

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Филологический факультет

Кафедра немецкой филологии

Даламан Татьяна Сергеевна

**Лингвостилистические особенности либретто Р. Вагнера к опере
«Летучий голландец»**

Выпускная квалификационная работа бакалавра

Направление: 035700 Лингвистика

Основная образовательная программа: Иностранные языки

Профиль: Немецкий язык

Научный руководитель:

к.ф.н., доцент

Лариса Николаевна Пузейкина

Санкт-Петербург

2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Рихард Вагнер и его либретто к опере «Летучий голландец».....	5
1.1. Рихард Вагнер как литературный деятель.....	5
1.2. История создания оперы «Летучий голландец».....	5
1.3. Сопоставление либретто оперы «Летучий голландец» с его первоисточником.....	8
1.4. Тип текста "оперное либретто" с точки зрения лингвостилистики.....	12
Глава 2. Лингвостилистические особенности языка главных героев оперы в отдельных речевых ситуациях.....	22
2.1. Основные принципы подхода к выбору речевых ситуаций и их лингвостилистическому анализу.....	22
2.2. Лингвостилистические особенности языка Даланда.....	26
2.2.1. Монологическая речь Даланда.....	26
2.2.1.1. Лексико-семантическая характеристика монологов Даланда.....	27
2.2.1.2. Грамматические особенности монологов Даланда.....	31
2.2.1.3. Стилистические особенности монологов Даланда.....	39
2.2.2. Лексико-семантические и грамматические особенности речи Даланда в диалогах и полилогах.....	42
2.3. Лингвостилистические особенности речи Голландца.....	45
2.3.1. Монологическая речь Голландца.....	45
2.3.1.1. Лексико-семантическая характеристика монологов Голландца.....	46
2.3.1.2. Грамматические особенности монологов Голландца.....	55
2.3.1.3. Стилистические особенности монологов Голландца.....	63
2.3.2. Лексико-семантические и грамматические особенности речи Голландца в диалогах и полилоге.....	65
2.4. Баллада Сенты.....	67
2.4.1. Баллада как тип текста.....	67
2.4.2. Лексико-семантическая характеристика баллады Сенты.....	72
2.4.3. Грамматические особенности баллады Сенты.....	75
2.4.4. Стилистические особенности баллады Сенты.....	78
Выводы: особенности либретто Р. Вагнера к опере "Летучий голландец" с точки зрения лингвостилистики.....	80
Заключение.....	88
Список литературы.....	90

Введение

Данная выпускная квалификационная работа посвящена лингвостилистическим особенностям текста либретто к опере Рихарда Вагнера «Летучий голландец» (1842).

Объектом исследования является язык либретто оперы «Летучий голландец». Предмет исследования – лингвостилистические особенности речи главных героев произведения в отдельных речевых ситуациях.

Материалом исследования послужило либретто оперы Рихарда Вагнера «Летучий голландец», в частности монологическая и диалогическая речь главных мужских героев оперы Даланда и Голландца и баллада главной героини Сенты.

Цель настоящей работы заключается в том, чтобы выяснить, какие лингвостилистические средства, присущие оперному либретто как типу текста, наиболее характерны для рассматриваемого произведения, и описать их.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

- 1) осветить свойства оперного либретто как типа текста;
- 2) определить, какие лингвостилистические черты являются типичными для оперных либретто в целом;
- 3) проанализировать текст оперы «Летучий голландец» с точки зрения лингвостилистики;
- 4) описать и проанализировать основные лингвостилистические черты, типичные для речи главных героев оперы;
- 5) на основании проведенного анализа сделать выводы относительно общей лингвостилистической картины текста рассматриваемого либретто Р. Вагнера.

Актуальность работы заключается в том, что интерес общества к операм Вагнера в настоящее время довольно велик и, следовательно, их

научное изучение в различных аспектах может найти отклик у самой широкой аудитории.

Несмотря на то, что творчество Рихарда Вагнера исследовано довольно широко, новизна работы состоит в том, что в науке более подробно освещены поздние работы композитора – такие как «Кольцо нибелунгов», «Тристан» и «Нюрнбергские мейстерзингеры». «Летучий голландец» как ранняя опера вызывает меньший интерес. Те же работы, которые по этой опере написаны, носят, скорее, литературоведческий характер, а не лингвистический¹.

Данная выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы.

Во введении обозначаются тема, объект, предмет и материал исследования, приводятся цель и задачи работы, а также раскрываются ее новизна и актуальность.

Первая глава посвящена истории создания оперы и краткому сопоставлению текста ее либретто с текстом оригинала; в ней также рассматриваются теоретические вопросы, связанные с пониманием особенностей либретто как типа текста, освещение которых необходимо для дальнейшей работы.

Вторая глава представляет собой краткий анализ материала и описание лингвостилистических средств, участвующих в формировании стиля оперы.

В заключении формулируются окончательные выводы по рассматриваемой теме и обозначаются возможные сферы применения результатов исследования.

¹ Например: Склизкова А. П. Проблема вины и наказания в «Летучем голландце» Р. Вагнера // Художественный текст и культура: Материалы междунар. науч. конф., 2-4 окт. 2003 г. Владимир, 2004. С. 465-472; Пивоварова И.Л. Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного первоисточника: дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2002. 265 с.

Глава 1. Рихард Вагнер и его либретто к опере «Летучий голландец»

1.1. Рихард Вагнер как литературный деятель

Рихард Вагнер вошел в историю мировой культуры как реформатор оперы и создатель жанра музыкальной драмы. Провозгласив идею синтеза искусств, композитор сам занялся ее реализацией. Помимо литературных трудов, составляющих отдельную веху в творческом наследии Вагнера (таких как «Произведение искусства будущего», «Моя жизнь» и др.), литературная одаренность композитора проявилась и в либретто, которые Вагнер писал сам. Такое активное участие во всех основополагающих аспектах оперного спектакля обусловлено как идеей о необходимости единения в одном лице композитора, поэта и драматурга для наиболее полного выражения художественно-философской идеи произведения², так и тем фактом, что Вагнер сам себя осознавал в том числе как поэт: «Не было более сомнения, что мне предназначено быть поэтом»³.

Одной из первых работ Вагнера как либреттиста стал текст «Летучего голландца».

1.2. История создания оперы «Летучий голландец»

«Der fliegende Holländer» – первая зрелая опера Рихарда Вагнера. В русском языке есть два варианта перевода авторского названия: «Моряк-скиталец», более характерный для XX века (возможно, в этом переводе национальная составляющая избегается намеренно⁴), и «Летучий голландец»,

² Вагнер Р. Произведение искусства будущего (Das Kunstwerk der Zukunft). М.: URSS, 2010. 128 с.

³ Вагнер Р. Моя жизнь. В 2 т. Т. 1. Под. ред. М. К.Залеской. М.: Вече, 2014. С. 35.

⁴ Можно предположить, что в Советском Союзе, при общем настороженном отношении ко всему зарубежному, точный перевод названия оперы (и обозначения главного героя) затруднил бы художественную жизнь произведения в стране.

принятый в настоящее время и более точно соответствующий немецкому названию.

В данном исследовании используется вариант перевода «Летучий голландец», однако при обращении к трудам авторов, использовавших другой перевод, вариант «Моряк-скиталец» сохранен.

Такое название использует, например, И. И. Соллертинский в «Музыкально-исторических этюдах». Он отмечает, что «Моряк-скиталец» не только стал «громадным шагом вперед в истории становления вагнеровской музыкальной драмы»⁵, но и вывел творчество композитора на общеевропейский уровень: «...мы вправе утверждать, что именно с «Моряка-скитальца» начинается вагнеровский этап истории европейской музыки»⁶. О большом значении оперы – правда, прежде всего для творчества самого композитора – пишет также Т. К. Лозович: «С этого произведения Вагнер становится новатором и в области создания «произведения будущего», которое в синтетическом единстве соединит все виды искусств, и в сфере мифотворчества»⁷.

Сюжет оперы основан на легенде о Летучем голландце – корабле-призраке, названном по имени своего капитана. Согласно Лозович, легенда появилась в XVI в.⁸ Соллертинский относит возникновение истории о моряке-скитальце к немного более раннему периоду: к «эпохе «великих открытий», конквистадоров и первых колониальных экспедиций»⁹. Но и тот, и другой исследователи придерживаются мнения, что рождение этой легенды неразрывно связано с развитием мореплавания. Т. К. Лозович приводит также мнение, что прообразом капитана мог послужить Васко да Гама¹⁰.

⁵ Соллертинский И.И. «Моряк-скиталец» Вагнера // Музыкально-исторические этюды. Л.: Музгиз, 1956. С. 179.

⁶ Там же. С. 182.

⁷ Лозович Т.К. Истоки мифопоэтической драматургии Р. Вагнера («Летучий голландец») // Вестн. Новгород. гос. ун-та им. Ярослава Мудрого. Сер.: Гуманит. науки. Новгород, 2000. № 15. С. 62.

⁸ Там же. С. 57.

⁹ Соллертинский И.И. «Моряк-скиталец» Вагнера ... С. 174.

¹⁰ Лозович Т.К. Истоки мифопоэтической драматургии Р. Вагнера («Летучий голландец») ... С. 57.

В XIX веке на волне романтизма интерес к сказанию о проклятом моряке поднимается с новой силой. Легенда находит свое отражение в творчестве Кольриджа («Поэма о Старом Моряке»), Гауфа («Корабль-призрак»), Гейне («Путевые картины» и «Салоны»)¹¹. По свидетельству Соллертинского и Лозович, в «Салонах» Гейне, а именно в «Воспоминаниях господина фон Шнабелевопского» Вагнер в 1838 году и познакомился с историей о Летучем голландце.

Композитора особенно заинтересовал эпизод, в котором рассказывается о безуспешных попытках моряков корабля передать на берег пакет писем, зачастую адресованных людям, которых уже нет, и о том, что спасти скитальца от проклятия дьявола, которому неосторожный капитан бросил вызов, может только женская верность¹².

Рихард Вагнер не мог не откликнуться на такую красивую и захватывающую романтическую легенду. В одном из своих дневников сам композитор отмечает следующее: «Этот сюжет привел меня в восторг и неизгладимо запечатлелся в душе»¹³.

В 1839 году Вагнер вновь услышал историю о Летучем голландце – на этот раз в пересказе моряков судна, на котором он спасался от кредиторов. В своей книге «Моя жизнь» композитор пишет об этом эпизоде следующее: «Невыразимо приятное чувство охватило меня, когда среди огромных гранитных стен эхо повторяло возгласы экипажа, бросившего якорь и подымавшего паруса. Короткий ритм этих возгласов звучал в моих ушах как утешительное, бодрящее предзнаменование и вдруг вылился в моем воображении в тему матросской песни для «Летучего Голландца», идея которого уже давно зрела во мне. Теперь, под влиянием только что испытанных впечатлений, идея эта приняла определенную, поэтически музыкальную окраску»¹⁴.

¹¹ Там же. С. 57.

¹² Соллертинский И.И. «Моряк-скиталец» Вагнера ... С. 174.

¹³ Цит. по: Соллертинский И. И. «Моряк-скиталец» Вагнера ... С. 174.

¹⁴ Вагнер Р. Моя жизнь. ... С. 225.

Тема писем не получила освещения в либретто композитора, зато тема спасительной женской верности проклятому капитану (мотив, который, по словам Лозович, в легенду ввел Гейне) стала центральной в опере «Летучий голландец».

Первые наброски оперы относятся в основном к 1840 году. В 1841 году опера была закончена. Премьера состоялась 2 июня 1843 года в дрезденском Королевском театре под управлением самого композитора. В роли Сенты, главной героини оперы, выступила Вильгемина Шредер-Девриент.

1.3. Сопоставление либретто оперы «Летучий голландец» с его первоисточником

В 1842 году, в своей статье, посвященной разбору оперы Галеви «Королева Кипра», Вагнер высказывает ключевую для его творческой позиции мысль о том, что «совершенное оперное произведение возможно лишь при условии соединения поэта и композитора в одном лице»¹⁵. Крайне важным для понимания вагнеровской позиции является тот факт, что задача поэта, по мнению композитора, не сводится к написанию привычного оперного либретто, выполняющего исключительно служебные функции. Речь идет «о подлинной поэтической драме, принадлежащей большой литературе, хотя и требующей дальнейшего музыкального оформления»¹⁶.

Первой такой «поэтической драмой» Вагнера стало либретто оперы «Летучий голландец». В интерпретации композитора легенда претерпела значительные изменения относительно гейневского варианта: образ главного героя стал сложнее, глубже, таинственней.

Очевидны различия в языке и структуре текстов истории из «Мемуаров господина фон Шнабелевского» и либретто оперы, обусловленные личностями авторов, их художественными целями, а также жанровой

¹⁵ Соллертинский И.И. «Моряк-скиталец» Вагнера ... С. 175-176.

¹⁶ Там же. С. 176.

принадлежностью каждого из текстов. Ниже приведены основные расхождения.

1) В «Мемуарах господина фон Шнабелевопского» текст прозаический (как и большая часть текста произведения Гейне), в либретто же текст стихотворный, в большинстве случаев присутствует рифма. Известно, что подобная форма изложения, за редким исключением, является характерной особенностью либретто как вторичного текста по отношению к тексту первоисточника.

2) Рассказчик у Гейне дистанцируется от истории о проклятом капитане. Он кратко пересказывает увиденную в театре пьесу на этот сюжет и ее предысторию. Жанр пересказа во многом определяет язык, которым изложена легенда: для него характерно относительно низкое содержание образных тропов, а также тенденция к перечислению событий без их подробного описания. Последнее выражается, в первую очередь, в синтаксисе, а именно в длинных, зачастую бессоюзных сложных предложениях¹⁷: *«Als man ihm bedeutet, wen es vorstelle, weiß er jedoch jeden Argwohn von sich fernzuhalten; er lacht über den Aberglauben, er spöttelt selber über den Fliegenden Holländer den ewigen Juden des Ozeans; jedoch unwillkürlich in einen wehmütigen Ton übergehend, schildert er, wie Myn Heer auf der unermesslichen Wasserwüste die unerhörtesten Leiden erdulden müsse, wie sein Leib nichts anders sei als ein Sarg von Fleisch, worin seine Seele sich langweilt, wie das Leben ihn von sich stößt und auch der Tod ihn abweist: gleich einer leeren Tonne, die sich die Wellen einander zuwerfen und sich spottend einander zurückwerfen, so werde der arme Holländer zwischen Tod und Leben hin und her geschleudert, keins von beiden wolle ihn behalten; sein Schmerz sei tief wie das Meer, worauf er herumschwimmt, sein Schiff sei ohne Anker und sein Herz*

¹⁷ В настоящей работе сохранена орфография, представленная в тексте источников художественных материалов. Примеры оформлены следующим образом: отдельные слова выделены курсивом и приводятся без кавычек; фразы взяты в кавычки, но курсив сохраняется для большей наглядности.

ohne Hoffnung»¹⁸. В данном предложении представлены различные виды синтаксических связей, в основном подчинительная и бессоюзная. В обоих случаях предложения со сходным видом связи образуют синтаксические параллельные структуры, способствующие усилению интонации перечисления, которая свидетельствует о том, что рассказчик не придает большой важности пересказываемым им событиям. Например: « <...> *schildert er, wie Myn Heer auf der unermesslichen Wasserwüste die unerhörtesten Leiden erdulden müsse, wie sein Leib nichts anders sei als ein Sarg von Fleisch, worin seine Seele sich langweilt, wie das Leben ihn von sich stößt und auch der Tod ihn abweist*». Обреченность героя на невыносимые страдания, то, что тело его есть лишь «гроб плоти» и ни жизнь, ни смерть его не принимают, представлено как нечто незначительное.

Отстраненность рассказчика от действия легенды выражается и в обозначении «die Fabel», и в конъюнктиве, служащем выражению косвенной речи (*vorstelle, müsse, werde, sei*).

У Вагнера же легенда «оживает», действие происходит здесь и сейчас, но при этом присутствуют также признаки эпического (различного рода повторы, возвышенный стиль ряда высказываний – подробнее см. ниже). «Живость» текста либретто достигается присутствием в нем таких речевых ситуаций как диалоги и полилоги, а также тем, что многие высказывания героев оперы совершаются в рамках разговорного стиля. Однако в речи героев присутствуют и элементы возвышенного стиля и стилистические тропы, образно насыщающие текст, что позволяет сохранить в тексте черты сказания, легенды.

3) Дистанцированность рассказчика от истории проявляется помимо грамматики также в иронии, присущей тексту Гейне. Ирония заключается, во-первых, в том, как автор переключает внимание читателя на мимолетный любовный эпизод, пережитый героем (во время театрального представления, посвященного истории Летучего голландца, рассказчик успел познакомиться

¹⁸ Heine. H. Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski. Erstes Buch. Kapitel VII. URL.: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/schnabelewopski-366/1> (дата обращения: 30.11.2015).

и теснейшим образом пообщаться с хорошенькой девушкой), а во-вторых, в том, как представлены в довольно сухом тексте пересказа элементы высокого стиля. Так, в приведенном выше примере в довольно отстраненном перечислении обращают на себя внимание не вписывающиеся в общую стилистику высказывания тропы, приобретающие ироничный окрас именно ввиду своей «неуместности»: сравнение («*sein Schmerz sei tief wie das Meer*»), метафора «*sein Leib nichts anders sei als ein Sarg von Fleisch*», олицетворения «*das Leben ihn von sich stößt und auch der Tod ihn abweist*», параллелизм «*sein Schiff sei ohne Anker und sein Herz ohne Hoffnung*» и другие.

На ироничный стиль повествования влияют также оценочные суждения рассказчика («*Der Teufel, dumm wie er ist*», метафора *Handel* в отношении предполагаемого брака Голландца и дочери купца: «*Auch dieser Handel wird abgeschlossen*»), которые выражают его пренебрежительное отношение к сверхчеловеческим силам и неверие в них, а мнение, что брак Голландца и дочери купца не более чем выгодная сделка.

У Вагнера же автор проявляется только в ремарках, и речь его выдержана приблизительно в том же стиле, что и текст либретто. Ирония может присутствовать только в партии персонажа (например, Даланда), но никак не по отношению к событиям легенды. Вагнер предельно серьезен, что вообще является характерной чертой этого автора.

4) Существуют и некоторые отличия в сюжете: например, главную героиню у Гейне зовут Катарина (Katharina), в то время как у Вагнера – Сента; историю о Голландце в «Мемуарах...» она слышит от бабушки, а в опере – от кормилицы и т.д.

Однако помимо существенных различий можно отметить также важные черты сходства сравниваемых текстов. В первую очередь это, конечно, наличие общей фабулы и центрального положения темы женской верности. Помимо этого имеются и соответствия на языковом уровне – прежде всего, на уровне лексики текста либретто и текста первоисточника. Например: *jüngster Tage, der Teufel, der Ozean* и т.д., а также дословное цитирование

фразы «*Treu bis in den Tod*» и различные вариации на нее в тексте либретто. Эти совпадения обусловлены, вероятно, тем, что с образом главного героя – даже при изменении его отдельных характеристик – неразрывно связан ряд понятий, относящихся к лексико-семантическому полю моря (так как Голландец – капитан корабля, вынужденный скитаться именно по морю) и к лексико-семантическому полю мистики (так как Голландец сам является отчасти мистическим и фантастическим героем, обладая относительным бессмертием). Что же касается выражения «*Treu bis in den Tod*», то выше уже отмечалось, что тема женской верности является одной из центральных тем произведения, так как только верная жена может избавить главного героя от страданий.

1.4. Тип текста "оперное либретто" с точки зрения лингвостилистики

Либретто само по себе не раз становилось объектом внимания ученых. Однако ракурс, с которого рассматривается тот или иной текст, является, как правило, литературоведческим. Лингвистической же стороне вопроса посвящено не так много трудов. К проблеме либретто как типа текста обращается в своей работе П. В. Пятяка¹⁹.

Автор выделяет пять разновидностей текста, входящих в дискурс²⁰ «оперное искусство»:

1) Текст, который лежит в основе оперы как музыкально-драматического произведения и публикуется, как правило, в виде отдельного издания.

¹⁹ Пятяка П.В. «К рассмотрению типа текста «оперное либретто» в немецкоязычном дискурсе «оперное искусство» (язык)» // Вестник С.-Петербургского ун-та. Сер.9, Филология, востоковедение, журналистика. СПб. 2009. Вып.3. С. 253 – 256.

²⁰ Под дискурсом в данном случае понимается «более или менее крепкое соединение отдельных текстов, связанных тематически и прагматически» (там же, с. 253).

2) Краткое содержание оперы, которое публикуется в театральных программках и различных справочно-информационных изданиях.

3) Критические статьи, в том числе рецензии на оперные постановки.

4) Научные публикации, посвященные опере (статьи в специализированных журналах, монографии).

5) Различные устные высказывания, имеющие отношение к опере. Например, устный пересказ содержания оперы, интервью, приветственное обращение к публике и другие²¹.

