

Уже этот анализ позволяет утверждать, что СПО нельзя отождествлять с другими типами оценки. Хотя, учитывая неоднозначность классификационных критериев, следует признать особе место СПО в системе оценочных значений.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М.: ЯРК, 1999. 986 с.
2. Васильев Л. М. Системный семантический словарь русского языка. Предикатная лексика. Вып. 1. Уфа: Вост. ун-т, 2000. 200 с.
3. Ермаков С. В., Ким И. Е., Михайлова Т. В., Осетрова Е. В., Суховольский С. В. Власть в русской языковой и этнической картине мира. М.: Знак, 2004. 408 с.
4. Ивин А. А. Основы теории аргументации. М.: ВЛАДОС, 1997. 352 с.
5. Карамова А. А. Оценочная общественно-политическая лексика и фразеология современного русского языка (вторая половина XX века). Уфа: РИО БашГУ, 2004. 158 с.
6. Михалёва О. Л. Политический дискурс: Специфика манипулятивного воздействия. М.: Книжный дом ЛИБРОКОМ, 2009. 256 с.
7. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М.: «ИТИ Технологии», 2003. 944 с.
8. Чудинов А. П. Политическая лингвистика. М.: Флинта: Наука, 2007. 256 с.

REFERENCES

1. Arutjunova N. D. Jazyk i mir cheloveka. M.: JaRK, 1999. 986 s.
2. Vasil'ev L. M. Sistemnyj semanticheskij slovar' russkogo jazyka. Predikatnaja leksika. Vyp. 1. Ufa: Vost. un-t, 2000. 200 s.
3. Ermakov S. V., Kim I. E., Mihajlova T. V., Osetrova E. V., Suhovol'skij S. V. Vlast' v russkoj jazykovoj i etnicheskoj kartine mira. M.: Znak, 2004. 408 s.
4. Ivin A. A. Osnovy teorii argumentatsii. M.: VLADOS, 1997. 352 s.
5. Karamova A. A. Otsenochnaja obshchestvenno-politicheskaja leksika i frazeologija sovremennogo russkogo jazyka (vtoraja polovina XX veka). Ufa: RIO BashGU, 2004. 158 s.
6. Mihaljova O. L. Politicheskij diskurs: Spetsifika manipuljativnogo vozdejstvija. M.: Knizhnyj dom LIBROKOM, 2009. 256 s.
7. Ozhegov S. I., Shvedova N. Ju. Tolkovyj slovar' russkogo jazyka. M.: «ITI Tehnologii», 2003. 944 s.
8. Chudinov A. P. Politicheskaja lingvistika. M.: Flinta: Nauka, 2007. 256 s.

О. М. Зайфридсбергер (Мартынова)

ТРАДИЦИИ НЕМЕЦКОГО НАРОДНОГО ТЕАТРА В ВОКАЛЬНОЙ ПЬЕСЕ ГЁТЕ «КЛАУДИНА ДЕ ВИЛЛА БЕЛЛА»

Статья посвящена раннему творчеству И. В. Гёте и, конкретно, его ранней вокальной пьесе «Клаудина де Вилла Белла». В работе проводится мысль о тесной связи раннего творчества Гёте как с народной песней, так и с традициями немецкого национального театра. Несмотря на утверждения некоторых западноевропейских исследователей о заимствовании классиком немецкой литературы сюжетных линий и перипетий судеб главных героев пьесы из традиций театров других стран (Испании, например), доказывается, что при создании своего зингшпиля Гёте опирался на давно сложившиеся, устойчивые традиции германского народного театра и постановки средневековых духовных пьес.

Ключевые слова: трагедия, зингшпиль, драматургия, пьеса, текст, традиции.

Traditions of German Folk Theatre in Goethe's Vocal Play «Klaudina Bell's Country House»

The article deals with J.W. Goethe's early creativity, particularly, his early vocal play «Klaudine von Willa Bella». The close relationship of Goethe's early creativity both with the national song and with traditions of German national theatre is emphasized. Despite the statements of some West-European researchers about Goethe's borrowings of the plots and destinies of the main characters of the play from the traditions of theatres of other countries (Spain, for example), it is argued that working on his Singspiel, Goethe looked at the traditions of the German folk theatre and staging of medieval spiritual plays.

