

**Лекция 1**  
**Немецкая литература 30 – 70-х годов XIX века.**

**План лекции**

- 1. Социально-политическое положение Германии в 30 – 70 -е годы XIX века и развитие немецкой литературы.**
- 2. Высокий бидермейер и «предмартовская» литература. Творчество Ф. Фрейлиграта и Г. Гервега – ведущих фигур «предмартовской поэзии».**
- 3. Особенности развития немецкой литературы после 1848 года. Творчество Г. Фрейтага, Т. Шторма и В. Раабе как представителей «поэтического реализма».**
- 4. Творчество Г.Гейне в контексте литературы его времени. Гейне как последний романтик своей неромантической эпохи.**

**1. Социально-политическое положение Германии в 30 – 70 -е годы XIX века и развитие немецкой литературы.**

В многообразии литературных движений Германии 30-х годов XIX столетия, несомненно, отразились существенные сдвиги в экономическом и общественно-политическом развитии страны.

В 1815-ом году после окончательного разгрома Наполеона состоялся Венский конгресс, целью которого было определение государственных границ и принципов существования посленаполеоновской Европы. Венский конгресс и его решения знаменовали начало новой эпохи в развитии общественной и культурной жизни немецких земель – эпохи Реставрации. Окончанием эпохи считается мартовская революция 1848 года, ставшая откликом на революционные события во Франции.

В соответствии с постановлением Венского конгресса создается новое государственное образование, так называемый Немецкий Союз. Он состоит из 38-ми практически независимых территорий, что закрепляет в Германии многовековую традицию раздробленности. Делая ставку на монархическое государственное устройство, официальная политика 1815 – 1848-ого годов закрепляет сословное превосходство дворянства и духовенства – двух столпов монархии. При этом ограничиваются права остальных слоев населения: формирующейся буржуазии, интеллигенции, чиновничества, ремесленников, крестьян, растущего слоя промышленного пролетариата. Силы, оппозиционные режиму Реставрации, продолжают борьбу за идеалы «единства» и «свободы».

Несмотря на господство в немецких землях монархических режимов, в 30-е годы Германия делает ощутимые реальные шаги по пути буржуазного развития. Уже в это время начинают определяться те экономические и политические предпосылки, которые в 1871 году приведут к провозглашению единой Германской империи. Одновременно в этот период начинается борьба и за единую республиканскую Германию.

30-е годы в Германии знаменуются хотя и замедленным, по сравнению с такими передовыми державами Европы, как Англия и Франция, но все же совершенно определенным ростом производительных сил. Несмотря на ряд неблагоприятных условий, в стране неуклонно развивается промышленность. Континентальная блокада, установленная в годы наполеоновской диктатуры в Европе, явилась довольно действенным, хотя и своеобразным стимулом в развитии немецкой национальной экономики. Буржуазные отношения расчищают себе путь и в сельском хозяйстве Германии, особо бурно развиваясь после аграрной реформы 1807–1811 годов.

Известия о революционном взрыве в июле 1830 года в Париже, как освежающий живительный вихрь, пронесли по Германии, захолустной и раздробленной, обманутой в своих радужных надеждах, порожденных патриотическим энтузиазмом освободительной войны против Наполеона. С особым восторгом эти события были восприняты немецкой молодежью, настроения которой очень ярко выразил Гейне. Узнав о революции во Франции, он писал в своем дневнике: «Лафайет, трехцветное знамя, «Марсельеза»... Я словно в опьянении. Страстно поднимаются смелые надежды, точно деревья с золотыми плодами, с бурно разросшимися ветвями, простирающими листву свою до самых облаков... Я весь радость и песнь, я весь — меч и пламя!».

Июльская революция во Франции была толчком, который вызвал революционные вспышки в Германии, подготовленные внутренним развитием классовых противоречий в стране. Революционное движение начала 30-х годов носило здесь политически незрелый характер и было гораздо слабее, чем во Франции. Однако оно показало, что даже в такой отсталой, раздробленной

стране, как Германия, политическая реакция не могла задержать общего хода экономического развития. Восстания вспыхнули в Гессен-Дармштадте, где крестьяне, вооружившись косами и дубинами, громили ненавистные им помещичьи, усадьбы и налоговые учреждения. В Баварии против правительства выступили студенты. Волнения вылились в революции и в некоторых других мелких германских государствах. Так было, например, в Саксонии и Ганновере, где в результате этих волнений были введены конституции.

Оживилась либеральная пресса, на страницах которой стали часто появляться статьи с требованием конституции и объединения Германии. В адрес правительства посылались многочисленные обращения и петиции, отражавшие требования либеральной буржуазии. В мае 1832 года баварские либералы в годовщину местной конституции устроили в Гамбахе манифестацию, на которой присутствовало около 30 тысяч человек (так называемое «Гамбахское празднество»). Здесь произносились речи с требованием единства Германии, республиканского строя в стране; выступавшие говорили о поддержке освободительного движения в Польше и революционной Франции. Значительные студенческие волнения произошли в апреле 1833 года во Франкфурте, где была сделана попытка овладеть городом и занять здание Союзного сейма.

Эти события отражали рост классового самосознания немецкой буржуазии, ее стремление к ликвидации политической раздробленности страны, тормозившей развитие торговли и экономики.

Народные волнения в Германии происходили на фоне революционного подъема во всей Европе (национально-освободительное движение в Польше, революционное движение в Бельгии, восстания в ряде итальянских государств, завершение борьбы за парламентскую реформу в Англии). Оппозиционное движение вызвало ряд репрессий со стороны правящих кругов немецких государств. Поощряемый австрийским канцлером Метернихом, германский Союзный сейм вынес в 1832 году реакционные постановления, запрещавшие политические собрания и манифестации, произнесение политических речей и подачу петиций. В стране проходят многочисленные аресты, особенно среди участников «Гамбахского празднества». Реакция заметно усиливается после франкфуртских событий. Суды выносят приговоры по делу участников восстания; всякие собрания разгоняются войсками. Летом 1834 года конференция министров немецких государств в Вене выработала и издала так называемый Венский акт, направленный против прогрессивной печати и университетов и ограничивающий конституционные начала.

Эти сдвиги в экономической и общественно-политической жизни страны не замедлили оказать воздействие и на различные формы общественного сознания, в частности на тесно связанные между собой философию и литературу. Философские движения 30-х годов в Германии оказали существенное влияние на формирование немецкого реализма.

В 30-е годы определяются резкие противоречия в лагере последователей Гегеля – выделяется группа старо- или правогегельянцев (Габлер, Гинрихс, Эрдманн) и левогегельянское крыло, или младогегельянцы (Бруно и Эдгар Бауэры, Давид Штраус, Макс Штирнер). С позиции буржуазного радикализма левые гегельянцы отрицательно относились к пруссачеству, резко критиковали догматы христианской религии.

Характер немецкой литературы этого десятилетия решительно изменяется по сравнению с литературой 10 – 20-х годов. Противоречия между консервативной направленностью официальной идеологии и политики и все более отчетливой потребностью в новых формах общественного бытия определяют духовную культуру эпохи Реставрации и первого десятилетия после ее окончания. Одна из причин сближения литературы с «духом времени» – демократизация литературного рынка, расширение читательской аудитории и изменение самого статуса писателей: все большее количество авторов переходит в разряд профессиональных литераторов.

Продолжая и трансформируя традицию веймарского классицизма и романтизма и предвосхищая многие установки реализма, словесная художественная культура Реставрации обладает рядом специфических черт, несводимых к эстетике предшествующего или последующего литературных направлений.

В своей знаменитой работе «Романтическая школа» Гейне подчеркивал, что «со смертью Гёте в Германии начинается новая литературная эпоха; с ним ушла в могилу старая Германия, век аристократической литературы пришел, к концу, начинается демократический век».

Если предсказание Гейне о наступлении демократического века в немецкой литературе и было слишком оптимистичным, тем не менее основные явления в немецком литературном процессе 30-70-х годов свидетельствуют о его определенной демократизации по сравнению с

предшествующим этапом. Причем эти новые тенденции сказались прежде всего в идейно-эстетической эволюции самого Гейне, который уже в 20-е годы, будучи автором «Книги песен» и «Путевых картин», с полным правом занял место в первых рядах немецкой литературы. Но именно в 30-е годы гораздо более четко определившаяся передовая социально-политическая направленность творчества Гейне обусловила его обращение к жанру публицистики революционно-демократической по своему содержанию. Выступая против эпигонов немецкой романтической поэзии, Гейне полемически заостряет свое понимание демократизации литературы – он даже на довольно длительное время перестает писать, стихи, искренне считая, что поэзия изжила себя, и сосредоточивает свое внимание на прозе.

Для Гейне, как и для большинства немецких писателей той поры, важнейшее значение приобретает осмысление опыта Июльской революции во Франции. Восприятие идей сенсимонизма, перспективы буржуазно-демократических движений и все большее внимание к выступлениям рабочего класса – вот тот круг вопросов, который лежит в основе творческой деятельности Гейне 30-х годов.

В своих первых газетных корреспонденциях из Парижа, куда он переехал в 1831 году («Французские дела» (1832)), Гейне рассказывает немецким читателям об оживленной активной общественно-политической жизни столицы Франции, еще полной живых отзвуков и напоминаний о жарких днях конца июля 1830 года. Вопросы философии, литературы и искусства, занимающие столь большое место в публицистике Гейне этого десятилетия, рассматриваются им в тесной связи с общественно-политической борьбой своего времени. Блестящим примером тому являются его важнейшие работы: «К истории религии и философии в Германии» (1834) и «Романтическая школа» (1836). В этих работах, подвергнув резкой критике идеалистические течения в немецкой философии, поэт нанес уничтожающий удар реакционному романтизму в немецкой литературе.

В этот период творчество Гейне, как и почти вся немецкая литература, было связано с процессом формирования метода критического реализма. Для литературной жизни этих лет характерна острая полемика с идейно-эстетическими принципами романтизма, борьба с поздними романтиками, еще игравшими известную роль в немецкой литературе.

Важной особенностью немецкой литературы 1815 – 1848 годов является ее обращение к культурным ценностям XVIII века. Многие важные качества художественной словесности Просвещения, интенсивно опровергавшиеся романтиками на рубеже XVIII – XIX веков, теперь вновь становятся актуальными. Они «реставрируются» то в виде откровенной публицистичности и дидактичности, каковой не чуждались подчас и самые выдающиеся представители постромантической литературы (Гейне, Штифтер), то в виде сентиментально-идиллических утопий (Готхельф, Мёрике) или в виде стернианской иронии, которая воспринималась и усваивалась через творчество Жан-Поля (Иммерманн, Гейне, ранний Штифтер). Возвращается, во многом благодаря деятельности Гейне и «Молодой Германии», уважение к документальным и «околохудожественным» формам путевых заметок, переписки, литературно-критических эссе.

Известная «двойственность», «двунаправленность» политической и культурной атмосферы в эпоху Реставрации с неизбежностью порождала поляризацию литературного контекста в зависимости от положительного (или всего лишь лояльного) или критически-оппозиционного отношения к официально провозглашаемым общественным ценностям. «Нашу новейшую немецкую литературу невозможно обсуждать, не опустившись в глубины политики», — писал Гейне в 1832 году, имея в виду первое постромантическое поколение писателей.

Группа консервативно (в политическом и эстетическом отношениях) ориентированных немецкоязычных авторов эпохи Реставрации тяготеет к обозначению «бидермейер». Противостоящее ей по общественно-политической направленности и политической программе либерально-демократическое течение 1815 – 1848 годов в немецких историях литературы называют литературой предмартовского периода (то есть предшествующей мартовской революции 1848 года) или «предмартовской литературой». Нередко один из этих двух терминов используют в качестве генерального обозначения всей литературы периода Реставрации. Логичным представляется все же провести разделительную линию между двумя важными понятиями литературной истории, каждому из которых соответствовало свое мироощущение, своя эстетика и отдельное направление в литературе.

Кроме двух выделенных групп «консервативно» и «либерально-демократически» ориентированных авторов – бидермейера и предмартовского течения в литературе – в контексте поэзии, драматургии и прозы эпохи Реставрации присутствуют и одинокие писательские фигуры, не вписывающиеся вполне ни в одно из обозначенных течений. Так, писателя К.Л. Иммермана

(1796 – 1840), создателя двух объемных романов-эпопей «Эпигоны. Семейные воспоминания в 9 книгах» (1825–1836) и «Мюнхгаузен. История в арабесках» (1838 – 1839) называют в немецких источниках теоретиком и практиком литературного «эпигонства», включая в означенное течение также и поэта А. фон Платена (1796 – 1835), автора знаменитых сборников «Газели» (1823), «Сонеты из Венеции» (1825) и «Польские песни» (1831 – 1832, опублик. 1839). Того же Платена, вместе с Н. Ленау по доминирующей тематике их лирики объединяют иногда в группу «поэтов мировой скорби». (Иногда эту группу неправомерно расширяют, дополняя ее Бюхнером, Гейне и Граббе.) За «младогегельянскую» линию в литературе эпохи представляет драматург, прозаик и поэт Ф. Геббель.

Очевидно, что немецкая литература этого периода не дала миру столь значительных писателей как Стендель и Бальзак, Диккенс и Теккерей. В то же время в нем происходили те же процессы, что и в литературах европейских стран, активно шла становление нового литературного направления.

