Иоганн Готфрид Гердер (1744—1803), начавший с конца 1760-х годов под воздействием Макферсона и Перси переводить сначала шотландские и скандинавские баллады, а затем и песни других народов, обратился с призывом собирать и записывать также и немецкие народные песни.

Первым на этот призыв откликнулся молодой Гёте, записавший летом 1771 г. в Эльзасе 12 народных баллад вместе с мелодиями. При этом он тщательно обдумал структуру своего небольшого собрания, лежащего у самых истоков современной фольклористики в Германии. Самому Гёте, всю жизнь, подобно Гердеру, занимавшемуся изучением, собиранием и переводом песенного творчества различных народов, раннее обращение к фольклору позволило избегнуть манерного стиля поэзии рококо и уже в цикле «Зезенгеймские песни» в начале 1770-х годов создать подлинные поэтические шедевры. Из всех фольклорных жанров Гёте с особым вниманием относился к балладе, называя ее то «живым зародышем», «прасеменем» всей поэзии, то прообразом искусства, его первичной национальной формой. В 1821 г., уже имея за плечами огромный опыт собственного балладного творчества, Гёте обобщил свои раздумья об этом уникальном жанре в специальной статье о балладе. Специфику неотразимого художественного воздействия баллады он видел в соединении в ней элементов эпоса, драмы и лирики. В ранних балладах самого Гёте («Рыбак», «Лесной царь», «Фульский король») преобладает синтез лирических и драматических элементов, в поздних же балладах («Коринфская невеста», «Бог и баядера», «Баллада») лирический элемент заметно вытесняется эпическим.

Сюжеты всех романтических баллад за малыми исключениями извлечены из фольклора. Наряду с обращениями авторов баллад к своему национальному наследию просматривается тенденция, идущая от Гете и Шиллера, заимствовать сюжеты из иноязычных культур. Обращение к устному народному творчеству других народов наглядно демонстрирует свойственную жанру баллады дистанцированность от фольклора. Баллада не адекватна фольклорному источнику, так как романтический поэт выступает его интерпретатором. В этой связи в романтическую эпоху авторы баллад интуитивно стремились подчеркнуть не только своеобычие того или иного предания, но и типологическую общность верований и представлений.

Авторы большинства романтических баллад утверждают приоритет мира воображаемого над реальностью.

Популярность баллад потребовала с течением времени некоторого ослабления жанровых признаков. Это происходило по двум направлениям: страшная баллада превращалась в смешную.

Вместе с тем баллада как жанр в ряде случаев возвращается к песенному истоку. Из сюжета убираются подробности и детали, поэт сосредотачивает внимание на кульминационных моментах. Фабула развертывается как лирическое переживание, действие заменяется внутренним монологом, в котором главное не само событие, а отклик на него.

Гете был инициатором возрождения этого старинного жанра. Он еще прежде обращался к балладе.

Баллады Гете «Фульский король», «Лесной царь», «Кладоискатель», «Коринфская невеста» и другие написаны в традициях страшной сумрачной баллады. Их источниками послужили античные мифы и средневековые предания. В балладах Гете непременно присутствует что-то загадочное, поучительное, страшное, реже - смешное. Обнаженность чувств, столь характерная для фольклорных произведений, - важное свойство баллад.

Возлюбленная в «Фульском короле» не забыта до самого смертного часа. В «Лесном царе», в «Крысолове», в «Коринфской невесте» Гете передает ощущения ночных страхов. Таинственное, потустороннее, не мыслимое, но явственно ощущаемое, губительно вторгается в жизнь. А баллада «Ученик Чародея» - смешная, по-детски озорная, автор заставляет безудержно хохотать над незадачливым волшебником.

Фантастическое и маловероятное, страшное и смешное всегда пронизывает четкая мысль Гете. В «Коринфской невесте» поэт осуждает христианский аскетизм. Преступление совершено родителями коринфской девушки, которую они во исполнение обета, данного богу, обрекли на монастырское затворничество и смерть. Гете всюду и всегда утверждает земные радости; ни кладоискательство, ни ворожба не принесут счастья.

