

Г. В. СТАДНИКОВ

(Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург)

**ГЕНРИХ ГЕЙНЕ О НОВОМ ИСКУССТВЕ,
РОЖДЕННОМ «СВЯЩЕННЫМИ ДНЯМИ»
ПАРИЖСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ**

В конце 20-х годов XIX века Гейне жил с предчувствием скорого наступления некоего европейского события, которое отразится на современной литературе и искусстве. В феврале 1830 года он писал Фарнхагену фон Энзе: «Шиллеро-гетевская война ксений была всего лишь картофельной перестрелкой. То был эстетический период, и дело шло лишь о призраке жизни — об искусстве, но не о самой жизни, революция врывается в литературу, и война становится серьезнее» [Гейне 1959, 9: 494].

Когда в 1830 году произошла Июльская революция во Франции, Гейне находился в Германии. Революция представлялась Гейне «мировым событием», и он признавался, что «ни днем, ни ночью не мог заниматься ничем, кроме истории революции». Приехав в апреле 1831 года в Париж, Гейне с присущим ему пылом окунулся в жизнь французской столицы. Он писал из Парижа: «Я захлебываюсь в водовороте событий, в волнениях современности, в революции» [Гейне 1959, 9: 521].

События послереволюционной Франции, так глубоко затронувшие Гейне, подвигли его к активной творческой работе. И очень скоро родилась объемная критико-публицистическая статья «Французские художники» (1831) и цикл статей «Французские дела», опубликованные в аугсбургской «Всеобщей газете» с декабря 1831 по сентябрь 1832-го и в том же году вышедшие отдельной книгой.

Французская революция, с которой Гейне связывал надежду на пробуждение Европы к новой жизни, вскоре открылась перед ним в совершенно другом свете: радужных надежд она не оправдала и главное, как писал Гейне, «никак не улучшила материального благосостояния народа». Уже в первой статье «Французских дел» (28 декабря 1831) Гейне обращал внимание на то, что «положение народных низов в Париже, по слухам, так безнадежно, что при малейшем внешнем поводе может произойти восстание более страш-

ное, чем обычно», «народ втаптывают на прежнее место и снова попирают ногами». В следующей статье (19 января 1832) Гейне замечал, что Луи Филипп «велит срубать все деревья свободы» [Гейне 1958, 5: 251, 259].

В статьях, посланных во «Всеобщую газету», Гейне не затронул вопросов, связанных с судьбами литературы и искусством, а уделил им основное внимание во «Французских художниках». Написанная по живым впечатлениям от выставки живописи, открывшейся в Лувре весной 1831 года, статья была адресована немецкому читателю, в эти дни с особым интересом встречавшему каждое известие из Франции. Но работа над статьей была продиктована и собственными творческими задачами Гейне. Это был первый опыт овладения новым жизненным материалом, первым критико-публицистическим осмыслением национальной культуры, отличной от немецкой.

В одном отношении критическая программа Гейне была близка «эстетике интуиции» [Бенц 2002:56], согласно которой творчество сродни внутреннему прозрению. Ссылаясь на собственный опыт, Гейне писал: «Я считаю, что художник не может найти в природе нужные ему типы, но что самые значительные из них как бы путем откровения являются его душе, подобные символикe врожденных идей». Ставя воображение выше анализирующего диктата рассудка, Гейне писал: «Бедному рассудку никогда не подобает первому подавать голос, если дело идет о произведениях искусства — так же как ему никогда не принадлежит главная роль в их создании» [Гейне 1958, 5: 193, 195]. Иллюстрируя эту мысль, Гейне ссылался на картины Л. Робера: «Робер... сперва принял в свою душу те образы, которые дала ему природа, и вот, подобно тому, как душа в чистилище не теряет своей индивидуальности, но избавляется от земной грязи, чтобы затем в блаженстве вознестись на небеса, — так эти образы очистились и просветлели в пылающих, огненных глубинах души художника, чтобы сверкая светом, вознестись на небо искусства, где тоже царит вечная жизнь и вечная красота» [Там же: 204].

