



И. М. Михайлова (Санкт-Петербург)

О СУДЬБЕ ОДНОЙ НИДЕРЛАНДСКОЙ БАЛЛАДЫ

Из всех жанров древнескандинавской литературы, привлекавших внимание М. И. Стеблин-Каменского (эддическая поэзия, поэзия скальдов, саги, баллады, римы), в средневековой нидерландской литературе представлены только баллады. Да и то корпус нидерландских баллад, записанных, как, впрочем, и скандинавские, преимущественно в эпоху романтизма, т. е. в XIX в., по объему уступает корпусу скандинавских баллад. Что же касается русских переводов тех и других, то здесь нидерландские баллады проигрывают скандинавским безнадежно. Если с последними русский читатель может познакомиться по насчитывающему 270 страниц томуку из серии «Литературные памятники»¹ с подробными комментариями и послесловием М. И. Стеблин-Каменского, то с нидерландского языка на русский, насколько нам известно, баллады до сих пор не переводились². Их практически никогда не исследовали отечественные нидерландисты³. При этом не вызывает ни малейшего сомнения, что нидерландские баллады — весьма важное литературное явление: во-первых, сами по себе с историко-литературной и эстетической точек зрения, во-вторых, как источник вдохновения голландских и бельгийских авторов нового времени, находивших в средневековой литературе родной страны ответы на мучившие их вопросы. Предметом рассмотрения в настоящей статье станет баллада о господине Халеvine («Lied van Heer Halewijn»), датируемая на основе текстологического анализа XII в.⁴, к которой авторы XIX–XX вв. обращались особенно часто. Хотя нидерландская и скандинавская баллады и не родные, а двоюродные сестры, нам представляется интересным и плодотворным попытаться найти в балладе о Халеvine те признаки жанра, которые подробно описаны М. И. Стеблин-Каменским в применении к скандинавским балладам, чтобы на конкретном примере выявить черты сходства и различия между первыми и вторыми. Другая цель данной статьи —

проследить дальнейшую судьбу сюжета «Песни о Халевине» в близкие нам эпохи.

Приведем подстрочный перевод текста баллады⁵:

О господине Халевине

- 1 Господин Халевин пел песенку.
 Все, кто ее слышал, хотели быть близ него.
 И ее услышала королевское дитя,
 Которое было таким красивым и любимым.
- 5 Она пошла к своему отцу:
 «Отец, можно я пойду к Халевину?»
 «Нет, дочка, нет, нельзя!
 Кто к нему идет, тот не возвращается».
- 10 Она пошла к своей матери:
 «Матушка, можно я пойду к Халевину?»
 «Нет, дочка, нет, нельзя,
 Кто к нему идет, тот не возвращается».
- Она пошла к своей сестре:
 «Сестра, можно я пойду к Халевину?»
- 15 «Нет, сестра, нет, нельзя,
 Кто к нему идет, тот не возвращается».
- Она пошла к своему брату:
 «Брат, можно я пойду к Халевину?»
- 20 «Мне все равно, куда ты пойдешь,
 Если только сохранишь честь
 И будешь носить корону, как подобает».
- Тогда она пошла в свою комнату
 И надела самые красивые одежды.
 Что она надела на тело?
- 25 Рубашку, нежнее шелка.
 Что она надела на свой красивый корсет?
 От золотых колец он был твердым.
 Что она нашла на красное платье?
 От стежка к стежку по золотой пуговице.
- 30 Что она нашла на накидку?
 От стежка к стежку по жемчужине.
 Что она надела на прекрасные светлые волосы?
 Корону из золота, она была тяжелая.
- 35 Она пошла в отцовскую конюшню
 И выбрала самого лучшего коня.
 Она села на коня верхом.
 Распевая и звеня, она поехала через лес.

