

ЛИТЕРАТУРА

УДК 821.112.2 – 1 «18»

Козин А.А.

Московский государственный областной университет

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ БАЛЛАДА XVIII ВЕКА В СВЕТЕ РОМАНТИЧЕСКОЙ РЕЦЕПЦИИ

A. Kozin

Moscow State Regional University

THE GERMAN LITERARY BALLAD OF 18TH CENTURY IN THE LIGHT OF THE ROMANTIC RECEPTION

Аннотация. В статье «Немецкая литературная баллада XVIII века в свете романтической рецепции» рассматривается результат жанровых модификаций баллады, связанных с особенностью эстетических ориентиров, свойственных немецким романтикам. Внимание автора статьи фокусируется на сюжетах, мотивах, образной системе баллад германских поэтов XIX века, обеспечивающих преемственную связь с балладами немецких просветителей, в частности, Г.А. Бюргера и И.В. Гёте.

Ключевые слова: аллюзия, баллада, мотив, реминисценция, стих, строфа, фрагмент.

Abstract. The article deals with the result of the genre modifications of ballad, connected with the special features of the aesthetical guidelines typical of German romantics. The attention of the author is focuses on plots, motives, descriptive system of the ballads of the German poets of 19th century, which provide continuity of the ballads of German enlighteners, G.A.Bürger and J.W.Goethe in particular.

Keywords: allusion, ballad, motive, reminiscence, verse, stanza, fragment.

Эстетика немецкого романтизма, много что заимствовавшая у штюмеров (идея абсолютной свободы творчества гения, проблема противостояния художника и толпы, смелое введение при воссоздании типической обстановки элемента чудесного и пр.), определила и ряд инноваций, которые не замедлили сказаться на жанровой характеристике баллады. Среди этих впоследствии «додуманных» и эстетически усовершенствованных романтиками «заимствований» особым образом выделяется их интерес к фрагменту как к художественному феномену. («Фрагмент отвечал потребности в новых свободных формах лирической выразительности» [4, с. 1152]). Новалис в своё время отмечал, что несовершенное в виде фрагмента терпимо. В скором времени фрагмент был разработан романтиками как особая жанровая форма («Критические (ликейские) фрагменты», «Атенийские фрагменты» Ф. Шлегеля (1797), «Цветочная пыльца» Новалиса (1798), «Английские отрывки» Гейне и пр.), а впоследствии –

как композиционный приём. Фрагментарность – один из основополагающих жанровых атрибутов баллады. Не удивительно, что баллада нашла для себя в эстетике романтизма благодатную почву. Баллада, сохраняя известную специфичность, расширяет жанровые рамки [3, с. 87].

Фрагмент и, соответственно, фрагментарность были свойственны балладе ещё на заре её бытования как литературного жанра. Поначалу это были опыты с композицией, когда автор по своему усмотрению мог «жертвовать» тем или иным элементом традиционной структуры, не выражая его текстуально. Он как бы сам собой являлся в контексте стихотворения, подразумевался (И.В. Гёте «Перед судом», «Цыганская песнь»). Фрагментарность выражалась и в виде сюжетной дискретности (И. Лёвен «Юнкер Ганс из Швабии», Г.А. Бюргер «Ленора», «Дикий охотник» и др.). Эти опыты были связаны с поиском «неклассицистических» средств, позволяющих на малом художественном пространстве охватить максимально широкое идейно-тематическое поле с целью поднять проблемы как микро-, так и макрокосмического масштаба. Но, благодаря усердным стараниям Бюргера, Гёте, Шиллера и др., пройдя сравнительно недолгий путь своего формирования, немецкая баллада XVIII века более обнаруживала тенденцию к преодолению фрагментарности, нежели к её культивации. Об этом красноречиво говорят баллады Гёте и Шиллера 1797 года. При сохранении сюжетной дискретности эти стихотворения характеризуют обстоятельность изложения истории, плавность хода повествования. Это влияло и на объём стихотворения – он значительно увеличивался. В романтическую эпоху тяготение к фрагментарности в балладе усиливается. Это могло выражаться в фабульной организации, в структуре и в области идейного содержания.