Но общественные события Европы властно обращали Гейне к актуальным жизненным проблемам. Политика завладела поэтом, и идейно-политический критерий начинает играть все большую роль в его суждениях. Прямо не оспаривая «эстетику интуиции», Гейне в то же время всё с большей остротой ставил вопрос об общественной роли художника и искусства в современном мире. Теперь, по мнению Гейне, «нужен почти что гетевский эгоизм, чтобы достичь здесь невозмутимого наслаждения искусством» [Там же]. Художнику уже мало быть лишь творцом совершенных, достойных подражания образов. Гейне ратует за художника, который не ведет «эгоистически замкнутую, посвященную только искусству жизнь, герметически закрывая праздную творящую душу от великих скорбей и радостей своего времени» [Там же]. Критик ссылался

на Фидия, Микеланджело, Эсхила и Данте, «который и в изгнании среди бедствий войны оплакивал не гибель своего таланта, а гибель свободы». И выставку французских художников Гейне воспринял как «великую революцию в области искусства», ибо выставка убеждала, что живопись Франции «следовала за социальным движением и сама помолодела вместе с народом» [Гейне 1958, 5: 204].

Новейшие картины французских живописцев были интересны Гейне, в первую очередь, отраженными в них актуальными проблемами общественной жизни. Этими соображениями был определен и отбор полотен в обзоре Гейне. За исключением Делакруа, Гейне не рассказал о картинах действительно крупных живописцев — Дюпре, Диазе, Юэ, Марилье, Изабе, Жанрона. В орбите внимания автора обзора оказались художники второго ряда: Верне, Шеффер, Деларош. Обстоятельство это нельзя объяснить нетребовательностью критика, его эстетической глухотой. Гейне в полной мере отдавал себе отчет в истинной ценности живописи подобного рода. Но на этот раз художественный критерий не выдвигался им на первое место. Уже в начале обзора Гейне оговорился, что по возможности будет избегать «обсуждения технических достоинств и недостатков» полотен, главное — рассказать о «сюжетах и смысле картин». Каждая картина, отмеченная критиком, позволяла ему выйти за границы чисто искусствоведческих проблем и обратиться к злободневным вопросам общественной жизни.

Вполне объяснимо, что кульминационным центром художественного обзора оказался раздел, посвященный картине Делакруа «Свобода на баррикадах», этой «самой честной, самой левой картине из всех, что были посвящены июльским дням» [Там же]. Давая оценку полотну, Гейне готов был простить художнику «отдельные технические недостатки» во имя «святости картины», ее «одухотворенности великой мыслью». Так, общественно-политический критерий приобретает ведущее значение и обзор картинной выставки перерастает во взволнованный публицистический пассаж во славу «священных дней парижского Июля» [Гейне 1958, 5:189]. Гейне восхищен героизмом народа, он пишет о вдохновляющей радости борьбы за свободу, восхитившей самих богов на небе, готовых спуститься на землю, «чтобы стать гражданами Парижа» [Там же]. Люди на баррикадах привлекают критика «своим пробудившимся чувством собственного достоинства», и картина в целом отличается «печатью правдивости, подлинности, оригинальности и главное тем, что в ней чувствуется лицо июльских дней» [Там же]. Гейне сосредоточил внимание своего читателя на центральной фигуре — женщине, олицетворяющей Свободу. Своим страстным порывом к борьбе она вызывает восхищение, изображая «дикую народную силу, сбрасывающую ненавистное ярмо» [Там же: 189] Так внимание читателя Гейне привлек к одной из актуальных проблем XIX века — проблеме революционного насилия. В развитие

этой темы Гейне обратился к картине Ораса Верне, иллюстрирующей библейскую легенду об иудейке Юдифи, которая, защищая свой народ, убила ассирийского полководца Олоферна. А далее эту тему продолжает подробное описание картины Делароша «Кромвель у гроба Карла I». Эпизод «жуткой трагедии» из жизни Англии XVII века, который, подобно другим, по замечанию Гейне, представляет историю, которая «так бессмысленно несется по грязи и крови» [Гейне 1958, 5: 216].

Критический обзор картинной выставки позволил Гейне обратиться своего читателя и к ряду других актуальных вопросов. Так, среди полотен Декана критик выделил картину «Патруль», в которой показаны характерные черты абсолютизма: безграничная наглость власти и собачья покорность ее служителей. Остротой социального пафоса привлекает Гейне полотно Лессора «Больной брат»: рассказ о людях обездоленных, отверженных обществом. Картина Робера «Жнецы» дает критику повод высказать свое искреннее согласие с учением сенсимонистов, которое «не запрещает человеку наслаждения надежными земными благами... и стремится уже и здесь, на земле, даровать человеку блаженство и для которого чувственный мир так же свят, как мир духовный» [Там же: 205].