## **2. Высокий бидермейер и «предмартовская» литература. Творчество Ф. Фрейлиграта и Г. Гервега – ведущих фигур «предмартовской поэзии».**

Бидермейер – близкое действительности, «правдивое», но скромное по масштабам искусство. Это уже не романтизм, так как субъективное начало приглушается, уходит на второй план, уступая место объективным ценностям бытия. Но это еще не реализм, порождающий социальный роман европейского стандарта (Бальзак, Диккенс, Достоевский). Действительность воспринимается в бидермейере не в масштабном социальном, но в «онтологическом» своем измерении: природа, бытовое окружение человека, социальная среда в узком смысле слова {сельская община, семья}.

Данное течение реставрационной литературы (его называют нередко высоким бидермейером или облагороженным бидермейером) вырастает из дуалистического по своей природе «чувства жизни» – доминирующего мироощущения постромантической эпохи. Литература бидермейера возникает как попытка примирить в искусстве оба важных начала действительности: традицию и новые задачи жизни, «идеал» и реальность.

Ведущей эстетической тональностью выступает в высоком бидермейере настроение смирения перед объективной жизненной необходимостью и отречение от продуктивного самоосуществления в общественной или личной жизни (нем. Resignation). Внутренний мир героя и автора, сколь бы сложными и мучительными ни были проблемы, занимающие личность, не выставляется напоказ, но, наоборот, скрывается.

Ярким образцом высокого бидермейера является творчество Аннета фон Дросте-Хюльсхофф (1797 – 1848). Она сознательно и последовательно представляла «консервативную линию» литературы 1815 – 1848 годов. Аристократка и убежденная католичка, она крепко держалась за патриархальные ценности (они же официальные ценности эпохи Реставрации): «родина», «семья» и «религия» – и выступала против разлагающего традиционные устои общества атеистического и космополитического «современного духа». Из поэтического наследия писательницы наибольшего внимания заслуживают сборник «Церковный год» (1820 – 1840) и лирический цикл «Степные картины» (1841 – 1842); вершиной прозаического творчества Дросте выступает новелла «Еврейский бук» (1842).

Поэтический цикл «Церковный год» состоит из 72 «песен», каждая из которых соответствует какому-либо празднику католического церковного календаря: «Первый адвент», «Сочельник», «Рождество» и пр. Два главных героя этого собрания стихотворений – всемогущий и все милостивый Бог и лирическое «Я» поэтессы, исповедующейся перед Всевышним. Склонная к самобичеванию и самоуничижению, Дросте отказывает себе в гармоническом слиянии с божественной субстанцией, считая непростительными два серьезных отступления от канона веры: греховные желания плоти и рефлективное «знание», подтачивающее наивную веру («Знание умерщвляет во мне веру»).

В состоящем из 12 стихотворений цикле «Степные картины» Дросте удается создать новый для немецкой литературы деромантизированный образ природы. Воспевая болота и равнины Вестфалии, поэтесса невольно противопоставляет этот далекий от традиционных представлений о красоте ландшафт «горам», «долинам», «лесам» и «водам Рейна», доминировавшим в пейзажной лирике Л. Тика, Й. фон Эйхендорфа или Л. Уланда.

Дросте сознательно отказывается от поисков некоего трансцендентного начала, скрывающегося, по представлениям романтиков, за обычными природными явлениями. (Ср. у

Эйхендорфа: «Мир всего лишь заколдован, / В каждой вещи спит струна...»). Красота для поэтессы – реальная ипостась природы, то, что доступно глазу и уху, и Дросте не устает описывать мельчайшие детали и черточки окружающего ее ландшафта. Для создания «подробной», дифференцированной картины природы поэтесса стремится описывать любимые равнины и болота с более «короткой» дистанции: с точки зрения человека, присевшего на корточках в центре природного ландшафта либо распростершегося на лугу (не случайно одно из стихотворений даже называется: «В траве»).

Место действия новеллы «Еврейский бук» – затерянная в густых вестфальских лесах деревня Б.; время действия – вторая половина XVIII века. В центре произведения – история крестьянского сына Фридриха Мергеля, сильного духом и предприимчивого молодого человека, которого гордыня и жажда наживы заставляют свернуть с «верного пути». Один из самых серьезных проступков Фридриха – убийство еврея-ростовщика Аарона – заставляет героя покинуть родные края. Спустя 28 лет герой, постаревший и изменившийся до неузнаваемости (он волею судьбы на долгие годы оказался в турецком рабстве), появляется в родной деревне под чужим именем. Однако куда бы ни направлялся Фридрих, таинственная сила влечет его в лес, к буку, ставшему когда-то немым свидетелем убийства Аарона. Представители еврейской общины, оплакивая своего сородича, вырезали на коре дерева слова: «Когда ты приблизишься к этому месту, с тобой случится то же, что ты сделал со мной», – указание на неотвратимость возмездия. В конце новеллы жители деревни обнаруживают героя повесившимся на одной из ветвей «еврейского бука».

Экономная, подчас даже слишком скупая манера повествования представляет происходящее как ряд выстраивающихся в некую цепочку эпизодов, причинно-следственные связи между которыми читатель должен восстановить сам. Отчетливо вырисовываются, однако, два подхода к центральной для «Еврейского бука» проблеме – справедливости и возмездия. Ветхозаветное представление о справедливости, звучащее в надписи на коре бука, предполагает принцип «око за око, зуб за зуб». Оно и определяет исход судьбы Мергеля: только насильственная смерть убийцы знаменует окончательное отмщение гибели Аарона. С другой стороны, в заключительной части новеллы – в сочувственном изображении Фридриха – старика, в течение долгих лет пострадавшего в Турции от тяжелой работы, побоев и от тоски по родине, – подспудно звучит и вопрос о том, не довольно ли уже физических и моральных мук принял этот человек, чтобы быть прощенным, – мотив новозаветный, тема христианской любви и всепрощения.

Многие черты характера и моменты биографии сближают швабского пастора Эдуарда Мёрике (1804 – 1875) и вестфальскую аристократку фон Дросте-Хюльсхофф: уединенная, скромная жизнь в стороне от центров общественной и литературной активности, привязанность к узкому семейному и дружескому кругу, любовь к родной земле и ее природе.

В пейзажной и любовной лирике Мёрике немало тем и мотивов чисто романтических. Это смена дня и ночи (в особенности – вечерние и предзакатные сумерки) или времен года, мотивы путешествия; лес и его обитатели (птицы, деревья); ситуации встречи с возлюбленной, первого признания и расставания. Однако взаимоотношения лирического «Я» и мира у Мёрике-поэта, в отличие от романтиков, уже не оборачиваются гармоническим сочетанием и созвучием. Действительность обладает серьезной долей онтологической автономности, довлеет себе, не дает произвольно включить себя в субъективно окрашенную поэтическую картину.

Лирический герой пытается путем вопрошания вызвать природу на разговор: «Час тьмы легчайшей, как покров пуховый! / Чем вырвал ты меня из забвения?..» («Зимним утром перед восходом солнца»); «Чем ты, весна, удивишь? / Мои муки утишь» («Весной» (1827)). Однако его усилия оказываются тщетными: природа хранит «сверхчеловеческое молчание», ее дух «говорит лишь с самим собой», окружающий мир «всегда один и тот же», он не подчиняется субъективной логике человеческой души («Снова в Урахе» (1829)).

У зрелого Мёрике-лирика в сфере поэтического видения втягивается уже не вся природа, не все мироздание, как это было у романтиков, но ограниченный участок действительности, связанный с конкретным жизненным пространством. Наиболее показательными становятся теперь так называемые «предметные» стихотворения. Обычный, незаметный предмет либо бытовая ситуация становятся темой совершенного по своей художественной форме стихотворения, превращаются в источник красоты. Они не заменяют собой всего романтического космоса, а выступают, скорее, лишь указанием на некую первоначальную гармонию бытия, в которую

изолированная, отчужденная частица возвращается посредством эстетической реинтеграции. («К лампе» (1842)).

Высшее достижение Мёрике-прозаика – новелла «Моцарт на пути в Прагу» (1855). Главные мотивы этого произведения – тема искусства и художника, проблема отношения искусства к действительности – уже затрагивались Мёрике в его раннем романе «Художник Нольтен» (1832), обнаруживающем следы влияния Э.Т.А. Гофмана. Однако в художественной обработке этих мотивов Мёрике в «Моцарте на пути в Прагу» уже не зависит от романтических образцов.

Понятие «предмартовская» литература (то есть предшествующая мартовской революции 1818-го года), или «предмартовское» течение объединяет писателей либерально-демократической и революционной ориентации. Критическое отношение к режиму и идеологии Реставрации; решительная (в ряде случаев – радикальная) переоценка традиционных культурных и художественных ценностей; поиски в эстетике, в литературной критике и в художественной практике новых путей развития литературы – черты, роднящие всех представителей этого широкого и неоднородного по своему составу течения.

«Отцом» «предмартовского» движения в немецкой литературе (в либерально-демократическом и радикально-революционном его выражениях) справедливо считается Людвиг Берне (1786 – 1837), активный участник общественно-политической борьбы, прогрессивный журналист и сатирик.

Деятельность Берне, имевшая широкий резонанс в Германии, явилась отражением определенного этапа в развитии немецкой буржуазной демократии. Процесс экономического развития страны, усиливающийся в первой половине XIX века, повлек за собой все большее углубление классовой дифференциации третьего сословия. Берне как раз и явился идеологом наиболее левой части немецкой буржуазии, протестовавшей как против феодального режима, так и против власти нарождавшихся промышленных и финансовых воротил.

В 1811 году Берне начинает пробовать свои силы в журналистике. В местной газете родного Франкфурта-на-Майне он публикует патриотические статьи, призывая молодежь Германии к борьбе против оккупантов. После падения Наполеона резко изменившийся политический климат в Европе заставляет Берне во многом пересмотреть свои прежние общественно-политические взгляды. Обличение феодального деспотизма многочисленных немецких правительств, борьба за единство Германии – вот задачи, решение которых писатель считает отныне основной целью своей жизни.

Из произведений Берне особо большое влияние на литературную и общественную жизнь Германии оказали «Письма из Парижа» (1832 – 1834), в которых звучали революционно-демократические лозунги и четко формулировалась идея общественной значимости литературы. Рисуя яркую и широкую картину жизни Франции первых лет Июльской монархии, публицист одновременно резко обрушивается на сонливую вялость немецкого бюргерства, на его «терпение... эту скорбь рожденную богиню, повелительницу немцев и черепах».

Наряду с деятельностью Берне перелом в развитии немецкой литературы ясно отразился в творчестве литературной группы, за которой закрепилось обозначение «Молодая Германия» («Junges Deutschland»). Так была названа группа молодых литераторов, представлявших в 1830-е годы либерально-демократические тенденции в немецкой журналистике, литературной критике и художественном творчестве: Карл Гуцков (1811 – 1878), Генрих Лаубе (1806 – 1884), Теодор Мундт (1808 – 1861) и Лудольф Винбарг (1802 – 1872). В соответствии с решением бундестага в декабре 1835 года выходит запрет на публикацию произведений младогерманцев на территории Немецкого Союза.

«Молодая Германия» никогда не оформлялась организационно как литературная школа с собственной эстетической программой. В то же время представители этого течения были связаны некой «общей родственной тенденцией» (Лаубе), проявлявшейся в их публицистической, литературно-критической и художественной деятельности. Во-первых, общим для всех младогерманцев был импульс, вызвавший к жизни их литературную активность, – Июльская революция во Франции 1830 года. Общими были, во-вторых, ощущение конца «старой» культурной традиции и насущная потребность в новом содержании и новых формах художественного творчества. В-третьих, литературная активность младогерманцев проявлялась похожим образом: все они подвизались на поприще журналистики и являли собою новый для Германии тип профессионального писателя – автора, зарабатывающего свой хлеб пером и потому пишущего много, активно и в разных литературных жанрах.

Тремя важнейшими программными положениями младогерманцев были лозунг общественно-политической «свободы», требование свободы прессы и призыв к связи литературы с жизнью.

Лозунг «свобода» не носил откровенно революционного характера, то есть не выступал призывом к насильственному изменению общественных условий. Это было, скорее, требование духовной, моральной революции, долженствующей привести к всестороннему обновлению общества. В центре литературной и философской дискуссии младогерманцев стояли популярные французские общественно-политические теории, в частности идеи сенсимонизма. Лозунг свободы конкретизировался в требованиях эмансипации плоти (свободная любовь и гражданский брак противопоставлялись реставрационным идеалам патриархальной семейственности), эмансипации женщины (в противовес консервативным идеалам «хранительницы домашнего очага», «матери» и «супруги»), эмансипации индивидуума от существующих форм христианской религии.

Младогерманцы наполнили конкретным практическим смыслом выдвинутое Берне требование связи литературы с жизнью. Вслед за Берне младогерманцы резко критиковали Гете и романтиков. В упрек им ставились «эстетизм» и игнорирование насущных общественно-политических проблем. По мнению младогерманцев, современная литература должна совершить переворот в общественном сознании. Неотвратимое следствие изменения общественного сознания – изменение «несвободных» общественных условий (революция для представителей «Молодой Германии» – «дочь литературы»).

