

О. В. БЕГИЧЕВА  
Волгоградский государственный институт  
искусств и культуры

УДК 781.6.083.5

## КАТЕГОРИЯ ИРРАЦИОНАЛЬНОГО СТРАХА В РОМАНТИЧЕСКОЙ БАЛЛАДЕ УЖАСА

Тема «страха» была необычайно популярна в музыкальной балладе романтизма. В статье рассматривается ряд вопросов, связанных с семиотическими аспектами её изучения: семиозисом, формированием музыкально-балладного «комплекса катастрофизма», организацией балладного хронотопа. Перейдём к их последовательному освещению.

В эпоху романтизма тема «страха» приобрела особый статус. Традиционно романтизм характеризуется специфической особенностью восприятия, которая вывела на первый план чувство как способ бытия человека. Первенствующее значение эмоциональной стороны искусства привело к «сдвигу» взаимоотношений в паре «Человек и Мир». Одним из сильных художественных открытий романтизма стало столкновение собственного «Я» с «Небытием». Страх небытия затронул самые сокровенные глубины творящей личности. Никогда ещё «запредельный мир» не воспринимался человеком с такой остротой, тревожа воображение неизменно влекущей непознаваемостью. Из всех возможных ипостасей страха – социальной, исторической, религиозной, гендерной, расовой и др. – в романтическом искусстве оказалась востребованной форма безотчётного, *иррационального страха*.

Стремление романтиков показать то, что находится «по ту сторону» представимого, актуализировало древний фольклорный жанр, для которого столкновение двух миров – «здешнего» и «потустороннего» – составило основу художественного содержания. Таким жанром оказалась «табуированная» баллада<sup>1</sup>. Своё название она получила благодаря «сюжетной функции» (термин В. Я. Проппа) «нарушения табу», находящейся в центре балладного повествования<sup>2</sup>.

Литературная баллада, являясь преемницей народной, унаследовала многие её принципы, и в первую очередь, природу иррационального страха. Не случайно применительно к литературной балладе XIX века известный отечественный литературовед Л. В. Пумпянский выдвинул весьма плодотворный тезис о том, что «балладное» есть коллективное исповедание страшного<sup>3</sup>. Безусловно, музыкальная баллада романтизма, возникшая непосредственно под влиянием баллады литературной, активно эксплуатировала эту тему. Квинтэссенцией художественных средств баллады ужаса стал «комплекс катастрофизма».

Если прочертить линию почти столетней эволюции «страшной» баллады от «Лесного царя» Ф. Шуберта (1815) до «Баллады гномов» О. Респиги (1920), линию, которая прошла через ряд мелодекламаций Р. Шумана и Ф. Листа, через вокальные баллады К. Лёве, Р. Шумана, И. Брамса, Э. Грига, А. Шёнберга, К. Синдинга, А. Верстовского, М. Глинки, А. Даргомыжского, М. Мусоргского, хоровые – Р. Шумана, А. Дворжака, Б. Бриттена, симфонические – Ц. Франка, Й. Раффа, А. Дюпарка, Й. Хольбрука, Ф. Хегара, П. Эртеля, П. Чайковского, фортепианные – Ф. Листа, И. Брамса, К. Таузига, А. Гензельта, К. Анзорге, А. Рубинштейна и др., – то можно заметить некую константность в выборе средств музыкального языка.

### Музыкально-балладный комплекс «катастрофизма»

Кристаллизация музыкального «комплекса катастрофизма» в творчестве композиторов-романтиков шла по пути воплощения в музыке эмоций, свойственных природе метафизического страха. Это эмоции ярости, возбуждения, а также скорби, тоски, наконец, ступора и оцепенения. Они стали «маркерами страха» в «табуированной» балладе, выполняя функцию «генеральной интонации» жанра (термин В.В. Медушевского). В названный комплекс вошли темы, принадлежащие «пришельцу» – персонажу, инкарнирующему преисподнюю, отчасти «повествователю», рефлектирующему по поводу происходящих трагических событий, а также темы, характеризующие «пейзажи» ирреального мира.

