалектиком, Гейне остро чувствовал диспропорции, перекосы — и восставал против них. Не отрекаясь ни от аналитического мышления, ни от объективистского стремления к полноте, ни от абстрагирования, он разоблачал их угрозы лишь постольку, поскольку они вторгались на чужую территорию, подменяли собою противоположное начало, тем самым парализуя познавательный процесс.

1. На образном уровне доминирование аналитических операций над синтетическими отражается в дискретности, раздельности, разорванности. Эта линия заявлена уже в самых первых строках его поэтического эпиграфа: “Фраки черные, чулочки, / белоснежные манжеты / Только речи и объятья / Жарким сердцем не согреты”. Когда единый органический центр парализован, когда центростремительная сила сошла на нет, организм грозит распасться на составные части. Мы не раз встретим у Гейне такого рода дробные описания: убежденный рационалист доктор Саул Ашер, например, состоит из сюртука, трости, ножек, глазниц и рта, напоминающих геометрические фигуры. Приказчик, еще менее симпатичный поэту персонаж, одет в двадцать пять жилетов с золотыми печатками, перстнями, булавками. Дробностью поражена, разумеется, и умственная деятельность: в юридическом сне преподаватели достают из закромов “системки”, “гипотезки”, “пунктики”, “определения”, “разграничения” и другие “выкидыши из головы”. От юристов мало отличается хозяин гостиницы, который каждого путешественника подвергает одним и тем же расспросам в заведенном порядке: кто? что? где? каким образом? зачем? По мысли Гейне, множественность, возникающая при безудержном обособлении, мешает нам распознать характер явлений. Подобно видам с вершины Гарца, где “все кажется лишь резко вычерченной, ярко раскрашенной географической картой; нигде взор не радуют особенно красивые виды”, неплодотворными оказываются и труды “немецких компиляторов: из-за той добросовестной точности, с какой мы хотим передать решительно все, мы никогда не можем дать что-нибудь одно во всей его красоте”. (В другом месте он сетует, что, став взрослыми, мы “интересуемся исключительно частностями”.)

В доказательство Гейне, по своему обыкновению, сталкивает радикально обособленное понятие с чувственным феноменом, чей принцип действия явно находится за пределами понятия (вспомним план научной работы о женских ногах, разбитый на следующие разделы: о ногах вообще, о ногах у древних, о ногах слонов, о ногах геттингенок). Более того, когда все силы брошены на обособ-

ление, в классификации теряется система и нарастает хаос[6]; Гейне блестяще пародирует детальные классификации, в которых погребена всякая логическая связь: “пуделя, диссертации, прачки, жареные голуби, профессорские кареты, головки для трубок, гофраты, юстицраты, профессора, пробелы...” или “жители Геттингена делятся на студентов, профессоров, филистеров и скотов”. Дважды молодой поэт созерцает во сне торжество юристов (своеобразный апофеоз рационализма), и оба раза праздник завершается стихийным взрывом (гром и молния, литавры, тамтамы, огненный дождь / гам и крик, безумцы, ревущие точно в доме умалишенных, неистовый хаос). Гейне — далеко не единственный из романтиков — предупреждал, что, оттачивая аналитические операции в ущерб синтетическим, рационалисты открывают ворота хаосу: раздробленный на мельчайшие частицы мир, в котором ослаблены внутренние связи, легко распадается на первоэлементы.