Наиболее современным видом литературы младогерманцы считали прозу, написанную на общедоступном, «разговорном немецком» (Т. Мундт). Они считали, что именно прозаические произведения обладают способностью воздействовать не только на отдельных индивидуумов, но и на массовое сознание. Главой новой прозаической школы в немецкой литературе провозглашается Гейне - эссеист. Лирика считается отжившим родом литературы, драма находит свое признание у младогерманцев лишь в 1840-е годы, после отмены цензурных ограничений.

С эстетической точки зрения младогерманцы внесли в сокровищницу немецкой литературы не такой уж значительный вклад. За исключением Гуцкова, никто из них по своему таланту не выходил за рамки самой обычной посредственности. И если не считать драмы Гуцкова «Уриэль Акоста», написанной, кстати, в 1847 году, когда уже младогерманская группа давно распалась, то обширное творческое наследие «Молодой Германии» может рассматриваться только в историко-литературном аспекте.

Но, учитывая расстановку сил в немецкой общественно-политической и литературной жизни тех лет, нельзя не признать за младогерманцами прогрессивной роли в идеологической жизни Германии 30-х годов. Гейне, один из передовых художников и мыслителей Европы той поры, обладавший вместе с тем тонким эстетическим вкусом, в «Романтической школе» тепло и сочувственно отозвался об этом новом литературно-идеологическом движении на его родине, совершенно определенно противопоставив его школе реакционного романтизма.

Воздействие «Молодой Германии» на немецкую литературу продолжалось примерно до рубежа 30 – 40-х годов XIX века. И, конечно, прусский король Фридрих-Вильгельм IV прекрасно понимал полнейшую безопасность бывших младогерманцев для прусского правительства, когда в 1842 году отменил цензурные ограничения, направленные против этих писателей.

«Предмартовская» литература включает в себя не только творчество младогерманцев, но и «предмартовских поэтов», критически относящихся к существующему режиму и литературным идеалам прошлого. Эти поэты выступили в 1840-е годы, в период усиления революционных настроений. В отличие от Гуцкова, Лаубе, Винбарга ведущие представители оппозиционной политической лирики 1840-х годов были, как правило, более конкретны в формулировании своих общественных и политических идеалов. Их стихи – известный противовес младогерманскому идеалу «прозы» – актуальны по содержанию и доступны по форме, они завоевывают самые широкие слои читающей публики.

Ведущими фигурами «предмартовской поэзии» выступают Фердинанд Фрейлиграт (1810 – 1876) и Георг Гервег (1817 – 1875).

Развитие Фрейлиграта-лирика стоит под знаком постепенного сближения с радикально-демократическим политическим течением и увенчивается в 1840-х годах вступлением в Союз коммунистов и сотрудничеством в «Новой рейнской газете» К. Маркса.

Лейтмотив «предмартовских» стихотворений Фрейлиграта, распространявшихся нередко в виде листовок, – воспевание революционного действия как единственного выхода из политического и экономического тупика. В центре каждого отдельного стихотворения стоит, как

правило, яркий аллегорический образ. Так, в «Древе человечества» Германия представлена как прекрасный, но пока еще не распутившийся бутон на цветущем «мировом древе». Лишь когда бутон будет тронут дыханием «весны» – революции, он превратится в чудесный «цветок». Отечество сравнивается с шекспировским принцем Гамлетом: как и он, Германия не способна к решительному действию, но время еще не упущено, пока положить конец колебаниям и сомнениям и «взяться за мечи» («Гамлет»).

Примечательным приемом Фрейлиграта были ритмическая ориентация ряда стихотворений на мотивы популярных народных и революционных песен. В частности, ряд стихотворений цикла «Са іга!» («Дело пойдет на лад!») (1846) легко ложится на музыку «Марсельезы».

Стихотворения из этого цикла (их всего 6) пронизывает мысль о необходимости и неизбежности революции. В произведениях выражается надежда поэта на то, что революция придет и она не за горами. Мучительные раздумья поэта, характерные для предыдущего сборника «Символ веры» (1844) сменяются призывами, уверенностью в победе («Перед отплытием», «Ледяной дворец»). В знаменитом стихотворении «Снизу – наверх!» Фрейлиграт говорит об исторической миссии пролетариата. В тот момент, когда король уверенно чувствует себя на прогулке по Рейну, предостерегающе звучит речь кочегара: Как государство – пароход. Здесь в роскоши везут тебя! / А там внизу, в крошечной тьме, – там, как бесправные рабы, / Поддерживаю я огонь, я сам – кузнец своей судьбы./ Моей, но и твоей, монарх! Ты слышишь лопасть удар?! / Своей мозолистой рукой их сдерживает кочегар. (...) Мы сила! Новый мир создать мы сможем, уничтожив ад./ Ведь божьей ненавистью мы – донныне пролетариат.

Эстетические воззрения Гервега, социалиста по убеждениям, отразились в его эссе «Поэт и государство» (1839). Истинный поэт, согласно Гервегу, неизменно находится в оппозиции к официальным властям. «Прекрасное здание будущего» – главная забота и ведущая тема настоящего поэта. Его творчество должно быть демократичным по содержанию (Гервег выступает за «поэзию хижин» в противоположность устаревшей «поэзии дворцов»), лирика призвана стать реальной «второй властью» в государстве: «Покуда свобода не вернулась на землю, поэзия должна ее заменить».

Первый сборник политической лирики Гервега «Стихи Живого» (1 часть – 1841, 2 часть – 1843) имел сенсационный успех. Своеобразным «нервом» этого поэтического собрания стало требование активного и решительного революционного действия во имя идеала свободы. Поэт призывает своих сограждан связать судьбы с судьбой родной страны и народа: Отдайте родине сердца; / Всю жизнь отдайте до конца – / И мысль, и чувство, и дыханье! («Утренний зов»)

Своеобразный лейтмотив сборника – призыв разбить «цепи», наложенные «тиранами», и объявить «войну дворцам». В двух наиболее популярных стихотворениях сборника – «Песня о ненависти» и «Призыв» – императив и пафос революционного действия облекаются в краткие, выразительные формулировки:

Любить нам больше недосуг,  
Мы ненавидеть станем.

Становление политической лирики проходило в ожесточенных идейно-эстетических боях. Одним из важнейших моментов этой борьбы являлся вопрос об обязанностях поэта. Спор по этому вопросу в свое время далеко вышел на рамки чисто литературных проблем и превратился в страстную полемику между передовыми людьми Германии. Поводом для дискуссии послужило стихотворение Фрейлиграта «Из Испании» (1841), в котором он выступил с лозунгом надпартийного искусства. В этом произведении Фрейлиграт писал о том, что поэт должен отрешенно взирать на мир с высот вечности, так как

Поэт на башне более высокой,  
Чем вышка партии, стоит.

Отвечая Фрейлиграту, Гервег в своем стихотворении «Партия» (1842) выступил с защитой идеи открытой тенденциозности поэтического творчества. Проповеди «чистого искусства» Гервег противопоставляет программу борьбы за передовые идеи своего времени. Со страстной убежденностью он провозглашает прямую связь поэта с революционной партией, говорит о неизбежной принадлежности художника слова к одному из борющихся лагерей;

Глашатаи! Певцы! Нет места безучастью!  
Под тучей грозовой кто остается тих?  
Бросайтесь в этот бой с неудержимой страстью,  
Как верный острый меч, оттачивая стих!



Гервег неизменно настаивает на подкреплении поэтического слова революционным действием, поднимая тем самым проблему ответственности искусства и поэта перед современностью.

В 1848 году, узнав о революционном восстании в западнонемецком герцогстве Баден, Гервег, находившийся в то время в вынужденной эмиграции в Париже, предпринимает реальную попытку подкрепить поэтическое слово делом. Он собирает из оппозиционно настроенных эмигрантов так называемый «немецкий демократический легион» и отправляется вместе с семьями добровольцами к немецкой границе для поддержки восставших баденцев. Сразу же после перехода через Рейн легион был наголову разбит вюртембергскими королевскими войсками. Гервегу чудом удалось избежать ареста.

После мартовской революции Гервег остается верен революционно-демократическим идеалам, выступая союзником и певцом немецкого рабочего движения. Его перу принадлежит написанный по личной просьбе Ф. Лассалья текст «Гимна Всеобщего немецкого союза рабочих» (1863).

### **3. Особенности развития немецкой литературы после 1848 года. Творчество Г. Фрейтага, Т. Шторма и В. Раабе как представителей «поэтического реализма».**

После революции 1848-го года объединение Германии, которого давно требовал здравый смысл истории – и всей Европы, и самой Германии, – снова не состоялось. Принятие демократической конституции оставалось недостижимым требованием дня. При первых же всплесках социальной активности пролетариев буржуазия предпочла консервативную верность своим местным монархиям и легко отказалась от революционных идеалов, которые питала еще накануне 1830-го года. Раскол в стане либеральной буржуазии на национально-консервативное и республиканское крыло, слабость, отсутствие воли к реальному действию и не в последнюю очередь проявившееся недовольство низов способствовали тому, что революция не осуществила целей, которые ставила либеральная буржуазия, – через свободу к единству Германии. История пошла по иному пути. И общество после революции охватывает настроение поражения и все большей безнадежности, что и определит на долгие годы «дух времени».

Вместе с тем Германия получила заметный толчок к более быстрому индустриально-капиталистическому развитию. Произошла явная смена политических интересов буржуазии хозяйственными. Место идеалистически окрашенных, демократических проектов общественного развития, связанных еще с идеями Просвещения, в ее сознании занимает теперь реалистическая и практическая цель собственного экономического обогащения. Довольно быстро набирают силу националистические интересы, идея национального превосходства. Германия, подобно другим европейским странам, становится колониальным и империалистическим государством.

Во второй половине XIX века среди других немецких государств заметно выдвигается Пруссия за счет развития промышленности и хозяйства. Начинается эра так называемой «реальной» политики «железного канцлера» О. фон Бисмарка (1815 – 1898), которому удалось в 1871 году объединить Германию «железом и кровью», то есть самыми жестокими методами. Объединению предшествовали войны с Данией (1864), Австрией (1866), Францией (1871).

Все эти события приводят к кризису сознания, к своеобразной потере духовной опоры. Следствием этого оказывается сумятица и быстрая смена увлечений и умонастроений.

Расширяющееся воздействие материалистической мысли тесно связано с экономическим подъемом буржуазии, а всеобщее распространение позитивизма в науке предвещает и обещает новую, ищущую обоснования в фактах ориентацию человеческого сознания по сравнению с периодом до 1848 года. Но ни ускоренное экономическое развитие, ни материализация сознания, ни позитивистский прагматизм не только не стимулировали духовную жизнь, но, напротив, обедняли ее и свидетельствовали о духовном истощении общественного бытия, лишь углубляя его кризис. Материалистические и позитивистские идеи не случайно соседствуют в эту эпоху с разными формами иррационализма, с культом «витальности» и просто с суевериями и мистикой.

Социально-политическая депрессия в обществе 50-х годов нашла мировоззренческое отражение во всеобщем увлечении пессимистической философией Шопенгауэра.

Артур Шопенгауэр (1788 – 1860) после не принесшей ожидавшихся плодов революции 1848 года как нельзя лучше легитимировал пессимизм и депрессию, объясняя их как неотъемлемые, присущие самой жизни свойства и доказывая обреченность человека в столкновении с жизнью. Главный труд Шопенгауэра «Мир как воля и представление» (1819) получил свое истинное признание во второй половине XIX века и оказал большое влияние на

духовную жизнь не только Германии, но и всей Европы, дав толчок переоценке ценностей всего столетия и обозначив линию слома его гуманистических идей.

Согласно Шопенгауэру, мир не развивается, а движется по кругу, принося бесконечное повторение того же самого. Принцип, управляющий бытием, – это слепая, бесцельная, иррациональная воля, повергающая человечество в вечную борьбу индивидов, – борьбу всех против всех. Пессимизм, отказ от противостояния миру, отказ от самой жизни – духовный итог исканий Шопенгауэра. Единственным ответом на вопросы существования философ считал позицию художника-созерцателя или ушедшего от мира аскета, а в перспективе – смерть.

С 60-х годов пессимизм оказывает все большее воздействие на культурное и политическое сознание общества. Влияние Шопенгауэра испытывают на себе Ф. Ницше, Р. Вагнер, В. Раабе, хотя сам Раабе настаивал на самостоятельности своей критической позиции, не зависимой от Шопенгауэра. Особенно большое распространение идеи Шопенгауэра нашли в Австро-Венгрии, они имели отклик также во Франции и России.

Значительные изменения, произошедшие в общественном сознании, наложили свой отпечаток и на немецкую литературу. Наиболее примечательным явлением в литературе второй половины века становится так называемый «поэтический реализм».

Эпоха поэтического реализма длится примерно от середины до конца XIX века.

Термин «поэтический реализм» принадлежит немецкому писателю и теоретику искусства Отто Людвигу (1813 – 1865). Поэтический реализм в его представлении есть синтез реального и идеального начал, закономерного и случайного, индивидуального и типического, объективного содержания жизни и субъективного авторского переживания.

