

Вестник Омского университета, 1997, Вып. 2. С. 55-59.  
© Омский государственный университет, 1997

УДК 820.015

## **Баллада как феномен немецко - русских литературных связей (некоторые наблюдения над текстом.)**

**Н.Н. Мисюров, Н.Н. Глonti**

*Омский государственный университет, кафедра русской и зарубежной литературы  
644077, Омск, пр. Мира, 55-А*

*Получена 27 декабря 1996 г.*

---

Romantic ballad as a phenomenon of german-russian literari connections is the main subject of this article. Some aspects of this heritage and problems of genre - evolution are considered in detail.

Жанр баллады объясняют и изучают литературоведы и поэты с того момента, как И.Г. Гердер в 1773 г. в "Избранном из переписки об Оссиане и песнях древних народов" впервые обосновал свою теорию баллады, описав ее важнейшие особенности: "наивная непосредственность, верность реальности, чувственность, образность и выразительность изображаемого" [3, с.57,58]. Романтическая баллада - это пограничный жанр, лироэпический или эпико-драматический, в стихах, чаще всего строфически разбитых, включающих рефрен, имеет большой ритмико-метрический диапазон. Этот жанр характеризуется преобладающей нарративностью (системой динамических повествовательных мотивов), комплексом определенных пространственно-временных реалий (балладный хронотоп) и строго ограниченным набором персонажей. Образы романтической баллады имеют тенденцию перерастать в символы. Элемент чудесного факультативен [1, с.60].

Но это определение баллады как жанра, охватывающее как ее национальные особенности, так и универсальные черты, установилось в международном литературоведении не сразу. Ее изучение велось литературоведами в основном в ее национальном аспекте, но сейчас уже невозможно обойтись без внимания к взаимосвязям родной литературы с другими. Это необходимо как для установления национального своеобразия литературы, так и для раскрытия специфических закономерностей мирового литературного процесса. Жанр романтической баллады - один из ярких примеров подобных связей, формирование его довершилось посредством взаимодействия двух национальных литератур. История романтической баллады счастливо началась в Германии в конце XVIII в. и завершилась в России в первой четверти XIX в.

Отличительной особенностью немецкой романтической баллады является ее ярко выраженная национальная самобытность, ее генетические корни уходят в народную песню; она "усматривалась в отражении литературой романтизма духа народа, понимаемого в зависимости от идейных позиций художников и критиков по-разному" [6,

с.105]. Одним из жанрообразующих признаков литературной баллады является ее обращенность к легендарно-историческому материалу. Трагические события, лежащие в основе любого балладного сюжета, часто либо развиваются на фоне каких-либо исторических событий (как, например, в балладе И.В. Гете "Die Braut von Korinth", в которой юноша и девушка стали жертвой борьбы христианского и языческого мировоззрений), либо являются их результатом (как произошло в балладе Г. Бюргера "Lenore", в которой жених героини был убит на войне)." Er war mit König Friedrichs Macht Gezogen in die Prager Schlacht Und hatte nicht geschrieben" [11, с.37].

Но обращение к фольклорным темам не ограничивается героическими событиями, авторов баллад привлекала сама эпоха Средневековья с ее замками, атмосферой загадочности, таинственности и даже трагичности (как в балладе Уланда "Das Schlob am Meer"), с ее нечистой силой, ведьмами, колдунами и мифологическими божествами (как в балладах Гете "Der Zauberling", "Erlkönig"). А знаменитая прекрасная волшебница Лорелея, воспетая Кл. Brentano и Г. Гейне? Какие бушуют страсти: несчастная любовь, кровавая месть, предательство, убийство и т.д.!

В немецкой литературной балладе фольклорные мотивы подвергались книжной обработке, а иногда и просто популяризировались, вводились в текст литературных баллад в своем изначальном виде. Например, Гердер в своей балладе "Erlkönigs Tochter" точно воспроизводит датскую народную балладу, сохраняя мотив мести за отвергнутую любовь. Дочь Лесного Царя насылает на Олуфа болезни, потому что он отказывается с ней танцевать - ведь у него уже есть невеста; и Олуф на следующее утро умирает: "Die Braut hob auf den Scharlach rot, da lag Herr Oluf, und er war tot" [11, с.34].