Keywords: tragedy, singspiel, dramatic art, play, text, traditions.

«Клаудина де Вилла Белла» — произведение, которым молодой Гёте внес важный вклад в развитие жанра немецкой вокальной пьесы — зингшпиля. По свидетельствам современников появление «Клаудины» объяснялось воодушевлением, которое возникло у поэта в связи с успехом его первой пьесы с пением «Эрвин и Эльмира».

Немецкий исследователь Вольфганг Фер (Wolfgang Fehr) [2] утверждал, что Гёте при разработке и подборе материала зингшпиля следовал традициям построения испанской пьесы плаща и шпаги. Действительно, в «Клаудине» фигурируют персонажи с колоритными испанскими именами, значительная часть действия происходит под покровом ночи, герои дерутся на шпагах, а в развитии сюжета обнаруживаются неожиданные повороты. Вместе с тем, несмотря на тождество интриги, запутанность фабулы и резкую перемену событий сходство вокальной драмы немецкого драматурга с образцами испанского театра времен Лопе де Вега — только кажущееся. Защита собственной чести и достоинства, глубина чувств, свободолобие и стремление к независимости не в меньшей мере были присущи и германскому народу. В этом смысле Гётевская вокальная драма и по своему духу, и по накалу страстей ближе лучшим образцам немецкого средневекового театра, а также классическим пьесам А. Грифиуса, И. Шлегеля, Г. Лессинга.

Экспозиция зингшпиля Гёте передает атмосферу веселого праздника, посвящен-

ного дню восемнадцатилетия главной героини — Клаудины де Вилла Белла. Поразному звучит в первых спорах и диалогах отношение и к этому торжеству, и к самой девушке. Именинницу прославляет хор поселян:

Сладостный,/ Радостный,/ День золотой! / Клаудина с нами! [1, с. 198]. (Fröhlicher, / Seliger, / Herrlicher Tag! / Gabst uns Claudinen! [3, s. 71–72].

О ней восторженно отзывается отец — дон Гонсало. Глава старинной династии де Вилла Белла не без оснований считает дочь высоконравственным существом, которое «дрожит перед малейшей мыслью, <...> перед малейшим намеком на чувство, которое было бы ее не достойно» [1, с. 206].

Боготворит красавицу и влюбленный в нее Педро: «Я точно на небе среди ангелов! Вы почтили мои бедные цветы, вы дали им приют у своего сердца» [1, с. 207].

Иначе относятся к Клаудине двоюродные сестры — племянницы дона Гонсало. За спиной девушки они иронизируют о ее чувствительности, высмеивают почести, которые воздаются сестре, злословят и откровенно завидуют богатой наследнице:

Камилла: Она бог знает, что о себе воображает, потому что у нее кругленькое личико и вздернутый носик, и потому что она может расплакаться над всякой травкой и муравкой.

Сибилла: <...> нас сегодня опять впрягли в триумфальную колесницу. Я была в такой ярости... [1, с. 212].

С их точки зрения, добродетельная скромность Клаудины — хорошо продуманная тактика кокетки, а ее безупречное поведение — ловкое притворство. Несмотря на то, что Сибилла и Камилла искусно плетут заговор против Клаудины, их козни не приводят к желаемому интриганками результату.

Игровое пространство пьесы составляет две сферы — родной и знакомый Клаудине круг отчего дома, террасы, тенистого сада и отделенный рядом высоких каштанов враждебный, полный опасностей внешний мир, в который ведет садовая калитка.

В духе принципов «Бури и натиска» Гёте не стремится к строгому соблюдению правил и норм классицизма, мешающим воплощению его замысла, но свободно переносит действие из поместья Вилла Белла в убогую харчевню Сароссы, а затем — на площадь и в тюрьму.

