

Виктор Ерофеев

Мир баллады

Если вам нравятся леденящие кровь истории о таинственных событиях, роковой любви, побеждающей смерть, страшных судьбах бесстрашных героев, заповедном мире духов и оборотней, если вы способны ценить благородные рыцарские чувства, женскую преданность и дерзкое слово, обращенное к могущественному врагу, вы, безусловно, полюбите балладу и поймете: баллада бессмертна.

Есть много ученых определений баллады. Их количество говорит прежде всего о том, что этот поэтический жанр вообще не желает поддаваться четкому определению. Но очертить его параметры все-таки возможно и нужно.

Сонет всегда оставался сонетом, а вот баллада в своем многовековом развитии не только видоизменялась, но и полностью обновлялась. Слово «баллада» в исторической перспективе оказалось столь же устойчивым, сколь его смысл — подвижным.

Баллада как понятие, как жанр родилась в романских странах в средние века и первоначально представляла собой народную плясовую песню (что отразилось в ее названии, происходящем от народно-латинского глагола «плясать») главным образом любовного содержания, причем ей был свойствен непрменный рефрен. С течением времени балладу перестали петь, а стали декламировать, ее художественные возможности привлекали к себе как безымянных поэтов, так и великих мастеров. В Италии балладой увлеклись Данте и Петрарка, во Франции — Франсуа Вийон, который в XV веке создал свой особый строй баллады, весьма изысканный в формальном отношении.

Если в романских странах благодаря высоким образцам баллада рано вошла в литературный обиход и интерес к ней то повышался, то падал в зависимости от требований ведущих литературных направлений и школ, в более северных широтах: в Шотландии, Англии и Германии — баллада долго находилась в «диком» состоянии, цвела не как садовый розовый куст, а как вольный шиповник, сохраняя свою первозданную свежесть. Не став преждевременно литературным фактом, «дикая» северная баллада пронесла через несколько столетий чистое дыхание народной средневековой культуры, но если говорить о свежести и чистоте, то не нужно думать, что они в данном случае синонимы радости и безмятежности. Северная баллада сложилась как песня с острым, драматическим, а подчас и трагическим сюжетом, в которой страстно и напряженно звучит прямая речь ее страдающих героев. Этот звук полноправных голосов, не скованных ничем, кроме своей судьбы, свидетельствует, что в центре такой народной баллады оказывается не событие, не исторический эпизод, а человеческая личность, действующая на фоне тех или иных событий. Однако событийный фон баллады не нейтрален и не абстрактен, а насыщен национальным колоритом, конкретен и узнаваем. Баллада не желала превращаться в мини-эпос, втиснутый в непривычно малый объем, а жила сама по себе, сдержанно и с достоинством повествуя о людях с необычной судьбой.

Значимость личностного момента в балладе породила немалые споры среди позднейших ее исследователей. Может ли народная баллада быть столь персоналистичной? Англичане полагали, что авторами баллад были неведомые профессиональные певцы и что через их невидимое сквозь века посредничество баллады вошли в повседневную жизнь народа. Немцы, напротив, считали балладу коллективным народным творчеством, и эта точка зрения повсеместно распространилась в Европе во второй половине XIX века. Однако уже в нашем веке были высказаны критические соображения относительно концепции коллективного творчества, и многие исследователи баллад поддержали эту критику. Вопрос о генезисе североевропейской баллады скорее решился в пользу англичан, хотя этот факт никоим образом не умаляет народную сущность баллады. Важно

отметить при этом, что баллада народна, но не простонародна, ей не свойственны грубость, фамильярность частушки.