Композиционно немецкая баллада конца XVIII века была полноценной текстуально выраженной структурой. Эпического свойства зачин подготавливал последовательное

изложение истории, заканчивающейся эмоционально напряжённым финалом, не лишённым известной доли назидательности. Баллада эпохи романтизма зачастую может не содержать в себе не только текстуально выраженные завязку и развязку, но даже развитие действия(!), что наглядно демонстрируют стихотворения Л. Уланада «Счастье во сне» и А. де Шамиссо «Замок Бонкур». «Усечённая» композиция присуща балладам К. Brentano («Верная любовь потерялась»), Й. Эйхендорфа («Лорелей»), Г. Гейне («Женщина», «Тангейзер») и др.

В то же время наблюдается откровенная эксплуатация романтиками баллады «бури и натиска». Сюжеты Бюргера, Гёте осмысляются в духе романтической эстетики. В данном случае понятие «фрагмент» обретает довольно широкий спектр толкований. В применении к балладе это может быть часть композиции, элемент сюжета, фрагмент ситуативного свойства. Фрагмент может толковаться в смысле аллюзии или реминисценции, ибо они отправляют читателя не к целому тексту, а к определённой значимой его части. И в этом случае понятие «фрагмент» определяет не только особую организацию произведения, где в качестве «строительного материала» берётся отрывок какой-либо известной баллады, в прямом смысле «кусок» (лат. *fragmentum* – кусок, обломок), но также и часть идейного содержания. И в том и в другом случае автор прибегает к реминисценции или аллюзии. Эта тенденция особенно заметно проявилась в некоторых балладах Й. Цедлица, Й. Эйхендорфа, Г. Гейне.

Баллада Й.-К. Цедлица «Вильгельм Телль» (40-е гг. XIX века) копирует внутреннюю организацию «Лесного царя» Гёте (1782). И Гёте, и Цедлиц, создавая свои произведения, были заняты поглощавшей их идеей: первый – мыслью о том, что природа – великая, необъятная, но при определённых условиях и при помощи известных средств (созерцание, интуиция, анализ и пр.) всё-таки постижимая тайна; второй видел Германию, находящуюся в преддверии великих социально-полити-

ческих преобразований. Идея Гёте гораздо шире: он старался приблизиться к постижению бытия, мироздания. Цедлица волновала судьба отдельно взятого государства в отдельно взятый временной промежуток. Границы интересующего авторов предмета определили как внешнюю оформленность, так и идейную направленность их произведений.

На первый взгляд, баллады очень похожи. И у Гёте, и у Цедлица основой произведения является диалог двух героев – сына и отца. Первый задаёт вопросы. Второй убеждает, вразумляет первого. Сходство настолько велико, что даже некоторые реплики имеют одинаковое оформление (*siehst, Vater; sprich, Vater; mein Vater; mein Sohn; mein Kind* и т. д.).

Но, несмотря на довольно близкое внешнее сходство, стихотворения имеют довольно существенные отличия в области содержания. Баллада Гёте имеет чёткое эпическое обрамление: 1-я и 8-я строфы, являющиеся, соответственно, завязкой и развязкой стихотворения; остальные 6 строф передают диалог мальчика, его отца и Лесного царя. Таким образом, в пьесе Гёте представлены все роды поэзии.

Цедлицевский «Вильгельм Телль» представляет собой лишь диалог Вильгельма Телля и его сына. Баллада начинается вопросом мальчика к отцу, а заканчивается репликой отца, смысл которой сводится к тому, что надо противостоять тиранам. То есть завязка и развязка выражены драматическим способом. Эпическое начало выступает не в синтезе с лирическим и драматическим, а как бы растворено в них, оно выражено контекстуально. Подобный подход к синтезу трёх родовых начал ни в коей мере не разрушает балладную специфику. В данном жанре любой вид поэзии может по желанию автора быть выдвинутым на передний план, или выполнять второстепенную функцию, или вовсе игнорироваться. Разумеется, это будет влиять на общий тон пьесы: в зависимости от преобладающего в произведении литературного рода он будет тяготеть или к

