

[Введіть текст]

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Київський національний лінгвістичний університет

ХОДАКОВСЬКА Н. Г.

**ЕВОЛЮЦІЯ ПОЕТИЧНИХ НОРМ
НІМЕЦЬКИХ ВІРШОВАНИХ ТЕКСТІВ ДАВНЬО-
ТА СЕРЕДНЬОВЕРХНЬОНІМЕЦЬКОГО ПЕРІОДІВ**

Монографія

Київ
Видавничий центр КНЛУ
2019

УДК 811.112.2
X-69

*Друкується за рішенням вченої ради
Київського національного лінгвістичного університету
(протокол № 2 від 23 вересня 2019 р.)*

Науковий редактор:

Гамзюк М. В. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри німецької філології Київського національного лінгвістичного університету.

Рецензенти:

Приходько А. М. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та практики перекладу національного університету "Запорізька політехніка";

Романова Н. В. – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри німецької та романської філології Херсонського державного університету;

Школяренко В. І. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри германської філології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

X-69 Ходаковська, Н. Г.

Еволюція поетичних норм німецьких віршованих текстів давньо- та середньовісньонімецького періодів : Монографія. Київ : Видавничий центр КНЛУ, 2019. 222 с.

ISBN 978-966-638-340-5

У монографії запропоновано авторську концепцію формування і розвитку поетичних норм німецьких віршованих текстів давньо- та середньовісньонімецького періодів.

Для філологів і фахівців, які працюють у галузях лінгвопоетики, стилістики, історичної стилістики.

The monograph is devoted to the study of the formation and development of poetic norms of German poetic texts of the Old High German and the Middle German periods.

The book is intended for philologists and experts in linguistic poetics, stylistics, historical stylistics.

ISBN 978-966-638-340-5

УДК 811.112.2

© Ходаковська Н., 2019

© Видавничий центр КНЛУ, 2019

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. ФОРМУВАННЯ ПОЕТИЧНИХ НОРМ НІМЕЦЬКИХ ВІРШОВАНИХ ТЕКСТІВ У ДАВНЬОВЕРХНЬОНІМЕЦЬКИЙ ПЕРІОД (750 – 1050 рр.)	12
1.1. Позамовні чинники формування поетичних норм німецьких віршованих текстів давньоверхньонімецького періоду	13
1.2. Мовні чинники формування поетичних норм німецьких віршованих текстів давньоверхньонімецького періоду	20
1.3. Особливості віршування в давньоверхньонімецький період	37
1.3.1. Лексико-граматичні особливості "Пісні про Гільдебранда"	41
1.3.2. Віршований текст "Муспіллі": лексико-граматичні ознаки	47
1.3.3. Фонетичні та лексико-граматичні риси поеми "Євангеліє від Отфріда"	52
1.3.4. Характеристика лексико-граматичних особливостей віршованого тексту "Пісня про Людвіга"	58
1.3.5. Лексико-граматичні властивості "Мерзебурзьких замовлянь"	62
1.3.6. Поема "Весобрунська молитва": своєрідності лексики і граматики ...	65
1.3.7. Лексико-граматичні особливості поеми "Геліанд"	68
1.3.8. Лексико-граматичні ознаки "Страсбурзьких клятв"	74
1.3.9. Фонетичні і лексико-граматичні риси язичницького епосу "Старша Едда"	76
Висновки до першого розділу	81
РОЗДІЛ 2. СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК ПОЕТИЧНИХ НОРМ НІМЕЦЬКИХ ВІРШОВАНИХ ТЕКСТІВ У СЕРЕДНЬОВЕРХНЬОНІМЕЦЬКИЙ ПЕРІОД (1050 – 1350 рр.)	85
2.1. Позамовні чинники становлення і розвитку поетичних норм віршованих текстів середньоверхньонімецького періоду	85
2.2. Мовні чинники становлення і розвитку поетичних норм віршованих текстів середньоверхньонімецького періоду	95
2.3. Особливості віршування в середньоверхньонімецький період	101
2.3.1. Фонетичні та лексико-граматичні особливості "Пісні про Нібелунгів"	102
2.3.2. Лексико-граматичні властивості віршованих текстів куртуазного епосу	120
2.3.2.1. Характеристика лексико-граматичних засобів віршованого роману "Енеїда" Генріха фон Фельдеке	123

2.3.2.2. Віршований роман "Трістан і Ізольда" Готфріда фон Страсбурзького: лексичні і граматичні риси	126
2.3.2.3. Фонетичні та лексико-граматичні ознаки віршованого роману "Івейн" Гартмана фон Ауе	134
2.3.2.4. Фонетичні та лексико-граматичні властивості віршованого роману "Парцифаль" Вольфрама фон Ешенбаха	137
2.3.2.5. Лексико-граматичні засоби віршованих текстів мінезингерів	142
2.4. Віршовані тексти шпільманського епосу: лексика та граматики	159
2.5. Лексико-граматичні особливості віршованих текстів міської літератури	163
2.6. Лексико-граматичні своєрідності віршованих текстів вагантів	168
2.7. Характеристика лексико-граматичних особливостей віршованих текстів містичної лірики	182
Висновки до другого розділу	189
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	193
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	198
СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ	211
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ	211
ГЛОСАРІЙ ТЕРМІНІВ	215

ВСТУП

Віршований текст, як і художній прозовий твір, є частиною особливої мовної системи, написаний мовою художньої літератури, який так чи інакше включає не лише найрізноманітніші явища, категорії і моделі загальнонародної літературної мови, але й має особливі, тільки йому властиві виражальні риси. Унаслідок цього змістовно він значно багатший за кодифікований літературний стандарт. Віршований текст специфічний у планах вираження, змісту, функцій, а найголовніше він багатоаспектний.

Урахування співвідношення між такими поняттями, як *норма літературної мови*, *норма мови художньої літератури (поетична норма)* та *індивідуальний художній стиль* уможливорює визначення місця мови поетичних творів у функціонально-стилістичній структурі літературної мови.

Дослідники тенденцій літературної мови (Городенська, 2001; Єрмоленко, 2013; Загоровская, 2016; Коць, 2010; Крысин, 2005 та ін.) вважають її єдиною та загальнообов'язковою для всіх, хто говорить цією мовою. Вона спрямована на збереження засобів і правил їх використання, накопичених у суспільстві попередніми поколіннями. Водночас *літературна норма* не статична, а змінна в часі, тобто передбачає динамічну взаємодію різних способів мовного вираження залежно від умов спілкування (Крысин, 2002, с. 82).

Поетична норма – поняття теорії поетичної мови (Будагов, 1976; Маленко, 2012, Пилинський, 1976; Сюта, 2011). "Проблема творчості письменника як критерію літературної норми є складовою частиною ширшої проблеми – значення художніх творів для розвитку літературної мови" (Пилинський, 1976). На тлі різноманітних віршованих текстів, представлених видатними поетами, літературна мова стає багатшою, виразнішою, різноманітнішою. Виходячи із цього між літературною мовою та мовою поетичної літератури наявна постійна й неперервна взаємодія (Будагов, 1976).

Поетичні норми допомагають поетові знайти найкращі, найдосконаліші засоби для передачі потрібного змісту. Віршований текст, написаний за всіма канонами поетичного стилю, набуває ознак взірцевості, обробленості, зрозумілості, наближається до риторичного ідеалу. Вільне володіння поетичними нормами – вершина мовної культури. Змінність та еволюція поетичної норми зумовлені її динамічною природою, соціально-історичними факторами, міжкультурними асоціаціями, загальним культурним рівнем суспільства, впливом розмовної і книжної мови.

Поет є неповторною індивідуальністю, що виражається в кінцевому результаті творчого процесу – віршованих текстах. Ключ до пізнання індивідуальності митця – його поетичний стиль. Тільки яскрава індивідуальність здатна створити неповторний стиль (характер – це стиль, як стверджували в давнину).

Індивідуальний художній стиль автора як багаторівневий та багатовимірний вияв особистості є невід'ємним складником вивчення сучасної лінгвостилістики та когнітивної лінгвістики. У лінгвістиці наявні декілька підходів до визначення поняття ідіостилу:

- 1) ідіостиль як сукупність мовно-когнітивних механізмів (Болотнова, 2009);

2) ключовою у визначенні ідіостилю виступає категорія естетичної переваги, що базується на якостях естетичного прагматикону автора (Леденева, 2001);

3) своєрідність індивідуального стилю з погляду неповторної індивідуальної динаміки мовленнєвих форм, образної трансформації текстотворення та композиційних прийомів побудови прозаїчної строфи (Согланік, 2009);

4) індивідуальний стиль автора як єдність ментального та мовного – концептів і когнітивних структур їхнього мовного втілення (Тарасова, 2012, с. 9, 10);

5) художньо-текстова комунікація здійснюється через діалогічність автора та адресата (Бондаренко, 2008, с. 38);

6) виявлення особливих концептів-домінант, притаманних ідіостилю автора і різноманітних мовних засобів їхньої репрезентації (Белехова, 2009).

Індивідуальна мовна практика поетів – це та площина, в якій відбувається взаємодія літературної норми, діалектів і розмовної лексики, що і формує індивідуальний стиль поета. Безумовно, не всі запропоновані поетами новації входять у систему мови, закріплюються в ній як норма поетичного слововживання. Багато з них залишаються рисою індивідуального стилю поета або його часовою ознакою. Однак це не заперечує ролі поетів у становленні поетичної норми.

Процеси становлення і розвитку *поетичних норм* німецьких віршованих текстів VIII – XIV ст. розглядаємо як істотний складник загального історичного та культурно-історичного процесу Німеччини. Оскільки для поетичної мови характерне накопичення мовних і культурних цінностей, то історія німецької літературної мови органічно входить в історію культури Німеччини.

Давньовісньонімецький період (770 – 1050 рр.) – період раннього феодалізму, від якого збереглися пам'ятки переважно клерикального змісту, це час формування німецької народності та її мови спочатку в рамках Франкської держави (із середини IX ст.).

Це час формування мови німецької народності, яка розвивається з центральних і південних германських діалектів – франкського, алеманського і баварського. Писемні пам'ятки найдавніших германських діалектів цієї групи дійшли з VIII ст. Зважаючи на те, що основними центрами давньовісньонімецької писемності були монастирські школи, у цей період переважає перекладна література клерикального характеру. Найважливіші пам'ятки давньовісньонімецької писемності:

1) "Пісня про Гільдебранда" (VIII ст.) – уривок з епічної поеми, що зберігся в запису невідомого клірика на сторінках богословського трактату;

2) "Мерзебурзькі заклинання" (IX ст.);

3) "Страсбурзькі клятви" тощо.

Християнська поезія цього періоду пропагує нове вірування й роз'яснює його догмати. Цікавою пам'яткою є віршований переказ євангелія, зроблений близько 870 р. Отфрідом, який уперше в германській поезії відійшов від алітераційного вірша й застосував риму (Жлуктенко & Яворська, 1978, с. 33).

Середньовісньонімецький період (1050 – 1350 рр.) – період розквіту феодалізму, лицарської культури і поетичної літератури, представленої німецько-мовними численними пам'ятками лицарської поезії. Значно розширилися сфери вживання німецької мови. Крім того, середньовісньонімецький період репрезентує вже сформовану мову німецької народності, хоч вона функціонує в роз'єднаних діалектах, їхня відмінність посилюється через феодальну подрібненість країни. Наявна вже багата світська література, переважно поетична: літературні обробки народного героїчного епосу ("Пісня про Нібелунгів"), лицарська лірика (поезія мінезангу), віршований лицарський роман, побутова новелістика, поетична сатира. Формується тенденція до уніфікації літературної мови на південнонімецькій основі (твори Гартмана фон Ауе, Готфріда Страсбурзького, Вальтера фон дер Фогельвейде та ін.). Із XIII ст. певним чином зближуються та взаємодіють діалекти, що зумовлено посиленням зв'язків між окремими частинами країни, зростанням міст – торговельних і промислових центрів. Значну роль також відігравало переміщення населення у зв'язку з колонізацією слов'янських земель на сході. Розширення території відбувається і вниз по Дунаю (Австрія), починаючи з IX ст., та на південь (Штирія й Каринтія). На місцях нових поселень виникали змішані діалекти, що послаблювало діалектну диференціацію та готувало ґрунт для єдиної спільної німецької мови (Жлуктенко & Яворська, 1978, с. 33–34).

У лінгвістиці розрізняють позамовні й внутрішньомовні закономірності розвитку мови. Позамовні причини обумовлені соціальними, територіальними, психологічними й іншими чинниками, що лежать за межами мови. Ці фактори безпосередньо впливають насамперед на розвиток лексичного складу мови.

До специфічних внутрішньомовних чинників розвитку німецької мови належить перший та другий пересув приголосних. Причинами виникнення першого пересуву приголосних називають зовнішні (психологічний фактор, географічні умови, фізіологічні фактори) та внутрішньомовні (особливості германського наголосу) чинники.

Позамовні чинники впливають на розвиток мови через внутрішні. Так, якщо припустити, що зміна германського наголосу (порівняно з індоєвропейським він став динамічним і фіксованим) і закріплення його на першому складі слова було викликано певними зовнішніми чинниками, то подальші глибокі зміни у всій фонетичній і морфологічній системах німецької мови були обумовлені зміною місця наголосу в слові: кінцеві голосні й приголосні стали вимовлятися нечітко; нечіткість вимови призвела до редукації, випадіння або уніфікації (уподібненню й злиттю раніше різних) закінчень; уніфікація закінчень дієслів – до необхідності вживання особових займенників, а уніфікація закінчень іменників зумовила зміну числа відмінків і перенесення функцій вираження відмінкових форм із флексій на артикль. Такі взаємозалежні й взаємообумовлені зміни прийнято називати системними (В. В. Левицький, 2007, с. 13).

Після Великого переселення народів із германських племінних діалектів почали розвиватися давньогерманські мови. Племена змішувалися, поглиналися одне одним, старі племенні діалекти взаємодіяли, сходилися й розходилися залежно від того, яка історична доля чекала їхніх носіїв. Загальнонародна

давньогерманська мова, що виникала в результаті цього розвитку, закріплювалася на письмі, це надавало їй рис нормативності (Жлуктенко & Яворська, 1978, с. 29). Розвиток давньогерманських мов відбувався по-різному і був тісно пов'язаний з історією їхніх носіїв. Прийняття християнства (релігійно-філософська лексика), створення писемності і винахід книгодрукування, поширення шкіл і поява університетів – важливі фактори для розвитку німецької літературної мови. Істотними є також релігійні та політичні події, які використовують поетичне слово як зброю.

Це те історичне середовище, з яким безпосередньо пов'язана доля німецької літературної мови, отже, і поезії. Окрім цього, розвиток і зміна типів писемності, естетичних напрямів і літературних жанрів впливали на характер, функціонування і форми диференціації німецьких віршованих текстів.

Пропонована монографія є спробою довести той факт, що поетична норма німецьких віршованих текстів формується і викристалізовується в поетичних пам'ятках давньовісньонімецької писемності. У давньовісньонімецький період не було єдиної мови, а одночасно існувало багато діалектів. Саме в цей час здійснюється перехід від старих племінних діалектів до обласних, які, у свою чергу, поділяються на більш дрібні територіальні діалекти (франкський, алеманський, баварський).

Єдність німецької мови в давньовісньонімецький період забезпечується спорідненістю діалектів, для більшого порозуміння між людьми, спільними особливостями розвитку як фонетичної, так і граматичної будови діалектів, взаємодією діалектів під впливом франкського діалекту та ін.