2. Другим крупным изъяном современного, просветительского мышления Гейне считает примат объективного над субъективным, иначе говоря, стремление открепить воспринимаемый мир от наблюдающего субъекта, сконцентрироваться на неких константах, не зависимых ни от характера субъекта, ни от контекста наблюдения. Ярчайший тому пример — всеобщее преклонение перед цифрой, эталоном объективного знания. Сам путешественник не доверяет статистике и относится к ней пренебрежительно[7] начиная с первых же строк, с Геттингена, где поэт насчитал 999 домашних очагов и четыре сословия (сходным образом он презентует местечко Остероде: “В этом городе столько-то домов и столько-то жителей”), линия эта продолжается в издевательском споре с восторженным националистом из Грайфсвальда о том, что Германию надо поделить не на 33 округа, а на 48 — для большей систематичности, в характеристике доктора Ашера, чей рот образовывал “два угла в двадцать два с половиной градуса”, рассуждениях о цветке, который проезжий чиновник отнес к восьмому разряду, и, наконец, иронической похвале “современному писателю, его высокородию господину Ниману, составившему путеводитель по Гарцу, где он с похвальным усердием и точными цифровыми данными сообщает о высоте гор, отклонениях магнитной стрелки, задолженности городов и т.п.” Разумеется, Гейне сообщает нам статистические сведения (например, дату смерти человека, первым приготовившего

[6] По мнению Кэте Хамбургер, “набор вещей в перечислениях создает иллюзию полноты; на деле они, будучи фрагментами, изъятыми из эмпирической реальности, оборачиваются... пародией на цельную картину” [Heinrich Heine: Artistik und Engagement, 1977, S. 10]

[7] Петер Алленшпах отмечает, что Гейне неизменно “ставит под сомнение нормативные, статично-статистические научные факты” [Allenspach, 1977, S. 65].

сельдь особого копчения) именно тогда, когда объективированные параметры оказываются наименее информативными. С точки зрения романтиков, которую разделяет и современная педагогика, "открепленные" от субъекта внешние сведения, не встроенные во внутренний опыт, проходят мимо нас, не участвуют в познавательном процессе. Без перевода внешнего плана во внутренний познание останавливается: "И вот мы уже взрослые, самостоятельные люди; мы часто меняем квартиры, служанка <...> переставляет по своему усмотрению мебель, которая мало нас интересует, — ибо она или только что куплена, или принадлежит сегодня одному, завтра другому; даже одежда наша остается чужой для нас... и она никогда не сохраняет связи с нашей внутренней и внешней биографией".

Полемизируя с объективизмом, Гейне подчеркивает статичность, твердость, формальность, гладкость, закрытость как "объективного" мира, так и самих "объективных" наблюдателей. Этот лейтмотив также заявлен уже в поэтическом эпиграфе: "гладкие залы", "гладкие господа и дамы", (в русском переводе — прилизанные дамы и лощеные мужчины) и подхвачен в описаниях профессоров, которые "остаются на месте среди всеобщего движения, подобно египетским пирамидам, с той разницей, что в университетских пирамидах не таится никакой мудрости", "сухой, как подошва" академической пищи, "геометрического" доктора Ашера, который "казался воплощением прямой линии", упитанного госларского обывателя, чье лицо лоснится и блестит, словно его отполировали. Как и в случае с аналитикой, диктат объективного, призванный рафинировать познание, на деле опускает и познаваемый мир, и самого познающего субъекта на более примитивную ступень — в царство механики или неорганической, каменной природы.

3. Пожалуй, наиболее активное неприятие у молодого Гейне, натуры исключительно восприимчивой и стихийного сенсуалиста, вызывает унаследованный рационализмом от средневековой схоластики примат умозрительного знания над чувственным опытом. Романтиков тревожило, что знания отрываются от ощущений и начинают подменять собой чувственный опыт, превращаясь в герметичную систему, которая ссылается не на жизнь, а на себя саму. Главным рассадником дистиллированной мудрости является университетский городок — в нем предметы буквально утрачивают вкус, цвет и запах. У академического суда маячат кляузники "с грязными лицами и белыми прошениями", студентов опутывает "серая паутина" юридической казуистики, их рацион — это "безвкусная академическая пища", треска без соли и протухшая капуста. Гейне и на сей раз наносит удар, сталкивая объект критики с его антиподом, умозрительное познание с чувственностью.

