

TARTU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

Alustatud 1893.a. VIHK 879 ВЫПУСК Основаны в 1893 г.

ŽANRI JA KUJUNDI POEETIKA
ПОЭТИКА ЖАНРА И ОБРАЗА

Studia metrica et poetica

Труды по метрике и поэтике

Редакционная коллегия: Ю. Тальвет (председатель),
М. Гаспаров, А. Каалеп,
З. Минц, П. Олеск, П. Тороп.

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ БАЛЛАДЫ. БАЛЛАДНОСТЬ

А. Мерилай

Понятие баллады включает многие разнообразные жанровые явления, такие, как древнефранцузская баллада, лироэпическая народная песня и романс, песни уличной литературы и ярмарочных балаганов, литературная баллада в лироэпическом или лирическом виде. Баллада - не узколитературное явление, она встречается и в музыке (особенно в современной популярной), и в искусстве кино и театра. Этот жанр, существующий во многих видах искусства, является всеобъемлющим и по распространению, ибо существует в различных формах повсюду. Для него характерны большая продуктивность и вековые традиции. Обилие балладного творчества позволяет предположить, что мы имеем дело не с нейтральным явлением в истории, и вынуждает искать сущностное в этом многообразии.

Пестрая картина жанровой практики отражается и в обилии теоретических положений, не каждое из которых доходит до рассмотрения сущности явления (хотя баллада относится к так называемым замкнутым жанрам, которые во многом легче рассматривать, чем иные /1/). Более глубокое и удовлетворяющее исследователей решение пока не найдено. С натяжкой можно допустить внешнее привязывание к понятию лироэпики баллады как своеобразного смешанного или промежуточного жанра или даже в качестве четвертого основного вида (так называемой баллады). Голая ссылка на синтетичность жанра с подчеркиванием или без преобладания какого-либо конкретного начала основного вида не позволяет более точно раскрыть структуру баллады /2/. Если же мы подробнее рассмотрим составные части синтеза и выделим их дифференцированные роли в целом, мы ближе подойдем к результату. Такого рода логический и синхронный подход был бы односторонним без диахронного измерения, которое раскрывает синтетическую структуру баллады также и историко-генетически. В связи с этим польский исследователь Эгожельский пишет: "Для исследователя, желающего раскрыть сущность баллады, единственным методом может быть лишь прослеживание исторических видоизменений. До характеристики основных тенденций в развитии баллады как поэтического жанра доходят лишь те литературоведческие исследования, которые стремятся раскрыть тенденции ее развития" /3/.

Как лирическая, так и лироэпическая баллада достигли расцвета в XIV - XVI веках, в эпоху Возрождения, но существовали они и раньше. Возникновение баллады относится к позднему средневековью - она является одним из последних жанров средневековья и тем самым одним из первых жанров новой эры /4/.

Название "баллада" приводит нас прежде всего к провансальской танцевальной песне, восходящей к античности, церковному искусству и местному народному творчеству. До настоящего времени принято генетически строго разграничивать провансальскую лирическую и европейскую лироэпическую балладу. Все же именно провансальскую балладу и близкие ей жанры следует считать существенными при возникновении лироэпической баллады. В провансальской поэзии логически и исторически закладывается основа следующей за ней лироэпической баллады, создаются необходимые для возникновения последней типологические признаки. Таким образом, перенос названия баллады на более позднюю английскую народную песню не случаен, но произошел на основе этих признаков. Лироэпическая баллада возникла тогда, когда локальную эпическую традицию разрушило вторжение иностранной лирики, которое, в свою очередь, было подготовлено церковной поэзией /5/. Все это знаменует начало новой эры.

Баллада была самым древним, центральным и наиболее культивируемым жанром народной провансальской поэзии, в других местах она могла быть общим названием всей поэзии трубадуров. Французская поэзия знает тысячи известных и анонимных авторов баллад. Провансальская поэзия в целом создала эпоху в европейской истории. К. Маркс пишет следующее: "Южнофранцузская - vulgo провансальская - нация не только проделала во времена средневековья "ценное развитие", но даже стояла во главе европейского развития. Она первая из всех наций нового времени выработала литературный язык. Ее поэзия служила тогда недостижимым образцом для всех романских народов, да и для немцев и англичан. В создании феодального рыцарства она соперничала с кастильцами, французами - северянами и английскими норманнами; в промышленности и торговле она нисколько не уступала итальянцам. Она не только "блестящим образом" развила "одну фазу средневековой жизни", но вызвала даже отблеск древнего эллинизма среди глубочайшего средневековья. Южно-французская нация "имела", таким образом, не только большие, но прямо-таки безмерные "заслуги" в семье европейских народов" /6/.

Вместе с самой балладой и ее названием по всей Европе распространился танец в стиле баллады (также и слово "танец"). Слово "баллада" связывается с танцем: провансальская ballada происходит из народно-латинского ballare, которое сродни сицилийскому и великогреческому слову βαλλίζω ("танцую"). В последнем рассматривается дериват древнегреческого слова βάλλω и дублет, в наиболее общем значении - "бросаю" /7/. Предполагается, что βαλλίζω происходит от фригийского термина βάλλιον. Это соответствует греческому слову φάλλος /8/. Форма все же мешает их определенно соотносить. В теории баллады о слове ballad пока утверждается лишь его латинское происхождение, однако следует признать, что жанр имеет и греческую предысторию

Для провансальской поэзии характерно культивирование формы в отрыве от содержания. Тема не является здесь определяющей, жанровые принципы подчиняют себе любой объект изображения. "Баллада была подходящей формой выражения для любых мыслей. Она не ограничивалась каким-либо одним оттенком и не зависела ни от какого принуждения. Она использовалась в качестве как политического, так и религиозного, как сатирического, так и любовного стихотворения и между этими крайностями не было нюансов, которые она была неспособна выразить: Причиной являлось то обстоятельство, что ее характер определялся только ритмом и не зависел от объекта стихотворения" /9/. Возникает авторство и стремление к артистичности: среди создателей распространилось название technici, относимое в равной мере к сервенте, estampie и балладе. Не вдаваясь в более точное разграничение формальных канонических крайностей, следует отметить, что появлению конечной рифмы, строфы, балладометрики и рефрена становится специфической характеристикой и для лироэпической баллады. По этим признакам она уже и внешне противопоставляется эпической традиции. Несомненно, эти признаки были характерны уже для средневековой церковной поэзии; это обстоятельство способствует распространению поэзии трубадуров и возникновению новой песенной традиции. В провансальской же поэзии формальные признаки стали культивироваться специально. Поэзия трубадуров распространялась в основном через придворные круги и торговые пути.