Что стало бы с народной балладой, если бы ее не «открыли» романтики, сказать трудно, и прежде всего по той причине, что это «открытие» было совершенно неминуемым. Европейский романтизм в своем творческом порыве обновить литературу, порвать с омертвевшими, склеротическими канонами классицизма, противостоять некоторым чрезмерно рационалистическим концепциям Просвещения увидел в народной балладе подарок судьбы. Это были естественные союзники, близкие друг другу по языку, тематике, чувству. Их отличала лишь степень самосознания: баллада была спонтанной и стихийной; романтизм — это сгусток творческой воли. Он хотел высвободить язык от выпренности и риторики, хотел быть не назидательным, а увлекательным, он подозревал, что реальность не ограничивается срединным уровнем долга и порядка, а включает в себя поле бунта и мятежа, надземных и подземных сфер, подлежащих пристальному рассмотрению. Рассуждая о сущности поэзии, английский романтик Вордсворт писал в предисловии к книге «Лирические баллады», отказываясь от такого шаблонного стилистического приема классицизма, как персонификация абстрактных идей: «...Истинная поэзия представляет собой стихийное излияние сильных чувств»... Со своей стороны, Кольридж, второй автор «Лирических баллад», рассказывал об идее возникновения книги, которая преследовала двоякую цель: создать цикл стихотворений, в которых «события и лица были бы, пускай отчасти, фантастическими, и искусство заключалось бы в том, чтобы достоверностью драматических переживаний вызвать в читателе такой же естественный отклик, какой вызвали бы подобные ситуации, будь они реальны. В данном же случае реальными их сочли бы те, у кого когда-нибудь возникла иллюзия столкновения со сверхъестественными обстоятельствами. Темы для другой группы стихотворений были бы заимствованы из окружающей жизни...»

Созданию литературной баллады предшествовал период изучения баллады народной. Английский епископ Томас Перси в 1765–1794 годах выпускает большое собрание старинных баллад и песен. Успех собрания был колоссальным. У Перси появились последователи, среди них замечательный писатель Вальтер Скотт, который в 1802–1804 годах опубликовал три тома народных баллад под названием «Песни шотландской границы», причем в третий том Скотт поместил и свои собственные, стилизованные под народные баллады. В Германии Иоганн Готфрид Гердер (автор известной баллады «Дочь лесного царя») в 1778–1779 годах выпустил фольклорную антологию «Голоса народов в песнях», которая включала немецкие народные баллады. Прославленная антология Иохима Ариима и Клеменса Брентано «Волшебный рог мальчика» появилась в 1806–1808 годах. И это было лишь начало.

Своим рождением литературная баллада обязана немецкому поэту Готфриду Августу Бюргеру, который в двадцать шесть лет, в 1773 году, написал балладу «Ленора». Как это нередко бывает в литературе, «Ленора» оказалась не робкой попыткой, а первым шедевром и образцом, вызвавшим многочисленные подражания и переводы в разных странах Европы. Вместе с произведениями Гете и Шиллера «Ленора» способствовала открытию новой немецкой литературы европейским читателем, утверждению антифеодальных, демократических принципов. Приверженец литературного направления «Бури и натиска», возникшего на рубеже 1760–1770 годов как реакция на старый порядок и в обществе, и в эстетике. Бюргер в своих балладах опирался на самобытный немецкий фольклор. Причем вопрос о том, использовал ли он в своей «Леноре» народный сюжет, не столь важен по отношению к тому, как он сумел в балладе отразить дух народных представлений о добре и зле, жизненных идеалов и верований.

Бюргер начал литературную деятельность с подражания поэтам рококо. Это было весьма эстетское литературное направление, своеобразный декаданс классической поэтики. Развлечение человечества в его несчастьях составляло цель рококо. Каждая тема

становилась объектом иронии, сама жизнь — игрой. Идеи рококо замечательно выразил Парни в стихах, переведенных Пушкиным:

Давайте петь и веселиться,
Давайте жизнь играть;
Пусть чернь слепая суетится:
Не нам безумной подражать!

Поэты рококо осваивали жанр бурлеска, шутовским языком излагая возвышенную тему. Контраст темы и языкового оформления стал одним из важных признаков этого жанра. Для бурлеска характерно обыгрывание чудесного события, взятого, к примеру, из античной мифологии, но сам автор в это событие изначально не верит и выбирает для его описания такие способы, чтобы насладиться издевкой.

В балладе — и это станет одним из важных принципов нового жанра — Бюргер сохраняет момент невероятности, чудесности события, однако рассказывает о нем совершенно по-своему. Здесь возникает вопрос о значении стилизации в литературной балладе. Всякая баллада в той или иной степени сохраняет элемент стилизации, поскольку либо перелагает чужой легендарный сюжет, либо свой выставляет как чужой, легендарный. Однако подражание готовому образцу носит не слепой, эпигонский, а творческий характер. В его основе лежит осмысление и переосмысление первоначального материала. Стилизуя, поэт сохраняет определенную дистанцию по отношению к материалу, и эта дистанция может обладать различным значением. Больше того, внутри одной и той же баллады можно по-разному осветить тот или иной аспект. Таким образом, баллада допускает различное отношение автора к тексту, а следовательно, значительный элемент творческой свободы. Если в рококо игра — самодостаточный принцип, то в романтической балладе применен принцип двойного и множественного зрения, отчего жанр с самого зарождения получил право на многозначность.