Вот характерное описание школьной перемены в Клаустале: “дети весело выбегали из школы. Славные мальчики, почти все красношекие, голубоглазые, с волосами, как лен, они прыгали и резвились, пробуждая во мне грустно-веселые воспоминания о том, как некогда я сам, будучи таким же малышом в дюссельдорфской затхло-католической монастырской школе, бывало, целое утро просиживал на деревянной скамье и принужден был терпеть такую же уйму латыни, побоев и географии”. В дальнейшем комический эффект возникает постольку, поскольку умозрительное посягает на место чувственного и тщится его подменить. Об этом мечтает геттингенский ученый, который в своих грезах “бродит в прекрасном саду, где на клумбах растут только белые, исписанные цитатами бумажки”. Столь же абсурдна попытка доктора Ашера логическими доводами постулировать или отменять свои восприятия (явный выпад в адрес кантовских “априорных синтетических суждений”). Покойный “доктор Разум”, явившись в виде призрака, отрицает существование привидений, поскольку его нельзя логически обосновать, и в пылу доказательства случайно достает из кармана вместо золотых часов горсть червей. Гейне не без причин обрушивается на бюргеров, оставивших записи в брокенской книге: “Во дворце принца Паллагонии нет такой безвкусицы, как в этой книге, где акцизные сборщики блистают заплесневелыми благородными чувствами, конторские юноши упражняются в патетических излияниях, старогерманские дилетанты от революции жонглируют банальностями”. Поэта возмущает вовсе не вторжение дилетантов в храм искусства, а их нечувствительность к непосредственным, живым картинам природы, которые отступают перед прочно укоренившимися в сознании клише. По сути дела, не отличаются от филистеров и экзальтированные юноши в брокенской гостинице, которые выплескивают целую обойму псевдоромантических “ночных” видений, открыв по ошибке вместо окна дверцу платяного шкафа. Глаз у них замылен, стереотипы опережают и искажают индивидуальный опыт. Гейне подозревает здесь неправду, фальсификацию. Этот лейтмотив также заявлен в стихотворном эпиграфе: “ваши лживые печали / мне до смерти надоели”.

Конструктивная программа

Ниспровержением косных установок Гейне не ограничивается. Подобно тому, как в известной оде Шелли западный ветер, “творец и разрушитель”, срывал верхние пласты почвы, чтобы засеять ее семенами, Гейне взрывает стереотипы, чтобы раскрепостить дух познания. За критическим градом исследователи не всегда замечают масштабную конструктивную программу, которую предложил

молодой поэт, программу возвращения к диалектике, к свободному игровому колебанию между полюсами. Созидательная стратегия Гейне не отменяет противоположности анализа и синтеза, объективного и субъективного, умозрительного и чувственного, однако он пересматривает характер отношений в каждой оппозиции. Взамен бесплодной субординации он предлагает варианты равноправного взаимодействия контрастных начал. Ниже я хотел бы рассмотреть три вида операций, которые восстанавливают живую связь между делением и слиянием, между объективным "ядром" и субъективными "вариациями", между непосредственным чувственным восприятием и рефлексией. Первый из них — **метафоризация** (1), понимаемая в широком смысле слова, как установление аналогии между образами или образными планами[8]; она причастна и к синтезу, и к анализу, поскольку стягивает два различных предмета в единый образ, не стирая полностью границу между ними. Второй художественный прием, точнее, комплекс приемов — это **моделирование** (2), т.е. преднамеренная трансформация объекта или же самого субъекта; моделирование позволяет составить "объективную", полную картину из субъективных вариаций, зависимых от контекста наблюдения, и включить в нее динамические, переменные характеристики объекта. Наконец, третьим конструктивным приемом является **параллелизм изображения и рефлексии** (3), который задает основу для равноправного чередования поэзии и философии, умозрительных и живописных фрагментов.