Предшественником как лирической, так и лироэпической баллады отдельные авторы считают церковную секвенциальную поэзию. Эта гимноподобная хоровая песня с повторами гармонических рядов встречалась и на народных языках. Уже в XVIII веке здесь встречается конечная рифма, которая была заимствована у религиозных акафистов, т.е. гимнов (*ῥῆμνος ἀκάδιστος*). Конечная рифма с регулярными дихотомическими повторами возникла путем качественного сдвига, при котором произвольность так называемых гомотелевтов (*ἁμοιότελευτα*) заменялась регулярностью. Гомотелевты сами были заимствованы из софической риторики, где они являлись обычными фигурами; по мнению исследователя византийской эпохи С.С. Аверинцева, благодаря диалектическому характеру греческого языка они перешли в рифмы. Это был перелом в развитии поэзии, который полностью проявился лишь в романской поэзии с обилием рифмуемых слов /10/.

Бесспорно, существенной в возникновении рифмы является и арабская поэзия, под влиянием которой находились трубадуры. Но это влияние является, очевидно, вторичным, ибо трудно предположить влияние арабской поэзии на церковную поэзию.

Близко к рифмической группировке деление стихотворений на определенные строфы соответственно структуре их содержания тезис - антитезис - синтез, харак-

терное для всей романской поэзии. Сосредоточение на трех последовательных сценах является главным признаком и лироэпической баллады. Музыкальное сопровождение, если оно встречается, в обоих случаях секвентичное. По форме строфы провансальская баллада была, в основном, октавой, которая позже разделилась в местах синтаксических пауз на четверостишия. Даже лироэпическая баллада позже существовала, в основном, в виде четверостишия, хотя прямая связь здесь необязательна. Более существенным является то, что лироэпика использовала формы, созданные лирикой, и возникла непосредственно под влиянием последней. Так, например, известно, что романсу предшествовала более ранняя испанская лирика, подражающая провансальской поэзии; романс, возникший под ее влиянием, на начальном этапе был более лирическим, чем позже, когда он приобрел более эпические черты /11/. Конечная рифма и строфа являются определительными признаками лироэпической баллады, и "Песнь о Гильдебранте" XIII века можно считать уже балладой.

Рефрен, характерный для провансальской баллады, случайно встречавшийся и раньше, отмечен как в средневековой церковной хоровой песне, так и в сицилийской буколке. Этот признак лиричности часто встречается и в лироэпической балладе, но он не обязателен, как и пляска. Использовалось также рефренное обращение (*envoi*), аналогией которого является морализирующее окончание лироэпической баллады.

Что до стихотворного размера баллады, то ей свойствен хорейский тетраметр, в основном в лироэпической балладе. Размер унаследован из античной хоровой лирики. Как и сатурнический стих, и секвенции вагантов, провансальская баллада и испанский романс первоначально использовали этот размер (хотя и тонический), который позже разделился на месте цезуры, что привело к восьмисложнику.

Хорейский тетраметр является основой балладного размера, на что указывал в своих лекциях и М.Л. Гаспаров /12/. Этот размер характерен также для *cantares de gesta*, или *chanson de geste*, но в них не обязательно наличествует шестнадцатисложник. Дифирамбическая и фаллическая часть хоровой лирики были в греческой поэзии наиболее жизнеспособными, сохранив и после эллинизма свою связь с музыкой и мимикой. Для хоровой лирики обычно выбирали отдельные части из мифов и включали в исполнение лирические размышления. По всей вероятности, обоснованным является предположение, что в названии баллады сохранился этимологический след античных дионисийских танцевальных песен, которые на периферии существовали еще длительное время. Аристотель, который из дифирамба и фаллической песни выводит возникновение трагедии и комедии (ибо они тоже длительное время использовали хорейский тетраметр), признает этот размер особенно подходящим для танца. Так что танцевальные песни уже в античное время были почвой для драмы, принимая на себя в случае отсутствия пос-

ледней ее функции /13/. В. Кранц сравнивает дифирамбы с балладами других народов /14/.

Метод баллады можно назвать эклектичным в том же позитивном смысле, как и философию до эпохи Возрождения и в эпоху Возрождения, которая из векового опыта выбирала существенное и толковала это в свою пользу. Так и о древнефранцузской балладе сказано, что "она в действительности являлась эклектическим соединением многих лучших черт французской лирики", будучи в то же время все же одним из древнейших жанров и распространившись, например, в Италии задолго до сонета /15/. Относительно лироэпической баллады можно сказать то же самое, ибо она соединяет в себе достигнутое как в старой эпической, так и в новой лирической, а также религиозной традиции. Именно поэтому в отношении ее используется понятие "мозаичная" /16/.

Здесь мы стоим перед проблемой синкретизма. Если хорошая лирика в действительности была синкретичной, включая начала лирики, эпики и драмы и возможности их разветвления, то ко времени возникновения баллады основные виды литературы были совершенно самостоятельны (при этом в "Романе о Розе", мистерии, моралите и церковных песнях использовался еще восьмисложник). В лироэпической же балладе эти начала достигают уже вторичного, упорядоченного объединения и синтеза, где существенную роль играет сознательное художественное намерение. Баллада вновь синтезирует свои основные виды, ставшие самостоятельными, в единое целое и является логически их началом, ибо здесь проявляется понимание и осознание искусств. Скандинавист М.И. Стеблин-Каменский пишет: "Более вероятно, однако, что связь баллады с пением и танцем вовсе не представляет собой черту архаичную. Связь эта - как бы вторичный синкретизм уже самостоятельных искусств, т.е. такое их сочетание, которое характерно, например, для оперы. Пение и танец, сопровождающие поэтический текст, как бы подчеркивают, что и этот текст - искусство, т.е. не историческая традиция, а художественное обобщение действительности, правда не историческая, а художественная" /17/.

