УДК 821.112.2-31.09Й.Гете.08:793.3

МОВА ТАНЦЮ В РОМАНІ «СТРАЖДАННЯ МОЛОДОГО ВЕРТЕРА» Й. В. ГЕТЕ

Юлія Нетлюх

Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000;
julia.dance1993@gmail.com

У статті аналізується мова танцю в епістолярному романі “Страждання молодого Вертера” Й. В. Гете, описана в листі від 16 червня. Цей лист є важливим структурним елементом композиції всього сентиментального твору. Проаналізовано роль зображеного танцю в концепції роману, а також мовиться про місце танців у житті тодішньої аристократії. Особливу увагу звернено на лексику тематичного поля “танцювати”, лексичні одиниці та синтаксичні конструкції для візуалізації ритму танців, характерних для бальної культури XVIII ст.

Ключові слова: сентиментальний роман, бальна культура, менует, англез, вальс, контрданс, мова танцю, ритм.

Швидкий темп сучасного життя особливо приваблює до динамічних форм мистецтва. До того ж у новітній культурі всюди відзначається зміщення від слова до візуальних мистецьких форм, однією з яких є танець. Як відомо, танець – це вид мистецтва, матеріалом якого є рухи та пози людського тіла, поетично осмислені й організовані у часі та просторі. Вони є складовими певної єдиної художньої системи. Танець тісно пов’язаний з музикою, разом вони утворюють музично-хореографічний образ. У цьому союзі всі компоненти пов’язані: музика диктує танцю власні закономірності й одночасно зазнає впливу з боку танцю.

Рухова діяльність була першою формою свідомого спілкування людей. Танець – один із найдавніших видів мистецтва: скільки існує людство, стільки воно і танцює. У танці людина може виразити свої думки, почуття, переживання. Кожна епоха культивувала танець, вважаючи його не тільки розвагою, але й серйозним, поважним, виховним заняттям. Він відігравав особливу роль в елітарному вихованні аристократичної молоді, був важливою частиною церемоніального етикету.

Усе це зумовлює актуальність звернення до вирішення проблем мистецтва танцю, а особливо в його взаємодії з літературою. У цьому зв’язку сучасні дослідники танцю вказують на тріумфальний підйом інтересу до цього мистецтва, яке вперше за багато століть зайняло визначну позицію в художній культурі. Традиційно танець прийнято розглядати в межах мистецтвознавчих і культурологічних досліджень (роботи Л. Д. Блок, Г. Н. Добровольської, В. М. Красовської, П. Карпа, В. В. Ромма, Н. А. Левочкіної, М. Н. Жиленко, Т. В. Цареградської, О. А. Єрмакової, Є. І. Дулової). Останнім часом з’являються також окремі праці, присвячені філософсько-естетичному осмисленню танцю (А. Амашукелі, І. Герасимової, Є. Лугової, Л. Моріної, С. Н. Куракіної, О. С. Васильєва, Т. Пригоди). Їхні

© Ю. Нетлюх, 2016

автори торкаються певних сторін танцювального буття: зв’язку з міфологією, проблем походження, ролі та місця у соціокультурному просторі. І лише незначна кількість робіт у вітчизняній науці присвячена відображенню танцю в літературі. Так авторка дослідження “Мотив танцю як ритуал переходу (” Тіні забутих предків”)” Ірина Бестюк зосереджується на реалізації архетипної природи танцю у повісті Михайла Коцюбинського “Тіні забутих предків”, пропонуючи ритуально-міфологічне прочитання цього лейтмотиву. Оксана Мельник у статті “Топос танцю у прозі Михайла Яцкова: модерністська трансформація літературності” аналізує топос танцю у прозі Михайла Яцкова на рівні його походження та візійної реалізації у текстах (задіяність або незадіяність персонажів, переплетення реальності й ірреальності, ступінь наявності руху тіл).

Метою статті є дослідження мовних засобів зображення танцю і його естетичної ролі у творі “Страждання молодого Вертера” (”Die Leiden des jungen Werthers”, 1774) Йоганна Вольфганга Гете. Творчість видатного німецького письменника досліджувалася в різноманітних аспектах (філософському, лінгвістичному, естетичному, мовно-культурному, ідейному, мовностилістичному), однак досі глибоко не висвітлено його звернення до інших видів мистецтва, наприклад, до танцю.