Бюргер снял откровенный контраст между формой и содержанием благодаря серьезности изложения, которое ведется на простом, доступном широкой публике языке. Представьте себе: чудесный страшный сюжет, рассказанный серьезно и захватывающе, — немудрено, что балладе был обеспечен успех!

Легендарный сюжет всегда защитит автора баллады от прямого вопроса: верит ли он в то, что рассказывает. Он вовсе не обязан верить, он может только сделать вид — в этом свобода стилизатора. Наконец, создавая свой сказочный сюжет, автор, пользуясь тем, что его персонажи существуют изначально и «объективно», может показать лишь малую часть событий, лишь поведенческую линию героя, не вдаваясь в тонкости психологического и лирического характера. Тем самым баллада близка некоторым направлениям романа XX века, описывающим героя «снаружи», например, романам Хемингуэя.

«Скромность» автора баллады — который видит не всех и не все, может быть, даже понимает — отличается от всепроникающего взгляда автора героической поэмы (взгляд сверху) и рефлексии лирика (взгляд изнутри). У автора баллады в основном взгляд сбоку — не имеющий возможности глобального обобщения — взгляд одновременно и достаточно пронизательный, и посторонний. Читатель баллады, получающий возможность — порой фиктивную, порой весьма реальную (все зависит от баллады) — решать самому, что здесь правда и что ложь, что сказка и что быль, чему верить, чему нет, оказывается в положении «свободного» человека, который может сделать выбор.

Однако выбор этот может быть вполне фиктивен. Например, баллада Шиллера «Порука» использует античный сюжет лишь как маску, сквозь которую виден прекраснодушный апофеоз возвышенного чувства дружбы: от ее воздействия преображаются даже тираны.

Куда более свободный выбор у читателя «Леноры», который может прочесть балладу как простую сказку о призраках и как притчу о недозволенности богоборчества, даже если оно проявляется в самых наивных формах, и как повествование о бесконечной сложности понятия справедливости. Внешне баллада проста, примитивна, архаична

и наивна, но внутренне она насыщена смыслом. Вот это переплетение наивности и изысканности, простоты и сложности, примитива и высокой культуры, архаичности и современности — переплетение полярных начал — и создает особый климат литературной баллады.

Жених Леноры не вернулся с войны. Ленора убита горем. Вместо того чтобы смириться со своим несчастьем, как ей подсказывает осторожная мать, Ленора бунтует. Ее бунт, разумеется, трудно уложить в социальные схемы, причины и цели феодальной войны здесь не обсуждаются, хотя понятно, что Вильгельм пал жертвою именно «монархов вражеских держав», которые преследовали свои интересы. Национальный фон, безусловно, играет огромную роль, в этом одна из основ достоверности баллады, но Ленора целит не в монархов, а выше. Она предъявляет счет за убитого жениха не Фридриху, а богу — адресат выбран на том основании, что именно ему молилась Ленора о возвращении жениха. Встав на богоборческий путь, Ленора перестала ходить в церковь, создала свое представление о рае и аде:

О мать, на что мне светлый рай,
Что для меня геенна!
Где мой Вильгельм — там светлый рай.
Где нет его — геенна.

Мертвый Вильгельм приезжает за своей невестой и увозит ее в могилу. Он — исполнитель высшей воли, жестокого приговора. За свое «преступление» Ленора понесла страшное наказание, причем обезумевшая девушка не сразу поняла, что происходит, обозналась, не увидела в Вильгельме мертвеца, о чем говорит зловещий рефрен: недоуменный вопрос на вопрос:

«Красотка, любишь мертвых?» —
«Зачем ты все о мертвых!»

Так, богоборчество грозит безумием и смертью:

И вой раздался в тучах, вой,
И визг из пропасти глухой,
И, с жизнью в хищном споре,
Приникла смерть к Леноре...

При этом, венчая балладу, хор скорбных духов «выл», выражая как бы мораль случившегося, подводя итог, песню терпения и смирения:

Терпи! Пусть горестен твой век.
Смирись пред богом, человек!..