На формування і розвиток поетичної норми віршованих текстів середньовісньонімецького періоду помітно вплинули два екстралінгвальні чинники, а саме: хрестові походи, унаслідок яких сформувався особливий стан лицарів зі своєю культурою і літературою і східна колонізація, яка спричинила розширення території, на якій функціонувала німецька мова.

Новий етап у становленні поетичних норм віршованих текстів пов'язаний із значним розгалуженням сфер функціонування німецької мови. Так, вона починає використовуватися не лише в релігійній, але й у світській поезії, розвиток якої зумовлений розквітом лицарства. У другій половині цього періоду під впливом зростання середньовісньонімецьких міст виникають перші паростки міської культури і літератури. У релігійній сфері були поширені німецькі проповіді та теолого-філософські твори ранніх містиків.

У другій половині XIII ст. німецька мова проникає в ділову писемність і поступово закріплюється в частині канцелярської документації різних районів. Важливим результатом цих явищ є зміна функціональної специфіки німецької літературно-писемної мови та виникнення нової стилістичної і жанрової її диференціації. Процеси функціонального розвитку мови спричиняють істотне розширення охоплюваних нею номінативних сфер, стимулюючи значне поповнення вокабуляра німецької мови. У цей період змінюється також структура речення: встановлюється провідний тип порядку слів як у головній, так і в підрядній частинах речення, уточнюється семантика й функції окремих

сурядних і підрядних сполучників та сполучних слів. Відбуваються зміни у фонетичній системі, зокрема спостерігається редукція кінцевих складів. У морфологічній системі модифікується структура слова, пов'язана з типами відмін і відмінювання.

Поезія середніх віків тлумачилася як ораторське мистецтво (риторика). Вернер Юнг, описуючи основні тенденції середньовічної поетики, підкреслював, що правила поетики є фіксованими, що давні "*auctores*" мають беззаперечний авторитет, і тільки в поетиці змінювався контекст. Основне завдання поезії – хвалити і прославляти Бога. Слововживання відомих поетів становлять основу формування літературної мови з її кодифікованою літературною нормою. Повний національний лексикон як джерело кодифікації літературної норми орієнтується на мовну практику письменників (Jung, 2007).

Розвиток світської художньої літератури є однією з особливостей культурно-історичного розвитку середньовісньонімецького періоду. Світська література представлена насамперед лицарською поезією, яка поділяється на два жанри: віршований лицарський роман і лицарську лірику (мінезанг). До першого жанру належить епічна поема "Енеїда" Г. фон Фельдеке, віршований текст "Бідний Генріх" та віршовані романи "Ерек" та "Івейн" Г. фон Ауге, віршований роман "Трістан" Г. Страсбурзького та віршований роман "Парцифаль" баварського лицаря В. фон Ешенбаха. Лицарська лірика репрезентована віршованими текстами Г. фон Фельдеке, Г. фон Ауге, В. фон Ешенбаха, В. фон Фогельвейде. Важливе місце серед середньовісньонімецьких віршованих текстів посідає "Пісня про Нібелунгів" і "Гудрун".

Доречно зазначити, що істотною ознакою середньовісньонімецької поезії було те, що вона не слугувала засобом індивідуально-неповторного самовираження особистості. Це була поезія усталених тем, сюжетів, форм і формул, що повторювалися; поезія, в якій панував канон, правило. Поет не створював форму свого твору, а навпаки – наперед завдана форма диктувала йому засоби поетичної експресії. До того ж у цей період функціонували численні діалекти, тому в середньовісньонімецький період не було єдиної літературної норми в сучасному розумінні, єдиних правил написання творів.

Окремо докладно проаналізовано поетичні прийоми віршованих текстів давньо- та середньовісньонімецького періодів: пісень, поем, замовлянь, епосів (язичницького, героїчного, шпільманського, куртуазного), віршованих романів.

Актуальність теми нашого дослідження обумовлена лакунарністю міждисциплінарних наукових розвідок на вітчизняних і зарубіжних теренах; відсутністю системного теоретичного обґрунтування формування і розвитку поетичних норм німецьких віршованих текстів; переглядом і переосмисленням дослідницьких програм щодо вивчення поетичних норм німецьких віршованих текстів вітчизняним мовознавством; демократизацією соціальних відносин і потребою в німецькомовних поетичних і лінгвістичних (фонетичних, лексико-граматичних і стилістичних) знаннях; деформацією в розвитку єдиних методологічних засад поетичних норм німецьких віршованих текстів.

Матеріалом монографії послуговували поетичні пам'ятки *давньовісньонімецького періоду*: "*Hildebrandslied*" ("Пісня про Гільдебранта",

840 p.); "*Muspilli*" ("Муспілли", 830 p.); "*Evangelienharmonie / Otfrid von Weissenburg*" ("Євангеліє від Отфріда", 870 p.); "*Ludwigsned*" ("Пісня про Людвіга", 881– 882 pp.); "*Merseburger Zaubersprüche*" ("Мерзебурзькі заклинання", X ст., Фульда); "*Die altsächsische Genesis*" ("Давньосаксонська книга буття", IX ст.); "Парафрази "Пісні пісень"; "*Strassburger Eide*" ("Страсбурзькі клятви"); "*Das Wessobrunner Gebet / Schöpfungsgedicht*" ("Весобрунська молитва", кінець XVIII ст.); "*Heliand*" ("Геліанд"); "*Edda*" ("Старша Едда") та **середньовісхньонімецького періоду**: "*Das Nibelungenlied*" ("Пісня про Нібелунгів"); "*Alexanderlied*" ("Пісня про Олександра", 1150 p.); "*Eneasroman*" ("Енеїда") Генріха фон Фельдеке; "*Tristan und Isolde*" ("Трістан і Ізоolda") у версіях Ейльхарта фон Оберга (XII ст.) і Готфріда фон Страсбурзького (початок XIII ст.); "*Rolandslid*" ("Пісня про Роланда"); "Енеїда" ("*Eneasroman*") Генріха фон Фельдеке; "*Iwein*" ("Івейн") Гартмана фон Ауе; "*Parzifal*" ("Парцифаль") Вольфрама фон Ешенбаха; "*Minnelied*" ("любова пісня"), *Spruch* (шпрух), *Leich* (лейх), *Kreuzlied* ("хрестова пісня"); поеми "*König Rother*" ("Король Ротер"); "*Herzog Ernst*" ("Герцог Ернст"); "*Orendel*" ("Орендель"); "*Der Pfaffe Amis*" ("Поп Аміс") Штрікера; "*Maier Helmbrecht*" ("Фермер Хельмбрехт") Вернера Садівника; "*Fuchs Reinhart*" ("Лис Рейнхарт") Генріха Гліхезера; "*Carmina Burana*" ("Карміна Бурана") Карла Орфа; "*Das fließende Licht der Gottheit*" ("Струменіюче світло Божества") та ін.

Мета монографії полягає у встановленні мовних і позамовних чинників формування та розвитку поетичних норм німецьких віршованих текстів давньовісхньонімецького й середньовісхньонімецького періодів.

Визначена мета передбачає необхідність розв'язання таких **завдань**:

- систематизувати теоретико-методологічні засади формування і розвитку поняття поетичної норми в лінгвістиці;
- охарактеризувати особливості німецьких віршованих текстів VIII – XIV ст.;
- з'ясувати загальні і специфічні риси поетичних норм віршованих текстів у давньовісхньонімецькому та середньовісхньонімецькому періодах розвитку німецької мови;
- визначити мотиваційну основу формування поетичних норм німецьких віршованих текстів у давньовісхньонімецькому та середньовісхньонімецькому періодах розвитку німецької мови;
- виявити та охарактеризувати фоностилістичні особливості віршованих текстів, їхній вплив на формування поетичних норм давньовісхньонімецького періоду;
- установити та описати екстралінгвальні чинники, фоностилістичні, лексико-граматично стилістичні засоби віршованих текстів та їхній вплив на дію становлення поетичних норм віршованих текстів середньовісхньонімецького періоду.

Монографія складається з двох розділів, кожен з яких спрямований на вирішення конкретного дослідницького завдання в межах загальної проблематики роботи.

У першому розділі "Формування поетичних норм німецьких віршованих текстів у давньоверхньонімецький період" (750 – 1050 pp.) викладено теоретичні підвалини монографії; простежено еволюцію поглядів на феномен поетичної норми віршованих текстів, починаючи з VIII ст. і до XIV ст.; з'ясовано зміст поетичної норми; запропоновано й описано мовні та позамовні чинники формування поетичних норм німецьких віршованих текстів; виокремлено та охарактеризовано особливості віршування в цей період розвитку німецької мови; проаналізовано фонетичні, лексичні, граматичні та стилістичні засоби найвідоміших поетичних пам'яток давньоверхньонімецького періоду.

У другому розділі "Становлення і розвиток поетичних норм німецьких віршованих текстів у середньоверхньонімецький період" (1050 – 1350 pp.) окреслено основні мовні та позамовні чинники становлення і розвитку поетичних норм німецьких віршованих текстів цього періоду; охарактеризовані особливості системи німецького віршування в середньоверхньонімецький період; проаналізовано віршовані тексти (героїчний, куртуазний епос, пісні, шпрухи, лейхи, поетичні романи) на рівні фонетики, лексики та граматики; визначено чинники становлення поетичних норм віршованих текстів; висвітлено особливості середньовічної поезії (стійкість тем, сюжетів, панування канону, правил); з'ясовано функціонування численних діалектів і відсутність єдиної літературної норми.

У загальних висновках викладено результати дослідження й окреслено перспективи подальших розвідок у цьому напрямі.

Автор висловлює щире вдячність за цінні наукові поради та підтримку науковому редакторові монографії – доктору філологічних наук, професорові Київського національного лінгвістичного університету Миколі Васильовичу Гамзюку, рецензентам – доктору філологічних наук, професорові, завідувачу кафедри іноземних мов Запорізького юридичного інституту Дніпропетровського державного університету внутрішніх справ Анатолію Миколайовичу Приходьку, доктору філологічних наук, доценту, професорові кафедри німецької та романської філології Херсонського державного університету Наталії Василівні Романовій, доктору філологічних наук, професорові, завідувачу кафедри германської філології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка Вірі Іванівні Школяренко – за допомогу та слушні зауваження, які сприяли покращенню цієї роботи, а також усім, хто долучився до видання цієї монографії.

РОЗДІЛ 1

ФОРМУВАННЯ ПОЕТИЧНИХ НОРМ НІМЕЦЬКИХ ВІРШОВАНИХ ТЕКСТІВ У ДАВНЬОВЕРХНЬОНІМЕЦЬКИЙ ПЕРІОД (750 – 1050 рр.)

*Поезія – це завжди неповторність,
якийсь безсмертний дотик до душі*
Ліна Костенко

Поезія – це найважливіше культурне явище, всеосяжна мова, що передає внутрішнє прагнення людини жити разом з іншими, і тим самим необхідна для зближення народів. Будучи відображенням і дзеркалом суспільства, вона є основним засобом самоствердження і дієвий важіль творчості, прогресу та всезагального розвитку. Поезія – це одна з небагатьох речей, які здатні змінювати світ. Із цим важко посперечатися. Цінність поезії в тому, що кожен читач знаходить тут щось своє. Той самий рядок може сприйматися по-різному. Поезія змінює людей, робить їх чутливішими до краси, до вміння насолоджуватися миттєвостями, дарує яскраві моменти.

Германські віршовані тексти сягають глибокої давнини. Поетична творчість мала спочатку культовий характер. Поети зверталися до богів із хвалебним гімном, розраховуючи отримати у відповідь щастя, благополуччя й довголіття. Німецький поет **Фрідріх Клопшток** писав: "Лише Бог і я знали спочатку, що за цим стояло; зараз знає один лише Бог". В індоєвропейському суспільстві поезія була не прикрасою, а життєвою необхідністю (Уоткінс, 1988, с. 453), тобто на ранніх стадіях виникнення поезії між поетом і його заступником існували особливі відносини: поет вихваляв свого заступника (короля, вождя, воєначальника), а заступник обдаровував поета благами (В. В. Левицький, 2008, с. 132). Отже, поетична творчість користувалася повагою в давніх германців.

Повні свідчення про німецьку мову і її розвиток дійшли із середини VIII ст., коли з'явилися перші писемні пам'ятки німецькою мовою, що стали джерелом наших знань про лексику тої епохи, про особливості граматичної будови і звукової системи німецької мови (Moskalskaja, 1977, с. 12).

Такі факти німецької історії, як: прийняття християнства, створення писемності, винахід книгодрукування, відкриття шкіл і університетів – важливі для німецької поезії. Істотними є масові релігійні й політичні рухи, які обирали слово своєю зброєю, а також філософські течії, що стимулювали і спрямовували розвиток культури та мови. Розвиток і зміна типів писемності, естетичних напрямів і літературних жанрів безпосередньо впливали на характер, функціонування і форми диференціації літературної мови.

Установлено, що соціальна, культурна і мовна ситуації того чи іншого періоду розвитку німецької поезії суттєво позначаються на визначенні тих соціальних верств, які були її носіями в різний час розвитку німецької поезії. Виділення окремих періодів в історії розвитку німецької поезії не може базуватися лише на ізольованих внутрішньосистемних змінах (фонетичних, морфологічних,

лексичних, синтаксичних та ін.), оскільки ці окремі зміни недостатньо показові для розвитку мови в цілому. Періодизація повинна ґрунтуватися на комплексі різних за характером критеріїв, що пов'язані як із зовнішньоісторичними факторами, так і з різноманітністю тих напрямів, в яких змінюється сама мова (Besch, Wolf, 2009; Ricke, 2016; Roelcke, 2009; Wolff, 2009).

Найважливішою ознакою германських мов є *динамічний (силовий) наголос* на першому (кореневому) складі. До того ж особливістю давньоверхньонімецьких віршованих текстів є *початкова рима*, за допомогою якої створюється алітерація, що складається з двох напіввіршів із двома наголошеними складами, та *кінцева рима*.

1.1. Позамовні чинники формування поетичних норм німецьких віршованих текстів давньоверхньонімецького періоду

Створення поезії на германських мовах тісно пов'язане не тільки з появою писемності, але й із перебудовою германських племінних утворень і феодальних держав. Християнська церква, культура і мова визначили на довгі роки характер розвитку культури і, зокрема, мови Раннього середньовіччя, особливо в Німеччині. Але церква в епоху Раннього середньовіччя була не тільки засобом підкорення народних мас, але й важливим культурним фактором (Гухман & Семенюк, 1983, с. 16). У таких умовах відбувалося у VIII ст. створення перших писемних пам'яток мовою германського населення, що входило до складу Франкського королівства.

Давньоверхньонімецький – період із 770 до 1050 рр. – це період становлення феодалізму; збережені поетичні пам'ятки того часу здебільшого мають релігійне спрямування. Цей період охоплює три політичні епохи: епоху існування великої імперії Каролінгів (із 751 року), епоху великої імперії східних франків (Карл Великий – 843 – 911 рр.) і епоху германської імперії під керівництвом саксонських і франкських королів (з 919 р.). Німецька писемність виникла в другій половині VIII ст., на її розвиток вплинула культурна політика саме Карла Великого. З його ім'ям пов'язано створення антології усної германської поезії (не дійшла до наших часів) та спроби укладання німецької граматики (Гухман & Семенюк, 1983, с. 17). Але основним завданням Карла Великого була не культурна діяльність, а поширення християнства. Питання релігії сягали рівня державної політики. Уся система освіти підпорядковувалася інтересам релігії.