1. Трудно не заметить, что образный строй "Путешествия по Гарцу" отличает густая метафоричность, характерная скорее для поэзии, чем для прозы. Нарекая свой цикл "путевыми картинами", Гейне сознательно дистанцировался от информативного и фактографического жанра путевых заметок. Помимо того, что описания здесь по преимуществу метафоричны, "Путешествие" пронизывает система лейтмотивов, сближая его с поэмой. Почву ассоциативного мышления образует острая восприимчивость, спонтанность восприятия, то самое "чистое золото созерцания", которое наравне с детьми сохранил и молодой поэт. Часто он распространяет тот чувственный признак, который первым бросился ему в глаза, например форму или краску, на предмет как таковой: "Господин был весь в зеленом, даже очки у него были зеленые" — далее Гейне называет его: "зеленый господин". Образ спутницы зеленого господина также строится вокруг доминанты — дама лишена объема, она плоская или даже вогнутая — тощая, лицо — "сплошной рот от уха до уха", "грудь безотрадно плоская", фигура у нее "выварenная". Описания доктора Ашера — насквозь геомет-

[8] В таком, широком, понимании рассматривает метафоричность "Путевых картин" Вульф Вюрлинг [Heinrich Heine: Artistik und Engagement, S. 50].

рического, с его прямыми линиями, углами, диаметрами, или соседа по гостиничному номеру (“долговязый рвотный порошок в коричневом сюртуке”) тоже отталкиваются от спонтанного чувственного импульса, от броской детали, которая экстраполируется на весь объект.

В общем правиле ценность метафоры тем выше, чем больше расстояние между звеньями, которые поэт сопрягает. Романтики любили, в частности, операцию распространения и свертывания, в терминах Новалиса — потенцирование и логарифмирование. Гейне активно использует в своих сравнениях и ход вниз — логарифмирование: императоры, как зажаренные педели (это сопоставление жители и власти Гослара официально простили ему лишь сорок лет назад), ангелы изучают, сидя перед господом, генерал-бас, солнце засияло: “Доброго подъема!”, Брокен прикрывает лысину белым колпаком тумана; и ход вверх — потенцирование: профессора как египетские пирамиды, разгульные студенты — раушенвассерские рыцари, “в моем желудке было так же пустынно, как в госларской церкви св. Стефана”, экзальтированные студенты — Аполлон и Адонис, студенческие драки — кровавые поля сражений, грудь дамы — безотрадно плоская, как Люнебургская степь, у другой вздыбленная грудь, огражденная крахмальным кружевом и зубчатыми фестончиками, напоминает крепость с башенками и бастионами. В последнем случае сопоставление разрастается до масштабов развернутой метафоры, посредством которой художник соединяет друг с другом два образных комплекса, например брокенскую гостиницу и стилизованный Восток: “вместе с аравийским напитком по моим жилам заструился жаркий Восток, меня овеяло благоуханием восточных роз, ...студенты превратились в верблюдов, служанки из дома на Брокене... — в гурий, носы филистеров — в минареты и т.д.” Сходным образом Гейне превратил пастушка с его овцами и коровами, дружески разделившего с путником свою трапезу, в короля, окруженного придворными:

Пастушок — король счастливый.
Холм зеленый — чем не трон?
Ясным солнцем, как короной,
По утрам увенчан он.
Блеют льстивые овечки,
Словно сонм придворных дам.
Как гофмаршалы, телята
Гордо бродят тут и там...

Особого художественного мастерства требует развернутая метафора, в которой автор сознательно затушевывает границу между планами: «Иные даже утверждают, что город построен во времена

переселения народов, что каждое германское племя оставляло там по одному из своих буйных отпрысков, откуда и народились все эти вандалы, фризы, швабы, тевтоны, саксы, тюрингцы и т.д., которые и поныне, отличаясь лишь цветом шапочек и кисточками трубок, кочуют ордами по Вендерштрассе и вечно устраивают побоища на кровавых полях сражений при Разенмюле, Риченкруге и Бовдене, все еще следуют нравам и обычаям эпохи переселения народов и управляются частью своими князьями — их именуют петухи-вожаки, — а частью древним сводом законов, который называется "Студенческие обычаи" и заслуживает быть включенным в leges barbaroruin». Гейне с необычайным искусством прошивает образную ткань двойной ниткой, — сквозными элементами, которые равно принадлежат обоим планам и меняют свой колорит в зависимости о того, в какой плоскости — древней истории или современного студенческого быта — мы их располагаем (племена/народности, орды/ватаги, сражения/драки, племенные вожди/заводилы, древний свод законов/студенческий обычай). Столь же искусно выполнены и развернутые олицетворения горных рек — царственной Ильзы, сумрачной Боды и шаловливой Зельки, в которых — вполне в античном духе — антропоморфное начало тесно сплетается со стихийным. Метафорический способ организации, в основе которого лежит ассоциативное мышление, был для романтиков не столько антиподом, сколько альтернативой сугубо аналитическому мышлению. В самой метафоре присутствует аналитическое начало; обладая мощным синтетическим зарядом и обеспечивая цельность образа, она все же подразумевает изначальную раздельность слагаемых. Мы испытываем от метафоры эстетическое удовольствие лишь постольку, поскольку мы способны распознать сопрягаемые части и оценить преодоленную трудность, а равно и синтезирующую силу художника.