Как видим, история оказалась значительнее страшного случая. Размышляя о философском смысле баллады, можно увидеть, что он далеко не однозначен. Разумеется, поэт не настолько наивен, чтобы принять старинный средневековый сюжет за чистую монету. Зачем же он тогда прибегает к его помощи? Не с тем ли, чтобы преобразить его в символ? Видимо, преобразование народного сюжета в философский символ и составляет основу поэтики литературной баллады. Неразрешимое, в сущности, противоречие между земной и небесной справедливостью предопределяет трагическую философию баллады Бюргера. Однако это не значит, что Бюргер разделяет призыв скорбных духов к смирению. Он лишь свидетельствует о неразрешимости противоречия. Таким образом, вопрос о чудесах отходит на второй план, обнажая сложнейшую проблематику, вековые поиски справедливости.

Выходит, балладу можно читать по-разному. И как развлекательное произведение, щекочущее нервы, и как философскую притчу. Причем автор баллады не призван ответить на все поставленные вопросы. Он остается в тени и заставляет читателя самого искать решение. Автор как бы вытеснен из баллады своими персонажами и на любой вопрос, обращенный к нему, может ответить: «Это не я. Это они».

Добавим, что это не слабость его позиции. Поэт не всегда может найти решение, и не всегда ему хочется говорить «я не знаю».

Напротив, поэт романтической баллады изначально знает то, чего не знали или не хотели знать ни поэты классицизма, ни поэты рококо. Он знает, что мир многолик и в гораздо более значительной степени сложен, чем принято думать, что силы человека, открывшиеся в Ренессансе и воспетые Просвещением, не всегда дают ему возможность ответить на все вопросы, стать полновластным хозяином своей судьбы. В балладе сильные стороны человека, не боящегося бросить вызов небесам, в какой-то степени уравновешиваются его слабостью. В этом есть что-то по-человечески привлекательное.

В сущности, романтическая баллада представляет собой сюжетное стихотворение о роковой судьбе. Так прочитывается и «Лесной царь» Гете. Сюжет этой баллады менее развернут, чем в «Леноре», но ее философская емкость поистине уникальна. В «Лесном царе» происходит скрытый зловещим, но внешне наивным сюжетом вековечный спор жизни со смертью, надежды с отчаянием. Это в символическом плане прорыв за «невидимый» пласт жизни, в неведомый мир, который олицетворяет собой «лесной царь». Охота смерти за жизнью и красотой, воплощенными в образ младенца, нешуточна и грозит уничтожением:

Дитя, я пленился твоей красотой:
Неволей иль волей, а будешь ты мой.

В этой балладе особенно видны отличительные признаки жанра, причем русский перевод Жуковского конгениален оригиналу.

Широкие возможности баллады оценили поэты не только Германии и Англии. Этот жанр возродился в творчестве французских романтиков (хотя в такой классической стране классицизма, как Франция, этот антиклассицистический жанр в XIX веке прививался с трудом), им увлеклись скандинавские поэты и поэты Америки. Баллада пользовалась большой популярностью и в славянских странах. Поэтическая антология — это всегда соревнование поэтов, и читатель волен решать, кто займет призовые места. Не предопределяя читательского выбора, скажу лишь о том, что каждый поэт в своем балладном творчестве исходил из собственных поэтических возможностей, мировоззрения, представления о роли поэзии. Великий английский романтик У. Блейк сохранил за балладой возможность мистических углублений, многомерный символистический ряд, дающий право на широкие обобщения. Бунтарский характер Байрона придал его балладам общественно-исторический смысл. Мицкевич вложил в баллады патриотическое содержание.

Река европейской баллады дробилась на множество рукавов, тематически создавалась очень пестрая картина. Возникла героическая баллада, прославляющая подвиг и неприимимость к национальному врагу, что видно на примере «Верескового меда» Стивенсона. С ней перекликается баллада «Белое покрывало» М. Гартмана, повествующая о матери, обманувшей своего сына ради того, чтобы он мог умереть героем. В области античной и исторической баллады воскресли легендарные фигуры, от Валтазара до Наполеона.

Из гроба тогда император,
Очнувшись, является вдруг;
На нем треугольная шляпа
И серый походный сюртук... —

так писал австрийский поэт Цедлиц в балладе «Воздушный корабль», которая известна нам всем с детства в переводе Лермонтова. Хочется также отметить значение любовной баллады — это один из наиболее распространенных видов баллад, причем речь, как правило, идет о несчастной любви.

