

РОЛЬ ФАНТАСТИКИ В БАЛЛАДАХ ГЕЙНЕ («Романсеро»)

И. ВЕЙСАЙТЕ

Фантастика всегда занимала значительное место в творчестве Гейне. Поэт любил игру воображения, в его стихах и прозе постоянно встречались фантастические, сказочные существа, призраки и двойники. В последний период жизни он откровенно признавался в своей склонности «к фантастическому и романтике»¹, в своем пристрастии к «фантастическим игрушкам» и «безделушкам искусства»².

Увлечение фантастикой объяснялось тем, что Гейне как поэт сформировался в эпоху господства романтизма, провозгласившего ценность и полную свободу творческого воображения, которое в свою очередь определило причудливые, пронизанные мистикой, фантастические образы романтической поэзии.

Йенские и гейдельбергские романтики (Новалис, Тик, Арним, Брентано), а затем Эйхендорф и Гофман широко пользовались фантастикой. Их произведения пронизаны фольклорными, мифологическими, легендарными, сказочными мотивами, полны всякого рода привидениями, духами, чудесами, таинственными предчувствиями, снами, ужасами. Гейне на протяжении всего своего творческого пути широко черпал из арсенала этой романтической поэтики, богатой элементами фантастики.

Поэтому вполне закономерно, что в позднем поэтическом сборнике Гейне «Романсеро» — в разделе баллад, названном «Истории», не только ряд сюжетов и отдельных мотивов, но и самый характер их обработки тесно связан со склонностью поэта к романтически фантастическим образам. Но в данном случае важна не эта очевидная преемственность Гейне с романтиками, сколько глубоко отличная функция фантастики у Гейне и у реакционных романтиков.

В интерпретации немецких романтиков фантастические образы уходили от действительности, служили мистическим подтверждением непостижимости мира, над которым царит рок и неподвластные человеческому разуму таинственные силы. Духи и привидения вводились в реальную жизнь и правили человеческими судьбами. Для немецких романтиков вымышленный, фантастический мир обладал подчас большей реальностью, нежели сама действительность, и подменял ее собою. Новалис писал в «Генрихе фон Офтердингене», что цель его — сделать мир сновидений видимым, а действительный мир превратить в сон („Die Welt wird Traum,

¹ Генрих Гейне, Собрание сочинений в 10 томах, ГИХЛ, 1956—59, т. 9, стр. 209. Далее русский перевод произведений Гейне всюду цитируется по этому изданию с указанием: С. с., том, страница.

² Предисловие к французскому изданию «Лютеция», С. с., т. 8, стр. 12.

der Traum wird Welt“)³. В сказках Тика реальное сознательно слито с чудесным; как правильно указывает Тодсен, эти сказки представляют собой «взаимосплетение безумных представлений с действительностью, повседневного с чудесным»⁴ (см. «Белокурый Экберт»). Особо важное место романтики отводили фантастическим снам, которые неотделимы для них от реальной жизни и находятся в тесном взаимодействии с ней⁵.

Наряду с этим фантастика служила немецким романтикам также средством идеализации прошлого, феодального средневековья. Наглядным примером здесь может служить полный всякого рода чудес и мистики роман Арнима «Стражи короны». Основным в этом романе была идея возрождения царства Гогенштауфенов (Staufengeich), т. е. — эпохи средневековья, когда небесное «еще не было столь отдалено от земли, а доверчиво ютилось в действительном; художнику не надо было подыматься в другой мир, он видел своих в возвышенном свете»⁶.

Если Йенские романтики с помощью фантастических образов объединяли «бесконечное» с «конечным»⁷, вымышленное с реальным, то поздним романтикам — Эйхендорфу, Гофману, а отчасти уже и гейдельбержцам Арниму и Брентано, — воплощенный в фантастических образах, бесконечный мир представлялся только нереальной мечтой, противопоставленной жизни и современной им действительности. Поэтому, например, Гофман, писавший уже в период распада романтизма, когда игнорировать реальный мир стало невозможным, был дуалистом. Для него характерно так называемое «двоемирие» — два непримиримых аспекта жизни — поэзия и мечта, с одной стороны, и буржуазно-трезвая, филистерски-ограниченная реальность, с другой.

Функция фантастических образов у Гофмана очень многообразна и сложна, но в основном она служит двум целям. Иногда писатель с помощью фантастики создает гротескно-сатирические образы, обличающие уродливые явления реальной жизни, как в сатирическом романе «Кот Мурр» и в ряде рассказов. В них Гофман прибегает к очень интересному художественному приему: подает реальных филистеров в образе привидений. В этом плане за ним будет следовать Гейне, когда в «Путевых картинах» изобразит философа-догматика Саула Ашера в образе призрака⁸. Но иногда Гофман с помощью фантастики создавал возвышенный поэтический мир, в котором он искал прибежища от мещанских будней; и хотя он сознавал иллюзорность подобных попыток, он все же умел придать им огромную впечатляющую силу. Гофман еще был настолько близок к романтикам, что сознание ирреальности фантастического мира то владеет им, то покидает его, он то иронизирует над ним, то приемлет его. Гейне смеялся над этим; он писал в «Романтической школе», что «когда Гофман вызывает своих мертвецов и они встают из могил и пляшут вокруг него, тогда сам он содрогается от ужаса, сам пляшет среди них и корчит при этом самые безумные обезьяньи гримасы»⁹.

³ Novalis, Schriften, hrsg. von J. Minor, Bd. IV, Jena, 1923, S. 217.

