Максимов Борис Александрович, кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова; e-mail: esprit25@rambler.ru

НЕРЕЛИГИОЗНОЕ ОТРЕЧЕНИЕ: «РОМАНТИЧЕСКАЯ ШКОЛА» ГЕНРИХА ГЕЙНЕ

В настоящей статье освещаются идеологические положения «Романтической школы» Гейне – одного из первых и одного из самых противоречивых исследований, посвященных романтизму. Парадоксальным образом претензии Гейне к романтикам во многом перекликаются с критическими суждениями его непримиримых оппонентов из «католической партии». Оба лагеря отказываются от многогранной, последовательно диалектической, комбинаторной картины мира в пользу иерархической, монолитной и устойчивой системы, фактически возвращаясь к установкам классицизма и средневековой схоластики.

Ключевые слова: *Гейне, романтизм, идеология, регрессия, инвектива.*

Boris A. Maximov, PhD, Associate Professor at the Chair of Foreign Journalism and Literature, Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University; e-mail: esprit25@rambler.ru

IRRELIGIOUS RENUNCIATION: HEINRICH HEINE`S ESSAY "THE ROMANTIC SCHOOL"

The article below examines the ideological strategies in Heine's "The Romantic school" – one of the earliest and one of the most controversial studies in Romanticism. Paradoxically enough, Heine's grievances against the romantic mindset resemble closely that coming from the "catholic party", i.e. from his most ardent enemies. Both parties relinquish a complex, consequently dialectic, combinative world-view in favour of more hierarchical, solid and steadfast conceptions de facto dropping back to classicistic and scholastic patterns.

Key words: *Heine, Romanticism, ideology, regression, denunciation.*

Род сочинений, к которому принадлежит «Романтическая школа», принято называть спорными. Причиной тому не столько жанровая разноплановость (очерк? культурологическая штудия? серия портретных зарисовок и анекдотов? памфлет?), сколько идеологические противоречия, которыми полон этот текст, при всей хлесткости авторских формулировок и категоричности суждений. Перед нами одна из первых масштабных попыток описать романтизм как целостное (и завершенное) культурно-историческое явление – не случайно труд Гейне, едва обосновавшегося в Париже, потребо-

вал нескольких лет интенсивной работы. Это не объективированный исторический обзор в духе Гервинуса, более того, автор не скрывает своей причастности и пристрастности, он смотрит на романтизм глазами очевидца и участника лишь недавно отзвучавших событий. И он, самый талантливый поэт германской романтической школы, клеймит и развенчивает традицию, в которой создавались его знаменитые лирические циклы и к которой он причислял себя не только в студенческую пору, но и в годы угасания в «матрасной могиле». Западные исследователи романтизма, начиная от Рудольфа Гайма, Рикарды Хух и Фрица Штриха, долгое время обходили эту провокационную статью (точнее, серию статей) стороной, научный интерес она стала привлекать лишь со времен студенческой революции[1]; на востоке Германии ее по идеологическим причинам канонизировала марксистская критика, выделив прежде всего политическую, памфлетную составляющую[2]. И хотя академическая наука долгое время избегала прямых ссылок на статьи Гейне, его полемическая работа существенно повлияла на трактовку романтизма историками литературы – начиная от капитальных трудов Карла Розенкранца (1838), Роберта Пруца (1847) и Германа Геттнера (1850)[3], сочинений Георга Брандеса и вплоть до позднейших «школьных» представлений о романтиках – экзальтированных, далеких от жизни, непрестанно конфликтующих с действительностью, обращенных в прошлое, бесплотных, хаотичных (подобные восходящие к «Романтической школе» штампы господствовали еще и в начале двадцатого века, как с горечью констатировал Александр Блок). Тем интереснее будет проследить идеологические тенденции и противоречия, отразившиеся в этом ярком полемическом документе. В первую очередь меня интересуют вопросы о том, в какой мере идеологические установки Гейне отклоняются от романтической традиции и какие аргументы он использует для ее дискредитации?

От романтиков Гейне унаследовал диалектический взгляд на историю, которую питает взаимодействие контрастных сил. Однако, если в романтической традиции (вспомним культурологические рассуждения Новалиса, Ф. Шлегеля, Шатобриана, Готорна) акцент делался на перерождение, на создание новых сочетаний, то Гейне все виды взаимодействия сводит к непримиримой борьбе двух изолированных антагонистических партий. Именно так Гейне, оправдывая грубые нападки на своего учителя А.-В. Шлегеля, представляет смену литературных стилей: «в литературе, как в ле-