- Когда она доехала до середины леса,
Ее встретил господин Халевин.
- 40 Он привязал свою лошадь к дереву,
Девушка была полна страха и робости.
«Приветствую тебя, — сказал он, — прекрасная дева!
Приветствую, — сказал он, — карие чистые глаза!
Давай, присядь рядом со мной, распусти свои волосы!»
- 45 Сколько волосинок она распустила,
Столько слез выкатилось из ее глаз.
Они вместе поехали дальше
И по дороге о многом говорили.
- 50 Они приехали на поле, уставленное виселицами,
На них висело много женщин.
И тут он ей сказал:
«Поскольку ты самая красивая девушка,
Выбирай свою смерть! Уже пора!»
«Что ж, если выбирать,
55 То выбираю меч!
- Но сначала сними верхнюю одежду,
Потому что девичья кровь разбрызгивается во все
стороны,
Если она тебя запачкает, мне будет жалко».
- 60 Прежде, чем одежда была снята,
Голова его уже лежала у его ног,
Его язык говорил такие слова:
«Пойди туда в пшеницу,
Подуй там в мой рог,
Чтобы все мои друзья это услышали!»
- 65 «В пшеницу я не пойду,
В твой рог дуть я не буду,
Совета убийцы я не стану выполнять!»
«Пойди туда под виселицу
И возьми баночку с мазью
70 И намажь мне на красную шею!»
«Под виселицу я не пойду,
Твою красную шею мазать я не буду,
Совета убийцы я не стану выполнять!»
- 75 Она взяла голову за волосы
И вымыла ее в чистом источнике.
Она села на коня верхом.
Распевая и звеня, она ехала через лес.
Когда она была на полпути,
Появилась мать Халевина:
80 «Красавица, ты не видела моего сына?»

- «Твой сын, господин Халевин, отправился на охоту.
Ты его больше не увидишь никогда в жизни.
Твой сын, господин Халевин, мертв.
Его голова у меня на коленях.
85 От крови мой подол красен».
- Подъехав к отцовским воротам,
Она протрубила в рог, как мужчина.
И когда ее отец это услышал,
Он обрадовался, что она вернулась.
- 90 Там был устроен пир,
Голова была поставлена на стол.

По классификации *сюжетов*, приводимой М. И. Стеблин-Каменским в его статьях о скандинавской балладе, эту балладу можно отнести сразу к двум группам: к сказочным и к рыцарским. К сказочным («баллады, сюжеты которых восходят к волшебным сказкам», — с. 237⁶) — потому, что она строится на двух основных сказочных мотивах: завораживание с помощью музыки (ср. Крысолов из Гаммельна, Орфей, ряд норвежских баллад) и, главное, сюжет Синея бороды, легко возводимый к сюжету о похищении царевны змеем, который В. Я. Пропп считает исходным для всех волшебных сказок вообще⁷. Кроме того, волшебный рог и волшебная мазь — также классические сказочные атрибуты. Хотя мотив головы, поставленной на пиршественный стол, восходит, скорее всего, к ветхозаветному сюжету о Юдифи и Олоферне, говорить о религиозной подоплеке данной баллады, которая позволила бы отнести ее к группе «легендарных» (с. 230–231), нет ни малейших оснований. То, что главная героиня баллады — королевская дочь, а обитающий в лесу злодей настойчиво именуется «господином», т. е. рыцарем, дает возможность считать данную балладу одновременно и «рыцарской» (с. 237–238).

С точки зрения *структуры и композиции* к нашей балладе применима подавляющая часть тех характеристик, которые приводит М. И. Стеблин-Каменский: «Существенная черта рыцарских баллад (и в большей или меньшей степени других) — это драматичность. Действие в балладе, как правило, развивается стремительно, скачками, от одной вершинной сцены к другой, без связующих пояснений, без вводных характеристик. Речи персонажей чередуются с повествовательными строками. Число сцен и персонажей сведено к минимуму. <...> Описания, рассуждения и оценки совершенно отсутствуют. <...> Баллады драматичны и в том смысле, что очень часто они кончаются драматической развязкой — смертью героя или героини, или обоих, или еще кого-нибудь» (с. 238–239). Все эти признаки столь явно присутствуют в рассматриваемом тексте, что дополнительных комментариев не требуется.