В.М. Жирмунский также считает балладу жанром так называемым ново-синкретическим, влияние которого на поэтику и поэзию следующих времен, по его мнению, является решительно значительным. /18/. М.И. Стеблин-Каменский отмечает определяющее влияние баллады на более позднюю эпiku (как романтическую, так и реалистическую), В. Кайзер - на драму /19/.

Так и о романсе сказано, что из его "формы и исторической тематики в "золотой век" рождается испанская национальная драма" /20/, которая, будучи созданной Лопе де Вега, сохраняет в сценах, изображающих действие, еще драматическую форму романса. Р. Менендес Пидал называет романсега квинтэссенцией испанской жизни и литературы /21/.

В Англии балладное начало наблюдается в творчестве Шекспира, Марло, Кида /22/. Естественно, роль бал-

лады как питательной почвы искусств не следует аб-тизировать, но осознание этой роли в литературном соз-нании до сих пор недостаточное. В этом виноваты именно теоретики баллады: нет убедительных обобщений и итогов, которые напрашиваются сами, сказано или мало, или поло-винчато. В сущности убедительное место для баллады в системе жанров еще не определено.

На северную балладу в ее генезисе и эволюции влия-ние оказала южная танцевальная песня, но она возникла, несомненно, из местных предпосылок. Содержательными при-чинами было распространение ростков сознания нового времени и, тем самым, рост лирической доли в культуре. Дифференцированное лирическое и эпическое начало явля-ется источником баллады. Баллады резко противопостав-ляются поэзии скальдов и отражают в своем драматизме конфликт нового и старого. Публика была активной и мо-лодой. В тематике баллад (романсов) преобладала любовь и прочее, относящееся к семейной сфере, основной конф-ликт - субъект против клана. Драматический конфликт субъективного и объективного нашел адекватное выраже-ние в лироэпике. "Противоречие между человеком и при-родой заменилось конфликтом между человеком и общест-вом, и песни соответственно изменились как по содержа-нию, так и по форме", - пишет английский исследователь А. Лойд /23/. Поскольку в период возникновения баллад этот конфликт был более актуальным, ранние баллады зна-чительно драматичнее. Позже следуют неизбежная лириза-ция со спадом напряжения и продолжающееся сокращение объема баллады. Мысль все более сосредоточивается на чистом конфликте в лирических целях и отходит от эпи-ческого.

Характерно, что первые импульсы для возникновения будущих произведений - "Охота на Шевьете", "Эдвард", "Робин Гуд" и "Дух милого Вильяма" - появились именно в клерикальных кругах, которые для пропаганды библей-ских историй стали использовать строфические повество-вательные песни с конечной рифмой и диалогом - древней-шая из них "Июда" (XII век). Существенное место занима-ла распространенная лирико-драматическая церковная хороводная песня *carol*, разновидностью которой иногда считалась и древнефранцузская баллада. Как церковный, так и провансальский вариант хоровой лирики со своим танцевальным лиризмом смешались с традицией героических песен и создали предпосылки для возникновения лироэпи-ческой баллады /24/.

Таким образом, провансальский пример не следует переоценивать, он входит в качестве одного из компо-нентов в целостный и обширный комплекс источников влия-ния. Считалось, что баллады исходили именно из тради-ции танцевать и выступать в церковных садах, содержи-ем же провозглашая начало освобождения от религиозного сознания /25/.

Появление баллад знаменует отражение перелома в общественном развитии, сопровождающемся большими и ма-лыми драматическими гражданскими войнами. В противополо-

ность эпике (синкретической поэзии) баллады сосредото-чиваются на изображении действия. Известный теоретик Г. Джеролд пишет: "Таким образом действие - и именно действие, сконцентрированное на единичной ситуации, которая может быть или кульминацией цепи более длитель-ных действий, или одиночным сенсационным случаем, - является первым существенным признаком в балладах ев-ропейских народов. Вторым существенным признаком тесно связан с этим и ... даже лучше подтверждается фактами. С одной стороны, о чем бы баллада ни повествовала, или, с другой стороны, как бы она это ни делала, всегда гос-подствует тенденция повествовать историю драматически" /26/. Баллада основывается на драматизме, поэтому ее фа-була крайне проста, но она не является упрощенной схе-мой эпической фабулы, которую баллада часто использует: она специфична своей крайней сконцентрированностью. Действие начинается с так называемого пятого акта (*in medias res*), и развитие его является фрагментарным, стремящимся от кульминации одной сцены к другой и из-бегающим всего постороннего, вводного и связывающего. Часто оно даже обрывается до развязки. Его стиль оха-рактеризован словами "скачущий и затяжной" (*leaping and lingering*), он является одновременно резким и монотон-ным. Действие происходит непосредственно на глазах у зрителей, это также подчеркивают драматический диалог, который в кульминации переходит в обмен репликами, и "полудраматическая" техника исполнения. Действующие ли-ца являются анонимными и типизированными, даже в том случае, когда они имеют исторические имена. "Лица поч-ти всегда являются алгебраическими: они нужны лишь для развития драматической ситуации, чтобы вызвать драма-тические переживания" /27/.

"В героической позиции безымянные персонажи были вообще невозможны", - пишет также М.И. Стеблин-Каменский. Тип современной литературы (в средневековье типом была библейская личность) начинает свой путь именно с бал-лад /28/.