В музыке сложилась устойчивая традиция представлять различные ипостаси «пришельца» посредством *тем «скачки»*, берущей своё начало в жанрах тарантеллы или токкаты, как это сделано в «Проклятом охотнике» Ц. Франка и «Лесном царе» Ф. Шуберта. По сути «скачка» стала стойким интонационным стереотипом, кочующим из баллады в балладу. Пользуясь терминологией Л. Н. Шаймухаметовой<sup>4</sup>, назовём её «мигрирующей интонационной формулой» с закреплённой семантикой внутри балладного жанра.

В этой связи показательно, что устойчивый внутрижанровый характер темы «скачки» позволил композиторам отойти от её привязанности к образу inferнального всадника, распространяясь в целом

на обобщающий образ «пришельца». В самом деле, герои многих «табуированных» баллад по сюжету никак не связаны с образом всадника. Среди них встречаются моряк («Летучий голландец» Р. Вагнера и «Корабль призраков» К. Таузига), демон («Лесной царь» Ф. Шуберта), монах («Печальный монах» Ф. Листа), поэт («Любовь мёртвого поэта» Ф. Листа). Следовательно, понятливая основа концепта «пришельца», детерминированная в литературной балладе сюжетом, в музыкальных сочинениях допускает ассоциативно-образную свободу.

Другим средством репрезентации «пришельца» можно считать «*дьявольские вихри*», *воинственные кличи*, *милитаризированные марши*, также выполняющие роль внутривидовых «мигрирующих формул». В числе самых ярких примеров – лейтмотив Голландца из оперы Р. Вагнера, похоронный марш из «Баллады гномов» О. Респиги, все темы «Корабля призраков» К. Таузига, тема вступления Второй баллады Ф. Листа.

Обязательным атрибутом характеристики «пришельца» является повышенная экспрессия тематического материала, связанная с воплощением эмоций ярости, гнева, возбуждения. Она возникает благодаря «взвирхённому» хроматическим пассажам, лапидарности тем, притяжению мелодии к одному акцентированному звуку или кварто-квинтовым императивам-возгласам, как правило, в динамике *ff*.

В характеристике «повествователя», рефлектирующего по поводу событий балладного действия, на первый план выходят личностно-мотивированные эмоции скорби. Много общего в воплощении названных эмоций обнаруживают фортепианные баллады Ф. Блуменфельда, А. Мери, Э. Бланше (№ 1 ор. 29), Й. Венявского (ор. 31), А. Рубинштейна («Ленора»), Т. Безуглого («Конашевич-Сагайдачный»), виолончельные – Я. Фабрициуса, Ф. Неруды.

Музыкально-языковой репрезентацией скорбно-го повествования, помимо господства минорных тоналностей, является неспешный разворот песенной темы с подчёркиванием ламентозного мотивного зерна, хроматизацией отдельных участков темы, а также узкие тесситурные границы мелодической линии. Самый яркий пример в этом отношении – тема вариаций Баллады Грига. Кружение мелодии в замкнутом пространстве уменьшенной кварты ассоциируется в его произведении с невозможностью преодоления трагической безысходности<sup>5</sup>.

Отправной точкой в звуковом описании «пейзажей» ирреального мира на страницах балладной демонологии стали ладотональные средства. И дело даже не в том, что повышенный уровень тревожности всех без исключения «страшных» баллад определяется выбором минорного лада. Для «погружения во мрак» авторы порой прибегают к краскам таких малоупотребляемых в практике тоналностей, как *des moll*, *ges moll* (в мелодекламации «Баллада о маль-

чике в степи» Р. Шумана, балладе «Всадник в лесу» С. Майкапара), их «глубокий бемольный» колорит безусловно способствует формированию тоналной семантики «загробного мира».