Строя свой критический обзор на французском материале, Гейне не раз прибегал к явным или скрытым аналогиям Франции с Германией. Анализируя картины А. Шеффера, изобразившего на своих полотнах Фауста и Гретхен, Гейне обратил внимание на фон этих картин: «смертельно усталые краски», «угрюмо однотонный колорит», «сентиментально-морализирующие тенденции», «мистически-религиозный настрой» [Там же]. Этот колорит картин и образ печальной Гретхен зримо напоминали Гейне современную Германию.

Но в искусстве, что столь горячо откликнулось на злобу дня, Гейне увидел тревожную тенденцию. Все сильнее власть денежного мешка. И творцы искусства оказываются в его власти. Отсюда их готовность служить преходящей моде, готовность легко менять свои убеждения и следовать вкусам нетребовательной публики. Во вступительной заметке ко «Французским художникам» Гейне с тревогой писал: «Каждый художник пишет теперь на свой лад и на свой риск; прихоть минуты, каприз богача или собственного праздного сердца дают ему материал, палитра дает ему блистательнейшие краски, а полотно все терпит» [Там же: 179].

Работа над «Французскими художниками» имела значение для мастерства Гейне-прозаика. Движение писателя к реализму было связано с преодолением романтической субъективности. Статьи предназначались читателям, которые выставку картин в Лувре не видели. И для Гейне было недостаточно ограничиться критической оценкой картин. Нужно было дать зримое представление о полотнах — воссоздать словом то, что было запечатлено кистью живо-

писцев. При этом следует отметить, что Гейне, в отличие от многих писателей эпохи романтизма, не обладал разносторонней художественной одаренностью. Он не проявил себя ни как художник, ни как музыкант. Слово было единственным образным языком его искусства. Но Гейне был наделен зрением живописца и слухом музыканта. Живопись и музыка являлись для него вдохновляющим стимулом для словесных художественных обобщений. Писать об искусстве было для Гейне не просто критической деятельностью, но и собственно художественным творчеством. Не случайно Гейне интересовали, картины, которые открывали большой простор для техники «объективного повествования». Поэтому-то в статье Гейне наряду с лаконичными критическими пассажами соседствовали развернутые и до мельчайших деталей выписанные словесные описания картин. Критик стремился словом выразить всю гамму тончайших переливов красок. Происходил процесс полнейшего вживания критика в образ, созданный живописцем. Границы между художественной зарисовкой и критическим размышлением размывались. Текст, созданный по мотивам картины, дополнял и развивал ее замысел, вносил в нее новые нюансы. Так картина Верне о Юдифи позволяет Гейне создать яркий словесный образ молодой девушки, самоотверженной и героической, «цветущей», «стройной», «чарующей», «божественной». Но, выносив в душе своей замысел убить Олоферна и готовясь к кровавому деянию, она внешне преображается. Жест ее девичьей руки напоминает мясника, черные волосы похожи на «чашу с окровавленными дарами», в чертах лица ее «сладостная дикость», «угрюмая прелесть», «сентиментальная ярость». Под впечатлением другой картины Верне Гейне создает словесный портрет Робеспьера-революционера, бескомпромиссно преданного своим убеждениям, но воплощавшего их в жизнь беспощадным насилием. И Гейне находит выразительную деталь, которая так зримо передает образ этого человека: его внешность была «чиста и блестяща, как топор гильотины», и так же, как топор гильотины, был «последователен и неподкупен» его внутренний мир [Там же]. Картина Шеффера «Луи Филипп I» побуждает Гейне нарисовать словесный портрет императора, основанный на личных впечатлениях. И если живописец придал Луи Филиппу унылый вид, то Гейне, напротив, обратил внимание на забавный вид претендующего на величие «короля баррикад». Свои размышления о свободной воле художника Гейне иллюстрирует картиной ночного Багдада, когда принцесса собирает причудливые цветы и отправляет прекрасный букет возлюбленному халифу.