Роман “Страждання молодого Вертера” зробив ім’я 25-річного письменника відомим у всій Європі. Це – яскравий приклад сентиментального твору. Як відомо, письменники-сентименталісти прагнули відтворити світ почуттів простої людини і тим самим викликати у читачів співчуття до героїв. Автори вдавалися до таких літературних жанрів, як подорожні нотатки, епістолярний роман, сімейно-побутова повість. Романи й повісті мали форми сповіді, споминів, щоденника, листування. Такі форми сприяли глибшому розкриттю внутрішнього світу героїв, відтворенню складних людських почуттів. Хоч твір Гете написано у звичній для того часу формі “роману в листах”, він, по суті, став ліричною сповіддю героя, тому що всі листи належать лише йому. Одночасно крізь призму почуттів Вертера Гете яскраво змалював зовнішній світ, побут і звичаї тодішньої Німеччини. Письменник досягає цього, зокрема, складним поєднанням розповіді від першої особи і підтекстом, який створює, за словами Т. І. Сільман, “внутрішню дію”, передуючи специфіці прози XX ст.

Вертер – молода, освічена людина з незаможної родини. Він – гарний живописець, поет, наділений тонким та багатогранним відчуттям природи. Вертер оселяється у невеличкому містечку, щоб побути на самоті. Тут він насолоджується спогляданням природи, спілкується із простими людьми, читає свого улюбленого Гомера, малює. На заміському балу юнак знайомиться із Шарлоттою С., старшою донькою княжого амтмана, і палко закохується в неї. Молоді люди дуже швидко знаходять спільні інтереси, добре розуміють один одного. Вертер і Лотта щодня проводять багато часу разом. Кожна хвилина поблизу дівчини приносить Вертеру насолоду і щастя. Однак кохання юнака від самого початку приречене на страждання, оскільки в Лотти є наречений Альберт. Крім того Вертер розуміє, що йому необхідно зайнятися якоюсь справою. Він прагне зробити кар’єру, але згодом припиняє усі спроби. Його пригнічують станові перешкоди, на кожному кроці він бачить, як аристократизм вироджується. Юнак перебуває у постійному конфлікті з оточуючими та із самим собою. Людське життя поступово починає здаватися йому беззмістовним. Через деякий час Вертер заподіює собі смерть.

Важливим структурним елементом роману є лист від 16 червня, в якому описано заміський бал, який вирішила влаштувати молодь. Під час танцю у Вертера спалахує почуття до Лотти. У цьому зв’язку показово, що письменники-сентименталісти прагнули показати

особистість не лише в думках, почуттях, поривах, але й у рухах. Гете використовує широку палітру лексики , яка відображає почуття героїв і характерна для сентименталізму: *Herz, Seele, Harmonie, Freimütigkeit, Reiz, Flüchtigkeit, Wonne, Vergötterung, herzlich, sorglos, unbefangen, tränenvoll, herrlich, wonnevollsten Tränen, das liebenswürdigste Geschöpf, die unleidlichsten, es war mir wohl, fühlen, denken, empfinden, schwinden, sich verwirren, sich vergessen, in dem Strome von Empfindungen versinken.*

Помітно, що письменник є добрим знавцем бальної культури свого часу, яка вперше запропонувала широким верствам міського населення престижну форму публічного позастанового музичного побуту. Бали відігравали одну з важливих соціальних функцій – консолідували новий за своєю структурою соціум навколо спільних форм художньої діяльності й їх без особливих застережень можна віднести до форм масової культури. Окрім цього їм були притаманні й інші функції: просвітницька (знайомство з різноманітними видами мистецтв), самоідентифікаційна (сам серед своїх), станово-об'єднуюча, розважальна.