Гете же, сочиняя свою балладу о Лесном Царе ("Erlkönig"), заостряет внимание на борьбе отца ребенка и Лесного Царя за его чистую, невинную душу, создает таким образом совершенно новый, не характерный прежде для этого сюжета народной баллады, религиозный мотив борьбы добра и зла, противостояния чистой души и дьявола. И стихотворный текст становится не просто фабульным столкновением человеческих характеров и страстей, но выражением "философского" конфликта различных образов мыслей, мировоззрений. Религиозные мотивы вообще популярны в балладах просветителей и ранних романтиков, "главной своей задачей они считали воздействие художественным произведением на душу читателей" [5, с.21].

Но это не только борьба божественного и дьявольского. Например, в балладе Бюргера "Ленора" он трансформируется в мотив покорности Божьему промыслу. Ленора отказывается смириться со смертью своего жениха, и на все заверения матери: "Was Gott tut, das ist wohlgetan," - она отвечает: "Gott hat an mir nicht wolgetan! Was half, was half mein Beten? Nun ist nicht mehr vonnoten" [11, с.38]. Бог не оставляет своей милостью ни единой души. И духи, витающие над склепом жениха Леноры, предупреждают всех живых: "С богом в суд неиди крамольно" (перевод П.А. Катенина в его "Ольге"), молят Бога о спасении души Леноры.

Для баллады характерен мрачный, фантастический колорит, все события происходят ночью. Свадебный поезд жениха-мертвеца появляется всегда с наступлением ночи, когда вся власть принадлежит нечистой силе. Моряк плывет к Лорлее, когда "Der Gipfel des Bergers funkelt im Abendsonnenschein", жених, приезжает за Ленорой, как только "одиннадцать пробил" ("Ленора" в переводе В.А. Жуковского) и "am Himmelsbogen Die goldene Sterne zogen" [11, с.40]. Балладное время также делится на эпическое, обозначенное приметам какой-либо эпохи, определенными ее реалиями, и балладное, в котором события развернуты во времени, лишенном каких бы то ни было исторически-конкретных примет. В разных балладах мы можем встретить либо эпическое время ("Коринфская невеста": время зарождения и становления христианства, и все события явно соприкасаются с ним), либо балладное ("Лесной царь": нет никаких исторических

примет времени), а чаще всего мы встретим взаимодействие этих времен.

Балладный хронотоп представлен не только временем, но и художественным пространством. Все элементы этого пространства обусловлены народно-поэтическими, фольклорными корнями литературной баллады. Так, дорога к дому жениха-мертвеца лежит через лес, холмы, реку, что отражает мифологическую интерпретацию пространства, когда пересечение границы всякого топоса обозначает гибель персонажа. Например, мифологема леса - это дорога в мир мертвых, так как лес является средним миром, находящимся между верхним, сакральным и нижним, миром мертвых [6, с.95]. Лес всегда враждебен герою баллады: здесь он встречается с представителями загробного мира, гибнет сам (Гете, *Erlkonig*). Река чаще всего тоже враждебный топос, выступающий как вселенская река, соединяющая миры (Брентано, *"Lore Lei"*, Гейне, *"Lorelei"*). Лесу, реке всегда сопутствует луна, приходящая вместе с ночным временем действия потусторонних сил. Все эти отдельные атрибуты пейзажа присущи поэзии сентиментализма и романтизма, но лишь в романтической балладе они приобретают способность организовывать события и связываться с их характером. Особенность балладного хронотопа заключается в том, что он представляет собой некие общие культурологические мифологемы, которые (за исключением, пожалуй, эпического времени, ориентированного на национальный легендарно-исторический материал), одинаково представлены, как в немецкой, так и в русской литературной балладе.