Особый центр притяжения пьесы образует сад как место, в котором развиваются хитроумные комбинации заговора племянниц дон Гонсало, появляется возлюбленный Клаудины Педро, а затем и его антагонист Кругантино. Здесь сталкиваются основные персонажи и завязывается драматический узел произведения.

С целью заострения конфликта пьесы поэт использует традиционный прием, характерный для народной средневековой драматургии, когда на ночное свидание вместо ожидаемого девушкой возлюбленного приходит его соперник. Таким образом, предполагаемое, ожидаемое событие и фактически произошедшее существенно различаются по своей значимости, порождая целую вереницу ошибок и заблуждений героев: влюбленный в Клаудину Педро, например, принимает свист Баско, подручного Кругантино, за трель реального соловья. Клаудина не может узнать зовущий ее из темноты голос, сходный с тембром речи любимого. Наконец, дон Гонсало, который по наущению недоброжелателей Клаудины отправляется в сад с тем, чтобы убедиться в

вероломстве дочери, обнаруживает вместо влюбленной пары незнакомого ему Кругантино.

Показательно, что литературоведы, исследовавшие эту пьесу Гёте, обращали внимание, как правило, не на перипетии сердечных переживаний и этапы роста и развития личности центральной героини произведения, а на Кругантино — отпрыска древнего испанского рода Каствельбеккио, который, по мнению Н. Фишер-Ламберг, является «выразителем взглядов и тенденций литературного движения «Буря и натиск» в Германии 70-х гг. XVIII века [4, с. 435] и играет в пьесе главную роль. Действительно, образ Кругантино представляет собой разительный контраст чувствительным натурам Клаудины и Педро. Это настоящий мятежник, бунтарь, бежавший из ограниченного мещанского мира в стихию скитальческой жизни. Гёте наделяет его сильными страстями, неукротимой энергией, симпатией к простому народу и благородством чувств.

Кругантино резко выделяется на фоне других представителей высших слоев общества, а его поведение выходит за рамки общепринятых моральных устоев. Он *«бросает положение, богатство, друзей и губит свои лучшие дни в безумных выходках, в фантастических приключениях!»* [1, с. 209]. По словам Себастьяна, друга семьи дон Гонсало, молодой человек *«одичал в распутстве, таскался по всей стране с игроками и бездельниками, <...> затевал ссору...»* [1, с. 204].

Одиозная жизненная позиция Кругантино не является следствием особенностей его характера, но выражением своеобразного протеста против застойного бюргерского уклада жизни. Молодой человек противится ожиданиям, которые возлагает на него его добропорядочная семья. На требование Себастьяна вести себя в соответствии со своим высоким положением, так, как подобает истинному дворянину и гражданину своего отечества, он дерзко возражает: *«Ваше ме-*

щанское общество невыносимо мне! Захоти я трудиться, я буду рабом, захоти веселиться, я буду рабом» [1, с. 259].

Вместе с тем Гёте не идеализирует своего героя. Честолюбие и чрезмерная гордость Кругантино проявляется в сцене ночного поединка с Педро: «И надо же было ему как раз крикнуть: «Кто здесь?» Да еще таким повелительным тоном: «Кто здесь?» Терпеть не могу повелительного тона...» [1, с. 224].

Типичные для «Бури и натиска» темы свободолюбия и независимости Гёте переплетает со старинным фольклорным мотивом о двух братьях, один из которых — изгой, находящийся в конфликте с законом, а другой — благородный юноша, обожаемый прекрасной девушкой. Однако образ Кругантино-бунтаря не однозначен. Гёте недвусмысленно подчеркивает его дуалистическую натуру: это не только великодушный молодой человек с горячей кровью и не успокоившейся душой, но и разочарованная личность, в полной мере осознающая свое сомнительное положение в компании опустившихся бродяг.

Вместе с тем именно Клаудина является персонажем, в наибольшей степени подвергнувшимся изменениям в ходе действия пьесы. Полная смутных, не оформившихся еще мечтаний, погруженная в девичьи грезы, она выходит вечером на террасу, ведущую в сад. Драматургия этой сцены, последующее распределение действующих лиц предопределяет ход дальнейших событий пьесы.