У тогочасній Німеччині існувало багато форм проведення балів: придворні бали, асамблеї/домашні бали, "танцюючий чай", катання на санях з балом, редути. Відвідування балу було тоді не лише невід'ємною частиною "аристократичного існування", але й загальноприйнятим способом життя. Та Гете був бюргером. Природно, що він прагнув увійти у вище суспільство і таким же прагненням він наділив свого головного героя, тому й показує Вертера на балу. Танець був для Гете та його найближчого оточення, як зауважує Вальтер Сальмен у своїй монографії "Goethe und der Tanz", "засобом самовираження у жестах, суспільним порядком, важкими фізичними вправами, нонвербальною мовою тіла, самовіднайденням та звільненням від насилля ancien regime, а також буржуазної доби" (Salmen, 2006, p. 4). Тим самим письменник звернув увагу на соціальне значення танцю у суспільстві. Сам він лише після присвоєння йому 11 червня 1776 року звання таємного радника посольства отримав доступ до всіх без винятку офіційних заходів при дворі. Як зазначають дослідники, вміння танцювати вважалось цінним достоїнством та могло принести успіх не лише на паркеті, але й на поприщі службової кар'єри.

Бали були настільки важливою частиною дворянського життя, що весь інший час дозвілля дворянських дітей був підготовкою до них. Вони справді вимагали від відвідувачів вельми серйозних навичок у різних галузях: це і замовлення нового плаття в модельєра, і пошиття взуття, і формування зачіски безпосередньо перед самим балом. Найбільших зусиль однак вимагало засвоєння танцювальної лексики.

Танець був одним із обов'язкових елементів виховання поряд з верховою їздою, фехтуванням та гімнастикою, оскільки бал в житті дворянина – це не вечір танців, а своєрідна суспільна подія, форма соціальної організації дворянського стану. Танці зараховували до "благодатних тілесних вправ", які у поєднані з музикою сприяли гармонічному розвитку особистості, адже вміння красиво танцювати впливало на розвиток художнього смаку та музичності, на виховання благородства в манерах та поведінці дитини. Окрім того, у світському середовищі було прийнято пов'язувати зовнішній вигляд людини з її моральними якостями. Для осягнення "танцювальної науки" аристократія змушена була активно знайомитися з різними видами мистецтва: музикою, щоб краще відчувати характер танців та точно попадати "в каданс" (з франц. "cadence" – такт, розмір, ритм), образотворчим мистецтвом, щоб уявляти собі, як виглядають благородні пози; фехтуванням (для хлопчиків), адже вважалось, що воно сприяє узгодженим рухам голови, рук та ніг (що й було потрібно для складних танців тих часів).

Дворянський бал був також школою спілкування для людей. На балу закохувалися і вибирали наречену чи нареченого. Сучасники писали про бали, як місце, де запалюється кров, і не радили ходити на них справжнім християнам.

Бали проводилися за певною чітко затвердженою у дворянському суспільстві традиційною програмою. Бал мав свої правила, свою послідовність танців і свій етикет, особливі для кожної історичної епохи. Оркестр чи ансамбль музикантів був обов’язковою приналеж-ністю балу. Бал у романі, як і заведено, відбувається вечірньої пори: *“Коли ми під’їхали до будинку, де мав відбуватися бал, я вийшов з карети наче вві сні і так замріявся у вечірнім присмерку, що майже не чув музики, яка лунала зверху, з освітленої зали, нам назустріч”* (Gete, 1982, p. 24). Найбільший зал у будинку, де відбувався бал, призначався для танців. Ще декілька віталень були облаштовані спеціально для гравців у карти розкладними ломберними столами для гри – це було основне заняття для не танцюючих гостей. Ще декілька кімнат обставляли м’якими меблями і призначалися вони для затишної бесіди.

Вертер запросив на бал одну місцеву панночку, *“славну, гарненьку, хоч і недалеку дівчину”* (Gete, 1982, p. 20). Він найняв карету, забрав свою партнерку з її кузиною і дорогою вони заїхали по Шарлотту С. У цю дівчину герой закохується з першого погляду: *“вона геть заполонила мене”* (Gete, 1982, p. 19). Кількома штрихами Гете змальовує одяг Шарлотти, стрункої, середньої на зріст дівчини *“в простій білій сукенці з рожевими бантами на грудях і рукавах”* (Gete, 1982, p. 21), яка бере з собою на бал рукавички й віяло.

