

яна з'яўляецца струнным музычным інструментам, то сімвалізуе імкненне чалавека, народа да светлага, радаснага, бестурботнага жыцця, як расліна цягнецца да сонца.

Мы схіляемся да думкі, што імёны «Апалон» і «Купала» маюць адзіны карань. Але чамусьці іх этымалогія, за выключэннем адзінкавых выпадкаў, ніколі не параўноўвалася даследчыкамі ў такім накірунку¹⁰. Дарэчы, славянскі бог Купала таксама сімвалізаваў сонца – сонца летняе – і ў яго гонар дагэтуль праводзяцца святы, якія на пачатку мелі даволі смелую эратычную афарбоўку.

У свіце Дыяніса быў яшчэ адзін бог, якому прыпісваецца стварэнне новай разнавіднасці флейты – сірынгі. Яго імя – Пан. Ён увасабляў, як і Дыяніс, мужчынскі пачатак, але з другога боку меў, як і Апалон, рысы архаічнага, даалімпійскага бога Прыроды – прыгожай, некранутаі, цнатлівай. У гэтай сувязі існуе ў грэчаскай міфалогіі цудоўны апавед. Адноўчы Пан пакахаў німфу Сірыngu. Але тая спалохалася яго знешняга выгляду (па ўяленню грэкаў, Пан быў рагаты, з казлінымі капытамі і кудлатай поўсцю на целе) і папрасіла бога ракі ўратаваць яе. Так німфа пераўтварылася ў трыснёг. З гэтай расліны і зрабіў Пан інструмент, які стаў называцца імем німфы – сірынга. У часы, калі бог іграў на ім, суцішвалася ўсё навокал. Німфы, дрыяды, арыяды, сядоучы побач, слухалі поўную замілавання і спачування трагічную гісторыю кахання. Ніхто больш не папохаўся Пана, бо не можа прынесці шкоду той, чыя душа напоўнена такім пяшчотным пацуццём.

У гэтай сувязі можна ўспомніць сусветна вядомы казачны матыў «дзяўчына і звер» і яго літаратурныя апрацоўкі («Прыгажуня і пачвара» Л. Дэ Бамона, «Бяляначка і Ружачка» братоў Грым, «Пунсовая кветачка» А.Аксавава). Але ў легендзе пра Пана і Сірыngu выразна адчуваецца матыў «дрэва на магіле»: дудка, зробленая з галінкі дрэва, якое вырастае на месцы пахавання бязвіннай ахвяры, сама выкрывае забойцу. У сучаснай літаратуры гэты матыў, надаўшы яму псіхалагічную нагрукву, цудоўна выкарыстаў майстар дэтэктыва В.Пронін у сваім творы «І заспявала свірэль чалавечым голасам...».

Разглядаючы ролю гука ў стварэнні і развіцці Сусвету, магчыма выйсці на розныя тэарэтычныя пытанні. У дадзеным артыкуле мы толькі акрэслілі кірункі даследавання адной з праблем, якія ўзнікаюць пры вывучэнні сусветнай міфапаэтычнай спадчыны.

¹ Афанасьев А. Н. Живая вода и вещее слово. М., 1988. С.305–306.

² История и религия. Мн., 1995. С.292.

³ Шамякіна Т.І. Гісторыя сусветнай эстэтычнай і літаратурна-тэарэтычнай думкі. Мн., 1991. С.5

⁴ Успенский П. В. В поисках чудесного. СПб., 1992. С.154.

⁵ Лойка А. А. Гісторыя беларускай літаратуры: Дакастрычніцкі перыяд. Мн., 1989. Ч.1 С.264.

⁶ Гл.: Мифы народов мира. В 2 т. Т.2. М., 1992. С.460.

⁷ Лаводле: Шамякіна Т.І. // Роднае слова. 1992. №12. С.44.

⁸ Гл.: Кон И. С. Введение в сексологию. М.; 1989. С.94.