сах североамериканских дикарей, сыновья убивают отцов, как только те становятся стары и слабы» [188][4]. Культурная жизнь в его изображении до крайности военизирована: Лессинг «был литературным Арминием» [155], Фосс «боролся с ... иезуитски-аристократическим чудовищем ... и ... нанес ему основательную рану» [167], Шиллер «пошел в бой» [176] за идеалы революции, политически индифферентного Гёте атаковали с двух сторон: «в то время как черный поп колотил его распятием, неистовый санкюлот лез на него с пикой» [179]. В сходных категориях описываются и дела «романтической школы»: так, фантазия Тика служила казной, «из которой Шлегели оплачивали военные издержки своих литературных походов» [205]. Как видим, Гейне далеко отступает от романтической диалектики. Прежде всего, настораживает *ожесточенность* и *тотальность* идеологической борьбы – это не игровая, конкурентная, тактическая борьба, а всегда **война** на уничтожение, в которой альянсы, обмены, новые комбинации исключаются; единственно мыслимый исход – уничтожение противника («но мы раздавим ей голову, этой старой змее!» [269]. Иначе представляли себе диалектический процесс романтики, которые в любой оппозиции (будь то мужское и женское начало, индивидуальное и массовое, цивилизация и стихия) усматривали не только контраст, но и аналогию. Для Шеллинга, Новалиса, Баадера, Герреса, Зольгера конфликтные партии являлись антагонистическими в одном отношении и родственными – в другом, без этого не осуществился бы синтез. По той же логике Шелли, убежденный революционер и атеист, мог восхищаться Китсом, аполитичным поклонником язычества, и называть своим учителем Вордсворта, христианина и умеренного консерватора.

Итак, полемическая цель, которую Гейне преследует в «Романтической школе», требует резких и однозначных оценок, вынуждая автора расчленять современную ему культуру на два враждебных друг другу изолированных идеологических лагеря. Критерием ему служит отношение к линейно и непротиворечиво понимаемому прогрессу, к вектору социально-политического развития общества. По Гейне, смысл и ценность искусства заключается в том, чтобы поддерживать или катализировать это развитие[5]. Иными словами, искусство призвано не столько отражать эпоху в полноте и противоречиях, «словно мутный отблеск в негладко отполированном зеркале» (известная формула Гофмана), сколько пропагандировать одну, а именно перспективную, идеологиче-

скую тенденцию. Подобная абсолютизация идеологии отдаляет Гейне от романтиков, стремившихся отображать культурные эпохи комплексно. В частности, говоря о христианстве, Гейне почти не касается религиозных сюжетов или обрядовости; религию он, в отличие от романтиков, не сближает с мифологией[6], но сводит к идеологии – а именно, спиритуализму, то есть крайней форме идеализма, санкционирующей подавление всего плотского духом. Искусство выступает проводником определенной идеологии: здесь Гейне возвращается к представлениям, общим для средневековой схоластики, Просвещения и нарождающегося марксизма, но чуждым взглядам Новалиса, Клейста, Гофмана, Шелли, Китса, Лермонтова, По, Готорна и так далее. Романтикам свойственно было проводить аналогии между различными сферами бытия – политической системой, культурой, экономикой, религией постольку, поскольку в каждой из них обнародует себя общий закон формообразования, единый дух. В этом смысле Гейне отказывается от романтического универсализма, представляя искусство не *аналогом*, но непосредственным воплощением идеологии (социально-политической, эстетической, религиозной): после того, как идеология оформилась на теоретическом уровне, художники сознательно транслируют ее в произведениях искусства. Так, «г-ну Тику пришлось одновременно писать для школы вышеупомянутые сатирические комедии и изготовлять по новейшим эстетическим рецептам множество поэтических произведений всех родов» [205], Захария Вернер, поняв, «чего добиваются» Шлегели, «сделал все возможное, чтобы творить в их духе» [250]. Соответственно, градус критики возрастает от художников к теоретикам. Гейне отдает должное таланту Тика и Брентано, Гофмана и Фуке, Арнима, Уланда и Мюллера, но нещадно бранит философов: Шеллинга он объявляет скорее неудавшимся поэтом, чем философом, в отношении Шлегелей опускается до физиологических выпадов – вроде намеков на импотенцию Августа или обжорство Фридриха, Герреса сравнивает с гиеной. О поэтах Гейне сожалеет, он журит эти заблудшие души, которые по неразумию обратили собственный талант против общественной эволюции, идеологов же он клеймит – это бесы, совратившие художников и сделавшие их орудием регресса.