Оскільки тон балу задавали танці, то вони були стрижнем програми вечора. У XVIII ст. було прийнято відкривати бал менуетом. Другим танцем на балу був вальс. На балах існував певний танцювальний порядок і усі знали, що за так званими дрібними танцями буде перша кадриль, потім друга, третя. Після четвертої кадрилі й дрібних танців, як правило, йшла мазурка, яка була кульмінацією балу; і завершував бали котильйон. Це особливий танець. Він, як і кадриль, в усіх дам був заздалегідь розписаний, і кожний кавалер та кожна дама знали, коли й з ким вони танцюють. Біля карети товариство зустріли двоє кавалерів, Одран і якийсь Н. Н., – *“хто там запам’ятає всі ті імена, – що мали танцювати з Лоттою і кузиною, …забрали своїх панночок, а тоді й я повів свою нагору”* (Gete, 1982, p. 24). Як бачимо, танці дам були попередньо розписані. Незалежно від специфіки балу, чоловік зобов’язаний був запросити на перший і останній танець свою супутницю, незважаючи на те, чи вона його дружина, чи просто знайома. Занадто часті (понад трьох за один вечір) танці з одним і тим самим кавалером також вважалися неприпустимими, за винятком, якщо той був офіційним нареченим дівчини. Кавалер, який постійно запрошував на танець одну й ту ж дівчину, немов би заявляв усьому світові, що має намір незабаром одружитися з нею. Ось чому настільки важливо було дотримуватися бального етикету. Слід відзначити, що з-поміж усіх танців мазурка й котильйон були найбільш “важливими” запрошеннями під час балу, оскільки після мазурки кавалер вів даму до столу на вечерю, де можна було поспілкуватися, пофліртувати і навіть освідчитися в коханні. І взагалі, основним обов’язком кавалера під час балу було всіляко розважати свою даму, робити все задля того, аби в дами був хороший настрій і їй було цікаво на балу. Основний обов’язок дами – бути красивою й привабливою.

Образ танцю й образ кохання у “Стражданнях молодого Вертера” буквально із перших сторінок нерозривно пов’язані. Як і було заведено у XVIII ст., бал розпочався менуетом – “королем танців і танцем королів”. Це старовинний французький народний танець. По суті, він був складним поєднанням реверансів, поклонів, поворотів і маленьких кроків, звідси й назва (із франц. “menu pas” – “незначний” або “маленький”). З боку менует швидше на-

гадував запрошення на танець. Темп менуету неспішний, рухи поважні, величні. Менует включав у себе різноманітні урочисті проходи вперед, назад, убік, церемонні привітання. Найчастіше танцюристи рухалися складними траєкторіями – петлями, діагоналями і дугами (у вигляді цифр 2, 8 або букв S і Z). Дотиків у менуеті дуже мало, його складно назвати "контактним" танцем. Найчастіше для виконання певних фігур кавалер подавав дамі руку, після чого танцюючі знову розходилися. Менует дуже витончений танець, вся його чарівність полягає в увазі танцюючих один до одного, акуратності й шляхетності в рухах. Гете одним реченням згадує про цей танець: *"Ми кружляли в менуетах одне навколо одного, я запрошував до танцю одну даму за другою, і, як на те, найнестерпніші ніяк не хотіли відчепитися від мене"* (Gete, 1982, p. 24). Танець у листі переданий дієсловами, які відображають його ритм. Коли Вертер зі своєю супутницею танцюють менует, цей величний, церемоніальний танець, Гете вживає дієслово *"um einander herumschlingen*: *"Ми кружляли менуетах одне навколо одного"*.

За менуетом почався англез (der Englische). Англез – це збірна назва танців, поширених в Європі у XVII–XIX ст. (француз, хорнайп, контрданс та ін.), які походили здебільшого з Англії. Цей танець вирізняється живим характером і легкістю рухів та виконується то в 2/4, то в 3/8 такту. Характерною рисою англезу є розташування пар одна напроти одної, а не одна за одною. Під час англезу в багатьох фігурах Лотті доводилося танцювати у четвірці з Вертером та його дамою: *"в багатьох фігурах їй доводилось танцювати з нами"* (Gete, 1982, p. 24). Вразливий Вертер любується Лоттою, яка танцює англез: *"Аби ти глянув, як вона танцює! Розумієш, вона вся в танці, всім серцем, усією душею, рухи її тіла такі гармонійні, безтурботні, невимушені, ніби вона більше ні про що не думає, нічого не відчуває, – в такі хвилини вона напевне про все забуває"* (Gete, 1982, p. 24). Ритм оповіді немов пришвидшується завдяки зображенню танцюючої Лотти. Гете використовує умовний спосіб дієслів (претерітум кон'юнктив): *"wäre", "dächte", "empfände"*, прикметники "*sorglos", "unbefangen"*, завдяки чому створюється ефект "польоту".