**ЭВОЛЮЦИЯ АРХЕТИПА МЛАДЕНЦА В БАЛЛАДНОЙ ПОЭЗИИ**

**И.В. ГЕТЕ.**

Изучение художественного мышления писателя на основе аналитической психологии представляется особенно актуальным для современного исследователя, помогая понять не только закономерности и тайну воздействия произведения искусства на читателя, но и характер мировосприятия его творца.

Художественный мир балладной поэзии Гете представлен, как своеобразная мифопоэтическая модель Бытия, как символическая, многоуровневая организация целого, в бесконечных нишах которого зашифрована информация о первоистоках. Поэт и натурфилософ, Гете обнаруживает реально выраженную сущность любого явления в соотнесении с вечно живыми «празаконами»: «прарастение» – в «листе», где свернута вся метаморфоза растения; «праживотное» (Urtier) - в «скелете».

Гете вводит в свою терминологию категорию «первообраза» (Urbild); рассматривая и выделяя основные компоненты жанра баллады, поэт делает вывод о балладе как о праформе (lebendiges Ur-Ei) всей существующей поэзии. Поэтому в его художественном «Бытии» – а оно само по себе уже символ по отношению к конкретной действительности – существует как бы второй уровень символизации – уровень художественной «прареальности».

Сила воздействия искусства, по убеждению швейцарского психолога и философа К.Г.Юнга, - в актуализации этого второго глубинного уровня, в обращении к вечным и общечеловеческим архетипам. Под термином «архетипы» имеются в виду образы, присутствующие в глубине человеческого духа, выявленные из беспокойных глубин бессознательного. Юнг пользуется понятием «архетип» для обозначения тех универсальных символов, которые обладают наибольшим постоянством и действенностью.[1] Одним из таких символов, по мнению Юнга, является архетип младенца.

Анализируя динамику развития архетипа младенца в балладной поэзии Гете, представляется наиболее целесообразным обратиться к балладам«Дикая розочка», «Лесной царь», «Кладоискатель» [2]. На примерах балладной поэзии можно проследить, как художественный образ становится символом, носителем «памяти культуры», архетипом или выражением коллективного бессознательного.

Гете удается глубоко постичь сущность пратрагедии любви и адекватно раскрыть ее в незатейливой, на первый взгляд, наивно-детской балладе «Дикая розочка» (Heidenroslein).

В свое время С.Цвейгу баллада Гете «Дикая розочка» показалась «слишком примитивной и незначительной», он считал, это стихотворение необходимо даже исключить из собрания сочинений немецкого поэта. [3]

Однако, рассмотрение образов дикой розочки и мальчика, увидевшего и сломавшего цветок, как архетипичных образов-символов, как элементов «прареальности», указывает на своего рода «выход» образа за собственные пределы, на присутствие некоего глубинного смысла, и позволяет предложить новое прочтение текста баллады.

Уже со второй строфы, когда цветок и мальчик ведут диалог, где мальчик угрожает, что сломает цветок, а роза, в свою очередь, сообщает о сопротивлении, - мы ощущаем, что событие происходит не в сфере реального, а смысл рассказа необходимо искать в подтексте. Ключ к пониманию содержания произведения следует искать в его народном прототипе; его сохранила «память» народной песни.

Источником и своеобразным импульсом к созданию баллады Гете «Дикая розочка» послужил текст народной песни, опубликованной в 1602 г. Паулем фон Эльстом. Уже в начальном стихе этой песни дается сравнение девушки с цветком: “Sie gleicht wohl einem Rosenstock” (“Она подобна стеблю розы”), “Sie bluhet wie ein Roslein“ (“Она цветет как розочка”). [4]

