

Ю.Г. Котариди

ТРАНСФОРМАЦИЯ МИФА О ПИГМАЛИОНЕ И ГАЛАТЕЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ Г. ГЕЙНЕ

Миф о Пигмалионе и Галатее приобретает в художественной прозе Г. Гейне качество мифологемы, распадаясь на отдельные мотивы и подвергаясь символизации и травестийной переоценке. Мифологема «ожившей статуи» функционирует в сфере любовной и эстетической проблематики, тесно соприкасаясь с представлениями о соотношении христианских и античных пластических образцов. Мотив карающей статуи в поэтике Гейне гораздо менее частотен по сравнению с сюжетным инвариантом Овидия, фиксирующим платоновскую диаду идеала и действительности. Ключевые слова: компаративистика, миф, романтизм, экфрасис, скульптура, травестия.

Корни представлений об ожившей статуе уходят в древний сюжет о герое, очарованном опасным обаянием статуи. Эти фетишистские в основе своей представления получают в античной культуре обширное распространение. Античные экфрасисы фиксируют сходство произведения искусства с божественным образцом, тем самым намечая очевидную связь с одной из ключевых проблем античной эстетики, проблемой подражания: «Античная экфраза содержит в себе скрытое уподобление и сравнение мертвого с живым, иллюзорного с подлинным» [1. С. 250].

Как свидетельствует еще александрийская эпиграмма, объекты любовного и эстетического поклонения, статуи являются не только вместилищем божественных сил, но и зримым свидетельством преобразующей силы искусства. Неземной, притягательный образ богини любви нередко становится в античности прототипом скульптурных изображений, которые не просто восхищают своих поклонников, но и порой доводят их до состояния любовной одержимости или даже самоубийства.

Этот сюжет, получивший распространение в литературе как вечный сюжет о Пигмалионе и Галатее, мелькает не только у Овидия, но и у Лукиана, Клавдия Элиана, Флавия Филострата Старшего,

Климент Александрийского и др. Уже в античной традиции сюжет об ожившей статуе приобретает черты традиционного, включая в себя широкую эстетическую и этическую проблематику. Особое звучание мифологема ожившей статуи приобретает в эпоху барокко, вплетаясь в популярные тогда представления об иллюзорности бытия и власти всеильного времени: «Барокко – театр подвижных, изменчивых сущностей. Поэтому портреты на барочной сцене выходят из своих рам, статуи оживают...» [2. С. 420].

В эпоху романтизма традиционный сюжет о Пигмалионе и Галатее приобретает качество мифологема, распадаясь на отдельные мотивы в зависимости от художественных задач автора. Актуализация мифологема «ожившей статуи» в литературе начала XIX в. обусловлена процессом «ремифологизации». Мифологема «ожившей статуи» в романтической литературе также нередко обусловлена платоновской диадой идеала и действительности. Ф.В. Шеллинг в «Философии искусства» связывает искусство с подражанием первообразу, Г.В.Ф. Гегель утверждает, что именно «...скульптура более, чем любое другое искусство, по своему характеру тесно связана с идеальным» [3. С. 112]. Интерес к экфрасису также связан романтической идеей синтеза искусств и переносом акцента с объективной действительности на субъективный мир художника, который наделяет, подобно творцу, внутренней жизнью неживую материю.

Генрих Гейне, как и другие романтические авторы («Озимандия» П.Б. Шелли (1817), описание Венеры Медичи в «Паломничестве Чайльд-Гарольда» Дж.Г. Байрона (1818), «Ода греческой вазе» Дж. Китса (1819) и др.), которые фиксируют эстетические впечатления на фоне быстро бегущего времени, намечает связь мифологема оживающей статуи с категориями мифа и воображения. В творчестве Гейне образы оживающих статуй нередко подвергаются символизации или травестийной переоценке, демонстрируя определенную несостоятельность миметической идеи в пластическом искусстве, фиксирующем один застывший момент. Образ идеальной, недоступной красоты проверяется у Гейне категорией человеческого воображения, которое придает воспроизводимому в искусстве объекту субъективную эмоциональность и динамику.