Після англезу Вертер попрохав у Лотти другий контрданс, *"вона пообіцяла третій"* (Gete, 1982, p. 24). Контрданс є збірною назвою, яка об'єднує велику кількість танців: кадриль, гросфатер, екосез, англез, лансьє, тампет, матредур. У всіх цих танцях могла взяти участь будь-яка парна кількість пар, які утворювали коло (round) або дві протилежні лінії танцюючих (longway). Кількість танцювальних фігур доходила до декількох сотень (близько 900) і послідовність повторювалася то однією, то іншою лінією танцюристів. Рухи були побудовані на pas chasse, balance, pas de basque. Назва ж "контрданс" (франц. *contredanse*, від англ. *country dance*, букв. – селянський, сільський танець) походить від старовинного англійського народного танцю, який користувався величезною популярністю у XVIII – на поч. XIX ст. (у 1830-х рр. він втрачає свою популярність). Розміри: 2/4, 6/8, темп жвавий. Музика контрдансів була написана зазвичай у мажорному ладі. Популярність цього танцю пояснюється насамперед тим, що в ньому могли брати участь усі бажаючі. Крім того, контрданси за своїм темпом і танцювальним змістом були цікавішими й жвавішими, ніж урочисті церемоніальні танці. Звідси й великий успіх контрдансів, які впродовж майже двох століть незмінно виконувались на балах усіх країн і всіх верств. Другий контрданс Вертер і Лотта танцювали вже разом: *"А тоді й почалося!"*. Читач в очікуванні пришвидшення темпу руху, але наступає певне сповільнення, партнери немов звикають до танцю в парі: "*Ми якийсь час захоплено спліталися руками в різних фігурах"*. Кавалер милується своєю дамою: *"Як чарівно, як легко вона рухалась!"* (Gete, 1982, pp. 24–25).

Спостерігаючи за учасниками балу, Вертер зітхає з приводу того, що вони так віддані церемоніям. Тому саме сцена балу відображає суперечність поміж сердечними справами і суспільним ритуалом. Єдина пристрасть, в якій Лотта відверто зізнається Вертерові, це пристрасть до танцю. Вона ще перед балом говорить, що любить танцювати англійські контрданси й німецький вальс: *"Може, це й вада, – сказала Лотта, – але я радо вам признаюся, що над усе люблю танці. Коли в мене голова чим-небудь заклопотана, я тільки забренькаю на своєму розладнаному фортепіано якийсь контрданс, і все знову гаразд"* (Gete, 1982, p. 23). Вертер захоплено спостерігає за легкою ходою танцівниці, яка йому подобається. Це – одна з перших згадок вальсу у художній літературі. Назва цього танцю походить від німецького "walzen" – "кружляти" – основного танцювального руху. На початку своєї тріумфальної ходи Європою вальс був прийнятий світським товариством з великою обережністю. Через близький контакт між партнерами його вважали майже непристойним, аморальним танцем, таким, що принижує жіночу гідність; багато матерів забороняли своїм донькам танцювати його. До 30-х рр. у більшості країн вальс могли танцювати заміжні дами, але для юних дівчат це було неприпустимим. Заборону на вальс на балах у палацах німецьких кайзерів зняв лише Вільгельм II під час сходження на престол у 1888 році. У Німеччині вальс став ознакою хорошого тону, уміти танцювати вальс – значить перебувати в моді.