Маркером пребывания героев баллады между мирами, на границе балладного топоса стала «потеря» тоналного центра. Особенно мастерски это запечатлено Ф. Листом в мелодекламациях «Печальный монах» и «Любовь мёртвого поэта». В первой весь вступительный раздел отдан «во власть» целотональному ладу в разных его проявлениях – звукорядном и аккордовом, во второй – увеличенное трезвучие становится лейтгармонией произведения, выступая в роли «центрального элемента» системы (термин Ю. Н. Холопова). Найденный Ф. Листом принцип «тоналной мистификации» стал отправной точкой для многих композиторов, обращающихся к балладной демонологии.

Ещё одним знаком «потусторонности» выступили «инфернальные» тембры бас-кларнета, фагота, контр-фагота, английского рожка (в нижней тесситурной границе), валторн, особенно в ансамблевом изложении. Например, в «Воеводе» П. Чайковского дыханием преисподней веет от «гнетущей» педали «роковых» тембров тромбона, тубы, бас-кларнета и тихого «шуршания» струнных в динамике *ppp*.

Вышеназванные жанровые, ладотональные, гармонические, оркестровые средства, взятые вместе, стали выразителями специфических балладных эмоций, возникающих в предощущении мира теней и характерной картины балладного «пейзажа».

### Балладный хронотоп

Дестабилизирующий и разрушающий характер страха в романтической балладе ужаса определяется также её пространственно-временной организацией. Рассмотрим балладный хронотоп на примере двух произведений: вокальной баллады Й. Гёте – Ф. Шуберта «Лесной царь» и мелодекламации Ф. Геббеля – Р. Шумана «Баллада о мальчике в степи».

На первый взгляд, в музыкальной ткани «Лесного царя» Ф. Шуберта нет объективных факторов, которые способны вызвать у слушателя немотивированный страх. Музыкальная характеристика Лесного царя, данная Ф. Шубертом в третьей и пятой строфах баллады, выходит за рамки инфернальной фантастики. Названные строфы содержат темы широкого дыхания, завораживающие своей необыкновенной грацией и красотой. Как темы обольщения они оказывают гипнотизирующие действие своими «баюкающими» интонациями.

Этому есть своё объяснение: согласно мифологическим представлениям, «пришелец» в «здешнем» мире ищет встречи со своей погубленной душой. Традиционно персонификацией души «пришельца» в балладе становится его возлюбленная, но возможны и варианты, главное, чтобы персонаж, символи-

зирующий душу героя, был связан с миром «живых» и характеризовался как ангельски-чистый, небесный образ. В «Лесном царе» в этой роли выступает ребёнок. Впрочем, обращение к нему Лесного царя в седьмой строфе как к своей возлюбленной – «Я люблю тебя! Меня уязвила твоя красота!» – указывает на архетипический сюжет, лежащий в основе фольклорной баллады, ставшей источником гётевского произведения.

Особенностями балладного хронотопа является совмещение реального места-времени действия (пространство отца и ребёнка) с временем-пространством ирреальности (фантастический лес, населённый объектами хтонического мира). Мир ирреального хронотопа развёрнут в сказочном локусе: пугающий лес, полоса тумана, символизирующего «инаковость» потустороннего пространства. Возникающий хронотопический параллелизм смещает угол восприятия с обычного «лесного» маршрута на некое таинственное действие. Сладкозвучное пение Лесного царя душит и давит. Всплывающее в сознании ребёнка видение демона пугающе разрастается и вырывает дитя из действительности – младенец словно блуждает, теряется во временных лабиринтах собственного страха. Возникает особое психологическое ощущение – трепет в предчувствии потустороннего.

Однако не только пространство наделено чертами амбивалентности, но и время в балладе складывается в политемпоральную парадигму. Параллелизм реального и мифологического времени отражён в музыкальной композиции, где совмещаются признаки сквозной формы с чертами сонатности<sup>6</sup> и рондальной цикличности. Сквозной характер формы отражает линейно-направленное перемещение всадника, рондальность же указывает на иллюзорность этого движения, поскольку оно движется по кругу.