А. Н. Веселовский в монографии “Историческая поэтика” отмечает, что роза в западной народной поэзии рассматривается, как символ красавицы. Исследователь также указывает на достаточно распространенную параллель, ссылаясь в качестве примера на немецкую народную песню: “Da brach der Reiter einen grunen Zweig/ Und machte das Madchen zu seinem Weib…”(“Тут всадник сломал зеленую ветку / И сделал девушку своей женой…”). Приведенный фрагмент показывает: “любить” в фольклорной интерпретации означает не только «связаться», «привязаться» (дуб склоняется к березке, как парень к девушке). “Любить” имеет и иной оттенок смысла – «топтать», «сломать». [5]

Названная интерпретация: «любить» – значит, «топтать», «ломать», типична для фольклора европейских народов. В западной народной поэзии получил довольно широкое распространение образ виноградника, который кто-то попортил, обобрал. Как повсеместно распространенный, может рассматриваться и образ сорванных, срубленных, сломанных деревца или ветки. Так, в польских, литовских песнях мы встречаем: срубить деревцо – взять девушку замуж: “ не вызревшей рябинушки нельзя заломать, не выросшей девушки нельзя замуж взять”. В русских народных песнях девушка сравнивается с калиной: девушку берут, жених ломает калину. 6

Учитывая приведенное выше замечание, можно с основательностью утверждать: событие, изображенное в “Дикой розочке” Гете, обнаруживает образность в духе разобранной выше символики, веками формировавшейся в фольклорной песенной традиции: ломать – любить, розочка – девушка. Оно покоится на почве тех «созвучий» природы и человека, на которых построен народно-поэтический параллелизм. Когда эти «созвучия», эта параллель вошли в обиход народного предания, параллель стала символом. Символ многозначен, как многозначно слово, емко вбирающее в себя возможности для новых откровений мысли. “Дикая розочка” превращается в символ интерпретации судьбы девушки. Не случайно Гете создает образ розы эпитетами, которые можно употребить по отношению к девушке: “jung” – “нежная”, ”юная”; “morgenschon” – “прекрасна, как утренняя заря”. Мальчика же Гете характеризует определением “wilde Knabe”– «дикий, необузданный, буйный, яростный, бешеный», символизирующим необузданную страсть, отчетливо проступающее мужское начало.

Речь рассказчика в заключительной строфе (особенно в пятом стихе) подчеркивает трагическую обусловленность происходящего, как чего-то неотвратимого, вытекающую из общей закономерности бытия: Und der wilde Knabe brach / s’Roslein auf der Heiden: / Roslein wehrte sich und stach, / Half ihr doch kein Weh und Ach, / MuBt es eben leiden. (И дикий мальчик сорвал / Розочку в поле, / Розочка защищалась и уколола / Но не остановила ни боль, ни мольба, / Она должна была постpадать). [7]

Несмотря на кажущееся до наивности простым содержание, баллада Гете воскрешает глубинную символику отношений между мужчиной и женщиной; насилие и страдание – неразделимая связь между ними устанавливается как неизбежная, фатальная обусловленность.

Немецкий исследователь, известный философ-культуролог М. Коммерель считает, что балладу Гете нельзя рассматривать примитивно, как “амурное” стихотворение, ибо “…в основе баллады событие другого порядка – прасобытие. Растение больше, чем растение, и остается, тем не менее, чем-то иным, нежели человек. Что есть мальчик? Речь идет о насильственном принуждении. Он ломает, срывает, топчет скромные запросы цветка. Сколько всего в этом изображении…. Если розочка есть бытие в его простоте, наивности, то мальчик – это радость бытия, но радость не истинная. Он хочет не просто созерцать, робко и восхищенно рассматривать, он хочет владеть и сломать. И когда человек и цветок ведут разговор, они противопоставлены друг другу…” [8]

Хотя язык баллады Гете лаконичен, содержание до наивности просто, за кажущейся простотой кроются большие человеческие чувства и душевная драма. Гете воскрешает глубинный смысл, таящийся в простых, казалось бы, образах человека и природы.