⁹ Гл.: Цивьян Т. В. // Этнические стереотипы мужского и женского поведения. СПб., 1991. С.78–79.

¹⁰ Гл.: Кавалёва Р. М. // Весн. Беларус. ун-та. Сер.4. №3.

Г.АУЭРСВАЛЬД, А.А.ЛОЙКА

ПЕРАКЛАДЫ ТВОРАЎ Ф.ШЫЛЕРА І Ё.В.ГЁТЭ Ў КАМПАРАТЫЎНЫМ АСПЕКЦЕ

1. Ці мужыцкая “Мужыцкая серанада” Ф.Шылера?..

Наперш згодзімся з думкай украінскага даследчыка нямецкай паэзіі Грыгорыя Кочура, які ў прадмове да зборніка выбранай лірыкі Фрыдрыха Шылера ў перакладах на украінскую мову пісаў: “Тым, хто звык традыцыйна ўяўляць сабе Шылера як паэта высокіх, ідэальных парыванняў, пэўнаю неспадзянкаю ў яго творчасці будуць такія вершы, як “Мужыцкая серанада”, такія вершаваныя жарты, як “Помста муз”¹. Іншымі словамі, кожнага можа здзівіць тое, што Шылер-рамантык быў яшчэ і гумарыстам, ды ледзь не побытавага рэалізму. Украінскі перакладчык Мікола Лукаш даў першаму з успомненых Г.Кочурам жартоўных твораў Шылера некалькі відазмененую назву – “Сельская серанада”. Сельская,

то ўжо не мужыцкая, хоць на сяле жылі менавіта мужыкі, але іх называлі і сялянамі, а ў Германіі – баўэрамі.

Рускі ж перакладчык той жа серанады Л.Гінзбург аддаў перавагу назве “Мужіцкая серенада”, а мог бы спыніцца і на азначэнні “крэстьянская”. Аднак “мужіцкое” у рускай мове мае свой акрэслены імідж, і не без таго, што прыніжае годнасць сяльчанина, бачыць у мужыку сацыяльна-супрацьпастаўленае двараніну як “белай костцы” больш грубае, неабцёсанае, кажуховае і менавіта больш простанагоднае, чым уласна народнае.

Што да беларусаў XIX–XX стст., то праблема “мужычага”, “мужыка” была тут, пэўна, першаступеннаю: вобраз мужыка ў беларускай літаратуры быў скразным, цэнтральным. Першым друкаваным творам Янікі Купалы быў верш “Мужык”. Беларускаю нацыю У.І.Ленін адносіў да так званых мужыцкіх. Верш Янікі Купалы “Мужык” быў маніфестацыйным; ён якраз адстойваў высокую чалавечую годнасць мужыка, якога ў Беларусі іначай, як варонай, дурным мужыком прадстаўнікі вышэйшых слаёў грамадства не называлі. Таму менавіта ў беларуса і магло ўзнікнуць пытанне, ці мужыцкая “Мужыцкая серенада” Ф.Шылера? Так сказаць, комплекс мужыка, унутраны пратэст супраць таго, што ставіць яго ў няпаўнацэнны рад, – комплекс няпаўнацэннасці, які не можа не параджаць адруху, супраціву, жадання нешта ўдакладніць і паставіць на сваё месца.

Рускі перакладчык Л.Гінзбург, відаць, згадзіўся з мужыцкай існасцю “Мужыцкай серенады”, калі захаваў менавіта гэтую назву. Аўтар жа “Заўваг” да кнігі перакладаў лірыкі Ф.Шылера на рускую мову М.Вільмант быў, на нашу думку, больш дакладны, калі зазначаў: “Напісана па ўзору сатырычнага гарадскога фальклору, які пацешваўся над сялянскай любоўнай лірыкай, якая на грубы лад наследавала галантным песням рыцараў-мінезінгераў”². Значыць, “па ўзору сатырычнага гарадскога (падкрэслена намі – Г.А., А.Л.) фальклору”, і таму гэтая серенада ўжо гарадская, а не сельская, бюргерская, а не баўэрская.