Мова цього періоду отримала назву *давньоверхньонімецької* – термін, що позначає найраніший етап функціонування німецької мови. На нашу думку, давньоверхньонімецька мова – це мова давніх німецьких племен, які населяли середню та південну частину Німеччини (франки, алемани, баварці).

Мовна ситуація в давньоверхньонімецький період значно зумовлена створенням *феодальної держави і культурної ролі католицької церкви*. Для неї характерні такі риси:

– латинська мова виконує всі важливі суспільно-політичні та культурні функції, притаманні національним (літературним) мовам;

– німецька мова існує тільки у формі таких територіальних діалектів (усних і писемних): середньонімецьких (франкських) – середньофранкський, мозельський, рипуарський, рейнськофранкський, східнофранкський; південнонімецьких – баварський, алеманський;

– писемні давньовісньонімецькі діалекти використовуються для релігійної просвіти (поширення християнства). З цією метою створювалася писемність для давньовісньонімецьких діалектів. Більшість писемних пам'яток має релігійний характер;

– мова давньовісньонімецьких віршованих текстів розмаїта, з ознаками того чи іншого діалекту;

– давньовісньонімецькі діалекти в їхній усній формі використовуються для повсякденного спілкування.

Найважливіші соціальні та культурні функції майбутніх національних мов у цей період виконувала латина, єдина писемна та літературна мова того часу (Бах, 2011; с. 103; Ю. А. Левицький, 2001, с. 35). Латина була мовою церкви. Монастирські школи виступали культурними центрами, а монахи вважалися єдиними освіченими людьми того часу. На формування мови писемних пам'яток вплинув також літературний обмін між монастирями (Бах, 2011, с. 103). Народну мову в монастирських школах не вивчали, однак послуговувалися нею у вивченні латини. Із цим пов'язані перші спроби застосування латинського письма для записів німецькою мовою. Найдавнішими з них є *глоси*, тобто словники до латинських текстів (VIII – IX ст.), тексти молитов, символи віри і покаяння, євангелія (Колотилова, 2007, с. 50 – 51). Унаслідок відносно ранньої християнізації західних германців давньонімецька писемність з початку свого виникнення (VIII ст. н.е.) мала клерикальний характер і слугувала засобом поширення християнства серед носіїв неписемних племінних діалектів, серед так званих варварів, які не знали ані грецької мови, ані латини. З цієї причини перші писемні пам'ятки представлені перекладами.

Практичну мету мають підрядкові (дослівні) переклади, наприклад, переклад уставу монахів-бенедиктинців (монастир Сан-Галлен, кінець VIII ст.). За наказом Карла Великого викладання рідною мовою основ незрозумілої масам християнської віри пов'язано з першими перекладами деяких важливих молитов ("Отче наш", "Формула хрещення", "Символ віри"), написаних наприкінці VIII – початку IX ст. в окремих монастирях (Сан-Галлен, Вейсенбург, Фрейзінг) (Жирмунський, 1965, с. 33).

Найважливішим завданням церкви було повернути до християнства германців-язичників. Водночас виникала німецька писемність, особливо перекладна література. Переклад на рідну мову був засобом більш повного оволодіння християнської теології. Ще на початку XI ст. Ноткер писав, що рідною мовою "*per patriam linguam*" швидко запам'ятовується те, що ледь або зовсім не розуміють чужою мовою "*in lingua non propria*"; він намагався зробити церковні та світські книги доступними для учнів монастирської школи (Sonderegger, 2003, с. 302).

У Західній Європі латинська мова стає знаряддям клерикальної освіти, мовою науки і школи, мовою державних актів і канцелярії, тобто латинська мова виконувала в середньовічній Європі всі важливі суспільно-політичні і культурні функції майбутніх національних літературних мов буржуазного суспільства; водночас це не національна мова, а міжнародна, і в основному тільки писемна, тобто мова спеціального вжитку (Жирмунский, 1965, с. 33). Оскільки латина була не зрозумілою і не доступною широким масам і навіть більшості представникам верхівки ранньофеодального суспільства, перші записи своєю рідною мовою з'явилися в германців як допоміжний засіб для вивчення латини, а також з метою церковної пропаганди (Соловьева, 1980, с. 7 – 27).

Вище йшлося про те, що значна частина віршованих текстів давньоверхньонімецького періоду мала духовний характер. Вони були перекладами з латинської мови або переказами англосаксонських та латинських джерел. Таким чином, дослідження мовних засобів потребує врахування всіх цих факторів (Калмыкова, 2011, с. 218). Варто підкреслити, що латинські або англосаксонські джерела, безсумнівно, впливали на синтаксичну будову німецької мови як мови-реципієнта. В. Г Адмоні вважає, що важливим для характеристики будови німецької мови (насамперед її синтаксичної будови) є відхилення від оригіналу, що трапляється в давньоверхньонімецьких перекладах із латинської (Admoni, 1990, с. 30).

Сфера поширення німецької мови в VIII – XI ст. помітно скоротилася завдяки романізації певних територій. Об'єднання німецьких племен у межах однієї держави сприяло їхньому зближенню. Більш дієвим це об'єднання стало лише в давньоверхньонімецький період (Бах, 2011, с. 82 – 91). Мова німецького народу у Франкській державі, а пізніше (з 843 року) в Східно-Франкській (німецькій) державі мала *діалектичний* характер. Саме в цей період відбувається перехід від старих племінних діалектів до регіональних, які, у свою чергу, поділяються на дрібніші територіальні діалекти. Основні регіональні діалекти – це *франкський, алеманський та баварський*. Зважаючи на складний зв'язок між давніми германськими племенами, вищезазначені діалекти в давньоверхньонімецький період характеризуються внутрішніми відмінностями (Адмони, 1963, с. 27; Жирмунский, 1965, с. 47 – 48). Особливо це стосується *франкського діалекту*, який складається з трьох або чотирьох окремих діалектів: *нижньофранкського, середньофранкського, рейнсько-франкського і східнофранкського*. Східнофранкський діалект виник на алеманській території, що була колонізована франками, і здебільшого близький до алеманського та баварського діалектів.

Становлення і розвиток поетичних норм німецьких віршованих текстів ми розглядаємо з урахуванням трифазової моделі мовної стандартизації, запропонованої Клаусом Матхайером. Так, перша фаза характеризується виникненням *провідної норми (Leitnorm)* та *вертикалізацією спектра варіативності*; друга фаза має назву *кодифікація*, суть якої полягає в розвитку структури мовної стандартизації; третя фаза – *генералізація* (абстракція, узагальнення) включає розвиток стану мовної стандартизації (Mattheier, 1997).

Перша фаза (початкова, вихідна) трифазової моделі мовної стандартизації стосується давньовісверхньонімецького періоду, оскільки в цей період ще не було єдиної мови, а лише діалекти, що впливали один на одного.

Слід зауважити, що всі віршовані тексти давньовісверхньонімецького періоду написані різними діалектами і мають свої графічні й фонетичні особливості. Здебільшого в них представлені *баварський, алеманський, східнофранкський і середньофранкський діалекти*. До того ж необхідно підкреслити, що, незважаючи на розвиток німецької писемності, латина як мова клерикальної освіти, як мова канцелярій відігравала важливу роль протягом усього давньовісверхньонімецького періоду.

Єдиної мови, яка б відрізнялася від діалектів і яка б об'єднувала їх, у давньовісверхньонімецький період не було. Проте *єдність німецької мови* в цей час у лінгвістичному руслі забезпечується:

а) *близькістю будови територіальних діалектів*, яка уможлиблювала взаєморозуміння мовців, які спілкувалися діалектами;

б) *загальними тенденціями розвитку фонетичної і граматичної будови діалектів*;

в) *взаємодією діалектів під впливом франкського діалекту* (Адмони, 1963, с. 28).

З VIII ст. бере початок писемність; це століття пов'язане з активним церковним життям, тобто можна говорити про наявність спадковості германських традицій / норм. Наприклад, "Пісні про Вольсунгів" та "Гудрун" ґрунтуються на поетичній практиці давньоскандинавської "Старшої Едди". Монументальна епопея про "Беовульфа" сягає дохристиянської героїчної фольклорно-епічної традиції, про що свідчать метрика, стиль, сюжет і образи. Алітераційний вірш "Беовульфа" надзвичайно близький до алітераційного вірша скандинавської і давньонімецької народноепічної поезії. У віршованому тексті "Беовульф" підкреслено етичні засади давньогерманських народів, в яких переплітаються звичаєве право і християнські традиції. В епосі є історичні вставки, в яких описані події давньогерманських народів.

Алітераційний вірш і відгомони давніх міфів наявні в "Мерзебурзьких заклинаннях". У давньоісландській "Сазі про Хервер" ("Пробудження Ангантира") йдеться про готів і гунів. Це сага стала джерелом створення "Володаря пернів". Ознакою давності пісні вважається й те, що в ній збереглася історична основа сказання: у пісні діють не тільки окремі герої, але й велика кількість воїнів і висвітлюється доля цілих племен (готів і гунів).

Додамо, що в "Пісні про Гільдебранда" хаотично поєднані риси верхньо- та нижньонімецького діалектів. У словнику "Пісні" трапляються слова, притаманні лексиці давньосаксонської мови, наприклад: давньосаксонське *"hiltia, hild"* (битва), давньосаксонське *"helidos"*, давньовісверхньонімецьке *"helida"* (бійці, витязі), давньосаксонське *"seggen"*, давньовісверхньонімецьке *"sagetun"* (говорити, сказати); давньосаксонське *"mi"*, давньовісверхньонімецьке *"mir"* (мені). Події "Пісні", як і всього німецького епосу, належать до буремної епохи Великого переселення народів, коли германські племена вторгнулися в Італію і створили

свої варварські королівства. Між германськими племенами налагоджувалися певні комунікативні зв'язки, унаслідок яких формувалася мова і зароджувалися форми існування мови та норми. З племінних діалектів почали розвиватися територіальні діалекти, а з них пізніше стали формуватися мови народностей – *давньогерманські мови* (Жлуктенко & Яворська, 1978, с. 34). Саме тоді відбувається процес нормування німецької мови.

Про популярність сюжету "Пісні" в німецькій епічній традиції свідчить його відображення в норвезькій сазі про "Тідрека Бернського" (XIII ст.) і в пізній німецькій народній баладі (XVI ст.). У цих пізніх версіях трагічний конфлікт пом'якшується і поєдинок закінчується примиренням (Гимон, Джаксон, Мельникова & Щавелев, 2018, с. 63).

Укажемо й на те, що внаслідок фонетичних інновацій, особливо в системі проривних (другий пересув приголосних) довгих голосних і дифтонгів, а також у морфології простежується відома спільність у розвитку мови рейнсько-везерської і приельбської груп, їхнє зближення і одночасно їхнє відокремлення від давньосаксонської мови. Формування мови німецької народності відбувається на базі розвитку ідіом цих двох основних груп і охоплює весь давній період. Вирішальним у цьому процесі є створення писемності німецькою мовою, що змінила загальну мовну ситуацію і яка вплинула на структуру функціональної парадигми (Гухман & Семенюк, 1983, с. 45).

Латинська мова панувала в таких сферах спілкування, як: релігія, філософія, наука, право, державне управління. В усному повсякденному спілкуванні та в усній поезії залишилися місцеві мовні форми, мова яких пов'язана із законсервованою стилістикою. Якщо в V – VI ст. мова усної поезії, усного права, обряду виступала засобом спілкування вищих сфер комунікації і типологічно могла розглядатися як один із засобів літературної мови, то в нових умовах вона фактично перестала функціонувати як один з основних компонентів мовної ситуації, яка була в опозиції до латини місцевої мови.

Епоха раннього Середньовіччя характеризується міфолого-релігійним типом свідомості. Оскільки віршовані пам'ятки архаїчної міфології не були записані (писемність з'явилася одночасно із християнською релігією), спочатку язичницький міф інтегрувався в християнську догматику, що визначала систему світогляду. З приходом людської цивілізації до більш пізньої форми свідомості (Школяренко, 2008, с. 101), міф перейшов у сферу художньої літератури і відповідно у сферу мови. Але ще до епохи Середньовіччя, в архаїчну епоху (X ст. до н. е. – III ст. до н. е.), репрезентовану фольклором та архаїчною літературою Близького Сходу, Китаю, Індії та Греції, було сформовано міфопоетичний тип художньої свідомості (Белехова, 2002, с. 25).

Ураховуючи ідею і сюжет Біблії, стає очевидним, що джерелом загальноєвропейської цивілізації і християнської культури є *міфологія*. Здебільшого в міфології існує фантастичне уявлення про природно-суспільний світ, його будову. Тут до уваги береться не його об'єктивність, а цінність, значення його для певного родового колективу, тобто світ уявляється крізь призму докорінних інтересів роду. Міфологія була покликана доповнити або полегшити

процес матеріально-практичного освоєння природно-суспільного світу, здійснити духовно-практичне перетворення дійсності та духовно видозмінити світ. Характерними рисами міфологічного світогляду є антропоморфізм і анімізм, що виявляються в одухотворенні явищ природи, перенесенні на них душевних і навіть тілесних властивостей людини. Сонце, Земля, Вода та інші стихії сприймалися як живі й одухотворені.

Безсумнівно, міфологія містить елементи релігії, ознакою якої є віра в надприродне, у Бога. Однак некоректно ототожнювати релігію й міфологію. Міф не має на увазі, що історія об'єктивно помилкова або щира, він більше звертається до духовного, психологічного або символічного поняття реальності, не претендуючи на ствердженні людини у вічності, на порятунок особистості, на відміну від релігії.

Міф – це розмовна частина ритуалу, сюжет, чи фабула, за Аристотелем (Гадамер, 1991, с. 95). Кожна метафора або метонімія за своїм походженням є "маленьким міфом", а давня поезія – це "імітація природи" крізь призму міфологічної фантазії (Вико, 1994, с. 149).

Чисто міфологічні системи здебільшого не догматичні. Реальність міфологічного взаємозв'язку людини і природи, можливість людини безпосередньо впливати на події, що відбуваються, виявлялися у феномені магії, тобто в діях, спрямованих на об'єкт міфологічних уявлень з метою впливу на нього (наприклад, втихомирити шторм, викликати дощ, домогтися прихильності певного бога). Міфологічний світогляд ґрунтувався на вірі – вірі релігійного характеру, отже, на некритичному ставленні до дійсності та змісту міфологічних уявлень. Перехід від міфологічного світогляду до релігійного історично досить тривалий. Крім того, релігійні погляди містять у зміненій формі багато міфологічних уявлень та образів.

Про наявність у германських племен усної творчості, зокрема героїчних пісень і легенд, вказують грецькі та латинські автори. Героїчна пісня не єдиний жанр усної поезії. З історичних джерел відомо, що у франків побутовали застільні та величальні пісні. Очевидно, такою піснею була віршована поема, що уславляла вестготського короля Теодориха (453 – 466 рр.), яку згадує Сідоній Аполлінарій. Ці історичні факти свідчать про достатньо високу мовну культуру, що існувала у формі усної творчості; одним із зразків цієї усної епічної традиції є відома "*Das Hildebrandslied*" ("Пісня про Гільдебранда"), уривок якої був знайдений у Фульдському монастирі. Указану "Пісню" записали в IX ст. два монахи цього монастиря.