С наступлением реализма в XIX веке баллада не исчезает, но приобретает черты социального произведения. Типичным примером реалистической баллады служит баллада Э. Гейбеля «Данте», в которой социальный фактор торжествует над метафизикой, поскольку печаль и гнев Данте автор объясняет не снисхождением певца в ад, а тем, что

Все горе, воспетое мною, все муки, все язвы страстей
 Давно уж нашел на земле я, нашел их в отчизне моей!

В откровенно социальном ключе решена баллада Гервега «Бедный Яков», в которой тема смерти героя имеет разоблачительный смысл:

У нас обычно небо чтут.
 Гнездо уютное свивая.
 Долги народу отдают.
 Как векселя под кущи рая.

В России опыт современной», социальной баллады встречается у Некрасова («Секрет»). Наконец, реалистическая баллада может получить и непосредственно политическое звучание, превратиться в памфлет, свидетельство чему мы находим в балладе Тургенева «Крокет в Виндзоре»: крокетные шары превращаются в глазах английской королевы в обрызганные кровью головы болгарских жертв турецкого ига. Баллада имеет публицистическую концовку:

— Нет, ваше величество! Вам уж не смыть
 Той крови невинной вовеки!

И все-таки следует говорить скорее об использовании жанра, чем о его развитии. Баллада по своей природе избегает однозначности. Что хотел сказать Гете в «Лесном царе»? Ведь не то, чтобы не ездили ночью по лесу с детьми верхом на лошадях! Разве это конкретный призыв к осмотрительности? Баллада — жанр по преимуществу романтический. Вот почему, когда в Европе начала подниматься волна символизма, баллада стала возрождаться, ее образцы встречаются и во французской поэзии конца XIX века, и в русском символизме (Бальмонт, Брюсов, Сологуб). Однако при всех достижениях символизма в области баллады нельзя не признать, не заметить, что обращение к рыцарскому средневековью здесь принимает порою искусственный вид, «наивный» характер баллады исчезает из-за чрезмерной эксплуатации символа. Баллада в таком случае оказывается «стилизацией стилизации» или, если вспомнить Булгакова, «второй свежести» по сравнению с ее классической порой.

Рассмотрев историческое развитие баллады и ее национально-тематическое многообразие, нужно сказать несколько слов о внутренней ее структуре, о ее поэтике, имея в виду лучшие образцы, прежде чем перейти к разговору об отечественной балладе.

Гете принадлежит мысль, что баллада представляет собой синтез трех начал: эпического, драматического и лирического. Этот синтез нельзя считать неподвижной моделью. Напротив, в балладе заметно скорее соревнование всех трех начал: то одно, то другое, то третье занимает главенствующее место и затем утрачивает его в зависимости от развития действия. Вместе с тем существуют баллады, где один из элементов в целом развит больше других. Тогда баллада принимает черты то эпического произведения, то драматического диалога, то лирического стихотворения. Так, «Лесной царь» Гете близок драматическому произведению в силу значения, которое имеет в ней драматический диалог:

Дитя, что ко мне ты так робко прильнул?
 Родимый, лесной царь в глаза мне сверкнул; Он в
 темной короне, с густой бородой.
 О нет. то белеет туман над водой.

К этому диалогу добавляется и прямая речь самого лесного царя, которая принимает характер не то внутреннего голоса, не то слуховой галлюцинации. Это переплетение разных по своей природе голосов и создает неповторимый драматический сюжет баллады.

Ярким примером эпической баллады считается «Песнь о вещем Олеге» Пушкина, построенная как воспоминание о минувших днях («Бойцы поминают минувшие дни и битвы, где вместе рубились они...»), хотя диалог также играет в этой балладе важную структурную роль. Лирические баллады встречаются в творчестве Лермонтова.

В зависимости от тяготения баллады к тому или другому началу меняется роль автора. То он полностью исчезает (все центральные строфы «Лесного царя»), то принимает роль соперживателя (тогда баллада приобретает лирические интонации). Чем ближе автор «миру» баллады, тем она лиричнее.