В данной работе рассматривается лишь первый тип текста из приведенного выше списка, а именно непосредственно либретто. Существует несколько различных толкований этого термина. К примеру, в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» приводит следующее определение: «Либретто (ит. libretto – книжечка) – словесный текст музыкально-драматического произведения, литературный сценарий балетного спектакля, а также краткое изложение содержания оперы, оперетты, балета»²². Указывается также, что само название «либретто» связано с тем, что оно выпускалось для посетителей театров в виде отдельной книжечки.

В «Краткой литературной энциклопедии» под либретто понимаются следующие разновидности текста²³: «1) Словесный текст вокального музыкально-драматического произведения, преимущественно сценического (оперы, оперетты, реже оратории). Либретто строится на принципах, общих для всех видов драматургии, но отличается от драмы замедленностью сценического действия при развитости лирических моментов, передающих душевное состояние (например, в ариях), схематичностью сюжета, лаконизмом текста и подчиненностью его законам музыкальной композиции. Текст оперы пишется обычно стихами, иногда частично прозой. Слово в

²¹ Пятяка П. В. «К рассмотрению типа текста «оперное либретто» С. 253.

²² Либретто // Литературная энциклопедия терминов и понятий. Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 446.

²³ В Энциклопедии определения либретто приводятся с сокращением слов, как это принято в энциклопедических статьях. В настоящей работе сокращения раскрыты.

либретто приобретает полную силу лишь в единстве с музыкой. <...> Особую разновидность либретто, близкую к литературной драме, создал Р. Вагнер. 2) Литературный сценарий балета, пантомимы. 3) Развернутый сюжетный план или схема сценария кинофильма. 4) Краткое изложение сюжета драматического, музыкально-драматического или кинопроизведения (в театральной программе или отдельной книжке)»²⁴.

В «Немецкой музыкальной энциклопедии» дается следующее определение: «... предназначенный для переложения на музыку текст („ein zur Komposition bestimmter Text“), содержание и форма которого подчинены этой цели, в узком смысле слова – оперный текст, в широком – текст крупного музыкального произведения, вне зависимости от того, предназначено ли оно для постановки на сцене или нет (кантата, оратория); сценарии балетов и пантомим также обозначаются термином «либретто» по аналогии с оперными текстами»²⁵.

При этом в музыковедческой среде под либретто понимают «исключительно полный словесный текст большого музыкально-вокального произведения»²⁶. Именно такое понимание легло в основу настоящей работы: либретто как весь текст, который произносят (пропевают) все персонажи оперы, а также текст авторских ремарок.

П. В. Пятяка, основываясь в том числе на трудах таких зарубежных авторов как А. Гир и Р. Мюллер, выделяет следующие признаки либретто (понимая либретто как непосредственно текст крупного вокального произведения)²⁷:

1) «Двойственная природа либретто»: либретто, как правило, основывается на ином, самостоятельном литературном произведении и является вторичным текстом по отношению к тому, который послужил его источником. При этом любое изложение краткого содержания оперы

²⁴ Либретто // Краткая литературная энциклопедия. Гл. ред. А. А. Сурков. В 9 т. 4 т. «Советская энциклопедия», 1967. С. 182.

²⁵ Цит. по: Пятяка П.В. «К рассмотрению типа текста «оперное либретто» ... С. 253.

²⁶ Там же. С. 254.

²⁷ Там же. С. 254-255.

опирается на либретто как на текст первичный. Таким образом, либретто совмещает в себе функции первичного и вторичного текстов.

Как вторичный текст либретто отличается «относительно небольшим объемом по сравнению с литературной основой» (Альберт Гир)²⁸. Ральф Мюллер отмечает, что различного рода сокращения текста первоисточника обусловлены тем, что размеры текста либретто должны «подходить для переложения на музыку»²⁹.

Однако нам видится существенным также тот факт, что сокращение и изменение текста первоисточника связано не только с иным течением музыкального времени в отличие от речевого (то есть не только с тем, что слово пропетое, как правило, звучит дольше, чем слово произнесенное). Композитор (если и не пишущий либретто сам, как Мусоргский или Вагнер, то в любом случае контролирующий процесс создания словесного текста и вносящий свои коррективы в соответствии с общим художественным замыслом произведения) зачастую меняет смысловые акценты первоисточника, убирает или добавляет героев, включает новые сюжетные повороты и исключает те, что были в первичном тексте, изменяет стилистику текста, нередко переводит прозаический текст (или его часть) в стихотворный.

В свою очередь при создании вторичного текста на основе либретто как первичного (пересказы сюжета, критические статьи) происходит перевод стихотворного текста в прозаический, приведение стиля к нейтральному, сокращение общего объема текста; как правило, опускаются авторские ремарки.

2) Следующей отличительной чертой либретто как типа текста является своеобразное соотношение статики и динамики. Р. Мюллер говорит о преобладании статики, замечая при этом, что опера, в отличие от драмы,

²⁸ Gier A. Das Libretto: Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung. Darmstadt, 1988. S. 6. Цит. по: Пятяка П. В. «К рассмотрению типа текста «оперное либретто» ... С. 255.

²⁹ Müller R. Das Opernlibretto im 19. Jahrhundert. Winterthur: Schellenberg, 1965. S. 1.

«может почти полностью отказаться от диалога»³⁰, имея в виду тот факт, что оперный персонаж зачастую не отвечает на обращенное к нему высказывание собеседника, а собеседник и не ждет ответа. Также в работе присутствует следующее положение: «Оперный персонаж может высказать мысли, которые за несколько секунд пронеслись в его голове, в рамках арии, исполнение которой длится несколько минут. В то время как речитативы, по крайней мере, приближаются к темпу реальных диалогов, в арии или ансамбле время растягивается вплоть до угрозы полной остановки»³¹.

Однако, с нашей точки зрения, нельзя обойти вниманием то, что время оперное и время «либреттное» все же не тождественны. Зачастую именно музыкальное решение той или иной речевой фразы «растягивает» или «останавливает» время. Одно слово и даже один слог может распеваться довольно долго относительно своего написанного в тексте либретто и просто прочитанного варианта. Кроме того, фрагменты текста различной величины нередко перемежаются с репликами оркестра – также различной длины, от небольших до относительно протяженных, а внутри самой вокальной партии могут встречаться паузы и замедления, которые, как и оркестровая партия, в словесном тексте не отражены. Стоит вспомнить и о том, что музыкальный темп, выписанный композитором или решенный исполнителем и дирижером, может быть в целом медленней, чем средний темп устной речи.

Таким образом, непосредственно музыкальное воплощение либретто, как правило, отличается большей «замедленностью» времени и «статикой», нежели собственно либретто.

Справедливо и обратное: темп музыкальный может быть значительно ускорен относительно темпа речевого (например, для передачи возбужденного состояния героя); синтагматическое членение и естественные паузы между фразами и предложениями могут быть «упразднены» – и в таком случае наблюдается «сжатие» времени по сравнению с только

³⁰ Müller R. Op. cit. S. 66. Пер. Пятяка П. В.

³¹ Пятяка П. В. «К рассмотрению типа текста «оперное либретто» ... С. 255.

словесным текстом. Однако подобное явление наблюдается, как правило, на меньших участках музыкальной формы и встречается в целом реже.

К вопросу о соотношении статики и динамики либретто относится и тот факт, что в либретто могут быть опущены целые часы, дни, недели реального времени. Действие может начаться зимой, а после нескольких арий, хоров, ансамблей окажется, что уже, к примеру, весна. Отказ от пошагового следования событиям, временные «перескоки» для текста либретто типичны, как типичны для многих художественных форм. Напротив, мысль или событие, занявшие в реальном времени доли секунды, в написанном тексте могут многократно повторяться героем или несколькими героями, занимая собой больше временного пространства.

3) Третьей чертой либретто является «самостоятельность частей внутри одного произведения». Пятяка отмечает, что «в опере XIX века единство времени и места сохраняется не от начала до конца, а лишь в рамках отдельных картин (актов), которые вследствие этого становятся законченными единицами»³².

4) Одновременность. Это свойство оперного либретто заключается в его способности «в отличие от диалога в драме... привести действующих лиц в ансамбле или в хоре к одновременному вербально-эмоциональному выражению их совпадающих или несовпадающих настроений»³³.

5) Имплицитность. Об имплицитности текста либретто, как и об одновременности, говорит Харальд Фрике и подразумевает под ней «использованную с различной степенью интенсивности возможность умолчания в тексте, при котором музыка выступает как вторая, независимая выразительная плоскость и может передать больше, а иногда и совсем иное, нежели текст либретто»³⁴.

³² Там же. С. 255.

³³ Там же. С. 255.

³⁴ Fricke H. Schiller und Verdi. Das Libretto als Textgattung zwischen Schauspiel und Literaturoper // Fischer, Jens Malte (Hrsg.) Oper und Operntext. Heidelberg: Winter, 1985. S. 97. Цит. по: Пятяка П. В. «К рассмотрению типа текста «оперное либретто» ... С. 255.

С содержательной точки зрения это, пожалуй, наиважнейшее свойство оперного либретто и текстов профессиональных вокальных жанров в целом.

Лингвистической стороне либретто посвящена также работа Л. В. Буровой «Отражение устной речи в музыкальной драматургии». Автор основывает свое исследование на материале отечественных опер (М. П. Мусоргского и, в большей степени, П. И. Чайковского), однако некоторые выводы, к которым он приходит, могут быть значимы и при анализе либретто немецкой оперы. Бурова концентрирует свое внимание, прежде всего, на работе автора с текстом первоисточника. Исследователь выделяет два возможных подхода: 1) детальное продумывание музыкального текста, словесного текста и конкретного сценического решения в их единстве: «... концептуальным является единство сценической ситуации, словесного текста и музыкальных характеристик, которое реализуется в детализированном сценическом решении»³⁵; 2) подчинение музыкальной составляющей оперы другим аспектам произведения, в первую очередь словесного: «... наблюдаются определенные ими самими требования к словесному выражению, функционирующему в рамках и подчиняющемся целостной системе музыкального языка»³⁶.

В контексте данного исследования необходимо отметить, что для Вагнера при его синкретическом мышлении характерен первый путь (небезызвестно, что композитор, помимо музыки и словесного текста, до мелочей продумывал непосредственно сценическое решение музыкальной драмы). Однако первый вариант вовсе не исключает второго: некоторого подчинения словесного текста музыкальному решению произведения.

При более детальном рассмотрении текста оперного либретто («Евгений Онегин» и «Пиковая дама» П. И. Чайковского) Л. В. Бурова выделяет следующие лингвостилистические особенности, свойственные жанру либретто в отличие от оригинала: существительные с уменьшительно-

³⁵ Бурова Л.В. Отражение устной речи в музыкальной драматургии // Филологические этюды: Сб. науч. Ст. молодых ученых. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1998. Вып. 1. С. 241.

³⁶ Там же. С. 241.

ласкательными суффиксами, свойственными просторечию; существительные и глаголы с характерными для фольклорного словоупотребления приставками; послеглагольные частицы; просторечные формы вводных слов; незначительная лексика, например, модальные частицы; сокращение доли имен по сравнению с текстом первоисточника; «элиминация имен и замена их местоимениями как средствами конкретизации речи в определенной обстановке протекания речевого акта»; «обилие имен прилагательных... впечатление книжности, неестественности выражения героев»; рифма.³⁷

Отдельно Бурова Л. В. рассматривает языковое оформление диалогов и выделяет следующие выразительные средства, характерные для либретто как типа текста:

- эмфатические повторы;
- парцелляция;
- эллиптические конструкции;
- неполные предложения;
- паузы колебания;
- переспросы;
- обращения.

Все эти стилистические приемы могут встретиться и в тексте первоисточника, но в либретто они используются несравнимо чаще.³⁸ Они, с одной стороны, придают речи героев большую живость, естественность, создают у зрителя ощущение, что действие происходит здесь и сейчас, и облегчают восприятие, а с другой – делают текст либретто в большей или меньшей степени поэтически и образно наполненным. По поводу книжности и метафоричности выражения героев стоит добавить, что пафосность и некоторая избыточность речи является характерной чертой оперы, в особенности оперы XIX века, стремящейся произвести на зрителя максимально сильное эмоциональное впечатление.

³⁷ Там же. С. 242-243.

³⁸ Там же. С. 243.

В целом Бурова выделяет две противоположные тенденции в лингвостилистике текста либретто: «...с одной стороны, требование сценичности стимулирует активное включение в речь персонажей дополнительных сигналов разговорности. С другой стороны, стремление к максимальной лаконичности в сольных и завершенных номерах, а также использование речи автора (из лирических отступлений) в ситуативных репликах персонажей придает высказываниям неестественно книжный характер, избыточную метафоричность выражения»³⁹. Это утверждение справедливо и для немецкой оперы, в частности для либретто «Летучего голландца», которому посвящена настоящая работа. Например, разговорными являются различные междометия и восклицания, встречающиеся в речи всех героев оперы и отсутствующие у Гейне («*Ho! Kapitän!*», «*Was muß ich hören!*»). Есть и элементы книжного, пафосного стиля – они характерны, прежде всего, для Голландца («*Da, wo der Schiffe furchtbar' Grab, trieb mein Schiff ich zum Klippengrund*»; «*Dies der Verdammis Schreckgebot. Dich frage ich, gepreisner Engel Gottes, der meines Heils Bedingung mir gewann...*»).

Разумеется, при общности некоторых черт большинства оперных либретто непосредственное решение смысловых, лингвостилистических и поэтических задач разнится в зависимости от целей автора и жанровых особенностей произведения: «...независимо от специфики каждого отдельного оперного произведения, обнаруживаются общие принципы трансформации текстов: усиление и увеличение сигналов разговорности: включение большего количества обращений, междометий, релятивов. Вместе с тем, модификация текста в оперных либретто зависит от жанра вторичного произведения»⁴⁰.

Интересны наблюдения собственно о языке Вагнера, сделанные Т. К. Лозович на материале либретто его оперы «Тангейзер». Исследователь отмечает не просто художественные достоинства текста и его чисто

³⁹ Там же. С. 243-244.

⁴⁰ Там же. С. 245.

структурно-лингвистические особенности, а говорит о психологизме вагнеровского поэтического языка: «Вагнер часто использует амплификацию, усиливая звучание стиха, маркируя эмоциональное состояние своего героя»⁴¹. В рассматриваемой опере подобный психологизм еще не является сквозной и непреложной характеристикой текста, зато следующее утверждение для оперы «Летучий голландец» во многом уже справедливо: «Лексико-семантическая структура стихов, от которой в еще большей степени зависит мелодика стиха, также соответствует характеристике человека»⁴² (см. гл. 2 настоящей работы).

⁴¹Лозович Т.К. Идея синтеза искусств и поиски новой драматургической формы в немецком романтизме (Драматургия Р. Вагнера) // Романтизм и его исторические судьбы: Материалы междунар. науч. конф. (7 Гуляевских чтений), 13–16 мая 1998. Тверь, 1998. Ч. 1. С. 83.

⁴² Там же. С. 83.

Глава 2. Лингвостилистические особенности языка главных героев оперы в отдельных речевых ситуациях

2.1. Основные принципы подхода к выбору речевых ситуаций и их лингвостилистическому анализу

В данном разделе рассматриваются основные лингвостилистические черты языка либретто оперы «Летучий голландец», в частности речь главных персонажей оперы (Голландец, Сента, Даланд) в определенных речевых ситуациях.

Л. Р. Щерба отмечал, что лингвистический анализ «должен показать те лингвистические средства, с помощью которых выражается идейное и связанное с ним эмоциональное содержание литературного произведения»⁴³.

По мнению Ю. Н. Юриной, подразделяющей стилистику на литературоведческую и лингвистическую, лингвистическая стилистика исходит «из способов реализации идейно-тематического содержания к самому содержанию»⁴⁴ в отличие от стилистики литературоведческой, которая начинает с анализа «идейно-тематического содержания и на основе этого раскрывает художественно-изобразительные средства»⁴⁵.

Иными словами, лингвистическая стилистика в первую очередь занимается выявлением и анализом языковых средств, наиболее характерных для рассматриваемого текста, а затем на основании полученных данных делает вывод об их связи с содержательной и образной сторонами текста.

Лингвостилистические особенности – это те языковые черты текста, которые принимают активное участие в формировании его эмоционально-образной и содержательной составляющих.

⁴³ Л. Р. Щерба. Языковая система и речевая деятельность. М.: Просвещение, 2004. С. 23.

⁴⁴ Юрина Ю.Н. Лингвостилистические подходы к изучению языкового стиля писателя // Проблемы современной науки и образования. СПб, 2014. № 9 (27). С. 97.

⁴⁵ Там же.

При общей целостности стиля текста либретто вагнеровской оперы (за исключением авторских ремарок) он не является абсолютно однородным во всем произведении. Некоторые языковые характеристики разнятся в зависимости от речевой ситуации и от героя, произносящего (поющего) текст. Важными представляются и те, и другие отличия. В связи с этим видится логичным следующее построение главы: язык каждого из трех названных героев рассматривается отдельно с учетом того, в какой речевой ситуации этот герой в данный момент представлен (монолог или диалог и полилог в случае с Голландцем и Даландом, баллада в случае с Сентой).

Всего в тексте либретто можно выделить четыре речевые ситуации:

1) монологи (три монолога Голландца (1 и 3 д.), два монолога Даланда (1 и 2 д.), монолог Сенты (2 д.) и короткий монолог Эрика (3 д.);

2) диалоги (диалог Даланда и штурмана (1 д.), диалог Даланда и Голландца (1 д.), диалог Голландца и Сенты (2 д.), два диалога Эрика и Сенты (2 и 3 д.) и диалог матросов и девушек (3 д.))⁴⁶;

3) полилоги (полилог Мэри-Сента-девушки (2 д.), полилог Эрик-Сента-Мэри-девушки (2 д.), полилог Даланд-Голландец-Сента (2 д.), полилог Голландец-Эрик-Сента (3 д.), полилог всех ключевых участников действия (3 д.));

4) песни (песня штурмана (1 д.), девушек (2 д.), матросов (3 д.), голландцев (3 д.), а также баллада Сенты (2 д.)).

Однако рассматриваются не все из них. В случае с Даландом и Голландцем в центре внимания находятся монологи героев, так как именно в них наиболее ярко проявляются особенности речи каждого из героев. Диалоги и полилоги описываются более кратко, так как по своим лингвостилистическим характеристикам носят несколько более общий характер, чем монологи. Объединение этих двух речевых ситуаций при

⁴⁶ Несмотря на то, что в данной ситуации общения принимает участие большое количество героев, они четко разделены на две группы – два хора (девушек и матросов), которые обмениваются репликами по принципу диалога, как два единых и монолитных коммуниканта.

анализе проводится из тех соображений, что в обоих случаях герой вступает в речевое взаимодействие с другими героями оперы, и в этом смысле они противопоставлены монологам.

В случае с Сентой выбрана ее баллада, так как, во-первых, она является самым развернутым и ярким номером в партии Сенты, во-вторых, это единственный номер в опере, решенный в жанре баллады, в-третьих, этот номер является ключевым для оперы с сюжетной и идейно-тематической точки зрения, так как все действие «Летучего голландца» есть по сути продолжение и завершение истории, пересказанной Сентой.

В работу не вошел анализ речи Эрика как менее значимого, чем три указанных выше, персонажа. Также не подверглись подробному анализу песни матросов обоих кораблей и девушек, несмотря на то, что они составляют важный стилистический и сюжетный пласт как номера жанровые и номера «народные». Это связано, во-первых, с ограничениями в объеме работы, а во-вторых, с тем, что речь «массовых» героев во многом призвана создать особый колорит в тексте либретто и оттенить сюжетную линию, связанную с главными героями, и не участвует непосредственно в развитии действия.

Под монологом, или монологической речью понимается вслед за Т. Г. Винокур «форма (тип) речи, образуемая в результате активной речевой деятельности, рассчитанной на пассивное и опосредованное восприятие»⁴⁷. Винокур отмечает, что монологическая речь может быть различной жанровой и функционально-коммуникативной принадлежности. К жанрам монологической речи относятся, например, художественный монолог и бытовой рассказ. По функционально-коммуникативной принадлежности различают, к примеру, монолог-повествование, монолог-рассуждение, монолог-убеждение.

В данном случае мы имеем дело с художественными монологами различной функционально-коммуникативной принадлежности.

⁴⁷ Винокур Т.Г. Монологическая речь // Лингвистический энциклопедический словарь. Гл. ред. В. Н. Ярцева. М.: «Советская энциклопедия», 1990.