Ды М.Вільмант піша аб серенадзе Ф.Шылера і як “пацесе над сялянскай любоўнай лірыкай...” Тут зноў размова ідзе аб пацесе гараджаніна над сяльчанинам, і якія тады падставы, каб серенаду прысвячаць таму, з каго пацяшаюцца, а не таму, хто пацяшаецца? І, значыць, серенада Ф.Шылера гучыць не з вуснаў сельскага чалавека, а гарадскога – з вуснаў гараджаніна, які “на грубы лад” высмейваў, па-першае, галантную лірыку рыцараў-мінезінгераў, па-другое, – ускосна, – і героя-сяляніна, які рашаў упадабніцца ў тонкасцях каханя да тых жа рыцараў.

“Грубы лад” гэты, аднак, менавіта таму, што грубы, не проста грубіянам рабіў, так сказаць, лірычнага героя серенады Ф.Шылера. Ад грубіяна тонкая мяжа да хама, хамулы, і тут ужо – абражальнае для сяляніна, для мужыка. Рускі і украінскі перакладчыкі серенады Ф.Шылера на тое, уласна, і пайшлі, калі серенаду Шылера назвалі адзін – мужыцкаю, другі – сельскаю. А што мы маем у самага Шылера, калі не браць пад увагу загаловак яго гумарыстычнага твора?

Серенада гэтая, калі быць дакладнымі, зусім не серенада, а пародыя на яе – шылераўская пародыя на выэлімініраванае, псеўдагалантнае мінезінгерства, шылераўскае яго высмейванне. Важна падкрэсліць, што твор Ф.Шылера – менавіта пародыя на жанр серенады, на пэўны “размастачаны”, эпігонны, шаблонны стыль. Асветніцтва любіла “энеіды навыварат”, іраічныя, а не гераічныя паэмы. Нечым тыпалагічна падобная да іроікамічных паэм Асветніцтва і іроісеренада рамантыка Ф.Шылера. Пры гэтым высмейваецца не столькі герой, колькі інфляцыя жанру, стылю.

Дарэчы, у гэтым рускага перакладу зусім няма мужыцкіх, сельскіх дэталей. Герой тут сацыяльнай акрэсленасці не займеў. “Шляпа и камзол” – гэта хутчэй аксесуары гарадскога франта, а ніяк не сельскага. Іншымі словамі, перакладчыку трэба верыць па назве серенады, што яна мужыцкая. Украінскі перакладчык, наадварот, сельскасць серенады ўяўляе ўжо тым, што ставіць заляцальніка “कोलो... хати”, дае яму, як украінскаму ўхажору, у рукі дуду (у рускім перакладзе ён толькі п’яе, крычыць: “хватит пить!”). Украінскасць, сялянскасць надаюць перакладу Міколы Лукаша і ўжытыя ім паэтычныя вобразы радна, зварот да дамы сэрца ў клічным склоне: “Дівко!..”, паўтораны чатыры разы. Украінскі перакладчык, такім чынам, назву серенады як сельскай падмацаваў рэчыўнай фактурай. Але герой у ёй таксама сацыяльна не акрэслены, і ён, трэба сказаць, больш сціплы, менш грубы, – нават і не зразумець, чаму ж гэта яго прадмет заляцанняў вылівае на яго памыі, калі ён яе ўсё песенна-украінскім “Дівко!..”