Эффект скачкообразности, составляющей очарование средневековых баллад, возникает из-за явной несоразмерности их частей: так, современному читателю слишком «затянутым» представляется описание при-

готовления королевской дочери к поездке в лес — 30 строк из 91(!), в то время как не менее важное событие — ее триумфальное возвращение и пиршество — описано всего в 6 строках. Такая длинная завязка, являющаяся одновременно и экспозицией (о том, как опасен Халевин, мы узнаем из реплик родственников принцессы), служит для нагнетания атмосферы страха: тщательность, с какой принцесса наряжается, говорит о ее готовности к любому исходу. Растянуть же завязку позволяет использование в ней того, что М. И. Стеблин-Каменский называет «балладными перепевами», т. е. описанием повторяющихся из баллады в балладу ситуаций приблизительно в одних и тех же выражениях (с. 225–226). Достаточно сравнить эпизод «отпрашивания» у родственников в рассматриваемой балладе с аналогичным эпизодом в нидерландской балладе «О двух королевских детях».

Что касается *стилистики* (или «балладной фразеологии», с. 224–226), характеризующейся, в частности, использованием постоянных эпитетов (девушка «красивая», волосы «светлые», глаза «ясные», источник «чистый») и многочисленностью повторов и параллелизмов (см. диалог между принцессой и ее домочадцами, эпизод одевания принцессы, ее ответы голове Халевина, езда по лесу в строках 36–37 и 76–77), то здесь наша баллада также оказывается близка к скандинавским канонам.

Но в одном отношении баллада о Халевине обнаруживает, на фоне общего сходства со скандинавскими, удивительное своеобразие, а именно в отношении *стихотворной техники*. Сразу же отметим, что в популярных изданиях нидерландских баллад не приводятся столь характерные для скандинавских баллад припевы (с. 220–221), однако это, как представляется, элемент более внешний, чем *строфика* и *рифмовка*.

В целом нидерландские баллады, как и скандинавские (с. 220–222), могут состоять либо из двухстрочных строф с парной рифмой (как в большей своей части наша баллада), либо из четырехстрочных строф с рифмующимися четными строками (как уже упоминавшаяся баллада «О двух королевских детях»). Подробнее остановимся, естественно, на первом типе. Точно так, как описывает М. И. Стеблин-Каменский, «в двухстрочном размере две строки связаны конечными рифмами, мужскими или женскими, и в каждой строке есть четыре ударных слога, т. е. слога, несущих метрическое ударение, тогда как количество безударных слогов и их распределение в строке различны» (с. 220). В качестве примера варьирования числа безударных слогов в строке приведем третью строфу, где первая строка содержит всего четыре безударных слога, а вторая — шесть:

5 Zy ging voor haren vader staen:
«Och vader, mag ik naer Halewyn gaen?»

Рифма в нидерландских балладах, как и в скандинавских, ассонансная, например в строках 24–25: *lyve — zijde*. Точные рифмы,

как в строках 51–53: *kleed — breed — leed'* — это частный случай ассонансной рифмы. Для современного уха, привыкшего к точной рифмовке, очень странными кажутся строфы, где женские клаузулы рифмуются с мужскими (62–64): *galge — zalve — hals*. Хотя это, несомненно, тоже частный случай ассонансной рифмы, обращающей внимание только на ударный гласный и ни на что более, таких примеров даже в наиболее архаичной нидерландской литературе крайне мало. М. И. Стеблин-Каменский в связи со скандинавской балладой о них также не упоминает.

Строки 51–53 и 62–64 могут одновременно служить и примером того, что нам представляется главным своеобразием нашей баллады: а именно появление в ней наряду с двухстрочными строфами трехстрочных (в русском сборнике скандинавских баллад таких случаев нам не встретилось). Это говорит, видимо, о том, что двоячная структура воспринималась исполнителем баллады не как формообразующий элемент, а как просто-напросто самый легкий вариант рифмовки; если же на язык попадалось еще одно созвучное слово, то и оно шло в ход. В этой лишней строке можно увидеть также воспоминание о моноримах, которые исторически в европейском стихосложении, а также типологически предшествовали возникновению парной рифмы⁸. Кроме того, поскольку баллада предназначена для пения, возникает вопрос, не создавали ли эти случайные лишние строки перебоа в исполнении. Напрашивается предположение, что и мелодия была примитивно-короткой, длиной в одну строку, так что ее легко можно было повторить лишний раз.