⁴ H. Todsén, Über die Entwicklung des romantischen Kunstmärchens, Berlin, 1906.

⁵ CM. I. Weidekampff, Traum und Wirklichkeit in der Romantik und bei Heine, Weimar-Leipzig, 1932; K. Weinberg, Henri Heine „Romantique défrôqué“ héraut du symbolisme français, USA—Paris, 1954, p. 48—60.

⁶ Arnims Werke, hrsg. von A. Schier, Bd. I, Leipzig, S. 100.

⁷ В. М. Жирмунский, Немецкий романтизм и современная мистика, СПб., 1914, стр. 24.

⁸ Heinrich Heines sämtliche Werke, hrsg. von Prof. Dr. E. Elster, Bd. III, Leipzig—Wien, S. 41—42. Далее цитируется по тому же изданию с указанием тома и страницы.

⁹ С. с., т. 6, стр. 235.

Но как бы ни была отлична функция фантастики у отдельных романтиков, общим для всех было использование ее в целях бегства от реальной действительности, она служила романтикам выражением мистического видения мира.

Совершенно иная функция фантастики у Гейне. Даже его раннее творчество падает на те годы, когда вера романтиков в иллюзию уже была поколеблена, и Гейне, сам никогда не разделявший этой веры полностью, не старался убедить читателя в истинности чудес своего романтически фантастического мира; он не отождествлял и не противопоставлял этот мир действительности, а лишь сознательно использовал его в различных целях: для наглядного воплощения реальных явлений, особенно в плоскости сатиры, для красочности и яркости повествования и др. Очень показательно, что Гейне не только не следует за романтиками, а чаще всего использует фантастические мотивы и образы в целях борьбы с теми романтическими иллюзиями, которые он изживает на протяжении всей своей творческой жизни.

Обращает на себя внимание то, что фантастические мотивы и образы не всегда занимали одинаковое место в поэзии Гейне. В 20-е годы место фантастики в его творчестве довольно значительно. В ранних стихах 1816—21 гг., особенно в «Сновидениях», явно ощущается увлечение поэта романтикой ужасов; его стихотворения этого времени полны привидений, призраков, мертвецов¹⁰. Поэт сознательно прибегает к страшным снам, чтобы подчеркнуть глубину своего горя, трагедию неразделенной любви. Но сам он не верит в таинственность и могущество этих сновидений; как очень верно подмечает К. Вейнберг: «сон остается для него всегда литературным приемом, он помогает его фантазии, является простой машиной для создания поэзии. Сон, как удобный и распределяющий механизм, наилучшим образом вмещает разные ситуации, образы, аналогии и аллегории»¹¹. Но одновременно в тех же «Сновидениях» Гейне тяготится мрачными призраками, хочет освободиться от страшных духов, которых сам вызвал к жизни; так в десятом сновидении он восклицает:

Laßt ab, ihr finstern Dämonen!
Laßt ab, und drängt mich nicht!
Noch manche Freude mag wohnen
Hier oben im Rosenlicht¹².

Таким образом поэт уже в начале 20-х годов отказывается от нагромождения романтических ужасов и в дальнейшем творчестве больше к ним не возвращается. Впоследствии в письме к Детмольду он писал: «Оставьте Гофмана с его привидениями, которые тем ужаснее, что они разгуливают по рыночной площади среди бела дня. И это я, это Гейне дает Вам такой совет»¹³.

После «Сновидений», в других частях «Книги песен» привидения не только лишены даже тени устрашающей таинственности, но помогают воссоздать настроение («Лорелея»), выразить силу любви (12-ое стихотворение из «Возвращения на родину»), спадания («Возвращение на родину», № 20) и т. д.

В цикле «Северное море» фантастические образы служат средством изображения величия моря и чувства отчаяния и безысходности, которые охватили поэта («Морское видение», «Песня океанид» и др.).

¹⁰ Traumbilder Nr. 2, 6, 7 и др.

¹¹ K. Weinberg, Henri Heine „Romantique défroqué“ héraut du symbolisme français, USA—Paris, 1954, p. 50.

¹² I, 29.

¹³ Письмо от 28 июля 1827 г., С. с., т. 9, стр. 447.

В поэзии Гейне 30-х годов, в сборнике «Новые стихотворения» фантастика занимает очень небольшое место, привидения почти полностью исчезают из его творчества. В «Романтической школе» Гейне объяснил, что «бурный прибой современности» и «неистовые голоса нового времени»¹⁴ сделали его невосприимчивым к романтическим вымыслам. Революционная действительность Франции разогнала все призраки. Он писал: «Лишь по ту сторону Рейна могут процветать подобные привидения, но никак не во Франции. Когда я ехал сюда, мои привидения сопровождали меня вплоть до французской границы. Здесь они печально простились со мной, ибо вид трехцветного знамени разгоняет призраки всякого рода»¹⁵.

Сохранились элементы фантастики лишь в таких балладах Гейне 30-х годов, как «Заклятье», «Рыцарь Олаф», «Тангейзер», «Русалки», «Фрау Метта» и др. Но функция фантастики в них сугубо служебная. Гейне в этих балладах перерабатывает народные сказания и поверия для выражения своего жизнеутверждающего настроения; он использует фантастику не для ухода от реальной действительности, а для более яркого ее воплощения.