выклікаў і перад памыямі толькі раз абазваў: "Дівко, чортова мано..." Рускі перакладчык лепш перадаў дынамічнасць руху, даў градацью зваротаў, нарошчваючы іх грубасць па меры раздражнёнасці серанадчыка: спачатку ён велічае яе "бабой", а потым ужо "дурай" і "стервой". Ёсць за што герайні зазваваць і выліць на ўхажора памыі! Трэба сказаць, што і аблітыя памыямі ўхажоры рэагуюць у розных перакладчыкаў па-рознаму. Так, у Міколы Лукаша: "Щось липуче... Що воно? Добре, як помый! А стократ же твою ма... Капосне дівчище!.. Западись ты, сатано..."³ У Л. Гінзбурга:

Тьфу ты, черт! Дождусь ли дня?..
Только что со мною?
Эта ведьма на меня
Вылила помои!..
Сколько я истратил сил,
Холод, голод, дождь сноси!
Ради той чертовки!
Дьявол в юбке...⁴

Колькасна лаянкі ў рускага перакладчыка ўдвая больш, і яна – да стылю, да большых эмацыянальнасці і "псіхалагічнасці" адпаведна. Але менавіта суадноснасць грубых сродкаў і эпітэту "мужыцкая" таксама робіць сваю справу: грубасць звязвае з мужыком, хай, можа, і без знарокавасці, але кідаючы цень на яго – цень, уласна, на ясны дзень, бо мужык, мужыцкае тут ні пры чым.

Асобна трэба сказаць пра майстэрства перадачы абодвума перакладчыкамі вытанчанай формы серанады Ф. Шылера (чатыры дванаццацірадковыя строфы з рыфмай: *ababccdeedff*). У вялікага нямецкага паэта мастацкі эффект у найбольшай ступені менавіта і давала сінтэзіраванне палярнага – вытанчанай паэтычнай формы і грубаватага прастамоўя, лаянкі і "памыяў". Суадносіны з уласна мужыцкім ці ўласна сельскім тут былі на другім плане – яны не выпукляліся, як рускім і ўкраінскім перакладчыкамі. Як ужо гаварылася, парадзіравалася літаратурная з'ява – гэта было першасным. Рускі перакладчык увогуле захваў і развіў, чаго няма ва ўкраінскага перакладчыка, матыў сораму перад светам, калі ўвёў у пераклад пытанне:

Иль я попросту дурак,
Чтоб всю ночь срамитесь так
Перед целым светом?

Вось гэтае пытанне па-свойму выдае лірычнага героя як мужыка – з комплексам мужыцкага менталітэту. Але можна ўспрыняць яго і як асобу агульначалавечага плану: любому закаханаму юнаку яно можа на вусны трапіць. А ў шылераўскім выпадку ўсе перажывальныя пасажы, складваючыся дзеля парадзіравання літаратурнага прататыпу, увогуле выходзілі за дужкі асмейвання якога-небудзь сацыяльнага тыпажу.

Увогуле ў пародыі свае законы. Пародыя, звязаная з героем, вачыма якога аўтар паглядае на свет, часта бывае, што і ўзвышае таго героя, робіць яго станоўчым, як, напрыклад, палясоўшчыка Тараса ў паэме "Тарас на Парнасе". У Якуба Коласа ж, напрыклад, у вершы "Каханне" – таксама ж лірычны герой, які звяртаецца да паненкі Ганны па-мужыцкі, ад таго не абяртаецца ў мужыкахама. Якуб Колас, як і Ф. Шылер, выкарыстоўваючы рэаліі сялянскага побыту, таксама парадзіраваў раманс – жанр тадышніх дваранскіх салонаў у іх несуданесенасці з "грубасцю" сельскага побыту, дзе п'е не салавей, а дзярэ ў лузе горла драч, у сценку хлява стукае кныр-маркач, а лірычны герой здымае з ног лапці, каб яго "ганучкі ў Нёман мыць панясла" ягоная аблюбяніца. Так што сваім камікаваннем у вершы "Каханне" Якуб Колас ішоў, па-сутнасці, і за прыкладам Ф. Шылера з яго жартоўнай серанадай. Але Якуб Колас не называў свой гумарыстычны твор з сялянскай атрыбутыкай "Сельскім каханнем" ці "Мужыцкім каханнем". Бо то была мастацкая ігра, забавляльнае на тэме і форме, парадзіраванне. І быў бы, канешне, канфуз, калі б іншамоўныя перакладчыкі коласаўскага верша "Каханне" раптам назвалі яго "Вясковае каханне" ці "Мужыцкае каханне". Такім чынам, назва перакладу – рэч вельмі адказная.