Таким образом, баллада о господине Халевине в плане сюжета, композиции, стиля, ритмики и рифмовки обнаруживает очень большое сходство с описанными М. И. Стеблин-Каменским скандинавскими балладами. Те немногие отличия, которые выявляются в ходе сопоставления, говорят о большей архаичности рассматриваемого текста по сравнению со «средней» скандинавской балладой.

В. В. Опис в «Истории нидерландской литературы» говорит о возникновении «настоящей традиции Халевейна» в западноевропейских литературах примерно того же времени, о появлении его двойников в немецкой («Герт Ольберг»), французской («Рено, убийца женщин»), скандинавской («Ульвер») и английской («Эльф, рыцарь сэра Джона») литературе, причем нидерландский вариант считает оригинальным, возникшим независимо от инациональных версий⁹. В. М. Жирмунский, рассказывая об «архаических по своему содержанию скандинавских балладах», содержащих элементы фольклорной фантастики и народных суеверий, упоминает сюжет «о рыцаре, заманивающим девушек своей волшебной песнью в лес, где их ожидает смерть от его руки»¹⁰. В связи с этим он называет балладу «Уллинггер».

В литературе нового времени нам известно четыре переработки этого сюжета: две бельгийские (новелла Шарля де Костера 1857 г.¹¹ и пьеса Антона ван де Велде 1929 г.) и две голландские (стихотвор-

ная драма Мартинуса Нейхофа 1933 г.¹² и опера Виллема Пейпера по либретто Эмми ван Локхорст тоже 1933 г.). Из этих четырех переработок остановимся на двух, принадлежащих перу наиболее знаменитых авторов.

Уже сам факт, что такие авторы, как Шарль де Костер (1827–1879) и Мартинус Нейхофф (1894–1953), оба обратились к одному и тому же сюжету, весьма примечателен. Потому что в нидерландской (в широком смысле) литературе трудно найти другую пару писателей, одинаково талантливых и честных, но при этом настолько различных между собой: живших в разные века в двух разных странах и писавших на разных языках, один из которых знаменит в нашей стране, а второй известен лишь узкому кругу ценителей поэзии¹³. Совершенно различной были также *историческая и литературная ситуации*, в которых жили и работали Костер и Нейхофф, — не только в смысле различия между господствовавшими в европейской литературе середины XIX в. романтизмом и реализмом, с одной стороны, и декадентскими и модернистскими течениями первой трети XX в. — с другой, но и в смысле степени сформированности национальной литературы как таковой в интересующих нас странах. Бельгия сравнительно недавно, в 1830 г., пережила революцию, в результате которой в этой двуязычной стране как никогда остро встал национальный и языковой вопрос, так что главная цель, стоявшая перед Костером, — создание новой национальной литературы, пропагандирующей фламандские культурные ценности, но использующей французский язык, понятный и фламандцам, и валлонам, и многим иностранным читателям. В Голландии же последняя революция была три с лишним века назад, национальный вопрос для самой Голландии не входил в число актуальных, после взлета голландской поэзии и прозы в 80-е гг. XIX в., о котором восторженно писала даже русская периодика того времени¹⁴, факт существования голландской литературы не вызывал сомнений. В момент обращения к сюжету «Песни о Халевине» совершенно различным было *место в литературе и душевное состояние* Костера и Нейхофа. Первый был еще никому не известным начинающим литератором (его «Брабантские рассказы» выйдут в 1861 г., а знаменитая «Легенда об Уленшпигеле» — в 1867 г.), недавно окончившим университет и полным юношеского задора. «Моя книга останется для меня воспоминанием о моей молодости, моих иллюзиях, восторгах и вере в будущее», — писал он о «Фламандских легендах»¹⁵. Второй был уже прославленным поэтом, мастером, достигшим, по признанию критики, совершенства на избранном им пути — создании изысканных стихов об одиночестве и страхе, о Пьеро и трубадурах, о спинетах, лампаонах и маркизах в напудренных париках. В начале 30-х гг. XX в. он испытывал глубокий творческий кризис, зайдя в тупик на этом пути и мечтая покинуть свою башню из слоновой кости. В поисках новых источников жизненной силы «я переехал в другой город, — писал Ней-