В «Современных стихотворениях» и «Германии. Зимней сказке» фантастика применяется уже главным образом в сатирических и пародийных целях. Легендарный образ Фридриха Барбароссы — это злая пародия на реакционные романтические мечтания об освобождении Германии сверху и о возрождении средневекового уклада жизни. Фантастические сны, к которым Гейне особенно часто прибегает в «Германии», помогают ему разоблачить царившую в Германии 40-х годов феодально-юнкерскую реакцию (гл. VI—VII).

Очень сложна и многогранна функция фантастики в поэме «Атта Троль». Гейне сам декларирует в предисловии к поэме, что написал ее «... в причудливом стиле той романтической школы, которой... отдал лучшие годы юности...»¹⁶ Фантастика подчинена здесь полемическим целям, служит средством политического и литературного разоблачения врагов поэта — например, в фантастических встречах в доме ведьмы Ураки, в монологах медведя Атты Троля и др. Мнимо свободная игра фантазии по существу оказывается строго продуманным литературным приемом.

Таким образом, ни в 20-е годы, ни позже фантастика не служила для Гейне средством выражения мистических ощущений; фантастические образы не уводили от действительности в вымышленный мир. То же самое можно сказать и о последнем периоде творчества поэта.

Значительное место занимает фантастика в балладах «Романсеро», — третьем и последнем поэтическом сборнике Гейне, вышедшем в 1851 г. Рассматривая «Романсеро» как свое последнее творение, тяжело больной поэт ставил себе целью поведать читателю о своих новых раздумьях, разочарованиях, о тех итогах, к которым он пришел после поражения революции 1848—49 гг. во Франции и в Германии. Чисто лирическая стихия не могла удовлетворить его. Гейне стремился в «Романсеро» к большим идейным обобщениям, и это заставляло его искать самых разнообразных сюжетов, непосредственно не связанных ни с современностью, ни с его личной судьбой.

Многое Гейне черпал из сокровищницы романтизма, памятного ему с юных лет. В стихотворении 1853—54 гг. «Час за часом, дни и годы...»¹⁷ он вспоминает свои ночные видения, разного рода фантастические призраки — „Phantasien, Gespenster, Geistertreiben“. В связи с тяжелым на-

¹⁴ С. с., т. 6, стр. 261.

¹⁵ Там же, стр. 241.

¹⁶ С. с., т. 2, стр. 183.

¹⁷ „Wie langsam kriechet sie dahin“, II, S. 92—93.

строением в сознании поэта всплывают мрачные романтические образы, встречавшиеся в его ранней лирике. Но тем не менее Гейне не возвращается, как утверждает Отт¹⁸ и многие другие западные исследователи, к представлениям своей юности. Функция фантастики в «Историях» сатирическая, как в балладе «Мария Антуанетта»; она помогает раскрыть авторское настроение, его отношение к жизни, как в балладах «Христовы невесты» и «Жоффруа Рюдель...».

Исходя из этих баллад, в особенности из баллады «Мария Антуанетта», зарубежные гейневеды пытаются доказать, что «Романсеро» — плод болезненного воображения поэта. Так французский исследователь Легра говорит, что фантастические образы баллады «Мария Антуанетта» могли родиться лишь в больном, измученном страданиями мозгу, в результате воздействия опиума¹⁹. То же самое с небольшими изменениями повторяют Андлер²⁰, Бьянки²¹, Унтермейер²², Вольф²³, Проуэр²⁴ и др. Между тем пристальный анализ поздних баллад Гейне — «Марии Антуанетты», «Христовых невест» и «Жоффруа Рюдель...» — полностью опровергает ничем не оправданные утверждения зарубежных гейневедов, стремящихся доказать, что творчество Гейне после революции 1848 г. протекает в сфере иррационального.

«Мария Антуанетта» — это резко сатирическая антимонархическая баллада; она приобрела в обстановке послереволюционной Германии, где безраздельно торжествовала реакция, очень злободневное звучание.

Действующими лицами баллады являются фантастические фигуры — безголовая королева и ее безголовые придворные. То, что Гейне выбрал героиней баллады Марию Антуанетту, а не Людовика XVI, значительно расширило диапазон сатиры, непосредственно включив в ее орбиту и немецких монархов, на что поэт прямо намекал в тексте стихотворения:

Die Tochter Maria Theresias
Die Enkelin deutscher Cäsaren²⁵.

Именно баллада «Мария Антуанетта» наряду с другими политическими и антирелигиозными стихотворениями сборника послужила поводом для запрещения «Романсеро» уже осенью 1851 г. почти во всей Германии и Австрии²⁶.

Замысел фантастического образа безголовых женщин, на который так любят ссылаться зарубежные исследователи для подтверждения полубессознательного характера творчества Гейне после революции 1848 г., зародился у поэта задолго до того, как он стал принимать опиум. В главе I «Идей. Книги Легран», описывая возвращение в родной город после длительного отсутствия, Гейне рассказывает о своем юношеском увлечении сказками. В его памяти всплывает древнее предание о старом заброшенном замке, где живут духи и «по ночам бродит дама в черном шелковом платье, без головы, с длинным шуршащим шлейфом»²⁷; это была легенда о герцогине Якобе фон Боден, убитой в 1596 г. Так в

¹⁸ Ott, Heine et l'Histoire dans le Romancero, Revue de l'Enseignement des langues vivantes, 47 Année, Mai 1930, Nr. 5, p. 193—194.

¹⁹ J. Legras, Henri Heine poète, Paris, 1897, p. 333—334.

²⁰ Ch. Andler, La poésie de Henri Heine, Lyon—Paris, 1948, p. 149.

²¹ G. Bianquis, Henri Heine, L'homme et l'oeuvre, Paris, 1948.