Нарэшце адзін з аўтараў гэтага артыкула лічыць нялішнім растлумачыць чаму ён сам не зрабіў мастацкага перакладу парадыйнай серанады, а напісаў верш-наследаванне паводле яе і ўключыў гэты верш у томік выбранага Ф. Шылера? Па-першае: наследаванне – адна з формаў перакладу. Па-другое

звяртанне да паралельных недакладных перакладаў заахваціла да іх параўнаўчага аналізу. Па-трэцяе, галоўную ролю адыграла тое, што гэты маленькі шэдэўр Ф.Шылера мне вельмі спадабаўся і выклікаў жаданне займець менавіта шылераўскую "Мужыцкую серанаду". А каб яе мець, трэба было адступаць ад Ф.Шылера настолькі, што мастацка перакладу ўжо не было б. І тут выручала адно – мажлівасць стварыць наследаванне, і не пад сельскае "падагнаць" яго, як ва ўкраінскага калегі, а менавіта пад мужыцкае. Вытанчаная форма дванаццацірадкавай страфы адкідалася, спрашчалася рыфмоўка, але беларуска-фальклорныя, каларытна-сялянскія паэтычныя дэталі нарошчваліся. У цэлым у беларускім варыянце-наследаванні ў выніку засталася і яе першасная шылераўская парадыйная накіраванасць супраць мадрыгалства, і ёсць у ім усе падставы называць наследаванне "Мужыцкай серанадай".

2. Ці нямецкая "нямецкая балада"??

Балада на нямецкай мове, дакладней будзе сказаць – нямецкамоўная балада, стала нацыянальнай цераз тыпалагічныя змяненні, якія ўвялі ў яе Ё.В.Гётэ і Ф.Шылер. "Фульскі цар" першага, зроблены на гісторыі Элады, – гэта, канешне, балада з антычным, анямечаным героем. У Ё.В.Гётэ і "Цар эльфаў" – па прата тыпнаму сюжэту – балада не нямецкая, бо з гісторыі Даніі. Але як першая, так і другая балады – вышэйшае дасягненне нямецкай класічнай паэзіі, бо менавіта яны ўвасобілі баладна-нямецкі дух, асабліва "Цар эльфаў", у якім запознены коннік скача менавіта ў наваколлі Ены, на той бок рэчкі ў Дорнбургу, і ўжо сама прывязка да мясцовага пейзажу рабіла сваю справу. (Рускі перакладчык балады пераназваў яе "Лясным царом", і ў яго зусім па іншым – па расійскім лесе – скача коннік, а эльфаў – насельнікаў алешнікаў – і следу не засталася.) Ды пейзаж тут, напэўна, мае другарадную ролю, бо ўласна ж гётэўска-нямецкі дух балады В.А.Жукоўскі ў сваім перакладзе перадаў. У яго "Лясным цары", як і ў арыгінале, міфалагічны вобраз жывы, па народных уяўленнях пададзены. Унутраны свет хлапчука, які памірае-трызніць на руках у ездака – гэта ён менавіта рамантычна-баладнага складу, духу. Яздох уласна ў рамантызм не верыць. Ён тлумачыць сыну, што рэальна навакол іх адбываецца: шлейфам туман паўзе, "у зжухлым лісці віхор гудзе", "старыя вербы шарэюць там". Гэтым пэўным чынам намечаны ўжо канфлікт рэальнага з прывідным, асветніцтва з рамантызмам Сярэднявечча. Але ў цэлым балада Ё.В.Гётэ "Цар эльфаў" класічна-рамантычная не сярэднявечнай рамантычнасцю, а сітуацыяй, падзеяцэронасцю драматызму, трагізму. Бацька, які ратуе сына і не ў змозе яго выратаваць, сапраўды велічна-рамантычны герой. І ў выніку якраз сітуацыя і разгортванне напружаных рэальных пачуццяў робяць твор цэласным, мастацкім. Прычым рэальны ў баладзе не толькі бацька, яго драма і навакольны пейзаж, але і прывіднае трызненне дзіцяці, якое памірае. І усё ж гэта рэалізм незвычайнага, надзвычайнага, звязанага з вышэйшымі момантамі жыцця чалавека – любоўю і смерцю.