Литературный критик Ю. Шмидт отводит ведущую роль в новой литературе демократическому герою – представителю среднего слоя общества; считая, что реалистическая литература должна быть актуальной, но свободной от политических пристрастий, он придает особое значение стройности композиции, ясности и простоте стиля. В качестве литературного образца он почитает английского реалиста Ч. Диккенса.

Социальный роман Г. Фрейтага «Приход и расход» (1855), первая редакция «Зеленого Генриха» (1854) Г. Келлера и первый том его новелл «Люди из Зельдвилы» (1858), «Хроника Воробьиной улицы» (1857) В. Раабе становятся первыми произведениями поэтического реализма. Несколько позже, в 1870 – 1880-е годы выходят на литературную сцену К. Ф. Мейер и Т. Фонтане – романист, творчество которого стало вершиной немецкоязычного реализма.

Поэтический реализм оказался на практике гораздо более широким и глубоким явлением, нежели то предполагали литературно-критические теории Людвиг и Шмидта. Ключевой принцип поэтического реализма совпадает с главными задачами реалистического движения во французской, русской, английской литературах. В качестве основного объекта изображения выступает современная действительность в ее причинно-следственных связях. Особенное значение приобретает социальная, национальная, историческая детерминированность характеров и судеб, внимание к деталям.

В отличие от английского или французского реализма для немецкого поэтического реализма характерна личностная перспектива и взгляд изнутри, что означает субъективизацию повествования. Поэтому реализм наиболее ярко проявляет себя отнюдь не в романе об обществе и эпохе, а, скорее, в романе воспитания или, и это еще чаще, в новелле, рассказе, повести.

Однако поэтический реализм не абсолютизирует субъективное, и очень часто снимает патетику субъективного юмором. Юмор – это знание о том, что трещина, расколовшая сознание и мир классической идеалистически-романтической эпохи, разрушила и мир старых ценностей. Юмор является как бы ощущением этого раскола, а печаль, меланхолия, «мировая скорбь» – его эмоциональным переживанием. Сентиментальность, элегическая тональность – это, как и юмор, одна из форм негативного отношения к действительности, выражающегося во внутреннем примирении, отказе от противодействия и противостояния жизни. Все это различные формы «просветления действительности» в реалистической литературе.

Естественен интерес этой эпохи к немецкой классике и романтизму и его частичное возрождение не только в неоромантизме, но и в поэтическом реализме.

В немецкой действительности второй половины XIX века продолжают находить питательную среду и литературные традиции эпохи Реставрации, особенно традиции бидермейера с его идеалом частной семейной жизни и тихих радостей в гармонии с природой. В них по-прежнему ищут и находят способ выхода из не поддающейся воздействию человеческой личности общественной и гражданской жизни.

«Просветлению действительности» способствует и прием воспоминания. «Придуманная» и «вспоминаемая» действительность имеют много общего и похожи по структуре. Поэтому рассказ-воспоминание – любимый прием у немецких реалистов.

Важно отметить, что некоторые принципы немецкого реализма, в частности принцип воспоминания, который близок фантазии, а стало быть, и творчеству вообще, предвосхищают искания литературы «конца века», литературы декаданса и даже модернизма начала XX века («В поисках утраченного времени» М. Пруста).

Немецкий реализм вобрал в себя пессимистический дух своего времени, чувство невозвратимой утраты былого, которое из отдаления прошлого приобретает все более просветленные черты, вобрал в себя романтическое неприятие новых «грубых», циничных форм жизни и новых ее хозяев. Трагическая безнадежность в новеллах Шторма и в романах Раабе сближает их произведения с литературой символизма, с искусством конца XIX – начала XX века, перебрасывая мост от романтизма начала XIX века к его концу, и побуждает увидеть их творчество в широком контексте художественных поисков эпохи.

Важнейшее место в немецкой реалистической литературе принадлежит прозаику и поэту Теодору Шторму (1817 – 1888), который говорил, что его новеллистика выросла из его поэзии и тесно с нею связана. Нелегкая жизнь Шторма, адвоката, изгнанника, затем ландфогта и судьи в родном Хузуме, неотделима от Шлезвиг-Гольштейна и его запутанной судьбы под властью Дании, а затем Пруссии. Нежная, тонкая, изящная проза Шторма, не сотрясаемая политическими и религиозными конфликтами, вбирает в себя беды и горе современного человека, его чувства и переживания. Погружение Шторма в мир человеческих чувств, своеобразное сентиментальное просветление окружающего убогого мещанского бытия вполне отражало настроения и духовное состояние общества в эпоху после поражения революции 1848 года, в эпоху несбывшихся надежд и разочарования, когда горизонт всеобщих интересов сужается до интереса отдельного человека, а всеобщий подъем сменяется упадком и утратой пафоса.

Шторм в своем творчестве предвосхищает интерес к внутренней жизни человека, к ее потаенным глубинам, который характерен для культуры и литературы «конца века», то есть следующей эпохи. Так, одна из известнейших ранних новелл Шторма, «Иммензее» (1850) является шедевром не только немецкой, но и мировой новеллистики XIX века. Не случайно произведение выдержало при жизни автора 30 изданий.

«Иммензее» является образцом так называемой лирической новеллы или новеллы настроения, которая была разработана романтиками. В произведении органично вплетены стихотворные тексты, играющие роль лейтмотивов. Новелла основана вообще на лейтмотивной технике по принципу воспоминания и смещения временных пластов. Повествование в «Иммензее» строится как воспоминание, что определяет элегический тон рассказа и доминирующее в нем грустное настроение.

Сентиментально-меланхолическое настроение пронизывает все произведение. Оно изначально задается во вступлении: «Поздней осенью в тихий вечерний час по дороге к городу медленно спускался пожилой хорошо одетый господин... Под мышкой он держал длинную трость с золотым набалдашником, его темные глаза, странно сочетавшиеся с белыми, как снег, волосами, и казалось, затаившие в себе горечь несчастливой юности, спокойно глядели по сторонам или вниз, на город, расстилавшийся в дымке золотых лучей». Завершает новеллу фрагмент, названный как и вступительный «Старик»; вместе они создают рамочную конструкцию, внутри которой на основе припоминаний развивается сюжетное действие. Оно драматично и по проблеме и по форме развертывания.

В «Иммензее» поднимается общественная проблематика. Расчет истребляет любовь, новая амбициозная буржуазия одерживает победу над романтическими настроениями представителей буржуазии старого образца. Хотя социальная подоплека событий неизменно присутствует в новеллах Шторма, она всегда включена в систему человеческих отношений как одна из частей целого сложного комплекса, сети причин и следствий, обуславливающих поведение героев. Среди этих причин социальному началу отведена отнюдь не первостепенная роль наряду с психологией, страстями, подсознанием, традиционными представлениями, привычками, индивидуальной логикой личности, которая является главным объектом интереса писателя.

Сюжет произведения движется в контексте сопровождающего его настроения. Это история утерянной любви: и Рейнгард, и Элизабет оказались не в состоянии отстоять свое чувство. Элизабет уступает «заботам» матери и выходит замуж за состоятельного, но нелюбимого

человека, Рейнгард не проявляет должной решительности. Сюжет не нов, история почти повседневная в жизни бюргерской среды. Главное события новеллы связано со встречей героев, сохранивших в душе свое чувство и, как оказалось, тяжело переживающих утрату.

Автор рисует героев завершённой судьбы, отдельные фрагменты которой стали узлами припоминаний: «Дети», «В лесу», «Письмо», «Элизабет» и др. Это по существу самостоятельные сценки лирического сюжета, которые «крепятся» переживанием героев. Важным оказывается не столько сюжет, сколько художественные средства, с помощью которых автор воплощает свой замысел. Главное внимание уделяется не столько движению действия, сколько созданию лирического настроения. В совокупности сценки воспроизводят печальную историю любви.

Драматическое развитие чувства героев предчувствуется с первых же страниц. Рейнгард кажется излишне романтическим. Элизабет не очень-то верит в его мечты о далекой Индии, а его рассказы об эльфах ее слегка раздражают. Может быть, именно поэтому доводы матери в пользу брака с Эрихом показались ей убедительными. Противостояние Эриха и Рейнгарда в новелле едва намечено. Ухоженные виноградники, обширный огород, новая винокурня, уютный дом – все свидетельствует о деловитости и практицизме Эриха, которыми не обладает Рейнгард.

Создавая реалистическую новеллу настроения, Шторм разрабатывает в ней несколько лейтмотивов, которые придают конфликту дополнительное, усиливающее его звучание. Такова песня: «Мне приказала мать/ В мужья другого взять». Таково описание белой лилии, которую герой пытается достать. В финале произведения Рейнгард, одинокий старик, сидит в кресле, и сгущающаяся тьма представляется ему «широким и сумрачным озером», где одиноко плавают «среди широких листьев белая водяная лилия».

Драматизм в новелле Шторма – драматизм частного случая, приватной жизни, он проявляется в обыденной форме, без взрыва неистовых страстей, переживаний, эмоциональных объяснений. В то же время частный случай обретает в произведении тот «яркий свет», о необходимости которого для данного жанра писал Людвиг Тик.

В конце 1850 – начале 1860-х годов можно констатировать обострение внутреннего конфликта в новеллах Шторма («В замке» (1862), «Университетские годы» (1863)). Следует отметить, что одна из лучших и последняя новелла Шторма – «Всадник на белом коне» написана уже за пределами изучаемого периода, в 1888 году.

Новеллистика Шторма была удивительно созвучной времени – и негромким, но внятно слышимым звучанием социальных проблем, понимаемых как проблемы общечеловеческие, и своей формой – игрой лейтмотивов, смещением временных пластов повествования, символикой.

#### **4. Творчество Г. Гейне в контексте литературы его времени. Гейне как последний романтик своей неромантической эпохи.**

В творчестве Генриха Гейне (1797 – 1856) отразился процесс эволюции немецкого романтизма. Со многими сложностями этого процесса связана и глубокая противоречивость творческого метода писателя, что, в частности, получило выражение во взаимоотношениях Гейне с эстетическими принципами ранних немецких романтиков, по отношению к которым он был не только критиком и ниспровергателем, но и достойным восприемником.

Значимость Гейне – писателя определяется тем, что выдающуюся творческую одаренность он сочетал с широкой общественной кругозором. Объявляя себя приверженцем «вольной песни романтизма», он давал трезвую аналитическую оценку своему времени, отражал в своем творчестве его важнейшие закономерности.

Поэт, прозаик, публицист, драматург Генрих Гейне, как никто другой, смог выразить главные тенденции и ключевые противоречия своей эпохи. Революционная Франция и реставрационная Германия – самое болезненное, однако также и самое продуктивное в художественном отношении противоречие жизни и творчества Гейне, немецкого поэта, ровно половину сознательной жизни проведшего в Париже.

Гейне пробовал себя во всех трех родах художественной словесности, а также в эссеистической и публицистической прозе. Тремя «столпами» своей литературной славы сам поэт считал сборник ранней лирики «Книга песен», написанные в жанре путевых заметок «Путевые картины» и позднюю книгу стихов «Романсеро». Кроме названных произведений, видное место в литературе эпохи Реставрации занимают лироэпические поэмы Гейне «Атта Троль» и «Германия. Зимняя сказка», эссеистика парижского периода, а из художественной прозы – новелла «Флорентийские ночи».

Гейне родился в Дюссельдорфе в небогатой еврейской семье. Его глава Самсон Гейне являлся в пору революции интендантом в офицерском чине при ганноверском принце Эрнсте Кумберлендском, а в период наполеоновских войн – офицером гражданской гвардии. В мирное время отец будущего поэта занимался торговлей текстильными товарами.

Рейнская провинция, в которой был расположен родной город поэта, далеко опережала в промышленном развитии другие немецкие земли. Это обстоятельство наряду с ее положением пограничной с Францией территории определило широкое распространение революционных идей из-за Рейна. К тому же в годы Директории немецкие земли на левом берегу Рейна и город Дюссельдорф были под властью французов. Вторично они заняли город уже под наполеоновскими знаменами в 1806-ом году. «Время и место, – писал Гейне в «Мемуарах», – также имеют важное значение: я родился в конце скептического восемнадцатого века и в городе, где в пору моего детства господствовали не только французы, но и французский дух». К тому же в доме Самсона Гейне царит культ Наполеона, воспринятый и ребенком. Это легко понять. Французские войска и наполеоновская администрация утверждали прогрессивные для отсталой Германии буржуазные преобразования, отменяли сословные привилегии, дали евреям гражданское равноправие.

По решению Венского конгресса 1815 года бывшее герцогство Юлих-Берг с главным городом Дюссельдорфом отошло к Пруссии, ставшей одним из оплотов реакционного Священного союза. В условиях наступившей реакции для Гейне стала наиболее реальной лишь карьера коммерсанта.

Непрочное материальное положение семьи и стремление обеспечить будущее сына заставило его родителей обратиться за помощью к младшему брату отца, богатому гамбургскому банкиру Соломону Гейне. С 1816 года Генрих поселился в его доме. С тех пор и, в сущности, до конца жизни он пользуется весьма широкой материальной поддержкой своей богатой гамбургской родни. Положение бедного родственника в богатом доме, расчетливо деловая атмосфера купеческого города, нежелание заниматься коммерцией угнетали Гейне. Еще больше страданий доставила юноше неразделенная любовь к кузине Амалии. Пылкой любви бедного поэта она как истая дочь своего отца предпочла солидное положение богатого прусского помещика. Эта любовь, горечь которой Гейне ощущал до конца своей жизни, стала первой и основной темой его ранней лирики. В Гамбурге в местной периодической печати начинают появляться первые публикации стихотворений Гейне, подписанные замысловатым псевдонимом Фрейгольд фон Зизенгарф.