²² L. Untermyer, Heinrich Heine, London, 1938, p. 335.

²³ M. Wolf, Heinrich Heine, München, 1922.

²⁴ S. S. Prower, Heine's Romanzero, The Germanic Review, vol. XXXI, Nr. 4, December 1956.

²⁵ I, 344.

²⁶ См. примечания Ф. Хирта, Heinrich Heine, Briefe, Bd. VI, hrsg. von F. Hirth, Mainz, 1950—51, s. 124, 128, 130—132.

²⁷ С. с., т. 4, стр. 130.

творчестве Гейне впервые появился образ безголовой женщины в виде привидения.

В 1833 г. в «Романтической школе» Гейне возвращается к этому образу в связи с поэзией Уланда, причем указывает, что прошло уже 20 лет с тех пор, как он узнал эту страшную легенду, что теперь он больше не верит в людей без головы и привидения больше его не тревожат²⁸.

Таким образом, совершенно ясно, что образы безголовых женщин в Тюильрийском дворце не плод больного воображения отравленного опиумом поэта, а заимствованы из романтического предания, услышанного в ранней юности.

В совершенно нормальном состоянии был Гейне и в то время, когда у него возник образ короля Людовика XVI, потерявшего голову. В «мыслях, заметках, импровизациях», которые относятся в основном к дореволюционному периоду, имеется запись, озаглавленная «Видение», которая гласит: «Площадь Людовика Шестнадцатого. Труп, рядом отрубленная голова. Врач пробует срastить их, качает головой: «невозможно» и, вздыхая, уходит. Придворные пытаются привязать мертвую голову к телу, но она все отпадает... Если король потерял голову, ему уже не поможешь»²⁹. Тут образ обезглавленного короля служит символическим выражением невозможности возродить монархию, которая уже отжила свой век. В сатирическом плане гильотинированные легитимисты выступают так же в «Лютетии» в статье от 28 декабря 1841 г., где говорится об осуждении журналиста-республиканца господина Дюпоти:

«... вот они сидят... старые гильотинированные люди со вновь пришитыми головами, которые они боязливо ощупывают всякий раз, когда народ на улице начинает шуметь,— привидения... И нам представляется жуткое зрелище, когда эти несчастные мертвецы творят суд над живыми, над самыми младшими и самыми отчаянными детьми революции... над коммунистами!»³⁰

Таким образом гипотезы западных исследователей о влиянии опиума на поэта свидетельствуют лишь о полном непонимании ими политического содержания и сатирического характера стихотворения.

Острота ситуации в балладе Гейне, как известно, вытекает из того, что придворные во главе с самой королевой, совершающие утренний туалет по всем правилам этикета, оказываются без головы и поэтому подробное описание их внешности и поведения лишено смысла, способно вызвать лишь удивление и смех. Своеобразие ситуации еще усугубляется тем, что герои видят себя под другим углом зрения, нежели их видит автор. Поэт знает, что привидения отжили свой век и потеряли свою силу. Герои же этого не понимают:

...Es dünkt mich schier,
Als hätten die armen Geschöpfe
Gar nicht bemerkt, wie tot sie sind,
Und daß sie verloren die Köpfe!³¹

Тем удивительнее и нелепее кажется торжественный церемониал. Гейне использует образы обезглавленной королевы и ее придворных как символ безвозвратной гибели монархии, он ставит здесь романтические образы на службу реалистической сатире, как он это часто делал в «Германии. Зимней сказке» и в «Современных стихотворениях». Об этом красноречиво свидетельствует характер трактовки этих образов: безголовые героини лишены в балладе даже намек на только на мистическую окраску, но

²⁸ V, 345—346.

²⁹ С. с., т. 9, стр. 178.

³⁰ С. с., т. 8, стр. 159.

³¹ I, 344.

даже на таинственность. Показательно, что они появляются не во мраке полуночи, не в романтическом сиянии месяца, а утром, при ярком солнечном свете. Ни поэту, ни читателю они не страшны. Иными словами, героини баллады подаются не в трагическом, а в сатирическом плане. Это подчеркнуто строками:

Possierlich sind und schauerhaft
Die kopflozen Reverenzen³²,

где определение «schauerhaft» собственно онимается словом «possierlich». Через все стихотворение проходит сатирический словесный повтор: действующие лица баллады без головы (kopfloz, ohne Kopf), и это воспринимается как в прямом, так и в переносном смысле. В таком двойственном плане должно быть понято и восклицание поэта:

Ach, wenn sie nur Köpfe hätten!³³

Подобный прием характеристики имеется и в «Прологе» к «Путешествию по Гарцу», когда поэт в сатирических целях заканчивает метонимическое описание людей в виде частей одежды совершенно сходным восклицанием:

Ach, wenn sie nur Herzen hätten!³⁴

Восклицание поэта в балладе «Мария Антуанетта» звучит особенно выразительно благодаря тому, что непосредственно следует за маленькой фривольной деталью о стройных ножках, которые умно (klug) подслушивают из-под юбки. В 14-ой строфе, описывая улыбку безголовой обергофмейстерины, Гейне прибегает к нарочито грубому выражению и тем самым придает сатире саркастическое звучание:

Und in Ermanglung eines Kopfs
Lächelt sie mit dem Steisse³⁵.

Презрительная насмешка автора подчеркнута также постоянным повторением слов «knichsen» и «bringen» при описании поведения придворных дам в конце стихотворения.