Стража (в отдалении):

Сюда! Сюда!

Что-то случилось!

Другой:

Сволочь ночная!

Ишь расходилась!

[1, с. 250].

WACHE von ferne.

Hierher! hierher

Hör ich ein Lärmen!

EIN ANDERER.

Lumpen und Schurken!

Hör! wie sie schwärmen!

[3, s. 110].

Страстное чувство Клаудины к Педро становится отчетливым, когда она узнает, что юноша ранен и находится в опасности. Сначала это сообщение лишает ее сознания, но некогда робкая и застенчивая девушка оказывается способной на самые решительные и дерзкие поступки: переодевшись в мужское платье, глубокой ночью она мчится к любимому в Сароссу.

Столкновение, в ходе которого Кругантино приставляет шпагу к груди Клаудины, чтобы остановить пришедшего на помощь девушке Педро, — это апогей вокальной пьесы Гёте, который передается в виде антифонного пения героев-антагонистов и помогает раскрытию их характеров, определяя логику развития последующих сцен.

Некоторые литературоведы, как, например, Тина Хартман (Tina Hartmann [5, s. 240–241]), отмечали, что Гёте в своих ранних зингшпилях жертвует драматургической основой произведения в пользу вокальных вставок. Действительно, в особенно напряженных ситуациях — в сцене встречи Клаудины и Кругантино в Сароссе, в момент появления стражи, а затем и в тюрьме, музыкальные части пьесы не всегда органично вплетаются в ткань произведения. Наиболее курьезно выглядят вокальные фразы охранников, ведущиеся без инструментального сопровождения, а затем и песенный диалог между стражей, Педро, Клаудиной, Кругантино и Баско.

Вместе с тем поразителен и тематический, и жанровый диапазон певческих композиций зингшпиля, который точно соот-

ветствует накалу страстей, эмоциональному состоянию героев, а также их классовой принадлежности. Это и сентиментальная,

мечтательная партия Клаудины («При луне в тиши глубокой...» [1, с. 221]), полная нежной страсти ария Педро («Соловьи, вы все не спите/ Песни-жалобы твердите» [1, с. 222]), дуэт Клаудины и Педро («Кто же верен? Лицемерен /Каждый ныне человек!» [1, с. 209]), озорная песня-бравлада Кругантино («С девчонками смеяться...» [1, с. 214]), незатейливые куплеты бродяг из окружения Кругантино («Есть деньги — мы живем, / Нет денег — не помрем!» [1, с.

*Хор: Сладостный,
Радостный,
День золотой!
Ты нас ласкаешь
Своими лучами.*

[1, с. 202]

Такой же безыскусной является и песня Клаудины о цветах, подаренных ей любимым:

*Всех даров и приношений,
Всех веселых поздравлений
Вы, цветы дороже мне.*

[1, с. 202].

Ария Клаудины отражает диалектику ее чувств — от робкой попытки разобраться в неясных движениях собственного сердца «Ночь святая! Одинок/ Бьется сердце, ласки ждет...» [1, с. 221], до отчаянного обращения к высшим силам: «Небо, долго ль мне страдать?» [1, с. 222]. Таким образом, сентиментально-романтические переживания героини созвучны народной по-

Камилла

*У нас в краю он всех стройней
Он всех храбрей, он всех честней,
Просить умеет он, в ответ
Ему никак не скажешь: нет*

[1, с. 210].

Тожественны народным по своей то-нальности и вокальные партии, которые принадлежат высокопоставленным особам. Так, романс Кругантино, исполняе-

Кругантино

*Раз жил да был юнец лихой,
С французами сражался.
Вернувшись, с девушкой одной
Он часто обнимался.
Ласкал ее, был нежен с ней,*

217]) — все это позволяет составить отчетливое представление о разнообразии музыкальных пристрастий раннего Гёте.