Баллада строится на драматическом начале, которое образуется из конфликта объективного и субъективного, с последним связывается лиричность. Основная функция баллады - вызвать глубокие эмоции. Баллада стремится внушить чувства и всегда лирически окрашена, достигая этого многими эффектами: музыкальным сопровождением, обилием словесных повторов, скрытой развязкой, аллего-рией, лирическими формальными приемами на различных уровнях. К лирическому герою относятся симпатии автора и публики, превосходство над старым и мешающим гаран-тирует развязка, где над внешней неизбежной гибелью ге-роя реет так называемая моральная победа. Это достигается каким-либо традиционным мотивом, как, например, "сим-патичные растения", которые склоняются над могилами павших. Сопровождается это распространенным в романти-ческой традиции намеком, что сам бог осуждает старую мораль и оправдывает романтическую любовь как закон природы, хотя мы имеем дело с ересью. С лиричностью свя-зывается в балладе и мифическая и страшная атмосфера,

относительно которой в теории имеются различные версии. Многие авторы считают это основным признаком баллады. Для романса соответствующая бутафория (остатки древних верований, иррациональный страх и прочее псевдорелигиозное) весьма чужда. Но это не делает романс менее "балладным", скорее наоборот. Названная атмосфера не является для каждой баллады обязательной. Это наводит на мысль, что мы имеем дело со страхом человека нового времени перед собственной субъективностью, когда в сознание уже не входил бог, гарантирующий единство мира, и человек оказался вдруг один среди чужой, враждебной и незнакомой внешней обстановки. Со временем из баллад исчезает чувство страха, оно видоизменяется просто в поиски сенсаций. Герой может погибнуть лишь потому, что он, в сущности, уже является победителем, через видимый проигрыш он лишь укрепляет свою позицию. К такого рода победе субъективного баллада стремится со всей своей артистичностью, которая становится принципом и которая чужда эпической традиции. "Баллады периода расцвета (XV - XVI вв. - А.М.) близки к действительности и в действительности и выдвигают на первый план человека, который сам действует", - пишет В. Кайзер /29/.

Баллада является противоположностью эпической традиции, но не свободна от нее. Эта традиция ей нужна как почва, от которой происходит отталкивание через драматичность, чтобы возникли лирические настроения и мысли. Поэтому тематикой баллады становится не любя, а лишь избранная история и не подлинник, а лишь переработанный сюжет. М.И. Стеблин-Каменский пишет, что в противоположность героической поэзии, исходящей из локальных преданий, баллада черпает свой сюжет из самых разнообразных источников - как устных, так и письменных, из традиционных и нетрадиционных, скандинавских и иностранных /30/.

Из эпической традиции сохраняются те истории, которые ввиду своего драматизма хорошо актуализированы. Но их значительно меняют: ограничивают сюжет; представление становится динамичным, но обрывистым; повествование внешне объективное и беспристрастное, но автор может каждую минуту вмешаться, освещая сюжет лирично.

Автор также отдаляется от повествования, что раньше было неизвестно. Эпическое начало всегда готово подчиниться лиризму и драматизму, даже в случае, когда оно обширное /31/.

Тенденции роста лиризма баллады посвящено много научных трудов, особенно советских ученых /32/.

Следует отметить, что драматическое, лирическое и эпическое начало находятся в качественно различных функциональных отношениях в системе жанра как целого.

Как утверждает, в XV - XVII веках в Англии баллада была формой самовыражения практически единственной народной формой искусства /33/. Правдоподобно утверждение или нет, но тот факт, что можно делать столь глобальные выводы, доказывает универсальность баллады как формы общественного сознания. Естественно, что баллада

сразу завоевала и возникающие типографии. Она распространилась как баллада бродсайдов (broadside ballad), будучи напечатана на одной стороне листа, рядом помещалась гравюра и ссылка на какой-либо отрывок известной мелодии. Позже на другой стороне печаталась реклама. Ввиду огромного товарного рынка расцвела улично-литературная балладная продукция. Только один из крупнейших издателей - Company of Stationers - напечатал за полтора века (1557 - 1709) более 3000 новых баллад, т.е. примерно 20 в год. Роль баллады, бесспорно, велика в распространении печатного искусства вообще. Новое ("The new ballad of ..."), сенсационное, правдоподобное в типическом привлекало в балладах, что вело к увеличению массового тиража. Добавим конфликтность, умелый способ передачи лирического начала и произвольное обращение с тематикой повествования при ее типизации и прочее характерное для баллад - и можно утверждать, что именно баллады формировали журналистскую эстетику. Даже о так называемых фронтовых романсах сказано, что "они создавались на месте и они имели ту же функцию, что и газеты сегодня" /34/. Р. Менендес Пидал также называет романсы новостями дня - noticiero, "именно с балладами расцвел журнализм", - утверждает также теоретик Г. Джеролд /35/. Л. Шепард пишет, что баллада "существовала в функции газеты и, по всей вероятности, была столь же точна при передаче событий, как газеты на современном этапе" /36/. Он утверждает, что баллады имели все рубрики современной газеты: двор, убийства, местные новости, политику, спорт, юмор и рекламу /37/.

Современная народная газета развилась на основе баллады бродсайдов, хотя идея газеты восходит ко времени Цицерона, и существовала она в различных формах как газета при некоторых европейских дворах, например gazetta в Венеции, уже раньше. Даже фактически известно, что первая дошедшая до нас английская газета "Courants of News" была напечатана на уличных листах /38/. Л. Шепард отмечает все же, что на современном этапе газеты живут своей жизнью, и, может быть, единственное, что в них указывает на происхождение от балладных листов, это готический шрифт названий. Но тут же он добавляет: "Не смотря на все это, содержание газет и журналистский стиль очень близки балладному певцу, и их всегда можно зарифмовать и переложить на музыку. Магическое время менестрелей позади, но вряд ли тематика уличных листов изменилась ... пишущие баллады никогда не страдали от нехватки материала: один повесится сегодня, другой утопится завтра и т.д." /39/. "Традиция уличных листов, естественно, прошла наконец. Кино и телевидение поглотили песню, танец и народные жанры драмы, которые когда-то находили свое отражение в балладах" /40/. Но каким образом фильм может растворить в себе то, что ему было чуждым эстетически? Поэтому Л. Шепард констатирует, как и немецкий исследователь В. Шмидт, что баллада помогает понимать более обширные и сложные проблемы, чем можно предположить просто при классификации /41/.