После долгих колебаний, убеждений просьбами племянника и его неудачами в коммерции, гамбургский банкир соглашается выплачивать ему содержание для получения университетского образования, поставив непременным условием изучение юриспруденции как той области знаний, которая наиболее реально может обеспечить независимое материальное положение.

В 1819 году Гейне поступает в Боннский университет. Литература и история интересуют его больше, чем юридические науки, он в увлечении слушает блестящие лекции А. Шлегеля. В студенческие годы формируется поэтическое дарование Гейне, с этого времени он начинает активную творческую деятельность.

Общая периодизация творчества Гейне может быть представлена следующим образом:

I – ый период – 1816 – 1831 годы – до эмиграции в Париж. Становление романтического метода преимущественно в лирике и отчасти в художественной прозе;

II – ой период – 1831 – 1839 -ый годы – до книги «Людвиг Берне». Развитие и углубление общественно-политической публицистики;

III – ий период – 1839 – 1848 –ой годы – расцвет политической лирики;

IV – ый период – послереволюционное творчество, обусловившее новые мотивы и идейно-эстетические устремления в деятельности поэта.

Будучи студентом в Бонне Гейне пользовался вниманием А. Шлегеля, который помогал ему в овладении метрикой стиха. В эти же годы была написана небольшая статья «Романтика» (1820), ставшая эстетической программой начинающего поэта. В статье Гейне раскрывает свое понимание романтизма. Оставаясь приверженцем романтического метода, Гейне не приемлет его туманность и расплывчатость, считает, что «образы, которым надлежит вызывать истинные романтические чувства, должны быть столь прозрачны и столь же четко очерчены, как и образы пластической поэзии». С не меньшей решительностью он отвергает и всякие попытки упрочить влияние средневековых христианско-рыцарских воззрений на литературу. Свой эстетический идеал автор статьи тесно связывает с представлениями о гражданских свободах в Германии, которые больше существовали в его мечтах, чем в действительности.

Двухлетнее пребывание в Берлине, куда Гейне приехал в 1821-ом году, имело большое значение для духовного развития поэта, попавшего в атмосферу большого города с оживленной культурной и общественной жизнью. Берлинский университет переживал пору своего расцвета и был средоточием научной жизни Германии. В Берлине Гейне входит в большую немецкую литературу, чему немало содействовало посещение им известных литературных салонов поклонницы Гете Рахели Фарнхаген и Элизы фон Гогенгаузер, переводчицы Байрона. В салоне Рахели Гейне сближается с ее мужем – известным литературным критиком и дипломатом Фарнхагеном фон Энзе, встречается с выдающимися учеными и писателями: Гегелем, Гумбольдтом, Шамиссо, Арнимом. В этой атмосфере активной духовной и литературной жизни Гейне встретил живую поддержку своих творческих начинаний.

В Берлине начинается регулярная литературная деятельность Гейне. В 1821-ом году выходит его первый поэтический сборник под названием «Стихотворения Г. Гейне», который позже вошел в состав «Книги песен» в качестве ее первого цикла «Юношеские страдания».

В 1816 – 1827-ом годах был создан стихотворный сборник «Книга песен», который воплотил представления Гейне о новом романтизме, изложенные в статье «Романтика».

Впервые «Книга песен» была опубликована в 1827 - ом году. Она состояла из стихотворений, в большинстве своем уже появлявшихся в печати ранее.

В «Книге песен», над которой Гейне работал 10 лет, отразился процесс развития сознания поэта, формирования его творческого метода, обогащения и индивидуализации его лирической палитры. Опираясь на наиболее жизненные традиции раннего романтизма, связанные с фольклором и лирикой Бюргера и Гете, Гейне сохраняет в «Книге песен» основы романтического мировосприятия. Для него остается в силе один из основополагающих романтических принципов – антитеза «я» и «не – я». Все лежащее за пределами «я» поэта (или близкого к нему лирического героя), в том числе и социальные противоречия действительности, которые так стремились исключить из круга своего художественного видения романтические предшественники Гейне, раскрывается и оценивается в книге песен через относительно узкий аспект субъективно-индивидуального восприятия. Любовь является первоосновой бытия для автора «Книги песен», но эта первооснова трактуется им не столько с общефилософском, сколько в индивидуально-событийном, субъективно-романтическом плане.

Вместе с тем, Гейне внес в романтическую лирику совершенно новые элементы: он расширил творческий диапазон поэзии, по-новому попытался трактовать традиционные для романтиков темы (любовь, природа). Сама художественная манера поэта позволяет обнаружить в «Книге песен» довольно четко выраженный реалистический план. Иначе говоря, уже в самом начале своего творчества Гейне отразил процесс движения немецкой литературы от романтизма к реализму.

В стихах «Книги песен» поэтически воссоздана история неразделенной любви Гейне к кузине Амалии. Многие исследователи творчества поэта называют этот сборник лирической повестью, выявляют в нем определенную сюжетную линию. Развивая эту мысль, можно сказать, что средствами романтической типизации, сочетающимися в реалистическом видении действительности, Гейне создает в сборнике образ своего современника – молодого немца 10 –20-х годов XIX века, оппозиционно настроенного по отношению к окружающей действительности. История неразделенной любви, рассказанная в стихах, получает широкое социальное звучание как выражение гражданского протеста, как вызов ханжеской дворянско-бюргерской морали.

Сквозная тема «Книги песен» – тема безответной любви – была «обречена на успех» в эпоху Реставрации, когда, в силу политического «затишья», именно интимная, частная сфера становится предметом активного общественного интереса. Популярности способствовала и народно-песенная подоснова стихов Гейне. «Книга песен» уже при жизни автора становится одним из самых читаемых поэтических сборников как в Германии, так и во всей Европе и способствует появлению широкого потока подражательной литературы (так называемый «гейнизм», «гейнемания»).

«Книга песен» состоит из нескольких циклов: «Юношеские страдания» (1816 – 1821), которые включают в себя несколько групп стихотворений: «Сновидения», «Песни», «Романсы», «Сонеты»; «Лирическое интермеццо» (1822 – 1823); «Снова на родине» (1823 – 1824); «Из путешествия по Гарцу» (1824); «Северное море» (1825 – 1826). При существенных художественных различиях этих циклов они представляют собой идейно – стилевое единство как лирическая исповедь, раскрывающая формирование и развитие личности поэта.

В «Юношеских страданиях» особенно остро звучит боль неразделенной любви. Отвергнутое чувство становится источником резкого конфликта поэта с действительностью, которая воспринимается им преимущественно через призму своей сердечной драмы. Этот узкий эмоциональный аспект порой приобретает довольно четкие социальные контуры («Мне снился франтик – вылощен, наряжен...»). Тема отвергнутой любви конкретизируется – любимая отдает предпочтение богатому. Любовная драма поэта перерастает в социальный конфликт.

В «Юношеских страданиях» этот конфликт при некоторых его социальных приметах выражается в романтическом бунтарстве, в резком контрастном противопоставлении личности поэта и действительности. Причем действительность воспринимается в основном в единственном качестве – своей враждебности поэту – без социальных и конкретно-бытовых нюансов и оттенков.

Наибольшую близость к традиционному поэтическому миру романтиков Гейне обнаруживает в «Сновидениях». Он широко использует готическую фантастику, через ее посредство выражая свое ощущение враждебной ему действительности. В душевных кошмарах поэт видит себя на кладбищах, освещенных лунным светом. Из могил поднимаются мертвецы, рассказывающие о своей смерти от несчастной любви, один за другим возникают перед лирическим героем призраки и зловеще предсказывают ему смерть, его окружают хороводы ведьм и мрачных духов. Эта тональность стихотворений отражена в их лексике, для которой характерны такие слова и словосочетания как «мрачный сын ночи», «саван», «зловещий сон» и т.п.

Но Гейне уже в ранних стихах был не просто подражателем своих предшественников, решительно отличаясь от них той силой страсти и непосредственностью любовного чувства, которое он сделал предметом своего поэтического выражения. Стихотворения «Сновидений» он сравнивал с «Ночными рассказами» Гофмана. И если прокомментировать это сравнение, то нельзя не отметить, что эта близость раскрывается не только в романтике кошмаров и ужасов, но и в отмеченной позже самим же Гейне характерной черте гофмановской фантастики, заключающейся по его словам в том, что «Гофман со своими причудливыми карикатурами всегда и неизменно держится земной реальности». Эта «земная реальность» ошутимо дает себя знать и в фантастических видениях Гейне, через которые постоянно проступает реальный поэтический образ любимой, конкретный земной идеал, столь далекий от мистического томления по недостижимому «голубому цветку» Новалиса: В глухую ночь, в блаженном сне, / Сошла любимая ко мне; / Волшебной силой, колдовской / Ко мне явилась в мой покой. // Она, прелестная, она! / Улыбка кроткая ясна...

Уже здесь явно ощущается то стремление к пластичности образов, о котором Гейне писал в своей статье «Романтика». Изображение реальной, земной действительности прорывается в романтическое мироощущение автора «Сновидений». Он сам стремится вырваться из кошмаров загробных видений: Прочь, темные силы, не надо! / Оставьте, духи, меня! / Земная мила мне услада / В сиянье алого дня.

В более спокойных и светлых тонах выдержаны «Песни» и «Романсы». Здесь также развивается тема неразделенной любви, получающая порой мрачную трагическую окраску с чертами «готического колорита» («Дон Рамиро», «Два брата»), звучат мотивы точки и одиночества. Но поэтическая палитра Гейне существенно обогащается, шире становится диапазон его мировосприятия.

Стилизация под народную песню и подражание ей сменяется проникновением в поэтический дух фольклора, элементы которого органически сочетаются с современными нормами живой немецкой речи. Это сочетание приводит поэта к подлинной простоте и безыскусственности народной песни.

В «Романсах» поэт успешно разрабатывает новый для него жанр баллады, успешно пытаясь выйти за пределы субъективной лирической формы. Среди юношеских баллад Гейне следует прежде всего отметить стихотворения «Гренадеры» и «Валтасар». Через них в лирику начинающего поэта врывается поступь времени. Широко известная баллада «Гренадеры», написанная в 1816 году, отразила увлечение Гейне Наполеоном. Публичная демонстрация чувства к поверженному императору, утверждавшему недавно на немецких землях буржуазные преобразования, была равносильна выступлению против реставрационных режимов немецких князей и монархов. Основная идея баллады «Валтасар» – обреченность тиранов и неизбежность их гибели. Традиционно классический сюжет этой баллады заимствован из библейского повествования о древнем Вавилоне. В передовой европейской литературе 10 – 20-х годов XIX века эта тема встречается неоднократно (например, в двух стихотворениях Байрона). Она становится

своеобразной поэтической аллегорией, выражающей уверенность в неизбежности поражения реакции.

Наиболее характерными для романтической любовной лирики являются циклы «Лирическое интермеццо» и «Опять на родине», в которых поэтическое мастерство Гейне проявляется особенно ярко. Гораздо ближе, чем прежде, поэт стоит здесь к эстетической программе статьи «Романтика» с ее требованием четкости и ясности поэтических образов, с ее передовыми общественно-политическими позициями. В этих циклах четко определяются и новые принципы восприятия песенного фольклора, в значительной степени обусловившие характер новаторства «Книги песен».

В духе народной песни писали многие романтики, успешно используя фольклорные поэтические традиции (Брентано, Арним, Уланд, Мюллер и др.). При этом они не только воспроизводили форму народной песни, но и воссоздавали наивное сознание ее авторов, что в условиях более высокого развития читающей публики XIX века имело явный оттенок искусственной стилизации. Гейне был первым поэтом, устранившим это противоречие. Он нашел тот путь развития романтической лирики, который органически вместил в форму народной песни сложный духовный и психологический мир современного человека. Сам автор «Книги песен» признавал это. В письме к В. Мюллеру, которого он считал среди романтиков наиболее близким себе поэтом, он отмечал: «Как чисты, как ясны ваши песни, и все они песни народные. В моих стихах, напротив, до некоторой степени народна только форма, содержание же их принадлежит «цивилизованному» обществу, проникнутому условностями. Да, я достаточно зрел, чтобы подчеркнуть это, и когда – нибудь вы прочтете мое публичное признание в том, что, узнав ваши «Семьдесят семь стихотворений», я впервые понял, как из старых существующих форм народных песен можно создавать новые формы, которые тоже народны, хотя в них нет ни подражания устарелой языковой неуклюжести, ни беспомощности».

В «Лирическом интермеццо» и «Опять на родине» развивается та же тема неразделенной любви, что и в предыдущих циклах. Но сами сердечные страдания поэта раскрываются здесь в ином ключе. Болезненная тоска ранних стихов сменяется просветленной печалью, мягкой грустью, нередко сменяющейся светлым радостным колоритом. Открывается «Интермеццо» стихотворением «Чудесным светлым майским днем...», в котором поэт непритязательно и правдиво рассказывает о зарождении своей любви. В этих циклах Гейне наиболее плодотворно воплощает свой идеал «пластической поэзии», прославляя земную любовь во всем реальном жизненном обаянии.