Серия статей Гейне задумана как публичное разоблачение влиятельного культурного феномена, в основе которого лежит **противоположная** общественной динамике идеология. Програм-

мными для «Романтической школы» можно считать слова, брошенные в адрес Фуке – «несвоевременный певец». Хотя Гейне и расточает комплименты г-же де Сталь, он твердо намерен рассеять тот заманчивый флер, которым энергичная француженка окружила немецких идеалистов, не случайно «Романтическую школу» во французском издании Гейне включил в состав собственной книги с красноречивым заглавием – «О Германии». Одновременно – а статьи выходили на двух языках – он стремится дискредитировать романтизм в глазах немцев как ретроградное течение мысли, которое противится естественной эволюции общества, то есть прогрессу. В биполярной исторической схеме по одну сторону баррикад, в стане реакции, оказываются католики по вероисповеданию, спиритуалисты в философском отношении, аристократы относительно вкуса и морали, сторонники деспотии – в политике, националисты по самоидентификации. Ненавистную им идеологию прогресса выражают протестанты по вере, материалисты в философии, буржуазия по морали и вкусам, либералы или, говоря современным языком, демократы по политическим убеждениям, космополиты по самоопределению. Прогрессивная идеология пропагандирует равноправие, разум, чувственность и цивилизацию, реакционная – защищает угнетение, безумие, аскетизм и варварство. Построив столь безотносительную метафизическую оппозицию, Гейне становится перед дилеммой: либо он должен признать, что история допускала самые разнообразные сочетания выделенных им элементов, и отказаться от однозначных оценок вроде «прогрессивности» или «реакционности», – либо ему придется перекраивать культурно-исторический процесс в угоду двоичной, черно-белой схеме. Гейне выбирает последнее. В борьбе с материалом он регулярно совершает недопустимые экстраполяции. К примеру, бедра тициановской Венеры и виттембергские тезисы Лютера оказываются у него в одной – протестантской – партии, противопоставленной «старчески угрюмому, изможденному католичеству» [154]. Лютер, враг католицизма, выступающий за демократизацию религии, автоматически попадает в партию прогресса и, следовательно, объявляется адептом чувственных удовольствий, «упоенного жизнью веселья», борцом против иссушающего аскетизма католической церкви (притом, что исторический Лютер боролся против *излишеств* католической церкви, погрязшей в роскоши и чувственных удовольствиях). Другой жертвой механического пе-

реноса становится «рыцарский и олимпийско-католический Аристофан» [196]: поскольку прославленный комедиограф бранил «демократических», «буржуазных» Сократа и Эврипида и хвалил добрые старые нравы, Гейне причисляет его – невзирая на площадной юмор, грубый тон, откровенную чувственность и «материальность», реабилитированные в свое время в диссертации юного Ф. Шлегеля – к партии регресса, возведя Аристофана в рыцари, аристократы и католики. Если некто пересмотрел со временем свои взгляды и, следовательно, переместился из одного лагеря в другой, то на граничной меже он разом меняет все прежние свойства на противоположные: «и вот, когда Фриц Штольберг торжественно перешел в католичество, отрекся от разума и любви к свободе и превратился в поборника обскурантизма» [168] – в изложении Гейне друг Лессинга, человек рассудительный, просвещенный и гуманный, после обращения в католицизм вмиг утратил разум, просвещенность и сделался мракобесом. Факты, которые нарушают стройность биполярной модели и которые Гейне из приличия считает должным упомянуть, он объявляет недоразумениями. Так, главное переводческое достижение Августа Шлегеля, представителя средневековой, реакционной идеологии – великолепный перевод трагедий Шекспира, драматурга Нового времени – «имело исключительно полемические цели, обсуждение которых слишком отвлекло бы нас в сторону» [159]; выбор Шлегелями, католиками и ретроградами, в качестве образца современного автора, да к тому же еще и великого язычника Гете также объясняется окказионально: они просто не нашли никого более подходящего из здравствующих поэтов, кроме того, от Иены до Веймара приятно было прогуливаться по тенистой сливовой аллее. Неудобство, связанное с тем, что г-жа де Сталь, француженка, феминистка, женщина передовых взглядов восхищается немецкими ретроградами, Гейне устраняет, разделив ее позицию на истинную и ложную, чужеродную половину: «Там, где г-жа Сталь остается собой, где с присущей ей широтой чувств она высказывается непосредственно от всего своего пылающего сердца, во всем блеске фейерверков своего острого ума ... – там ее книга превосходна и полезна. Но когда она начинает поддаваться чужим нашептываниям, когда она прославляет школу, существо которой ей совершенно чуждо и непонятно ... – тогда ее книга становится жалкой и безвкусной» [145], в другом месте он утверждает, что г-же де Сталь стоило не-

малых усилий восхищаться наивностью немецкой литературы. Согласно делению на прогрессивный и реакционный лагеря, г-жа де Сталь не могла симпатизировать немецким романтикам, а если это и происходило, значит, она не была самой собой.