В своей критической работе Гейне прибегал к средствам художественной типизации, уже испытанным в лирике и прозе. Так, в 1820-е годы Гейне успешно использовал прием «нарушения стиля» — резкую перемену эмоционального тона в границах краткого отрезка текста. К примеру, раздел, посвященный Делакруа, начи-

нается восторженной характеристикой картины «Свобода на баррикадах». Уже с первых строк Гейне создает возвышенный тон, который вскоре достигает высочайших нот. Размышления о картине перерастают в патетический монолог, славящий Июльскую революцию: «Священные дни июля! Как прекрасно было солнце, как велик был народ парижский! Боги в небе, созерцавшие великую битву, ликовали, восхищенные, и рады были подняться со своих золотых сидений и спуститься на землю, чтобы стать гражданами Парижа» [Гейне 1958, 5: 189]. И затем сразу следует резкий слом. Гейне переключает повествование в приземленную атмосферу. Звучат реплики и диалоги многоликих посетителей выставки. Торжественно громок голос бакалейного торговца: «Черт возьми — эти мальчишки бились как великаны». И наивный удивленный возглас девочки-аристократки: «Папа, на ней даже нет рубашки!», а в ответ реплика маркиза, за язвительной улыбкой скрывающего свою ненависть к революции: «У настоящей богини свободы, милое дитя, обычно нет рубашки, и оттого она очень зла на всех, кто носит чистое белье» [Там же]. Подобный же прием использован при рассказе о картине Делароша «Кромвель у гроба Карла Стюарта». Автора обзора как зрителя особенно потрясает «зловеще страшное спокойствие лица» Кромвеля, повинного в совершенном убийстве. И мучительное чувство, которое вызывает картина, отсылает в воображении к «злополучному топору» палача. Но именно в эти мгновения слышится деловитый вопрос стоящего у картины британца: «Не находите ли вы, сэръ, что гильотина — великое усовершенствование» [Там же]. Так, резко меняя стилевую тональность, Гейне не дает ослабнуть читательскому вниманию, вместе с тем углубляя критическую трактовку картины. При этом заметим, что именно эта картина вызвала развернутое и значительное по содержанию отступление во «Французских художниках» о революционных событиях в Европе, о роли в них народных масс, судьбах монархов Англии и Франции. И как продолжение этого пассажа, статья о художественной выставке завершалась кратким обзором острых политических событий текущего дня. И это были строки о русском самодержавии и политике Пруссии, о лежащей в черном гробу убитой Польше и о возмущенном человеческом море парижского народа. Так, в еще недавнем прошлом лирический поэт, обратившись к критико-публицистическому слову, подтверждал все более крепнувшее убеждение в том, «насколько трудно, когда целый народ так разом гибнет на бульварах Европы», писать, храня спокойствие, эстетическую статью и что невозможно отрешенно упиваться «радостными красками художников» «при виде народных страданий». Заканчивая свою статью, Гейне выражал твердую уверенность в том, «что новое время породит новое искусство, полное вдохновенной внутренней гармонии, и свою символику ему не надо будет заимствовать у выцветшего прошлого, и придется ему

создать даже свою собственную технику, отличную от современной» [Гейне 1958, 5: 220].

Статья «Французские художники» — первая критико-публицистическая работа Гейне о Франции и французах — во многих отношениях имела программный характер. Выдвинутые в ней вопросы о месте искусства в обществе и гражданской миссии художника останутся в центре внимания Гейне, однако они найдут отклик также и в литературе других стран. Так, статья Гейне уже в год ее первой публикации в Германии появилась на страницах передового русского журнала «Европеец» [1831, 1: 90–102; 1832, 2: 205–221]. При этом мнение издателя «Европейца» И. Киреевского полностью совпало с положениями статьи Гейне: каждый из них считал, что новое время требует новую литературу, обращенную к актуальным проблемам дня.

Литература

- Бенц 2002 — Бенц А. Обаяние смутьяна. М., 2002.
Гейне 1958 — Гейне Г. Собр. соч.: в 10 т. М., 1956–1959. Т. 5. 1958.
Гейне 1959 — Гейне Г. Собр. соч.: в 10 т. М., 1956–1959. Т. 9. 1959.
Европеец 1831 — Европеец. Журнал наук и словесности. Ч. 1. 1831.
Европеец 1832 — Европеец. Журнал наук и словесности. Ч. 2. 1832.

ZUSAMMENFASSUNG

Heinrich Heine über die heiligen Tage des Pariser Juli und die Geburt der neuen Kunst

Die erste Veröffentlichung in Heinrich Heines Emigrationszeit in Frankreich war ein Artikel über eine Pariser Ausstellung französischer Malerei. Der leitende Gedanke dieses Artikels war die Hervorhebung der Bedeutung der französischen Revolution von 1830 für die Literatur der Gegenwart und der Zukunft. Der Artikel „Französische Maler“ wurde erstveröffentlicht 1831 in der Zeitung „Morgenblatt für gebildete Stände“; im selben Jahr erschienen Auszüge aus diesem Artikel in der Russischen Zeitschrift „Европеец“.