Творчество Гейне достаточно хорошо исследовано в русскоязычной и зарубежной критике. Различные аспекты творческой

биографии поэта подробно рассмотрены в работах Д.Н. Овсяннико-Куликовского, А.И. Дейча, С.П. Гиджеу, Ю.Н. Тынянова и многих других. В зарубежном литературоведении также существует большое количество разноплановых исследований (Х. Хюбнер, С. Вюрфель, К. Зоуса, Д. Заммонс, М. Брод и др.), посвященных анализу поэтики текстов Гейне. Мотив оживающей статуи подробно исследован и такими теоретиками мифа, как А.Ф. Лосев, О.М. Фрейденберг, Н.В. Брагинская.

Исследования функции оживших портретов и статуй в литературе неоднократно предпринимались Р.О. Якобсоном, Ю.М. Лотманом, Р.Г. Назировым и др. Мифологема оживающей статуи еще не рассматривалась в творчестве Гейне подробно, чем и обусловлена актуальность данного исследования. Задача работы усложняется синтетическим характером художественной прозы Гейне, который М. Брод возводит к важнейшему романтическому принципу, разработанному йенской школой: «Борьба с господством разума, с устоявшимися порядками, налагаемыми серьезностью жизни, ведет к романтической иронии. <...> В этой иронии кроется причина (responsible) хаотичной природы большинства прозаических произведений Гейне» [4. Р. 200].

Гейне активно транслирует в своем творчестве образы оживающих статуй и картин («Луккские воды» (1829), «Флорентийские ночи» (1836), «Стихийные духи» (1834–1837), «Богиня Диана» (1846) и др.). Уже в первых главах «Луккских вод» (1829) он обращается к проблеме правдоподобия скульптурной копии, поднимает дискуссионный вопрос о соотношении иллюзии и реальности, живого и мертвого, природы и творений человеческого гения.

В «Луккских водах» в духе античных экфрасисов женские образы Гейне двоятся и мерцают. Так, синьора Летиция, в прошлом популярная театральная дива, все еще окруженная вниманием постаревших поклонников, представляет собой сильно сниженный, бурлескный образ Ариадны: «В фабуле мифа, в том, что Ариадна, покинутая Тезеем на острове Наксосе, бросается в объятия Вакха, я вижу не что иное, как аллегория: будучи покинута, она предалась пьянству – гипотеза, которую разделяют многие мои ученые соотечественники. Вы, господин маркиз, знаете, вероятно, что маркиз Бетман постарался в смысле этой гипотезы так осветить свою Ариадну, что она казалась красноносой» [5. С. 223].

Скульптурным двойником героини выступает знаменитая статуя Ариадны работы немецкого скульптора и ученика Антонио Кановы Иоганна Даннекера (1758–1841). Как известно, знаменитая «Ариадна на пантере», изготовленная Даннекером для франкфуртского банкира С.М. Бетмана специально освещалась красным светом для придания ей жизнеподобия на манер легендарной Венеры Медицейской. По плану самого скульптора статуя должна была быть установлена в центре круглой ротонды с красными занавесками, которые должны были создавать мягкое освещение, так восхищавшее Даннекера в галерее Уффици. В тексте Гейне «образец» и его скульптурная копия пародийно сближаются: Летиция, когда-то с успехом исполнявшая роль Ариадны, теперь страдает от неумеренного потребления винных ягод.