2. По реалистической мерке операцию моделирования следовало бы признать вымыслом, фантазерством, а не отражением действительности, поскольку она достраивает объект в *сознании*. Вместе с тем моделирование, снижая достоверность[9], — ибо оно отступает от непосредственных впечатлений — если вдуматься, одновременно расширяет объем картины, стремясь к той же исчерпывающей полноте, на которую претендуют и "объективные" факты. Моделируя объект, мы признаем ограниченность всякого восприятия, поскольку и сам наблюдатель, и его объект, и среда, окружающая их, локализованы во времени и пространстве. При моделировании мы пересекаем границы заданного "здесь" и "сейчас" и, несом-

[9] Петер Алленшпах пишет в этой связи о "диалектике возможного и действительного" [Allenspach, 1977, S. 58].

ненно, расширяем обзор, а значит, объективируем картину, включив в нее и специфику субъекта, и переменность объекта, игнорируемые адептами объективности.

Самый очевидный, хотя и не тривиальный, способ модифицировать объект — это перенести его в иной контекст, вообразить его в иных обстоятельствах. Например, валуны на склонах Брокена могли бы стать мячами, которыми ведьмы перекидываются на своем шабаше; подмастерье, которого рассказчик встретил днем, был настолько худ, что ночью, через него просвечивали бы звезды; немец, выставленный на обозрение в Китае, безропотно уступал бы лучшие куски местным собакам; буйный националист из Грайфсвальда "явно принадлежал к эпохе, когда вши благоденствовали, а парикмахеры чуть не подыхали с голоду"; сам путешественник, оказавшись на монетном дворе, представляет себе серебряный дождь и резюмирует: "кажется, начни талеры падать с неба, у меня оказались бы только дырки в голове". Применив этот принцип модификации к временно́й шкале, мы получим столь любимые Гейне и романтиками в целом "генетические" описания, которые реконструируют прошлое объекта, его предысторию, или прогнозируют его будущее. Вот характерный пример из пейзажной зарисовки: елям "не так уж легко дался их рост, в юности им пришлось солоно. В этом месте гора усеяна большими гранитными глыбами, и большинство деревьев было вынуждено своими корнями обвивать эти глыбы или расщеплять их, с трудом отыскивая почву, чтобы питаться". В портретных изображениях творческая активность "реставратора" проявляется еще заметнее: "Старшая дама оказалась матерью более молодой, и у нее также были благородные формы. Во взоре ее таилась болезненная и мечтательная грусть, губы хранили отпечаток строгой набожности, но мне все же показалось, что некогда эти уста были прекрасны, они много смеялись, их много целовали и они отвечали на много поцелуев. Ее лицо напоминало некий Codex palimpsestus, где сквозь черную, недавно написанную монашескою рукою страницу из Отцов церкви проступают полустертые любовные стихи античного поэта". В шаржированном портрете произвол при реконструкции прошлого, а вместе с ним и экстравагантность переходов, естественно, возрастают: "Другая дама — сестра господина — представляла собой полную противоположность первой. Если та вела свою родословную от тучных фараоновых коров, то вторая, несомненно, происходила от тощих"; "у него был такой вид, словно это он открыл причину падежа скота". В отдельных случаях, например при изображении шахтерской династии, Гейне проецирует увиденное в будущее: бабушкины сказки «не раз проплывут перед ним, когда он, уже взрослым человеком, будет работать в одиночестве ночных штолен