Особое значение в сатирическом контексте баллады приобретает рифма. Еще в 20-е годы Гейне в иронических и сатирических целях употреблял макаронические и комические рифмы. Например, в «Лирическом интермеццо» № 28: «Spendabel—kapabel», «ennuyieret—titulieret», «passabel—aimabel»³⁶, № 50: «platonisch—ironisch», «Passion—Baron»³⁷. Особенно часто Гейне прибегал к макароническим и комическим рифмам в сатирических стихотворениях 40-х годов: «abeundi—mundi»³⁸, «Grobianus—Massmanus», «Lumpacius—Horatius»³⁹ и др.

Ту же функцию эти рифмы выполняют и в рассматриваемом нами стихотворении: «Antoinette—Etikette», «mankieret—frisieret», «scherwenzen—reverenzen».

Таким образом поэт продолжает в балладе «Мария Антуанетта» традиции своей дореволюционной антимонархической сатиры и вводит фантастику как средство сатирически образного оформления персонажей. Баллада служит ярким доказательством того, что нет разрыва между творчеством поэта до революции 1848 г. и творчеством периода «матрачной могилы». Однако новым, характерным для послереволюционного

³² I, 345.

³³ I, 344.

³⁴ I, 151.

³⁵ I, 345.

³⁶ „Die Erde war so lange geizig“, I, 76.

³⁷ „Sie sassen und tranken am Teetisch“, I, 85.

³⁸ „Adam der erste“, I, 302.

³⁹ „Deutschland, Ein Wintermärchen“, Kaput XI, II, 463.

периода оказывается особо мрачный колорит фантастических образов и сатирических насмешек, придающих стихотворению оттенок безысходности. Если сравнить эту балладу со стихотворением «Ночные мысли», вышедшим в 1844 г., где с наступлением дня рассеиваются все тревоги⁴⁰, то в балладе «Мария Антуанетта» особенно показательно, что солнце, увидев страшные привидения, в испуге убегает, а не разгоняет их.

Для истолкования этой баллады в целом небезинтересно указать на утверждение английского исследователя Проуэра, что Гейне в «Марии Антуанетте» с одинаковым презрением относится и к победителям и к побежденным⁴¹. Проуэр не развивает своей мысли, но его слова явно относятся к 7-ой и 8-ой строфам баллады:

Sie muss jetzt spuken ohne Frisur,
Und ohne Kopf im Kreise
Von unfrisierten Edelfraun,
Die kopflos gleicherweise.

Das sind die Folgen der Revolution
Und ihrer fatalen Doktrine;
An allem ist schuld Jean Jacques Rousseau,
Voltaire und die Guillotine⁴².

Между тем эти строфы нельзя понимать как серьезную авторскую оценку, нельзя вырывать их из всего сатирического контекста баллады, так как в них самих тоже скрыта сатира: «трагическим» последствием революции и потери головы оказывается столь незначительное обстоятельство, как невозможность носить прическу. Второе четверостишие — не что иное, как пародия на общераспространенные легитимистские утверждения. Видимо, приходится напомнить Проуэру, что Гейне всю свою жизнь преклонялся перед Вольтером и Руссо, как великими просветителями, подготовившими французскую буржуазную революцию; еще в декабре 1852 г. Гейне писал А. Жюлия: «Приходите, поговорим о Вольтере, Вы любите его, я тоже его люблю. Люблю не только как философа, но и как литератора... я люблю его и за его великую любовь к свободе. Сам я поклонник свободы»⁴³.

Гейне знал и любил Руссо с ранней юности. Французскую буржуазную революцию он рассматривал как осуществление идей Руссо, а Робеспьера считал прямым его учеником⁴⁴. Гейне понимал историческую необходимость и оправданность революционного насилия, в этом пафос «Германии. Зимней сказки», «Ткачей», баллады «Карл I» и др. Текст баллады «Мария Антуанетта» полностью опровергает вывод Проуэра и свидетельствует о том резко сатирическом освещении, в котором автор подает изображаемые им факты. Баллада не дает решительно никаких оснований утверждать, что Гейне изменил свое отношение к Вольтеру и Руссо, или что изменился его взгляд на французскую буржуазную революцию.

В фантастическом плане выдержана и баллада «Христовы невесты». Введенные в нее фантастические образы не являются плодом воображения больного поэта, так как ему принадлежит только интерпретация этих образов, а не они сами. Источником для Гейне послужило, очевидно, при-

⁴⁰ I, 320.

⁴¹ „in which victor and vanquished are often alike contemptible“ (Marie Antoinette). B: S. S. Prower, Heines Romanzero, The Germanic Review, Vol. XXXI, Number 4, Dec. 1956.

⁴² I, 344.

⁴³ С. с., т. 10, стр. 345.

⁴⁴ Gedanken und Einfälle, VII, S. 435—436.

⁴⁵ L. Uhland, Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder, 5. Buch, Stuttgart—Tübingen, 1844—45, Nr. 357, S. 943—946.

веденное Уландом стихотворение 1584 г. «Totengesang»⁴⁵. Со всей серьезностью повествуется там о чудесах, которые бог являл на земле. В Лифляндии москвитяне уничтожили монастырь и долгое время на этом месте никто не слышал больше слова божьего. Но вдруг среди развалин раздались голоса, певшие знаменитый лютеровский гимн «Eine feste Burg ist unser Gott» и др. молитвы. Пели женщины из могил, предсказывая близкое спасение. Автор стихотворения глубоко убежден в правдивости всей этой истории и обращается к Христу, искренно моля его о спасении веры и верующих⁴⁶.