хоф, — где... на каждом углу меня не ждали воспоминания, я вселился в квартиру в рабочем районе, где покрасил стены в белый цвет...»¹⁶ Здесь, в Утрехте, тридцатишестилетний поэт поступает в 1932 г. в университет и становится студентом по специальности «Голландский язык и литература», несомненно, подразумевавшей знакомство со средневековыми памятниками. Однако к мысли использовать сюжет средневековой баллады Нейхоф в отличие от Костера пришел не сам: он писал свою пьесу о Халевине *по заказу* амстердамского Вагнеровского общества. Первая, журнальная публикация «Халевина» Нейхофа сопровождалась примечанием: «Поэма написана по заказу Вагнеровского Общества в Амстердаме, принадлежащего, вместе с Корпорациями наших университетов, к тем немногим объединениям, которые осознают, что в наше время разъедающего индивидуализма художники нуждаются в инициативе извне...»¹⁷ Такое осуждение индивидуализма в 1933 г., лично для Нейхофа, несомненно, своевременное и выстраданное, для нас, знающих о последующих событиях в Европе в то десятилетие, звучит мрачновато уже из-за ассоциаций, связанных с именем немецкого композитора, которое носило амстердамское музыкальное общество. Отметим сразу, что для Нейхофа обращение к отечественной средневековой литературе никак не имело шовинистического оттенка, зато дало известный толчок к выходу из кризиса.

Костер, напротив, начав сочинять «Фламандские легенды» *под влиянием собственного патриотического порыва*, повсюду искал для обработки подходящие средневековые сюжеты: «Мне не хватало одной легенды, чтобы мой сборник стал настоящим сборником. И вот я нашел эту легенду... Поздравь меня, ее сюжет прекрасен! Достаточно хорошо обработать лишь этот сюжет, чтобы создать себе имя. Он не издан и основан на фламандской народной балладе. Завтра я ее переведу, а в понедельник сажусь за легенду, я влюблен в нее!» — писал он своей возлюбленной¹⁸.

При чтении текстов Костера и Нейхофа становится ясным, что они пользовались двумя разными вариантами баллады, различающимися в трех строфах: вариант, использованный Костером, короче, в нем отсутствуют строки 40–41, 44–46, так что получается, что Халевин и принцесса вообще не спешивались, а, повстречавшись, сразу поскакали на поле с виселицами¹⁹. Соответственно и в легенде Костера акцент делается на том, что злодею требовались сердца именно девственниц. Нейхоф, наверняка знакомый с обоими вариантами баллады, выбрал, конечно, тот, который включает эротический эпизод в строках 45–46. Впрочем, Нейхоф сохраняет в соответствующем эпизоде своей пьесы ту же недосказанность, что присутствует и в оригинальной балладе. Для него Халевин — это воплощение магии звуков, соблазняющей и роковой, но не оскорбляющей.

Примечательно, что в одном и том же сюжете двух мастеров слова привлекли совершенно разные элементы и прочитали они две со-

вершено разные истории. Для «воинствующего гуманиста и демократа, сторонника национально-освободительных движений»²⁰ Шарля де Костера главное в балладе о Халевине — это праведная победа, одержанная чистой девушкой над злодеем-насильником. Для Мартинауса Нейхофа, мучимого, с одной стороны, томлением по сверхреальному, с другой — сознанием своей неспособности жить «как все», в балладе важны не события, а исходная ситуация (строки 1–2), констатирующая стремление любого человека приблизиться к источнику чарующего пения. Не случайно в своей прозаической повести 1926 г. «Перо на бумаге» рекомендации, как и что надо писать, он вложил в уста Крысолова из Гаммельна.

Если вспомнить замечание М. И. Стеблин-Каменского о том, что в средневековой балладе «число сцен и персонажей сведено к минимуму (...); описания, рассуждения и оценки совершенно отсутствуют» (с. 238), то становится ясным, какой путь уготован авторам, разрабатывающим балладный сюжет. Действительно, и Костер, и Нейхоф увеличивают количество действующих лиц, добавляют всяческие описания и характеристики, используют вставные эпизоды: легенда Костера насчитывает 74 страницы, пьеса Нейхофа — 30 страниц.