Примечательно, что большая часть вокальных текстов пьесы по своей сути и духу близка народно-поэтической лексике, написана ясным и доступным языком. Во многих вокальных партиях, особенно принадлежащих выходцам из низших слоев, приводятся параллели из жизни и незамысловатого быта простых людей:

*CHOR. Fröhlicher,
Seliger,
Herrlicher Tag!
Bist uns so glücklich,
Uns wieder erschienen!*

[3, с. 72–73]

*Alle Freuden, alle Gaben,
Die mir heut gehuldigt haben,
Sind nicht dieser Blumen wert.*

[3, с. 78–79].

эзии и ассимилируют ее социальный и художественный опыт, что свидетельствует о демократических взглядах поэта.

В текстах песен, приводимых Гёте в «Клаудине», встречаются фольклорные преувеличения, многие стихи построены по принципу параллелизма и контраста, призваны показать глубину чувств персонажей пьесы:

CAMILLE.

*Er ist der Sträckst im ganzen Land,
Ist kühn und sittsam und gewandt,
Und bitten kann er, betteln, fein;
Es sag einmal eins: Nein!*

[3, с. 82].

мый в изысканной гостиней донна Гонсало, близок фольклорной балладе о трагической истории жизни несчастной девушки:

CRUGANTINO.

*Es war ein Buhle frech genug
War erst aus Frankreich kommen,
Der hat ein armes Maidel jung
Gar oft in Arm genommen,
Und liebgekost und liebeherzt,*

*Ее невестой звал своей
И наконец покинул!
Когда к бедняжке весть пришла
Она ума лишилась,
Она кляла, звала, ждала
И с жизнью распростилась...*

[1, с. 233–235].

*Als Bräutigam herumgescherzt,
Und endlich sie verlassen.
Das arme Maidel das erfuhr,
Vergingen ihr die Sinnen.
Sie lacht' und weint', und bet' und schwur:
So fuhr die Seel von hinnen...*

[3, s. 99].

Для усиления сценического эффекта Гёте вводит музыкальные вставки в самые напряженные моменты перипетий судеб героев пьесы, замедляя ход основного действия. Такая своеобразная ретардация позволяет автору не только выразить внутренние переживания героев, но и подготовить зрителя к дальнейшим поворотам в фабуле произведения. Однако вокальные части «Клаудины» не затмевают прозаического текста, что говорит и о музыкальном такте, и о тонко развитом чувстве меры автора.

В соответствии с традициями средневековой народной немецкой драматургии композиция произведения, начиная с представления персонажей, строится по принципам контраста. Так, за мирными дневными событиями веселого пышного праздника следуют ночные приключения героев с дуэлью и кровопролитием; восторженное любование Гонсало непогрешимостью Клаудины в начале пьесы сменяется в финале отчаянием при мысли о возможной гибели девушки. Безукоризненное поведение Клаудины чередуется с ее безрассудной вылазкой в Сарроссу. По контрасту подается в пьесе и образ Кругантино: неукротимый и дерзкий мятежник, перед лицом мнимой смерти Клаудины превращается в добропорядочного члена почтенного семейства, заявляя: «*Прошлое забыто! Я вам ныне брат!*» [1, с. 260].

Благополучное разрешение конфликта пьесы также построено по контрасту с мрачной обстановкой тюрьмы и моральным опустошением главной героини. Перед лицом мнимой смерти невинной девушки происходит не только примирение братьев,

но и переоценка центральными персонажами пьесы собственных жизненных позиций, в результате чего Кругантино снова возвращается в лоно семьи, а дон Гонсало, оставив честолюбивое восхищение безупречностью и целомудрием дочери, молит лишь о том, чтобы она осталась жива: «*О, не покидай нас! Живи! Живи! Ради меня!*» [1, с. 263].

Бессилие Клаудины при появлении Гонсало интерпретируется как духовная смерть, от которой ее спасают слова отца: «Нет, о дочь, ты не мертва!» [1, с. 263]. Не случайно во время последних сцен девушка большей частью сидит или стоит на коленях. Попытка встать при появлении дон Себастьяно, свидетеля ее позора, также не увенчивается успехом: Клаудина снова падает, словно придавленная грузом своего легкомысленного поступка, несовместимого с поведением благовоспитанной девушки. Мысль о том, что она злоупотребила доверием отца, невыносима Клаудине.