Важным структурным элементом баллады является ее краткость. Принадлежность баллады к кратким формам поэзии противопоставляет ее поэме. Если действие в поэме развивается спокойно и величаво, разветвляется на несколько тем, если поэма многоречива и обстоятельна, то баллада, напротив, похожа на скрученную пружину, зажатую между завязкой и развязкой. Краткость размера ограничивает эпические «претензии» баллады.

Это ограничение прежде всего наблюдается в области событий. Баллада сообщает лишь о самом главном, отказывается от несущественных деталей, заботится об экономии фабульного материала, сосредоточивает внимание читателя вокруг решающего момента. Такая экономия ведет к фрагментарности балладной композиции.

Фрагментарность роднит балладу с общей эстетикой романтизма, видящего в ней признак живого, ненасильственного отображения мира. Фрагментарность баллады выражена прерывностью ее действия, которое не длится, не развивается последовательно, а организуется в ряд сцен, связанных между собой единством темы. Поэтому «монтаж» баллады, если говорить языком кинематографа, оказывается весьма созвучным искусству XX века, которое не любит разжевывать факты, а подает их, стыкуя между собой посредством контрапункта. Топот коня, так явственно слышимый в первой строфе «Лесного царя»:

Кто скачет, кто мчится под холодной мглой?
Ездок запоздалый, с ним сын молодой... —

вообще характерен для ритма романтической баллады, где этот топот связан с самыми разнообразными фактами: погонями, похищениями, войной и любовью. Не отражается ли в композиционной скачкообразности баллады, повторяющей бег рысака, общий ритм века столь адекватно, сколь адекватно отразил телеграфный стиль прозы XX века скорости нового, нынешнего столетия?

Фрагментарность волей-неволей порождает пропуски в сюжете, что способствует созданию атмосферы недосказанности, умалчивания. Недосказанность создает балладную тайну полумрака, неясности, порой неопределенности. Подход к истине оказывается не прямой, а окружной: через метафору, через отказ все называть своими именами.

Возникает некоторое противоречие, даже парадокс.

С одной стороны, баллада вся — движение, но с другой — она предпочитает в тесных рамках отведенного ей поэтического пространства изъясняться на языке метафор. Щедрость сравнений — и скупость, лаконизм композиции.

Баллада имеет и другой парадокс. Рассказ о происходящем в ней подан таким образом, что действие сиюминутно и окончательное слово еще не произнесено, и в то же время баллада — это описание давно минувших дней, и поразительный переход от настоящего времени на протяжении всего повествования «Лесного царя» к прошлому в ударной последней строке производит эффект шока, будто конь на всем скаку налетел на стену:

Ездок оробелый не скачет, летит;
Младенец тоскует, младенец кричит;
Ездок погоняет, ездок доскакал...
В руках его мертвый младенец лежал.

Развязка баллады неминуемо катастрофична. Баллада устремлена к развязке с первой строфы, нацелена на нее, может быть, даже создана ради нее.

Возможно, мы бы не придавали балладе такое значение, если бы не имели исключительно талантливые и оригинальные образцы жанра на русском языке.

В России, как и на Западе, литературная баллада тесно связана с романтическим монастроением. Впервые русская переводная баллада появилась в журнале «Приятное

и полезное препровождение времени» в 1795 году. Переводчица, поэтесса Анна Турчанинова, в качестве оригинала взяла балладу Перси. В 1804 году казанский поэт Каменев выступил с балладой «Громвал», которая обратила на себя внимание публики, однако подлинное рождение русской баллады связано с именем Жуковского.

Жуковский сыграл важную роль в развитии русской поэзии именно как «балладник» (так шутливо окрестил его Батюшков). Баллада нашла в Жуковском уникального популяризатора. Она соответствовала внутренним запросам его умонастроения. Здесь большую роль сыграли и биографические моменты, несчастная любовная драма Жуковского, длившаяся многие годы, и его обостренный интерес к метафизической, мистической проблематике, имевшей большое значение для русского дворянского общества, особенно в последние годы царствования Александра I.