Акцентируем внимание на образе мальчика в балладе «Дикая розочка». Используя терминологию Юнга, обратимся к одному из важных архетипов, выделенных психологом - архетипу младенца.«Мотив младенца представляет предсознательный, младенческий аспект коллективной души». 9 В балладе «Дикая розочка» образ мальчика, сломавшего цветок, олицетворяет темные, необузданные, бессознательные инстинкты души.

Продолжая разговор о специфике образа ребенка и исследуя динамику развития архетипа младенца в балладной поэзии Гете, нам кажется наиболее целесообразным обратиться к балладам «Лесной царь» и «Кладоискатель».

В балладах Гете первого веймарского десятилетия природа оказывается воплощением таинственных сил, враждебных людям. Именно такое чувство пронизывает балладу о Лесном царе.

Гете не только использует типичные фольклорные мотивы волшебных мифических существ, обитающих в лесах, он великолепно освоил художественные достоинства народной баллады. Гете чутко уловил, что музыка не аккомпанемент для стихов, а основа поэтической речи. В балладе «Лесной царь» Гете великолепно создает ощущение ритмической скачки, благодаря тоническому четырехударному стиху с парными рифмами:

Wer reitet so spat durch Nacht und Wind?

Es ist der Vater mit seinem Kind; [10]

Кто скачет, кто мчится под хладною мглой?

Ездок запоздалый, с ним сын молодой. [11] (пер. В.А.Жуковского)

Сначала ощущается стремительность бега коня, в последней строке все обрывается: и эта страшная поездка, и жизнь юного сына.

Гете великолепно осваивает формы и композиционные приемы народной поэзии. Композиция баллады „Лесной царь“ включает один из ведущих структурных элементов фольклорной лирики – параллелизм вопросов и ответов в диалоге героев баллады. В речи отца и сына два разных восприятия природы – для одного она состоит из простых и понятных явлений. Для другого - полна тайн и неизвестности.

Существенно расширить рамки традиционного понимания содержания данного произведения помогает психологический подход к исследованию баллады Гете, обращение к архетипам К.Г.Юнга.

Младенeц (как архетип) рождается как бы из чрева бессознательного, произведен из глубин человеческой природы (или, скорее, живой Природы). Он олицетворяет жизненные силы, которые находятся за пределами ограниченного пространства нашего сознания, а также пути и возможности, неведомые одностороннему сознанию.

Именно ребенок, младенец способен увидеть лесного царя и поверить в его реальное существование, услышать его манящую речь, исполненную магической силы. Взволнованные реплики ребенка с изумительной правдивостью передают страх, охвативший юное существо:

„Siehst,Vater,du den Erlkonig nicht?

Den erlenkonig mit Kron und Schweif?“

(Отец, ты не видишь Лесного царя,/ Лесного царя в короне и с хвостом?») [12] (пер. мой – Е.П.)

В ответ слышится рассудительная речь отца, свидетельствующая о его неверии в чудеса, о желании успокоить, утешить ребенка.

Mein Sohn,es ist ein Nebelstreif (Мой сын, - это полоска тумана)

Трагический финал баллады свидетельствует о том, что прав оказался ребенок. Младенца силой захватывает и уводит с собой лесной царь. Для реального мира ребенок умирает, но остается существовать за пределами сознания, в мире бессознательного, в том мире, который так упорно отрицает, не желает воспринимать отец.

Еще более трагичным, чем образ младенца-ребенка, оказывается образ отца. Образ отца в балладе Гете «Лесной царь» как бы символически передает разорванное, дифференцированное сознание цивилизованного человека, для которого существует опасность заключить себя в рамки односторонности. Косность, шаблонность восприятия взрослого не позволяет ему увидеть за реальными предметами иной - скрытый, таинственный, наполненный фантастическими образами - мир ребенка.

Непонимание, неприятие отцом видений младенца символично и имеет следующий подтекстуальный смысл: настоящее состояние взрослого человека приходит в конфликт с его детским восприятием, со своим первоначальным, бессознательным и инстинктивным состоянием. Утратив детскую непосредственность, усвоив взамен искусственные манеры, человек теряет свои корни.