“Каролины” и, может быть, станет пересказывать их, когда милой бабушки давно уже не будет на свете, а сам он — уже сребровolосый, угасший старец — будет сидеть, окруженный внуками, против большого шкафа за печкой». Для читателя благодаря генетическому описанию создается эффект симультанности: прошлое не отделено от нынешнего облика объектов, но содержится в нем, проступает сквозь внешность предметов, подобно строкам античной поэзии, скрытых под слоем средневековой летописи. Если прошлое — это незавершенная, а будущее — неразвернутая деятельность, и обе в остаточной либо потенциальной форме содержатся в настоящем, то противопоставление того, что *есть* (= наличествует) и того, что было/будет (= отсутствует) лишается своей метафизической остроты.

Заметно реже Гейне использует другую форму модальности, к которой охотно прибегал кумир его юности Гофман, — гипотетическую смену перспективы. В этом случае видоизменяется не контекст, а наблюдатель: “Если бы я глазами мальчика увидел эту молодую красавицу в описанной мною позе, и еще на Брокене, я бы непременно решил: вот фея этой горы, и она только что произнесла заклинание, от которого все внизу кажется таким волшебным”. Во время разговора с госларским обывателем, который относится к природе сугубо утилитарно, рассказчик ненадолго “перенимает” прозаическую перспективу, подобно Ансельму, попавшему под воздействие Вероники: “Пока он шагал рядом со мной, мне казалось, что природа утратила все свои чары, но как только он исчез, деревья вновь заговорили, солнечные лучи зазвенели, цветы в лугах заплясали, и голубое небо обняло зеленую землю”.

Смягченной формой моделирования, полагаю, можно считать крайне характерное для романтизма “размывание” предметов процессами. В механистической картине мира действие в конечном счете выполняло атрибутивную роль: не являясь самим предметом, оно отражало перемещения последнего. Романтическая поэтика перенесла акцент с плотных предметов на процессы, которые совершаются с ними или в них. Соответственно у Гейне объектом изображения становятся процессы, а предметам отведена роль материала или формы. Самый простой способ перевернуть соотношение предметов и процессов — это высветить движения, не обрисовав столь же ярко их источник: “Когда я вошел в общую комнату, там царило шумное оживление <...> тут щиплют щечки, там поют, резвятся, танцуют, горланят, спрашивают, отвечают, желают счастливого пути, хорошей погоды, доброго здоровья, обмениваются прощальными приветствиями”. Безусловно, Гейне ни в коей мере не ограничивается описанием заведомо динамических картин. Его описания динамичны постольку, поскольку он пере-

водит в движение все, в чем слышится ритм или совершается некая перемена, поэтому движением у него пронизаны даже самые идиллические картины природы: “Я поднимался на холмы и горы, смотрел, как солнце пытается разогнать туман, радостно погружался в трепещущие леса, а вокруг моей размечтавшейся головы позванивали белые колокольчики из Гослара. Горы стояли в белых ночных одеждах, ели отряхивались, пробуждаясь от сна, свежий утренний ветер завивал пряди их длинных зеленых волос, птички пели утреннюю молитву” и т.д.