Конкретность образов гейневской романтической лирики раскрывается не только в реальной правдивости любовного чувства, в земном идеале любви, но и в конкретных житейско-бытовых реалиях, которые существенным образом дополняют и уточняют фон произведений («Из слез моих много родится...», «Отчего весенние розы бледны...» и др.). Такие выходы к реализму были принципиально исключены из круга любовной лирики традиционного романтизма. Для романтического же мировосприятия Гейне они были вполне органичны.

Естественно, что рассказ об отвергнутой любви порождает темы страданий, одиночества, разлуки («Красавицу юноша любит...», «Они меня истерзали...» и др.) но и страдания поэта выходят за пределы лишь личной драмы.

Любовный конфликт в гейневской лирике типизируется, унифицируется, лишается романтической эксклюзивности: И той же болезнью я болен, / Что многие в нашем краю, / Припомнив тягчайшие муки, / Нельзя не назвать и мою.

В то же время ситуация безнадежной влюбленности конкретизируется в социальном и психологическом смысле, наполняется актуальным общественным содержанием. Тот же социальный и психологический опыт не позволяет лирическому герою Гейне, страдающему от неразделенной либо «запретной» любви, найти успокоение в сознании: «любовь, даже безответная, – уже сама по себе счастье» (частый мотив Гете-лирика) или в надежде на платонический «союз душ» (романтическое перенесение любви в трансцендентное религиозно-аллегорическое измерение). Гейне – автор «Книги песен» предпочитает основываться на социально и психологически более достоверном представлении о том, что неразделенная, неосуществившаяся любовь – это, в первую очередь, – душевная боль и страдание.

Главное отличие Гейне от Гете и романтиков – перенесение акцента с индивидуального на типическое, известная объективизация лирического переживания. Гейне уже не говорит, подобно Гете-штюрмеру, Брентано и Эйхендорфу: «Смотрите, вот как это было со мной», его лейтмотив: «Вот как это обычно бывает»: Старинная сказка! Но вечно / Останется новой она; / И лучше б на свет не родился / Тот, с кем она сбываться должна!



В стихотворениях Гейне явно обозначаются конкретно-исторические черты того социального окружения, в котором развивается любовное чувство поэта. В этой связи в «Книге песен» намечается та линия общественно-политической сатиры, которая станет ведущей в творчестве поэта в 40 – 50-е годы.

Своего рода программное значение имеет стихотворение из цикла «Опять на родине» «Приснилось мне, что я господь...», в котором поэт решительно отвергает фантастический идеал романтиков, столь несхожий в реальной действительности.

В цикл «Опять на родине» входит и одно из лучших стихотворений раннего Гейне – его знаменитая баллада «Лорелей». Легенда о рейнской сирене, лежащая в основе этого стихотворения, хотя и не была «сказкой старых времен» но восходила к балладе Брентано, опубликованной им в романе «Годви» (1801 – 1802-ой годы). Вслед за Брентано к обработке этого сюжета обращались многие немецкие поэты (Эйхендорф, Лебен и др.), но именно стихотворение Гейне приобрело такую известность, что стало народной песней.

Основное отличие стихотворения Гейне от произведений романтиков на ту же тему заключается в том, что для его «Лорелей» характерно сочетание субъективно-лирического и эпического начал. В балладе Гейне эпическое начало дается не столько через изображение действия, сколько через поэтический образ красавицы:

Над страшною высотой  
Девушка дивной красы  
Одеждой горит золотою,  
Играет златом косы.  
Золотым убирает гребнем,  
И песню поет она;  
В ее чудесном пенье  
Тревога затаена.

Этот образ является эпическим элементом в балладе Гейне. Но ее содержание, по существу, лирично – оно не в развитии действия, а в выражении чувства, в трагическом порыве «плывца на лодочке малой», зачарованного красотой Лорелей и платящего за это жизнью.

От романтиков, в частности от Брентано, Гейне взял мотив извечной роковой силы любви. Но в стихотворении Гейне, губительное очарование рейнской волшебницы, пробуждающей у лодочника неотвратимое чувство, переплетается с чувством самого поэта, с историей его любви, рассказанной в «Интермеццо» и «Опять на родине». Поэтому метафизическая, с оттенком мистики романтическая трактовка любви существенным образом ослабляется у Гейне переводом ее в план естественного человеческого чувства. Вместе с тем, иные романтические мотивы в произведении Гейне усиливаются. У Брентано Лорелей – простая бюргерская дочка, неудачница в любви, сама гибнущая от этого чувства; Лорелей Гейне выступает как холодная обольстительница – волшебница, лишенная тех естественных человеческих качеств, которые присущи ее брентановскому прототипу.

Широкая популярность именно гейневской обработки созданной Брентано легенды во многом обуславливается ее насыщенность зрительными образами и некоторыми особенностями стихотворной формы. Баллада Гейне имеет всего 6 строф (вместо 26 у Брентано). Воспринимая в своей «Лорелей» принципы народной песни, Гейне вслед за Брентано идет по пути реформы ее стиха. В отличие от Брентано, преобразовавшего тонический народный стих в правильный трехстопный ямб, Гейне синтезирует в трехударном дольнике силлабо-тонический литературный стих (ямбо – амфибрахический) с тонизмом народного стиха, сохраняющего равное количество ритмических групп при их неравном слоговом составе.

Рассматривая «Лирическое интермеццо» и «Опять на родине» нельзя не отметить одну их важную особенность. В ранних циклах «Книги песен» (до «Лирического интермеццо») обращение к природе отсутствует вовсе. Теперь для автора природа становится важнейшим средством видения и познания мира и раскрытия собственной души. Для романтика Гейне природа – это тот необходимый аспект мироздания, роль которого определяется руссоистской концепцией единения с ним человека, противопоставления естественной простоты природы растлевающей городской цивилизации.

Для ранних немецких романтиков природа была носительницей таинственного мистического начала, потенциально, а иногда и открыто, враждебного человеку. Поздние романтики (Брентано, Эйхендорф, Мюллер) сближают человека с природой, вводят отмеченную выше руссоистскую тенденцию в ее восприятие. Но природа у них, теряя свое философско-мистическое значение, остается в значительной степени носительницей внешних функций – пейзажного фона для

изображения внутреннего мира человека. В романтической лирике Гейне происходит полное и глубокое переосмысление отношений человека и природы. Природа не только перестает быть враждебной человеку, таинственной и непознаваемой для него, но и становится необходимым его спутником, участником его горестей и радостей, порой – прямым выразителем мыслей и настроений. При этом она выступает и в свойственной другим романтикам орнаментально-пейзажной функции, ее изображение позволяет полнее раскрыть душевное состояние лирического героя, его любовные переживания. Наиболее характерным примером раскрытия любовного чувства через природу является одно из лучших стихотворений «Лирического интермеццо» «Отчего весенние розы бледны...»:

Отчего весенние розы бледны,  
Отчего, скажи мне, дитя?  
Отчего фиалки в расцвете весны  
Предо мной поникают, грустя?  
    Почему так скорбно поет соловей,  
    Разрывая душу мою?  
    Почему в дыханье лесов и полей  
    Запах тлена я узнаю?  
Почему так сердито солнце весь день,  
Так желчно глядит на поля?  
Почему на всем угрюмая тень  
И мрачнее могилы земля?  
    Почему, объясни – я и сам не пойду, –  
    Так печален и сумрачен я?  
    Дорогая, скажи мне, скажи, почему,  
    Почему ты ушла от меня?

В осмыслении природы как компонента поэтического сознания Гейне многое почерпнул из арсенала фольклора. Для большинства стихотворений характерен параллелизм настроения поэта и состояния природы. Так, в первом стихотворении «Лирического интермеццо» поэт говорит о возникновении любовного чувства «в чудеснейшем месяце мае», когда вся природы пробуждается. Этот параллелизм подчеркивается стилиевой структурой произведения, которая основывается на строгой симметрии обеих строф с одинаковой синтаксической конструкцией и повторами одних и тех же сочетаний.

Органическое слияние природы и человека, отражающееся в стихотворениях Гейне, имеет определенную пантеистическую окраску, которая будет особенно характерна для лирики 1830-х годов. Эта пантеистическая тенденция восходит к гетевскому пантеизму и к пантеистическим элементам в творчестве иенских романтиков.

По своеобразию своей творческой манеры несколько обособленное место в «Книге песен» занимают два ее последних цикла под общим названием «Северное море». Поэт обращается здесь к свободному стиху, редко встречающемуся в его лирике. До Гейне свободные ритмы стиха без рифмы использовали Клопшток, Гете, Новалис. Опираясь на традиции своих предшественников, Гейне в значительной мере расширил рамки свободного стиха как определенной поэтической формы, соответствующей только торжественному тону и высокому содержанию. «Северное море» в этом смысле представляет собой своеобразный синтез возвышенно-патетических интонаций с повествовательно-разговорными, ироническими.

Ритмы свободного стиха оказались здесь наиболее соответствующими стремлению поэта передать глубокое ощущение грандиозного величия и своеобразия моря, его необузданную силу и мощь. Тема любви в этих циклах теряет свою прежнюю драматическую напряженность, она даже не определяет идейно-смысловой характер цикла, становясь лишь одним из его периферийных мотивов.

Создавая величественную, полную красок и звуков картину моря, Гейне порой прибегает к звукописи («Сумерки», «Буря»). Некоторые стихотворения представляют собой патетические гимны природе («Коронование», «Приветствие морю»). Моря у Гейне, как и у Байрона, Пушкина, Гюго, нередко оказывается воплощением свободы, символом непокорной стихии, мятежа («Буря»). Поэт мыслит космическими образами, сердце его велико как море и небо («Ночь в каюте»). Для стихотворений характерна грандиозность образов, поэтические гиперболы:

Небо темнеет – сердце мятежней во мне,  
И сильной рукой в норвежских лесах  
Я рву из земли высочайшую ель

И ее погружаю  
В Этны пылающий зев, и этим  
Гигантским пером, огнем напоенным,  
Пишу я по темному своду неба:  
«Агнеса, я люблю тебя!»

Система поэтически образов в сборнике, почерпнутая во многом из античной мифологии, опирается на внимательное изучение лириком поэм Гомера, что подтверждается и письмами Гейне этих лет. Влияние Гомера сказалось и на характере изобразительных средств, особенно сравнений.

Новым по сравнению с предыдущими частями «Книги песен» было появление в «Северном море» жанра философской лирики. Наиболее яркое выражение философская тематика получила в стихотворении «Вопросы», ироническая концовка которого придает двойственный характер всему его смыслу. При свете мерцающих звезд, на пустынном берегу моря, юноша, терзаемый глубокими сомнениями, вопрошает волны о вечной загадке бытия:

Волны бормочут, как всегда они бормотали,  
Волнуется ветер, плывут облака,  
Равнодушно сияют холодные звезды,  
И дурак ждет, когда же ему ответят.

Заключительную строку можно понять и как утверждение бесполезности попыток разгадать тайну вселенной, смысл всего сущего и как совет не терзаться бесполезными метафизическими абстракциями.

Нетрудно заметить, что в стихотворениях «Северного моря» («Ночь на берегу», «Морское видение», «Мир» и др.) патетическая приподнятость часто сочетается с иронической манерой, ставшей неотъемлемой частью творческого почерка Гейне в «Лирическом интермеццо» и «Опять на родине». Ирония Гейне является достаточно резкой, она направлена на самые характерные проявления немецкого убожества и немецкой реакции. Свои иронические пассажи поэт направляет и против самого себя, против собственных иллюзий и увлечений. В ироническом критицизме Гейне заложена возможность разносторонней оценки изображаемого явления, независимого от господствующей точки зрения.

Автор «Книги песен» понимал, что он пролагает новые пути для развития немецкой лирики, и твердо был убежден в их правильности, несмотря на разноречивые суждения критиков. В письме к Келлеру в 1822-ом году он писал: «Со всех сторон я слышу, что вызвал и продолжаю вызывать большие толки (как поэт). Хвалят ли меня, бранят ли, мне это безразлично. Я не схожу с той дороги, которую раз и навсегда признал наилучшей. Некоторые говорят, что она заведет меня в нищету, другие – на Парнас, а третьи – что она ведет прямо в ад. Как бы там ни было, путь этот новый, а я ишу приключений».

Непосредственность чувств, напевность ритмов «Книги песен» привлекли многих композиторов. Шуберт, Шуман, Лист, Григ создали музыку на слова Гейне. В России к стихам «Книги песен» обращались Чайковский, Римский – Корсаков, Рахманинов, Бородин. Романсы на слова Гейне стали любимыми песнями немецкого народа.

Художественная проза Гейне 1820-х годов – «Путевые картины» (1824 – 1830) – отразила новые существенные моменты в развитии его мировоззрения и творческого таланта.

Сборник «Путевые картины» состоит из четырех частей и ориентирован на восходящий к XVIII веку жанр «путевого дневника» («путевых заметок», «записок путешественника»), переживающий в эпоху Реставрации свое второе рождение. Биографическим основанием для написания сборника стал ряд поездок, предпринятых автором в студенчестве и в первые годы после окончания учебы: в соседствующую с Геттингеном местность Гарца, к Северному морю, в Англию и в Италию.