Первый, внешний, реальный путь пролегает в действительном мире. Второй путь разворачивается в бредовом сознании ребёнка и соединяет в себе прошлое и будущее, погружая во вневременно экзистенциального страха. Всё действие проходит как бы в обратном порядке. Знаменательно, что по народным поверьям способность видеть Лесного царя открывалась только тем, кому предстояла близкая смерть. Интересно заметить, что Лист, сделавший транскрипцию этой баллады Шуберта, в последнем разделе, предвещающем трагический исход, трансформировал триольную тему «скачки» в двудольный галоп, в данном контексте прочно ассоциируемый с «пляской смерти».

Итак, Страх, как невидимый режиссёр, незримо присутствует в балладе. Об этом очень точно сказала М. И. Цветаева: «Видение Гёте целиком жизнь или целиком сон, всё равно, как это называется, раз *одно страшнее другого*, и дело не в названии, а в захвате дыхания».

Что больше – искусство? Спорно.  
Но есть вещи больше, чем искусство.  
Страшнее, чем искусство»<sup>7</sup>.

Пограничное состояние (изнеможение, бред, сонное забытьё), свидетельствующее об окончательной утрате чувства реальности, ещё более ярко представлено в мелодекламации Ф. Геббеля – Р. Шумана «Баллада о мальчике в степи». Балладный хронотоп этого сочинения имеет ярко выраженное сходство с «Лесным царем». Так же, как и в вокальной балладе Ф. Шуберта, художественное пространство мелодекламации страшит пустотой своей «бездны». Такие приметы топоса, как «призрачность тумана», окутывающего тусклую вересковую пустошь, верба, стоящая «за пределами этого мира», создают изолированный локус безнадёжности. Это пространство, из которого нет выхода. Расширяющаяся до бесконечности пустота этого пространства наиболее ярко передана в сцене погони, когда, оттолкнувшись от октавных унисонов, тема «скачки» разрастается до пятиоктавного диапазона, материализуя ужас Мальчика в преддверии кровавой развязки.

В то же время пространствозавязка в балладе является не только психологической характеристикой Мальчика, но и хронотопическим кодом «балладной действительности». Течение времени передано через экспликацию горизонтального направления, но имплицитно в тексте баллады присутствует круговое движение. Свидетельством тому является повествование, «вывернутое наизнанку»: оно начинается со своего конца – вещего сна, из которого уже понятен финал<sup>8</sup>.

Балладный хронотоп, как хронотоп мифологический, чётко организован осью «мир здешний» – «мир потусторонний» и вращается вокруг сакрального центра, маркируемого хижинной пастуха. Герой баллады претерпевает различные формы перемещения по названной оси. Первоначально он пересекает её в бредовом сознании, затем – «наяву». Мир парализующего безволия характеризует тема вступления, согласуясь с балладными эмоциями безотчётного страха. Сползающая по хроматизмам тема, изложенная в виде канонической имитации, словно ускользает, теряя точку опоры.

Система бинарных оппозиций, встроенная в семантическое поле «балладного текста» Ф. Геббеля, позволяет нам реконструировать глубинные смыслы произведения. «Видимый» сюжет баллады, как обычно, представлен в линейном развитии. Его составляют «кошмарный сон и пробуждение Мальчика», «выполнение требований Мастера и пересечение границы безопасного топоса», «встреча с Пастухом и преследование Слуги», «диалог со Слугой и убийство Мальчика», «Эпилог».

Согласно линейной парадигме сюжета, в балладе три главных героя: Мальчик, Мастер и Слуга, согласно мифологической, – один (Мастер). Присутствие

в тексте одного героя подтверждает музыкальный текст: всё пространство баллады заполняет материал темы вступления, в самых различных модификациях – интонационных и тональных. Более того, её третий элемент, содержащий квартовый возглас, подчеркнутый синкопой, становится интонационным источником и темы скачки.

Если герой один, то Мальчик является персонафикацией души Мастера (не случайно в литературном тексте он обращается к Мальчику как лицу женского пола), а Слуга – двойником Мастера в мире «теней». «Отражаемость» имени главного персонажа относительно оси балладного топоса также вполне очевидна: «*Meister*» в немецком языке также имеет значение «Хозяин». Возникает чёткая оппозиция «Хозяин – Слуга». Появление двойника в мифологических текстах, по наблюдению О. М. Фрейдберга, всегда связано с прохождением героем фазы смерти<sup>9</sup>.