Немецкий тонический стих некоторые исследователи сравнивают с древнегерманским аллитерационным стихом, каждая строка которого имела четыре ударения и разделялась цезурой на два полустишья, по два ударения в каждом. Количество слогов от ударения до ударения было произвольным. Позже этот стих развился в творчестве романтиков и других поэтов в виде дольников, являющихся переходной формой от силлабо-тонического стиха к тоническому. С последним дольник сближается, когда число отступлений от схемы размера (один-два безударных слога между ударениями) увеличивается: междуударный промежуток от трех до пяти слогов. И именно дольник, наиболее близкий акцентному стиху (тоническому стихосложению) народной песни, стал стихотворным размером немецкой романтической баллады. Яркий пример дольника дает нам Уланд в своей балладе *"Das Schlob am Meer"*. Гете в балладе *Erlkonig*, увеличив междуударные промежутки, добивается еще большей напевности своих строк:

"Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?" -  
"Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?" [11, с.49].

Этим же размером написаны баллады Бюргера, Гейне, Шиллера, баллады в сборнике Арнима. Но тонический принцип, естественный для немецкого стиха, неоднократно в истории немецкой поэзии уступал место силлабо-тоническому под влиянием французской поэзии. Первый раз это случилось в позднем минензанге под влиянием провансальских трубадуров, второй раз - в период властвования французского классицизма, требовавшего строгого соблюдения силлабо-тонического стихотворного размера. Хранительницей тонического принципа стихосложения при этом оставалась народная песня. В балладной поэзии штурмеров акцентный стих стал приемом профессиональной, а не только народной поэзией. Романтики возвратили немецкой поэзии тонический принцип стихосложения. Баллада изначально была музыкально-поэтическим произведением любовного содержания, для которой естественна непосредственная связь мелодии и текста. Одним из важнейших элементов этой связи является ритмическая организация немецкого стиха, о которой говорил еще Гете в *"Поэзии и правде"*: "Я высоко ценю ритм, рифму - только благодаря им поэзия и становится поэзией." Этот музыкальный ритм народной песни характеризует стих и немецкой романтической баллады: *Es war ein König in Thule Gar treu bis an das Grab, Dem sterbend seine Buhle Einen golden Becher gab.* [11, с.46] (гетевская *"Der König in Thule"*).

Но если в народной песне неравные междударные промежутки можно было привести к равновесию за счет яркого ритмического акцента и временной протяженности музыкального такта, характеризующих любую мелодию, то в литературной балладе и вообще романтической поэзии отсутствие мелодии не разрушало напевность стиха. То, чем раньше обладала мелодия, теперь перешло в язык стиха, создавая особый романтический балладный стиль.

Так, Бюргер не всегда отличает народный стиль от тривиального, нарушая таким образом простоту и естественность народного стиля. В балладе "Граф-разбойник" (1773) речь почтальона перегружена вульгаризмами; в "Леноре" же, хотя и нет ярких элементов вульгарной речи, но она вся пронизана употреблением разговорной лексики: нечисть, сопровождающая жениха названа ein luftiges Gesindel ("воздушный сброд, подонки"), описание погребения Леноры в склепе построено на разговорных оборотах речи. Натуралистическая грубость языка бюргеровских баллад достигается не только посредством использования разговорной лексики, но и с помощью нагромождения различных звуковых эффектов, настойчивого и утрированного звукоподражания, например: "Horch, Glockenklang! Horch, Totensang" ("Чу, колокольный звон! Чу, песня смерти!"), или "Hurra! Die Toten reiten schnell!" ("Ура! Смерть скачет быстро!"). Даже в великолепной картине ночной скачки Леноры с ее мертвым женихом нагромождение звукоподражательных эффектов производит комический эффект, несмотря на страшную ситуацию. "Эти "погремушки" - поэтическое ребячество автора, - говорил Шиллер. - Они отсутствуют в народной поэзии; стиль народных песен проще, естественнее, в нем нет ничего нарочитого и грубого" [7, с.63]. Вся эта вычурность балладного языка Бюргера - сознательная установка на "скульптурность" языка и образов, в конце XVIII в. многие были убеждены, что восприятие и воздействие искусства основано на его "зрительных", живописных и пластических качествах.

Совершенно иным был интерес романтиков к немецкой народной песне. Их привлекал в ней дух музыки. Согласно их мнению, язык музыки - язык высший и совершенный. Слово растворяется в напевности, становится музыкальным звуком, рождая уже не только зрительный, а образ, включающийся в общий поток стиховой мелодии, поэтому музыкальность стиха для романтиков - это реальная мелодическая напевность, перешедшая теперь в язык стиха.