К XVIII веку в Германии сформировалась на основе газетной песни и наряду с ней т.н. Bänkelsang. Она стала на ярмарочных представлениях и народных собраниях центральной. Певец исполнял эти песни на подмостках в сопровождении музыканта, показывая увлеченно слушающей толпе народа картинки, изображенные на доске /42/. Такой способ развлечения был в Европе сверхпопулярным, и здесь кино как феномен представлено столь эксплицитно, что оно нуждалось лишь в дальнейшей технической реализации. Таким образом, журналистика и искусство кино (пресса и кинематография) в конкретности своего возникновения в долгу перед балладой как центральным явлением демократической культуры. Ю.М. Лотман в своей знаменитой книге "Семиотика кино" также указывает на лубок (русское соответствие балладе бродсайдов) как явление, подготавливающее кинематографическую эстетику. Таковой была также серия икон в XV веке /43/. Антитетическая в отношении былин балладная традиция и в России не отличается, в сущности, от европейской, распространяемое ею сознание проникает во все области жизни /44/. Предыстория киноискусства начинается, тем самым, эпохой баллады. Естественно, и до секвенций (не зря это термин и кинематографии) ритмически повторяющаяся последовательность сцен, скачкообразность, фрагментарность, фоновая музыка, субтитры и пр. существовали, по всей вероятности, не как эстетический принцип. Они актуализируются лишь в балладе, раньше они были просто неосознанными направлениями. С другой стороны, из этих ярмарочных представлений происходит и пестрое, сходное с коллажем искусство варьете; также и поэтика Б. Брехта, например, в принципе основывается на поэтике Bänkelsang /45/.

С. Эйзенштейн, анализируя поэму Мильтона "Потерянный рай", утверждает, что в ней используются такие приемы монтажа, как быстрая смена точек наблюдения, фокусирование и пр. Сами приемы не изобретены Мильтоном, а уже давно использовались в балладах, в связи с чем исследователь М. Ходгарт отмечает, что анализ С. Эйзенштейна можно успешно применить к самим балладам. Они повествуют свою "историю так же, поскольку они используют метод монтажа. Они излагают историю не только как последовательность секвенций, но и как быстро сменяющийся ряд. Монтаж встречается не только в основной схеме, но и в побочном движении" /46/. По всей вероятности, баллада отражает больше всего те поиски, которые позже кульминируют в киноискусстве, но не являются в этих стремлениях изолированным явлением. Так, например, в рыцарских романах и поэмах средневековья и эпохи Возрождения наличествовала последовательность событий со сменой точек наблюдения.

Так и в балладе более позднего времени не следует видеть тенденции упадничества (замену драматизма мелодраматизмом, девальвацию эстетических принципов, погружение во все более низкие слои общества), как это до сих пор в основном делается, но следует признать и прогрессивность.

Л. Шепард пишет: "Уличная литература была ближе к жизни, чем книга. Обычные люди без интеллектуальных претензий и социальных позиций издавали уличные листы, пели баллады или составляли памфлеты и народные книги" /47/. Балладу, относящуюся в качестве центрального явления к демократической культуре, можно осознать как постоянно движущуюся под физико-математическими науками нового времени, философией, аристократическим искусством и прочей высокой культурой и видеть ее в некотором смысле как более прогрессивную. Можно даже утверждать, что в высокой культуре постоянно "открывают" то, что вековая практика баллад (но, несомненно, не только баллад) давно ввела в сознание. Все же роль баллады как явления недостаточно признана, так что "ошибка" английской аристократии продолжает существовать. Может быть, в балладе не желают видеть один из демократических питательных субстратов искусства потому, что эстетическое представлено здесь не в чистом виде, а cum grano salis, вперемешку с развлекательным и публицистическим? Или не все в ней можно признать субтильным? Или по какой-либо другой естественной причине, заставляющей не признавать и свое происхождение?

Романтизм основывается на народности в значительной части именно на балладах. Литературное рождение этого полулитературного жанра начинается в английском романтизме. Уже в 1711 году критик Адисон обращает внимание на баллады в связи с новым эстетическим идеалом, на который указывали слова "живописная", "готическая", "романтическая". Начались публикации сборников баллад, вершиной которых были "Песни Оссиана" Дж. Макферсона (1760 - 1765) и издание Перси "Памятники старинной английской поэзии" (1765), которые имеют большое значение для романтизма /48/.

Гердер, Бюргер и молодой Гёте основательно изучали эти произведения, обращаясь и сами к народной песне. По примеру ярмарочных песен, романсов и английских баллад родились первые художественные баллады, авторами которых являлись Глейм, Хёлти и Бюргер. "Ленора" Бюргера (1773) со своим темпом была настолько оригинальной, что быстро распространилась по всей Европе и стала эталоном художественной баллады, оставаясь в этой роли до настоящего времени. Балладный бумеранг поразил и Англию, так что Бюргер, по словам Гейне "первый гражданин в немецкой поэзии", мог себя по праву титуловать "самым крупным ханом в царстве баллад" (W. Kayser) /49/.

"Буря и натиск" начала с баллад, и это была "наиболее чистая поэтическая форма выражения движения", ибо роман должен был еще доказать свое существование, лирика была прикована к традиции, и романтическая драма судьбы поначалу и рождается "из духа баллады". Балладу рассматривают как предшественницу драм и лирики Гёте и Шиллера, центральное место в истории их творчества занимал "год баллад" (1797). Для немецкой литературы баллада стала очень существенным жанром, авторами были поэты Уланд, Гейне, Brentano, Арним, Ша-

миссо, Дросте-Хюльсхофф, Эйхендорф, Рюкет, Фонтане, Фрейлиграт, Мюнхгаузен, Ленау, Келлер, Платен, Хеббел, Мёрнике, Мейер, Лилиенкрон, Вейнерт, Бехер, Брехт ... Еще в 1906 году на балладную премию "Wochе" претендовали 4900 истории, в основном на нижнемецком языке. Баллада является одним из основных представителей немецкой литературы в мире. Ее развитие от так называемой духовной баллады до естественномагической, а затем дальше до исторической баллады судьбы в некотором смысле повторяет и немецкая философия, если иметь в виду Фихте, Шеллинга и Гегеля /50/.