«Гений перевода», по словам Пушкина, Жуковский не только благодаря своим переводам приблизил новейшую европейскую поэзию русскому читателю, но и создал самобытную русскую балладу. В этом отношении «Ленора» Бюргера оказалась очень важным помощником. Трижды в течение жизни обращался Жуковский к теме этой баллады, достигнув особого успеха в «Светлане», где впервые были намечены черты русского женского характера, использован стиль сказочного повествования. Жуковский «очистил» балладу Бюргера от просторечья. В этой связи завязался любопытный спор о жанре русской баллады между Катениным, который в 1816 году опубликовал свое переложение баллады Бюргера «Ольга», и Жуковским. Катенин настаивал на том, чтобы народный элемент оригинальной баллады был углублен «народным» языком, однако, с точки зрения Жуковского, это выглядело бы искусственно, поскольку русский фольклор не знал средневекового балладного творчества. Новаторскую эстетику Жуковского отметил Белинский, который писал относительно его баллады «Людмила»:

«Тогдашнее общество бессознательно почувствовало в этой балладе новый дух творчества — и общество не ошиблось».

Если баллада дала направление творчеству Жуковского, определила его творческий образ, то и Жуковский во многом способствовал выбору пути, по которому развивалась русская баллада. Баллады Жуковского, несмотря на тематическое многообразие, несмотря на то, что являются переложениями баллад разных авторов из разных стран (Бюргер, которого Жуковский особенно выделял, предпочитая Шиллеру, однако он переводил и Шиллера, его знаменитую балладу «Ивиковы журавли», а также Уланда, Гете, Саути, Вальтера Скотта), связаны смысловым единством. Дело не в том, что Жуковский «подгонял» оригинальные баллады под собственные эстетические мерки, — напротив, ему было свойственно необходимое для переводчика чувство самоограничения и такта, уважение к чужому тексту, — а в том, что Жуковский выделял истинное ядро романтической баллады — поведение человека в сложном, запутанном мире, где рок играет значительную роль. Но при этом человек все-таки мог сделать выбор — и прежде всего — выбор между добром и злом. Этическая основа баллад Жуковского — это одна из многих нитей, которые, сплетясь, дали русской литературе этическую направленность.

Всякая литературная школа исчерпывает себя. Всякий прием вырождается в штамп. Развитие литературы — это не творческая прихоть, а способ ее существования. Относительно своего перевода баллады Саути Жуковский писал в частном письме:

«Вчера родилась у меня еще баллада — приемыш, т. е. перевод с английского. Уж то-то черти, то-то гробы! Но это последняя в этом роде. Не думай, чтоб я на одних только чертях хотел ехать в потомство...»

Это признание во многом объясняет дальнейшее движение как русской, так и общеевропейской баллады. «Черти» перестали выглядеть символами, а превращались в заезженный прием, к которому тянулись эпигоны.

Романтическая баллада могла после Жуковского существовать лишь либо при обнажении ее приемов (которое могло получить ироническое или подчеркнуто стили-

зиторское значение), либо насыщаясь глубоким философским смыслом. Первый путь избрал для себя в своих балладах Пушкин, второй — Лермонтов.

Пушкин никогда не был «балладником» в том отношении, в котором им был Жуковский: он никогда не ощущал жанр баллады как близкий и адекватный своему умонастроению и эстетическим привязанностям. Напротив, в балладах Пушкина почти всегда чувствуется «отстраненность» от жанра. Но это не значит, что «чужой» жанр нельзя творчески использовать. Напротив, его можно довести до чистоты, которая и не снилась «балладникам», о чем свидетельствует изумительный пример эпической баллады, «Песнь о вещем Олеге». Однако Пушкина привлекали и иронические возможности стилизаторства. Ироническую ноту можно встретить и у Вальтера Скотта в балладе «Клятва Мойны», где торжественность девичьей клятвы иронически контрастирует с ее невыполнением, однако в пушкинских балладах «Утопленник» и «Жил на свете рыцарь бедный...» ирония торжествует уже откровенно, хотя и не является самодостаточной. В «Утопленнике» удивительным образом решен традиционный балладный конфликт между «метафизикой» и «социальностью». Крестьянин, со своей земной смекалкой, сообразил, что с властями лучше не связываться, и отправил утопленника плыть дальше по реке, однако недоучел действия потусторонних сил: вечное возвращение утопленника, его зловещий стук «под окном и у ворот» составляют черты «жуткой» истории, которой, однако, поэт придает «сниженный», полушуточный характер, вводя балладу в несвойственный ей мир крестьянской среды и простонародного языка.

Конфликт земного и небесного развивается и в балладе «Жил на свете рыцарь бедный...», только речь здесь касается не справедливости, а любви. Влюбленность рыцаря в богиню приобретает вольные, чуть-чуть кощунственные черты, однако поэт делает вид, что не замечает опасной грани в своем простодушном, наивном повествовании, которое венчает умильный «счастливый конец».