эпике, или к лирике, или к драме. В нашем случае обе баллады по сути своей драматичны, ибо и в «Лесном царе», и в «Вильгельме Телле» приоритетную позицию занимает диалог. Основная проблема здесь кроется в том, насколько большую широту идейного пространства обеспечивает произведению наличие упомянутого эпического элемента, гарантирующего наличие композиционной законченности, закруглённости баллады Гёте и, соответственно, «открытости» баллады Цедлица. Если соотнести композиции «Лесного царя» и «Вильгельма Телля», то последняя явится «куском», фрагментом баллады Гёте. Теряет что-либо Цедлиц? Ни в коем случае. Композиционная открытость «Вильгельма Телля» обеспечивает стихотворению традиционную обобщённость, изначально присущую балладе как жанру. Обретает ли что баллада, автор которой «пожертвовал» текстуально выраженными завязкой и развязкой? Тоже нет. Историческая конкретика служит той же идейной отвлечённости, что опять-таки отвечает специфике жанра.

Баллада Гейне «Похищение» являет собой фрагмент «Леноры» Бюргера. В стихотворении Гейне всего три строфы (у Бюргера – 32). Гейне передаёт лишь три реплики, в которых рыцарь зовёт с собой в могилу свою возлюбленную, а та просит оставить её: («А я хочу ещё насладиться сиянием солнца и щебетом птицы» – пер. Б. Лейтина). Но рыцарь отвечает ей:

«Забудь про солнце, про птиц забудь,
Моя дорогая!
Ты в шарф завернись – будет белой фатою,
Струн арфы коснись несмелой рукою
И песнь венчальную запой.
Её подхватит вихрь ночной»
(Пер. Б. Лейтина [1, с. 23]).

Было бы неосторожным утверждать, что Гейне взял для своего стихотворения именно балладу Бюргера. Ведь источников бюргеровской «Леноры» предостаточно – народная немецкая баллада «Ленора», вагантовская

песня «Свидание с мёртвым женихом и т. д.». Но данные источники стали известны широкой публике благодаря именно стихотворению Бюргера, после тщательного исследования «Леноры», поэтому, как это ни парадоксально, источником «Похищения» следует считать вторичное, литературное произведение. На бюргеровское стихотворение ориентирует и общий пессимистический тон баллады – в фольклорных «Ленорах» девушка спасается. «Похищение» же Гейне звучит как реквием. Мало того: в балладе Гейне присутствует ряд существенных деталей, например, рыцарь просит девушку забыть про солнце и птиц, завернуться в шарф и запеть венчальную песнь. В фольклорных песнях такие подробности отсутствуют, зато все они представлены у Бюргера (16 строфа: «Оставь шуметь боярышник, оставь шуметь, дитя, оставь! <...> Выходи, завяжи передник, прыгай и садись на коня позади меня...»; 21 строфа: «... Чу! Погребальная песнь!» (Пер. наш. – А. К.). Обстоятельная бюргеровская история, сведённая Гейне к трём репликам, превращается в масштабную, развёрнутую метафору символического уровня. И эта метафора может стать иллюстрацией к любой стороне человеческого бытия.

«Леноровский» мотив похищения звучит и в балладе Гейне «Трагедия». Парень «умыкает» девушку, но не в могилу, а «с собой», чтобы в его любви она обрела «и родину, и отчий дом». В финале баллады оба они умирают – их «извела злая мачеха-жизнь», бедность. Гейне исключает мистический мотив. Интересна композиция баллады. Гейне в качестве развития действия приводит, по его словам, «подлинную народную песню», которую он слышал на берегах Рейна. В этой песне говорится о том, как парень, полюбив девушку, увёл её без ведома родителей из родного дома:

Их горькая доля по свету гнала,
Их злая мачеха-жизнь извела,
Нужда иссушила, сгубила
(Пер. В. Левика [1, с. 205]).

Гейне расширяет границы художественного времени. Две заключительные строфы баллады повествуют о будущем, в котором не исключено повторение известной читателю истории. Над могилой влюблённых сидит сын мельника «со своей милой». Они внемлют свистящему ветру, и плачут, и не понимают, почему плачут. Гейне концентрирует внимание читателя не столько на трагической истории, сколько на повторяемости подобных историй, говорит о безысходности простого человека в жизни, в которой даже любовь спасти не может. Такого рода обобщённость позволяет говорить о типическом, что определяет балладу Гейне как пример реализма.