Столь же непроницаемую границу Гейне возводит между отдельными культурными эпохами, не допуская, что новая эпоха может вбирать в себя и перерабатывать архаические пласты. Германский романтизм, по определению Гейне, был «не чем иным, как воскрешением средневековой поэзии, как она проявилась в песнях, созданиях живописи и архитектуры» [146]. Как видим, речь идет о буквальном *воспроизводстве* отживших форм. От романтической спиралевидной модели, согласно которой новая культурная эпоха впитывает – притом избирательно – элементы прежней, включая их в новый контекст, Гейне возвращается к прогрессистским воззрениям на культурно-исторический процесс: они допускают только два вектора – вперед или назад, и лишь два варианта развития – создание новой формы или воспроизводство старой. Соответственно, романтики у Гейне не используют и не преобразуют средневековые жанры или образы, но *копируют* их: «Тик в "Штернбальде" и некий Вакенродер [рекомендовали] грубые, наивные начатки искусства в качестве образцов» [160], художники романтической школы стремились «воссоздать божественную неуклюжесть этих чудо-картин и священное косноязычие этих чудо-поэм – словом, всю неизъяснимую мистику старинных творений» [164]. Сквозь «Романтическую школу» красной нитью проходит обвинение во вторичности, в повторе – не только применительно к средневековью. «В полемике г-да Шлегели были целиком подражателями старика Лессинга» [158], Шеллинг образно изложил учение Спинозы – если очистить Спинозу от сухой математической формы, получится Шеллинг; экспериментальная форма комедий Тика «уже существовала в народе ... Италии», «большинство персонажей заимствовано» у Гоцци [202]. Вопрос о преобразовании, о переработке древнего материала Гейне игнорирует. Показателен его комментарий к «Волшебному рогу мальчика»: Брентано и Арним «издали вдвоем собрание песен, частью услышанных у народа, частью взятых из летучих листков и редких старопечатных книг» [226]. О серьезной переработке фольклорных текстов, о том, что по меньшей мере треть сборника представляют авторские творения «издателей», словом, о ярко выраженном авторском начале, которое немедленно отметил и раскритиковал

Якоб Гримм, Гейне даже не упоминает. Единственное различие между произведениями древности и романтическими копиями он видит в неполноте и разреженности последних, сравнивая романтическую продукцию с дистиллированной водой.

Как обосновывает Гейне «прогрессивность» одной и «реакционность» другой партии? И чем мотивирует он безнадежные и бессильные, с точки зрения исторического прогресса, попытки воскресить отжившую идеологию – христианский спиритуализм? Гейне признает, что на заре средневековья христианство придало импульс развитию варварских племен: «спиритуализм оказался благотворным для пышущих здоровьем народов Севера; слишком полнокровные тела варваров подверглись христианскому одухотворению; началась европейская цивилизация. (...) она сумела укротить зверство северных варваров и обуздать грубую материю» [148]. Однако уже в годы Реформации, во времена легендарного Фауста, зарождается новое социально-политическое движение, устремленное к политической эмансипации, к материализму и научному знанию, сулящее нам, «наконец, те наслаждения, которых так долго обманом лишала нас религия ... земное равенство, политическое братство, блаженство еще на земле» [183]. На государственном уровне прогрессивная тенденция впервые претворилась в жизнь в абсолютистской Франции времен Людовика XIV, первым современным автором Гейне называет Расина. О причинах, по которым в Европе, вопреки социально-политическому прогрессу и наперекор поступательному движению от спиритуализма к материализму, вновь оживилась христианская идеология, пропагандируемая «романтической школой», Гейне пишет бегло и смутно: то он видит в романтизме реакцию «на трезвенную манию просветительства» [157], на рассудочное подражание греческим образцам, то допускает, что «честных в своих исканиях» романтиков «принудило бежать от современной действительности... недовольство нынешней религией денег» [249], культом собственничества, который, по-видимому, неизбежно сопутствует модернизации. В обоих случаях получается, что романтики чересчур остро отреагировали на побочные эффекты движения к новой классической эпохе[7]: заметив лишь уродливые формы и крайности общественной эмансипации, они отвернулись от прогресса и, подобно александрийским ученым, задумали реанимировать прошлое.

Коротко говоря, сверхзадача «Романтической школы» заключается в том, чтобы доказать несостоятельность – и творческую, и