Від Шарлотти ми дізнаємося про тодішні звичаї запрошення до цього танцю: *"Тут така мода, – сказала вона, – що кожна дама танцює вальс зі своїм постійним кавалером, але мій кавалер погано вальсує, то ще й подякує мені, коли я звільню його від цього обов'язку. Ваша панночка також до нього не дуже охоча, а я в англезі бачила, що ви добре вальсуєте. Отож, коли бажаєте танцювати зі мною німецький вальс, то йдіть попрохайте дозволу* в *мого кавалера, а я піду до вашої дами. Я погодився, і ми домовились, що її кавалер буде тим часом розважати мою даму"* (Gete, 1982, p. 24). Справді, танцювати вальс було прийнято з одним і тим же постійним партнером. Це не обов'язково мав бути чоловік або коханець (для кавалерів, відповідно, дружина або коханка). Це була людина, з якою дама (або кавалер) на кожному балі танцювала вальс. Оскільки партнер був для багатьох відомий наперед, часто на вальс спеціального запрошення не робили. Хоча, звичайно, були й винятки.

У XVIII–XIX ст. стосунки між чоловіками й жінками строго регламентувалися правилами і допустимими нормами пристойності, емоціям і почуттям не було місця у повсякденному спілкуванні. Зате, танцюючи вальс, партнери могли спілкуватися майже інтимно й чуттєво. Правила хорошого тону не порушувались, а чоловік та жінка були близькими. Саме через це вальс підозрювали в аморальності, відмовляючи йому в бездоганній репутації, властивій менуету чи мазурці. "Вальсу як новому рухливому стилю приписували "справжній" природний характер. Танець, під час якого мало говорили, тілесно тісніше пов'язував обидві статі, тоді як спілкування, під час якого мало рухалися, більшою мірою виключало іншу стать. Так tête-á-tête із чоловіком для жінки (і навпаки) був проблематичним, тоді як танцювальна позиція інсценувала певну лібералізацію церемоніальної дистанції поміж статями" (Zakharine, 2005б p. 325). Гете ретельно описує, як головний герой танцює вальс із коханою жінкою. Пари могли виконувати будь-які відомі їм (або ж придумані ними) фігури: *"І нарешті, коли почався вальс, усі закружляли, немов несамовиті…"* (Gete, 1982, p. 25). Проте цей танець вимагав від партнерів великої вправності і не кожен умів його танцювати. Лотта і Вертер дочекалися, поки невмілі пари вийдуть із кола: *"Ми …зачекали, поки ця веремія трохи вщухне і невмілі пари вийдуть із кола"*, і аж тоді почали танцювати: *"... Тоді вступили до танцю ми, … і сміливо почали вальсувати"* (Gete, 1982, p. 25). Вертер немов злітає у повітря, стає невагомим у танці,

він на сьомому небі від щастя: *"Зроду ще мені так легко не танцювалось! Я просто нетямився"*. Ритм танцю досягає свого апогею завдяки використанню дієслова "*herumfliegen", "vergehen"*: *"Тримати в обіймах наймилішу істоту, кружляти з нею в танці, мов вихор, що розмітає все навколо..."* (Gete, 1982, p. 25). Під час вальсу герой відчуває свободу, відчуває, що ця жінка належить йому, і так буде завжди: "*... я там заприсягнувся, що ніколи не дозволю коханій дівчині, своїй нареченій, танцювати з кимось іншим, крім мене, хоч би й земля підо мною запала"* (Gete, 1982, p. 25). Відтак вальс постає втіленням звільнення від соціальних приписів і умовностей. Хореографія геометричних фігур зникає на користь повторюваних у колі рухів. "Те, що робило вальс бюргерським, полягало не тільки у вільній комбінації фігур та індивідуальному визначенні напрямку руху, яке символізувало прорив щоденного примусу і політичної обмеженості, але й в емоційно-чуттєвому вираженні, яке могло бути об'єктивованим тільки із перспективи спостерігача, який пише (і не обов'язково танцює). Іншими словами, вальс презентує себе не тільки як пишучий (хореографічний), але й як описувальний, саморефлексуючий ритуал поведінки. З одного боку, він опанував танцювальним паркетом, а з іншого – інтимною перепискою і щоденниками. Вальс символізував перехід від рухливої суспільної людини до такої, котра, перебуваючи в русі, спостерігає за самою собою. Танцювання сублімується через образи вальсу як пригадане і вимріяне танцювальне переживання" (Zakharine, 2005б p. 326). Суспільна гра перетворюється на ексклюзивність танцю удвох. Завдяки постульованій незмінності партнерки вальс стає образом кохання Вертера, яке спричиняється до його загибелі.