Гэтыя ж моманты жыцця апяваюцца Ё.В.Гётэ і ў баладзе "Фульскі цар": каханне, смерць, апошні глыток з кубка – перадсмяротнага дару цару ад ягонай каханкі. "Піў з кубка, бачыў вочы Каханай прад сабой". Кубка, як самога кахання, нікому ў спадчыну не перадасі. Таму гэты кубак і шпурляе цар у бездань. У віры тоне кубак – памірае цар. Як бы да каханай ляціць у вір кубак і апошнім уздыхненнем яго ўласнік – фульскі цар.

Іншага складу балады Ё.В.Гётэ "Шукальнік скарбаў" і "Вучань чарадзея", якія развенчаваюць шабашнасць рамантызму: першая – адкрыта дыдактычна ("...Кінь дудлівыя замовы, марных не пястуй надзей... Дзень – рабоце, ноч – спацыну, Праца – скарб твой, радасць чыну, Кожны ў працы чарадзея!"), другая – усімі камічнымі перыпетыямі недарэчнага чалядніка-чарадзея, якога нарэшце павучае Маэстра: "Прад бацькам у чысцец, сыноч, не прыся!.." Па-за маралістычнымі канцоўкамі абедзве балады антуражна прымхава-сярэднявечныя – з матывамі дамаўлення з д'яблам, дачы яму падпіскі ўласнай крывёю, з апісаннем магічных дзеянняў апаўночным часам:

Я абвёў, як трэба, кола,
Распаліў касцёр, як золак,
Костак мінуў туды, зёлак,
Прашаптаў услед заклён...
(“Шукальнік скарбаў”)

Заклёны ведае і вучань чарадзея з аднайменнай балады, вось толькі, як спыняць нячыстую сілу, ён прызабывае і таму трапляе ў сітуацыю, вартую жалю.

Трэба спецыяльна падкрэсліць, што амаль усе балады Гётэ віртуозна-песенныя: яны ці ўвогуле катрэнна-сказава-песенныя, як “Фульскі кароль”, ці драматызавана-песенныя, з дыялогам, як “Цар эльфаў”, ці гуллыва-песенныя, як “Лавец шчуроў”. За кошт дынамічных заклёнаў з адмысловай рыфмоўкай блізка да карнавальных рыфмаў гучыць “Вучань чарадзея”. “Бог і баядэра (Індыйская легенда)” таксама песенна-сагавая. Усім гэтым Ё.В.Гётэ надаў нямецкай баладзе песеннасць, зацвердзіўшы яе як рысу нацыянальнай класічнай балады. Прычым якраз гэтай рысай нямецкая літаратурная балада найбольш дэманстравала сваю сувязь з фальклорам – з яго кампазіцыйна-метрычнымі формамі, а не з сюжэтамі, як гэта сталася ў баладах Адама Міцкевіча.