Гейне играет также с универсальным мифом о человеке, уподобляя сеньору Летицию египетскому сфинксу. Стоит отметить, что образ сфинкса, востребованный еще в барочной эстетике, подвергается интенсивной рецепции в искусстве ампира, в особенности после наполеоновского похода в Египет в 1798–1801 гг. Активно используются сфинксы, в частности, в парковой скульптуре: статуя сфинкса есть, например, в королевской резиденции Сан-Суси в Потсдаме, посещение которого Гейне отмечает в своей новелле «Флорентийские ночи». Особая значимость образа сфинкса обозначена поэтом и в программном «Предисловии к третьему изданию “Книги Песен”» (1839) («Я в старом сказочном лесу...»), где оживающая после поцелуя статуя стремится лишить лирического героя жизненных сил.

О значительности и символичности фигуры сфинкса, объединяющего животное и человеческое начало, упоминает и Ф.В. Шеллинг в «Философии искусства». Гейне прибегает к аллегорической трактовке сфинкса в «Романтической школе» (1833): «...всякая эпоха есть сфинкс, который низвергается в бездну, как только разоблачится его загадка» [6. С. 265]. Сфинксы мелькают на страницах романтической литературы, нередко срастаясь с мифологемой оживающей статуи. Так происходит, например, в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген» (1800), где сфинкс выступает в качестве крылатого существа, которое задает множество вопросов Фабель (Басне), связанных с тайнами жизни и мироздания.

В «Луккских водах» загадочная хтоническая природа сфинкса, напротив, травестирована, снижена вплоть до замаскированной

обсценности смысла: «Синьора Летиция извинилась передо мною, что лежит в постели и притом на животе, ибо нарыв ниже поясницы, вскочивший от неумеренного потребления винных ягод, мешаает ей лежать на спине, как приличествует каждой порядочной женщине. В самом деле, она лежала наподобие сфинкса: голову с высокой прической она подпирала обеими руками, между которыми, подобно Красному морю, колыхалась ее грудь» [5. С. 213]. Миксантропический облик сфинкса демифологизируется, подтверждая эстетическую установку повествователя на историческое толкование мифа (*historischen Ausdeutung*).

В отличие от своей подруги, юная Франческа с ее божественно соразмерным лицом, напротив, обладает удивительным природным очарованием и иллюстрирует идеальное представление о красоте. Столкновение с прекрасной танцовщицей для повествователя – сродни божественному откровению: загадка ее обаяния неуловима, как свет факела, придающего застывшим скульптурным формам иллюзию жизни: «Но – увы! – что толку в мертвой передаче внешних контуров, когда божественное обаяние форм заключается в жизни и движении!» [Там же. С. 220].

Скульптурным двойником Франчески в «Луккских водах» выступает сама богиня любви, точнее *Venera Italica* работы великого Кановы (1757–1822): «Я часто вспоминаю теперь об этой статуе; иногда мне грезится, что она лежит в моих объятиях и постепенно оживает и начинает, наконец, шептать что-то голосом Франчески» [Там же]. Одна из самых знаменитых статуй XIX в., так поразившая Гейне, Венера Итальянская была призвана заменить в Галерее Уффици легендарную Венеру Медичи, которую по приказу Наполеона отправили в Париж. Венера Медицейская, столь вдохновенно воспетая Байроном в «Паломничестве Чайльд-Гарольда», в свою очередь, также была скульптурным воспроизведением статуи Афродиты Книдской, так восхищавшей современников Праксителя.

Образ Франчески является как бы поэтической визуализацией идеальной греческой скульптуры с присущей ей математической сбалансированностью линий: ее «лицо было божественно соразмерно, наподобие греческих статуй; лоб и нос составляли одну отвесную прямую линию, с которой нижняя линия носа, удивительно короткая, образовала восхитительный прямой угол; столь же коротко

было расстояние от носа до рта, а губы были полуоткрыты и мечтательно улыбались» [5. С. 219].