У Костера больше всего места занимает история Халевина, которого он не только представляет жалким уродом, готовым продаться дьяволу, но также наделяет социальными чертами, рассказывая родословную этого жестокого феодала. Если в оригинальной балладе фигурирует одно только имя — самого Халевина, то у Костера имена имеют все действующие лица. Значительное место уделено изображению бытовых сцен в доме Халевина и в доме отважной Махтельт. Из добавленных в густую ткань повествования персонажей особенно важны два. Во-первых, романтически-фольклорный каменный человек, Повелитель камней, давший Халевину его волшебную песню и серебряный серп, чтобы вырезать сердца у девственниц, чья кровь способна наделять тщедушного злодея силой и красотой. Этот же Повелитель определяет в конце легенды проклятие каменному сердцу злодея. Во-вторых, юная Анна-Ми (имя, навеянное другой старинной балладой), служанка и наперсница Махтельт, поддавшаяся пению Халевина и потому погибшая. Введение в действие Анны-Ми позволяет автору обойти стороной тот сомнительный сюжетный поворот древней баллады, который как раз и привлек Нейхофа: в костеровской легенде Махтельт идет к Халевину не под влиянием его чар, а с сознательным намерением отомстить за подругу и за брата — для революционного сознания Костера значительно более достойная мотивация.

Вставные эпизоды позволяют будущему создателю «Легенды об Уленшигеле» затронуть в легенде о Халевине практически любую волнующую его тему. Так, одна из убитых впоследствии девственниц рассказывает, что ей пришлось бежать из Брюгге: «Священник хотел отправить меня на костер за то, что на шее у меня

коричневое пятнышко, величиною с горошину. Он говорит: это знак того, что я вступила в плотскую связь с дьяволом. А я его никогда и не видела...»²¹ Поистине мастерское вплетение антиклерикального мотива — словно это цитата из «Легенды об Уленшпигеле» — в сюжет языческой по духу баллады.

Хоть пьеса Нейхофа и не так густо населена, как легенда Костера, действующих лиц в ней все же больше, чем в балладе. Как и в балладе, ни у кого, кроме Халевина, нет имен; принцесса названа в соответствии с 3-й строкой баллады «Королевским дитя», — это важно для Нейхофа, потому что в его поэтической системе образ ребенка, в отличие от взрослых неиспорченного и обладающего природной мудростью, занимает едва ли не центральное место. Кроме конюха, у которого королевская дочь берет коня, в действие введен, как в античной драме, хор («Голоса»), а также двойники главных персонажей: Голос Халевина и Голос Королевского дитя. Двойники живут своей собственной жизнью: разговаривают друг с другом еще до того, как Королевское дитя отправляется в лес, по несколько раз проигрывают происходящие между главными героями диалоги и обнимаются, когда голова уже отрублена. Эти голоса, в сочетании с Голосами хора, знающими обо всех событиях наперед и постоянно шушукующимися, создают эффект лесного многоголосья (большинство сцен происходит в лесу), почти птичьего гомона, первичного по отношению к действиям явившихся в лес людей. Подобное раздвоение, при котором духовная часть человека самостоятельна и знает больше, чем его телесная часть, описано в упоминавшемся выше «Пере на бумаге». Разумеется, в конце пьесы, когда отрубленная голова уже стоит на столе, Халевин (с ремаркой: «невидимый») продолжает петь ту же песню о своем одиночестве, что и в начале.

Так же как и Костер, Нейхоф вышивает по канве балладного сюжета всеми темами и образами, которые его в то время волнуют. Если описанные выше темы — завораживания звуками, мудрого и сильного дитя, самостоятельно поющих голосов, а также образ винтовой лестницы в башне, где наряжается принцесса, — либо органичны, либо уже присутствуют в оригинальной балладе, то другие темы и образы, регулярно встречающиеся в поэзии Нейхофа и служащие для него «переключателями» в метафизический план, — море, ветер, оса/пчела, нерожденное дитя — несколько искусственно, но при этом весьма искусно вставлены просто-напросто в разговоры действующих лиц.