Значимость баллады в возникновении и развитии романтизма глубоко не обсуждалась, но все же бросается в глаза ее актуальность и использование до переломных выдающихся произведений романтизма и манифестов, не говоря о всеобщем длительном интересе к балладам. Так, известен факт, что исторические романы В. Скотта имели генетическую связь с его юношескими балладами и со сборником "Old Scottish Menestrels". Раньше других и самостоятельно пришел к балладным элементам Бернс. Общий сборник поэтов озерной школы "Лирические баллады" знаменует прорыв романтизма в английской литературе. Во Франции с немецкими романтиками и их балладами знакомит читателей мадам де Сталь, затем следуют "Оды и баллады" Гюго, появившиеся до "Кромвеля". Карамзин писал стихи о "Раисе" еще до "Бедной Лизы". Балладами русского Бюргера - Жуковского - начинается романтизм в России. За его балладами и балладами Катенина следуют баллады молодого Пушкина, у которого даже в "Евгении Онегине" имеется много балладного и продолжают темы юношеских баллад. Затем были М.Ю. Лермонтов, А.К. Толстой, А.В. Кольцов и др. /51/ Основоположник польского романтизма Мицкевич начинает с мощного цикла "Баллады и романсы", это же название использует и чех Ян Неруда - наследник К.Я. Эрбена. Несомненно, аналогии можно найти и в других литературах (так, например, в литовской литературе романтизм тоже начинался с баллад). Баллада имеет большое значение перед романтизмом, так что поражает отсутствие внимания к этому вопросу. Несомненно, связи здесь более сложные, чем просто историческая последовательность. Возможно, невнимание науки обусловлено тем, что баллада - явление во многом предромантическое, и, сосредоточив внимание на крупных произведениях, история литературы не уделила достаточного внимания балладе как предшественнику течения. Являясь так называемым полулитературным жанром, баллада до настоящего времени остается на периферии литературы и науки. В ней имеется много эмбрионального, низкого и внелитературного, чтобы полностью признать ее эстетически. Именно в этой эмбриональности кроется некое начало последующих поэмы, лирических романов и драм, романтической традиции в целом, и не только в литературном аспекте.

Художественную балладу следует признать совер-

шенно самостоятельным жанром по сравнению с народными балладами (в художественной балладе автор не подчиняется формальным ограничениям, произведения имеют, в основном, эстетическое устремление и относятся уже к сложной системе литературного процесса). Все же неизбежно сохраняются свойственная балладе внутренняя структура и наиболее существенные типологические черты, в связи с чем художественная литературная баллада является лишь следующим этапом в развитии баллады как жанра. Поскольку баллада живет в настоящее время, это доказывает, что вся ее внутренняя структура и сейчас может адекватно отражать реальный мир. Поскольку в исследованиях о балладе появляется все больше общих точек зрения, то кажется, что жанр "созревает", как в понимании Гегеля вообще романтическое искусство.

Научное изучение баллады во многом основывается на определении Гёте (ср. труды Ф. Неймана, М. Олишлэгера и др.), что баллада является репрезентативным жанром всей поэзии, ибо здесь можно обнаружить начало лирического, эпического и драматического в их подлинности и целостном единстве. Гёте: "Вдобавок ко всему такие стихотворения очень представляют всю поэзию, ибо элементы здесь еще не разделены, а спаяны, как в живом первобытном яйце (Ur-Ei), которое следует лишь высидеть, чтобы поэзия как наиболее совершеннейший феномен могла взлететь" /52/. Этот начальный феномен, в котором можно было распознать начало искусства, вытеснен еще при Гёте. Все же мы имеем уже дело с синтезированной первобытностью, которая не переходит за границы позднего средневековья. По отношению к романтической традиции балладу действительно можно признать началом, поэтому для своего времени видение Гёте было безошибочным. Романтическая теория не знает другой первобытности, считая балладу даже более древней, чем эпос. В высказывании Гёте остается открытым, является ли "божественным феноменом" сама баллада или расцветающая на ее почве поэзия, но оба решения возможны и не исключают друг друга.

Наглядное (биологическое) представление Гёте о балладе приемлет также В. Кайзер. (Баллада сама по себе является благодатным материалом для исследователя, ибо она дает представление о всей литературе целиком). В. Кайзер располагает три основных видовых начала в пирамидальную систему, основание которой образует эпическое, вершину же - лирическое начало. Между ними остается "большой водопад" (große Fallhöhe), который возникает в итоге столкновения внутреннего и субъективного (Zusammenprall) с внешним и объективным. Это основа драматического начала. Согласно В. Кайзеру, сущностью баллады является отражение продолжающегося конфликта человека с миром во все моменты этого конфликта. Каждое основное видовое начало отражает соответствующий ему момент, образуя совместно целое с дифференцированными функциями. Хотя В. Кайзер не выдвигает явно разные роли начал, их легко назвать. Эпи-