Первая часть «Путевых картин» «Путешествие по Гарцу» (1826 – 1827) написана в форму путевых очерков, имевших уже свою традицию в немецкой литературе (Векенлин, Гете и др.).

Острее и шире, чем в «Книге песен» ставятся здесь социально-политические проблемы. Гейне сознательно избирает прозу как род литературы, дающий ему возможность шире охватить явления общественной жизни. Он считает, что в прозе сможет более четко выразить возросшее у него к этому времени критическое отношение к социально-политическому укладу Германии и Европы последних лет Реставрации. «...Видимо, поэт-песенник во мне уже погиб... Проза принимает меня в свои широкие объятия, и в ближайших томах «Путевых картин» вы найдете много прозаического, дикого, жестокого, колкого и гневного, и особенно много полемики. Время наше уже очень скверное; и тот, в ком есть сила и прямотушие, обязан мужественно вступить в

борьбу с надутой скверной и несносно кичливой посредственностью, которая все больше распространяет свое влияние».

Проезжая по стране, Гейне видит то неприглядное убожество, которое несет его родине раздробленность на карликовые государства. Книга проникнута страстным протестом против феодально-монархического режима и клерикального гнета, сковывающего свободные умы Германии. Форма путевых заметок, не связывающая автора определенным сюжетом, дает возможность высказать свои суждения о политических событиях, описать картины нравов, природу родной страны. Рассказывая о городах и селениях, встречающихся на пути, Гейне подмечает некоторые типичные черты захолустий, погрязшей в мещанстве и мелких страстях Германии.

Сатирическое описание Гёттенгена, которым открываются очерки, сразу создает у читателей представление о том, какой являлась родина писателя: «Город Гёттенген, знаменитый своими колбасами и университетом, принадлежит королю Ганноверскому... Сам город очень красив и нравится больше всего, когда обернешься к нему спиной...»

В общем жители Гёттенгена делятся на студентов, профессоров, филистеров и скотов, каковые четыре сословия, однако, далеко не строго различаются между собою. Сословие скотов – преобладающее».

Неблагополучие общественно-политической обстановки в стране не отнимает у автора «Путешествия» веры в социальный прогресс. Он надеется на победу передового начала в ходе исторического развития. На фоне нового общественно-политического подъема в Европе, полной еще отзвуками революционных событий во Франции, Гейне осмысливает свое время как эпоху преобразований: «Мы живем в особо знаменательные времена: тысячелетние соборы срываются, а императорские троны сваливаются в чуланы».

Своеобразный характер молодого Гейне четко проявляется и во второй части «Путевых картин» – «Идеи. Книга Ле Гран» (1826), где поставлен вопрос о революции. Автор призывает следовать примеру французов. В центре всей книги стоят барабанщик Ле Гран, олицетворяющий собой героический французский народ, свершивший революцию, и тема «красного марша гильотины». Революционные мечты Гейне, романтика великих битв, в которых рушилась старая феодальная Европа, тесно связаны с образом простого французского барабанщика. Характерно, что и название книги «Ле Гран» (великий) относится не к Наполеону, а к рядовому солдату, представляющему демократические массы Франции.

Доминирующая тема трех «итальянских» книг «Путевых картин», в особенности последней из них, «Город Лука» – критика христианской религии и церкви, в частности, католицизма. Заключительная часть «Путевых картин» – «Английские фрагменты» (1827 – 1830) – примечательна тем, что Гейне стремится осмыслить в ней противоречия буржуазного общества. Приехав в Англию, писатель разочаровался в надежде увидеть свободу в стране парламентской демократии, был поражен противоречием между роскошью и нищетой, столь характерной для Великобритании.

«Английские фрагменты» уже в большей степени тяготеют к собственно публицистике, чем к художественной прозе. Здесь складываются те черты очеркового репортажа, которые станут характерными для корреспонденций Гейне 1830 – 1840-х годов.

«Путевыми картинами» заканчивается собственно романтический период творчества Гейне и начинается тот процесс перехода на позиции реализма, который станет основным содержанием последующих этапов его творческого развития.

В августе 1830-ого года, находясь на острове Гельголанд, Гейне получает первые известия об июльских событиях в Париже. По его образному выражению, это были «солнечные лучи, завернутые в газетную бумагу». Поэт преисполнился энтузиазма. «Мне казалось, что тем огнем воодушевления и дикой радости, который пылает во мне, я могу зажечь весь океан до Северного полюса», – писал он в своем дневнике.

Под влиянием июльских событий Гейне принимает окончательное решение покинуть родину, где его все настойчивее преследовала реакция. В Париже он оказался в центре общественно-политической и культурной жизни Европы. Гейне быстро освоился в атмосфере шумного, прекрасного, героического города. В одном из своих писем на родину поэт шутливо замечал, что когда рыбу в воде спрашивают, как она себя чувствует, то она отвечает – как Гейне в Париже.

Выступления французского пролетариата, многочисленные заговоры и восстания в Париже, организованные различными тайными обществами, усиление оппозиции в Германии, события в Польше, все усиливавшаяся борьба чартистов в Англии – эти значительные сдвиги в

общественно-политической жизни Европы оказали большое воздействие на идейно-эстетическую эволюцию поэта. К тому же и вся атмосфера общественной и культурной жизни Парижа существенно способствовала расширению его кругозора. Активный интерес проявляет Гейне к широко распространявшимся тогда в передовых демократически настроенных кругах Франции различным социалистическим учениям. Среди его новых знакомых – вожди сенсимонистского движения Шевалье, Базар, Анфантен. Гейне нередко посещает собрания сенсимонистов. С недоверием относясь к политической стороне их учения с его идеей мирного переустройства общества на бесклассовой социалистической основе, поэт испытывает большое воздействие философско-эстетических концепций сенсимонизма. Обожествление природы, культ здорового чувственного начала в жизни человека или, как говорили сенсимонисты, «эмансипация плоти» – эти идеи новых друзей нашли живой отклик у жизнелюбивого поэта. Не случайно его книга «О Германии», подвергшая уничтожающей критике христианский аскетизм и потустороннюю мистику реакционных романтиков, посвящена Анфантену.

Немалую роль в дальнейшем духовном развитии Гейне сыграло и его общение с рядом выдающихся писателей, композиторов, художников, критиков. Среди них можно назвать Бальзака, Беранже, Жорж Санд, Мюссе, Шопена, Берлиоза, Листа. Рекомендательные письма гамбургского дядюшки открывают Гейне доступ в дома крупнейших банкиров Июльской монархии Ротшильда и Лафита. Он принят и у некоторых министров, знаком с героем либеральной французской буржуазии Лафайетом. Эти знакомства во многом обогатили и расширили наблюдения Гейне за развитием буржуазного строя во Франции 30 – 40-х годов.

30-е годы в творчестве Гейне, отражая некоторые общие закономерности передовой немецкой литературы, связаны почти исключительно с прозой, преимущественно публицистической. В центре внимания поэта – вопросы эстетики, философии, истории, общественной мысли прошлого и современности, осмысляемые в публицистической форме. Вместе с тем, говоря об этом периоде идейно-эстетической эволюции Гейне, нельзя обойти молчанием и некоторые значительные его произведения в области поэзии и художественной прозы.

Так, совершенно по-новому по сравнению с «Книгой песен» звучит цикл любовной лирики «Новая весна» (1831), большинство стихотворений которого написано еще в 1828 – 1830-х годах.. Ощущая рубеж двух десятилетий как начало нового этапа общественно-политической жизни Европы, поэт полон новых впечатлений, светлых оптимистических ожиданий. В этой связи, очевидно, и возникает название «Новая весна». Но любовь «Новой весны» уже перестает быть той первоосновой бытия, какой она выступает в «Книге песен». Это новое восприятие автором любви и любовной лирики раскрывается в программном прологе к циклу, где поэт-лирик сравнивается с суровым воином, которого игривые амурсы отвлекают от участия в битвах нынешнего дня, обвивая его гирляндами цветов.

Среди немногих произведений художественной прозы, написанных Гейне в эти годы, заслуживает быть отмеченной новелла «Флорентийские ночи» (1836).

В центре внимания Гейне во всех его наиболее значительных произведениях этих лет была социально-политическая проблематика в различных ее аспектах. Свидетельством этого, в частности, являются «Французские дела» – парижские корреспонденции 1831–1832 годов для аугсбургской «Всеобщей газеты». Этими корреспонденциями Гейне стремился сблизить народы Франции и Германии. Цель культурного сближения преследовал он и своими последующими произведениями: «К истории религии и философии в Германии» (1834) и «Романтическая школа» (1836).

Обе эти работы; объединенные общностью замысла и прогрессивной демократической тенденцией в оценке некоторых значительных явлений немецкой культуры предшествующих эпох и настоящего времени, во французском издании были опубликованы в одной книге под названием «О Германии». Как сами очерки, так и это название были полемически направлены против одноименной книги госпожи де Сталь, появившейся в 1813 году. При всем том, что книга де Сталь была первым сочинением во Франции, в котором высоко оценивалась немецкая культура и говорилось о ее международном значении, Гейне, конечно, был решительно не согласен с апологетическим отношением писательницы к патриархально-отсталым формам общественной жизни раздробленной Германии, к немецкой идеалистической философии и реакционному романтизму.

Вопросы философии, литературы и искусства, занимающие столь большое место в публицистике Гейне этого десятилетия, рассматриваются им в его книгах в тесной связи с общественно-политической борьбой своего времени. В книге «Романтическая школа» Гейне

говорит о несостоятельности идеалистической эстетики немецкого консервативного романтизма, реакционности его политических позиций. Критикуя эстетические концепции консервативных романтиков, Гейне прежде всего указывает на общественно-политическую основу их художественной практики, на их связь с идеологией абсолютизма и католической религии. Такая характеристика романтической школы в целом лежит в основе оценки и отдельных писателей-романтиков, в частности, творчества Новалиса и Арнима.

Гейне показал и сложную противоречивость путей развития немецкого романтизма. Он по достоинству оценил немалые творческие дарования некоторых талантливых писателей и поэтов-романтиков (в частности, Уланда), отметил большие заслуги поздних романтиков в изучении и пропаганде сокровищ немецкой народной поэзии, восторженно отозвавшись о сборнике народных песен Арнима и Brentano «Волшебный рог мальчика». В этой связи нельзя не упомянуть о проникнутой большой теплотой характеристике немецких народных песен, содержащейся в начале третьей книги «Романтической школы».

Гейне не считает, как это полагали многие немецкие буржуазные литературоведы после него, что реакционные романтики являлись ведущей и господствующей силой в немецкой литературе конца XVIII – начала XIX века. Прогрессивная немецкая литература в лице Лессинга, Гёте, Шиллера и писателей новых поколений (Шамиссо, младогерманцы) была противопоставлена им реакционному романтизму.

Гейне особенно много внимания уделяет Гёте – величайшему писателю и мыслителю Германии. «Король нашей литературы», гениальный автор «Фауста» (произведение, которому посвящено специально несколько страниц в «Романтической школе») заслуживает, однако, по мысли Гейне, осуждения за свой политический индифферентизм, за отстранение от актуальных проблем общественно-политической жизни.

С конца 1830 – начала 1840-х годов Гейне вступает в новый, третий этап своего идейно-эстетического развития. К концу 1830-х годов он настойчиво ставит перед собой вопрос о путях развития современного общества. На задний план отходят в его творчестве вопросы философские и литературно-эстетические. Развертывается дарование Гейне как политического поэта – поэта-сатирика, революционного поэта-агитатора, призывающего к революционному объединению Германии.

Первой работой, в которой отразились новые идейно-эстетические тенденции творчества Гейне, стала книга «Людвиг Бёрне» (1840). Характеристика Бёрне по существу послужила материалом для постановки целого круга больших социально-политических проблем. Выходя за рамки своих личных отношений с Бёрне, Гейне подвергает острой критике буржуазно-радикальную оппозиционность. В отличие от буржуазных оппозиционеров Гейне решительно отвергает путь реформ. «В революционные эпохи, – пишет он, – нам остается одно из двух: убивать или умирать».

Тема разочарования в буржуазной революции, тема утраченных иллюзий ставит эту книгу Гейне в один ряд с произведениями европейского критического реализма и в особенности сближает ее с французским критическим реализмом. Книга «Людвиг Бёрне» становится не только политическим памфлетом, но и документом, свидетельствующим о стремлении Гейне утверждать принципы реалистического изображения действительности.

В эти же годы, возобновив свое сотрудничество в аугсбургской «Всеобщей газете», Гейне публикует на ее страницах новую серию корреспонденции об общественно-политической жизни Парижа, значительно позже, в 1854 году, издав их отдельной книгой под названием «Лютетия» (так называлось древнее поселение на одном из островов Сены, положившее начало будущему Парижу).