Напомнить Гейне мотив «Христовых невест» мог также роман Арнима «Стражи короны», который он перечитывал осенью 1850 г. и где изображена ночная процессия проклятых богом монахинь⁴⁷.

По своему построению баллада «Христовы невесты» распадается на три части: первые 5 строф — романтически-фантастическая экспозиция, далее следует центральная часть баллады, — пронизанная иронией и горечью молитва урсулинок; а в заключении — снова романтически-фантастическая концовка.

В балладе налицо все аксессуары не только романтической фантастики, но даже романтики ужасов (Schauerromantik): персонажи — призраки покойных христовых невест, которые в полночь бродят по монастырю, произнося слова покаяния и молитвы.

В экспозиции автор сознательно акцентирует особо страшные моменты, используя при этом световые и звуковые эффекты: в мраке полуночи светится окно, процессия мертвых урсулинок несет в руках свечи:

Tragen Kerzen in der Hand,
Die unheimlich blutrot schimmern;
Seltsam widerhallt im Kreuzgang
Ein Gewisper und ein Wimmern⁴⁸.

Здесь следует обратить внимание именно на слова «blutrot schimmern». Инструментовка стиха передает отголосок шагов в пустом монастыре: слово «Widerhallt» с ударным «а» перед сонорным «l», шопот молитв, переданный при помощи звукоподражания «Ein Gewisper und ein Wimmern», — все это рассчитано на создание впечатления жути. В романтически-страшных, фантастических тонах выдержана и концовка баллады, где появляется еще одно привидение — мертвый церковный служитель, который подобно безумному призрачными руками (Schattenhände) штурмует регистры органа. Таким образом, баллада обрамлена чисто фантастическими картинами.

Но в отличие от романтиков Гейне не принимает созданных им образов всерьез, не верит в их подлинность и не старается убедить в ней читателя. Фантастическая картина нужна была ему для того, чтобы резко оттенить центральную часть баллады — молитву мертвых монахинь, на

⁴⁵ Wir wollen betten Christ den herrn | dass es ja bal wöll kommen | zum jüngsten
gricht in grossen ern, | erlösen seine frommen; | denn es stet übel in der Welt | Gott forcht
und frömmkeit gar hinfelt, | bosheit hat zugenommen (там же, стр. 946).

Тот же мотив гораздо позже обработал С. Ф. Мейер в стихотворении „Das Strandkloster“, но отнюдь не в гейневском духе. Акцент сделан на страшной картине — на поющих безголовых монахах, которых некогда убили сарацины, т. е. неверующие, и которые наперекор всему славят господа (С. Ф. Мейер, *Sämtliche Werke in vier Bänden*, hrsg. von Max Ryckner, Bd. I, Leipzig, S. 136—137).

⁴⁷ Arnims Werk, hrsg. von A. Schier, Bd. I, Leipzig, S. 69—70.

⁴⁸ I, 358.

которой сосредоточена вся смысловая нагрузка и в которой Гейне резко подчеркивает контраст между

Litaneienfromme Weisen,
Aber wahnsinnwüste Worte;

суть баллады именно в этих «wahnsinnwüste Worte»⁴⁹.

Содержание молитвы урсулинок подготовлено маленькой деталью в экспозиции: описывая внешность монахинь, поэт подчеркивает, что у них «Junge hübsche Angesichter», которые «Lauschen aus Karuz und Lipp»⁵⁰; их юность, привлекательность и как бы любопытный взор не соответствует облику кающихся грешниц. За этим следует внутреннее несоответствие: молитва, вскрывая грешную судьбу мертвых монахинь, по существу кощунственна, богохульна; это не что иное, как пародия на христиански-смиренную, покаянную литанию. Начало молитвы построено на фпривольном обыгрывании известного изречения Христа «Воздай богу божье, а кесарю — кесарево»⁵¹:

Bräute Christi waren wir,
Doch die Weltlust uns betörte,
Und da gaben wir dem Cäsar,
Was dem lieben Gott gehörte⁵².

Монахини поступили наоборот, отдав кесарю то, что должно было принадлежать господу богу. В связи с этим появляется неслыханно богохульный, комически сниженный образ Христа-рогоносца:

Ach der Stirne, welche trug
Eine Dornenkrone weiland,
Gaben wir ein Hirschgeweihe...⁵³

Кощунственным является также и противостоящие традиции изображение Христа не милосердным, а жестоко карающим божеством. Ирония резко подчеркнута тем, что в первых двух строках 9-ой строфы образ Христа традиционен: он «die Güte selbst», он плачет «кротко» (sanft) о судьбе бедных грешниц, а в последних строках непосредственно за этими каноническими эпитетами о доброте Христа с его уст срывается жестокое проклятие:

Vermaledeit
Und verdammt sei eure Seele!⁵⁴,

особо выделенное необычным построением 3-ей строки; вся баллада имеет мужское окончание в первой и женские окончания в последующих трех строках каждой строфы; эти однообразные женские окончания придают балладе монотонный ритм литании. Но в 3-ей строке 9-ой строфы неожиданно появляется мужское окончание, благодаря которому особенно акцентируется слово «vermaledeit» и тем самым подчеркивается резкость и беспощадность Христа, иными словами — иронически переосмыслиется традиционный образ его.

Иронически окрашено и раскаяние урсулинок: они слишком увлечены говорят о прелестях кесаря. Игривость, фривольность их рассказа выражена в подробном описании внешности кесаря, перед соблазнами которого не могли устоять бедные урсулилки. Гейне прибегает здесь к излюбленному им сатирически-метонимическому описанию: мундир, блестящие усы, золотые эполеты, которые еще добавок рифмуясь со словом «Glätte»,

⁴⁹ I, 358.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Ев. от Луки 20, 25.