Это описание созвучно определению греческой скульптуры в «Эстетике» Гегеля, с лекциями которого поэт познакомился в начале 1820-х гг. в Берлине: «Этот профиль состоит в специфическом сочетании формы лба и носа, а именно в почти прямой или лишь слегка загнутой линии: линия носа, почти не прерываясь, продолжает линию лба. Своеобразие греческого профиля состоит и в том, что эта линия перпендикулярна ко второй линии, проводимой от начала носа до отверстия уха и образующей прямой угол с первой линией лба и носа» [3. С. 121–122].

Мотив двойничества, подмены, многократно транслирующийся на разных уровнях текста, соотносится со специфическим кодом одной из поздних версий античного мифа о Пигмалионе, в которой оживающая статуя выступает воплощением самой богини любви. Так же как платоническая Венера Урания лингвистическими стараниями прозаичного слуги Гиацинта превращается в Венеру Уранию, пятидесятилетняя Летиция и юная Франческа, по сути, воплощают единый женский архетип, рассмотренный через призму идеи о всеисилии времени и вечности искусства.

В новеллистическом цикле «Флорентийские ночи» миф о Пигмалионе неоднократно инвертирован, как в обрамляющем повествовании, так и во вставных фрагментах. Рассказ Максимилиана о своей первой влюбленности в статую, который он адресует умирающей от чахотки Марии, указывает не только на утраченную в действительности возможность приблизиться к идеалу, но и на смутную тоску о «золотом веке» античности. Об этом свидетельствует в том числе и хронотоп – эпизод-воспоминание о поцелуе мраморной статуи разворачивается в пространстве запущенного сада, полного искалеченных античных кумиров.

Под влиянием эстетической доктрины Гегеля скульптура с ее телесностью также становится в творчестве Гейне одним из синонимов античного искусства, о чем поэт говорит, например, в «Романтической школе»: «Поэзия и музыка как искусства по самой своей природе спиритуалистические должны были достаточно хорошо процветать в сени христианства; менее благоприятна была христианская религия для искусств пластических» [6. С. 271].

Таинственная статуя, так и не названная в тексте (ср. «Метаморфозы» Овидия), и представляет собой идеальный слепок женской красоты, и воплощает гармоническое совершенство античного искусства: «Лишь одна статуя, бог знает как, уцелела от злобы людей и времени; правда, она была сброшена со своего пьедестала в высокую траву, но здесь она лежала нетронутая, эта мраморная богиня с прекрасными, чистыми чертами лица, и, как эллинское откровение, выделялись в высокой траве строгие формы благородной груди» [5. С. 381].

Мифологема «ожившей статуи» во «Флорентийских ночах» во многом обусловлена пунктирно намеченной автором оппозицией античности и христианства. Гейне последовательно разрабатывает эту оппозицию в своем творчестве, обозначая резкий контраст между праздничным мироощущением античности и страдающим христианством, пропасть между которыми в некоторых случаях все-таки преодолевается: «Его компромисс с христианством можно объяснить тем, что Гейне, безусловно, на склоне лет осознал ту огромную роль, которую сыграло христианство в европейской цивилизации. Но Гейне важно еще и подтвердить верность языческим идеалам юности, когда его любовь принадлежала языческим богам» [7. С. 135].

Так, образы христианского искусства находят отражение в экфрасисе знаменитой скульптуры «Ночь» Микеланджело, название которой обыгрывается в заглавии новеллы «Florentinische Nächte». Как известно, уже поэт Д.Б. Строщи связывал знаменитую скульптуру своего великого современника с мифологемой «ожившей статуи», что побудило Микеланджело написать ответ от лица самой Ночи, которая просит не будить ее ото сна. Гейне встраивается в литературную традицию и актуализирует в новелле популярный барочный мотив смерти-сна, который коррелирует в новелле с мотивом любовного томления: «О, как охотно заснул бы я вечным сном в объятиях этой “Ночи”!» [5. С. 384].