Третій англез молоді люди танцювали у другій парі. Коли вони йшли по колу, Вертер з блаженством вів Лотту за руку і не зводив з неї очей: *"...я бог один знає з яким блаженством вів її за руку, неспроможний відірватися від її очей, що відверто виявляли найщиріше, найчистіше задоволення…"* (Gete, 1982, p. 25). Деякі хореографічні терміни, які вживає Гете під час опису танців (*Wie wir die Reihe durchtanzten…", "Schlingungen der Arme", "ans Walzen kommen", "die groβe Achte machen…"*), свідчать про те, що письменник був детально знайомим з хореографічним мистецтвом. З раннього дитинства він та його сестра навчалися танцям. У ролі вчителя виступав батько, який ретельно пояснював дітям кожне па менуету (Salmen, 2006, с. 33). У Страсбурзі поет брав приватні уроки хореографії у танцмейстера-француза, аби "бути корисним товариству" й навчитися "культурі буржуазного вальсу" (Salmen, 2006, с. 33). Де б Гете не був (у Веймарі, Карлсбаді, Бад Лаухштедті), він використовував будь-яку нагоду (народні гуляння просто неба, вечеря в трактирі, свята в будинках бюргерів чи палацах), аби потанцювати. А після того як "гречний син Франкфуртського бюргера" 1776 р. оселився у Веймарі, він щоразу удосконалювався в мистецтві танцю й досяг неабияких успіхів (Salmen, 2006, с. 24).

Блаженний стан Вертера минає, коли звучить ім'я Альберта. Лотта хотіла відповісти своєму партнеру, але їх розлучили, щоб зробити велику вісімку, а коли вони знову зустрілися ("*als wir so vor einander vorbeikreuzten"*), то Вертеру видалося, *"що на її обличчі якась задума"*. Гете вдається в описі до діалогу, який сприяє гальмуванню дії. Під час танцю Лотта повідомляє партнеру, що вона "майже заручена" з іншим чоловіком. Героєві було про це відомо, але тепер ця звістка справила на нього зовсім інше враження, "*бо вже стосувалася тієї, яка за цю коротку мить стала мені дуже дорогою"* (Gete, 1982, p. 26). Вертер одразу розгубився, знітився й поплутав порядок фігур: *"Словом, я збентежився, розгубився, потрапив у чужу пару, знялася штовханина, лише Лотта своєю витримкою й зусиллями швидко знов привела все до ладу"* (Gete, 1982, p. 26). Ритм сповільнюється завдяки використанню дієслів *"hineinkommen",*

"gehen". Немов би в унісон цій фразі, їхній танець перериває сильна гроза: вона заглушила музику й зруйнувала стрункі ряди танцюючих.

У тексті листа є багато слів з використанням звуків "f", "l", "fl" – *Leichtigkeit, Flüchtigkeit, Flecke, herumschlingen, fliegen, anfangen, fühlen, fuhr sie fort, Freimütigkeit, freilich, anfangs, fielen…ein, herumfliegen, Vergnügen*, завдяки яким створюється звукова картина пишності. Для створення ритму танцю Гете вдається до використання відповідних синтаксичних конструкцій. Пришвидшенню ритму сприяють складносурядні речення з використанням сполучника *"und"*: *"…ich forderte ein Frauenzimmer nach dem andern auf,* ***und*** *just die unleidlichsten konnten nicht dazu kommen…";"Lotte und ihr Tänzer fingen einen Englischen an,* ***und*** *wie wohl mirs war, als sie auch…"; "…* ***und*** *in dem Augenblicke gewiß schwindet alles andere vor ihr"; "sie sagte mit den dritten zu,* ***und*** *mit der liebenswürdigsten Freimütigkeit von der Welt versicherte sie mir…."* і т.д. У слідуванні танців виразно протиставлено на прикладі менуету дистанційовано придворне закодованій в рухах тіла під час вальсу вільній інтимності. У вигляді діахронного слідування Гете представляє певну модель, засновану на протиставленні певних зразків рухів. Менует з його витонченими па не приховував у собі жодного індивідуального, інтимного начала. У цьому танці було легко прослідкувати ієрархічну структуру суспільства: той, хто виходив танцювати менует першим, мав, як правило, найвищий соціальний статус. У вальсі, навпаки, суспільне становище не мало особливого значення: акцент робився не на загальному малюнкові танцю, а на гармонії всередині пари й індивідуальності кожного танцюриста. Тому ця сцена заміського балу надзвичайно важлива для композиції всього твору, для опису почуттів головного героя.