⁵² I, 358.

⁵³ I, 359.

⁵⁴ I, 359.

создают почти комический эффект. Покаяние монахиням навязано извне. Оно не вытекает из искреннего осознания греха. Поэтому повторяющееся в трех последних строфах молитвы традиционное для литании восклицание «*Miserere! Miserere!*» не имеет христиански покаянного оттенка, а звучит как человеческая мольба о сочувствии и помощи: монахини просят снять с них проклятие, обрекающее их на то, чтобы каждую ночь бродить среди пустынных стен монастыря. Желание очутиться в «теплом царствии небесном» (эпитет «*warm*» повторяется дважды) выражает отнюдь не возвышенные стремления монахинь, а скорее их потребность в земном уюте.

После молитвы урсулинок, пронизанной авторской насмешкой и выражающей земные чувства монахинь, романтически-фантастическая концовка баллады уже звучит как иронический диссонанс.

Таким образом, поэт словно выворачивает здесь мистически-романтический, фантастический мотив наизнанку. В подтексте баллады слышен голос Гейне — сенсимониста 30-х годов, защитника «эмансипации плоти». В балладе звучит страстная любовь поэта к земной жизни во всем ее многообразии, во всей ее полноте, та любовь, которая не ослабела до конца его жизни⁵⁵.

В фантастическом плане перерабатывает Гейне и известную легенду о любви трубадура Жоффруа Рюделя к графине Триполитанской. Этот сюжет был очень популярен в эпоху романтизма. Гейне был знаком с ним по балладе Уланда «Руделло», мог знать его и по книге Дитца⁵⁶, мог, наконец, слышать устные рассказы на эту тему на юге Франции⁵⁷.

Свою балладу Гейне написал и опубликовал в газете «*Morgenblatt*»⁵⁸ в 1846 г. В легендарной биографии трубадура Жоффруа Рюделя Гейне заинтересовала драматическая ситуация: час свидания между влюбленными становится одновременно часом их роковой разлуки. Эту ситуацию поэт кратко подытожил в 6-ой строфе баллады:

Und so leerten sie den Kelch
Höchster Lust und tiefsten Leidens⁵⁹.

Романтический мотив радости-страдания, любви-страдания, был созвучен тяжелым раздумьям поэта о несбыточности счастья, о неотделимости счастья от страдания. Этот мотив часто встречался в стихотворениях «Книги песен», но в контексте «Историй», в балладе «Жоффруа Рудель...» он приобретает новое, более обобщающее звучание: страдания — почти закономерный удел человека.

Гейне не рассказывает в своей балладе всей предистории трубадура и его далекой возлюбленной, — как это делает Уланд в балладе «Руделло»; последняя по существу лишь расширенный поэтический пересказ легендарной биографии Жоффруа Рюделя. Баллада Уланда, включенная в цикл «Любовь певца», служит иллюстрацией к основной мысли всего цикла — любовь поэта редко бывает счастливой, и потому поэты поют печаль и тоску⁶⁰. Построенная на хронологически последовательном воспроизведении событий, она лишена острого драматизма. Кульминационная сцена свидания у Уланда лишь эпизод, за которым следует выдержанное

⁵⁵ См. письмо к Максимилиану Гейне от 11 сентября 1848 г. (H. Heine, Briefe, Bd. III, S. 158), стихотворения «К Лазарю», «К Мушке» и др.

⁵⁶ F. Dietz, Leben und Werke der Troubadours, 1829.

⁵⁷ H. Gebhart, Interpretation der „Historien“ aus Heines „Romanzero“, München, 1956, S. 89—91.

⁵⁸ Morgenblatt, 1846.IX.2, Nr. 210.

⁵⁹ I, 363.

⁶⁰ См. „Sängerliebe“, L. Uhland, Gedichte, Stuttgart, 1881, S. 264.

в тех же элегических тонах описание посмертных почестей, которые графиня воздает трубадуру.

Замысел Гейне требовал большей концентрации в выражении основной мысли, более четкого контрастного построения. Он вводит улановскую деталь: графиня после смерти Жоффруа записывает его песни на покрывалах и обливает их слезами. Для изображения интересовавшей его ситуации Гейне рисует вышитый руками графини и облитый ее слезами стенной ковер в замке Блэ; на нем запечатлена сцена первого свидания, ставшего и последним прощанием влюбленных. Начало Гейневской баллады, первые 6 строф, посвящены описанию вышитой на ковре сцены; тут формулирована и центральная мысль баллады — неразрывность любви и страдания.

Но затем, пользуясь чисто романтически-фантастическим приемом, Гейне вдохнул в эту картину жизнь: в полночь, при свете месяца, фигуры на ковре оживают, и привидения бродят по замку Блэ. В отличие от призрачных христовых невест эти привидения не страшны и не жалки, поэт называет их «Zärtliche Gespenster»⁶¹, они никого не пугают; и сами они счастливы и не хотят вернуться к жизни, их не влечет солнечный свет. Мелизанда поет:

Geoffroy! Wie traulich ist es
Hier im stillen Mondscheinsaae,
Möchte nicht mehr draussen wandeln
In des Tages Sonnenstrahle⁶².

Подобная идеализация призрачного существования, предпочтение смерти отнюдь не характерны для Гейне, хотя иногда в его творчестве, особенно в 20-е годы, встречались сходные мотивы:

Der Tod, der ist die kühle Nacht⁶³.