Целостное понятие балладного жанра складывалось в процессе взаимодействия немецкой и русской литератур. История русской романтической баллады начиналась с переводов баллад немецких просветителей и романтиков на русский язык. Но это были не простые переводы, но как называл их Новалис, "мифические переводы", воссоздающие не само произведение, а его идеал. В таких переводах жанр романтической баллады был доведен до совершенства.

Проследим данный феномен в сравнительно-сопоставительном анализе баллады Ф. Шиллера "Der Taucher" (1797) и ее перевода с названием "Кубок", сделанного в 1831 г. В.А. Жуковским .

В.А. Жуковский трансформирует на свой вкус художественную систему автора, сохраняя лишь общее содержание шиллеровской баллады.

Стихотворение Шиллера названо "Der Taucher", что в переводе с немецкого на русский язык означает "ныряльщик", "водолаз". Сюжет его взят из средневековых немецких преданий о пловце, проникавшем в неведомые глубины моря, и дополнен кантианской идеей непознаваемости мира. Что рассказано у Шиллера? - Юноша, пытавшийся достать кубок со дна моря, сгинул в его пучине, так и не сумев этого сделать. Все наше внимание сосредоточено на судьбе молодого ныряльщика, а не кубка, символизирующего тайну мира. Жуковский же выносит в название слово "кубок"(der Becher), акцентируя внимание

читателей на том, что ждет безумцев, претендующих на знание того, что понятно одному только Богу.

Шиллер, вероятно, желая подчеркнуть общефилософский смысл своей баллады, снимает пространственно-временную определенность происходящих событий - так, что даже и не ясно, когда и где происходит действие. Рыцари и латники - это Средневековье, но в нем присутствуют элементы античности ("Den Becher in der Charybde Geheul"). Или строки баллады: "Und der Mensch versuche die Gotter nicht", - множественное число - die Gotter - прямо говорит о язычестве. Но уже через строфу: "Da zeigte mir Gott", - единственность Бога отсылает нас опять к Средневековью. Жуковский восстанавливает христианскую определенность: "И смертный пред богом смиришь: И мыслью своею не желай дерзновенно Знать тайны, им мудро от нас сокровенной" [10, с.257].

В этих и следующих строках ("Но богу молитву тогда я принес, И он мне спасителем был") явно прослеживается мотив христианского смирения, очень характерный для творчества Жуковского. У Шиллера нет мотива смирения. Для него нарушитель запрета - отважный безумец, герой; для Жуковского - грешник. Вот он, обобщенный герой романтической баллады: молодой, дерзкий, готовый рискнуть собой, но в то же время смиряющийся перед божьим проведением.

Ритмико-синтаксическое движение строк сплетено воедино с создаваемым Шиллером образом моря, которое в каждой строфе представлено в ином своем состоянии. Так, в первой строфе описывается прилив и открывающаяся взору героя морская бездна. Это описание дано в развернутой на четыре строки фразе с двойным подчинением: инверсированному главному предложению (Die Charybde jetzt brullend wiedergab,) предшествует временное придаточное (Und wie er tritt an des Felsen Hang...) и примыкает фраза, охватывающая последнее двустопное предложение. Подобная конструкция необходима для создания впечатления неожиданности увиденной юношей картины. Во второй строфе нахлынувшие волны и образ пучины изображены рядом коротких предложений, ведущих к заключительному, охватывающему последние два полных стиха, так как оно является вершиной эмоциональной напряженности всей строфы. Звукопись здесь усилена: к sch" - "zischt", "spritzt", "erschopfen" добавляется начальный взрывной "w(f)" - "Wasser", "Feuer", "Flut", В центре третьей строфы - образ зияющей щели, зловещая неожиданность которой подчеркнута двумя односложными словами "klafft" и "Spalt" с открытым гласным "a". Четкий ритм движения строк, точность эпитетов, сравнений, звукоподражательных комплексов - все ведет к трагической развязке. Какую же картину морской стихии предлагает нам Жуковский в своем переводе?