даже физическую – художников и мыслителей, которые поэтизируют старый, отживающий – с точки зрения прогрессистов – пласт жизни. В эстетическом отношении ретроградам угрожает диссоциация, распад формы. О хаосе, подстерегающем романтиков, напоминает лейтмотив безумия; Гейне сравнивает немецкий Парнас начала века с приютом умалишенных, удивляется, отчего Захарию Вернера не засадили в сумасшедший дом, рассуждает о «безумно хохочущей музе» Брентано – вся статья пестрит подобными характеристиками. По мысли Гейне, безумие проявляется не столько в экзальтации романтиков, сколько в *бессвязности* их творений – в этом смыкаются портреты столь различных по складу натур, как Гёррес и Жан-Поль. В книгах первого «царила величайшая сумятица понятий и слов... Он ... похож на [Вавилонскую] башню, где тысячи мыслей кишат и перекликаются, и бродят и препираются, причем одна не понимает другой» [215]; у Жан-Поля «периоды ... состоят из маленьких комнатушек, иногда настолько тесных, что когда там сталкивается одна идея с другой, то обе разбивают себе головы ...» [246]. Внутренний разнобой романтиков Гейне противопоставляет цельным, крепко спаянным натурам просветителей. В стилистическом отношении речь идет о бессвязности диалогического и процессуального письма романтиков, которое, по Гейне, проигрывает монолитному и ясному слогу Гете, Лессинга и Фосса.

Далее, Гейне внушает читателю, что творческий порыв, направленный на анимацию отживающих форм и традиций, на деле оборачивается деструктивным актом, заведомо бесплодным. Теоретики романтизма в его версии главным образом отрицают и чернят плоды классицизма и просвещения. К примеру, А.-В.Шлегель «славою своей ... собственно, обязан лишь неслыханной смелости, с которой он нападал на существующие литературные авторитеты. ... Его слава – внебрачная дочь скандала» [193]. Лик смерти видится автору в творениях Новалиса, Гофмана и Арнима, и даже в беззаботной музе Брентано сидит бесенок-разрушитель: «ее высшим наслаждением было разрывать драгоценные шелковые и парчовые ткани ... ее страсть к разрушению очаровательна» [225]. Хотя Гейне и признавал заслуги романтиков в исследовании древней культуры, в изучении – и реабилитации – фольклора, однако в творческой и теоретической *продуктивности* романтикам он отказывал: «Но что мне сказать об их рецептах изготовления совершенных произведений искусства? Тут г-да Шлегели обнаружили бесси-

лие», они «не могли предложить никакой новой теории» [159]. Увы, Гейне стоял у истоков той фатальной традиции, которая – независимо от отношения исследователей к романтизму – придавала этому явлению сугубо негативную окраску, говоря об *анти*филистерской направленности, *а*социальности, бегстве от цивилизации, *ир*рационализме, *дис*гармоничности, *не*признании правил, *не*завершенности формы, стирании жанровых границ и т.д. Многолетнее господство «негативного» подхода в западном литературоведении поколебалось – после отдельных попыток, предпринятых культурологами в десятые и двадцатые годы прошлого века – лишь в 1960–1970-х гг.

Если же «ретроградная» литература или философия и выглядит одухотворенной и дееспособной, то Гейне усматривает здесь обман, симулякр. Подобно врачу, он ставит романтикам диагноз – малокровие, недостаток жизненной силы; об этом красноречиво свидетельствуют «изнеженная и слабая рука» [158] Августа Шлегеля, его тщедушное «тельце», которое «было так тонко, так изможжено, так прозрачно, что он казался воплощением духа и, можно сказать, являлся символом спиритуализма» [199], картину завершает прозрачный намек на половое бессилие. Похожие симптомы Гейне обнаруживает и у Тика («нечто неопределенное, неуверенное, известная слабость ... были присущи ему всегда. Этот недостаток силы и решительности слишком явно сказывался во всем, что он делал и писал» [208]). Бодрую и деятельную натуру Гофмана или Новалиса он объявляет поддельной личиной, в которую рядится телесная немощь, да и сама «их поэзия была, собственно, болезнью», на щеках Новалиса рдеет «чахоточный румянец», искрометная энергия Гофмана – это «не пламя гения, а огонь лихорадки» [219]. Печатью слабости и телесного недуга отмечен даже милый сердцу Гейне Уланд, который «наивные, устрашающие и могучие тона средневековья ... растворяет в болезненно-сентиментальной меланхолии» [262]. И снова в качестве эталона выдвинуты здоровые, крепкие телом сыны просвещенного XVIII в., не только Лессинг и Фосс, но и Гёте, уподобляемый могучему дубу. В дальнейшем образ неуравновешенного и болезненного романтика надолго укоренится в литературоведении, невзирая на то, что биографические свидетельства о жизни Байрона и Гюго, Ирвинга и Мелвилла, Верди и Вагнера, Вальтер Скотта и Эйхендорфа, Констебля и Айвазовского и других видных представителей романтизма убедительно опровергают этот стереотип.