Кроме того, монологи, встречающиеся в тексте либретто, делятся на монологи, обращенные к конкретному внешнему адресанту, и на внутренние монологи. Под последними вслед за Н. А. Депутатовой подразумевается «сложная форма одностороннего речевого взаимодействия индивидуума с самим собой»⁴⁸. Среди видов внутренней речи Депутатова также выделяет простое внутреннее реплицирование и внутренний диалог. Внутренний диалог в тексте либретто не представлен, а вот проявления простого внутреннего реплицирования встречаются в партиях некоторых героев. Под простым внутренним реплицированием Депутатовой понимаются «отдельные, относительно краткие, невзаимосвязанные высказывания, возникающие обычно в неречевых ситуациях, либо содержащие внутренний комментарий индивидуума к воспринимаемой им внешней речи»⁴⁹. Мы понимаем под этим термином также взаимосвязанные краткие высказывания, соответствующие остальным критериям определения. В рассматриваемых ситуациях в либретто представлены те случаи, в которых говорящий задает себе вопрос и отвечает на него, то есть высказывания являются связанными. Такие вопросы Е. Ю. Кильмухаметова обозначает как несобственно-риторические и отмечает, что при этом типе вопроса говорящий «сам обязательно отвечает на вопрос, чтобы привлечь внимание слушающего к своему сообщению»⁵⁰. Однако мы считаем более уместным опираться все же на термин «простое внутреннее реплицирование», так как описываемые риторические вопросы существуют в рамках внутреннего монолога (а не диалога, как несобственно-риторические) и обращены не к собеседнику, а к самому себе.

⁴⁸ Депутатова Н.А. Внутренняя речь и ее изображение в художественной литературе на примере романа W.S. Maugham «Theatre» // Фундаментальные и прикладные исследования: новое слово в науке / Международная научно-практическая конференция, 2 сентября 2013. АНО содействия развитию отечественной науки. Изд. дом «Научное обозрение». М., 2013. С. 278.

⁴⁹ Там же. С. 277.

⁵⁰ Кильмухаметова Е.Ю. Риторические вопросы как косвенные речевые акты (на материале французского языка) // Вестник Томского государственного педагогического университета. Сер. Гуманитарные науки (Филология: Индоевропейские и Сибирские языки). Томск, 2006. Вып.4 (55). С. 79.

Диалог – это разговор между двумя или несколькими лицами⁵¹. Т. Г. Винокур определяет диалог как «форму (тип) речи, состоящую из обмена высказываниями-репликами, на языковой состав которых влияет непосредственное восприятие, активизирующее роль адресата в речевой деятельности адресанта»⁵². Ученый отмечает, что для диалогической речи содержательная связь реплик и конструктивная. Отсутствие связи возможно, если говорящий реагирует не непосредственно на речь собеседника, а на речевую ситуацию или иные обстоятельства, не относящиеся к совершаемому речевому акту.

Полилог выделяется, как правило, в качестве подвида диалога. В данном исследовании разделение основано на количественном составе участников. Однако рассматриваться они будут вместе, так как в обоих случаях представлен эксплицитный обмен репликами между различными персонажами.

Баллада как тип текста рассматривается в разделе, посвященном балладе Сенты.

2.2. Лингвостилистические особенности языка Даланда

2.2.1. Монологическая речь Даланда

Даланду, отцу главной героини Сенты, принадлежит первое монологическое высказывание в опере «Летучий голландец». Всего у Даланда два монолога: менее развернутый и прерываемый кратким диалогом с матросом в первом действии и более обширный во втором, обращенный в основном к Сенте, в меньшей степени к Голландцу и отчасти к себе.

⁵¹ Ожегов С. И. Словарь русского языка: Ок. 60000 слов и фразеологических выражений. Под общ. ред. проф. Л. И. Скворцова. 25-е изд., испр. и доп. М.: ООО «Издательство Оникс»: ООО «Издательство «Мир и образование», 2006. С. 215.

⁵² Винокур Т.Г. Диалогическая речь // Лингвистический энциклопедический словарь. Гл. ред. В. Н. Ярцева. М.: «Советская энциклопедия», 1990.

В создании лингвостилистического портрета Даланда участвуют языковые средства разных уровней.

2.2.1.1. Лексико-семантическая характеристика монологов Даланда

На уровне лексики и семантики наиболее явно выделяются три тематические группы: это «морская» лексика, лексика, связанная с образом родины, и лексика, связанная с полем мистического (в тексте работы также лексика, связанная с полем вечного или религиозного).

С образом моря связаны следующие единицы, встречающиеся в монологах героя: *Meilen, der Sturm* (дважды), *der Port, die Fahrt, Sandwike, die Bucht, das Ufer, blasen, der Wind* (в первом монологе), *der Seemann, «stets auf fernen, weiten Reisen»* (во втором). Слова, составляющие в данном случае эту группу, объединяются в несколько более мелких подгрупп на основании общих семантических признаков. Например, слова и сочетания *Meilen, die Fahrt, «stets auf fernen, weiten Reisen»* имеют в себе сему расстояния, движения «по горизонтали». Лексемы *der Sturm, blasen, der Wind* связаны с понятием непогоды. Причем некоторые из них реализуют сему непогоды именно в контексте монолога Даланда:

«*da bläst es aus dem Teufelsloch heraus!*»

«*Wer baut auf Wind, baut auf Satans Erbarmen!*».

Лексемы *der Port, die Bucht, das Ufer* несут в себе сему прибежища, пристанища. При том, что ни порт, ни бухта, ни берег как понятия не могут существовать без понятия водного пространства (реки, моря), все они являются в некотором смысле антитезой моря, воплощая в себе образ суши, твердой земли под ногами – в противоположность непредсказуемой и опасной стихии. Для моряка понятия берега, порта во многом созвучны понятию родины: на берегу у моряка находятся дом и семья. Кроме того, любая суша в большинстве случаев связана с состоянием относительного покоя и хотя бы временного пребывания на одном месте в отличие от морской стихии, провоцирующей на постоянное движение.

Если опираться на классификацию О. Е. Потаповой, которая выделяет четыре семантических подмножества, входящих в лексико-семантическое поле «Море» («Море – Вода», «Море – Суша», «Море – Человек», «Море – Судно»⁵³), то среди «морской» лексики Даланда представлены подмножества «Море – Человек» (*der Seemann*) и «Море–Суша» (*der Port, die Bucht, das Ufer*), однако все остальные вышеперечисленные примеры выходят за рамки этих подмножеств. В лексико-семантическое поле моря они включены именно благодаря их контекстуальным связям, придающим им дополнительные оттенки значения.

Лексику, связанную со смысловым полем скитания, удаленности от дома, следует отметить отдельно. Тема скитания и поиска является центральной темой оперы наравне с темой женской верности и так или иначе отражена в партиях практически всех героев. В данном случае это относится к таким словам и выражениям как «*Sieben Meilen fort*», «*vom sichren Port*», «*nach langer Fahrt*», «*lang' ohne Heimat*», «*stets auf fernen, weiten Reisen*», «*in fremden Landen*», «*aus seinem Vaterland verwiesen*». Выражение «*sieben Meilen*», возможно, может служить признаком связи речи Даланда с фольклором: число «семь», с одной стороны, отсылает к мистически-религиозной сфере (семь дней творения, семь добродетелей и т.д.), а с другой – что, быть может, более релевантно в данном случае – к различным фразеологическим выражениям, берущим свое начало в народном творчестве: «*ein Buch mit sieben Siegeln*», «*mit Siebenmeilenstiefeln gehen*». Первый пример – «тайна за семью печатями» – имеет сему неизвестного, непознанного, недоступного. Семимильные же сапоги и в нашей традиции обозначают быстрое передвижение на большие расстояния. Можно предположить, что выражение «*sieben Meilen*» не столько обозначает точное расстояние, на которое был отнесен корабль Даланда от родного берега, сколько имеет отчасти метафизическое, магическое значение дальности.

⁵³ Потапова О.Е. Лексико-семантическое поле "Море" как фрагмент русской языковой картины мира: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб, 2012. С. 6.

Недаром именно это вынужденное отклонение от заданного курса сделало возможным встречу Даланда и Голландца.

Это подтверждается сюжетом оперы, по которому Даланд, с одной стороны, сам долгое время находится вдали от дома («*So nah dem Ziel nach langer Fahrt war mir der Streich noch aufgespart!*»), а с другой стороны, выслушивает и пересказывает Сенте краткую историю скитаний Голландца:

«*Lang' ohne Heimat,
stets auf fernen, weiten Reisen,
in fremden Landen er
der Schätze viel gewann*».

В каком-то смысле положения Даланда и Голландца отчасти схожи: оба героя зависят от более могущественных, чем они, сил и вынуждены находиться в плавании дольше, чем им бы того хотелось. Однако масштаб скитаний Даланда несравненно меньше, чем масштаб скитаний Голландца.

Лексика, связанная с образом родины, представлена следующими примерами: *das Ziel, mein Haus, umarmen, die Heimat, das Vaterland, der Herd, wohnen*. Здесь также можно выделить несколько подгрупп. Доминанту поля родины составляют слова *die Heimat* и *das Vaterland*. Оба они произносятся Даландом в отношении Голландца и подчеркивают то, что последний давно не видел родины и отчизны. В словаре *Duden* отмечается, что лексема *das Vaterland* имеет возвышенную и часто эмоциональную стилистическую окраску⁵⁴, которую отчасти передает и высказыванию Даланда. В монологе два обозначения родины встречаются в порядке, указанном в перечислении, и образуют своеобразную градацию – от стилистически нейтрального *die Heimat* до принадлежащего более возвышенному стилю *das Vaterland*.

Слово *das Ziel* имеет более абстрактное значение и обнаруживает связь с лексико-семантическим полем родины непосредственно в контексте либретто: «*So nah dem Ziel nach langer Fahrt ...*» – так как целью любого

⁵⁴ Duden online-Wörterbuch. URL. : <http://www.duden.de/rechtschreibung/Vaterland> (дата обращения 10.03.2016)

плавания является прибытие к берегу, а конечной и самой главной целью – прибытие к родному берегу. Принадлежность к означенной группе глагола *umarmen* также определяется контекстом: герой мечтает поскорее обнять дочь, которая ждет его дома, и поэтому в сознании Даланда образ Сенты и образ дома тесно связаны: «*Schon sah am Ufer ich mein Haus! Senta, mein Kind, glaub' ich schon zu umarmen*». Остальные же лексемы связаны с понятием дома непосредственно: *das Haus, wohnen, der Herd*. *Der Herd* связан с понятием дома метонимически, так как очаг – это лишь часть дома, однако издавна самая важная часть: именно в нем хранится огонь, необходимый для поддержания жизни, поэтому очаг зачастую является символом дома.

С понятием родины связаны и некоторые слова, отнесенные к морской лексике: *der Port, die Bucht, das Ufer* (см. выше).

При этом примечательным является тот факт, что в большинстве случаев лексика, связанная с образом родины, не создает в контексте оперы ощущения покоя и защищенности, а напротив, также участвует в создании атмосферы скитания: «*vom sichren Port*», «*Verwünscht! Schon sah am Ufer ich mein Haus! Senta, mein Kind, glaub' ich schon zu umarmen*», «*Lang' ohne Heimat, aus seinem Vaterland verwiesen*». Например, в следующих четырех строках концентрация названной лексики довольно высока:

«*Sandwike ist's! Genau kenn' ich die Bucht.*
Verwünscht! Schon sah am Ufer ich mein Haus!
Senta, mein Kind, glaub' ich schon zu umarmen:
da bläst es aus dem Teufelsloch heraus!».

Однако ни знакомая бухта, ни дом на берегу не достигнуты, герой лишь видел их издалека и лишь собирался обнять дочь, но погода изменилась, и когда теперь он достигнет своей цели – неизвестно.

Тем не менее, образ дома – хотя еще не достигнутого – является центральным образом первого монолога.

Немаловажную роль в монологах Даланда играют корни *fremd* и *lang*: «*nach langer Fahrt*», «*währt's nicht lang*», «*Lange war't ihr wach*», «*Lang' ohne*

Heimat», «*den fremden Mann*», «*in fremden Landen*», «*dieser Fremde*». Они также участвуют в создании атмосферы удаленности от дома, долгого путешествия. Корень *fremd* («*der fremde Mann*», «*dieser Fremde*») к тому же подчеркивает, что Голландец для норвежцев – элемент чуждый, не вернувшийся как Даланд в свой дом, а прибывший откуда-то извне.

Поле мистического в монологах Даланда представлено лишь двумя примерами – и лишь в первом монологе: *Teufel (Teufelsloch)* и *Satan (Satans Erbarmen)*. Однако они имеют немалое значение для стилистического облика высказывания (подробнее об этом см. ниже).

Несколько раз употребляются слова *das Kind* – так как Даланд в основном либо думает о Сенте, либо обращается к ней – и *der Mann* – как в значении «человек» («*Mögst du, mein Kind, dem Manne freundlich dich erweisen!*»), так и в значении «муж» («*stimmst du der Vater bei, ist morgen er dein Mann*»). В назывании Сенты словом *das Kind* проявляются отеческие нежность и любовь Даланда. Обозначение же Голландца *der Mann* без имени или каких-либо других отличительных признаков дополнительно подчеркивают чужеродность капитана-гостя и неполную осведомленность других героев о его сущности и происхождении: «*Mögst du, mein Kind, den fremden Mann willkommen heißen?*». Малоознакомый Даланду капитан и будущий муж Сенты стал центральным образом второго монолога.

2.2.1.2. Грамматические особенности монологов Даланда

С синтаксической точки зрения, в монологах Даланда наблюдаются следующие особенности:

- 1) обилие восклицательных и вопросительных предложений – 17 и 10 соответственно из всего 37 предложений монологов;
- 2) инвертированный порядок слов во многих предложениях (всего 18);
- 3) синтаксический параллелизм;
- 4) лексические повторы фрагментов текста (как в рамках одной строки, так и в рамках разных строф);

5) наличие как коротких предложений различного типа⁵⁵, так и довольно развернутых⁵⁶.

Восклицательные предложения играют большую роль не только в монологах Даланда, но вообще в лингвостилистике текста рассматриваемого либретто в речи всех персонажей оперы во всех речевых ситуациях. В связи с этим видится необходимым кратко осветить теоретический аспект лингвистики восклицательного предложения. В статье А. О. Блохиной и Ю. В. Мишановой выделяются следующие основные средства формирования восклицания: интонация; инвертированный порядок слов; ряд лексических средств, таких как междометия *ach, ha* и др., частицы *doch, nur, nein* и др.; *w-Wörter*; «эмоционально-модальные и вставные слова и предложения»⁵⁷ (к примеру, восклицание «*Wie wunderbar!*» в партии Даланда).

Авторы статьи отмечают, что при инвертированном порядке слов на первое место выносятся именно «тот элемент предложения, с которым в первую очередь связано повышено-эмоциональное содержание явного предложения»⁵⁸. Однако в отношении оперного либретто это утверждение не всегда верно, так как в большинстве случаев текст либретто является стихотворным и подчиняется определенному стихотворному размеру, и ключевые с эмоционально-содержательной точки зрения слова могут быть помещены не в начало фразы, а на ту позицию в предложении, куда падает стихотворный акцент. Так, в восклицании Даланда, речь о котором еще пойдет ниже, синтагматическое ударение (совпадающее со смысловым) падает на глагол, занимающий вторую позицию в восклицании: «*Schon sah am Ufer ich mein Haus!*» – что обусловлено ямбом и общим интонационным

⁵⁵ К коротким предложениям в рамках данной работы относятся односоставные предложения, двусоставные нераспространенные и двусоставные, распространенные одним или двумя второстепенными членами предложения.

⁵⁶ К развернутым предложениям относятся простые распространенные и сложные предложения.

⁵⁷ Блохина А.О. Семантическая классификация восклицательных предложений: Часть 1 / А.О. Блохина, Ю.В. Мишанова; НИУ БелГУ // На пересечении языка и культур: актуальные вопросы гуманитарного знания: межвуз. сб. ст. / ВятГГУ; отв. ред. О.В. Редькина. Киров, 2013. Вып.2. С. 33.

⁵⁸ Там же. С. 33.

построением фразы. Также благодаря стихотворному размеру подчеркиваются слова *das Ufer* и *das Haus* – одни из ключевых слов в партии Даланда и в тексте либретто в целом, связанные с образом родины.

Интонационно восклицательные предложения характеризуются, согласно статье Блохиной и Мишановой, «общеударным характером всего предложения»⁵⁹, а лексические средства, по мнению исследователей, позволяют «полнее передать эмоциональную установку говорящего»⁶⁰.

В речи Даланда восклицательные предложения маркируют эмоциональное состояние героя, его бодрость духа и активную реакцию на явления действительности. Например:

«Sandwike ist's! <...>

Verwünscht! Schon sah am Ufer ich mein Haus!».

Это высказывание Даланда открывает оперу (не считая песенных восклицаний матросов). Даланд говорит о том, что его корабль уже почти достиг родной бухты, но в последний момент был отнесен от нее. Он уверенно и относительно спокойно констатирует этот факт (нет ни междометий, ни суетливых повторов). Однако в его восклицаниях слышится досада, поддержанная несколько ироничной фразой: *«So nah dem Ziel nach langer Fahrt war mir der Streich noch aufgespart!»*. Ирония заключается, собственно, в выражении *«war der Streich aufgespart»*. Сами по себе ни существительное *der Streich* (*шутка, проделка*), ни глагол *aufsparen* (*приберегать*) не являются ироничными. Даже сочетание этих слов остается стилистически нейтральным до тех пор, пока не оказывается в контексте реплики, выражающей разочарование: здесь слово *der Streich* приобретает отрицательную коннотацию, не проявлявшуюся до этого, так как именно им герой называет тот факт, что в последний момент его отнесло от желанного берега. В этом коннотативном переосмыслении и видна горькая ирония героя.

⁵⁹ Там же. С. 34.

⁶⁰ Там же. С. 34.

В других случаях восклицания могут маркировать активное и несколько повелительное обращение к собеседнику: «*He, Bursche!*», «*Mögst du, mein Kind, dem Manne freundlich dich erweisen!*».

В первом случае Даланд – капитан, уверенно обращающийся к матросу. Возможно, здесь восклицание обусловлено также такими экстралингвистическими обстоятельствами как пребывание на корабле во время непогоды и необходимость кричать, чтобы быть услышанным. Во втором же примере – и таких больше – Даланд обращается к дочери с намерением убедить ее быть любезной с чужеземцем и впоследствии склонить ее к браку с ним. В подобных случаях восклицания приобретают оттенок императивности или попытки убедить в чем-либо. Это свойство поддерживается соответствующими формулами с модальным глаголом («*mögst du...*»), а также глаголами в императиве («*sieh diese Spangen!*»).

Глагол *mögen* стоит в данном случае в форме конъюнктива I, который, как известно, может выражать реальное условие, исполнимое пожелание, уступку или же несобственно-прямую речь. Очевидно, что в восклицаниях Даланда «*Mögst du, mein Kind, dem Manne freundlich dich erweisen!*» и «*Mögst du den edlen Mann gewinnen!*» выражается пожелание героя, которое, по его мнению, является заведомо исполнимым.

Императивы, встречающиеся в восклицаниях Даланда, помимо просто побудительной функции (как в означенном выше примере), могут в сочетании с семантикой лексемы выполнять и непосредственно функцию убеждения: «*Glaub' mir, soch' Glück wird immer neu*». На этом заверении Даланд заканчивает свое обращение к Сенте в рамках монолога, как бы подытоживая все вышесказанное. Приведенное предложение не является восклицательным по своей пунктуации; сохраняя значение побуждения, оно в своей утвердительности звучит более доверительно и безоговорочно. Однако это предложение связано лексико-синтаксическим параллелизмом с действительным восклицанием, обращенным уже к Голландцу: «*Glaubt mir, wie schön, so ist sie treu!*». Это восклицание-заверение также является

подытоживающим: оно завершает монологическое обращение Даланда к Голландцу и монолог Даланда в целом. Такое убеждающее завершение в случае с обоими реципиентами героя («*glaub' mir*», «*glaubt mir*») дополнительно указывает на то, что главная цель всего монолога – побудить Сенту и Голландца (главным образом Сенту) исполнить намерения Даланда относительно их брака.

Среди **вопросительных высказываний**, встречающихся в речи Даланда, можно выделить вопросы двух видов:

1) риторические вопросы, в том числе прямые вопросы, обращенные к собеседнику, но не требующие немедленного ответа (собственно-риторические вопросы);

2) простое внутреннее реплицирование, в данном случае своеобразные вопросно-ответные структуры, с помощью которых герой выстраивает свои мысли (несобственно-риторические вопросы).

1) Собеседниками, к которым обращается Даланд с собственно-риторическими вопросами, являются Голландец и Сента. И в том, и в другом случае вопросы носят оттенок убеждения или побуждения. К Сенте с вопросами первого типа Даланд обращается трижды. Дважды эти обращения строятся с помощью модальных глаголов: «*Mögst du, mein Kind, den fremden Mann willkommen heißen?*», «*Muß, teures Kind, dich's nicht verlangen?*». Такие модальные глаголы в сочетании с обращениями превращают вопрос в своеобразное «руководство к действию», хотя прямых лингвистических средств выражения побуждения – таких, как, например, императив – нет. О функции глагола *mögen* в форме конъюнктива I речь уже шла выше. Глагол *müssen* в сочетании с отрицательной частицей *nicht* позволяет перевести вопрос примерно как: «Разве ты этого не желаешь?». То есть герой имплицитно вкладывает в вопрос информацию о том, что Сенте, по его мнению, не может не импонировать брак с Голландцем. Также тот факт, что Даланд не делает пауз в монологе, не прерывает его для обсуждения этих вопросов с Сентой, позволяет предположить, что подразумевается

исключительно положительный ответ. То есть герой задает эти вопросы не с целью получения конкретной информации, а в попытке убедить дочь согласиться с его мнением и его планами.