Средневековая живопись воплощена также в образе кельнской Мадонны, картина которой всерьез очаровывает рассказчика: «Я сделался тогда ревностным посетителем церкви и весь погрузился в мистику католичества. В ту пору я, подобно испанскому рыцарю, каждый день готов был бы биться не на жизнь, а на смерть в честь непорочного зачатия Марии, королевы ангелов, прекраснейшей дамы неба и земли» [Там же. С. 384].

Вдохновением для этих строк послужила картина известного живописца Стефана Лохнера «Благовещение Марии» (1446/1449), которая с 1809 г. находилась на внешней стороне знаменитого «Алтаря святых покровителей Кельна» в Кельнском соборе. Этот эпизод освещается поэтом также в стихотворении «Весь отражен простором» из цикла «Лирическое интермеццо» (1823). Впрочем, в новелле Гейне все-таки переходит в плоскость субъективных, иронически осмысленных переживаний, отступая от описательных традиций экфрасиса: «...я довольно бесцеремонно бросил мать Божию, когда познакомился в одной античной галерее с греческой нимфой, которая затем долго продержала меня в своих мраморных оковах» [5. С. 384].

Эстетическая проблематика, связанная с романтической идеей синтеза искусств, решается автором во вставных эпизодах «Флорентийских ночей», где перекликаются музыка, живопись, скульптура, танец, поэзия. Но если «в скульптуре дано такое человеческое тело, которое ни от чего не зависит» [8. С. 159–160], то Гейне на контрасте показывает человеческое, несовершенное тело в динамике. Уподобление прекрасной, страдающей от чахотки Марии таинственной сброшенной статуе свидетельствует о зыбкости категорий искусства и природы, жизни и смерти, заложенной в мифе возможности не только творческого преобразования природы человеческим гением, но и обратного превращения живого в мертвое по законам природы.

В «Стихийных духах» (1834–1837) мифологема «оживающей статуи» также во многом определяется одной из важнейших для Гейне оппозиций «эллинства» и «назарейства», античности и христианства. В русле представлений сен-симонистов, для которых античное искусство имеет ценность потому, что «обращает свои взоры к миру вещей, созданных человеком и укрепляющих его власть и могущество» [9. С. 213], «эллинская светлая безмятежность, любовь к красоте и цветущая жизнерадостность» [6. С. 187] находят отражение для Гейне в прекрасных греческих статуях и храмах.

Эстетические размышления о переходе от эллинизма к христианству умело подготавливают эпизод о немецком рыцаре, очарованном таинственной мраморной богиней. Так, уничтожение первыми христианами языческих кумиров внушено не только желанием разрушить предметы чуждого культа, но и тем, что для них они являются

средоточием магической силы, местом обитания языческих демонов. По мнению Гейне, такая устойчивость фетишистских (т.е., по сути, дохристианских) представлений и способствует впоследствии популярности верований об оживающих античных божествах.

Миф о Пигмалионе в «Стихийных духах» связан с топосом античного храма, где, по народным поверьям, все еще прячутся изгнанные греческие божества. Мотив любовного томления (*Sehnsucht*), которое овладевает молодым рыцарем в осенней Италии, вводится автором в первом же экфрасисе: «Таких стройных членов он еще не видел никогда, и в этом мраморе чувствуется ему жизнь, такая живая, какой он никогда не находил в румяных щеках и зубах, во всей телесности своих соотечественниц. Эти глаза смотрят на него так сладострастно, но вместе с тем так болезненно печально, что грудь его наполняется любовью и состраданием, состраданием и любовью» [6. С. 188].

В сюжет об очарованном красотой искусства юноше, однако, настойчиво врывается готическая стихия, размывая границы между явью и сном. Баланс между иллюзорным и реальным нарушается в полночь, когда руины храма оборачиваются изящно украшенной виллой, летучие мыши превращаются в слуг с факелами, а мраморное изображение богини оживает. Но, в отличие от инварианта Овидия, эта метаморфоза не окончательна: неслучайно в неверном свете свеч герой видит фрески с языческими историями любви (Париса и Елены, Дианы и Эндимиона, Калипсо и Улисса), которые завершаются расставанием влюбленных.