ческое начало можно назвать условным - это материальная основа, на которой зиждется лиризм баллады и которая скрывает в себе драматическое содержание. Драматическое начало можно назвать основополагающим, ибо на нем баллада в своей конфликтности основывается, и для изображения его отыскиваются конфликтные истории. Заключая в себе эпическое и лирическое в их противоположности и в состоянии перехода друг в друга, драматическое начало хранит их на переднем плане, оставаясь само на заднем плане самым скрытым. Не каждый исследователь признает в балладе фундаментальную роль драматического. Лирическое же начало можно назвать формальным, ибо оно окрашивает и оттеняет балладу эмоционально, являясь таким образом финальным, фиксирующим и формирующим началом. С этими началами связываются и категории содержаний, внутренней формы и внешней формы. Эту общность с дифференцированными функциями В. Кайзер называет структурой баллады (balladeske Einstellung) /53/. Он находит термину применение и вне баллады - вначале для характеристики балладоподобных явлений в некоторых других произведениях, затем он идет еще дальше, считая балладными и целые жанры, такие, как новелла и драма судьбы. Кайзер приводит множество примеров, каким образом исчезла граница между балладой и прочей романтической литературой, как легки переходы от баллады к драме, к эпике или лирике, а также наоборот. Мы можем тем самым в балладном жанре увидеть определенное генерирующее единство, которое содержит в себе возможности всей поэзии и занимает центральную позицию. Это генерирующее начало обусловлено, очевидно, сущностной структурой баллады. Если сказано, что что-то рождается "из духа баллады", то это указывает именно на основную роль ее внутренней структуры. В балладе как основном жанре демократической культуры структурно представлены все возможности романтических искусств нового времени, баллада является скорее источником высокой поэзии, чем подражательницей ее. Естественно, не в абсолютном смысле. Таким же образом мы можем идти от двух предыдущих уровней - баллады и балладного (как эти понятия использует, например, Лермонтовская энциклопедия) /54/ - еще дальше и утверждать, что, по всей вероятности, существует и третий уровень - балладное вообще, или балладность. Это существенно еще потому, что наряду с функциональным расположением трех основных начал категории балладности в произведениях встречаются и прочие типологические черты, исходящие из балладной поэтики. Несмотря на то, что произведения по-настоящему художественные сосредоточиваются на лирическом, эпическом или драматическом, в своей сущности они являются синтетическими и тенденция возможна лишь при наличии целого. Таким образом, балладность пронизывает всю литературу, которая в целом является лирической, эпической или драматической. Таким образом уже в художественной балладе господствует первичная балладность. В романтических

искусствах нового времени действительно в некотором смысле господствует балладность. Применив термин, мы вовсе не хотим сказать, что все художественные произведения нового времени являются балладами, а лишь хотим указать на исторически определяющую роль балладного жанра, которую он, естественно, выполнял не сам по себе, но будучи центральным по отношению к искусствам, которые во многом в долгу перед его начальным феноменом. В эпическом содержании кроется драматический конфликт, выраженный в лирической форме и в интересах лирического.

Для самой баллады синтетичность является не застывшей системой, а изменяющейся с развитием литературного процесса. Эпическое начало имеет склонность уменьшаться до документальности и до только маркированных сюжетных опорных точек. Драматическое начало утрачивает свои внешние декорации, стремясь лишь к чистому динамическому конфликту. Лирическое превалирует и может полностью заслонить эпическое и драматическое и перейти в лирику (см., например, баллады Н. Тихонова).

Согласно Гегелю, баллада содержит в себе целостность поэзии, изображая замкнутую и противоречивую объективную целостность в ее эмоциональном переплетении. Через балладу лирика сближается с эпикой, выбирая эпический объект изображения, но такой, в котором кроется конфликт /55/.

"Таким образом, содержание имеет эпический характер, обработка же - лирическая" - такая диспаратность предполагает основательное противоречие, драматическое начало или, по Гегелю, целостность действий. В его трактовке автор баллады выбирает для повествования также только такие замкнутые в себе события, через которые, подчеркивая наиболее острые моменты, удастся на основе столкновений вызвать у реципиента желаемое переживание наиболее сконцентрированно, внутренне и совершенно. Баллада преподносит последовательные картины моментов действия, переплетая их в то же время различными эмоциями. Так можно вслед за Гегелем сказать, что баллада представляет романтические искусства наиболее типично, объединяя в себе цельность искусств (Totalität der Künste). Таким образом глубоко раскрывается синкретическая сущность баллады, ибо целостному отношению субъект - конфликт - объект через лирическое, драматическое и эпическое сопутствует также музыкальное, мимическое и образное. Крайне четко это наблюдается в Bänkelsang, традиция которого существует и в настоящее время в популярных концертах и в прочем.

Если романтические искусства логически и исторически считать постбалладными, то основание имеет и понятие балладности. Содержательно это означает, что конкретное выдвижение и распространение абстрактной целостности поэзии является исторической заслугой в основном именно поэзии этого жанра. К тому же целостное долж-

но до рассеяния быть осознано как целое. Термин "балладность" не следует навязывать литературе и даже вырывать из теории баллады, он просто указывает на то, что одни жанры в определенном смысле более существенны, чем другие, что через один жанр можно в понятие включить литературу в целом и раскрыть ее в новом аспекте. Несомненно, русло балладности для литературы в целом является узким и достаточно внешним, но достоверно то, что оно существует. Аналогией была бы романность, что и означает романтичность.

К. Маркс очень точно высказывается о важных формах искусства, которые возможны лишь на низкой ступени его развития, и о менее значимых. Первые он называет создавшими эпоху: "Относительно некоторых форм искусства, например эпоса, даже признано, что они в своей классической форме, составляющей эпоху в мировой истории, никогда не могут быть созданы, как только началось художественное производство, как таковое; что, таким образом, в области самого искусства известные значительные формы его возможны только на низкой ступени развития искусств" /56/. С одной стороны, эпос создал неосознанно-художественную обработку природы. Теперь мы находимся в начале сознательного художественного творчества: "С другой стороны, возможен ли Ахиллес в эпоху пороха и свинца? Или вообще "Илиада" наряду с печатным станком и тем более с типографской машиной? И разве не исчезают неизбежно сказания, песни и музы, а тем самым и необходимые предпосылки эпической поэзии, с появлением печатного станка?" /57/.

Как это ни наивно на первый взгляд, следует спросить, какова в век печатного станка эпохальная форма искусства. К. Маркс это более точно не определяет, очевидно, по той причине, что в связи с пестрым обилием жанров, господствовавших в начале эпохи, это сразу и невозможно было сделать. Такую роль больше не мог взять на себя какой-то один жанр. Несмотря на все это, кажется, что решение предложит лироэпика.

В интересах более основательного выявления следует критически отнестись к понятию "балладности" как принципиально, так и конкретно. Объяснение столь богатого и универсального культурного феномена не под силу одному автору, но для анализа поэтики самой баллады предлагаемое понятие, несомненно, продуктивно.

П Р И М Е Ч А Н И Я

1. См. В.И. Коровин. Лирические и лироэпические жанры в художественной системе русского романтизма: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. - М., 1982.