Похожим по значению является и вопрос, сформулированный с помощью глагола *werden* в форме «конъюнктива вежливости»: «*sprich, Senta, würd' es dich verdrießen, wenn dieser Fremde bei uns wohnt?*». Глагол, вводящий этот вопрос – *sprechen*, – стоит в форме императива, что помогает привлечь к вопросу внимание слушателя, в данном случае Сенты, так как Даланд говорит уже относительно долго. Форма глагола *warden* превращает это высказывание в косвенный вопрос, призывающий согласиться со всей аргументацией Даланда и не противиться тому, чтобы «чужеземец» пожил у них. Как и в случае с «*Muß, teures Kind, dich's nicht verlangen?*», этот вопрос можно перевести на русский как: «Разве тебя будет раздражать?..» – то есть интенция высказывания направлена на то, что раздражать Сенту живущий у них незнакомый капитан не может. Подкреплена эта интенция формой смыслового глагола в главном предложении: «*würd' verdrießen*». Это кондиционалис I, который в данном случае привносит оттенок нереальности, подчеркивая бессмысленность предположения, с точки зрения героя, что дочь может быть против.

На вопросы первой строфы этого монолога Даланда («*Mögst du, mein Kind, den fremden Mann willkommen heißen?*» и «*sprich, Senta, würd' es dich verdrießen, wenn dieser Fremde bei uns wohnt?*») Сента реагирует лишь киванием головы (об этом мы узнаем из авторской ремарки: «*Senta nickt beifällig mit dem Kopf*»), молча выражая согласие с отцом. То, что Даланду этого оказывается более чем достаточно, и он тут же обращается к Голландцу, характеризует эмоциональное состояние героя: он взволнован, хочет как можно более убедительно и в то же время поскорее высказаться и исполнить свое намерение расположить Сенту и Голландца друг к другу.

Во втором случае («*Muß, teures Kind, dich's nicht verlangen?*») Даланд не получает ответа вовсе – в том числе и от Голландца, к которому обращался до

этого. Это обусловлено не только внутренней формой вопроса и всего монолога, но и экстралингвистической – сюжетной и сценической – ситуацией: будущие жених и невеста погружены в созерцание друг друга, о чем мы также узнаем из авторской ремарки («*Senta, ohne ihn zu beachten, wendet ihren Blick nicht vom Holländer ab, sowie auch dieser ohne auf Daland zu hören, nur in den Anblick des Mädchens versunken ist. Daland wird es gewahr; er betrachtet beide*»).

Еще один риторический вопрос, который встречается в партии Даланда в рамках рассматриваемой языковой ситуации – «*Drängst du mich?*» – вводит второй монолог и связывает его с предыдущей репликой Сенты⁶¹. Он звучит добродушно-насмешливо, обнаруживая мягкость характера Даланда и его склонность к юмору. Понять это помогает авторская ремарка *lächelnd* и сюжетная ситуация: Даланд как раз собирался представить Сенте гостя, а та опередила его вопросом. В отличие от другого вида вопросов, которые были рассмотрены выше, здесь нет ни модальных глаголов, ни глаголов в императиве, ни каких-либо формул вежливости или побуждения. Это прямой вопрос, заданный просто и, что также значительно отличает его от других, без цели побудить к чему-либо собеседника. Поэтому он в значительной мере принадлежит еще к начавшемуся было диалогу и немного «выбивается» из общего стилистического облика монолога, выполняя функцию короткой связки монолога и диалога.

К Голландцу в течение монолога Даланд обращается реже – это обусловлено, вероятно, тем, что первый изначально выразил желание жениться на дочери капитана. Однако Голландец увидел Сенту только сейчас, и Даланд обеспокоен тем, чтобы гость не передумал. Поэтому его обращение к жениху представляет собой целую цепь вопросов:

⁶¹ Это высказывание Даланда изначально появляется в контексте его диалога с дочерью как ответ на реплику Сенты («*Mein Vater, sprich! Wer ist der Fremde?*»), однако «перерастает» в монолог.

*«Sagt, hab' ich sie zuviel gepriesen?
Ihr seht sie selbst - ist sie Euch recht?
Soll ich von Lob noch überfließen?
Gesteht, sie zieret ihr Geschlecht?».*

Эти вопросы призваны не просто узнать мнение Голландца, а убедить его оценить Сенту по достоинству и в то же время самому убедиться, что гость не изменил своему намерению на ней жениться.

Лингвистически это выражается в формулировках вопросов. Первый и последний вводятся глаголами в императиве (*sagt, gesteht*), привлекающими внимание моряка и, в совокупности со следующим за ними общим вопросом, и наделяющими их чертами риторических. Даланд также не делает паузы для получения ответа от Голландца; он задает эти вопросы только в качестве доказательства того, что рассказывал Голландцу о Сенте при встрече, и отсутствие немедленной отрицательной реакции собеседника уже равно положительной. На втором из рассматриваемых вопросов («*Gesteht, sie zieret ihr Geschlecht?»*») стоит остановиться несколько подробнее. Строго говоря, в вопрос его превращает только вопросительный знак. В целом же прямой порядок слов обнаруживает в этом высказывании утвердительное предложение – Даланд утверждает, что Голландцу нравится Сента. Его убежденность подчеркивается и семантикой глагола, вводящего высказывание, – «признать, признаваться».

Немаловажную роль играет также семантика глагола в сочетании с частицей в третьем из четырех вопросов: «*Soll ich von Lob noch überfließen?»*. Приставка *über* сама по себе зачастую имеет значение отклонения от нормы, избыточности⁶², а использованное Даландом *noch* перед *überfließen* показывает, что и сам герой считает дальнейшее распространение о достоинствах Сенты излишним. Риторический вопрос вводится глаголом *sollen* в значении предположения, однако семантика указывает на заведомо отрицательный ответ.

⁶² Die Wortbildung des Verbs // Duden. Die Grammatik unentbehrlich für richtiges Deutsch. 8., überarbeitete Auflage. Band 4. Dudenverlag. Mannheim, Wien, Zürich. S. 695.

Аргументом служит утвердительная часть второго вопроса: «*Ihr seht sie selbst*». В последующей вопросительной части («*ist sie Euch recht?*») также имплицитно уже заложен ответ на вопрос – в данном случае положительный. Лингвистически это выражается в том, что вопрос общий, а не с вопросительным словом. Даланд мог бы спросить: *Как она Вам? – Wie ist sie Euch?* Такая постановка вопроса предполагала бы в равной степени любой вариант ответа. В общем же вопросе Даланд как бы дает подсказку: *recht*, – то есть снова имплицитно навязывает свое мнение.

2) Простое внутреннее реплицирование, или вопросно-ответные структуры, с помощью которых Даланд выстраивает свои мысли, встречаются всего дважды – по одной в каждом монологе: «*Was hilft's? Geduld!*», «*Sollt' ich hier lästig sein? So ist's!*». Однако несмотря на свою немногочисленность они заметно отличают Даланда от других героев, обнаруживая его склонность к рассуждению. Оба примера появляются на тех участках высказывания, где монолог, обращенный к собеседнику, переходит во внутренний монолог героя. Он задает вопрос себе и сам же на него отвечает, что помогает ему принять решение: в первом случае – смириться и ждать, пока утихнет шторм, а во втором – оставить Голландца и Сенту наедине.

2.2.1.3. Стилистические особенности монологов Даланда

Некоторые стилистические черты, присущие речи Даланда, уже были оговорены в предыдущих разделах в связи с лексико-семантическими и грамматическими средствами, участвующими в их формировании. В данном разделе внимание уделяется тем стилистическим особенностям, которые не упоминались или были недостаточно затронуты выше⁶³.

Эмоционально оживляющие речь вопросы и восклицания, короткие предложения, почти постоянная направленность высказывания на

⁶³ Далее в настоящей работе все разделы, посвященные стилистике языка героя в определенной речевой ситуации, строятся на основании того же принципа.

конкретного коммуниканта придают стилистическому облику монологов Даланда такие качества как разговорность, живость, реалистичность.

Направленность высказывания поддерживается обращениями («*mein Kind*», *Senta*) и частым использованием местоимений *du*, *ihr* – и то, и другое сконцентрировано в проанализированных выше риторических вопросах. Интересна форма *Ihr* в обращениях к Голландцу. Вежливая форма представлена не привычным в современном немецком местоимением в форме третьего лица множественного числа с соответствующей формой последующего глагола, а употребляется в форме второго лица множественного числа с соответствующей формой последующего глагола (*Ihr seht*), что, вероятно, можно считать историзмом⁶⁴.

Характерные для разговорного стиля междометия и стилистически маркированная лексика встречаются лишь однажды: «*He, Bursche!*» в обращении к матросу – так как к подчиненному Даланд обращается лишь однажды, а с равными ему он разговаривает на другом языке, используя более высокий стилевой регистр. Важную роль в данном случае играет распространенная редукция гласных (*wüird'*, *hab'*, *hilft's*), во многом обусловленная, вероятно, необходимостью сделать ритмику вербального текста соответствующей ритмике музыкальной, а также отчасти теми соображениями, что большое количество гласных (особенно на стыке слов, как в случае с «*würde es*») может затруднить восприятие слушателями текста со сцены.

В общую разговорность стиля проникают и очень яркие тропы, хоть они и не частотны. Это метафора *Teufelsloch* и оксюморон *Satans Erbarmen*. Эти тропы находятся рядом друг с другом:

«*da bläst es aus dem Teufelsloch heraus!*»

Wer baut auf Wind, baut auf Satans Erbarmen!».

⁶⁴ Стилистическим связям поэзии Вагнера с поэзией более ранних эпох посвящена статья М. И. Тимофеевой «Стилизация ранненововерхненемецкой поэзии в творчестве Р. Вагнера», в которой на примере либретто оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры» подробно рассматривается этот аспект вагнеровских текстов.

Ветер, который отнес корабль Даланда от уже такого близкого родного берега, представляется моряку злой силой, которая в своей внезапности и коварности вполне могла бы иметь inferнальное происхождение. Также можно предположить, что Даланд в досаде вкладывает в эту метафору бранное значение, выражая свое отношение к тому месту, откуда подул ветер, и, метонимически, к самому ветру. Слово *der Teufel* пришло в немецкий из церковной латыни, однако изначально к церковной лексике не относится. В латинском языке оно обозначало «клеветник, сплетник; недруг», в греческом было тесно связано с глаголами «злословить; путать»⁶⁵. В немецком также существует как, скорее, народное обозначение дьявола и ввиду этого может приобретать сниженную стилистическую окраску и проявлять бранную коннотацию.

Оксюморон *Satans Erbarmen*, включенный в окказиональную поговорку, также отражает отношение героя к неожиданному и нежеланному ветру. Сатана по своей сущности не способен к сочувствию, и надеяться на него предельно бессмысленно. Точно так же бессмысленно, с точки зрения Даланда, полагаться на ветер. Степень недоверия героя к стихии и досады на нее как раз и выражается с помощью этого оксюморона. В отличие от предыдущего примера данное выражение носит возвышенный характер, так как *der Satan* – действующее лицо Библии. Имея так же как и *der Teufel* значения «клеветник, сплетник; недруг», *der Satan* уже в Ветхом Завете выступает как «хозяин ада»⁶⁶.

В монологах Даланда встречаются и эпитеты, однако их тоже не много: *fern, weit, fremd, reichlich* и т.д. Большинство из них связано с понятием дальнего, чужого (см. выше в разделе «Лексико-семантическая характеристика монологов Даланда»).

Отдельно следует обозначить такое качество Даланда, выражающееся в его речи, как рассудительность – именно она в наибольшей степени отличает

⁶⁵ Duden Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache. 2., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage von Günther Drosdowski. Duden Band 7. Mannheim, 1989. S. 742.

⁶⁶ Там же. S. 6.

язык Даланда от языка других героев. Помимо упомянутого выше простого внутреннего реплицирования обращает на себя внимание и окказиональная поговорка: «*Wer baut auf Wind, baut auf Satans Erbarmen!*». Лингвостилистических маркеров рассудительности не так много, но они довольно значимы – именно тем, что это качество присуще исключительно Даланду.

В целом Даланд в своих монологах предстает простым, но хорошо воспитанным и житейски подкованным человеком, а также любящим отцом. Стилль его в основе своей разговорный, однако в нем проявляются и элементы более высокого: рассмотренные выше метафора и оксюморон, относительно многочисленные риторические вопросы, которые именно своей многочисленностью выходят за рамки повседневной речи, а также несколько книжные обращения к Сенте: «*mein Kind*», «*teures Kind*».

2.2.2. Лексико-семантические и грамматические особенности речи Даланда в диалогах и полилогах

Подобный образ Даланда сохраняется и в других языковых ситуациях, в которых он принимает участие: в двух диалогах (со штурманом и с Голландцем в первом действии) и кратком полилоге (Даланд, Сента, Голландец во втором действии). Здесь так же представлены «морская» лексика (*der Steuermann, das Schiff* (2), *der Kapitän, der Seemann* (2), *der Sturm* (2), *der Felsenstrand, der Strand, Meilen, die Küste, der Wind* (3), *die See, der Anker, die Segel, sich bläh'n, zusegeln*) и лексика, связанная с образом родины (*das Land, die Heimat* (2), *erreichen, das Haus* (2), *die Rückkunft*); обращения («*Nun, Steuermann, die Wache nimmst du wohl für mich?*», «*Gelt, du wachest brav, mein Bursch!*», «*Senta, mein Kind, sag...*» – всего 7); различные восклицания и вопросы («*Wie? Ist's möglich? Diese Schätze!*»); инвертированный порядок слов; редукция гласных.

Однако есть и черты, отличающие монологическую речь Даланда от диалогической. Например, исчезают вопросно-ответные структуры,

появляется больше прямых и конкретных вопросов («*Wer bist du?*», «*wie lange schiefst du schon?*»), активно используется обращение на «ты» в различных формах (*du, dich, dein* и т.д.), что в целом является типичными чертами отличия диалога от монолога.

Разумеется, речь героя несколько меняется в зависимости от собеседника, поэтому рассматривается она на основании того, к кому обращается Даланд в каждой из ситуаций.

В диалоге со штурманом (как и в реплике, адресованной матросам и завершающей диалог с Голландцем) Даланд предстает доброжелательным и снисходительным капитаном. Эти его качества выражаются в обращениях к собеседнику («*Frisch, Jungen, greifet an!*»), в добродушной иронии по отношению к уснувшему на вахте штурману («*Gelt, du wachest brav, mein Bursch!*») и легкой насмешке над собой и командой неизвестного корабля («*Es scheint, sie sind gerad' so faul als wir*»), в спокойной интонации его вопроса к провинившемуся матросу («*wie lange schiefst du schon?*»).

В диалоге с Голландцем речи Даланда уже не присущи ни ирония, ни снисходительность. Зато она приобретает некоторые другие характерные черты.

На уровне лексики здесь выделяется группа, связанная с понятием хорошего, благого: *die Gastfreundschaft, wunderbar, frommen, der Eidam* (3), *das Glück* (4), *wohl, schön* (2), *Güter, der Gut* (2), *gut, die Trost, der Freund', die Edelmut, hoher Sinn* (2), *gefallen, froh, günstig, das Ruh', das Fest* (2), *verschönern, freu'n*. Также лексика, связанная с образом родины, которая, например, в монологах попадает в отрицательный контекст, здесь представлена в контексте скорого достижения родного берега. Можно предположить, что такие лингвистические особенности связаны с надеждой Даланда обрести богатого и благородного мужа для своей дочери, надеждой Голландца на избавление от проклятия и надеждой обоих моряков на скорое и счастливое прибытие домой.

Характерным для Даланда в данной коммуникативной ситуации является также использование различных речевых формул. Например, формулы приветствия: «*Gott zum Gruß! Woher kommst du?*» – или прощания: «*leb' wohl!*». Помимо этого, встречаются формульные высказывания, выражающие сомнение: «*Soll deinem Wort ich glauben?*», «*ob ich wach' oder träum*», «*was muß ich hören!*» – а также формулы вежливости («*darf ich fragen*», «*verzeiht!*») и заверения («*ich gebe dir mein Wort*»).

С синтаксической точки зрения стоит отметить переспросы и различные восклицания и риторические вопросы, являющиеся реакцией на реплики собеседника. Они делают речь героя очень взволнованной и эмоциональной. Например: «*Wie? Ist's möglich? Diese Schätze!*». При этом утвердительные предложения, многие из которых оказываются довольно длинными, также занимают большое место в партии Даланда: «*Mich rührt dein Los, freigebig, wie du bist, zeigst Edelmut und hohen Sinn du mir: den Eidam wünscht ich so; und wär' dein Gut auch nicht so reich, wählt ich doch keinen andren*».

Среди стилистических средств можно говорить об эпитетах, которые встречаются в речи героя как в разговоре со штурманом, так и в диалоге с Голландцем.

Нельзя обойти вниманием и тот факт, что в диалог Даланда и Голландца включены также монологические высказывания каждого из героев. В случае с Даландом это два внутренних монолога, в которых капитан осмысливает сказанное собеседником и обдумывает свои дальнейшие действия. Для первого монолога также характерны риторические переспросы и вопросы: «*Wie? Hör ich recht? Mein Tochter sein Weib?*». А инвертированный порядок слов, зачастую выполняющий в тексте либретто ритмо- и рифмообразующую функцию, здесь влияет на эмоциональный тонус высказывания: «*Fast fürcht' ich, wenn unentschlossen ich bleib', er müßt im Vorsatze wanken*». Картину дополняет и сниженная лексика в назывном предложении: «*Ein Tor, wenn das Glück ich versäume!*». Во втором внутреннем

монологе, после того, как Даланд и Голландец обо всем договорились, вопросительных предложений уже нет, остаются только довольно развернутые восклицательные и утвердительные. Переполняющую Даланда немного суетливую радость передают повторы («*Gepriesen seid, gepriesen seid des Sturmes Gewalten*»), пролепс («*ein reicher Eidam, er ist mein!*») и утвердительные междометия (*Ha, Ja*).

Стоит также отметить, что как в диалоге со штурманом, так и в диалоге с Голландцем обращение Даланда к собеседнику маркировано междометиями: «*He! Holla! Steuermann!*», «*He! Holla! Seemann!*».

В полилоге в партии Даланда наблюдается устойчивое обращение к Сенте («*Senta, mein Kind*»), эмоциональный инвертированный порядок слов («*Verschönern möchte ich's*»), а также преобладание восклицательных и вопросительных предложений. Эти реплики вписываются в общий речевой портрет капитана.

2.3. Лингвостилистические особенности речи Голландца

2.3.1. Монологическая речь Голландца

Голландец произносит три довольно развернутых монолога и несколько кратких, существующих в рамках диалогов. В данном разделе как наиболее показательные рассматриваются развернутые монологи (более 8 строк), первый из которых является одним из крупнейших текстовых композиционных образований в произведении. Репрезентативность именно монологов в случае с Голландцем предположительно можно объяснить тем, что герой изначально представлен как вечно одинокий и проклятый капитан без возлюбленной и без друзей. Только команда Голландца верна своему капитану.

Язык Голландца в чем-то схож с языком Даланда, а чем-то существенно от него отличается. Ниже будут рассмотрены как схожие, так и отличительные элементы.

2.3.1.1. Лексико-семантическая характеристика монологов Голландца

С лексической точки зрения обращает на себя внимание лексика морская, лексика, отражающая тему тоски, проклятия и излечения от этого проклятия, а также лексика, связанная с полем мистического (религиозного, вечного).

Примечательно, что в партии Голландца совсем нет лексики, связанной с образом родины. Это подчеркивает мотив скитания, отсутствие у героя дома, пристанища и отсутствие самой возможности для героя обрести родину (спасением от проклятия, то есть самым благоприятным исходом, для Голландца является смерть). Отсюда в партии героя мотив тоски, обусловленный вечным стремлением Голландца к покою и дому, которому не суждено реализоваться.

Намного шире, чем в монологах Даланда, представлена книжная и возвышенная лексика.

Морская тематика представлена в данном случае следующими единицами: *das Meer* (4 употребления), *das Weltmeer*, *der Ozean*, *die Welle*, *die Naß*, *der Schlund* (2), *das Schiff* (5), *der Klippengrund* (2), *Piraten*, *das Boot*, *versiegen* – всего 20. По частеречной принадлежности почти все эти слова относятся к существительным. Такое безусловное преобладание существительных придает речи Голландца в этом монологе довольно высокую степень статичности и пейзажности.