Как и в античной экфразе, Гейне охотно пользуется мотивом «как живое»: «...по фигуре и чертам лица она была поразительно похожа на прекрасную статую его любви» [6. С. 188], обозначая тонкую грань между моделью и образцом. Однако баланс действительного и иллюзорного непрочен: в спутанных снах рыцаря хозяйка виллы превращается в безобразное «чудовище», которое герой поражает мечом, что приводит к непоправимым последствиям: «Но вместо великолепной виллы, в которой, как ему казалось, он переночевал, перед ним и вокруг него были хорошо знакомые развалины, и с ужасом увидел он, что прекрасная статуя, которую он так любил, упала со своего пьедестала на землю, и у ног его лежала ее отбитая голова» [Там же. С. 190].

Романтическая тенденция, выраженная в переводе пластических образов на язык художественного слова, находит продолжение и в других текстах Гейне. Так, в позднем либретто к балету «Богиня Диана» (1846) мифологема «ожившей статуи» вновь рассматривается через призму оппозиций живое / мертвое, любовь / смерть, язычество / христианство. Гейне продолжает в либретто линию, намеченную в более ранней прозе («Романтика» (1820), «Город Лукка» (1830)), развивая «исторический миф, согласно которому христианство подавило здоровую, жизнерадостную природу религии античности и языческих народов и демонизировало их богов» [10. С. 398].

Влюбленный германский рыцарь готов принести себя в жертву богине Диане (связь экфрасиса с жертвоприношением отмечает, например, Фрейденберг), но Гейне нарочито избегает мотива карающей статуи. Диана благосклонна к своему поклоннику: она выходит из-за своей статуи и начинается совместный танец героев, знаменующий победу жизни над смертью: «Диана рассказывает, что древние боги не умерли, но только прячутся в горных пещерах и развалинах храмов, где они по ночам ходят друг к другу в гости и справляют свои веселые празднества» [6. С. 398].

Таким образом, проникновение реалистической поэтики не отменяет обращения Гейне к мифопоэтическим моделям. Мифологема «ожившей статуи» функционирует в художественной прозе Гейне преимущественно в сфере любовной и эстетической проблематики, тесно соприкасаясь с представлениями о соотношении христианских и античных пластических образов. Хотя Гейне нередко прибегает к готической трактовке мифа о Пигмалионе и Галатее, мотив карающей статуи является гораздо менее частотным по сравнению с версией о зачарованном красотой идола. Авторское сопоставление произведений искусства с образами поэтической фантазии отчетливо демонстрирует романтическую нестабильность подлинного и его иллюзорных форм, художественного и действительного.

Литература

1. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. 605 с.
2. Calderon de la Barca P. Tres dramas y una comedia. М.: Прогресс, 1981. 707 с.
3. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. М.: Искусство, 1969. Т. 3. 621 с.

4. *Brod M.* Heinrich Heine: The artist in revolt. New York: New York University Press, 1957. 355 p.
5. *Гейне Г.* Избранные произведения: в 2 т. М.: Художественная литература, 1956. Т. 2. 565 с.
6. *Гейне Г.* Полное собрание сочинений: в 6 т. СПб.: А.Ф. Маркс, 1904. Т. 2. 624 с.
7. *Пронин В.А.* Поэзия Генриха Гейне. Генезис и рецепция. М.: Наука, 2011. 242 с.
8. *Лосев А.Ф.* Дерзание духа. М.: Политиздат, 1988. 366 с.
9. *Обломиевский Д.Д.* Французский романтизм. М.: Гослитиздат, 1947. 356 с.
10. *Sammons J.L.* Heinrich Heine. Stuttgart: Metzler, 1991. 182 S.