Появляются такого рода мотивы и в период «матрачной могилы»:

Gut ist der Schlaf, der Tod ist besser — freilich
Das Beste wäre, nie geboren sein⁶⁴.

Но это единичные случаи. Гейне до самой смерти страстно любил жизнь; в «Лазаре» он пел:

Mich locken nicht die Himmelsauen
Im Paradies

Ö Herr! ich glaub' es wär das beste
Du liessest mich in dieser Welt⁶⁵.

В письме к брату Максимилиану от 11 сентября 1848 г. поэт писал: «... я ведь так безумно страстно люблю жизнь»⁶⁶.

В балладе «Жоффруа Рюдель» пессимистический мотив смерти как счастья не окрашен, однако, в мистические тона. Героев баллады их призрачное существование привлекает лишь потому, что в нем воплотились их земные мечты о взаимной любви. Жоффруа говорит Мелизанде:

Melisandel! Was ist Traum?
Was ist Tod? Nur eitel Töne.
In der Liebe nur ist Wahrheit...⁶⁷

⁶¹ I, 364.

⁶² Там же.

⁶³ Heimkehr, I, 134.

⁶⁴ Morphine, II, 102.

⁶⁵ II, 97. См. так же „Epilog“, II, 110, „Der Scheidende“, II, 109—110 и др.

⁶⁶ H. Heine, Briefe, Bd. III, hrsg. von F. Hirth, Mainz, 1950—51, S. 158.

⁶⁷ I, 364.

Для них призрачный мир приобрел земные очертания, в нем есть и солнце, и весна, и радость мая. А для поэта они остаются привидениями; его воображение играет с ними, они нужны ему для выражения его мыслей и настроений.

Конец баллады традиционен для Гейне: утреннее солнце разгоняет ночные привидения. В балладе «Мария Антуанетта» солнце испуганно отшатнулось, увидев страшные безголовые существа в Тюильрийском замке. Гейне подчеркивал этим живучесть призраков, олицетворяющих ненавистный поэту старый мир в послереволюционной ситуации. И в «Жоффрау Рюдель...» солнце свободно и легко отгоняет привидения именно потому, что все здесь призрачно, а счастье влюбленных — лишь плод воображения поэта.

Призрачность счастья в «Жоффрау Рюдель» и страшная обреченность монахинь в «Христовых невестах» придает обоим балладам оттенок грусти. В составе «Историй», в подтексте этих баллад постоянно звучит мотив жестокости судьбы, несбыточности мечты в реальной жизни, и фантастический элемент в данных балладах служит для поэта средством художественного воплощения этой мысли.

Характер фантастических видений в рассмотренных балладах полностью опровергает положение французского исследователя Легра; последний, считая видения доминирующей формой в «Историях», трактует их в мистически иррациональном плане. По мнению Легра, Гейне в более раннем творчестве, в «Северном море», в «Атта Троль» и «Германии. Зимней сказке» четко ощущал рубеж между видением и реальностью, но в «Романсере» якобы сознание этого рубежа исчезает, видения перестают быть символами, приобретают самостоятельное значение⁶⁸.

Подобное истолкование характера фантастики в «Историях» искажает их смысл и приводит к глубоко ошибочным выводам, которые отчасти сделал и сам Легра, а за ним современные зарубежные гейневеды. Они утверждают, что творчество позднего Гейне носит полубессознательный характер, иными словами — они лишают это творчество идейно-общественной и эстетической значимости.

Фантастика Гейне никогда, ни в поэзии ранних лет — даже в «Сновидениях» — ни тем более в «Романсере» не находилась в сфере иррационального, мистического видения мира. Широко применяя фантастику, Гейне всегда вводит фантастические образы лишь как средство для достижения той или иной идейной и эстетической цели.

Вильнюсский Государственный педагогический институт
Кафедра литовской и зарубежной литературы

Представлено
3 апреля 1961 г.

FANTASTIKOS VAIDMUO H. HEINĖS BALADĖSE

(„Romansero“)

I. VEISAITĖ

Re z i u m ė

Užsienio buržuazinių tyrinėtojų straipsniuose ir monografijose apie XIX a. vokiečių rašytoją, revoliucionierių-demokratą Heinricha Heinę dažnai įrodinėjama, jog poetas, pralaimėjęs 1848—1849 m. revoliucijai, pasidavė iracionalioms mistinėms nuotaikoms, kad sunki liga ir gausus opiumo vartojimas nulėmė to laikotarpio kūrybos pobūdį. Tuo pačiu bur-

⁶⁸ J. Legras, Henri Heine poète, Paris, 1897, p. 329.

žuaziniai literatūros istorikai sumenkina porevoliucinių metų Heinės poezijos visuomeninę ir estetinę reikšmę.

Sio straipsnio tikslas yra remiantis konkrečiu fantastinių „Romanse-
ro“ baladžių — „Marija Antuanetė“, „Kristaus nuotakos“ ir „Žofrua Ri-
delis...“ — nagrinėjimu, trumpai atskleidžiant fantastikos vaidmenį Hei-
nės poezijoje apskritai, parodyti, kad Heinė niekada nebuvo mistiku, kad
fantastiniai vaizdai jo kūryboje neturi iracionalios prasmės. Labai gausiai
panaudoti Heinės kūryboje fantastiniai vaizdai visada tarnauja vieno-
kam ar kitokiam idėjiniam ir estetiniam tikslui.