При стилистической нейтральности большинства из приведенных слов, многие из них в контексте приобретают возвышенную стилистическую окраску. Например, *der Ozean* представлен в словосочетании с эпитетом, употребимым только с одушевленным предметом («*stolzer Ozean*»), и с синтаксической точки зрения является обращением, в результате чего

появляется стилистический прием олицетворения. Олицетворение в сочетании с семантикой эпитета *stolz* придает слову возвышенную стилистическую окраску.

Die Welle и *die Naß*, объединенные лексическим и синтаксическим параллелизмом, приобретают возвышенный оттенок значения благодаря гиперболе, образованной с помощью слова *letzte*:

«*bis eure letzte Welle sich bricht,
und euer letztes Naß versiegt!*».

Гипербола заключается в том, что у моря фактически не может быть последней волны и последней сырости: это обозначало бы конец света, что и имеет в виду герой. То есть эта гипербола имеет временной характер: до самой последней волны и самой последней сырости, которых не бывает, означает «вечно».

Кроме того, этот троп придает обоим существительным статус собирательных, «вызывая» метонимию: так, под одной волной подразумеваются все волны, море вообще, а не одна конкретная волна.

Стоит также обратить внимание на слово *das Weltmeer*. Само по себе оно несет глобальное и несколько метафорическое значение. В словаре *Duden* слово определяется как океан, или все взаимосвязанные водные массивы земной поверхности, окружающие материки⁶⁷. Иначе говоря, Голландец имеет в виду все моря, которые только есть на Земле, что придает его высказыванию гиперболический и пафосный оттенок. Помимо этого, слово является частью обращения и олицетворения: «*Euch, des Weltmeers Fluten, bleib' ich getreu*». Олицетворение обусловлено тем, что обращаться можно только к одушевленным предметам и оставаться верным также можно, как правило, кому-то. Такая образная насыщенность делает высказывания Голландца очень поэтичными и книжными.

Примечательно, что вся морская лексика сконцентрирована в первом, репрезентативном, монологе Голландца. В двух других монологах подобная

⁶⁷ Duden online-Wörterbuch. URL.: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Weltmeer> (дата обращения 28.03.2016)

лексика не встречается, так как их содержание связано с Сентой или с ее образом, а не с рассказом о путешествии по морю.

В отличие от лексики, связанной с образом моря, лексика, имеющая отношение к полю мистического, встречается во всех трех монологах и представлена довольно широко: *ewig* (трижды), *die Ewigkeit* (также *Ewigkeiten*), *das Ewige*, *der Tod* (5), *alle Toten*, *das Grab* (4), *die Satans Tücke*, *das Kreuz*, *der Engel*, *Engel Gottes*, *die Welt* (также *Welten*), *die Vernichtung*, *der Vernichtungschlag*, *Zeiten*, *das Geschick* (дважды) – всего 27.

Такая широкая представленность подобной лексики помогает отразить тот факт, что Голландец находится как бы вне человеческого времени, его скитания продолжаются уже, возможно, не одну человеческую жизнь и могут оказаться вечными. Вероятно, поэтому лексемы с корнем *ewig* наиболее частотны в монологах Голландца. По частоте употребления с ними сопоставимы слова *der Tod* и *das Grab*. В данном случае они являются контекстуальными антонимами словам с корнем *ewig* и, как и другая лексика, относящаяся к семантическому полю смерти, имеют положительное значение, так как именно смерть избавит героя от вечных скитаний: «*in wildem Kampfe erhofft ich Tod*».

Лексика, связанная с семантическим полем смерти занимает значительное место в этой группе, поэтому, возможно, стоит выделить ее в качестве отдельной подгруппы: *der Tod* (5), *alle Toten*, *das Grab* (4), *die Vernichtung*, *der Vernichtungschlag*, также *zusammenkrachen* («*mit dem die Welt zusammenkracht*»), «*in Nichts vergehn*». К «лексике смерти» можно отнести и слово *die Opfer* с последующим выражением «*fielen diesem Spruch*»⁶⁸, несмотря на то, что прямого отношения к полю вечного они не имеют.

Лексика, относящаяся к семантическому полю смерти, несет в себе сему конечности как конец какого-то временного промежутка, конец жизни и в ряде случаев конец страданий, и с этой точки зрения к ней близки такие

⁶⁸ Речь идет о смерти, которая постигала всех, кто нарушил обет верности, данный Голландцу.

слова как *enden* («*Ihr Welten, endet euren Lauf*»), *vergangen* («*aus der Ferne längst vergang'ner Zeiten*»), *erlösen*.

С другой стороны, смерть нередко ассоциируется с чем-то бесконечным, вечным, так как во многих мировоззренческих системах (в том числе в христианской, связь с которой обнаруживается в лексемах *Satan, Engel, Gott*) смерть является освобождением от временной физической оболочки и началом жизни исключительно души, которая вечна. Поэтому отдельную подгруппу в группе лексики, отнесенной к семантическому полю смерти, составляют лексемы с корнем *ewig*: *ewig* (трижды), *die Ewigkeit* (также *Ewigkeiten*), *das Ewigen*.

К категории вечного относятся также слова *Satan, Engel, Gott, das Geschick* (дважды). С точки зрения христианской мифологии, Бог не имеет ни начала, ни конца, созданные им существа, принадлежащие к сверхчеловеческому миру, также приобретают характер бессмертных. Судьба также зачастую воспринимается как нечто предписанное и существующее также все времени.

Взаимодействие категорий конечного и бесконечного является одним из смыслообразующих для партии Голландца. Категории эти находятся в отношениях гегелевского «единства противоположностей». Кроме того, лексика смерти, помимо семы конца, несет в себе и сему вечности, то есть бесконечности, а значит, четкой непроницаемой семантической границы между двумя обозначенными подгруппами нет. Именно на этих двух основаниях видится правомерным отнесение лексики двух, казалось бы, полярных категорий к одной группе.

Кроме того, в монологах Голландца встречаются устойчивые выражения – как с названными выше словами, так и с другими: «*Tag des Gerichtes! Jüngster Tag!*», «*in Nichts vergehn*», «*bis in den Tod*». Некоторые из них – говорящие о конце мира и Страшном Суде – прямо отсылают к учению об Апокалипсисе (а именно к 20 главе Откровения Иоанна Богослова): помимо упомянутых «*Tag des Gerichtes*» и «*Jüngster Tag*», также «*die Welt*

zusammenkracht», «*wann alle Toten auferstehn*», «*ihr Welten, endet euren Lauf!*». Все они сконцентрированы в пределах одной строфы на сравнительно небольшом участке текста. Герой обращается ко дню Страшного Суда («*Wann brichst du an in meine Nacht?*»), к мирам, которые должны завершить свой бег («*Ihr Welten, endet euren Lauf!*»), одушевляя их и призывая конец света, который освободит его от страданий.

Однако библейские отсылки в речи Голландца вовсе не говорят о его принадлежности к христианской или какой бы то ни было иной конфессии, а свидетельствуют, скорее, во-первых, о мистическом мировосприятии героя, а во-вторых, о его связи со сверхчеловеческим миром. Не стоит забывать, что капитан, на которого действует проклятие дьявола, который уже много лет скитается по морям в любую погоду и который бессмертен до тех пор, пока не встретит любящее и преданное женское сердце, – фигура во многом фантастическая.

Значимой для партии Голландца является также лексика, связанная с темой тоски, проклятия и излечения от него: *das Heil* (4), *die Sehnsucht* (4), *das Verdamnis* (2), *verdammt, der Unsel'ger* (2), *die Unsel'ge, die Hoffnung* (2), *retten* (2), *erlösen, das Opfer, das Los* (2), *erwünschte Lust* – всего 24. При этом слова, представляющие подгруппу «лексики излечения», зачастую оказываются в контексте, обозначающем невозможность избавления от проклятия: «*Das Heil, das auf dem Land ich suche, nie werd' ich es finden!*», «*Die Sehnsucht ist es nach dem Heil*», «*vergeb'ne Hoffnung!*» – усиливая семантику проклятия и тоски. Наиболее частотными для монологов Голландца являются лексемы *das Heil* и *die Sehnsucht*, поэтому на них остановимся чуть более подробно. *Das Heil* имеет два значения: 1) нечто, приносящее человеку долгожданное счастье; 2) отпущение грехов, вечное блаженство (религ.)⁶⁹. Голландец использует это слово в обоих значениях. Так, во втором из приведенных выше примеров подразумевается временное счастье, которое непременно сменяется тоской. В другом случае

⁶⁹ Duden online-Wörterbuch. URL.: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Heil> (дата обращения 12.04.2016)

подразумевается именно отпущение грехов. На принадлежность к семантическому полю религиозного в данном случае указывает обращение к ангелу: «*Dich frage ich, gepriesner Engel Gottes, der meines Heils Bedingung mir gewann*».

Die Sehnsucht определяется в словаре *Duden* как «внутренняя, болезненная потребность в чем-либо»⁷⁰. В случае с Голландцем это потребность в покое и избавлении от проклятия. Трижды это слово встречается в сочетании *voll Sehnsucht* – полным тоски является герой или его взгляд (что метонимически вновь обозначает героя). Прилагательное *voll* семантически указывает на то, насколько чувство тоски владеет героем. На основании относительно высокой частотности употребления *die Sehnsucht* можно сделать вывод, что тоска – главное чувство, которое испытывает герой.

В рамках монологов лексемы *das Heil* и *die Sehnsucht* становятся контекстуальными антонимами, так как отпущение грехов есть условие прекращения тоски, а длиться страдания будут до тех пор, пока не наступит избавление от проклятия. Одновременное сосуществование этих двух категорий невозможно.

Лексика, связанная с темой тоски, проклятия и излечения от него, с одной стороны, в сочетании с другими тематическими группами усиливает мотив скитания и бесприютности героя, а с другой, отчасти подчеркивает реалистичные черты Голландца (несмотря на большую долю лексики вечного в партии и «мистическое» значение слова *Verdammnis*), представляя его как человека, способного быть несчастным, тосковать и надеяться.

Как и в случае с группой, отражающей лексико-семантическое поле мистического, здесь преобладает абстрактная лексика, что придает высказываниям героя возвышенный тон.

Важной в партии Голландца является также семантическое поле верности: *die Treue*. В первом, большом, монологе лексика с этим корнем

⁷⁰ Duden online-Wörterbuch. URL.: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Sehnsucht> (дата обращения 12.04.2016)

встречается лишь два раза (*die Treue, getreu*). Зато в третьем, относительно лаконичном заключительном монологе, обращенном к Сенте, Голландец употребляет это слово трижды, создавая довольно высокую концентрацию этого понятия в высказывании: «*das Treu' bis in den Tod mir hält*», «*wohl hast du Treue mir gelobt*», «*die mir die Treue brechen*», что, безусловно, связано с адресатом высказывания и напоминает о теме женской верности в опере. В словаре Аделунга приводится несколько толкований лексемы *die Treue*: истинность, подлинность; ответственность; послушность; преданность, верность⁷¹. В монологах Голландца подразумевается именно супружеская верность, которая является залогом счастья капитана. Исключение составляет лишь первый случай: «*Euch, des Weltmeers Fluten; bleib' ich getreu*».

Примечательны также различного рода отрицания и противопоставления, используемые Голландцем – особенно в первом монологе – довольно часто: «*Dein Trotz ist beugsam, doch ewig meine Qual!*», «*nie werd' ich es finden!*», «*...stürzt' ich voll Sehnsucht mich hinab: doch ach! Den Tod, ich fand ihn nicht!*», «*Doch ach! mein Grab, es schloß sich nicht*», «*Doch ach! des Meer's barbar'scher Sohn schlägt bang das Kreuz und fliegt davon*», «*Nirgends ein Grab! Niemals der Tod!*», «*in Nichts vergehn*», «*Ach nein!*», «*doch vor dem Ewigen noch nicht*», *Unsel'ge*, «*zahllose Opfer*», «*du aber sollst gerettet sein*» – всего 18 употреблений, из них трижды *doch ach*, дважды *doch*, трижды *nicht*, трижды *Unsel'ge(r)*.

Вышеперечисленные отрицания по своим лингвистическим характеристикам неоднородны, их можно разбить на несколько групп:

1) отрицания с частицей *doch* – только с этой частицей и в сочетании с междометием (*doch ach*). Восклицание *doch ach* образует отдельное короткое предложение, не содержащее ни подлежащего, ни сказуемого, а исключительно передающее эмоцию героя, его отчаяние. *Doch* же всегда

⁷¹ Adelong J. C. Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart: Nach der Ausgabe letzter Hand 1793-1801. Band 6 von 6 Vollständige Neueausgabe Herausgegeben von Karl-Maria Guth Berlin 2014. S. 81-82.

является частью предложения, однако также всегда восклицательного и, кроме того, с пропуском сказуемого. За счет того, что *doch* не выделен пунктуационно и не представляет собой отдельного предложения, его экспрессия, возможно, несколько ниже, чем экспрессия *doch ach*. Тем не менее, в обоих случаях эта частица усиливает эмоциональность текста, выполняя также свою противительную функцию. Противительная функция частицы заключается в том, что отрицание с *doch* в тексте монологов всегда отрицает одно обстоятельство, противопоставляя ему другое (отрицает благоприятную возможность, противопоставляя ей неблагоприятную реальность). Например: «*Wie oft in Meeres tiefsten Schlund stürzt' ich voll Sehnsucht mich hinab: doch ach! den Tod, ich fand ihn nicht!*». Герой столько раз бросался в морскую пучину, что мог бы уже надеяться на желанную смерть, однако не нашел ее.

Стоит отметить, что почти во всех случаях отрицания *doch* и *doch ach* выступают в паре с отрицательной частицей *nicht*, которая на последнем месте в предложении и попадает таким образом под синтагматическое ударение.

2) Следующую подгруппу составляют отрицательные местоимения, наречия и существительное, образованное от отрицательного местоимения: *nie, niemals, nirgends, Nichts*. О. С. Милосердова отмечает, что подобные местоимения «имеют отрицательную функцию замещения, то есть выражают отсутствие объекта или субъекта»⁷². Иными словами, отрицания этой подгруппы, в отличие от предыдущей, не выражают противопоставление заявленной ранее пропозиции, а констатируют отсутствие того или иного явления. Так, в восклицании «*das Heil, das auf dem Land ich suche, nie werd' ich es finden!*» отрицается существование того момента времени, когда герой сможет найти свое спасение от проклятия.

⁷² Милосердова О.С. Эволюция исследования лингвистической категории отрицания (на материале немецкого языка) // Социально-экономические явления и процессы. Сер. Современная лингвистика и литературоведение. Тамбов, 2012. Вып. 11. С.315.

Все отрицания данной подгруппы, за исключением субстантивированного местоимения *nichts*, занимают в предложении первое место, находясь в нем в синтаксически сильной позиции и принимая на себя синтагматическое ударение.

3) Отрицание также выражается в тексте монологов с помощью аффиксов: префикса *un* (*Unsel'ge*) и суффикса *los* («*zahllose Opfer*»). В случае с аффиксами отрицания является частью слова и представляет последнее реципиенту уже как смысловое единство («несчастной» Сента названа сразу, в тексте либретто по отношению к Сенте варианта *Sel'ge* и самой возможности этого варианта не было изначально).

4) Отрицание *nein* в сочетании с междометием *ach* в монологе Голландца играет роль, схожую с восклицанием *doch ach*. Не неся в себе фактической информации и не имея в своей структуре ни подлежащего, ни сказуемого, оно маркирует эмоциональность высказывания героя, и противопоставляет реальное желаемому:

*«Die düstre Glut, die hier ich fühle brennen,
sollt' ich Unseliger sie Liebe nennen?»*

Ach nein! Die Sehnsucht ist es nach dem Heil».

5) Функции противительного союза *aber* в контексте монологов схожи с функциями частицы *doch* в структурном отношении, однако противоположны им в семантическом.

«Zahllose Opfer fielen diesem Spruch durch mich! du aber sollst gerettet sein!».

В данном случае возможной печальной участи Сенты, которая постигала всех ее предшественниц, противопоставлена убежденность героя в том, что она будет спасена. Из-за инверсии под синтагматическим ударением оказываются и личное местоимение *du*, и союз *aber* – это подчеркивает исключительность ситуации Сенты, то, что именно она, возможно, избежит печального конца.

Крайне важным является то, в каком лексическом контексте появляются отрицания в монологах Голландца. Во всех случаях это либо лексика, связанная с полем мистического (*das Grab, das Kreuz*), либо лексика, связанная с семантическим полем тоски, проклятия и спасения от него (*Sehnsucht, retten*); отрицания же подчеркивают недостижимость для героя покоя («*Nirgends ein Grab! Niemals der Tod!*»). Таким образом, взаимосвязь категории отрицания и лексики, характерной для речи Голландца в целом, – вносят существенный вклад в образ главного героя.

2.3.1.2. Грамматические особенности монологов Голландца

В синтаксисе монологов Голландца можно отметить следующие синтаксические явления:

- 1) инвертированный порядок слов;
- 2) многочисленные восклицательные предложения – как короткие, так и развернутые (29 из 45);
- 3) преобладающие двусоставные полные распространенные предложения, в том числе сложносочиненные и сложноподчиненные;
- 4) пролепс;
- 5) параллельные синтаксические и лексические структуры,;
- 6) вопросно-ответная структура и риторический вопрос;
- 7) эллипсис сказуемого или его части;
- 8) прямая речь;
- 9) обращения.

1) Инвертированный порядок слов, встречающийся в партиях всех героев, у Голландца в ряде случаев не только является следствием необходимости учитывать музыкальный аспект произведения, но и средством оказания влияния на эмоциональность высказываний героя: на ключевое в смысловом отношении слово благодаря инверсии падает синтагматическое ударение. Например:

а) «*Das Heil, das auf dem Land ich suche,
nie werd' ich es finden!*»;

б) «*Verdammt bin ich zum gräßlichsten der Lose*».

В данных примерах наречие *nie* и пассивное причастие *verdammt* оказываются в сильной синтаксической позиции, чем привлекают к себе внимание. Кроме того, оба они произносятся после синтагматической паузы: *nie* после придаточного определительного, а *verdammt* стоит в начале нового предложения.

В первом примере эмоциональность усиливается также пролепсом, относящимся к слову *das Heil*, которое, к тому же, выделено интонационно: придаточное определительное создает синтагматическую паузу после определяемого слова. То есть под синтагматическим ударением оказываются слова *nie* и *das Heil* – отрицается одно из ключевых для партии Голландца понятий, если быть более точными – отрицается то, что герой может найти свое счастье. В этой связи примечательно соседство и противопоставление в одном предложении глаголов *suchen* и *finden*. Глагол несовершенного вида *suchen* отражает тему скитаний Голландца, его вечного поиска пристанища и той, что избавит его от проклятия. Отрицание при этом глагола совершенного вида *finden* подчеркивает, что, с точки зрения героя, поиск этот не увенчается успехом.

Во втором из приведенных примеров синтаксическая структура направлена на выделение слова *verdammt*. Понятие проклятия также является одним из ключевых в партии героя. Об этом свидетельствует и относительно частотное употребление слов с этим корнем (см. предыдущий раздел), и сюжетная роль проклятия: с него начинаются скитания героя. Из лингвостилистических особенностей, помимо инверсии, следует отметить превосходную степень прилагательного *gräßlich*. Эпитет, эмоционально насыщенный сам по себе, усиливается превосходной степенью до предела, обнажая очень личное и болезненное восприятие героем своей участи.

Таким образом, в первом случае подчеркивается бесконечность скитаний Голландца и невозможность, по его мнению, от них избавиться, а во втором – тот факт, что он проклят и обречен на страдания.

2) Восклицательные предложения, составляющие больше половины всех предложений, произносимых героем в монологах, включают в себя как короткие восклицания («*Doch ach!*», «*Ach nein!*»), так и относительно развернутые высказывания («*Erfahre das Geschick, vor dem ich dich bewahr!*»). Восклицания в сочетании с лексическим наполнением высказывания придают монологам Голландца патетичность, пафосность. Короткие восклицания, особенно те, что содержат междометия и частицы, отражают эмоциональное состояние героя, его горечь и сожаление. Развернутые же восклицания призваны выразить уверенность героя в том, что он говорит («*Euch, des Weltmeers Fluten; bleib' ich getreu, bis eure letzte Welle sich bricht, und euer letztes Naß versiegt!*»), а в ряде случаев несут императивный (пожелательный) характер, в создании которого также участвует конъюнктив или императив глагола в сочетании с лексической семантикой: «*Ew'ge Vernichtung, nimm mich auf!*».

3) Развернутые предложения, характерные для монологов Голландца, придают его высказываниям такие характеристики как размеренность и обстоятельность:

*«Wie aus der Ferne längst vergang'ner Zeiten
spricht dieses Mädchens Bild zu mir:
wie ich's geträumt seit bangen Ewigkeiten,
vor meinen Augen seh' ich's hier».*

Вследствие этого монологи Голландца местами приобретают книжный повествовательный характер.