Когда художник отвернулся от перспективных, прогрессивных общественно-политических тенденций, тогда народ, по мысли Гейне, казнит его равнодушием. Успех романтических песен, романов, новелл у широкой публики противоречил картине вымороченного и неактуального искусства, которую рисует Гейне, поэтому он всячески умаляет и охват аудитории, и силу воздействия. Тик «был только астральной лампой эстетических чаепитий ... широкая публика не знает ни одной песни этого великого лирика» [249], Арнима «в народе ... совершенно не знают, и он пользовался известностью только у литераторов» [233]; даже успех Гофмана Гейне обставляет целым рядом оговорок: «У нас, в Германии, Гофман теперь совсем не en voque ... В свое время его много читали, однако лишь люди с нервами слишком сильными или слишком слабыми, чтобы поддаваться воздействию мягких аккордов. Действительно одаренные и поэтические натуры и слышать о нем не хотели» [219]. Единственное исключение сделано для Фуке, которым зачитывалась и герцогиня, и прачка («немногие писатели пользовались столь всеобщим признанием»), однако, всеобщая любовь быстро угасла – культурная публика «отвернулась от несвоевременного певца», и «теперь он имеет читателей только в лице абонентов библиотек для чтения» [253]. Успех романтиков Гейне представляет конъюнктурным и эфемерным явлением, ныне он рассеялся без следа. Август Шлегель к середине двадцатых годов «исчез, и о нем совершенно забыли», творческий опыт его брата, «Люцинда» «вследствие его непристойного ничтожества, был вскоре отвергнут всеми и теперь совершенно забыт» [189], сходная участь постигла и романтическую лирику: «большинство современников Уланда забыто вместе с их стихами, которые теперь лишь с трудом можно разыскать в старых сборниках» [266]. Справедливости ради заметим, что лирика Мюллера была уже в то время известна всем и каждому благодаря вокальным циклам Шуберта (сам Гейне в юности писал Мюллеру восторженные письма), Эйхендорф еще при жизни заслужил имя самого популярного и любимого в Германии немецкого лирика, песни Уланда, по собственному признанию Гейне, распевают на улицах, огромной популярностью пользовались и песни из «Волшебного рога мальчика», к которым приложил руку Брентано; ряд «Духовных песен» Новалиса прочно вошли в рождественский репертуар немецких семей, да и ранняя лирика самого Гейне имела шумный успех как в двадцатые, так и в тридцатые годы. Снова идеологический посыл –

представить романтиков эфемерной и оторванной от социума сектой – ведет к насилию над эмпирическим материалом.

«Романтическая школа» – статья парадоксальная в своей основе. Как иначе назвать памфлет против художественной школы, созданный одним из самых талантливых ее представителей – художником, который в будущей поэме «Атта Тролль», по собственному признанию, вернется к «причудливой мечтательной манере ... романтической школы», а годы спустя в одном из писем назовет себя последним, низложенным легендарным королем романтического царства. Нет ничего удивительного в том, что историки литературы вплоть до второй половины прошлого века в смятении обходили эту полемическую работу стороной. Мне представляется справедливой позиция известного германского исследователя Гельмута Шанце, полагающего, что Гейне, по сути, обрушился на эпигонов романтизма, которые извратили сущность этого течения (Schanze (Hg.), 1967: 11). Действительно, Гейне пишет статью в годы, когда творческие импульсы немецкого романтизма в литературе уже выдохлись, течение мельчало и мутировало; псевдоромантические клише охотно заимствовал бидермейер. Лидеры романтического движения, дожившие до тридцатых годов, испытывали идейный кризис – многие из них (Гейне подробно на этом останавливается) искали утешения в лоне церкви. Однако Гейне, не ограничиваясь критикой эпигонов или упреками в адрес потухших светил, экстраполирует нынешний упадок на романтическую школу как таковую и представляет ее сухой ветвью литературы. Менее пристрастный исследователь романтизма противопоставил бы современное вырождение (которое, к слову сказать, отчетливо проявилось к началу тридцатых лишь в Германии, но не во Франции, не в Америке и не в России) – расцвету школы, Гейне же стирает между ними разницу; кроме того, от причастного к романтизму художника мы ожидали бы скорее сожаления, чем злорадства. Чем объяснить столь очевидную несправедливость и личное ожесточение? В юные годы Гарри самозабвенно декламировал песни Уланда, сидя на берегу Рейна в Дюссельдорфе, сочинил не одну восторженную оду в честь своего университетского наставника Августа Шлегеля, в творчестве отдал дань и рыцарям, и русалкам – теперь повзрослевший поэт, по собственному выражению, «поколотил своих учителей». Но разве не напоминает эта перемена – пускай и с противоположным знаком – эволюцию самих наставников, которые отреклись от «ошибок» молодости и перекра-