Показательную метаморфозу переживают под пером Гейне и традиционные статические описания, составленные на первый взгляд в стилистике путеводителя, например краткая характеристика центральной площади Гослара: «У одной из этих башен, именуемой “Крепость”, до того толстые стены, что в них высечены целые комнаты. Площадь перед городом, на которой происходят знаменитые состязания стрелков, представляет собой красивую, широкую поляну, а вокруг высятся горы. Рынок невелик, посредине искрится фонтан, и вода его льется в большой металлический бассейн. Во время пожаров иногда бьют в его стенку, и тогда далеко разносятся гулкие удары». Как видим, Гейне переводит в действие едва ли не каждый статический признак: мощные стены позволяют высечь в них комнаты, площадь служит сценой для стрелковых состязаний, о металлический бортик фонтана стучат, оповещая о пожаре. Даже самые устойчивые характеристики (высота, угол наклона) столь малоподвижного объекта, как Брокен, он остроумно преобразует в динамическую картину: “Мне кажется, даже Мефистофелю приходится попыхтеть, когда он восходит на свою любимую гору”. В русле романтической традиции любой внешний признак может быть прочитан как знак, отражающий действительные, развернутые или потенциальные, неразвернутые процессы, в которые предмет может быть вовлечен. Не случайно “Путешествие по Гарцу” венчает гимн единому жизненному потоку, любимой романтиками воздушной стихии, которая пронизывает все формы материи — весеннему воздуху, который изливается на дома, улицы, людей, птиц, деревья. Сделав предметы материалом процессов, романтики размывают границу между собственно предметом, который ранее понимался статически, и его движением, между его сущностным (объективным, твердым, постоянным, независимым от контекста) “ядром” и его случайными (субъективными, переменными, контекстуально обусловленными) атрибутами. Теперь и динамический импульс, и облекающая его материя в равной степени определяют объект.

3. Когда Фридрих Шлегель требовал от литераторов “привести поэзию в соприкосновение с философией” [Шлегель, 1983, с. 294],

когда Шеллинг говорил о “смыслообразе”, они предлагали новый тип отношений между изобразительным и абстрактно-идеологическим планом, который радикально отличался от канонов Просвещения. В век разума образу отводилась служебная роль блестящей упаковки, необходимой для восприятия публикой абстрактных “истин”; “дидактическая” (по определению Ф. Шлегеля) поэзия охотно прибегала к аллегории, в которой абстракция более чем явственно проступала за обедненной наглядной формой. Романтики же односторонней аллегорической связи между интеллектуальным “смыслом” и чувственным “образом” противопоставили двустороннюю, символическую, взаимозависимость. Символ, как и аллегория, предполагает расхождение между наглядным и умозрительным планом, однако, вместо односторонней связи (знак выражает определенный смысл), чувственное и абстрактное в нем отражают, дополняют и корректируют друг друга. На уровне композиции таким же способом должны были соотноситься описательные и рефлексивные элементы, что и демонстрирует Генрих Гейне. Блестяще владея богатым арсеналом риторических приемов, он не чурается сентенций, однако мысли его никогда не принимают форму силлогизмов, не суммируют и не обобщают наглядную картину, а, скорее, служат комментарием и дополнением к ней. Изобразив изъеденные временем, но прочные и долговечные руины феодального замка, Гейне резюмирует: “Так же, как с древними замками, обстоит дело и со старыми поколениями”. Сходный вывод венчает описание кряжистых и упрямых елей: “Так же стоят в жизни и те великие люди, которые окрепли и утвердились, преодолев первоначальные преграды и препятствия”. По форме подобные сентенции напоминают басенную мораль, с той разницей, что у Гейне сентенция, примыкая к образу, не объясняет и не исчерпывает его. Отсюда свободный порядок, в котором Гейне сочетает абстрактное и конкретное: “Может быть, я и заблудился. Вечно выбираешь окольные пути и тропинки, воображая, что так скорее достигнешь цели. Как в жизни, так бывает и на Гарце”. Если бы образный план иллюстрировал некую идею, служил единичным примером общего закона, как то свойственно дидактической литературе, то возвращаться к чувственному феномену после умозрительной, итоговой формулы было бы незачем. Гейне же, отметив жизнестойкость старых поколений, возвращается к облику одного из феодальных замков, а после сентенции о великих людях продолжает описание елового бора (“По веткам елей прыгали белки...”). Каждый раз, обобщив чувственный материал, Гейне спешит вернуться в план чувственно-конкретного, который перебивает рассуждение о стремительном ходе истории (“Мы живем в знаменательную эпоху: тысячелетние соборы сносят, а императорские троны сваливают