Приведенный пример представляет собой предложение с разными типами связей, включающее в себя простое предложение и сложноподчиненное. Для разговорного стиля такие длинные синтаксические построения не характерны. Помимо длины и общей структуры предложения,

черты книжного стиля рассматриваемому четверостишию придает внутренняя структура каждой из частей: в обоих случаях в начало части предложения помещен оборот, указывающий на образ действия (в первом случае – сравнительный оборот, во втором – придаточное), определяемое же слово находится после него, что создает – особенно в первом случае – ощущение инверсии.

Обе части периода начинаются одинаково: с *wie* в начале строки. Такая анафора, «мнимый» синтаксический параллелизм, образованный этой анафорой, и инверсия придают высказыванию Голландца черты эпического сказания.

Инверсия присутствует и внутри сложноподчиненного предложения («...*vor meinen Augen seh' ich's hier*»), она также участвует в формировании сказового облика речи героя.

Тем не менее, повествование ведется от первого лица, что не типично для эпоса и является скорее маркером лирического высказывания. Сохраняется и редукция гласных, характерная для всего текста либретто, которая привносит в речь героя черты разговорного стиля.

Помимо развернутых сложных предложений присутствуют и короткие. В основном это упомянутые выше короткие восклицания, придающие тексту эмоциональность и патетичность.

4) Относительно часто (5 раз) в монологах Голландца встречается пролепс, усиливающий эмоциональность и разговорность текста: «*Das Heil, das auf dem Land ich suche, nie werd' ich es finden!*», «*den Tod, ich fand ihn nicht!*», «*m e i n Grab, es schloß sich nicht*», «*wann dröhnt er, der Vernichtungschlag*», «*die düstre Glut, die hier ich fühle brennen, sollt' ich Unseliger sie Liebe nennen?*».

Остановка после объекта или субъекта (или перед ними, как в случае с *der Vernichtungschlag*), оформленная пунктуацией и подчеркнутая повторным названием объекта или субъекта дробит высказывание, ускоряя темп речи и повышая эмоциональность и выразительность фразы. Кроме того, таким

образом оказываются выделенными ключевые для партии Голландца слова: *das Heil, der Tod, das Grab, der Vernichtungschlag, die Glut*, что подчеркивает их значимость для понимания образа Голландца.

5) Очень большую роль в речевом облике героя играют лексические повторы. Они придают речи Голландца черты народного сказания, баллады. Они сконцентрированы в основном в репрезентативном монологе и представлены несколькими разными видами, а именно:

а) повтор слов в соседних строках:

*«bis eure letzte Welle sich bricht,
und euer letztes Naß versiegt!»;*

б) повтор восклицания через несколько (2 и 4) строк:

*«doch ach! den Tod, ich fand ihn nicht! <...>
Doch ach! mein Grab, es schloß sich nicht»,
«Doch ach! des Meer's barbar'scher Sohn ...»;*

в) анафора:

*«Nur eine Hoffnung soll mir bleiben,
nur eine unerschuettert steh'n»;*

г) повтор группы строк на расстоянии:

*«Wie oft in Meeres tiefsten Schlund
stürzt' ich voll Sehnsucht mich hinab.
Da, wo der Schiffe fürchtbar Grab
trieb mein Schiff ich im Klippengrund...».*

В первый раз в это четверостишие включаются две дополнительные строки, приведенные в пункте б), в результате получается 6 строк):

*«Wie oft in Meeres tiefsten Schund
stürzt' ich voll Sehnsucht mich hinab:
doch ach! den Tod, ich fand ihn nicht!
Da, wo der Schiffe fürchtbar' Grab,
trieb mein Schiff ich zum Klippengrund;
Doch ach! mein Grab, es schloß sich nicht».*

Эти дополнительные строки также образуют синтаксический и лексический параллелизм.

Во второй раз четверостишие произносится без включения дополнительных строк, обнажая повторность и приобретая черты рефрена. Следующая за ним строка семантически подытоживает высказывание, заключавшееся в двух дополнительных строках.

*«Wie oft in Meeres tiefsten Schlund
stürzt' ich voll Sehnsucht mich hinab
Da, wo der Schiffe fürchtbar Grab
trieb mein Schiff ich im Klippengrund
Nirgends ein Grab! Niemals der Tod!».*

Такой неточный повтор в разных строфах, с одной стороны, придает монологу Голландца композиционную целостность и указывает на фольклорные черты высказывания, а с другой стороны, поддерживает сюжетное развитие монолога.

Во втором монологе Голландца это явление не наблюдается, а в третьем представлено лишь одним примером: *«Vom Flucht ein Weib allein mich kann erlösen, ein Weib, das Treu' bis in den Tod mir hält».* В данном случае повтор (*ein Weib*) обращает внимание на то, что спасти скитальца может только женщина, то есть вновь акцентируется тема женской верности.

б) Повтор может также участвовать в формировании вопросно-ответной структуры, представляющей собой несобственно-риторический вопрос:

*«Wann brichst du an in meine Nacht?
Wann dröhnt er, der Vernichtungschlag,
mit dem die Welt zusammenkracht?
Wann alle Toten auferstehn.
Dann werde ich in Nichts vergehn».*

В данном случае это анафорический повтор, усиливающий эмоциональность высказывания и отражающий нетерпение героя, его горячее ожидание конца.

Несобственно-риторический вопрос присутствует и во втором монологе: *«sollt' ich Unseliger sie Liebe nennen? Ach nein! Die Sehnsucht ist es nach dem Heil»*. Он выражает внутреннее рассуждение Голландца и в сочетании с эмоциональным восклицанием выявляет уверенность героя в том, что любовь для него невозможна.

7) Довольно характерен также эллипсис сказуемого или его части (всего в 5 предложениях). Например: *«wie ich's geträumt seit bangen Ewigkeiten»*; *«doch ewig meine Qual!»*.

Во многом эллипсис обусловлен, вероятно, метроритмической организацией музыкального материала монолога, однако он влияет и на стилистику высказываний Голландца в таких случаях, как *«doch ewig meine Qual!»* (и таких больше): пропуск сказуемого придает предложению черты назывного, стиль становится констатирующим, утвердительным, безапелляционным.

8) Следующей особенностью монологов Голландца является использование героем прямой речи. Это происходит лишь однажды – в первом монологе:

*«"Hier," rief ich, "zeige deine Taten,
Von Schätzen voll sind Schiff und Boot!"»* –

благодаря чему повествование героя о его злоключениях «оживляется». Прямая речь привносит в монолог Голландца, наполненный абстрактной лексикой, связанной с мистической семантикой, и патетическими восклицаниями, разговорный оттенок и свидетельствует о том, что герой не просто пересказывает произошедшие с ним события, а в какой-то мере заново переживает их.

Этот случай заслуживает внимания также потому, что использование чужой речи в тексте либретто встретится еще раз (правда, в ином качестве)

только в балладе Сенты. Подробнее об этом будет сказано в соответствующем разделе.

9) Особенно значимы для лингвостилистического облика партии Голландца обращения. Всего в партии Голландца 7 обращений, сконцентрированы они в основном (5) в первом монологе.

Герой постоянно обращается к силам природы, к божественным силам и даже к абстрактным понятиям, одушевляя их и тем самым вовлекая в действие: «*Ha, Stolzer Ozean!*», «*Euch, des Weltmeers Fluten, bleib' ich getreu*», «*dich frage ich, gepriesner Engel Gottes*», «*ew'ge Vernichtung, nimm mich auf!*», «*Bahr' him, mein Heil, in Ewigkeit!*». Усиливают олицетворение местоимения в форме второго лица (в основном *du*), так как местоимения в этой форме употребляются только в отношении одушевленных предметов. Например:

«*Ha, Stolzer Ozean!*

In kurzer Frist sollst du mich wieder tragen!».

Императив глаголов, хотя и не является частотным в монологах, также играет здесь значительную роль, усиливая олицетворение, так как объектом этого императива в большинстве случаев служат те же неодушевленные явления, к которым обращается Голландец:

«*Ihr Welten, endet euren Lauf!*

Ew'ge Vernichtung, nimm mich auf!».

В тексте монологов стихии одушевляются и приобретают – по крайней мере для героя – статус полноценных участников действия.

Обращается Голландец и к Сенте, называя ее *Unsel'ge*: «*Denn wiss', Unsel'ge, welches das Geschick, das jene trifft, die mir die Treue brechen*». В этом обращении проявляются связи образов главных героев. Несчастливым и страдальцем в тексте либретто обозначается прежде всего Голландца, так как именно он обречен на вечные скитания. Так называет себя и сам герой («*sollt' ich Unseliger sie Liebe nennen?*»), и Сента («*Der arme Mann! Laßt mich's euch recht zum Herzen führen, des Ärmsten Los, es muß euch rühren*»).

2.3.1.3. Стилистические особенности монологов Голландца

Помимо описанных выше стилистических черт и приемов в монологах Голландца встречаются метафоры и метафорические парафразы, а также эпитеты.

Метафоры и метафорические парафразы представлены следующими примерами: «*des Weltmeers Fluten*», «*des Meer's barbar'scher Sohn*», «*Schreckgebot*», «*Spielwerk deines Spottes*», «*in Nichts vergehn*», «*endet euren Lauf*», «*meine Blicke aus tiefer Nacht empor zu einem Weib*». Так, «*des Meer's barbar'scher Sohn*» собирательно обозначает (также метонимически) матросов других кораблей, которые встречались на пути Голландцу. Эпитет «варварский», по всей видимости, отражает отсутствие, с точки зрения героя, у матросов чувства сострадания и какой бы то ни было душевной тонкости.

Эпитетами являются практически все присутствующие в тексте прилагательные и причастия, что делает речь Голландца очень образной и субъективной («*die düstre Glut*», «*gepriesner Engel Gottes*», «*tiefsten Schlund*», «*zum gräßlichsten der Lose*»). Обращают на себя внимание прилагательные в превосходной степени, создающие очень эмоциональную окраску выражения (*tiefsten, gräßlichsten*).

Стилистическую картину дополняют различные словосочетания и выражения, придающие монологам возвышенный оттенок: «*stolzer Ozean*», «*voll Sehnsucht*», «*letzte Welle*», «*letztes Naß*», «*Unew'ge Treu' auf Erden*».

В целом монологи Голландца отличаются возвышенным, патетическим стилем (абстрактная лексика, выражения, отсылающие к Библии, преобладание полных законченных предложений, олицетворения, метафоры). Элементы возвышенного присутствуют и в речи других персонажей, но лишь у Голландца они приобретают сквозной, доминирующий характер. Однако герой не отрешен и спокоен, а полностью «включен» в действие и очень эмоционален. Это качество достигается использованием на уровне синтаксиса восклицаний и вопросов, эллипсиса и пролепса, а также обращений и прямой речи.

Встречающаяся редукция гласных («*sieben Jahr'*», «*barbar'scher Sohn*», «*unew'ge Treu'*», «*seh' ich's hier*», «*denn wiss' , Unsel'ge*») обусловлена, по-видимому, как и в случае с монологами Даланды, музыкальной реальностью.

Помимо вышесказанного, крайне важным – уже не просто для монологов Даланды, а для письма самого Вагнера – является синтез лингвостилистических элементов на одном микроучастке формы. Например, это упомянутое участие лексических повторов в синтаксическом параллелизме или вопросно-ответной структуре, или же сочетание обращения, олицетворения, императива и метафоры: «*Ihr Welten, endet euren Lauf!*».

Трудно также не заметить, что три монолога Даланды – при своей относительной стилистической целостности – не полностью идентичны друг другу по своим лингвостилистическим характеристикам. Так, первые два монолога – внутренние монологи. Первый из них обращен по своему содержанию (рассказ о злоключениях) к зрителю и к сверхчеловеческим силам, второй монолог герой произносит, обращаясь к самому себе. Третий же монолог Даланды обращен к Сенте.

Самым «богатым» лингвостилистическими особенностями оказывается первый монолог. Правда, он и по числу строк длиннее двух других (48, считая вступительные строки, в то время как во втором и в третьем 12 и 13 соответственно), но дело, вероятно, не столько в длине, сколько в экстралингвистической и драматургической ситуации: первый монолог – репрезентативный, в нем не просто кратко описывается положение героя, а дается его первый (и полный) речевой портрет в атмосфере окружающей его стихии. Вторым монолог более «земной», связанный с образом Сенты и менее эмоциональный. В нем впервые у Даланды звучит слово *die Liebe*. Кроме того, в этом монологе проще всего организована рифма: первые два четверостишия – перекрестная, последнее – параллельная, в то время как первый монолог с этой точки зрения организован очень сложно, рифма в нем время от времени пропадает, а в третьем рифмуются лишь отдельные строки.

Третий же, финальный, монолог в каком-то смысле приближается к первому (высокая – даже выше, чем в первом, – концентрация лексики, связанной с семантическими полями проклятия, судьбы и верности), но он в то же время обращен к реальному человеку, к Сенте, что делает его язык в целом более простым и не таким возвышенным, как при обращении к силам стихии и универсуму.

2.3.2. Лексико-семантические и грамматические особенности речи Голландца в диалогах и полилоге

Помимо рассмотренных монологов Голландец также представлен двумя диалогами и полилогом. Собеседниками героя в диалогах являются Даланд и Сента, в полилоге же, образованном высказываниями Эрика, Сенты и самого Голландца, герой принимает довольно опосредованное участие, обращаясь либо к Сенте, либо к своей команде, либо к самому себе.

Во всех речевых ситуациях представлена лексика, связанная с образом моря (*der Sturm, der Ankerplatz, die See*). В диалоге с Сентой ее меньше, так как высказывание героя направлено не на описание действия, а на попытку удостовериться, что Сента согласится быть его супругой.

Особое внимание обращают на себя слова *die Hoffnung* и *die Treue*. Они произносятся Голландцем постоянно и образуют два смысловых акцента в его речи. Слово *die Hoffnung* трижды встречается в кратком внутреннем монологе героя, включенном в диалог его и Даланда. По всей видимости, это связано с появившейся у героя надеждой на счастье при встрече с Даландом.

Лексема *die Treue* является одним из представителей лексики, связанной с семантическим полем семьи, семейных уз, и подразумевает под собой супружескую верность. К семантическому полю семьи в речи Голландца также относятся такие слова и выражения как *das Kind, das Weib*, и др.

С синтаксической точки зрения, как и в монологах, в партии Голландца обращают на себя внимание вопросительные и восклицательные

предложения. Отличие от монологической речи героя заключается в том, что среди вопросительных предложений встречаются не только риторические вопросы (хотя этот вид вопросов также присутствует), но и прямые вопросы, направленные на получение информации: «*Hast du eine Tochter?*» – а также переспросы, характерные для диалогической речи: «*Den Pries? Soeben hab' ich ihn genannt*». Восклицания также носят зачастую не риторический характер, а прямо выражают желание героя, и обращены не к абстрактным явлениям, а к собеседнику: «*Sie sei mein Weib!*». На пожелательный характер высказывания указывает также конъюнктив глагола *sein*⁷³: Голландец выражает свое настоятельное желание взять дочь Даланда в жены.

В целом стиль высказываний Голландца в ситуации общения его с другими героями отличается в сторону большей простоты и доступности. Для него не характерны большое количество лексики, связанной с полем мистического или религиозного, или сложные синтаксические структуры, которые встречались в монологах. Наличие абстрактных существительных в партии Голландца и патетика некоторых высказываний (особенно обращенных к Сенте) сохраняют в речи Голландца черты возвышенного стиля, однако в целом речь героя при его общении с другими персонажами носит отчасти разговорный характер, что обусловлено, вероятно, адресатом высказывания.

2.4. Баллада Сенты

2.4.1. Баллада как тип текста

Баллада Сенты – один из центральных номеров оперы «Летучий голландец». Это второй (после монолога Голландца) эпизод в опере, где пересказывается история главного героя. В отличие от монолога Голландца, где описываются в большей степени скитания моряка, в балладе Сенты

⁷³ Das Wort. Die flektierbaren Wortarten / Duden. Die Grammatik unentbehrlich für richtiges Deutsch. 8., überarbeitete Auflage. Band 4. Dudenverlag. Mannheim, Wien, Zürich. S. 536.

упоминается и об их причинах: самонадеянном заявлении капитана и наказании дьявола за него.

О жанровой принадлежности номера сообщается еще до его исполнения: об этом говорит сама Сента в реплике, обращенной к девушкам:

«Hört, was ich rate;

Frau Mary singt uns die Ballade».

Изучению баллады с лингвистической точки зрения посвящено исследование Р. М. Дарбинян. Ученый отмечает, что баллада как первоначально хоровая плясовая песня, «сохранила такую важную особенность песенной традиции как наличие исполнителя и слушателя»⁷⁴. В нашем случае исполнителем является Сента, а слушателями – девушки. Помимо сюжетного контекста, из которого становится понятно, что Сента поет девушкам, в самой балладе присутствует наименование адресата, являющееся эксплицитным прагматическим маркером⁷⁵. Это местоимение 2-го лица множественного числа *ihr* в риторическом вопросе, следующим за открывающим балладу восклицанием («*Traft ihr das Schiff im Meere an, blutrot die Segel, schwarz der Mast?*»), а также риторическое императивное обращение к слушателям в заключительных строках первого и второго куплетов:

«Betet zum Himmel, daß bald ein Weib

Treue ihm halt'!».

Тот факт, что апелляция к адресату встречается в заключительных строках (кроме первого риторического вопроса – своеобразного вступления к дальнейшему повествованию), является в целом характерным для баллады как типа текста. В кандидатской диссертации, на которую мы в значительной мере опираемся в данном разделе исследования, более типичным считается расположение подобных строк в заключительных строфах произведения⁷⁶.

⁷⁴ Дарбинян Р.М. Баллада как тип текста (на материале современных немецких баллад): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1983. С. 16.

⁷⁵ Там же. С. 18.

⁷⁶ Там же. С. 18.

Вагнеровское решение поместить прагматические индикаторы в конце первого и второго куплетов придало рассматриваемому восклицанию черты рефрена. Такой рефрен – обращение к адресату, с одной стороны, помогает героине привлечь внимание слушателей, а с другой, своей повторяемостью придает тексту черты родства с фольклорным жанром.

Дарбинян также рассматривает тип текста «баллада» в различных иных аспектах и с разной степенью подробности. В частности, о жанровой принадлежности говорится следующее: «Исключительность положения баллады среди других литературных текстов заключается в том, что баллада способна сочетать в себе одновременно элементы лирического, эпического и драматического»⁷⁷. Являясь представителем функционального стиля художественной литературы, баллада может на уровне жанровых стилей проявлять черты каждого из родов, и жанровая принадлежность конкретного произведения определяется тем, какое из «поэтических начал» является в данном случае доминирующим⁷⁸. Баллада Сенты приближается более всего, очевидно, к жанру эпической баллады благодаря преобладающему повествованию от третьего лица и отсутствию диалогов.

Далее в работе отмечается характерное для баллады соотношение уровней связанности текста (когезия) в сопоставлении с другими типами текста. Для баллады наиболее существенной является семантическая (лексическая) когезия, при условии которой в балладе «вычленимы относительно самостоятельные лексические изотопные цепочки с предметным значением, компоненты которых, коррелируя, выстраиваются в тематическую цепочку»⁷⁹. В балладе Сенты действительно наиболее ярко представлены определенные группы лексики (они будут рассмотрены ниже), однако о тематических цепочках говорить приходится едва ли (исключение составляет номинация самого героя: «*der bleiche Mann*», «*des Schiffes Herr*», «*bleicher Seemann*», «*der arme Mann*'»). Это обусловлено, вероятно,

⁷⁷ Там же. С. 5.

⁷⁸ Там же. С. 5.

⁷⁹ Там же. С. 10.

особенностью развития сюжета. Дарбинян отмечает, что «повествование в балладе строится по принципу завязка – кульминация – развязка»⁸⁰, однако в балладе Сенты в первом куплете, помимо общей обрисовки атмосферы действия, содержится сразу условие избавления Голландца от проклятия:

*«Hui! - Wie ein Pfeil fliegt er hin,
ohne Ziel, ohne Rast, ohne Ruh'!
Doch kann dem bleichen Manne
Erlösung einstens noch werden,
fänd' er ein Weib, das bis in den Tod
getreu ihm auf Erden!».*

Завязка и кульминация повествования кратко изложены только во втором куплете. Финал же остается открытым: по сюжету баллады Сенты, капитан так и не встретил верную ему женщину и продолжает скитаться. Такое несоответствие инварианту, предлагаемому Дарбинян, во многом определено, вероятно, тем, что данная баллада существует не отдельно, а является частью более крупного целого. Развязка сюжета либретто и есть развязка сюжета, лежащего в основе баллады.

Одним из важных параметров характеристики баллады как типа текста является, по мнению ученого, ее архитекtonика. Дарбинян выделяет следующие признаки:

- 1) наличие заголовка;
- 2) графическая разбивка на стихи;
- 3) отсутствие твердой формы стиха;
- 4) наличие нетождественных строк⁸¹.

Заголовок у баллады Сенты отсутствует ввиду того, что номер предназначен для музыкального исполнения на сцене как часть непрерывно развивающегося общего действия. Остальные же архитектурные характеристики находят в балладе свое отражение.

⁸⁰ Там же. С. 12.

⁸¹ Там же. С. 13.