В балладе «Заклинание» явно слышатся отголоски «Коринфской невесты» Гёте. Но здесь Гейне, скорее, позволяет себе улыбнуться над предромантической мистикой гётевской баллады. Учёный монах (явная ассоциация с Фаустом) велит духам принести ему в келью труп «прекраснейшей девы» (возможно, намёк на Елену Спартанскую). Он оживляет труп, но вместо того, чтобы, как в «Коринфской невесте», провести ночь любви, у Гейне «долго сидели они вдвоём, сидели и молчали» (пер. В. Левика). Сохранив мистическую стихию «Коринфской невесты», Гейне переводит ситуацию в реальный план. Что могут делать старый монах с оживлённой покойницей? – Сидеть да молчать. Финал буквально «взрывает» балладу Гейне множеством значений, пониманий и подвигает читателя к ряду толкований.

В балладе «Русалки» Гейне сохраняет ситуативную часть гётевского «Рыбака», связанную с очарованием, соблазнением русалкой героя. Только у Гейне их не одна, как у Гёте, а шесть, и очаровывают они рыцаря (Гейне отказался от образа рыбака, хотя гейневского рыцаря вполне можно аллегорически назвать и так) не только пленительными словами и пением, но также поцелуями. Герой Гейне рад русалкам:

И позволяет красавицам он
Себя целовать бесконечно
(Пер. В. Левица [1, с. 212]).

В отличие от глубоко философских коллизий, заявленных Гёте, баллада не содержит астрального смысла. Это произведение скорее относится к шуточным.

Мотивы гётевских «Фиалки» и «Дикой розочки» звучат у Гейне в «Белом цветке». Правда, здесь Гейне в качестве основы баллады избирает не фрагмент, а центральную аллегорическую мотив срывания цветка. Данный мотив Гёте иллюстрирует в двух ипостасях: безответной любви («Фиалка») и более сложной коллизии взаимоотношений влюблённых, когда юноша требует близости, а девушка, понимая уровень жертвенности при лишении невинности, поначалу «выставляет шипы», а затем «помогает сорвать себя», после чего «страдают оба» («Дикая розочка»). Гейне мотив срывания цветка решает в иной плоскости: влечение лирического героя и «белого цветка» не совпадает. Юноша пленён алым цветком. Но тот для него недоступен. И тогда герой срывает влюблённый в него белый цветок. Финал стихотворения оптимистический, обретая друг друга, герои счастливы:

И разом светлеет душа моя,
Рассеялось колдовство...
(Пер. Л. Руст [1, с. 138]).

Пересмотрен мотив «Дикого охотника» Бюргера в балладе Й. Эйхендорфа «Заблудившийся охотник». Эйхендорф отказывается от просветительской антидеспотической тенденциозности. Его «дикий охотник» – не фольклорная легенда, а скрытая метафора любовного влечения, когда, поддавшись томительному чувству, герой теряет друзей

и на пути «к неведомой красе» оказывается один на один со своим чувством:

Он обречён на зов идти,
Блуждая наугад.
Вовек дорогу не найти
Охотнику назад
(Пер. В. Вебера [5, с. 326]).

Результат наблюдений: романтики, взяв для разработки какой-либо фрагмент имеющейся баллады, наделяют его новым значением, а подчас и новым содержанием. Но любопытная вещь: случайно ли они обращались к уже известным балладам? Вопрос не терпит однозначного ответа, ибо слишком обширна его область. Но одно можно с уверенностью сказать: аллюзии, реминисценции так или иначе обращали читателя к исходному тексту, а значит, и к исходному значению предшествующей баллады. Таким образом, романтики (а за ними и представители позднейшей литературы) расширяли границы значения своих произведений. Просветительно-штюрмерская баллада со своими философскими обобщениями как бы проглядывает сквозь романтическую балладу и требует от читателя известного рода ассоциаций.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Гейне Г. Избранные произведения. – М.: Худ. лит., 1950. – 1010 с.
2. Гёте И. В. Собрание сочинений в 10-ти тт. Т. 1. – М.: Худ. лит., 1975. – 528 с.
3. Козин А. А. Баллада И.В. Гёте в контексте немецкой литературной баллады конца XVIII – начала XIX века.: дисс. канд. филол. наук. – М., 1996. – 207 с.
4. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК Интелвак, 2003. – 1600 с.
5. Эолова арфа. Антология баллады / Сост., предисл., коммент. А. А. Гугнина. – М.: Высш. шк., 1989. – 671 с.