Розквіт германської епічної поезії припадає на події Великого переселення народів і захоплення нових територій, коли панували соціальні відносини, характерні для воєнної демократії, домінантне місце займав військовий – *конунг* – і його дружина. Творець цієї поезії і її носій, давньогерманський *scop*, – предтеча як німецьких шпільманів, так і скандинавських скальдів – був носієм літературних і мовних зв'язків. Можливо, при дворах варварських королів побутовали поети і співаки. Умови існування героїчної пісні пов'язані з певним суспільним устроєм; його аудиторія – переважно королівська дружина. Однак героїчна пісня виконувалася і на народних зборах – *тингах* (Гухман & Семенюк, 1983, с. 20).

В епоху раннього Середньовіччя істотним є також те, що в християнських писемних пам'ятках, уперше написаних німецькою мовою, наприклад, у поемі "Муспіллі" та книжному епосі "Рятівник", у IX ст. діяли зовнішні стилістичні прийоми германської епічної поезії; стійкою була і система традиційних образів. Відлуння давньої традиції опрацьованої мови виявляються в побудованій на інших стилістичних принципах поемі про життя Христа вейсенбурзького монаха Отфріда (IX ст.). Можливо, успадковані навички високого стилю епічної поезії, наявна культура мовлення уможливили появу вже в перші десятиліття існування писемності, поряд із примітивними і навіть безпорадними в мовному плані релігійними текстами, високих зразків німецької християнської прози (Гухман & Семенюк, 1983, с. 20).

Християнські культурні центри, зокрема монастирі, єпископські школи, стають релігійними центрами країни на південному сході, в алеманській і франкській областях. Більшість центрів являли собою замкнуту організацію зі своєю культурною і мовною традицією, бібліотекою і скрипторієм (майстерня рукописних книжок). Водночас монастирі контактували між собою: рукописи, створені в одному скрипторії, передавалися в інший, там переписувалися. Цим пояснюється наявність так званих "змішаних текстів", манускриптів, в яких були представлені елементи різних регіональних варіантів. У "Пісні про Гільдебранда" поєднуються і змішуються декілька регіональних пластів: фульдська копія баварського тексту з додаванням саксонських форм, наявністю механічних підстановок, так званих гіперкоректних форм (Sonderegger, 2003, с. 302).

Значний внесок у створення писемності зробили англосаксонські місіонери. Про це свідчать рукописи в різних скрипторіях, які вміщують особливості англосаксонського письма, так зване *інсулярне (островне) письмо*. Чималим був вплив давньогерманської поезії на деякі поетичні християнські пам'ятки. Англосаксонська традиція визначила специфіку мови одного з найвизначніших пам'яток цієї епохи – євангелія Татіана. В англосаксів виробилася особлива стилістична модель на основі симбіозу християнської тематики і прийомів, успадкованих від давньої германської поезії, враховуючи використання *алітераційного вірша*.

Найбільш яскравий зразок християнського книжного епосу – поема "Heliand" ("Рятівник"), в якій використано систему давніх германських стилістичних прийомів, притаманних високим жанрам усної творчості. Варіантом такого самого жанру є поема про загибель світу "Muspilli" ("Муспіллі"), фрагмент якої зберігся на мові, що вміщував ознаки баварського діалектного ареалу. Із давньоанглійською традицією пов'язана і своєрідна поетична пам'ятка "Wessobrunner Gebet" ("Весобрунська молитва"), де описано створення світу в образах, віддалених від учення християнської церкви.

В епоху зародження писемності по-різному ставилися до рідної мови як форми вираження нових світоглядних категорій. Отфрід вказував про обмеженість рідної мови висловлювати ці світоглядні категорії. Висока мовна культура, що вирізняла античних письменників і філософів, стилістична система, що характеризувала мову багатьох латинських авторів раннього християнського

Середньовіччя, були тими потенційними зразками, порівняно з якими особливо чітко виявлялася бідність, відносна примітивність писемної форми німецької мови (Гухман & Семенюк, 1983, с. 27). Пристосування цієї форми для розв'язання нових завдань, використання її в нових жанрах літератури означало якісне перетворення мовної форми і потребувало неймовірних сил перекладачів і авторів такої оригінальної пам'ятки, як віршована поема Отфріда. Це був своєрідний культурний вибух, коли за короткий проміжок часу (менше ста років) створювався зовсім новий тип форми мови. Водночас цей процес свідчив про народження і розвиток нових форм культури, які змінювали давні культурні форми, давній узус германського світу. Створення і розвиток писемності рідною мовою було одним з аспектів цих глибинних перетворень. Поряд із перекладами виникала й оригінальна християнська поезія німецькою мовою; Отфрід відмовляється від успадкованого із стародавньої поезії алітераційного вірша та пропонує нову *поетичну форму*, що ґрунтується на *кінцевій рими*.

Таким чином, до позамовних чинників формування поетичних норм німецьких віршованих текстів належать такі: існування феодальної держави і культурна роль католицької церкви, панування латинської мови, функціонування німецької мови у формі територіальних діалектів, поширення християнства, формування міфолого-релігійного типу свідомості та перехід міфу у сферу художньої літератури, відповідно і поезії, зародження християнської поезії німецькою мовою, створення нової фонетичної форми, що базується на кінцевій рими, та відмова від алітерації.

1.2. Мовні чинники формування поетичних норм німецьких віршованих текстів давньовісньонімецького періоду

Мовним особливостям германської поезії присвячені роботи (Гуревич, 1990; Лисейко, 2012; Хойслер, 1960; Gafrik, 2013; Ricke, 2016; Roelcke, 2009; Sonderegger, 2003; Wolff, 2009) та ін.

Спадщина майстрів художнього слова давньовісньонімецького періоду розвитку німецької мови розглядається нами як певна *художня (поетична) норма*. Говорити про наявність поетичної норми в цю ранню епоху ще не можна, оскільки поетичні твори германців існували в усній формі і в усній формі передавалися із покоління в покоління. По суті, вони були нелітературними, тобто незалежними від засобів писемної фіксації. Твори германської поезії відомі нам із латинських хронік або з інших віршованих текстів, у яких вони згадувалися, тобто поезія того часу була народним надбанням (Ходаковська, 2017d, с. 128).

З огляду на зазначене в підрозділі 1.1., можна зауважити, що віршовані тексти давньовісньонімецького періоду зберіглися лише в уривках, а також у вторинних записах. Винятком є віршована поема вейсенбурзького монаха Отфріда, в якій описано життя Христа. Отфрід – перший відомий німецький поет, більшість авторів і перекладачів цього періоду – невідомі. Заслуговує на увагу давньонімецький "Isidor" ("Ісидор"), переклад теологічного трактату

севільського єпископа Ісидора (VII – початок IX ст.), мова перекладу якого вирізняється стилістичною гнучкістю, умінням передавати іншомовні синтаксичні конструкції (дієприкметникові та інфінітивні звороти) рідною мовою. Норма поетичного тексту і його перекладу зберігає германські поетичні традиції, які і є джерелами формування поетичної норми віршованих текстів.

Давньоверхньонімецький період має мало писемних пам'яток, що ускладнює опис становлення всієї сукупності закономірностей будови мови в цей період, особливо форм усного та писемного мовлення (Калмыкова, 2011, с. 218).

До поетичних пам'яток давньоверхньонімецького періоду належать такі:

1) "**Hildebrandslied**" ("Пісня про Гільдебранда", 840 р.) – уривок давньогерманської епічної поеми, язичницький (дохристиянський) віршований текст про Дітріха Бернського. Поема складена старовинним германським алітераційним віршем, наприклад: "*garutun sie iro gudhamun, gurtun sih iro suert ana*" (Чемоданов, 1978, с. 10); "*welaga nu, waltant got [quand Hiltibrant], wewurt skihit*" (там само, с. 11). Мова поеми являє собою змішання верхньонімецьких і нижньонімецьких діалектів;

2) "**Muspilli**" ("Муспіллі", 830 р.) – уривок віршованого тексту про Страшний суд, написаного алітераційним віршем, на баварському діалекті. Наприклад, "*verit mit diu vuiru viriho uuison:*"; "*dar ni mac denne mak andremo helfan vora demo muspille*", "*uuar ist denn diu marha, dar man dar eo mit sinen magon piehc?*" (Mettke, 1979);

3) "**Evangelienharmonie / Otfrid von Weißenburg**" ("Євангеліє від Отфріда", 870 р.) – віршований виклад євангельських історій, написаний ченцем Вейсенбурзького монастиря (Ельзас). Віденський рукопис вважається найдавнішим і найбільш повним: численні виправлення, ймовірно, зроблені самим Отфрідом. Особливостями віршованої техніки Отфріда є відмова від алітерації і кінцевої рими, яка була введена автором як зразок латинської поезії. Віршоване євангеліє написано на південнорейнськофранкському діалекті. Наприклад, "*Eigun sie iz bithênkit, thaz sillaba in ni wênkit, / sies álleswio ni rúachent, ni so thie fúazi suachent; / Joh állo thio zíti so záltun sie bi nóti*" (Чемоданов, 1978, с. 32);

4) "**Ludwigsned**" ("Пісня про Людвіга", 881 – 882 рр.) – віршований, римований текст на рейнсько-франкському діалекті, присвячений перемозі франкського короля Людвіга Третього над норманами у 881 році. Наприклад, "*Lietz her heidine man Obar séo lídan, / Thiot Vrancôno Manôn sundiôno*"; "*Sume sâr verlorane Uuurdun sum erkorane: / Haranskara tholôta Ther êrmisselebêta*" (Braune, 1994);

5) "**Merseburger Zaubersprüche**" ("Мерзебурзькі заклинання", X ст., Фульда) – знайдені в 1841 р. у Мерзебурзі, написані давньогерманським алітераційним віршем і відображають міфологічні уявлення дохристиянської епохи. Наприклад, "*thu biguol en Sinthgunt, Sunna era suister; the biguol en Friia, Volla era suister*"; "*ben zi bena, bluot zi bluoda, / lid zi geliden, sose gelimida sin!*" (Müller, 2007, с. 270);

6) "**Die altsächsische Genesis**" ("Давньосаксонська книга буття", IX ст.) – виклад окремих епізодів зі Старого (Ветхого) Завіту (Заповіту), написана

алітераційним віршем. Поема дійшла до нас в уривках і вміщує лише 337 віршів. Автор віршованого тексту невідомий. Рукопис написаний давньосаксонською мовою з рисами рейнсько-франкського діалекту. Наприклад, "*Siðoda im thuo te seliðon, habda im sundea giuuarahht / bittra an is bruoðar. Liet ina undar baka liggian / an ênam diapun dala drôruuôragana, / Iîbas lôsan, legarbedd uuarran, gumān an griata*" (рядки 27 – 79) (Чемоданов, 1978, с. 28).

До XI ст. належить пам'ятка "**Парафрази Пісні пісень**", написана ченцем Фульдського монастиря Віллірамом. Досі збереглося кілька списків рукопису (XI ст.). Діалект пам'ятки – східнофранкський. У пам'ятці помітна редукція закінчень, що знаменує собою перехід німецької мови до наступного періоду свого історичного розвитку – до середньовісверхньонімецького періоду. Така фонетична особливість наявка в пам'ятці давньовісверхньонімецької мови "**Strassburger Eide**" ("Страсбурзькі клятви").

Рукопис датується X – XI ст. та написаний рейнсько-франкським діалектом. Наприклад, "*In godes minna ind in thes christânes folches ind unsêr bêdhero gehaltnissî, fon thesemo dge frammordes, sô fram sô mir got gewuizci indi mahd furgibit, sô halddih thesan mînan bruodher, sôso man mit rehtu sînan bruodher scal, in thiū thaz er mig sô sama duo, indi mit Ludheren in nohheiniū thing ne gegango, the mînan uuillon imo ct scadhēn uuerdhên*" (клятва Карла Лисого німецькою мовою / *teudisca lingua*) (Schlosser, 1970, с. 29). Мова клятви Карла Лисого вміщувала риси рейнсько-франкського діалекту, зокрема "dh" у лексичних одиницях.

Доречно зазначити, що важливою пам'яткою мови давньонімецької епохи вважається "**Das Wessobrunner Gebet / Schöpfungsgedicht**" ("Весобрунська молитва", кінець VIII ст.). Пам'ятка складається з двох частин: поетичної (1 – 9 рядки) і прозової (10 – 14 рядки) та написана на баварському діалекті. Наприклад, поетична частина,

*"Dat gafregin ich mit firahim firûuizzo meista,
Dat ero ni uuas noh ufhimil,
noh paum ... noh pereg ni uuas,
ni nohheinig noh sunna ni scein,
noh mano ni liuhhta, noh der mareo seo.
Do dar niuuht ni uuas enteo ni uuenteo,
enti do uuas der eino almahtico cot,
mann milisto, enti dar uuarun auh manake mit inan
cootlihhe geista. enti cot heilac"* (Schlosser, 1970, с. 28).

Прозова частина: "*cot almahtico, du himil enti erda gauuorahtos, enti du mannun so manac coot forgapi, forgip mir in dino ganada rehta galaupa enti cotan uuileon, uuistom enti spahida enti craft, tiuflun uuidarstantanne enti arc z.a piuuisanne enti dinan uuilleon vagauurhanne*" (Schlosser, 1970, с. 28).

Особливо яскрава своєрідність мови перекладача виявляється у використанні **стилістичних прийомів** германської поетичної традиції. Про це, зокрема, писав К. Матцель. Він наголошував на наявності мотивів епічної поезії і стилістичних прийомів, що свідчать про володіння успадкованим мовним узусом. Перекладач часто вживав **алітерацію** на зразок "*muote ... munth*" (11 рядок); "*gahlosiu ...*

gahore" (21 рядом); "*missalîh enti manacfalt*" (39 рядок); "*uuîo misselîche und uuîo mannigfalt*" і т. ін. Співак псалмів у таких групах пам'яток називається "*psalmscof*"; тим самим тут використано старе германське позначення творця і виконавця усної поезії аж ніяк нехристиянського змісту (Matzel, 1970, с. 438).

У німецькій писемності давнього періоду християнська тематика представлена не тільки перекладацькими, але й оригінальними текстами. Серед них домінують **поетичні пам'ятки** різних жанрів. Виділяють два типи віршованих текстів:

1) пам'ятки, в яких християнська тематика втілена в традиційні форми алітераційного вірша і широко вживані традиційні стилістичні прийоми давньогерманської усної творчості; до цієї групи творів належать "Муспіллі", "Рятівник", "Генезис", "Весобрунська молитва";

2) пам'ятки, в яких віддзеркалені давня тематика і давні стилістичні традиції. З цим пов'язана відмова від алітераційного вірша і спроби ввести в німецьку поезію нову для неї форму вірша з кінцевою римою. Творцем нової поетичної форми був Отфрід, який вперше використав її в поемі про життя Христа. У такій формі були написані "*Ludwigslied*" ("Пісня про Людвіга", 881 – 882 рр.), "*Georgslied*" ("Пісня про святого Георга", 896 р.), "*Chistus und die Samariterin*" ("Христос і Самаритянка", 80 рр. IX ст.).

Традиційні усні форми германської поезії продовжували функціонувати не тільки після виникнення писемності, але й впливали на нову літературу. Існування традиції опрацьованих наддіалектних форм могло впливати на розвиток деяких нових писемних жанрів. Створення пізніх епічних форм таких, як: "Пісня про Нібелунги", "Гудрун", цикл сказань про "Дітріха Бернського" – є епігонами (нащадками) давньогерманської епічної традиції. Єдиний зразок усної епічної творчості давньонімецької мови є "*Hildebrandslied*" ("Пісня про Гільдебранда"), написана в I половині IX ст. на вільних листах кодексу із Фульдського монастиря двома писарями (Gafrik, 2013, с. 12).