Если связать воедино сюжетный эпизод о 30 талерах и рассказ Слуги о проклятии его Богом с библейским мотивом продажи души за 30 сребреников, аллюзийно всплывающим в этой балладе, то проступает подтекстовый план произведения, подчиняя события иному толкованию. После проклятия Мастера (Хозяина), объясняемого фактом заключения сделки

с дьяволом, присутствие Мальчика (души) в этом мире становится невозможным. Он (она) отправляется в мир теней – «вересковую пустошь». Путешествие в загробном мире и сцена убийства раскрывают весь ужас, который способна испытать душа человека, вырванная из рук Творца.

Итак, оппозиция «мир здешний» – «мир потусторонний» в рассматриваемом жанре сама по себе многомерна и состоит из ряда уровней, поэтому баллада имеет несколько темпоральностей, а события – несколько толкований. Движение вперёд становится нисхождением в глубины беспросветного ужаса, а единственным выходом из замкнутого круга оказывается катастрофическая развязка.

Эзотеричность балладного текста выразила то страшное осознание человеком бытия перед его будущим в мире небытия, которое значительно позже было открыто философией экзистенциализма. Опираясь на фольклорное видение и мышление, романтизм предпочёл персонафицировать «Ничто», поместив его в жанровые рамки баллады, и Страх стал не только двигателем конфликта, но и главным героем баллады. Так категория иррационального страха вошла в художественный мир романтизма как важнейшая составляющая «балладного сценария».

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В исследовательской литературе она встречается также под названиями баллада ужаса или «страшная» баллада. К названному понятию как рабочему термину прибегали Б. Г. Реизов, Г. А. Гуковский, Н. А. Лобкова, Р. В. Иезуитова, Н. В. Фридман и др.

<sup>2</sup> О сюжетных функциях «табуированной» баллады см.: Шевченко О. Пришелец-всадник в романтической балладе «ужаса» // Вестник Волгоградского государственного института искусств и культуры: научно-теоретический журнал. – Волгоград, 2010. – Вып. 7. – С. 67–83.

<sup>3</sup> См.: Пумпянский Л. Классическая традиция: собрание трудов по истории русской литературы. – М., 2000. – (Язык. Семиотика. Культура).

<sup>4</sup> См.: Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М., 1999.

<sup>5</sup> Знаменательно, что беспредметный страх в романских и германских языках, по наблюдению Е. Е. Стефанского, обозначается словами с индоевропейским корнем *anghy*, имею-

щий значение «узкий», а в славянских языках «этим словам наиболее точно по форме, семантике и происхождению соответствует чешск. *uzkost*», которое определяется, как чувство страха, имеющее невротический характер. См. об этом: Стефанский Е. Культурные сценарии реализации эмоциональных концептов в художественном дискурсе // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология. – 2007. – № 1. – С. 173.

<sup>6</sup> См.: Стручалина Э. О форме баллады «Лесной царь» Ф. Шуберта (классическая сквозная форма на рубеже XVIII–XIX веков // Искусство на рубежах веков: матер. междунар. науч. конф. – Ростов н/Д, 1999. – С. 197–204.

<sup>7</sup> Цветаева М. Два «Лесных Царя» // Эолова арфа. Антология баллады. – М., 1989. – С. 597.

<sup>8</sup> Интересно отметить, что П. Чайковский назвал своё переложение баллады Р. Шумана для голоса с оркестром «Вещим сном», тем самым подчёркивая значимость сюжетной инверсии в этой балладе.

<sup>9</sup> Фрейдберг О. Поэтика сюжета и жанра. – Л., 1936.

### Бегичева Ольга Викторовна

кандидат искусствоведения, доцент  
кафедры истории и теории музыки  
Волгоградского государственного института  
искусств и культуры