Немаловажным признаком баллады как типа текста является ее звуковая организация: как правило, стихотворный размер баллады – ямб. Дарбинян отмечает, что ритм ямба схож с ритмом разговорной речи, что делает более естественным процесс передачи и восприятия содержания баллады: «В процессе художественной коммуникации отправитель речи и получатель опираются на эффект унисона ритма текста и ритма свойственной им разговорной речи»⁸². Ритмическая организация баллады Сенты соответствует этому утверждению отчасти. Часть текста действительно написана в размере ямба:

*«Bei bösem Wind und Sturmes Wut
umsegeln wollt' er einst ein Kap;
er flucht' und schwur mit tollem Mut:
In Ewigkeit laß' ich nicht ab!».*

Однако есть строки, в которых стихотворный размер меняется, например, строка-рефрен (нетождественные строки, по обозначению Дарбинян) *ohne Ziel, ohne Rast, ohne Ruh'!* Анапест в данном случае выделяет ключевые слова: *Ziel, Rast, Ruh'*.⁸³

В целом же смены стихотворных размеров внутри строф баллады исключают инертность восприятия, придают высказыванию гибкость и поэтичность, обращают внимание слушателя на ключевые слова и выражения.

Что касается лингвостилистики, то Дарбинян выделяет следующие стилевые черты баллады как типа текста⁸⁴:

1. Логичность. Эту стилевую черту исследовательница определяет как индуктивную логичность, основанную на том, что сюжет в балладе излагается с учетом причинно-следственных связей.

2. Экспрессивность. Экспрессивность выражается на двух уровнях: синтаксическом и метрическом. На уровне синтаксиса эта стилевая черта

⁸² Там же. С. 20.

⁸³ Данный пример более подробно рассматривается в аналитической части раздела.

⁸⁴ Там же. С. 20-21.

достигается с помощью вынесения за рамку, присоединительных конструкций и изоляции. На уровне метра экспрессивность могут создавать анжамбеман и рифма.

3. Образность. Уровнем реализации этой стилевой черты является, прежде всего, уровень лексики. Определяющую роль здесь играют лексические единицы, «семантические компоненты которых пластично соотносятся с предметами и явлениями объективной реальности, четко воспроизводя в сознании реципиента изображаемое»⁸⁵. Различные стилистические фигуры также служат созданию стилевой черты «образность».

4. Динамичность. Данная стилевая черта выражается на уровне лексики, синтаксиса и метра. С лексической точки зрения, динамичность создается глаголами движения. В балладе Сенты это такие глаголы как *umsegeln, flüchten, schwören*. Для синтаксиса при реализации этой стилевой черты характерна значительная доля простых предложений в тексте. На уровне метра динамичность обеспечивается ямбом, зачастую соответствующим ритму скандирования.

5. Скачкообразность. Скачкообразность выражается в смене временной форме глагола и лица местоимения в пределах текста или даже одной строфы. В создании этой стилевой черты также принимает участие рефрен, а на уровне архитектоники – нетождественные строфы в балладе.

2.4.2. Лексико-семантическая характеристика баллады Сенты

По лексико-семантической наполненности баллада вписывается в общий контекст либретто. Преобладающей является морская лексика, которая создает соответствующий колорит повествования. Самой многочисленной здесь оказывается лексика, относящаяся, по классификации О. Е. Потаповой, к подгруппе «море – судно» (*das Schiff, die Segel, der Mast*), в то время как подгруппа «море – человек» лишь словом *der Seemann* и двумя парафразами:

⁸⁵ Там же. С. 21.

«*Schiffes Herr*», «*bleicher Seemann*». Второй по многочисленности является подгруппа, связанная с погодными условиями и силами природы (*der Wind, der Sturm*). «Погодная» лексика, помимо образа моря, призвана передать беспокойное состояние стихии, на фоне которого разворачиваются события легенды:

«*Bei bösem Wind und Sturmes Wut
umsegeln wollt' er einst ein Kap;
er flucht' und schwur mit tollem Mut*».

Динамичность действию придают глаголы. При обилии существительных в тексте либретто и восклицаний, состоящих из междометий или отдельных слов, которые во многих случаях придают тексту статичность, в балладе Сенты в принципе много глаголов. В данном случае, это два глагола, связанных с движением и имеющих отношение к семантическому полю моря (*umsegeln, flüchten*), и глагол *schwören*, входящий в группу лексики, связанной с полем мистического.

Последняя, помимо указанного глагола *schwören*, представлена такими лексемами, как *die Ewigkeit, Satan, Gottes Engel* и др. Эта категория лексики обращала на себя внимание и в речи Голландца. Здесь ее присутствие является одним из проявлений интертекстуальных связей баллады с другими композиционными образованиями, в частности с монологами Голландца.

Близким к этому семантическому полю является выражение «*betet zum Himmel*», своим лексическим и семантическим наполнением вносящее элемент возвышенного в высказывание Сенты. Ту же роль играют, например, формула «*treu bis in den Tod*», отсылающая к монологу Голландца, в котором также звучало это выражение, и множественное число *singularia tantum* (что тоже неоднократно встречается в партии Голландца): «*auf Erden*».

Лексика, связанная с достижением цели и покоя, как и в сольных высказываниях других героев, помещена в контекст, связанный с отрицанием этих понятий: «*ohne Ziel, ohne Rast, ohne Ruh'!*».

Крайне важным является троекратный лексический повтор отрицания *ohne*. Во-первых, такой повтор значительно повышает эмоциональность восклицания, дополнительно подчеркивая отсутствие у героя цели, отдыха и покоя и выделяя каждое из этих слов. Во-вторых, повторность является характерным признаком народных, фольклорных жанров, в особенности повторность троекратная, что свидетельствует о лингвистических связях баллады Сенты с народными жанрами.

К тому же, эта лексическая и синтаксическая структура повторяется «в сокращенном варианте» («*ohne Rast, ohne Ruh!*») в двух других куплетах, являясь частью своеобразного рефрена.

Среди лексических особенностей баллады необходимо отметить лексический состав коротких восклицаний: они образованы не просто междометиями, а «морскими» междометиями – теми кличами, которые встречаются в песне матросов Голландца: «*Hui! Johohoe!*». Более того, баллада Сенты и песня голландских матросов начинаются одинаково – с такого клича («*Johohoe!*») – и имеют строки, открывающиеся также одинаково («*Hui!*») и перекликающиеся по содержанию. Сента:

«Hui! - Wie saust der Wind! - Johohoe!

Hui! - Wie pleift's im Tau! - Johohe!

Hui! - Wie ein Pfeil fliegt er hin <...>

Hui! - Die Segel auf! Johohe!

Hui! - Den Anker los! Johohe!

Hui! - Falsche Lieb', falsche Treu'».

Матросы Голландца:

«Hui! - Horch, er pfeift! <...>

Hui! - Segel auf! <...>

Hui! - Auf, in See!».

Однако интертекстуальные связи существуют у баллады Сенты не только с песней матросов Голландца. Имеются связи и с песней матросов Даланда. Они также проявляются в восклицаниях рефрена: «*Die Segel auf!*

Den Anker los!». У матросов эти восклицания выглядят следующим образом: «*Segel ein! Anker fest!*». В них одновременно видна и связь высказывания Сенты с песней матросов, и противопоставление одного другому. Связь заключается в сходном синтаксическом построении, подкрепленном одинаковой лексикой в одном и том же порядке (*die Segel, der Anker*), а также в интенции предложений: все они – команды, которые отдают и выполняют моряки на борту судна. Противопоставление же заключается в содержании этих команд, выраженном также лексически: у Сенты – «*Den Anker los!*». Наречие *los* в словаре *Duden* толкуется как «от, прочь» (*ab, weg*)⁸⁶, то есть в данном восклицании содержится призыв отказаться от якоря и плыть. Матросы судна Даланда, напротив, призывают бросить якорь и закрепить его, то есть остаться у родных берегов: «*Anker fest!*».

Интертекстуальные взаимоотношения усложняются тем, что сами восклицания Сенты оформлены автором как прямая речь: девушка цитирует матросов Голландца или самого капитана, говоря одновременно и от их имени, и от своего⁸⁷:

«Hui! - Die Segel auf! Johohe!

Hui! - Den Anker los! Johohe!

Hui! - Falsche Lieb', falsche Treu'.

Auf, in See, ohne Rast, ohne Ruh!».

Таким образом, через балладу Сенты, с одной стороны, устанавливаются связи и определяется противопоставление команд матросов двух кораблей («ориентированные» на пребывание дома, на суше норвежцы и «ориентированные» на постоянное плавание, нахождение в море голландцы), а с другой – с помощью лингвистических средств обозначается двойственное положение Сенты, ее принадлежность и к миру условно «более реальных»

⁸⁶ Duden online-Wörterbuch. URL.: <http://www.duden.de/suchen/englisch/los%20adv> (дата обращения 03.05.2016)

⁸⁷ В тексте либретто эти восклицания, в отличие от остального текста, графически выделены курсивом.

матросов, прибывших на родину, и к миру экипажа корабля-призрака, причем с последними лингвистических соответствий больше.

В заключение следует указать на лексемы с корнем *treu*. В балладе Сенты они встречаются довольно часто – 5 раз: *getreu, Treue (2), ein treues Weib, Treu'*. Использование лексики с этим корнем также роднит речь Сенты с речью Голландца.

2.4.3. Грамматические особенности баллады Сенты

Восклицания-кличи и короткие восклицания, уже затронутые при рассмотрении лексико-семантических черт баллады Сенты, во многом формируют лингвостилистический облик баллады. О роли восклицаний-кличей, создающих своеобразный рефрен, речь шла выше. Среди коротких восклицаний, находящихся между «кличами», то есть как бы «внутри» рефрена, упомянут был лишь последний случай: прямая речь в третьем куплете. В этом разделе им уделяется больше внимания.

В первом куплете представлены три восклицания с *wie*:

«Hui! - Wie saust der Wind! - Johohoe!

Hui! - Wie pfeift's im Tau! - Johohe!

Hui! - Wie ein Pfeil fliegt er hin,

ohne Ziel, ohne Rast, ohne Ruh'!».

Первые два восклицания – риторические, они призваны передать степень неистовства стихии, а также степень эмоциональной вовлеченности Сенты в излагаемую ей историю. Эти восклицания по своей структуре однотипны и образуют синтаксические параллели. Третье же из представленных восклицаний, более развернутое, является по отношению к двум предыдущим «мнимым» синтаксическим параллелизмом: он так же – анафорически – начинается с *wie*, однако в данном случае это сравнительный союз, и открывает он не риторическое восклицание, а просто эмоционально окрашенное высказывание, повествовательное по своей семантике. Сравнение «*wie ein Pfeil*» образно насыщает текст, отражая стремительность

и непрерывность передвижения Голландца по морскому пространству. Роль троекратного повтора была оговорена выше.

Во втором куплете восклицательные предложения подчеркивают важность и напряженность ситуации: именно здесь повествуется о том, как Голландец был проклят, что стало главным и поворотным моментом во всей его жизни. Стоит отметить также парцелляцию, разбивающую предложение так, что происходит остановка (и появляются восклицания-кличи) после каждой из упоминаемых «стадий» проклятия (сатана слышит хвастовство героя – ловит его на слове – герой проклят):

«Hui! - Und Satan hört's! - Johohe!

Hui! - nahm ihm bei'm Wort! - Johohe!

Hui! - und verdammt zieht er nun

durch das Meer ohne Rast, ohne Ruh'!».

Рефрену во втором куплете предшествует также прямая речь, представляющая собой ключевую фразу Голландца для дальнейшей его судьбы: *«In Ewigkeit laß 'ich nicht ab!»*. Прямая речь создает ощущение приближенности события к настоящему моменту времени и подчеркивает важность этой фразы, выразительность которой создается также инверсией и падающим вследствие нее синтагматическим ударением на одно из ключевых для Голландца слов: *Ewigkeit*.

Имеют место в балладе Сенты и длинные сложные предложения повествовательного типа, в основном отражающие сюжетные положения:

«Vor Anker alle sieben Jahr',

ein Weib zu frei'n, geht er ans Land:

er freite alle sieben Jahr',

noch nie ein treues Weib er fand».

Это сложное предложение с бессоюзными связями, подытоживающее (в рамках баллады) рассказанную Сентой историю. Стоит отметить относительно большое для четырех строк количество лексических повторов: *«alle sieben Jahr'»*, *ein Weib*, *freien* – по два раза. Причем происходит не

дословный повтор целой фразы, а повторяемые единицы попадают в различный контекст и могут варьироваться (*ein Weib – ein treues Weib*), что, помимо черт фольклорности, придает четверостишию одновременно ощущение движения и некоторой закольцованности. При анализе монолога Даланда мы уже обращали внимание на семантику числа *sieben*. Думается, что предположение о связи этого числа с полем мистического справедливо и в данном случае: «*alle sieben Jahr'*», вероятно, имплицитно указывают также на бесконечность поиска Голландцем верной ему женщины; это предположения отчасти подтверждается тем, что под синтагматическим ударением оказывается отрицательное наречие *nie*.

Следует отметить также присутствие в тексте баллады риторических вопросов и восклицаний. Кроме уже упоминавшихся риторических вопроса и восклицания, обращенных к девушкам, существуют вопрос и восклицание, обращенные к герою баллады. Они расположены в первом и втором куплетах соответственно:

«*Ach! wann wirst du, bleicher Seemann, sie finden?*»;

«*Ach, könntest du, bleicher Seemann, es finden!*».

Схожесть по лексическому составу и интенции высказывания придает им черты рефрена. По большому счету, это одна и та же мысль, заключенная в разные синтаксические структуры. В обоих случаях выражено желание героини о том, чтобы Голландец нашел ту, что спасет его от проклятия. Различия в синтаксисе влияют на степень эмоциональности высказывания. Риторическое восклицание звучит более интенсивно, с большим напряжением, чем риторический вопрос. Этому способствует не только пунктуация на конце предложения, хотя интонации, создаваемые восклицательным и вопросительным знаком, значительно отличаются друг от друга в сторону большей эмоциональности первой. В случае с риторическим восклицанием интенция высказывания выражена более эксплицитно. Этому способствует конъюнктив глагола, выражающий пожелание и одновременно

вносящий оттенок нереальности его исполнения, отчего высказывание звучит несколько отчаянно.

2.4.4. Стилистические особенности баллады Сенты

Среди стилистических тропов, формирующих образный мир баллады Сенты, необходимо отметить повторы, метафоры, парафразы, эпитеты, различные восклицания и междометия. В этом разделе рассматриваются наиболее яркие из них, не затронутые ранее (или затронутые бегло).

Так, необходимо обратить внимание на номинации главного действующего лица баллады. Он ни разу не назван «Голландцем», что напрямую обозначило бы связь его с тем капитаном, которого Сента встретит позже, он также ни разу не назван по имени (как и вообще в либретто), что придало бы образу излишнюю конкретику. Номинации героя представляют собой ряд парафраз, отражающие отношение Сенты к моряку: «*der bleiche Mann*», «*des Schiffes Herr*», «*bleicher Seemann*» (дважды), «*der arme Mann*'». В большинстве случаев герой обозначен существительным, относящимся к семантическому полю моря, и эпитетом *bleich*, что характеризует его как изможденного страданиями и ослабшего скитальца, нуждающегося в сочувствии. Более прямо этот посыл Сенты выражен эпитетом *arm*.

Помимо эпитетов, встречающихся в парафразах, в балладе присутствуют еще несколько, создающих соответствующую атмосферу. Например, эпитеты *blutrot* в отношении парусов и *hoch* в отношении борта корабля передают устрашающий и грозный вид последнего (из первого монолога Голландца и реплик девушек, предваряющих исполнение баллады, мы узнаем, что его образ наводит страх на простых смертных). Эпитет *falsch*, дважды повторенный в сочетании с одними из ключевых существительных *Lieb'*, *Treu'*, подчеркивают (также за счет повтора) обманность любви и верности, встречающихся герою.

Метафоры не являются ведущим тропом в балладе Сенты, однако хотелось бы отметить, что метафора также участвует в выстраивании

образной системы баллады, в частности она помогает передать неистовство шторма: «*Sturmes Wut*». Ярость – свойство, присущее лишь одушевленному предмету. Олицетворяя шторм, Сента как бы указывает на направленность его действия против героя, на степень неистовства стихии, которая больше, чем просто шторм.

Выводы: особенности либретто Р. Вагнера к опере "Летучий голландец" с точки зрения лингвостилистики

Язык либретто оперы «Летучий голландец» сочетает в себе элементы разговорного и возвышенного стилей, в частности поэтически-книжного, что в целом характерно для либретто как типа текста. Некоторые лингвистические средства встречаются в тексте либретто оперы «Летучий голландец» чаще других и во многом определяют его языковой и поэтический облик. Именно данным языковым особенностям уделено основное внимание в проведенном исследовании. В работе последовательно рассмотрены лексика, синтаксис, морфология и стилистика, характерные для конкретного героя. Языковые особенности речи главных героев оперы исследуются в рамках определенных речевых ситуаций. Это связано с тем фактом, что речь каждого из героев в выбранных речевых ситуациях имеет свои характеристики, отличные от речи других персонажей и от речи того же героя в иной речевой ситуации. Тем не менее, существуют лингвостилистические черты, общие для всего текста.

Среди лексики, наиболее значимой для формирования образного строя либретто, можно выделить несколько групп:

1) лексика, связанная с морем, называемая в работе также «морской» лексикой (*der Sturm, das Meer, das Schiff, der Ankerplatz* и др.). В основу рассмотрения данной семантической группы легла классификация О. Е. Потаповой, которая выделяет четыре семантических подмножества, входящих в лексико-семантическое поле «Море»: «Море – Вода», «Море – Суша», «Море – Человек», «Море – Судно». В тексте рассматриваемого либретто представлены все 4. Например, к семантическому подмножеству «Море – Вода» относятся слова *das Meer, die See, der Ozean*; к подмножеству «Море – Суша» – *das Ufer, der Port*; подмножество «Море – Человек» представлено такими словами, как *der Seeman, der Kapitän* и др.; «Море – Судно» – *das Schiff, das Bord* и др.

Однако в контексте рассматриваемого либретто к семантическому полю моря относится лексика, выходящая за рамки классификации Потаповой: это лексика, обозначающая погодные явления (*der Südwind, der Wind, das Gewitter*), а также слова, связанные с тематическим полем дороги, путешествия (*die Fahrt, die Reise*). Любое погодное явление в данном случае разыгрывается на море: благоприятный или неблагоприятный ветер влияет именно на передвижение кораблей. В свою очередь лексемы, связанные с перемещением в пространстве, также подразумевают перемещение именно по морю, так как два упоминаемых в либретто берега (норвежская бухта *Sandwike* и родной берег Даланда) семантически связаны с остановкой движения, со статикой.

Данная семантическая группа является наиболее репрезентативной и значимой для всего текста либретто, так как представлена в речи каждого из героев оперы.

2) Лексика, так или иначе связанная с образом родины в контексте изучаемого либретто (*die Heimat, das Vaterland, die Ruh', der Herd* и др.). Значимость этой лексико-семантической группы обусловлена, во-первых, тем, что любой моряк стремится к дому как к воплощению спокойствия, отдыха от долгого плавания и семейному теплу, а во-вторых, тем, что для главного героя оперы обретение отчизны и покоя (через любящую женщину) является освобождением от проклятия. Данная группа представлена в основном в речи моряков (двух капитанов и их команд) и почти не встречается в речи героев, ожидающих их на берегу.

3) Лексика, относящаяся к семантическому полю мистического (*der Engel, das Grab, der Tod*). В данном случае такая лексика не маркирует принадлежность героя к тому или иному вероисповеданию, как это зачастую бывает при включении в речь персонажа подобных лексем, а является, скорее, показателем абстрактно-мистического мировосприятия героев оперы в целом. Более всего «мистическая» лексика характерна для партии Голландца. Это связано с тем, что даже относительно условной реальности

оперы его образ носит отчасти фантастический характер, так как по сюжету Голландец обречен на скитания самим дьяволом, а время этих скитаний уже значительно превышает время человеческой жизни. Стоит отметить, что насыщенность текста различного рода «мистической» лексикой и мистическими мотивами в целом характерна для текстов либретто опер и музыкальных драм Рихарда Вагнера.

4) Лексика, связанная с темой тоски, проклятия и излечения, спасения от этого проклятия (*die Sehnsucht, verdammt, das Opfer, das Heil* и др.). Эта категория лексики также наиболее широко представлена в партии Голландца. Объединение столь разных по значению лексем в одну группу обусловлено тесным взаимодействием обозначенных категорий. Вечная тоска Голландца (*die Sehnsucht*) есть следствие того, что герой проклят (*verdammt*) и обречен на скитания. Однако Голландец не перестает надеяться на избавление от проклятия и обретение счастья (*das Heil*).

Кроме вышеперечисленного для текста «Летучего голландца» также характерны различные междометия (*ach! Ho!*) и песенные восклицания («*Ho-ho! Je holla ho!*»). Последние встречаются в основном в жанровых номерах: в песнях матросов и в балладе Сенты, подчеркивая их народный жанровый характер.