Из чрева пучины бежали валы,  
Волна за волною; и к небу летит,  
Шумя и гремя, в вышину;  
Дымящимся пена столбом;  
И волны спиральсь, и пена кипела:  
Пучина бунтует, пучина клокочет..  
Как будто, гроза, наступая, ревела.  
Не море ль из моря извергнуться хочет?

И вдруг, успокоясь, волненье легло;  
И грозно из пены седой  
Раздвинулось черною щелью жерло;  
И воды обратно толпой  
Помчались во глубь истонченного чрева;  
И глубь застонала от грома и рева. [10, с.254-256].

Ритмико-синтаксический строй этого описания другой. Здесь нет такой тщательной

разработки ритмических ходов, как в оригинале. Зато музыкальная стихия этого описания усилена и усложнена. В первой строфе больше глаголов, и все они связаны дуг с другом и с существительными звуковыми скрепами. Жуковский усиливает звуковую образность, что особенно ярко выражено в третьей строфе. Начальный ее стих очень образен, благодаря энергичному противопоставлению гласных и согласных. Нагнетание обстановки достигается еще повторением второй строфы этого отрывка с изменением последнего двустушья.

Звуковой строй немецкого языка близок русскому. Немецкие двух-, трехсложные размеры, дольники и свободные ритмы без труда передаются русским стихом, но сложность здесь в эмоционально-художественном неравенстве различных ритмических форм. Так немецким балладным размером считается неурегулированный дольник, которым написана и баллада Шиллера "Der Taucher" :

Wer wagt es, Ritterman oder Knapp,  
Zu tauchen in diesen Schlund?  
Eintn goldnen Becher werf ich hinab, [11, с.89].

Этим размером уже в конце XVIII в. активно пользовались и Гете, и Гердер, и Бюргер, тогда как в русском стихе неурегулированные дольники возникли поздно, а эстетическое признание приобрели лишь в начале XX в. И Жуковский, переведивший балладу Шиллера уже через тридцать лет после ее создания, не мог воспроизвести ее ритмической особенности - шиллеровский дольник он передавал урегулированным силлаботоническим трехсложным стихотворным размером. "Кубок" написан амфибрахийем:

Кто, рыцарь ли знатный иль латник простой  
В ту бездну прыгнет с вышины?  
Бросаю мой кубок туда золотой: [12; с.253].

Жуковский точно воспроизводит количество строк строфы в балладе, ее интонацию и систему рифм, но ритмически сглаживает стих, так как литературная традиция русского стихосложения XIX века не имела тонических размеров. И все же поэт, решавшийся на самые непривычные словосочетания, самые новаторские образы, в отношении метра остался консерватором.

Итак, жанр романтической баллады явился результатом взаимодействия немецкой и русской литературных балладных жанровых традиций.

---

## Литература

- [1] Вишневский К.Д. Балладная строфа // Проблемы теории стиха. Л., 1984.
- [2] Вордсворт У. Предисловие к "Лирическим балладам" // Литературные манифесты западноевропейских романтиков: Сб. текстов. М., 1980.
- [3] Гердер И.Г. Избранные сочинения: Пер. с нем. М.; Л., 1955.
- [4] Какауридзе Н.А. Литературно-эстетические воззрения штурмеров и теория раннего немецкого романтизма. Тбилиси, 1989.
- [5] Козмин Н.К. О переводной и оригинальной литературе конца 18 и начала 19 веков в связи с поэзией В.А. Жуковского. СПб., 1904
- [6] Левин Ю.Д. О русском поэтическом переводе в эпоху романтизма // Ранние романтические веяния. Л., 1972.

- [7] Beyer V. Die Begründung der ernsten Balladen durch G.A. Burger. Stra, 1975.
- [8] Laufhütte H. Die deutsche Kunstballade// Grundlegung einer Gattungsgeschichte. Heidelberg, 1979.
- [9] Meyers Handbuch über die Literatur // Hrsg. und bearb. von den Fachredaktion des bibliografisches Instituts. Mannheim, 1964.
- [10] Жуковский В.А. Баллады. /Примечания Д.Муравьева. М., 1983.
- [11] Die schönsten deutschen Balladen // Hrsg. von K. Hanser - München, 1974.