2. Русское советское литературоведение понимает балладу как синтетический жанр, в котором превалирующим является лирическое начало. Этой созданной Белинским традиции следуют, например, Ф. Головенченко, В. Хализев, Г. Пospelов, Л. Тимофеев, Н. Венгров, Л. Чернец. Стронником эпического начала является А. Микешин, еще больше к лирике склоняются И. Гринберг, Н. Гуляев и Л. Щепилова. Общая тенденция такова, что немецкая традиция трактует балладу как более синтетическую, русская - как более лирическую, а английская - как более драматическую, отражая таким образом соответствующую практику каждой страны. Балладная практика в целом стоит выше локальной практики. При этом в структурном смысле нигде не проводятся четкие границы между фольклорной балладой и художественной балладой. Разница в эстетическом характере.
3. Cz. Zgorzelski. Über die Struktur Tendenzen der Ballade // Zagadnienia rodzajow literackich. - Łódź, 1962. - Т. 4, З. 2. - С. 129.
4. M. Hodgart. The ballads. - London, 1962. - P. 75.
5. L. Pound. Poetic origins and the ballad. - New York, 1962. - P. 42 и сл.
6. К. Маркс, Ф. Энгельс. Об искусстве. - М., 1976. - Т. 1. - С. 305.
7. P. Chantraine. Dictionnaire étymologique de la langue greque: Histoire des mots. - Paris, 1968. - Т. 1.
8. O. Haas. Wiener Studien. - Wien, 1958.
9. F. Davidson. Über den Ursprung und die Geschichte der französischen Ballade. - Halle, 1900. - S. 75.
10. С. Аверинцев. Поэтика ранневизантийской литературы. - М., 1977. - С. 221 - 236, 289 - 290.
11. Р. Менендес Пидал. Избранные произведения: Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения. - М., 1961. - С. 549.
12. М.И. Гаспаров. Лекции, прочитанные в осеннем семестре 1985 в ТУ.
13. Аристотель. Соч.: В 4 т. - М., 1983. - Т. 4. - С. 650.
14. W. Kranz. Geschichte der griechischen Literatur. - Leipzig, 1958. - S. 97.
15. F. Davidson. Über den Ursprung und die Geschichte der französischen Ballade. - S. 15.
16. Н.Т. Елина. Развитие англо-шотландской баллады // Английские и шотландские баллады. - М., 1973. - С. 118.
17. М.И. Стеблин-Каменский. Древнескандинавская литература. - М., 1979. - С. 174.
18. В.М. Жирмунский. Английская народная баллада // Английские и шотландские баллады. - М., 1973. - С. 101 - 103.
19. W. Kayser. Geschichte der deutschen Ballade. - Berlin, 1936. - S. 2 - 3.
20. J. Talvet. Oppematerjale väliskirjandusest: Klassikaline hispaania luule. - Tartu, 1978. - lk. 22.

21. Р. Менендес Пидал. Избранные произведения: Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения. - С. 563.
22. М. Hodgart. The ballads. - P. 141 - 144.
23. А. Lloyd. Folk song in England. - London, 1975. - P. 152.
24. D. Fowler. A literary history of the popular ballad. - Durhan, 1968. - P. 5 - 19.
25. L. Pound. Poetic origins and the ballad. - P. 162 и сл.
26. G. Gerould. The ballad of tradition. - New York, 1957. - P. 6.
27. Т. Henderson. The ballad in literature. - Cambridge, 1912. - P. 7.
28. М.И. Стеблин-Каменский. Древнескандинавская литература. - С. 174.
29. W. Kayser. Geschishte der deutschen Ballade. - S. 45.
30. М.И. Стаблин-Каменский. Древнескандинавская литература. - С. 173.
31. Cz. Zgorzelski. Uber die Strukturtenzen der Ballade. - S. 108 - 109.
32. А.Ю. Жалис. Литовская литературная баллада: Дисс. ... канд. филол. наук. - Вильнюс, 1983.
33. L. Pound. Poetic origins and the ballad. - P. 70.
34. G. Brenan. The literature of the Spanish people. - Penguin Books, 1963. - P. 127.
35. G. Gerould. The ballad of tradition. - P. 238.
36. L. Shepard. The broadside ballad. - London, 1962. - P. 25.
37. Там же. - P. 25, 28 - 29.
38. Там же. - P. 28 - 29.
39. Там же. - P. 89.
40. Там же. - P. 98.
41. Там же. - P. 29; W. Schmidt. Entwicklung der Volksballaden // Anglia: Zeitschrift für englische Philologie. - 1933. - Bd. LVII. - S. 60 - 62.
42. L. Shepard. The history of street literature. - Tower, Detroit, Michigan, 1973. - P. 149.
43. Ю.М. Лотман. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. - Таллинн, 1973. - С. 11 - 15.
44. См. Д. Балашов. История развития жанра русской баллады. - Петрозаводск, 1966; Русская баллада. - М.-Л., 1936.
45. S.K. McLean. The Bänkelsang and the work of Bertolt Brecht. - Mouton, Hague, Paris, 1972.
46. М. Hodgart. The ballads. - P. 27 и сл.
47. L. Shepard. The history of street literature. - P. 150.
48. В.М. Жирмунский. Из истории западно-европейских литератур. - Л., 1981. - С. 149 - 176.
49. См. и: Т.А. Габиани. Г.А. Бюргер и его место в литературе "Бури и натиска": Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. - Тбилиси, 1981; Никогда А.А. Баллады Т.А. Бюргера. Вопросы жанра и стиля: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. - Л., 1975.

50. W. Kayser. Geschichte der deutschen Ballade. - S. 67 и сл.
51. Связь романтизма и баллады в русской литературе рассматривают исследователи Л. Душина, Р. Иезуитова, А. Микешин и Е. Тудоровская.
52. Цитировано по произведению: W. Kayser. Geschichte der deutschen Ballade. - S. 1.
53. Там же. - S. 300 и сл.
54. Лермонтовская энциклопедия. - М., 1981. - С. 46.
55. Г. Регель. Сочинения. - М., 1958. - Т. 14. - С. 294 и сл.
56. К. Маркс, Ф. Энгельс. Об искусстве. - Т. I. - С. 121.
57. Там же. - С. 122.