Увогуле польскія балады так званыя ці беларускай ці ўкраінскай рамантычных школ першай паловы XIX ст. абаяліся перш за ўсё на фальклорныя сюжэты – песенна-бытавыя, гістарычна-легендарныя, прымхава-фантастычныя – менавіта мясцовыя, тутэйшага паходжання. Тыпалагічна таксама ў цэлым сталі затым развівацца і нацыянальна-беларускія і ўкраінскія балады. Адам Міцкевіч стаў ім адным з першаўзораў. У XX ст. яны зжылі ўплыў на сябе давяральных адносін да чыцця, да ірацыянальнага, містычнага як перажыткава-сярэднявечнага. Але ў XIX ст. гэтай сваёй існасцю – мецінай Сярэднявеччам, яго ідэалізмам і містыцызмам (з беларускай літаратуры ўспомнім, для прыкладу, баладу 40-х гадоў Аляксандра Рыпінскага “Нячысцік”, баладу Францішка Багушэвіча са зборніка 1894 г. “Хцівец і скарб на святога Яна”) – яны супрацьстаялі ўвесь час рацыяналістычнасці, асветніцкай разумнасці балад Ё.В.Гётэ і асабліва Ф.Шылера.

Балады Ф.Шылера, як гэта мы ўжо бачылі, аналізуючы “Нырца” ды супастаўляючы яго з “Ібікавымі журавамі”, “Пярсцёнкам Палікрата”, увогуле былі больш драматы ідэй. Баладная форма ставілася тут на службу асветніцтву, рабіла яе мудрай, філасофскай. Прычым у Ф.Шылера вельмі заўважны пераход ад сюжэтнага верша да балады, якая пішацца дзеля той жа мэты, што пісаліся вершы анталагічна-сюжэтныя. Гэты пераход можна заўважыць, калі анталагічны верш Ф.Шылера 1780 г. “Развітанне Гектара” ці “Барі Грэцыі” (1788) ці “Свята пераможцаў” (1803) супаставіць з ягонымі ж, пабудаванымі на антычных сюжэтах, баладамі.

Увогуле, балады Ф.Шылера можна паставіць у першы рад пры доказе ступені нямецкасці нямецкай балады. Бо па сюжэтах шылераўскія балады амаль усе – замежныя; аснову сюжэта балады “Пальчатка” складае здарэнне пры двары французскага караля Францыска I; аснова “Нырца” узыходзіць да сярэднявечнага падання аб сіцылійскім нырцы Мікалаі, па мянушцы Рыба; “Надвескае галашэнне” напісана па матэрыялах англійскага падарожніка Джона Карвера “Падарожжа ў глыб Паўночнай Амерыкі”. Найбольш, праўда, сюжэтаў Ф.Шылер пачарпнуў у антычнай Эладзе – з гісторыі Троі, з лёсу паэта Ібіка (жыў каля 550 г. да н.э.), з твораў Герадота (пра пярсцёнак Палікрата). І ці не ў адной толькі баладзе пра рыцара Тагенбурга, удзельніка крыжовых паходаў (угадваецца лёс земляка Ф.Шылера), – сюжэт айчыны, а не замежны.

Дык па сюжэтах нямецкія балады Ф.Шылера не нямецкія? Яны нямецкія яшчэ ў большай ступені, чым балада аб аўтахтэне Тагенбургу! Бо яны – нямецкія духам, па-гегельянску нямецкія, па тым, як нямецкая нацыянальная ідэя прыўлашчыла, зрабіла сабе спадчыннаю, уласнаю Антычнасць і Сярэднявечча, Рамантызм і Асветніцтва. Балады-драмы Ф.Шылера як бы супрацьстаялі баладам-песням, карнавальным сагам Ё.В.Гётэ, але гэтае супрацьстаянне было дапаўненнем, давяўленнем нямецкай балады. У выніку нямецкая балада стала двухаблічнай, падобнай богу Янусу – іпастасцю з двума профілямі пры адзінай нямецкасці духу.

¹ Фрідрых Шіллер. Лірика. Київ, 1967. С.8.

² Фрідрых Шиллер. Лирика. М., 1964. С.146.

³ Фрідрых Шіллер. Лірика. С.85.

⁴ Фрідрых Шиллер. Лирика. С.26.