Дальнейшая линия иронического стилизаторства вела к прямым пародиям на жанр, что можно встретить у Козьмы Пруткина и Вл. Соловьева, которому принадлежат шуточные строки:

Рыцарь Ральф шел еле-еле,
Рыцарь Ральф в душе и теле
Ощущал озноб.
Ревматические боли
Побеждают силу воли

(в этом двустишии, согласитесь, чувствуются интонации Высоцкого)

И, пройдя версту иль боле,
Рыцарь молвил: «Стоп».

В балладном наследии Лермонтова мы также можем встретить шуточные стихи, взять хотя бы его «Балладу» 1837 года («До рассвета поднявшись, перо очинил...»), которая пародирует балладу Жуковского (точнее говоря, его перевод баллады В. Скотта «Замок Смальгольм, или Иванов вечер»), но не они, разумеется, определяют сущность лермонтовской баллады — одного из высших достижений русской национальной баллады.

В юношеских балладах Лермонтова прослеживается связь с лучшими образцами романтической традиции, поэт черпает вдохновение в балладах Жуковского, а также немецких и английских романтиков, создает свою собственную версию «Леноры».

В последующий период творчества Лермонтов освобождается от поэтики рыцарских баллад, отказывается от традиционных канонов, однако отнюдь не от самого жанра, к которому он обращается на протяжении всей своей творческой деятельности. Лермонтов смело расширяет тематические рамки баллады, из условного средневековья переносит ее действие на условный Восток, в русскую легендарную старину. Он явно ощущает балладу как «свой», близкий ему жанр, чувствует в нем себя свободно и уверенно, отчего не ограничивается стилизацией, получает творческое право на его трансформацию. Он

углубляет и развивает философский подтекст баллады, достигая емкого лаконизма философской притчи, не утрачивая при этом непринужденной легкости повествования.

Баллада позволяет Лермонтову искать самостоятельное решение общественно-исторической, патриотической проблематики («Два великана»). В области лирической баллады он пишет такие шедевры, как «Русалка», где с бесконечной «наивностью» поведал о трагедии неразделенного чувства. Белинский писал:

«Эта пьеса покрыта фантастическим колоритом и по роскоши картин, богатству поэтических образов, художественности отделки составляет собой один из драгоценнейших перлов русской поэзии».

При всем разнообразии тем и источников Лермонтов всегда сохраняет верность своему мировоззрению, переосмысляет фольклорные сюжеты в духе «мировой скорби», рисует картину сложного мира, полного антагонизма добра и зла, нежности и жестокости, любовной страсти и мертвенной холодности, подвига и коварного расчета, беспечности и прагматизма.

Большое значение имеет в лермонтовских балладах антиномия красоты и смерти, которая получает различные толкования. Порой красота становится союзницей смерти, неумолимым палачом, и тогда раскрываются демонические черты красоты, ее сладкая, пьянящая душу губительность. Такова царица Тамара в одноименной балладе; ее красота принадлежит двум мирам:

Прекрасна, как ангел небесный.
Как демон, коварна и зла...

Бывает и так, что красота принимает образ самой смерти, не отличимый для наивного взгляда русалки («Русалка») от безмятежного сна. Напротив, в «Трех пальмах» красота становится жертвой смерти. Наконец, как это видно в поздней балладе Лермонтова «Любовь мертвеца», земная красота становится вдохновительницей такой любовной силы, которая буквально разламывает роковой барьер между посюсторонней и потусторонней реальностью. Если у Бюргера мертвый жених является посланцем высшей воли, возмездием за «ропот», то у Лермонтова мертвый жених сам преступает божественный закон:

Что мне сиянье божьей власти
И рай святой?
Я перенес земные страсти
Туда с собой.

Так перекликаются начала и концы романтической баллады: любовь, караемая за дерзость божественным промыслом, и любовь, бунтующая против него в самом божественном пределе.

Балладный импульс, данный творчеством Жуковского и Лермонтова, получил широкое развитие в русской поэзии XIX века, в произведениях Баратынского и Языкова, А.К. Толстого и Фета, а также других поэтов, вплоть до символистов, Блока и Бунина. Европейская и отечественная баллада вошли в плоть русской культуры, стали одной из основ ее поэзии.