Структура мови віршованої пам'ятки "*Hildebrandslied*" ("Пісня про Гільдебранда") – яскравий приклад змішання різних регіональних територій – південної, баварської, і північної, близької до особливостей давньосаксонської писемності; процес другого пересуву приголосних на прикладах переходу " $k > hh, ch$ ", особливо на початку слова "*Teotrihhe, chunincriche*" (королівство), "*chind*" (дитя), "*ih*" (я), оглушення " $b > p - pist < bist$ ", "*pur*" (молода жінка) $< "bur"$. Поряд із цим наявні приклади з відсутністю пересуву " $k > h - ik$ ", відсутність пересуву " $t > z$ ", "*zz - dat*" (що), "*hætti*" (називався), відсутність переходу " $tt > z$ " "*lutila*" (маленького), "*sitten*" (сидіти), відсутність *переходу* " $p > f$ " у формі "*werpan*" (кидати). Співіснування південного дифтонга " $eo < ê$ " і недифтонгізованого північного " $ê$ " в написанні імені остготського короля Теодоріха: "*Teotrihhe i Detrihhe*"; у другому варіанті в межах одного слова співіснують різні регіональні особливості – непересувне " D " і недифтонгізоване " $ê$ " відображають північні особливості, " hh " – показник другого пересуву. Редукування носового перед дентальним "*chud ist mir*" (мені відомо) $< "chund"$, форми множини іменників на " $-os$ ", "*helidos*" (герої), випадки давального відмінка займенника

1-ої особи без "r – mi" відображають особливості північного ареалу. Це явище є специфічним для певних наддіалектних форм мови, особливо для писемності (Гухман & Семенюк, 1983, с. 41).

С. Зондереггер характеризує зазначену віршовану пам'ятку як фульдську копію баварського оригіналу з елементами давньосаксонського ареалу, виділяючи при цьому функціонування гіперкоректних форм, що наявні в писемній мові (Sonderegger, 1970, с. 302).

Варто звернути увагу на контрастність функціонально-стилістичних ознак віршованого тексту, що виявляється в поєднанні алітераційного вірша, архаїчної лексики, певних синтаксичних конструкцій, які створюють урочистий, повільний ритм оповіді. Віршований текст вирізняється типом віршованого мовлення, будовою довгого рядка, який вміщує два напіввірші. Рядок закріплює алітерація (*Stabreim*) – узгодження початкових (кореневих) звуків, що мають наголос. У довгому рядку є три або два слова, ми виділяємо семантично з опорою на алітераційні звуки, наприклад:

"garutun se iro gudhamun,
gurtun sih iro suert ana.
helidos ubar hringa
dô sie to dero hiltiu ritun.
Hiltibrant gimahalta [Heribrantes
sunu]: her uuas heroro man,
ferahes frotoro;
her fragen gistuont fohem uuortum,
hwer sin fater wari 5 – 9"
(Чемоданов, 1978, с. 10).

Підготували вони свої панцири,
підперезали свої мечі,
герої, навкруги кольчуги,
коли вони поспішали на битву.
Гільдебранд сказав Герібранду: "Сину,
він благородніший муж,
помислами мудріший;
він почав питати небагатьма словами,
хто його батько" (переклад мій; тут
і далі – Н. Х.).

У наведеному вище уривку кожен напіврядок має два сильнонаголошених і не менше двох слабонаголошених або ненаголошених складів. Така організація віршованого тексту сприяє повільності й урочистості поетичного мовлення. Цей ефект посилюється завдяки **повторам**, що варіюють форму опису подій: "nu scal mih suasat chind / **suertu** hauwan, / Breton mit siniu **billiu**" (53 рядок) (Чемоданов, 1978, с. 11) (тепер така дитина зарубає мене мечем, вб'є бойовою сокирою); "suert" і "billi" – синоніми, що належить до різних видів синонімів; "billi" трапляється тільки в цій пам'ятці, є стилістично маркованим і одночасно архаїзмом, на відміну від нейтральної лексеми "suert". Подібний приклад спостерігаємо в уривку "iro **saro** rihtun, garutum se iro **gudhamun**" (4 рядок) (там само, с. 10) (навели порядок зі своєю зброєю, підготували своє озброєння). Обидва іменники "saro" і "gudhamo" трапляються тільки в наявній пам'ятці. Давньосаксонське слово "saro" (приготування до стрільби) має етимологічні паралелі в готській "sarwa" (зброя, озброєння), давньоанглійській "searu" (обладунок), давньоісландській "sørve" (намисто з перлів). Таким чином, це слово належить давньогерманській лексиці. *Gudhamo* – складне слово, стилістично забарвлене, означає "битва-сорочка, оболонка", фактично це **кеннінг**. "Hamo" має таку ж кореневу морфему, як і "hemd" (сорочка), "himil" (небо); складне слово "gudhamo" створено за моделлю "lihhamo" (м'ясо, труп, тіло), синонім простого

"*lih*" (тіло, труп, м'ясо, образ); обидва слова трапляються в Отфріда і Ноткера. Очевидно, "*lihhamo*" генетично пов'язано з епічною лексикою, пізніше широко поширювалося для створення писемності та збереглося в сучасному іменнику "*Leichnam*", тоді як "*lich*" набув статусу словотвірного афікса прикметників.

Особливу групу становить **сакральна лексика**, наприклад, "*wêwurt*" (нещастя, зла справа, лиха доля), у Геліанда позначено як "*wurd*" (доля, смерть), "*wurd-(i)-giscapu*" (веління долі), давньоісл. "*urðr*" (лиха доля), "*Urðr*" (ім'я богині долі). У давньоверхньонімецьких віршованих пам'ятках IX ст. наявні похідні від цього кореня: "*fir-wurt*" (загибель) в Отфріда. У "Пісні про Гільдебранда" трапляються лексеми з компонентом "*irmin-*": "*irmin-got*" (Бог всесвіту, великий Бог), "*irmin-deot*" (люди, людство). Перший компонент цих утворень, імовірно, належить до групи сакральної лексики епічної поезії. Оброблені форми мови зберігаються також у замовляннях, записках усного права.

Давньоверхньонімецьку мову ми розуміємо, услід за В. В. Левицьким, як сукупність споріднених давньоверхньонімецьких діалектів у період між сер. VIII й сер. XI ст. Усі давньоверхньонімецькі діалекти поділяють на дві основні групи – **південнонімецькі** (*Oberdeutsch*) і **середньонімецькі** (*Mitteldeutsch*). На відміну від цих діалектів, в яких певною мірою відбувся другий пересув приголосних, у **нижньонімецьких** діалектах (*Niederdeutsch*) приголосні залишилися непересуненими. Історія німецької мови – це насамперед історія тієї групи діалектів, де здійснився другий пересув приголосних, тобто історія **верхньонімецьких** (*Hochdeutsch*) діалектів (В. В. Левицький, 2008, с. 32). Давньоверхньонімецька мова – це мова давніх німецьких племен, які населяли середню і південну частину Німеччини; це мова франків, алеманів, баварців (Колотилова, 2012, с. 45). Це не була однорідна мова, пов'язана з єдиною нормою. Мови племен продовжували існувати всередині німецької народності у формі місцевих діалектів, тобто мовлення, що було характерним для населення певної території, яка мала певні фонетичні, граматичні та лексичні особливості.

Слово в давньоверхньонімецькій мові являє собою цілісне, монолітне утворення з властивим взаємозв'язком між основною морфемою (коренем) і службовими морфемами. Особливо яскраво це виявляють при переході від старої індоєвропейської тринарної будови слова (корінь – показник основи або класу – закінчення), характерної для найраннішого періоду в розвитку германських мов, до дуальної структури (корінь – закінчення, враховуючи нульове закінчення) (Адмони, 1963, с. 30 – 31).

Розглядаючи давні періоди певної мови лінгвісти враховують насамперед фонетичні й морфологічні ознаки всіх основних діалектів. Однак науковці спираються на один діалект, який відіграв найважливішу роль у формуванні літературної мови, або на той, який був найпоширеніший у давній період. Давньоверхньонімецька мова представлена **східнофранкським діалектом**, якою була написана давньоверхньонімецька пам'ятка "*Tatian*" ("Таціан", IX ст.). Саме цей діалект ліг в основу сучасної німецької мови.

Давньоверхньонімецькі діалекти є продовженням і віддзеркаленням давньогерманських племінних діалектів (В. В. Левицький, 2007, с. 33).

Діалекти – поняття глибоко історичне, ступінь їхньої стійкості в різних країнах пояснюється конкретно-історичними умовами. Діалекти Німеччини давно стали об'єктом наукового зацікавлення німецьких мовознавців (Ammon, 1994; Macha, 2014; Niebaum & Macha, 2006, Wiesinger, 2017). Вони узагальнено описали основні особливості німецьких діалектних ареалів. Відомі германісти В. М. Жирмунський та Н. І. Філічева теж присвятили свої наукові праці дослідженню німецьких діалектів (Жирмунский, 1965; Филичева, 2003).

У Німеччині, незважаючи на феодалну роздробленість, що тривала до 1871 р., розвиток діалектів відбувався дуже складно і суперечливо. Проте вони зберегли свою головну роль набагато довше, ніж в інших мовах, завдяки роздробленості Німеччини. На зміну племінним діалектам приходять територіальні, які розвивалися в межах герцогств. При формуванні писемної мови витіснення діалектів відбувалося дуже повільно. Переплітаючись в єдину мову в процесі розвитку загальнонаціональної мовної норми, частина діалектних явищ, особливо у сфері лексики, увійшла в національну мову. Фонетичні, словникові та граматичні особливості місцевих діалектів виявилися дуже стійкими протягом усієї історії розвитку загальнонаціональної мови, істотно пояснюючи шляхи формування літературної мови і взаємини між історією мови та історією народу.

Аналіз віршованих текстів давньовісньонімецького періоду свідчить про суттєву відмінність у написанні лексичних одиниць, що було зумовлено відсутністю фіксованих графічних правил у цей період. Виходячи з численних давньовісньонімецьких діалектів, пристосування латинського письма до німецької мови того часу відбувалося в кожному діалекті по-своєму, враховуючи їхні фонетичні особливості. Майже кожен віршований текст давньовісньонімецького періоду представляє свою графіку та свої фонетичні особливості. Це пояснюється відсутністю єдиної графічної норми. Для позначення звуків використовувався латинський алфавіт, але, за свідченням учених, ще не існувало спеціальних знаків для деяких фонем (Москальская, 2003, с. 126).

На формування поетичних норм впливала також нестабільність мовної ситуації як одна з характерних рис давньовісньонімецького періоду. Нестабільність була відлунням глобальних перетворень, що охопили увесь уклад суспільних стосунків на великій території Західної Римської імперії, включаючи східні землі Рейну. Злам старого устрою, виникнення нових економічних і політичних структур відобразилися на змінах, що торкнулися системи форм існування мови, її складу, кожного з її компонентів.

Мовна ситуація, що передувала створенню *писемності* німецькою мовою, реконструюється лише гіпотетично. Виділяються два мовних рівні, дві страти (соціальні прошарки індивідів): 1) опрацьований тип мови, представлений в усній поезії, в язичницьких обрядах, в усному праві, в ораторському мовленні на народних зборах; 2) мова повсякденного спілкування – сукупність тих розмовних форм племінних діалектів, які принесли із собою завойовники. Безперечним вважають наявність у V – VI ст. двочленної функціональної парадигми, вищої страти обробленої усної мови як давнього варіанта наддіалектного типу.

Особливе місце серед жанрів, в яких використовувалася ця мовна форма, займала *епічна поезія*. Специфічні прийоми словесної творчості, любов до синонімічного варіювання, що спричиняло нові складні лексичні утворення, які закріпилися в поетичній мові і стали популярними шаблонами і формулами, використання архаїчної і сакральної лексики відокремлює мову усної поезії від спонтанного усного мовлення. Про своєрідність цієї мови можна судити за уривком епічної "Пісні про Гільдебранда", почасти за "Мерзебурзькими замовляннями" і за поемою "Рятівник".

Реконструйована двочленна функціональна парадигма фактично розпадається тоді, коли латинь стає поступово у зв'язку з поширенням християнства і перетворенням її в державну релігію Франкської імперії, із стабілізацією державного управління і адміністрації мовою цих вищих сфер комунікації. Прийняття християнства супроводжувалося переслідуванням пережитків язичницьких обрядів. Таким чином, і в цій сфері не могли функціонувати місцеві мови, хоча поодинокі замовляння були ще популярними в IX ст. Єдиною сферою, де в дописемний період продовжували існувати усні оброблені форми германських племінних діалектів, залишалася усна поезія, яка поступово втратила свою престижність, перетворюючись у (рудимент) пережиток колишньої мовної культури.

Виникнення у VIII ст. *писемності* сприяло тому, що послідовно, по-новому стали накопичуватися ознаки, характерні для наддіалектних опрацьованих форм мови (латина, релікти усних опрацьованих форм і німецька мова християнської писемності, в якій плавно накопичувалися ознаки літературної мови).

Статус *наддіалектних форм мови* визначається співвідношенням із діалектами, причому не тільки на рівні стилістично маркованих лексичних пластів і синтаксичних конструкцій, але й усієї системи. Мова давньоверхньонімецької писемності має яскраво виражене регіональне забарвлення. У кожній пам'ятці відображена певна сукупність ознак діалектного ареалу, особливо на фонетичному рівні, що і дозволяло розглядати їх як діалектні пам'ятки. При цьому не враховувалося функціонально-стилістичне відокремлення цієї мови від діалектної стихії (Гухман, 1974; Eggers, 1996).

Наявність у мові пам'яток гетерогенних рис свідчать такі факти: наприклад, функціонування в мові перекладу Татіана синонімів на зразок "*brunno*" і "*pfuzzi, fuzze*" (колодязь, джерело) розглядають як відображення діалектних ізоглос або як особливість мови писемності певного монастирського центру. "*Brunno*" належить до загальногерманської лексики, тоді як другий синонім трапляється тільки у франкського Отфріда, але й має етимологічні зв'язки з давньоанглійським "*pytt*".

Упродовж тривалого часу точиться дискусія щодо діалектної основи мови перекладу трактату "Ісидора"; мова цієї пам'ятки поєднує ознаки алеманського і франкського ареалів (Matzel, 1970). У докладному дослідженні К. Матцеля всі особливості мови німецького перекладача пояснюються як відображення системи лотаринзького діалекту, територія якого знаходиться на кордоні між алеманським і франкським ареалами. З цього погляду мова цієї пам'ятки не викликає питання про виділення наддіалектних ознак, безумовно, притаманних мові "Ісидора", як і іншим писемним пам'яткам.

Однак пам'ятки давнього часу – основні джерела відомостей про ознаки діалектного розподілу в період виникнення писемності. Статус писемності мови розкривається не шляхом встановлення її співвідношення з територіальним діалектом, а на основі дослідження форми її регіонального варіювання й аналізу мовних явищ лексичного і синтаксичного рівнів, тобто тих аспектів мовної системи, де найбільше накопичуються структурні форми наддіалектного типу. Іншими словами, позиція писемної мови в цих умовах встановлюється внаслідок диференційного аналізу писемної мови. Для характеристики *мовної ситуації* виділяємо три важливих *фактори*:

а) панівне становище латинської мови і обмеженість сфер застосування місцевої писемної мови;

б) беззаперечна наявність регіонального варіювання в мові німецької писемності;

в) сукупність фактів, що свідчать про існування певних структурних особливостей, які виводять мовну систему тої чи іншої пам'ятки за межі конкретної мовної галузі.