Частотным также является упоминание темы верности и супружества (*Treue, true* и др.), так как именно верная супруга – залог прекращения скитаний Голландца и главная цель его исканий. «Супружество» главных героев, тот момент, когда Сента в отчаянии бросилась в море в доказание своей верности, стало развязкой всего действия оперы и моментом освобождения и смерти главного героя.

Однако, как уже было указано выше, наиболее широко представленной является первая из названных групп лексики, то есть лексика, принадлежащая к семантическому полю моря. Очевидно, это связано с общей тематикой произведения: действие оперы происходит на морском берегу, жизнь всех героев оперы так или иначе соприкасается с морем (Голландец,

Даланд и их команды – моряки, девушки на берегу проводят время в ожидании их домой).

Для синтаксиса в целом характерно обилие восклицательных и вопросительных предложений, не прямой порядок слов, наличие коротких восклицаний, пролепса и обращений.

Восклицательные предложения могут как служить маркером эмоциональности («*Verwünscht! Schon sah am Ufer ich mein Haus!*» и др.), так и усиливать императивную направленность высказывания героя («*Nenne dich!*», «*...geb' ich mich doch der Hoffnung hin!*» и др.). Довольно высока доля риторических восклицаний в речи героев. Например, «*Vergeb'ne Hoffnung! Furchtbar eitler Wahn!*» и др.

Среди вопросительных предложений также преобладают риторические вопросы в различных функциях: выражение эмоционального напряжения, попытка героя разобраться в собственном состоянии, попытка одного героя в чем-либо убедить другого («*Mögst du, mein Kind, den fremden Mann willkommen heißen?*» и др.). Важной синтаксической характеристикой текста является наличие повторов (параллельных синтаксических и лексических структур) различного плана: повтор одного и того же слова несколько раз в одной строке, повтор целых строф и т.д. (например, «*Nur eine Hoffnung soll mir bleiben, nur eine unerschuettert steh'n*» и др.).

С точки зрения морфологии стоит отметить употребление конъюнктива в различных значениях и императива глаголов, что зачастую связано с имплицитным или эксплицитным побуждением к чему-либо реального или воображаемого собеседника («*Ihr Welten, endet euren Lauf!*», «*Mögst du, mein Kind, dem Manne freundlich dich erweisen!*» и др.). Можно отметить также преобладание единственного числа местоимений, что в большинстве случаев связано с адресатом высказывания («*Du siehst nichts?*», «*du, bleicher Seemann*» и др.).

На уровне фонетики обращает на себя внимание частая редукция гласных в различных частях слова (преимущественно в окончаниях) (*hätt'*,

ist's, Unsel'ger и др.), находящая графическое отражение в тексте либретто и связанная с разговорными чертами в речи героев, а также с музыкальным ритмом пропеваемой фразы.

На стилистический облик либретто оказывают влияние различные тропы и речевые формулы, используемые героями.

В речи персонажей не единожды встречаются олицетворения («*spricht dieses Mädchens Bild zu mir*», «*Ew'ge Vernichtung, nimm mich auf!*» и др.) и эпитеты («*die seltensten der Schätze*», «*blutrot die Segel*» и др.), образно насыщающие текст. Немаловажным является употребление различных речевых формул и устойчивых выражений. В диалогах и монологических высказываниях, обращенных к условно реальному собеседнику, это, как правило, разговорные формулы приветствия, прощания, запрос разрешения на что-либо или уточнение информации («*Wie? Hör ich recht?*», «*Hab' Dank!*», «*Gott zum Gruß!*» и др.).

В сольных высказываниях героев (монологи Голландца, баллада Сенты) встречаются речевые формулы, имеющие отношение к возвышенному стилю (такие как устойчивое выражение «*treu bis in den Tod sein*» и семантически связанные с апокалиптическими представлениями человечества «*Tag des Gerichtes! Jüngster Tag!*»).

Следует отметить, что определяющую роль в создании стиля того или иного высказывания и всего либретто зачастую играют не исключительно стилистические тропы, а лексико-семантические и синтаксические характеристики текста в целом.

Последние также разнятся в зависимости от героя и речевой ситуации, в которой он представлен.

Речь как Голландца, так и Даланда носит в диалогах более «унифицированный» характер, чем в монологах: это в меру эмоциональная и вежливая речь разговорного стиля, представляющая собой последовательный обмен репликами различной длины (от одного слова до нескольких предложений). Правда, черты книжного стиля отчасти проникают и а

диалогическую речь Голландца: абстрактная лексика, патетические восклицания. Присутствуют и эмоциональные повторы: «...ohne Weib, ohne Kind bin ich» и др. Однако эти черты проявляются в тех случаях, когда реплика героя переходит в краткий монолог. В целом же диалогическая речь Голландца значительно отличается от монологической более разговорным стилем, более краткими и предметными формулировками, меньшей образностью и метафоричностью. Голландец, общаясь с «простым» человеком – Даландом, – стремится говорить с ним на понятном последнему языке. Вследствие этого «переключается» его стилевой регистр. В отличие от диалогов, в монологах речь Голландца является довольно пафосной и патетичной. Короткие эмоциональные восклицания, абстрактная лексика, относящаяся к семантическому полю мистического, насыщенность эпитетами делают стиль его речи возвышенным и несколько книжным.

Даланд же стилистически более однороден. Он рассудителен во внутренних монологах, повелителен в обращении к подчиненному, вежлив и любезен при обращении к дочери и к Голландцу. Однако его речь все время остается в рамках разговорного стиля. Редкие стилистические тропы в его высказывании добавляют как сниженные (метафора *Teufelsloch*), так и возвышенные (оксюморон *Satans Erbarmen*) стилистические черты, не оказывая решающего влияния на общий стиль партии капитана норвежского судна.

Свои лингвостилистические особенности имеет и образ Сенты, главным сольным высказыванием которой является ее баллада. В отличие от Голландца и Даланда номер, выбранный в данном случае для анализа, не позволяет в полной мере судить об индивидуальных стилистических особенностях речи Сенты ввиду своей ярко выраженной жанровой направленности. Тем не менее, именно баллада является центральным номером в партии героини и одним из центральных номеров в опере вообще.

Для баллады характерна высокая степень эмоциональности, выражающаяся в различного рода восклицаниях и повторах слов («...ohne

Ziel, ohne Rast, ohne Ruh'! Ach, könntest du, bleicher Seemann, es finden!»). Отдельно следует отметить значительную долю точных и варьированных текстовых повторов (рефренов), придающих сольному номеру Сенты черты народности, что соответствует свойствам баллады как типа текста.

Среди индивидуальных характеристик особенно выделяется интертекстуальность баллады по отношению к основному тексту либретто оперы: точное совпадение восклицаний-кличей с песней матросов Голландца («*Johohohe! Hui!*»), прямая речь (команды, частично схожие с теми, что отдают норвежские матросы в своей песне: «*Die Segel auf! Den Anker los!*») и связь сюжета баллады с сюжетной линией всей оперы.

Итак, текст либретто оперы «Летучий голландец» в рассмотренных фрагментах имеет следующие основные лингвостилистические особенности:

1) на лингвостилистику текста в большой мере влияют его лексико-семантический и синтаксический аспекты, стилистические тропы также участвуют в формировании облика текста, однако не для всех героев и не во всех ситуациях являются определяющими;

2) в тексте либретто явно выделяются несколько лексико-семантических групп, наиболее распространенной из которых является группа лексики, связанной с семантическим полем моря; для партии Голландца имеет также принципиальное значение лексика, связанная с семантическим полем мистического;

3) для либретто оперы в большинстве случаев характерен экспрессивный синтаксис (восклицательные и вопросительные предложения, инвертированный порядок слов);

4) диалоги и полилоги, как правило, решены в разговорном стиле, в сольных номерах стиль высказывания возвышенный (что более релевантно для Голландца и Сенты и менее относится к партии Даланда);

5) разговорный и возвышенный стилистические пласты не изолированы друг от друга, а могут сосуществовать в одном или нескольких

последовательных высказываниях при доминирующей роли одного из этих пластов.

Отдельную сферу в тексте либретто «Летучего Голландца» образуют жанровые номера, не являющиеся предметом исследования в данной работе.

Заключение

Художественный интерес общества к операм Рихарда Вагнера, о котором свидетельствуют многочисленные постановки его произведений в театрах, порождает и научный интерес к его творчеству. В большей мере исследована музыкальная сторона опер и музыкальных драм Вагнера, однако особенностью этого автора является то, что он объединил в своем лице композитора, поэта и драматурга. Тексты либретто его опер представляют интерес как собственно тексты либретто и как тексты, созданные композитором – автором идейно-содержательной концепции и музыки оперы.

В настоящей работе была предпринята попытка выявления и анализа основных лингвистических средств, участвующих в создании стилистического облика либретто оперы «Летучий голландец». Выбор материала исследования обусловлен тем, что «Летучий голландец» является первой зрелой оперой композитора, в которой в полной мере реализовалась идея синтеза искусств. Основное внимание в исследовании уделялось сольным высказываниям героев (монологам и балладе) как наиболее репрезентативным, а также диалогам главных действующих лиц, отражающим их речь в ситуации общения с другими героями, и полилогам, в которых они принимают участие.

Исследование показало, что тексту рассматриваемого либретто присущи проявления как разговорного, так и возвышенного стилей; доминирование одного стиля над другим определяется художественным образом героя, произносящего текст, и речевой ситуацией, в которой он представлен. Важной чертой текста либретто «Летучего голландца» также является его связь с народной поэзией, выражающаяся в жанровых номерах с помощью различных лингвистических средств. Основную нагрузку при создании стилистического облика либретто несут на себе лексика и синтаксис текста.

Проведенный в работе анализ может быть востребован в лингвистике, литературоведении, лингвокультурологии и музыковедении. В учебном процессе его результаты могут быть использованы на занятиях, посвященных оперному либретто как типу текста, и также на занятиях, посвященных творчеству Рихарда Вагнера. С научной точки зрения работа может стать одним из шагов к дальнейшему изучению либретто оперы «Летучий голландец» и, возможно, будет полезна при попытках проследить эволюцию поэтического творчества Рихарда Вагнера в либретто его опер и музыкальных драм.

Список литературы

- 1) Антипова Н.А. Фантастическое в немецкой романтической опере: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2007. 182 с.
- 2) Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: сб. статей. Научн. ред. Г.Е. Бухаркин. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1999. 444 с.
- 3) Баташева Л.А. Оперные либретто: языковые особенности жанра // Гуманитарные исследования. Сер. Язык. Коммуникации. Астраханский гос. ун-т. Изд. дом «Астраханский университет», 2012. Вып. 2 (42). С. 7–11.
- 4) Блохина А.О. Семантическая классификация восклицательных предложений: Часть 1 / А.О. Блохина, Ю.В. Мишанова; НИУ БелГУ // На пересечении языка и культур: актуальные вопросы гуманитарного знания: межвуз. сб. ст. / ВятГГУ; отв. ред. О.В. Редькина. Киров, 2013. Вып.2. С. 32–36.
- 5) Боронин А.А. Интерпретация персонажных субтекстов: основы теории (на материале художественной прозы): Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 2008. 45 с.
- 6) Брандес М.П. Стилистика немецкого языка. М.: Высшая школа, 1990. – 320 с.
- 7) Будагов Р.А. Литературные языки и языковые стили. М.: Высшая школа, 1967. 378 с.
- 8) Бурова Л.В. Отражение устной речи в музыкальной драматургии // Филологические этюды: Сб. науч. Ст. молодых ученых. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1998. Вып. 1. С. 240–246.
- 9) Вагнер Р. Моя жизнь. В 2 т. Т. 1. Под ред. М. К. Залесской. М.: Вече, 2014. 464 с.
- 10) Вагнер Р. Произведение искусства будущего (Der Kunstwerk der Zukunft). М.: URSS, 2010. 128 с.
- 11) Галанова Е.М. Диалогические единства с наводящими вопросами Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2012. 22 с.

- 12) Галь Г. Вагнер // Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира. М.: Радуга, 1986. С. 179–306.
- 13) Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981. 138 с.
- 14) Гончарова Е.А. Еще раз о стиле как научном объекте современного языкознания // Текст дискурс – стиль: сб. науч. статей. Отв. ред. В.Е.Чернявская. СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 2003. С. 9–22.
- 15) Гончарова Е.А., Домашнев А.И., Шишкина И.П. Интерпретация художественного текста. М.: Иностранные языки, 1983. 192 с.
- 16) Гулая Т.Н. Оперное либретто как феномен интертекстуальности: автореф. дис. ... канд. культурологи. Саранск, 2006. 22 с.
- 17) Дарбинян Р.М. Баллада как тип текста (на материале современных немецких баллад): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1983. 26 с.
- 18) Депутатова Н.А. Внутренняя речь и ее изображение в художественной литературе на примере романа W.S. Maugham «Theatre» // Фундаментальные и прикладные исследования: новое слово в науке / Международная научно-практическая конференция, 2 сентября 2013. АНО содействия развитию отечественной науки. Изд. дом «Научное обозрение». М., 2013. С. 276–285.
- 19) Иванова О.Н. Gesamtkunstwerk: культурфилософские основания, их репрезентация в теоретическом и художественном наследии Р. Вагнера: автореф. дис. ... канд. культурологи. Киров, 2007. 17 с.
- 20) Кильмухаметова Е.Ю. Риторические вопросы как косвенные речевые акты (на материале французского языка) // Вестник Томского государственного педагогического университета. Сер. Гуманитарные науки (Филология: Индоевропейские и Сибирские языки). Томск, 2006. Вып.4 (55). С. 77–82.
- 21) Кухаренко В.А. Лингвистический аспект изучения индивидуально-художественного стиля // Вопросы германо-романского языкознания и методики преподавания иностранных языков. Иркутск: Иркутский ГПИИЯ, 1969. Т. 2. С. 286–291.

- 22) Липинская А. Тетралогия Рихарда Вагнера "Кольцо Нибелунга" как интертекст: К проблеме переосмысления Вагнером мифологических текстов // Слово молодым филологам. СПб., 1999. С. 32–38.
- 23) Лозович Т.К. Идея синтеза искусств и поиски новой драматургической формы в немецком романтизме (Драматургия Р.Вагнера) // Романтизм и его исторические судьбы: Материалы междунар. науч. конф. (7 Гуляевских чтений), 13–16 мая 1998. Тверь, 1998. Ч. 1. С. 80–87.
- 24) Лозович Т.К. Истоки мифопоэтической драматургии Р. Вагнера («Летучий голландец») // Вестн. Новгород. гос. ун-та им. Ярослава Мудрого. Сер.: Гуманит. науки. Новгород, 2000. № 15. С. 57–62.
- 25) Лотман, Ю. М. Структура художественного текста // Об искусстве. СПб., 1998. С. 14–288.
- 26) Лукин В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории. Аналитический минимум. М.: Изд-во «Ось–89», 2005. 560 с.
- 27) Милосердова О. С. Косвенное и имплицитное отрицание в современном немецком диалогическом дискурсе: семантико-синтаксические и прагматические аспекты: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2010. 24 с.
- 28) Милосердова О.С. Эволюция исследования лингвистической категории отрицания (на материале немецкого языка) // Социально-экономические явления и процессы. Сер. Современная лингвистика и литературоведение. Тамбов, 2012. Вып. 11. С. 313–318.
- 29) Орлин Г. В. Актуальность немецкой мифической баллады в реализации категории образности // Мир науки, культуры, образования. Сер. Литература. Литературоведение. Устное народное творчество. Горно-Алтайск, 2009. Вып. 4. С. 26–29.
- 30) Патяка П. В. «К рассмотрению типа текста «оперное либретто» в немецкоязычном дискурсе «оперное искусство» (язык)» // Вестник С.-Петербургского ун-та. Сер. 9, Филология, востоковедение, журналистика. – СПб. 2009. Вып.3. С. 253–256.

- 31) Пивоварова И.Л. Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного первоисточника: дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2002. 265 с.
- 32) Потапова О.Е. Лексико-семантическое поле "Море" как фрагмент русской языковой картины мира: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб, 2012. 32 с.
- 33) Семенова О.М. Типообразующая роль языковых средств, формирующих локально-темпоральную структуру в поэтических текстах: на материале немецких баллад и стихотворений: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2003. 27 с.
- 34) Серова Н.С. Особенности преломления мифа о культурном герое в тетралогии "Кольцо Нибелунга" Рихарда Вагнера // Фольклор в контексте культуры. Махачкала, 2009. С. 120–122.
- 35) Склизкова А.П. Проблема вины и наказания в "Летучем Голандце" Р. Вагнера // Художественный текст и культура: Материалы междунар. науч. конф., 2–4 окт. 2003 г. Владимир, 2004. С. 465–472.
- 36) Соллертинский И.И. «Моряк-скиталец» Вагнера // Музыкально-исторические этюды. Л.: Музгиз, 1956. С. 174–182.
- 37) Татаринцева И.В. Константные единицы текста в оперном рассказе Р. Вагнера // Гуманитарные науки: проблемы и решения. СПб., 2006. Вып. 4. С. 333–337.
- 38) Тимофеева М.И. Стилизация ранненововерхненемецкой поэзии в творчестве Р. Вагнера // «... За каждым словом стоит целый мир». Сб. науч. ст., посв. юбилею проф. каф. нем. филологии СПбГУ д. филол. наук С. М. Панкратовой. СПб., 2009. С. 65–77.
- 39) Шалагинов Б.Б. Драматургия Рихарда Вагнера 1840-х годов (особенности творческого метода): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1973. 19 с.
- 40) Шюрэ Э. Рихард Вагнер и его музыкальная драма. Пер. с фр. Розен Н.М. М.: Энигма, 2007. 319 с.
- 41) Щерба Л. Р. Опыты лингвистического толкования стихотворения // Избранные работы по русскому языку. М.: Аспект Пресс, 2007. С. 97–109.

- 42) Щерба. Л. Р. Языковая система и речевая деятельность. М.: Просвещение, 2004. 432 с.
- 43) Юрина Ю.Н. Лингвостилистические подходы к изучению языкового стиля писателя // Проблемы современной науки и образования. СПб, 2014. № 9 (27). С. 97–99.
- 44) Flohr D. Wer war der Fliegende Holländer? auf den Spuren einer Sage. Rostock: Hinstorff, 1989. 78 S.
- 45) Gier A. Das Libretto: Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung. Darmstadt, 1988. 348 S.
- 46) Golebowski M. Words into tones: adaptation of prose for musical stage // Acta philol. W-wa, 1990. N 18. P. 39–56.
- 47) Laroche B. Der fliegende Holländer: Wirkung und Wandlung eines Motivs: Heinrich Heine, Richard Wagner, Edward Fitzball, Paul Foucher u. Henry Revoil. Frankfurt am Main etc: Lang, 1993. 208 S.**
- 48) Müller R. Das Opernlibretto im 19. Jahrhundert. Winterhur: Schellenberg, 1965.
- 49) Stickel G. Untersuchungen zur Negation im heutigen Deutsch. Viewegteubner Verlag, 2012. 244 S.**

Список использованных словарей и энциклопедий

- 1) Большой немецко-русский словарь. В 2 т. Под. ред. О. И. Москальской. 12-е изд, испр. М.: Рус. Яз. Медиа; Дрофа, 2010.
- 2) Краткая литературная энциклопедия. Гл. ред. А. А. Сурков. В 9 т. 4 т. «Советская энциклопедия», 1967.
- 3) Лингвистический энциклопедический словарь. Гл. ред. В. Н. Ярцева. М.: «Советская энциклопедия», 1990.
- 4) Литературная энциклопедия терминов и понятий. Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2001.
- 5) Ожегов С. И. Словарь русского языка: Ок. 60000 слов и фразеологических выражений. Под общ. ред. проф. Л. И. Скворцова. 25-е изд., испр. и доп. М.:

ООО «Издательство Оникс»: ООО «Издательство «Мир и образование», 2006.

6) Adelung J. C. Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart: Nach der Ausgabe letzter Hand 1793–1801. Band 6 von 6 Vollständige Neuausgabe Herausgegeben von Karl-Maria Guth Berlin 2014.

7) Duden Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache. 2., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage von Günther Drosdowski. Duden Band 7. Mannheim, 1989.

8) Duden. Die Grammatik unetnbehrlich für richtiges Deutsch. 8., überbearbeitete Auflage. Band 4. Dudenverlag. Mannheim, Wien, Zürich.

Список электронных ресурсов

Duden online-Wörterbuch. URL: <http://www.duden.de/rechtschreibung> (даты обращения: 10.03.2016, 28.03.2016, 12.04.2016, 03.05.2016).

Источники художественной литературы

1) Heine H. Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski. URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/schnabelewopski-366/1> (дата обращения: 30.11.2015)

2) Wagner R. Der Fliegende Holländer. Romantische Oper in 3 Aufzügen. Libretto Text. URL: <http://opera.stanford.edu/Wagner/Hollander/libretto.html> (дата обращения: 15.09.2015).