Сомнительный в плане разрешения конфликта и примирения сторон счастливый финал пьесы Гёте приближает ее к традициям старинных народных немецких постановок, обязательным элементом которых являлась победа добра над злом. Кроме того, концовка зингшпиля Гёте созвучна нравоучительным интермедиям средневековых духовных драм и близка по смыслу библейской сцене о возвращении блудного сына, а по своей тональности напоминает одно из изречений Иоанна Златоуста: «не страшно упасть, страшно упавшему не встать», далекого от смысла пьес плаща и шпаги Лопе де Вега.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Гёте И. В.* Собрание сочинений: В 10 томах. Драммы в прозе. М.: Худож. лит., 1977. Т. 4. 494 с.
2. *Fehr W.* Der junge Goethe: Drama und Dramaturgie — eine analysierende Gesamtdarstellung. Paderborn: Igel-Verl. Wiss., 1994. 275 s.
3. *Goethe J. W.* Poetische Werke. [Band 1–16]. Band 4. Berlin, Berliner Ausgabe, 1960. 119 s.
4. *Goethe J. W.* Die Werke. In 5 Bänden. Bd. 5. Berlin, Hrsg. v H Fischer-Lamberg, 1963. 772 s.
5. *Hartmann T.* Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, „Faust“. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2004. 333 s.

REFERENCES

1. Goethe, J. W. Sobrańie sochinenij: V 10 t. Dramy v prose. M.: Hudozh.lit., 1977. T. 4. 494 s.
2. *Fehr W.* Der junge Goethe: Drama und Dramaturgie — eine analysierende Gesamtdarstellung. Paderborn: Igel-Verl. Wiss., 1994. 275 s.
3. *Goethe J. W.* Poetische Werke. [Band 1–16]. Band 4. Berlin, Berliner Ausgabe, 1960. 119 s.
4. *Goethe J. W.* Die Werke. In 5 Bänden. Bd. 5. Berlin, Hrsg. v H Fischer-Lamberg, 1963. 772 s.
5. *Hartmann T.* Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, „Faust“. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2004. 333 s.

В. В. Никульцева

ПОЭТИЧЕСКИЕ НЕОЛОГИЗМЫ К. БАЛЬМОНТА ИЗ АРХИВНЫХ МАТЕРИАЛОВ (текстологический и лингвистический анализ)

Анализируются поэтические неологизмы, обнаруженные в архивных материалах К. Бальмонта, хранящихся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург). На синхронно-диахронической основе приводится тщательный деривационный анализ данных слов, рассматривается индивидуально-авторское словоупотребление. Анализ немногочисленного корпуса неологизмов показывает, что они являются неотъемлемой частью символистского неолексикона.

Ключевые слова: поэтические неологизмы, словотворчество, поэтический текст, Серебряный век, словообразовательные модели, способы деривации, неолексикон, диахрония, синхрония.

V. Nikultseva

K. Balmont's Poetic Neologisms Found in His Archives

Poetic neologisms found in K. Balmont's archives in the manuscript department of The National Library of Russia (St. Petersburg) and his individual word usage are thoroughly analyzed derivationally on the synchronical-diachronical basis. The analysis of the small part of Balmont's neologisms shows that they were an inalienable part of symbolists' neolexicon.

Keywords: poetic neologisms, word creation, poetic texts, Silver age, word construction models, ways of a derivation, neolexicon, diachronic, synchronic.

Данная статья является результатом текстологического изучения рукописного наследия К. Д. Бальмонта и отражает один из этапов научно-исследовательской работы,

получившей финансовую поддержку РГНФ (проект №09-04-95589 м/МЛ «Словотворчество поэтов Серебряного века»). Работа в библиотеках и архивах г. Санкт-Петербурга,