Отже, завдяки функціонуванню багатьох діалектів на німецькомовній території на становлення орфографічної та графічної норм вплинула неоднорідність бази літературної мови; зразком для писемної мови була латина. Писемність цього періоду не мала безпосереднього зв'язку з більш давнім рунічним письмом.

Основною особливістю становлення графічної системи було використання графічних знаків не рідної, а чужої мови (латини) для передачі на письмі німецьких звуків. Наслідками цього процесу стали численні варіанти в написанні автохтонних звуків та спроби ввести нові знаки для звуків, у яких не було відповідників у латинському алфавіті. Так, германський глухий постдентальний спірант зображувався графічно в готській мові як "P", в англосаксонській – як "ð" та "þ", у давньосаксонській – як "th" та "ð". Траплялося також позначення дзвінкого спіранта через "d" (Филичева, 2003, с. 21). Таким чином, розвиток орфографічної норми спирався на орфографію ділової писемності, релігійних текстів і художньої літератури.

Відсутність у перших писемних пам'ятках орфографічного узусу в поєднанні з утрудненістю адекватної передачі засобами латинської графіки особливостей німецької фонетики ускладнювали встановлення ізоглас писемної мови. Скажімо, написання германського "p", залежно від діалектного ареалу і позиції в слові: "p" могло залишитися без змін або перейти в "f, pf, ph". На початку слова неперехідне "p", що збереглося в багатьох франкських пам'ятках без змін, позначається також як "ph" і "f", пор.: у Татіана "phending" (динарій), "phluog" (плуг), "phuzza" (колодязь), "phlanzôn" (саджати), і поряд із цим "fuzze" (колодязь), "giflanzôtan" (посаджений); "ph" і "f" чергуються в більш пізніх пам'ятках, наприклад, у Ноткера: "inphlegen" (піклуватися), але "flegara" (захисник); "phifgboum" (фігове дерево, інжир), але й "figboum". Написання "f" особливо характерно для мови алеманських текстів, зокрема для рукописів Ноткера. Неодноразово припускали, що поява в цій поезії "f" у Татіана пов'язана з впливом алеманського узусу (Braune & Eggers, 1987, с. 121).

Питання про фонетичну значущість "ph" залишається відкритим: можливо, він позначав аспіративне "p", хоча в деяких текстах і африкату "pf". Написання "ph" на початку слова зберігається і в наступному періоді, у пам'ятках Середньої Німеччини, де воно явно означало "f". Написання на початку слова диграфа "pf" трапляється в давньоверхньонімецьких рукописах рідко, навіть у Ноткера, наприклад, "plelan, phlegan" (піклуватися), "flegara" (захисник). Не менш складним є співвідношення графем, що позначають африкату і спірант, які розвивалися за другим пересувом із германського "t": графема "z" позначає африкату на початку і в кінці слова, "zz < tt" – тільки в середині слова: "zala" (число), "zwene" (два), "sezzen" (саджати) і т. д.; водночас "z, zz" позначають і спірант: "ezzan" (їсти), "fuoz" (нога) і т. д. Африката позначалася буквою "c" перед "e", і "ci" (до), "lucil" (мало) поряд із "luzil". В окремих віршованих пам'ятках спостерігається прагнення до графематичної диференціації обох варіантів, що розвивалися з германського "t", – африкати і спіранта: африката позначається як "z" або "tz", спірант – як "zss" або "zs" (Braune & Eggers, 1987, с. 150 – 155).

Регіональне варіювання в мові віршованих пам'яток найбільш яскраво представлене на **фонологічному рівні**. До них належать насамперед сильно марковані процеси другого пересуву приголосних, наприклад, у мові Ноткера: "chuniningrihtâre" (володар), "chunna" (знання), "chrademen" (буркотіти), "chôse" (мовлення).

Регіональне варіювання виявляється і в розвитку вокалізму цього періоду: наприклад, дифтонгізація германського "ô", характерна для всього давньоверхньонімецького регіону, відображена в мові писемності в кількох варіантах. Найдовше "ô" зберігалось у "Весобрунській молитві", але в "Муспіллі" переважає написання "uo" або "ua". Співіснування ознак різних регіонів у мові пам'яток слугувало однією із причин відродження відомої гіпотези К. Мюлленгофа про утворення при дворі Карла Великого наддіалектного **розмовного койне** (Гухман & Семенюк, 1983, с. 50).

На **морфологічному рівні** регіональне варіювання виявляється слабше, а саме – спрощення набору флективних словоформ обумовлене порушенням триморфемної структури слова, збідненням флективних маркерів під впливом редукції ненаголошених складів та становленням нових аналітичних структур *артикуль + ім'я*.

Система аналітичних активних форм у пам'ятках VIII – IX ст. тільки створювалася, це були перші паростки нових компонентів дієслівної парадигми, що виникли під впливом романських зразків. У мові Ноткера завершилися процеси, відображені в мові більш ранніх пам'яток.

Не однозначним є варіювання на **лексичному рівні**. Регіональні відмінності переплітаються із функціонально-стилістичною диференціацією й індивідуальною практикою окремих поетів. Бурхливий розвиток **неологізмів**, пошуки німецьких еквівалентів латинської **абстрактної лексики** відбувалися переважно в мові вищих сфер комунікації і не співвідносилися з діалектними ареалами у вузькому розумінні навіть тоді, коли чітко відрізнявся узус мови південної і франкської

писемності, в *ізгласах*, зумовлених впливом готської й англосаксонської літературних традицій. Спостерігається регіональне варіювання в лексиці права, де використовувалася стара лексика, генетично пов'язана з усним правом у різних германських племенах: "*suona, suana*" (вирок, суд) у південних текстах ("Муспіллі", Ноткер) і "*urteili, duan urteili*" спочатку тільки у франкських пам'ятках (Ісидор, Отфрід), але пізніше також у Ноткера – "*urteil*" (вирок, суд), "*urteildare*" (суддя), "*urteila*" (вирок, рішення, суд, справедливість). Г. Єггерс висловив припущення, що синоніми "*guotlîchi, tiuride, ruom, êra*" = латинське "*gloria*" могли відображати регіональне варіювання, як і "*giloubo*" (чоловічий рід), "*gilouba*" (жіночий рід), "*chilaubîn*" (утворення за моделлю, що і готське "*galaubeins*") (Eggers, 1996, с. 245).

Індивідуальною особливістю Ісидора є використання словотвірної моделі із суфіксом "*-nissa*", що переважно характерно для франкських пам'яток. Окрім Ісидора, вона трапляється у Татіана і в Отфріда. Калька "*armherzîn*" регіонально не маркована, оскільки вона з'являється в пам'ятках різних регіонів, тоді як похідні із суфіксом "*-ida*" співвіднесені з півднем. Суфікс "*-ida*" у позитивному значенні є суфіксом-модифікатором (Романова, 2013, с. 88). Нерідко в одного автора спостерігаються однозначні, але різноструктурні моделі: в Ісидора і Ноткера співіснування кальки і суфіксальної моделі: Ісидор – "*miltnissa*" і "*armaherzîn*", Ноткер – "*irbarmida*" і "*armaherzîn*"; водночас наявні певні регіональні відмінності у продуктивності тих чи інших словотвірних моделей (Гухман & Семенюк, 1983, с. 53).

Можна вважати, що синонімічні ряди відображали невпинний пошук адекватного перекладу віршованого тексту, прагнення передати більш повно і точно засобами рідної мови глибинний зміст нового для германців світорозуміння.

У лексичному варіюванні, що мав переважно наддіалектний статус, отримали реалізацію процеси інтенсивного розвитку словникового складу мови писемності. Лексика як найбільш мобільний структурний мовний рівень швидко і безпосередньо реагує на зміни, що відбуваються в суспільному житті народу, в матеріальних формах його існування, в його ідеології. Утворення наддіалектних форм писемних мов відбувалося в умовах гегемонії латинської мови та її структурних зразків.

Задовго до створення писемності на германських мовах латинська мова була невичерпним джерелом збагачення цих мов. Невідомі раніше предмети, процеси, тварини, рослини, продукти харчування латинською мовою опановуються германськими племенами. Цей пласт запозиченої лексики сформувався до відходу англійців і частини саксів із материка і до процесу другого пересуви приголосних як наслідок безпосереднього спілкування різномовного населення на прикордонних землях. Наприклад, давньовісньонімецьке "*strâz (z)a*" (брукована дорога) = латинське (*via*) "*strata*"; "*mûra*" (кам'яна стіна) = "*murus*"; "*kellâri*" (погріб) = "*cellarium*"; "*ziagal*" (цегла) = "*tegula*"; "*spîhâri*" (амбар для зерна) = "*spicarium*"; "*kirsa*" (вишня) = "*cerasum*", "*ceresia*"; (груша) = "*pirum*"; "*chôlo*" (капуста) = "*caulis*".

Наступний пласт запозичень із сфери християнської лексики становить значне число лексем. Поступове перетворення християнства в державну релігію Франкського королівства, будівництво монастирів, організація монастирських скрипторіїв і шкіл, діяльність місіонерів сприяли ще до створення писемності на німецькій мові появи нового шару *запозичених слів*: "*klôstar*" (монастир) = латинське "*claustrum*" (первинно "закрите приміщення в монастирі"), "*munistri*" із вульгарно-латинського "*munisterium*" (монастирська церква), пізніше (будь-яка велика церква, собор) (Eggers, 1996, с. 122), "*nunna*" = латинське "*nonna*" (черниця), "*munich*" = латинське "*monicus ~ monachus*" (чернець). У запозиченій релігійній лексиці дописемного періоду можуть бути виділені різні соціальні рівні: утворення, що виникали в мовленні широких мас населення, культова лексика мови діячів церкви різних рангів, пов'язаних із місіонерською діяльністю.

Виникнення писемності, поява численних перекладів латинської християнської літератури різних жанрів; від малої прози – текстів молитв, покаяння, символів віри, створених одночасно в різних духовних центрах – до філософсько-теологічних творів – перекладів Ісидора, Аристотеля – було потужним стимулом розвитку мови спадкоємців германських племен на території Франкської імперії. Природним у цих умовах був визначальний вплив латинської мови. Але, на відміну від дописемного періоду, провідне місце посідають не прості запозичення, а різні форми пристосування німецької лексики до латинських зразків: *кальки*, тобто буквальний переклад компонентів складного слова, наприклад, "*arm-herzî*" = латинське "*miseri-cordia*", утворення похідних слів за допомогою німецької суфіксації, зміна семантичної структури німецького слова під впливом латинського зразка (Гухман & Семенюк, 1983, с. 57).

У мові таких пам'яток, як: Ісидор, Отфрід, Татіан, Ноткер – особливо гнучкою і динамічною була *система іменного словотвору*; тут можна виділити два зразки:

а) давня модель словоскладання отримала подальший розвиток у писемній мові: "*abandzît*" (Татіан), "*himilríhhi*" (інші перекладачі), "*dragabetti*" (Татіан, Ноткер), "*drûtboto*" (улюблений (Богом) ангел), "*trûtman*" (друг) (Отфрід), "*sigikampf*" (переможна битва) ("Пісня про Людвіга"), "*magaczogo*" (вихователь) ("Пісня про Людвіга"), "*grundfano*" (воєнний прапор) (Отфрід, "Пісня про Людвіга"). Особливо численними є утворення в Ноткера: "*guottât*" (доброчесність), "*buochlist*" (знання), "*heiligmahhunga*" (священня), "*waliboum*" (ліс, дерево);

б) зразок, що вміщує дві можливі словотворчі моделі:

А. Утворення лексичних одиниць шляхом конверсії, тобто шляхом використання іменної парадигматики – давній загальногерманський прийом, абстрактні іменники, похідні від прикметників і дієслів за парадигмою *-î (n)* "*wîhî*" (святість, благословення) від "*wîh*" (святий), "*finstri*" (темнота) від "*finstar*" (темний), "*scônî*" (краса) від "*scôni*" (красивий), "*toufi*" (хрещення) від "*toufen*" (занурювати у воду, хрестити). Словотвір християнської термінології шляхом конверсії був характерний для системи словотворення готської та давньоанглійської мов. Можливо, зразки, які були продуктивними в писемності цих мов, впливали на мову німецької писемності.

Б. Утворення іменників за допомогою суфіксів. Суфікс "**-ida**" утворює абстрактні іменники жіночого роду:

"*heil-ida*" (здоров'я) від "*heil*" (здоровий, цілісний), "*rein-ida*" (чистота, очищення) від "*reini*" (чистий, ясний, бездоганний), "*hôn-ida*" (сором, ганьба) від "*hôni*" (ганебний); модель ця регіонально не обмежена, але малопродуктивна, і одиниці, утворені із суфіксом "**-ida**", трапляються в небагатьох пам'ятках: "*heilida*" в перекладі Ісидора, в Отфріда і Ноткера, "*hônida*" – в Отфріда і Ноткера, "*reinida*" – у статутах Бенедиктинського монастиря, в Отфріда і Ноткера. Цю модель витісняє утворення з абстрактним суфіксом іменників жіночого роду "**-unga**": "*costunga*" (випробування, спокутування) (Татіан), "*heilunga*" (вилікування) (Татіан), "*warnunga*" (підготовка) (Ноткер), "*widerchetunga*" (суперечність) (Ноткер). Ця модель абстрактних іменників утворена від дієслівних основ, вона також регіонально не маркована (Гухман & Семенюк, 1983, с. 58).

Суфікс "**-nissi ~ nessi ~ nissa**": "*finstarnessi*" (темнота) (Татіан, Отфрід), "*gotnissi ~ gotnissa*" (божество) (Ісидор, Отфрід), "*stilnissi*" (тиша) (Татіан, Отфрід), "*mihilnessi*" (пишнота, пишність) (Татіан). Переважно цей тип абстрактних іменників, утворених від імен, вживається у франкських пам'ятках (Ісидор, Татіан, Отфрід). Можливо, це пов'язано з традицією давньоанглійської писемності й остаточно з узусом фульдського скрипторія.

Регіонально обмежено південними пам'ятками вживання абстрактного суфікса "**-ôd**", за допомогою якого утворюються іменники від дієслівних і іменних основ: "*klagôd*" (скарга) від "*klagên*" (скаржитися), "*screiôd*" (крик) від "*screi*" (крик) (Ноткер), "*arm-ôt-t*" (бідність, нужда) від "*arm*" (бідний, нещасливий, негідний) (Ноткер). Із південним ареалом пов'язано утворення абстрактних іменників на "**-ida**" (Гухман & Семенюк, 1983, с. 59).

Таким чином, серед словотвірних моделей тільки в деяких суфіксальних витворах виявляється регіональна диференціація.