Если учесть, что человечество имеет достаточно развитую способность отрезать себя от собственных корней, оно из-за своей опасной односторонности может быть захвачено катастрофой. Баллада Гете звучит как предупреждение и страшное пророчество. Мертвый младенец на руках отца - как часть души, которая откалывается от сознания и которая лишь по видимости бездеятельна; на самом деле отколовшаяся часть овладевает личностью и искажает намерения индивида. И если младенческое состояние коллективной души подвергается вытеснению вплоть до полного исключения, то содержание бессознательного расстраивает сознательные намерения и тормозит, даже разрушает их реализацию. Юнг отмечает, что прогресс жизнеспособен только при взаимном сотрудничестве сознательного и бессознательного. [13]

Мотив младенца снова возникает в балладе Гете «Кладоискатель», созданной в период «веймарского классицизма». В данном случае младенец выступает как символ, объединяющий противоположности, посредник, тот, кто приносит исцеление, иными словами, тот, кто создает целое.

«Кладоискатель» имеет форму монолога героя, человека, доведенного до отчаяния нищетой, готового на страшный поступок – продажу души дьяволу за богатство. Две первые строфы вводят нас в мрачный мир души и окружение героя-бедняка, удрученного тяжелой жизнью и пришедшего к выводу, что «бедность» – величайшее несчастье, богатство – величайшее благо, что и толкает его к заклинанию нечистой силы.

Мрак и отчаяние – основной эмоциональный тон второй строфы: в темную и бурную ночь, гармонирующую с отчаянной решимостью героя, совершает он как бы у нас на глазах обряд заклинания нечистой силы: зажигает огонь, чертит круги, смешивает травы с костями и бросает их в огонь, произносит заклинание и начинает копать землю в надежде найти клад. Постепенно нагнетается чувство ожидания чего-то страшного и недоброго.

Но содержание второй части баллады не оправдывает мрачных предчувствий. Черный мрак ненастной ночи внезапно разрывается ослепительным видением. Вместо злого духа, которого вызывал своими заклинаниями кладоискатель, перед ним появляется прекрасный ребенок, несущий в руках сверкающий сосуд – символ жизни и реального человеческого счастья. С большим мастерством создает Гете сцену, искусно используя контраст мрака и света. Ровно в полночь кладоискатель, приготовившийся к страшной встрече с нечистой силой, замечает в темноте ночи чудесный свет, вначале подобный далекой звезде. С каждым мгновением свет приближается, заливает поляну, рассеивает мрак и непогоду, а также и все то зловещее и нечистое, что было в герое и вокруг него. И в сиянии этого ослепительного света он видит приближающегося к нему прекрасного мальчика, держащего в руках чашу, излучающую небесный свет.

В балладе «Кладоискатель» открывается одна из существенных черт мотива младенца: младенец – это возможное будущее.

Это полностью укладывается в рамки предложенной Юнгом концепции, на внутреннее родство с которой нашей интерпретации баллады Гете уместно здесь указать. «Младенец мостит дорогу к будущему изменению личности», указывает Юнг. [14] Младенец предвосхищает образ, который появляется в результате синтеза сознательных и бессознательных элементов личности.

С момента появления младенца кладоискатель понимает всю тщетность усилий найти свое счастье с помощью потусторонних сил. Главное назначение героя заключается в том, чтобы преодолеть чудовище мрака: это долгожданный триумф, триумф сознания над бессознательным. День и свет – синонимы сознания, ночь и мрак – бессознательного, Таким образом, для младенца характерны деяния, смысл которых заключается в покорении темноты.

В балладе Гете прекрасное дитя произносит свое наставление, в котором грубому суеверию и мистике, всяким попыткам приобрести богатство темными путями Гете противопоставляет свой идеал «мужества ясной жизни». Жизни деятельной, где труд сменяется отдыхом, печаль- радостью.