Повторяя в жанровом отношении «Французские дела», «Лютетия» во многом была продолжением корреспонденции начала 30-х годов. Показав во «Французских делах» начальную пору становления Июльской монархии, свои новые корреспонденции Гейне посвящает уже последующему этапу развития буржуазного строя во Франции. «Лютетия» написана пером зрелого публициста, хорошо изучившего жизнь Франции и имевшего богатый опыт наблюдений за общественно-политической борьбой в Европе после 1830 года. Политическая жизнь буржуазной монархии во Франции начала 40-х годов изображается Гейне как дешевый комедийный фарс – «везде только накушанная комедия и интриги за кулисами». Критика буржуазных отношений в «Лютетии», принимая более конкретный и широкий характер по сравнению с «Людвигом Бёрне», перерастает в постановку вопроса об общих перспективах развития буржуазного общества. На первый план выступает вопрос о неизбежном падении власти буржуазии, о победе пролетариата. И Гейне был прав, когда говорил, что истинный герой этой книги – социальное движение.

В этот же период Гейне создает еще одно примечательно произведение – поэму «Атта Тролль» (1842).

Сам поэт в письме к Генриху Лаубе от 20 ноября 1842 года, определяя характер своих творческих исканий в этом произведении, писал: «...Я пытался вновь возродить старую романтику, которую сейчас хотят забить дубинкой, но не в мягкой музыкальной манере старой школы, а в предельно дерзкой форме современного юмора, который может и должен воспринимать в себя элементы прошлого. Однако элемент романтики слишком ненавистен нашей эпохе, в нашей литературе он уже закончился, и в поэме, которую я вам посылаю, романтическая муза, быть может, навсегда прощается со старой Германией».

Черты «нового юмора», о которых пишет Гейне, воплотились в поэме в глубоко своеобразной форме иронической сказки. Поэма писалась в пору ожесточенных нападков на ее автора со стороны немецких либералов и радикалов. В авторском предисловии к ней сам Гейне упоминал о граде гнилых яблок, которые сыпались на него в то время. Эта длительная травля, конечно, ожесточила поэта и усилила его вражду к немецкой буржуазной оппозиции. Гейне вместе с тем особенно остро как художник ощутил пустое фразерство значительной части литературы буржуазного радикализма, бездарность «политической поэзии», которую он беспощадно высмеял в предисловии к поэме «Атта Тролль». Новой сатире на буржуазный радикализм он придал необычную поэтическую форму, выходящую за пределы новой «тенденциозной» поэзии.

Сюжет поэмы является пародийным продолжением довольно популярного, в особенности в мещанских читательских кругах Германии, стихотворения Фрейлиграта «Король мавров», в котором сказалась склонность поэта к поверхностным декоративным эффектам, к туманной фразе. Мавританский князек, взятый в плен и проданный в рабство, стоит, теперь с барабаном у ворот цирка, сетует Фрейлиграт, и вот однажды, забывшись, несчастный пленник с такой яростью ударяет в барабан, что прорывает его кожу. На этом стихотворение кончается. Конечно, это страшно, говорит Гейне, и продолжает тему Фрейлиграта самым неожиданным образом: Атта, медведь из цирка, у ворот которого барабанил злосчастный герой Фрейлиграта, срывается с привязи и бежит от ненавистной ему цивилизации.

«Дерзость» нового юмора, одновременно и поэтического и остро политического, заключалась в том, что в образе Атта Тролля нетрудно было узнать обобщенные черты немецкого буржуазного радикала – самодовольного, ограниченного, невежественного. С замечательной прозорливостью Гейне показал, как немецкий филистер от буржуазного радикализма может быстро перейти к воинствующему национализму, как смешной и забавный Атта Тролль делается порой страшным, когда в нем проглядывает становящийся человеконенавистником взбесившийся немецкий мещанин.

В острой форме поставлены в поэме вопросы развития немецкой литературы. С тонкой иронией осмеяны здесь романтические мечтания немецких буржуазных поэтов, которые подобно Фрейлиграту в начале 1840-х годов все еще считали возможным писать стихи на экзотические темы, надуманные, наивные, полные безвкусных эффектов. Немало ядовитых стрел сатиры Гейне направлено и в адрес так называемых швабских романтиков, – особенно против главы этой «школы» – довольно бездарного поэта Густава Пфизера.

«Последней вольной песней романтизма» назвал Гейне свою поэму. И действительно, постановка актуальных общественно-политических вопросов в поэме, черты «современного юмора» своеобразно сочетаются в ней со «старой романтикой», с поэзией прекрасных возвышенных образов, с причудливыми взлетами сказочной поэтической фантазии, якобы не подвластной никаким правилам и требованиям, кроме воли самого художника.

Попытка в романтической сказке найти прибежище от пошлых идеалов немецкого филистера, ударившегося в политику, от мелких эмигрантских дряг в значительной степени и приводят к тому, что Атта Тролля – этому безобразному и смешному немецкому мещанину, вообразившему себя борцом за будущее Германии, Гейне ничего не может противопоставить, кроме своей прекрасной мечты, кроме призрачной свободы поэта, переносящегося в думах с Монмартра в Ронсевальское ущелье, превращающего немецкого бюргера в медведя, как это мог бы сделать волшебник в романтической сказке.

Все более заметная активизация общественного движения на родине Гейне и в других европейских странах в 1840-х годах способствовали быстрому творческому и политическому росту поэта. Задачи приближавшейся революции требовали от литературы выполнения агитационных функций. Поэтому на 40-е годы приходится период расцвета немецкой политической лирики. К политической поэзии обращается в это время и Гейне. Предшествующее десятилетие проходит для

него в основном под знаком разочарования в лирике; общественно-политическая и философская публицистика, литературно-критические работы отодвигают на задний план собственно художественное творчество. Теперь же Гейне твердо определяет свои новые творческие позиции. Жанр политической сатиры, возникновение которого наметилось еще в «Путевых картинах», приобрел свою наиболее четкую революционную направленность и высокую художественную форму именно в период 40-х годов в виде сатирической поэмы и политического стихотворения, посвященного актуальным проблемам немецкой современности.

В 1844 году Гейне опубликовал сборник «Современные стихотворения», по-новому раскрывающий его поэтический талант. Сборник был составлен из стихов, написанных главным образом в период 1842—1844 годов. В 1844 году выходит поэма «Германия. Зимняя сказка», которая подводит своеобразный итог творческим достижениям Гейне.

В дальнейшем стечение ряда сложных обстоятельств личной жизни вызвало спад творческой активности поэта. Эти годы затишья в творческой биографии Гейне не следует, однако, рассматривать как кризис или отступление от прежних позиций.

В декабре 1844 года Гейне получает известие о смерти своего дяди – гамбургского банкира. Наследник банкира Карл Гейне решительно отказывается продолжать выплату ежегодной пенсии своему кузену. Начинается долгий и грязный спор о наследстве. Решающую роль в позиции Карла Гейне сыграло общее неприязненное отношение богатой гамбургской родни к знаменитому поэту. Скандал проникает в прессу и получает широкий общественный резонанс. Примирение было достигнуто дорогой для Гейне ценой. В 1847 году он дает обязательство не публиковать в печати ничего, что затрагивало бы интересы гамбургских родственников без их предварительного согласия. В свою очередь Карл Гейне согласился выплачивать кузену прежнюю пенсию, а половину ее в случае смерти поэта сохранить за его вдовой. Жертвой этой сделки, на которую принужден был пойти поэт, явилась прежде всего ценнейшая рукопись – мемуары, над которыми Гейне работал в течение многих лет. То, что дошло до нас из этой рукописи, – лишь небольшая часть огромного труда. Но и этот отрывок, изданный после смерти Гейне, был вымаран братом поэта Максимилианом, изъявшим отсюда все, что могло бы грозить репутации гамбургской родни.

Распря с родными резко ухудшила состояние здоровья Гейне. Еще в студенческие годы он жаловался на сильные приступы головной боли. С течением времени болезнь начинает все больше подтачивать организм поэта. Врачи ставят диагноз – прогрессивный паралич.

Творчество Гейне последнего периода (1848 – 1856) определяется обстановкой, сложившейся в результате неблагоприятного исхода революции 1848 – 1849 годов. Реакция, наступившая в Европе после поражения революционных движений во Франции, Германии, Австрии и других европейских странах, наложила сильнейший отпечаток на характер произведений Гейне последних лет.

Помимо общей гнетущей обстановки политической реакции в Европе другим весьма существенным фактором, способствовавшим обострению противоречий в мировоззрении и творчестве Гейне, было его тяжелое физическое заболевание. В мае 1848 года Гейне последний раз выходит из дома. «Лишь с трудом мне удалось доплестись до Лувра, – описывал он свою последнюю прогулку в послесловии к «Романсеро», – я чуть не упал от слабости, войдя в благородный зал, где стоит на своем постаменте вечно благословенная богиня красоты, наша мать божия из Милоса. Я долго лежал у ее ног и плакал так горестно, что слезами моими тронулся бы даже камень. И богиня глядела на меня с высоты сочувственно, но так безнадежно, как будто хотела сказать: «Разве ты не видишь, что у меня нет рук и я не могу тебе помочь?!»

С этого времени для Гейне начались годы «матрачной могилы», как он сам назвал эту страшную, длившуюся 8 лет агонию. Почти слепой, Гейне продолжал, однако, напряженную творческую работу.

Тяжелые сомнения и серьезные противоречия, мучившие Гейне в последние годы его жизни, нашли отражение главным образом в его публицистических произведениях этих лет. Стихи этого периода хотя и содержат мотивы скорби и разочарования, сохраняют в общем активную антифеодальную направленность, враждебность политической и духовной реакции. Опыт революции 1848 года, горечь поражения, отразившаяся в этих стихах, не сломили боевого духа поэта, он призывает продолжить революционную борьбу и до конца решить задачи революции.

Стихотворение «Михель после марта» (1850) – первая реакция на поражение немецкой революции – является гневным обвинением против предавших революцию либерально настроенных буржуазных националистов. Поэт с горечью говорит о слабости, пассивности



немецкого Михеля, позволившего либеральной буржуазии повернуть вспять дело революции. В стихотворении звучат ноты глубокого разочарования в революционных силах немецкого народа.

Острая противоречивость мировоззрения Гейне этих лет отразилась, в частности, на его религиозных настроениях (послесловие к «Романсеро» (1851) и значительная часть книги-исповеди «Признания» (1854)). Но даже в самих этих произведениях, несмотря на содержащиеся в них прямые декларации о возврате к богу, Гейне по-прежнему выступает как атеист. В Послесловии к «Романсеро» поэт говорит, что он «возвратился к богу, подобно блудному сыну, после того, как пас свиней у гегельянцев». Однако тут же он категорически опровергает слух о том, что он якобы вошел в лоно какой-либо церкви. И, что еще более существенно, за этим следует совершенно кощунственное описание загробной жизни в раю.

Сборник «Романсеро», составленный преимущественно из стихотворений 1848 – 1851 годов, становится замечательным образцом поэзии Гейне последнего периода.

Последние годы жизни были для Гейне особенно тяжелыми. Терзаемый физическими муками, постоянно думая о своей родине, поэт пытается выхлопотать разрешение на приезд в Берлин, чтобы лечиться там у знаменитого хирурга Диффенбаха, своего товарища студенческих лет. Прусское правительство не только ответило решительным отказом на просьбу умирающего поэта, но еще и пригрозило ему немедленным арестом, если он появится на прусской территории. Так до конца дней своих Гейне остался политическим изгнанником. Скончался он 16 февраля 1856 года после длительных и тяжких страданий. Как рассказывает один из его друзей, на вопрос о том, что думает он о боге, умирающий поэт ответил с иронической улыбкой: «Будьте покойны. Бог меня простит. Это его профессия». Похоронен Гейне в Париже на кладбище Монмартр.

Великие традиции Гейне связывают его с последующим развитием передовой литературы Германии. Воздействие Гейне-лирика сказывается на основном направлении развития немецкой поэзии, начиная от середины XIX века до современности. Он оказал мощное и непреходящее воздействие на немецкую литературу, увлекая и задушевностью своей поэзии, и разящей силой своей сатиры, и искусством иронии, и боевым пафосом стихов. Не менее значительно воздействие Гейне на немецкую реалистическую прозу. Гейне-обличитель реакции, первый разоблачитель немецкой буржуазии стоит у истоков искусства немецкого критического реализма.

Известность Гейне в других странах мира была довольно велика, особенно в XIX веке. Но ни в одной стране, в том числе и в Германии, Гейне не был так популярен, как в России, где он был широко известен уже с 30-х годов XIX века. В нем видели представителя лучших традиций немецкой литературы, гениального поэта и смелого мыслителя. Белинский называл Гейне «энтузиастом свободы» и считал его подлинным немецким патриотом, страстно ненавидевшим немецкую реакцию. Чернышевский называл имя Гейне среди самых дорогих для него имен западноевропейских писателей. Добролюбов, талантливый переводчик Гейне, избрал эпиграфом к своей статье «Когда же придет настоящий день?» стих из «Доктрины» Гейне, звучавший как прямой революционный призыв. Салтыков-Щедрин писал, что Гейне для него – «сочувственнейший из всех писателей». Основной мыслью статьи Писарева «Генрих Гейне» является признание великих заслуг Гейне перед мировой литературой, перед человечеством.

Многие русские поэты XIX – XX веков – и среди них Лермонтов, Тютчев, Фет, Толстой А. К., Блок – переводили Гейне. В России было, осуществлено первое более или менее полное иностранное издание произведений Гейне в переводе его страстного поклонника, известного русского знатока Гейне – Вейнберга П. И.