У системі іменників на основі других компонентів складних слів "**-heit, -scaf (t), -tuom**" формуються нові моделі похідних абстрактних іменників. У ранніх текстах, у глосаріях і в мові перекладу Ісидора, в Отфріда, у перекладі Татіана "**-heiti**" (певним чином), "*ni dhiz sii chiuuissso dher ander heit godes 198*" (трактат Ісидора) (це, безперечно, не є іншим образом Бога); "*scaft*" = "*modus*" (порядок, план), у самотійному вживанні трапляються в "*Abrogan*"; "*tuom*" (становище, стан, влада) як самотійне слово вживається в трактаті Ісидора, в Отфріда, у перекладі Татіана. Процес перетворення самотійних одиниць у стійкі компоненти складного слова з тенденцією подальшого перетворення в суфікс найбільш інтенсивно відбувався з "**-heit**"; "*gotheit*" (сутність Бога) (Ісидор), "*theoheit*" (покірливість, негідність), "*c (h) ristânheit-kristânheit*" (християнство, сутність християнства), "*scalhheit*" (рабство) (Ноткер), "*tugendheit*" (бездоганність) (Ноткер), "*zwîfelheit*" (сумнів, невпевненість) (Ноткер), синонім "*zwîfal*" (Ноткер, Ісидор), "*wîsheit*" (мудрість, знання) (Отфрід, Ноткер), "*g(e) wisheit*" (впевненість, вірогідність) (Ноткер) (Гухман & Семенюк, 1983, с. 59).

Утворення із "*scaf (t) tuom*" менш частотні; "*scaf (t)*" використовується для позначення стосунків людей між собою і як позначення деякої спільності людей: "*bruaderscaf*" (дружба, братерство, єдність) (Отфрід), "*fiantscap*" (ворожнеча, боротьба) (в різних пам'ятках), "*g(e)nôzscap*" (спільність, товариськість) (Ноткер), "*ginôzo*" (товариш, супутник) (Отфрід). Але в Татіана і Отфріда цей компонент функціонує із значенням близьким до "*-heit*", наприклад: "*botescaf(t)*" (послання, повідомлення) (Татіан, Отфрід, Ноткер). Надзвичайно різноманітна семантична структура поєднань з "*-tuom*": назва стану, звичаїв, посади, "*piscetuom*" (сан священника) (Ноткер), "*êwarttuom*" (сан священника, духовної особи) (Ноткер), "*diormutuan*" (непорочність) (Отфрід), "*arzetuom*" (мистецтво лікувати, медицина), "*furstuom*" (панування, влада) (Ноткер) (Гухман & Семенюк, 1983, с. 59).

Під впливом латинських зразків витворилася нова словотвірна модель із суфіксом "*-âri*". Можливо, що тут відбувся вплив писемних традицій інших давньогерманських мов – готської і давньоанглійської. У готських пам'ятках ця модель використовувалася дуже широко. У давньоверхньонімецькій писемності утворення із суфіксом "*-âri*" трапляються в різних пам'ятках. У перекладі євангелія Татіана засвідчені "*toufâri*" (хреститель) = латинське "*baptista*", "*fiscâri*" (рибак) = латинське "*piscator*", "*betalâri*" (убогий) = латинське "*mendius*", у Отфріда – "*skepheri*" (творець) (у Ноткера – "*scepfor*"), "*betalâri, fiscâri*". Але й старі моделі на зразок "*scepf*" (творець) (Ноткер), "*sceffidh*" (творець) (Ісидор) продовжують вживатися. Однак загальна тенденція в розвитку **словотвірної системи** писемної мови полягала у витісненні старого типу конверсії та заміні її новими суфіксальними моделями різного походження (Гухман & Семенюк, 1983, с. 60).

Різнорозмірність лексичного варіювання, використання синонімічних словотвірних моделей відображає типову для писемної мови відсутність стійкості узусу. Дуже обмежену роль відігравав регіональний фактор. Лише деякі словотвірні моделі "*-nessi, -nissa, -ida, -ôd*" виявилися регіонально маркованими, причому продуктивність "*-nessi, -nissa*" була спричинена не специфікою діалекту, а впливом писемної традиції англосаксів на практику певних культурних центрів. У розвитку нових словотвірних засобів виявляється та сама специфіка наддіалектного статусу основних словотвірних процесів писемної мови, що і у функціонуванні старих моделей.

Системна організація мови на **синтаксичному рівні** та пов'язана з нею структурна організація (побудова моделей) мають характер природнього закону (Ванников, 1978, с. 40). Попри близькість структурної організації речення, як указує І. Р. Буніятова, "давні германські мови, так само як і сучасні, виявляють певну дивергенцію" в аранжуванні конститuentів речення (Буніятова, 2003, с. 118).

Ю. О. Жлуктенко зазначав, що характер синтаксичної будови давньогерманських мов недостатньо досліджений (Жлуктенко & Яворська, 1978, с. 119). За концепцією Г. Кнабе, розвиток індоєвропейського речення полягає в переході від хаотичної структури, в якій відсутня цілісність, до структури чітко організованої і цілісної (Адмони, 1963, с. 21). На противагу цій концепції

постулюється думка про те, що такий розвиток є переходом від одного типу цілісності до іншого, від однієї форми організації речення до іншої (Адмони, 1963, с. 21).

Синтаксис, який був успадкований давньогерманськими мовами з індоєвропейського джерела, відповідав флективному морфологічному типу (Бублик, 2004, с. 54; В. В. Левицький, 2008, с. 99; Moskalskaja, 1977, с. 120). Значна частина характерних рис цього типу синтаксису наявні в сучасній німецькій мові, але в давньонімецькій мові вони є більш експліцитними. До цих рис належать такі: дієслівність, двоскладовість та номінативність. Вони зберігаються не механічно, а зазнають суттєвих змін, отже, конкретні форми вияву і роль кожної з них у загальному комплексі засобів, які організують речення, дещо змінюється (Адмони, 1963, с. 253).

У синтаксисі давньовісньонімецької мови не було регіонального варіювання. Відмінність у пам'ятках визначалася здебільшого їхньою жанрово-стилістичною специфікою. Функціонально-стилістична стратифікація давньовісньонімецької мови – це безпосереднє відображення суперечливих процесів, які характеризували цей період. Традиційні літературні форми усної поезії і притаманна їм мовна реалізація продовжували не тільки існувати, але й впливали на становлення нових форм художньої творчості. Цей вплив виявився у групі писемних пам'яток книжного епосу "Рятівник" і поеми "Муспіллі", а також при використанні художнього письма в поемі Отфріда. З іншого боку, жанри християнської писемності спричинені формуванням нової системи стилістичних засобів, що припускали варіювання залежно від жанрової специфіки пам'ятки.

Порівнюючи інтенсивність регіональної і функціонально-стилістичної диференціації писемної мови, можна відзначити своєрідний розподіл типів варіювання за рівнями мови: регіональне варіювання обумовлено своєрідністю фонетико-орфографічної системи мови окремих пам'яток, значно менше воно розрізнялося словозмінній парадигматиці, у цьому типі варіювання відображався зв'язок пам'ятки з певною діалектною сферою. Але відбиток діалектних особливостей переплітається з процесами, зумовленими впливом узусу різних скрипторіїв. Стосовно шляхів розвитку лексичних і синтаксичних систем писемної мови, то варіювання було насамперед спричинене жанрово-стилістичними особливостями пам'яток, хоча в питомому лексичному складі, що не був пов'язаний із специфікою писемної мови, виявляється і регіональна диференціація.

Віршований давньовісньонімецький текст має свої синтаксичні особливості, зокрема синтаксична організація простого речення не є фіксованою. У давньовісньонімецький період засвідчена тенденція до побудови речення з двох компонентів (Адмони, 1963, с. 271; Жлуктенко & Яворська, 1978, с. 120; Шубик, 1964, с. 20; Moskalskaja, 1977, с. 120; Schmidt, 2007, с. 233). На думку О. І. Москальської, двокомпонентність – спільна загальноіндоєвропейська ознака в давньовісньонімецькому синтаксисі.

Головними складниками давньовісньонімецького простого речення є підмет, присудок, додаток та обставина. Як в усіх флективних мовах, основними

типами підрядних зв'язків між словами найпершими були узгодження, керування та прилягання (Жирмунский, 1965, с. 183; Жлуктенко & Яворська, 1978, с. 120; Moskalskaja, 1977, с. 120; Schmidt, 2007, с. 233), наприклад: "*Sîn sun was filu siecher*" (Його син був дуже хворий) (узгодження); "*Ther kuning reit kuono*" (Король сміливо їхав верхи) (прилягання); "*Er ist mîn scalk*" (Він мій слуга) (керування) (Жлуктенко & Яворська, 1978, с. 120; Moskalskaja, 1977, с. 120).

Загальними семантичними і структурними ознаками давньогерманського простого речення є:

- обов'язкова наявність дієслова (*verbum vinitum*);
- факультативність підмета, додатків, обставин;
- розподіл номінативних елементів на прості та складні за їхніми семантично-фонологічними і функціональними якостями: прості елементи (займенники й немарковані прислівники) лінійно передують складним (іменникам і дієсловом) (Михайлова, 2007, с. 6 – 7; Мороховський, 1980, с. 25; Ries, 1907, с. 34 – 35).

У давньоверхньонімецькій мові синтаксична організація простого речення не фіксована. Головні складники давньоверхньонімецького простого речення – підмет, присудок, додаток та обставина. Структура простого давньогерманського речення за своїми основними рисами цілком відповідає структурі речення сучасних германських мов. Однак є відмінності, що історично зумовлені характером морфологічної будови мов того часу, наприклад, граматичні категорії давньонімецької мови виражаються переважно морфологічними, а не синтаксичними засобами (Адмони, 1963, с. 253; Жлуктенко & Яворська, 1978, с. 119; В. В. Левицький, 2007, с. 99; Moskalskaja, 1977, с. 120).

Синтаксис у давньоверхньонімецькій період примітивний, вживався як стилістичний прийом у поетичних пам'ятках, підкреслюючи особливості засобів вираження підрядного зв'язку, багатозначність слів, що приєднують підрядну частину: "*daz, sô*" вводили підрядні речення іншої семантики. Наприклад, у поемі: "Муспіллі", "*Sô denne der mahtigo khuninc daz mahal kipannit*" (коли всемогутній король (Бог) установить судний день), "*Sô daz himilisca horn kilutit uuiridit*" (коли прозвучить небесний горн); "*daz – thaz*" виражають причину, умову, наслідок, обставину способу дії, функціонуючи як маркер не будь-якого підрядного зв'язку, а підпорядкуванню як такому (Гухман & Семенюк, 1983, с. 64). Наприклад, "*daz leitit sia sar dar iru leid uuiridit*" (це приведе туди, де їх скривдять), "*daz der man haret ze gote enti imo hilfa ni quimit*" (що людина просить Бога і не отримує допомоги), "*daz er kotes uuillun kerno tuo*" (що він виявив готовність зробити Божою волею), "*daz Elias in demo uuige aruuartit uuerde*" (що Ілія в бою буде поранений) (Чемоданов, 1978, с. 17 – 18).

Багатозначність засобів підрядності обумовлена нечіткістю поділу складних відрізків тексту. Показовим є той факт, що ці риси характеризують не тільки підрядні, але й сурядні сполучники: наприклад, сполучник "*inti*" (і) в уривку тексту Людвіга Німецького і Карла Лисого (842 р.) виражає протиставний зв'язок: "*Oba Karl then eid, then er sinemo bruodher Ludhuuîge gesuor, geleistit indi Ludhuuîg mîn hêrro then er imo gesuor forbricht ...*" (Якщо Карл ту клятву,

яку він дав своєму братові Людвігу, дотримає, і Людвіг, мій повелитель, яку він йому приніс, порушить ...). "Inti" тут означає (але, а), в інших контекстах – сурядний сполучник (і); в "Ісидорі": "*dhazs ich fora sinemu anthlutte hneige imo deodun endi ih uuendu imu chuningo hrucce endi ih antluhhu duri fora imu, endi dor ni uuerdant bilohhan*" (153 – 156 рядки); також у "Пісні про Гільдебранда": "*Hiltibrant enti Hadubrant, або dat sagetun mi usere liuti, alte anti frote*" (15 – 17 рядки). Таким чином, фонетичні варіанти сполучника (і) "inti ~ enti ~ anti" здатні виражати єднальні і протиставні зв'язки.

У літературі також неодноразово зверталася увага на одну рису в оформленні підрядних речень з "daz", які представляли одну з найбільш ранніх моделей підрядних речень: вони мають корелят "daz" у головному реченні, як у перших рядках "Пісні про Гільдебранда": "*ik gihorta dat seggen // dat sih urhettun ænon muotin // Hitibrant enti Hadubrant*". Подібна структура характерна для поетичної мови, вона трапляється в Отфріда та в інших пам'ятках IX ст. Сполучник "dat" в головній частині можна розглядати як релікт синтаксичної структури, в якій друге речення мало статус незалежного висловлювання-повідомлення. Можливо, архаїчною є будова атрибутивних залежних речень із підсиленням "dar": у "Муспіллі" будується вірш 11: "*upi sia avar kihalont die, // die dar fona himile quemant*" (там само, с. 17). "Die" виконує дві функції – вказівну і відносну; у другому випадку отримує підсилене "dar", значення якого в самостійній позиції (там, де), але як енклітика із займенником "die" є показником відносного зв'язку. Цей тип побудови підрядних речень зберігається і в прозаїчних пам'ятках IX ст. Наприклад, у євангелія Татіана: "*Lazarus ... then dar eruuacta ther heilant* 137, 1" (Лазар, якого розбудив рятівник). Однак у цій пам'ятці достатньо часто трапляється підрядне речення без енклітики "thar": наприклад, "*... in Davides burg, thiu uas ginemnit Bethleem* 5, 12" (у місто Девіда, який називався Віфлеєм). Очевидно, така модель, що існувала в усній традиції поетичної мови, є своєрідним архаїзмом поетичного мовлення, вона зберігається і в ранніх перекладах прозаїчних текстів, а потім зникає. Синтаксис перекладу "Татіана" представляє собою переломний момент у розвитку синтаксичних засобів.

Подальший розвиток гіпотаксису зумовив створення більш диференційованої системи одиниць, що приєднували залежні речення. Частково це відбувалося шляхом поєднання наявного сполучника з іншими службовими елементами; якщо багатозначне "sô" приєднувало не тільки часові, але й речення мети, допустові, порівняльні речення, то "sô daz" використовувався тільки як сполучник мети; "sô alsô", уведений Ноткером, мав значення "також як". Різні похідні від "thiu", відмінкова форма до відносного займенника "ther" (який, той), "bithiu" (якщо, тим самим), "bithiu want" (тому що), "mit thiu" (у той час, як, якщо, коли, хоча), "bithiu wenn" (тому що) та ін. Потрібно також звернути увагу на велику кількість синонімічних утворень: "bithiu wenn, bithiu want, thanne, fure daz" (тому що); "daz, sô daz, zi thiu" (для того щоб); "ibu, sô mit thiu, thanne, sôs ~ sôsa" (якщо) (Schmidt, 2007, с. 235) тощо.

Окрім різних типів складнопідрядних речень у мові давньовісньонімецьких пам'яток, широко використовувалися *інфінітивні* і *дієприкметникові звороти* (Долгополова, 2010). "Accusativus cum infinitivo" стилістично немаркований, він

трапляється в пам'ятках різних жанрів, зокрема в поемі "Пісня про Гільдебранда" та в прозі Ноткера: у "Пісні про Гільдебранда" початкові рядки "*ik gihorta dat seggen*" (я чув, що говорили (розмовляли) та в Ноткера "*Uuer zuîvelôt Romanos iu uuesen allero rîcho hêrren unde iro geualt kân ze ende dero uuerlte?*" (Хто вагається, Римляни, що ви є володарями всіх царств і ваша влада поширюється до кінця світу?). Цей зворот був широковідомим не тільки в мові давньоверхньонімецьких пам'яток, але і в літературі інших давніх германських народностей, враховуючи едичні пісні. Показовим є також те, що в німецькій мові він (*accusativus cum infinitivo*) зберігся до нашого часу. Це дозволяє припускати, що ця структура була споконвічною давньою моделлю германського синтаксису.