ивали свои прежние, полнокровные создания в католическом духе, приправляя, как Брентано, сказки слезами и молитвами, или вычеркивая, как Фридрих Шлегель, крамольное имя Спинозы и оправдываясь в Вене за юношеские симпатии к французской революции? Если старшие романтики совершали, согласно формуле В.М. Жирмунского, акт «религиозного отречения», то в нашем случае впору говорить о «политическом отречении» от романтизма. Позиция Гейне не была уникальной. Ранее лорд Байрон – кумир и «кузен»[8] Генриха Гейне – увлекшись политикой, печатно громил Вордсворта, высмеивал Кольриджа и Китса, отказывался признавать даже творчество своего друга Шелли, противопоставляя им крепость и ясность просветителей. В Париже середины тридцатых годов схожие взгляды декларировал Мюссе, также высоко ценимый автором «Романтической школы». Как ни удивительно, претензии Гейне к романтикам дословно перекликаются с упреками в деструктивности, бессвязности, болезненности, которые адресует им – с противоположного фланга – стареющий, консервативный, католический Эйхендорф (или Саути, или Жуковский). При внешней враждебности лагерей, основу как религиозного, так и политического отречения от романтизма составляет усталость от романтической диалектики и предпочтение ей одноплановой и монолитной картины мира. *На уровне истории циклическая, спиралевидная модель отвергается в пользу прогрессистской (вектор которой может быть как положительным, так и отрицательным); противоборствующие начала изолируются друг от друга, не образуют более сложных сочетаний, тактическая оппозиция перерастает в тотальный, метафизический антагонизм; между искусством и социальной жизнью устанавливается субординация (с тем или иным знаком), искусство идеологизируется, в одном случае его видят проводником религиозно-нравственных принципов, в другом – общественно-политических идей; гармония трактуется не как перевод конфликта в игровую форму, но как снятие конфликта; в повествовании на смену диалогическому процессуальному высказыванию приходит – вернее сказать, возвращается – монолог с афористическими формулами*[9]. Все эти тенденции наглядно проявились в «Романтической школе» и все они ведут от романтических экспериментов назад к классицистским доктринам, и далее – к средневековой схоластике.

Не секрет, что художественная практика Гейне часто противоречила его собственным теоретическим построениям[10]. В своем обзо-

ре немецкой романтической лирики он находит место для Уланда и Мюллера, Брентано и Эйхендорфа, Кернера и Шваба, забыв упомянуть ее признанного короля – Генриха Гейне. Автора, который перерывал новые поступления парижских библиотек в поисках собственного имени, трудно заподозрить в чрезмерной скромности. Позднее, в письмах Гейне, не раз признает себя романтиком, но сегодня, в печатном памфлете, подчиненном злобе дня, он сознательно сжигает мосты, что стоит ему немалых усилий. Иногда художник берет верх над идеологом, и Гейне вдруг останавливается, как завороженный, на сцене из брентановской комедии, на описаниях в романе Арнима, Новалиса или в новеллах Тика. Легкость и удовольствие, с которыми он их воссоздает, красноречиво говорят о родстве – это *его* родной язык, *его* образные средства, *его* коллизии. Он не может сдержать восторг перед старинными, простыми, наивными народными песнями, которые открыл для культурной публики «Волшебный рог мальчика», и одновременно бранит романтиков за преклонение перед древним наивным искусством. Одним словом, Гейне неоднократно колеблется, не зная, чему следовать – инстинкту художника («Но что за чудесная поэма эта «Ундина»!) или идеологической установке («Между тем наше время отталкивает от себя всякие воздушные создания ...оно требует подлинно жизненных образов, и меньше всего требует оно русалок, влюбленных в высокородных рыцарей» [252]). Двоятся не только оценки, эрозия проникает и в образную ткань. К примеру, пытаясь согласовать эстетическое восхищение шедеврами Гёте и его идеологическую консервативность, которая оказывает «вредное влияние ... на политическое развитие немецкого народа», Гейне находит у творений Гёте органический изъян: «они украшают наше дорогое отечество, как прекрасные статуи украшают сад... но они бесплодны» [177], однако в другой раз, признав, что «никогда не способен был видеть в них недостатки», рисует прямо противоположную картину – «это цветущие леса, серебристые потоки, величавые горы, смеющиеся долины» [150]. Возможно, у ярости и метаний Генриха Гейне был общий исток; возможно, своей статьей, как магическим заклинанием, он хотел освободить от романтических чар не только образованных французов и немцев, но и себя самого[11]; возможно, отчаянная вылазка Гейне не удалась оттого, что шла вразрез с его поэтическим инстинктом. В любом случае «Романтическая школа» позволяет нам стать свидетелями живого – нелинейного и сотканного из противоречий – литературного процесса.

Примечания

[1] История научной рецепции «Романтической школы» обстоятельно изложена в монографии Герберта Клазена: (Clasen, 1979: 195–220), новейшие работы комментирует Петер Уве Хоэндаль (Hohendahl, 2008: 28–29, 82–83).

[2] Сходным образом трактовали эссеистику Гейне и в Советском Союзе. См. напр.: Дейч, 1963: 332–333.