в чулан. Некоторые достопримечательности покойника-собора выставлены теперь в церкви св. Стефана"), о прирожденной верности немецкого народа ("Подобно немецкой верности, огонек шахтерской лампы, горевший ровным светом, спокойно и уверенно вел нас по лабиринту шахт и штолен"), или о произрастании из быта народной волшебной сказки ("Какой бы недвижно-спокойной не казалась жизнь этих людей, все же это настоящая живая жизнь. Древняя трясущаяся старуха, сидевшая за печкой против большого шкафа, может быть, просидела там уже четверть века..."). Часто поэт не завершает строительство силлогизма и посреди предложения срывается в изобразительный план: "Нигде нет такого живодерства, как в Геттингене, и нередко, наблюдая, как несчастная хромая кляча ради скудного пропитания обливается потом..."). Быстрые и непринужденные переходы от конкретного к абстрактному и обратно свидетельствуют о равноправии двух начал: рефлексия прерывает описание и дает ему новый импульс, описание перебивает рефлексию и направляет ее в новое русло. Тем самым Гейне включает сентенцию в познавательный процесс, однако не на правах означаемой истины, а как звено в бесконечной смене восприятия и рефлексии[10].

В предисловии к французскому изданию "Путевых картин" Гейне отводит себе роль театрального индейца: его стрелы пугают, удивляют, но не разят, "ибо я затупил их наконечники". "Ныне они совершенно безвредны и безобидны, и вы можете развлечься, рассматривая их пестрое оперение; даже ваши дети могли бы поиграть ими". Поэт словно бы предлагает читателям, вспомнив детство, принять участие в яркой, увлекательной игре: "Эта книга — балаган. Войдите, не бойтесь. Я не такой злой, как кажется". "Путешествие по Гарцу" по своей тональности и задаче — не инвектива, не остроумная сатира, скорее оно напоминает феерию, каприччио в гофмановском духе. Путевые очерки молодого Гейне пронизывает прежде всего созидательный восторг, а не разоблачительный пафос, их магистральной темой является эмансипация, раскрепощение творческого мышления. Как и многие романтики, Гейне видел себя проводником, модератором между взрослыми и детьми, цивилизацией и природой, "прекрасным парижским светом" и "неприлизанными" немцами, восстанавливающим живую связь между половинками расколотого надвое мира. "Речь больше

[10] Немецкие исследователи выделяют в "Путевых картинах" устойчивую оппозицию «наблюдения и комментария, образа и понятия, темы и афористической "виньетки", перечисления и резюмирующего вывода» [Heinrich Heine: Epoche, Werk, Wirkung, 1980, S. 130]

не идет о насильственном ниспровержении старой церкви, но о создании новой, и, далекие от желания уничтожить жречество, мы хотим теперь сами стать жрецами", — объявляет Гейне. На мой взгляд, именно поиски новой гармонии, игровой и подвижной, основанной на равноправном взаимодействии противоположных начал, подарили "Путешествию" Гейне вечную молодость.

Список литературы

Дейч А.И. Поэтический мир Генриха Гейне. М.: Гос. изд. худож. лит-ры, 1963.

Гиждеу С.П. Генрих Гейне. М.: Худож. лит-ра, 1964.

Шлегель Ф. Эстетика, философия, критика. М.: Искусство, 1983. Т. 1.

Allenspach P. Heinrich Heines "Reisebilder": kritisch-utopische Struktur und literarische Reflexion. Clausthal, 1977.

Heinrich Heine: Artistik und Engagement. Hrsg. von Wolfgang Kuttenkeuler. 1 Aufl. Stuttgart: Metzler, 1977.

Heinrich Heine: Epoche, Werk, Wirkung Von Michael Behal, Martin Bollacher, Juergen Brummack, Bernhard Mann, Juergen Walter. Muenchen: Beck, 1980.

Heinrich Heine und die Romantik. Hrsg. von Markus Winkler. Max Niemeyer Verlag. Tuebingen, 1997.

Поступила в редакцию
15.02.2010