В пьесе Нейхофа все очень красиво: не только сама принцесса и одежда обоих главных героев (о чем говорится в балладе), но и пронизанный солнечными лучами лес, и скакун принцессы, и рассказанная Халевином притча о юноше-дереве и девушке-рыбе, и отношения между главными героями (особенно их голосами). Поля с виселицами нет вовсе, и даже голову Халевину принцесса отрубает не на глазах у зрителя, а в оружейном погребе. На фоне такого акцента на красивое в пьесе эстета Нейхофа становятся особенно

заметны те уродства и жестокости, которые выделил в балладе и усугубил, призывая бороться с ними, романтик и реалист Костер.

Таким образом, мы увидели, что средненидерландской «Песне о Халевине» присущи практически все жанровые черты баллады, описанные М. И. Стеблин-Каменским на скандинавском материале. При сравнении двух относительно поздних обработок этой баллады выяснилось, что оба автора использовали изначальный сюжет лишь частично: фактически каждый из них выбрал для себя свою половину, а другую половину обоим пришлось немного сгладить. Точно так же один из авторов воспринял и развил изящные грани баллады, а второй — жестокие и мужественные. Но и для Костера, и для Нейхофа обращение к древнему тексту оказалось плодотворным, так как приблизило обоих к созданию их шедевров — «Легенды об Уленшпигеле» и «Аватера», работая над которыми они оба также отталкивались от средневековых текстов.

Приложение

Хейр Халевин

- 1 Хейр Халевин песни распевал,
К себе красавиц зазывал.

И услышала песни эти
Принцесса, краше всех на свете.
 - 5 Она пошла к отцу тотчас
«Позвольте в лес сходить хоть раз?»

«Нет, дочка, к лесу не ходи,
Оттуда нет назад пути».
 - 10 И к матушке пошла спроситься
«Позвольте в лес мне прокатиться?»

«Ты к лесу, дочка, не ходи,
Оттуда нет назад пути».
 - 15 «Ты к Халевину не ходи,
Оттуда нет назад пути».
 - 20 Она предстала перед братом:
«Позволь пройтись перед закатом!»

«Хоть к черту на рога ступай,
Но честь семьи не запятнай
И в грязь корону не роняй».
- Она пошла к себе в светлицу,
Чтобы получше нарядиться.

- 25 Что на себя она надела?
Рубашку шелкову на тело.
А что повесила на пояс?
Из золота широкий пояс.
А платье красное с каймой?
Расшила нитью золотой.
- 30 Но чем украсила накидку?
Нашила жемчуга на нитке.
А что на кудрях засияло?
Ее корона золотая.
- 35 Затем у конюха отцова
Взяла коня она гнедого.
И на коне верхом принцесса
Скакала с пением по лесу.
Проехав лес до середины,
Вдруг повстречала Халевина.
- 40 Коня к стволу он привязал.
Тут страх принцессу обуял.
«Приветствую в моем лесу
Как гостью девицу-красу,
Сядь, расплети свою косу».
- 45 Принцесса косу расплела,
Принцесса слезы пролила.
А дальше ехали вдвоем,
Беседуя о том-о сем.
- 50 На поле, лесом окруженном,
Висят на виселицах жены.
Здесь Халевин сказал сердито:
«Ты хороша и родовита,
Скажи, как хочешь быть убита».
- 55 «Что ж, если можно выбирать,
Смерть от меча хочу принять.
Но скинь свой вышитый кафтан,
Девичья кровь бьет, как фонтан,
Жаль твой нарядный пачкать стан».
- 60 Стал он снимать кафтан едва —
К ногам скатилась голова,
И обагрилася трава.
Язык его заговорил:
«Найди во ржи мой рог, — просил,
И протруби, что станет сил!»
- 65 «По ржи не буду я гулять,
Твой рог не буду я искать,
Убийцы просьбу выполнять!»

- «Под виселицей погляди,
И с мазью баночку найди,
70 Намажь мне шею впереди!»
- «Не буду мази я искать,
Не буду шею врачевать,
Убийцы просьбу выполнять!»
- Вот, голову держа в руке,
75 Ее помыла в ручейке.
- И на коне верхом принцесса
Скакала с пением по лесу.
Проехав лес до середины,
Мать повстречала Халевина.
80 «Ты моего видала ль сына?»
- «Хейр Халевин уж на охоте.
Он не нуждается в заботе.
А голова его мертва,
В лесу проухала сова,
85 Красны от крови рукава».
- Подъехав к замку точно в срок,
Принцесса протрубила в рог.
И счастлив был король-отец,
Что дочь вернулась наконец.
- 90 Поставил голову на стол,
И долго пир победный шел.