Танець у сентиментальному романі "Страждання молодого Вертера" стаєважливим засобом зображення як станової церемоніальності, так і окриленого почуттям любові відчуття свободи і щастя. У дусі сентименталізму Гете вдається до відповідної лексики із чуттєвої сфери, а також майстерно відтворює співпадіння внутрішнього пориву персонажів і ритму вальсу.

References

(n.d.). Retrieved from http://www.stattionline.org.ua

(n.d.). Retrieved from http://www.ub.uni-bielefeld.de

(n.d.). Retrieved from http:// www.balletmusic.ru

Bal v zhyzny russkoho obshhestva y eho otrazhenye v lyterature 19 veka. (2013). Krasnoufymsk. Retrieved from http://www.bal.com.ua

Gete, J. V. (1982). Tvory (Works). In *Vershyny svitovoho pys'menstva* (S. Sakydon, Trans., Vol. 41). Kyiv: Dnipro.

Goethe, J. W. (1995). *Die Leiden des jungen Werther.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG,.

Kolesnikova, A. V. (2005). *Bal v Rossii: XVIII –nachalo XX veka (Ball in Russia: 18-20 centuries).* Moscow: Iskusstvo.

Romm, V. V. (n.d.). Kul'turolohycheskye varyacyy dansolohyy (Culturological variations of danceology). Retrieved from http://slavzso.narod.ru

Salmen, W. (2006). *Goethe und der Tanz. Tänze-Bälle- Redouten-Ballette im Leben und Werk* . Hildesheim: Georg Olms Verlag AG.

Vasil'eva-Rozhdestvenskaja, M. (1987). *Istoriko-Bytovoj Tanec* . Moscow: Iskusstvo.

Zakharine, D. (2005). *Von Angesicht zu Angesicht: der Wandel direkter Kommunikation in der ost- und westeuropäischen Moderne.* Konstanz: Verlagsgesellschaft.

THE LANGUAGE OF THE DANCE IN THE NOVEL *THE SORROWS OF YOUNG WERTHER* BY JOHANN WOLFGANG GOETHE

Yulia Netliukh

Ivan Franko National University of Lviv
1, Universytetska St., Lviv, 79000, Ukraine
julia.dance1993@gmail.com

The article examines the language of a dance in the epistolary novel *The Sorrows of Young Werther* by Johann Wolfgang Goethe described in the letter of June 16. This letter is an important structural element of the composition of the whole sentimental work. The study deals with the analysis of the function of the depicted dance in the novel conception as well as focuses on the role of dances in the life of aristocracy of that time. A dance used to be one of obligatory elements of elitist upbringing of aristocratic youth together with horse riding, fencing and gymnastics, an important part of ceremonial etiquette. It should be noted that Goethe himself was a good connoisseur of ball culture of his times which was the first to offer broad layers of urban society a prestigious form of public classless musical life. Balls used to fulfill one of the essential social functions – consolidation of a society with a new structure around the common forms of art activity. A ball in a courtier's life was a social event, a form of nobility social organization, a school of communication.A dance in the novel *The Sorrows of Young Werther* becomes an important means of depicting the social rank ceremonial as well as the feelings of freedom and happiness. In the spirit of sentimentalism Goethe turns to the appropriate lexis of the sensual sphere and also skillfully reproduces the coincidence of characters' inner impulse and waltz rhythm. In the 18th – 19th cc. the relations between men and women were strictly regulated by rules and permissible norms of decency, emotions and feelings were excluded from everyday communication but while dancing the waltz partners could communicate intimately and sensually. Special attention is paid to the lexis of the thematic field DANCE lexical units and syntactic constructions to visualize dance rhythm typical of ball culture of the 18th century.

Keywords: sentimental novel, ball culture, minuet, anglaise, waltz, country dance, language of dance, dance rhythm.