TRANSFORMATION OF THE MYTH OF PYGMALION AND GALATEA IN H. HEINE'S ARTISTIC PROSE

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2020, 13, pp. 49–60. DOI: 10.17223/24099554/13/3

Yuliya G. Kotaridi, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russian Federation).
E-mail: a-a-s@yandex.ru

Keywords: comparative literature studies, myth, travesty, romanticism, ekphrasis, sculpture.

The article focuses on the transformation of the myth of Pygmalion and Galatea in H. Heine's artistic prose. The author draws on mythological studies (A.F. Losev, O.M. Freidenberg, N.V. Braginskaya) and studies of Heine's literary texts (S.P. Gidzhev, V.A. Pronin, S. Würfel, M. Broad, J. Sammons and others). The mythologem of the "revived statue" is relevant for the literature of the early 19th century due to "remythologisation" and increased attention of romanticists to the synthesis of arts. Heinrich Heine actively uses the images of living statues and paintings, including those that really exist, in his journalism and lyrics. The idea of a revived statue is rooted in the ancient story of a hero charmed by a statue. Antique ekphrases record the similarity of a work of art with a divine model, outlining an obvious connection with the problem of imitation as a key problem of ancient aesthetics. In the antique world, statues were the objects of love and aesthetic worship, perceived as reservoirs of divine powers and visible evidence of the art transforming power. Heine addresses the problem of a sculpted copy realism and raises the debatable question of the relationship between illusion and reality, the living and dead, nature and creations of human genius. Ancient and medieval sources are used in romantic poetry as a syncretic unity, including deep meanings associated with the author's personality. Heine uses Antiquity and Christianity as a component of the myth of Pygmalion and Galatea, playing with their oppositions: polytheism and monotheism in his poetry are both opposed to as well as mixed with each other. The myth of a reviving statue in Heine's prose often leads to the motifs of Plato's epistemology caused by the dualism of Plato's cosmology. The myth of Pygmalion and Galatea demonstrates the specificity

of a romantic worldview, which seeks to combine poetry, philosophy, and mythology. The archetypal basis of the plot and the Neoplatonic paradigm act as a synthetic unity, which provides the narrative with universality and polysemy, often reducing it to a symbol or reference. In H. Hein's works, the images of reviving statues are often subject to symbolisation or travesty reevaluation, demonstrating a certain inconsistency of the mimetic idea in plastic art that captures one frozen moment. Heine's image of ideal, inaccessible beauty is verified by human Imagination, which gives subjective emotionality and dynamics to the object reproduced in art.

References

1. Freidenberg, O.M. (1978) *Mif i literatura drevnosti* [The Myth and Literature of Antiquity]. Moscow: Nauka.
2. Calderon de la Barca, P. (1981) *Tres dramas y una comedia*. Moscow: Progress.
3. Hegel, G.V.F. (1969) *Estetika: v 4 t.* [Aesthetics: in 4 vols]. Vol. 3. Translated from German. Moscow: Iskusstvo.
4. Brod, M. (1957) *Heinrich Heine: The artist in revolt*. New York: New York University Press.
5. Heine, H. (1956) *Izbrannye proizvedeniya: v 2 t.* [Selected Works: In 2 vols]. Vol. 2. Translated from German. Moscow: Khudozhestvennaya literature.
6. Heine, H. (1904) *Polnoe sobranie sochineniy: v 6 t.* [Complete Works: In 6 vols]. Vol. 2. Translated from German. St. Petersburg: A.F. Marks.
7. Pronin, V.A. (2011) *Poeziya Genrikha Geyne. Genesis i retseptsiya* [The poetry of Heinrich Heine. Genesis and reception]. Moscow: Nauka.
8. Losev, A.F. (1988) *Derzanie dukha* [The Daring of the Spirit]. Moscow: Politizda.
9. Oblomievsky, D.D. (1947) *Frantsuzskiy romantizm* [French Romanticism]. Moscow: Goslitizdat.
10. Sammons, J.L. (1991) *Heinrich Heine*. Stuttgart: Metzler.