Если «младенец» в «Лесном царе», говоря языком психологии, символизирует досознательную сущность человека, то чудесный отрок, появившийся в балладе «Кладоискатель» - истинный апофеоз сознания; свет, который выше всякого света.

Гете с удивительной точностью удается передать процесс непосредственного психологического переживания. События, происходящие в бессознательном, не только постоянно сопровождают сознательное, но часто руководят им, помогают ему. «Сознание, окруженное враждебными силами бессознательного, подвергающее опасности или испытывающее угрозу с их стороны, или вводимое ими в заблуждение – это вековой опыт человечества»15.Таким образом, коллективное бессознательное (или первобытная память человечества) в закодированном, символическом виде отражается в балладах «Дикая розочка», «Лесной царь» и «Кладоискатель» в архетипе младенца, выражающем в конечном итоге целостность человека. «Младенец, - подчеркивает Юнг, - это все покинутое и брошенное на произвол судьбы и, в то же время, божественно могущественное,… сомнительное начало и триумфальный конец». [16]

Психологический подход к исследованию балладных произведений Гете помогает открыть глубокий смысл, заложенный в этих небольших по объему произведениях. Исследование архетипа младенца в балладах, написанных Гете в разные периоды творчества, помогает понять изменения внутреннего мира великого немецкого поэта, диалектику развития его сознания.

**ПРИМЕЧАНИЯ**

1. Юнг К.Г. Архетип и символ. М.,1991.

2. Многочисленные работы о балладах Гете как отечественных, так и зарубежных литературоведов, предлагающие богатый спектр наблюдений над этим жанром творчества великого поэта, тем не менее, к подобному аспекту исследования как к основному не обращались (См.: Kayser W. Geschichte der deutsche Ballade. Berlin, 1936; Lang P. Die Balladik. Geschichte der Ballade. Astetik der Ballade. Basel, 1942; Hinck W. Die deutsche Ballade von Burger bis Brecht. Kritik und Versuch einer Neuorientirung. Gottingen, 1968; Kopf G. Die Ballade: Probleme in Forschung und Didaktik. Kronberg,1976; Laufhutte H. Die Bedeutung des Goetheschen Balladenwerkes in der und fur die Gattung Ballade // Studi italo= tedeschi=Deutsch- italienische Studien. Merano, 1999. S. 129-151 ; Rahe K. „Als noch Venus` heitrer Tempel stand“: heiden. Antike u. christl. Abendland in Goetheschen Ballade „Die Braut von Korinth“// Antike und Abendland. Bd. 45. B. – № 9, 1999, S. 129-164 ; Stellmacher W. Goethe, die Volkspoesie und die Folgen // Stellmacher W., Laszlo Tarnoi (Hrsg.) Goethe: Vorgaben, Zugange, Wirkungen. F.a M. (u. a.), 2000, S. 15-30; Segala A.M. Goethe e la balata danese //Goethe alle soglie del 2000. Roma, 2000, S. 37- 54).

3. Цвейг С. Собр. соч.: В 7-ми тт. М.,1963, Т. 7, С. 405.

4. Joseph E. Das Heideroslein. Berlin, 1897, S. 15-16.

5. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989, С.114.

6. Ibidem.

7. Joseph E. Das Heideroslein. Berlin, 1897, S. 13. (русский перевод автора статьи).

8. Kommerell M. Gedanken uber Gedichte. Frankfurt a. M., 1956, S. 78.

9. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов, Киев-Москва, 1997, С. 97.

10. Das große Balladenbuch. Hrsg. v. K.H. Berger und W. Puschel. Berlin, 1965, S. 26. (Здесь и далее немецкий текст по данному изданию)

11. Гете И.В. Собр. Соч. в 10-ти Т., М.,1988, Т. 1, С. 173.(русский текст баллады Гете «Лесной царь» в переводе В.А. Жуковского)

12. Здесь и далее подстрочный перевод автора статьи.

13. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев-Москва, 1997, С. 100.

14. Ibid. P. 101.

15. Ibid. P. 118.

16. Ibid. P. 118.