(Перевод И. Михайловой)

¹ Скандинавская баллада / Подг. Г. В. Воронкова, Игн. Ивановский, М. И. Стеблин-Каменский. Л., 1978; *Стеблин-Каменский М. И.* Баллада в Скандинавии // Скандинавская баллада. Л., 1978. С. 211–243.

² Единственный известный нам русский перевод всего одной средненидерландской баллады (Галевин: Фламандская народная песня / Дополнение // *Костер Ш. де.* Фламандские легенды. М., 1975. С. 227–230) выполнен через французский язык-посредник и содержит неточности.

³ Относительно подробно — на полутора страницах, правда с неточностями, нидерландские баллады описаны только в одной русской книге: *Ошис В. В.* История нидерландской литературы. М., 1983. С. 37–38.

⁴ Там же. С. 37.

⁵ Перевод выполнен по изданию: Van Heer Halewuy // *Knuvelder G. P. M.* Bloemlezing Nederlandse letterkunde. 's Hertogenbosch, 1969. P. 57–60

⁶ Здесь и далее при многократном цитировании статьи М. И. Стеблин-Каменского номера страниц будут ставиться прямо в тексте. При этом мы используем следующее издание: *Стеблин-Каменский М. И.* Баллада в Скандинавии // Скандинавская баллада. С. 211–243.

⁷ *Пропл В. Я.* Морфология волшебной сказки. М., 2001. С. 107.

⁸ *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха. М., 1989. С. 115.

⁹ *Ошис В. В.* Указ. соч. С. 37.

- ¹⁰ Жирмунский В. М. Глава 14. Лирика // Алексеев М. П. и др. История зарубежной литературы — Средние века. Возрождение. Изд. 3-е. М., 1978. С. 172.
- ¹¹ Русский перевод: Костер Ш. де. Сир Галевин // Костер Ш. де. Фламандские легенды. М., 1975. С. 56–129.
- ¹² Nijhoff M. Heer Halewijn. Een gedicht in negen tableaux // Nijhoff M. De pen op papier. Verhalend en beschouwend proza, dramatische poezie. Amsterdam, 1994. P. 109–141.
- ¹³ Восторженный отзыв об «Аватере» Нейхофа см. в кн.: Бродский И. А. Как читать книгу // Бродский И. А. Письмо Горацию. М., 1998. С. 13. Три обширные публикации переводов из Нейхофа, в том числе поэм «Аватер» и «Время Ч», а также прозаических сочинений «Перо на бумаге» и «О собственном творчестве», см. в журнале «Звезда»; с 1999 г. в Петербурге ежегодно проводятся «Нейхофовские чтения» с участием русских и голландских поэтов и литературоведов.
- ¹⁴ См., например, анонимный обзор «Голландские юмористы» // Вестн. иностр. лит. 1896. № 2. С. 213–214; а также: Половцева Е. Н. Предисловие к публикации: Фредерик ван Эден. Маленький Йоганнес // Вестн. Европы. 1897. № 10. С. 550.
- ¹⁵ Цит. по: Черневич М. Н. Шарль де Костер и его «Фламандские легенды» // Костер Ш. де. Фламандские легенды. М., 1975. С. 257.
- ¹⁶ Nijhoff M. Over eigen werk // Nijhoff M. De pen op papier. P. 262.
- ¹⁷ Цит. по: van den Akker W., Dorleijn G. Aantekeningen // Nijhoff M. De pen op papier. P. 276.
- ¹⁸ Цит. по: Черневич М. Н. Указ. соч. С. 265.
- ¹⁹ См. издание этого, возможно, более архаичного варианта баллады: Lied van Heer Halewijn // Lodewick H. J. M. F. Literatuur. Geschiedenis en bloemlezing. Eerste deel. 's Hertogenbosch, 1969. P. 44–46.
- ²⁰ Так его характеризует З. Т. Гражданская (История зарубежной литературы XX века. М., 1989. С. 116).
- ²¹ Костер Ш. де. Указ. соч. С. 83.