[3] Подробнее о влиянии Гейне на (по преимуществу младогегельянскую) историографию см: Ansel, 2001.

[4] Здесь и далее статьи Гейне цитируются в переводе А. Горнфельда по изданию *Гейне Г.* Собрание сочинений. В 10 т. М., 1958. Т. 6. Страницы указаны в квадратных скобках.

[5] Подробнее см: Betz, 1971: 72.

[6] Гейне живо интересовала мифология, в частности, языческий фольклорный пласт, сохранившийся в христианстве. Интерес этот отразился в статье «Духи стихий», над которой он работал практически одновременно с «Романтической школой». Однако, в нашем случае идеологический посыл заставил Гейне отказаться от рассмотрения христианской мифологии.

[7] Любопытно, что в работе «К истории религии и философии в Германии», которую Гейне издал во Франции в одном томе с «Романтической школой», он дает совершенно иное, благожелательное и вполне романтическое толкование интереса романтиков к прошлому: оказывается их влекло «к пантеизму древних германцев», к «великолепию их первозданной самобытности» (Гейне, 1958, т. 6: 119), словом, ко вневременным основам национальной идентичности, которые протестантизм и либерализм стремились выжечь вместе с католическим наследием. Здесь Гейне отступает от прогрессистской модели к романтическим воззрениям на историю, которая мыслилась как развертывание/забвение/анимация/модификация исконного прообраза.

[8] Гейне не раз называл Байрона своим двоюродным братом, в Германии знакомые, например Шамиссо, в свою очередь, именовали его «наш маленький Байрон».

[9] В этой связи интересно замечание Н.А. Громовой о постепенном отказе от диалогичности в «Путевых картинах» Гейне, создававшихся во второй половине двадцатых годов и отразивших эволюцию писателя (Громова, 2006: 44)

[10] Устойчивое расхождение между общественно-политическими воззрениями и эстетическими предпочтениями Гейне фиксирует, в частности, в своей монографии известный немецкий культуролог Рюдигер Сафрански (Safransky, 2007: 253–256)

[11] Подобную мысль проводит, в частности, Джеффри Сэммонс, полагающий, что пристрастность и резкость «Романтической школы» объясняется бесплодной попыткой Гейне дистанцироваться от себя самого. См: Winkler (Hg.), 1997: 43–61.

Библиография

Громова Н.А. Принципы сюжетосложения в «Путевых картинах» Генриха Гейне // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. Вып. 18. Т. 1, 2006. С. 40–44.

Дейч А.И. Поэтический мир Генриха Гейне. М., 1963.

Ansel M. Die Bedeutung von Heines Romantischer Schule für die hegelianische Romantik-Historiographie im 19. Jahrhundert // Heine-Jahrbuch 40 (2001). S. 46–78.

Betz A. Ästhetik und Politik – Heinrich Heines Prosa. München, 1971.

Clasen H. Heinrich Heines Romantikkritik: Tradition, Produktion, Rezeption. Hamburg, 1979.

Hohendahl P.U. Heinrich Heine: Europäischer Schriftsteller und Intellektueller. Berlin, 2008.
Safransky R. Romantik. Eine deutsche Affaere. Muenchen, 2007.
Schanze H. (Hg.). Die andere Romantik. Frankfurt am Main, 1967.
Winkler M. (Hg.). Heinrich Heine und die Romantik. Tuebingen, 1997.

Notes

Heine H. (1958) *Sobranie sochineniy. V 10 tt.* [Collected Works. 10 Vols.]. Vol. 6. Moscow.

References

Ansel M. (2001) Die Bedeutung von Heines Romantischer Schule für die hegelianische Romantik-Historiographie im 19. Jahrhundert. *Heine-Jahrbuch* 40: 46–78.
Betz A. (1971) *Ästhetik und Politik – Heinrich Heines Prosa.* München.
Clasen H. (1979) *Heinrich Heines Romantikkritik: Tradition, Produktion, Rezeption.* Hamburg.
Deych A.I. (1963) Poeticheskiy mir Genrikha Geyne [The Poetic World of Heinrich Heine]. Moscow.
Hohendahl P.U. (2008) *Heinrich Heine: Europäischer Schriftsteller und Intellektueller.* Berlin.
Gromova N.A. (2006) Printsipy syuzhetoslozheniya v «Putevykh kartinakh» Genrikha Geyne [Principles of Plot in "Travel Pictures" of Heinrich Heine]. *Izvestiya RGPU im. A. I. Gertsena* 18(1): 40–44.
Safransky R. (2007) *Romantik. Eine deutsche Affaere.* Muenchen.
Schanze H. (Hg.). (1967) *Die andere Romantik.* Frankfurt am Main.
Winkler M. (Hg.). (1997) *Heinrich Heine und die Romantik.* Tuebingen.

Поступила в редакцию
07.07.2016