Дієприкметникові конструкції, що утворювали абсолютний датив, функціонують тільки в перекладацьких прозаїчних текстах певного жанру: у Євангелії і у філософсько-теологічній прозі. У давньоверхньонімецьких пам'ятках абсолютний давальний характерний для текстів, близьких до підрядкового перекладу, зокрема для євангелія Татіана: "*Abande giuuortanemo brahtun imo manage diuuala habente 50,1*" (коли настав вечір, привели до нього багатьох одержимих нечистим духом (буквально - тих, хто мав у собі диявола)) (Tatian).

Вивчаючи названі віршовані тексти, ми зауважили, що вони залежно від діалекту відрізняються як на фонетичному (графічному), так і на лексичному та граматичному рівнях. Отже, давньоверхньонімецька мова ще не виробила єдиної графічної, лексичної та граматичної норм і кожний діалект мав свою графіку та свої фонетичні особливості. Але в усіх розглянутих віршованих текстах давньоверхньонімецького періоду відчуваються більшою або меншою мірою наслідки першого та другого пересуву приголосних (*du – tu – dhu, thu, bist – pist, gap – gibu, ik/c – ih, sik – sih, dat – daz* та ін.).

1.3. Особливості віршування в давньоверхньонімецький період

Система віршування – це історично вироблений спосіб утворення віршового ритму. Вона залежить від особливостей фонетичної системи національної мови на ґрунті певних історико-літературних традицій. У різних країнах наявні різні системи віршування. Пояснюється це переважно особливостями мови: є мови з постійним, а інші – з рухомим наголосом; в одних мовах – довгі і короткі голосні звуки, а в інших – наголошені й ненаголошені склади. У німецькому віршуванні виділяють три системи: **силабічну**, **тонічну** й **силабо-тонічну**, інколи говорять також про **верлібр** як окрему систему.

Еволюція германського вірша з індоєвропейського **силабічного** (рядковий ритм побудований за рахунок складів) залишається досі загадкою для порівняльно-історичного віршування. Мабуть, цю еволюцію супроводжували зміни, що відбувалися в германській мові (зрушення й інтенсифікація наголосу, редукція ненаголошених); рівноскладність рядків втрачалася, і віршований текст перетворювався із **силабічного** в **тонічний**. Германський вірш з'явився на початку IX ст. уже в готовому **тонічному** (рядковий ритм побудований за рахунок наголосів) вигляді, що приблизно однаковий в усіх трьох ареалах германської словесності:

1) у Скандинавії і потім в Ісландії – давньоскандинавській та ісландській мовах;

2) у Британії – староанглійській (англосаксонській) мовах;

3) на материк – нижньонімецькій і верхньонімецькій мовах (Гаспаров, 2000, с. 33).

У Німеччині пам'ятками тонічного віршування є уривок "Пісні про Гільдебранда" (змішування нижньонімецького і верхньонімецького діалектів), "Муспіллі" (верхньонімецька поема про Страшний суд), "Геліанд" (нижньонімецька поема про Христа). З кінця IX ст. германський тонічний вірш починає руйнуватися і поступатися місцем новим формам. Розкладання йде з півдня на північ: у Німеччині тонічний вірш припиняє своє існування в IX ст. після віршованих поем "Муспіллі" і "Геліанда".

Ознаки давньогерманського **тонічного віршованого тексту**:

– відлік віршованого тексту починається з наголосу, ненаголошені склади не враховуються. Можна сказати, що якщо в силабічному віршованому тексті діяла рівність "будь-який склад дорівнює будь-якому складу" (незалежно від довготи, наголошеності і т. ін.), то в тонічному віршованому тексті діє рівність "будь-яка група складів, підпорядкованих одному наголосу, дорівнює будь-якій іншій групі" (незалежно від кількості в ній складів). **Наголос** у германських мовах зазвичай був початковим і здебільшого падав на довгий склад;

– основною одиницею вірша є двослівний, двонаголошений напіввірш; два напіввірші, розділені цезурою, створюють вірш у 2+2 наголоси; для урізноманітнення допускається скорочений вірш із трьома наголосами без цезури (паузи в середині вірша). За німецькою термінологією напівнаголошений вірш називається *Halbvers*, чотиринаголошений вірш *Langvers*, наголошений вірш *Vollvers*;

– вірші можуть об'єднуватися в строфи, переважно в чотиривіршовані. Утім, тут традиції розходяться: скандинавські вірші – тільки *строфічні*, а британські та германські – тільки *астрофічні*. Якими були віршовані тексти в загальногерманській літературі – спірне питання; найімовірніше, у ліриці були строфічні, а в епосі – астрофічні, північні короткі пісні успадкували одну традицію, а південні довгі поеми – іншу;

– напіввірші в кожному вірші об'єднуються між собою алітерацією – подібністю початкових звуків окремих слів.

За останньою ознакою давньогерманський тонічний вірш зазвичай називається **алітераційним віршем** (*Stabreimvers*: алітерація – *Stabreim*, "палиця-рима", точка опори, на якій тримається вірш) (Гаспаров, 2000, с. 33 – 34). Потрібно підкреслити, що між алітерацією в давньогерманському віршованому тексті і римою в сучасному вірші наявна відмінність, яка полягає в тому, що і рима, і алітерація є єднальним співзвуччям, але сучасні рими складають **вірші в строфи**, а давня алітерація – напіввірші у вірші. Наприклад, в уривку з "Пісні про Гільдебранда":

"... *Ik gihorta dat seggen,
dat sich urhettun ænon muotin,*

Hiltibrant enti Hadubrant

untar heriun tuem.

sunufatarungo iro saro rihtun,

garutun se iro gudhamun, gurtun sih iro suert ana, helidos, ubar hringa,
dô sie to dero hiltiu ritun" (Чемоданов, 1978, с. 10).

Це зразок класичного давньогерманського **тонічного алітераційного віршованого тексту**. Із такого виду він розвивався далі, зокрема мав тенденцію до розхитування тоніки, наприклад, у цій же пісні: "*garutun se iro gudhamun, gurtun sih iro suert ana, helidos, ubar hringa, / dô sie to dero hiltiu ritun*" (там само, с. 10). Тут довгі слова із затяжними ненаголошеними закінченнями, з ненаголошеними префіксами, прийменниками, сполучниками в ненаголошених словах (проклітиках), напіввірші із семи, дев'яти складів; напіввірші з двослівних стають трислівними (*Schwellvers*, "надутий вірш"). Подібні слова не беруть участі у створенні алітерації. Віршований текст стає довгим і розпливчастим. Таким чином, відбувається розкладання тонічного алітераційного вірша в Німеччині, який поступається **новому, римованому, віршу**.

Наприкінці IX ст. Отфрід у німецьку поезію увів **кінцеву риму та регулярний ритм**, які були запозичені з латинської церковної поезії і прийшли на зміну давньогерманському алітераційному принципу організації віршованого тексту. Нововведення Отфріда викликало в сучасній німецькій науці про вірш неоднозначну реакцію: оцінка нововведення монаха з Вайсенбурзького монастиря в теорію німецького вірша є як позитивною (Arndt, 1968; Heusler, 1951), так і негативною (Nagel, 1989). На думку А. Хойслера, введення регулярного вірша з кінцевою римою і суворим чергуванням складів було пов'язане з ігноруванням іманентних законів німецької мовної системи із характерним для неї "кореневим наголосом" (Heusler, 1951, с. 1 – 6). Учений також підкреслював, що фактична готовність німецьких поетів підкоритися правилам римованого вірша з його суворим принципом чергування є результатом безумовного впливу латинської мови.

Слід підкреслити, що **алітераційний вірш** не зник повністю з німецької поезії. Композитор Р. Вагнер, спираючись на романтичну програму відродження німецького духу, створював лібрето до своїх опер на давньогерманські сюжети алітераційним тонічним віршем, що складається з двох наголошених напіввіршів. Наприклад, у "Валькірії" В. Вагнера спостерігаємо алітерацію:

"– *Wes Herd dies auch sei, / hier muss ich rasten.*

– *Ein fremder Mann? / Ich muss ihn fragen.*

Wer kam ins Haus / und liegt dort am Herd?

Müde liegt er / von Weges Müde.

Schwanden die Sinne ihm? / wäre er sich..." (Wagner).

Принцип алітерації характеризує всі найдавніші пам'ятки германської поезії (німецькі, англосаксонські, скандинавські). Він пов'язаний з особливістю наголосу в германських мовах, який падає на початковий (кореневий) склад слова. Кількість складів і рим проникають у германську поезію із романських

зразків. Народна пісня досі зберігає традиційну необмеженість у виборі акцентного вірша (рахунок за наголосом) (Нугаєв, 2002, с. 54). Особливості кінцевої рими відіграли значну роль у створенні *нової німецької поетичної мови (Dichtersprache)*.

Силабо-тонічне (рядковий ритм побудований за наголошеністю і ненаголошеністю складів) *віршування* в німецькій поезії пов'язано з віршованим перекладом Євангелія, написаного в 863 – 870 рр. Отфрідом Вейсенбурзьким з Ельзасу. Передумовами у віршах (німецькою мовою) і в прозі (латинською) були новим віанням того часу. Віршований текст тут ще дуже далекий від силабо-тонічності. Довгий рядок складається з двох коротких напіввіршів, заримованих між собою. Домінантний обсяг напіввірша – 2–3 слова, 6–7–8 складів, рима – примітивна, часто односкладова, така, що іноді нагадує романський асонанс (із нетотожними приголосними звуками). Жодного впорядкованого чергування наголосів і ненаголошеності тут ще немає, перед нами ще не силабо-тоніка, а римована (на відміну від колишньої алітераційної) тоніка. У німецькій мові, як відомо, фонологічно розрізняються довгі і короткі склади; можна помітити, що в скорочених напіввіршах (зі стилями наголосів) переважають довгі склади, а в подовжених – наголошені інтервали внаслідок коротких складів. Мабуть, спроби впорядкувати ритм здійснювалися за допомогою наголосу і довготи. Розглянемо зразок *римованої тоніки* у віршованому тексті Отфріда (знаки ритмічних наголосів належать авторові):

"*Nu es filu manno inthihit,
in sína zungun scribit,
joh ilit, er gígáhe,
thaz sínaz io gihóhe:
Wánana sculun Fráncon
éinon thaz biwánton,
ni sie in frénkisgon bíginnen,
sie gotes lób singen?*"... (Чемоданов, 1978, с. 32).

Безформність тонічних напіввіршів не дозволяє з упевненістю здогадатися, яка саме форма латинського римованого вірша бралася Отфрідом за зразок. Висловлювалися два припущення: що це *гекзаметр із леонінською римою* (вірш із внутрішнім римуванням) і що це *восьмискладник амвросіанських* (церковних) гімнів.

Римований тонічний вірш такої будови залишається панівним у німецькій поезії 300 років, з IX до XI ст. ("Пісня про Людвіга"). За цей час його обсяг дещо збільшується: доміантними формами стають 2–3–4 слова, 6–7–8–9 складів, римовані відрізки – це не напіввірші довгих рядків, а самостійні короткі рядки. Варто зауважити, що короткі рядки мають жіноче закінчення (ніби набираючи зайвий склад наприкінці), а більш довгі – чоловіче (ніби опираючись продовженню). Сказане матиме значення для подальшого впорядкування німецького ритму.

1.3.1. Лексико-граматичні особливості "Пісні про Гільдебранда"

Формування поетичної норми німецьких віршованих текстів пов'язано з походженням німецької мови. Сьогодні можна говорити про те, що поезія побачила світ тоді, коли людство не знало писемності. Практично всі поетичні твори того часу відображали певні історичні події, прославляли воїнів або історичних осіб. Таким чином, поети того часу додатково були істориками і літописцями (Ходаковська, 2017а, с. 128). Важливим критерієм формування поетичної норми німецьких віршованих текстів є поетичні тексти. Поетичні норми передбачають існування поетичних прийомів (засобів художньої виразності, що сприяють сприйняттю образу, передають зміст на рівні стилю).

Одним із найдавніших творів германської героїчної поезії, єдиною пам'яткою німецького епосу в пісенній формі вважається "*Hildebrandslied*" ("Пісня про Гільдебранда", 840 р.). Героїчна пісня являла собою поетичний твір від вісімдесяти рядків і виконувалась у вільній формі (Ходаковська, 2017а, с. 126). Досі наявний лише фрагмент пісні, що випадково зберігся на сторінках обкладинки трактату богословського змісту. Уривок давньогерманської поезії "Пісні про Гільдебранда", записаний на початку IX ст. двома писарями, відображає події V ст.

Е. М. Мелетинський писав, що "Пісня про Гільдебранда" нагадує такі класичні епічні героїчні твори, як: "Пісня про Атлі" (гренландська), "Промови Хамдіра" (найдавніша в "Едді", де згадується "Подвиг Хегні"), "Пісня про Вьолюнде" (за змістом "Пісня" споріднена з міфологічними і героїчними піснями) (Мелетинський, 1984, с. 482). "Пісня про Гільдебранда" майже позбавлена описового елемента; вона складається з воєнного ритуалу і сповненого внутрішнім драматизмом полілогом між старим Гільдебрандом, начальником дружини Дітріха Бернського і сином Гільдебранда – молодим Хадубрандом.

Епічний сюжет "Пісні про Гільдебранда", образи героїв, фаталістична концепція долі, епічні мотиви і вся система художніх засобів роблять її зразком давньогерманської героїчної пісні: традиційний зачин, багатство синонімів, помірне використання варіації, лаконізм мови, стрімкий розвиток сюжету, перевага діалогічної форми над розповідною, алітераційний вірш.

Мовознавці припускають, що спочатку віршований текст був створений на гесинсько-тюринзькому діалекті в період, коли ще не відбувався верхньонімецький пересув приголосних (Чемоданов, 1978, с. 10). Побутує також думка про те, що "Пісня про Гільдебранда" є нижньонімецьким варіантом баварської копії франкського оригіналу. Крім того, наявні свідчення про те, що спочатку віршований текст був створений у 760 р. на східнофранкському діалекті, потім був переписаний на англосаксонський. Нарешті існують спроби довести те, що "Пісня про Гільдебранда" виникла спочатку готською мовою, пізніше була перекладена на баварський діалект, а віршований текст, що дійшов до нас, написаний нижньонімецькою мовою (там само, с. 10). В. Г. Таранець зазначає, що віршований текст – результат зміщення північно-та південнонімецьких діалектів (*Nieder- und Oberdeutsch*), точніше – це франкський і давньосаксонський діалекти (Таранець, 1985, с. 18).

У "Пісні про Гільдебранда" використано два діалекти: верхньо- та нижньонімецький. Змішування цих діалектів спостерігається на *лексичному* рівні (давньосаксонське *"hiltia, hild"* – битва; давньовіснихнімецьке *"sih, in, ibn"* і т. д.), *морфологічному* (давньосаксонське *"helidos"* – давньовіснихнімецьке *"helida"* (бійці, витязі); давньосаксонське *"use"* – давньовіснихнімецьке *"usere"* (наші); давньосаксонське *"seggen"* – давньовіснихнімецьке *"sagetun"* (говорити, сказати); давньосаксонське *"mi"* – давньовіснихнімецьке *"mir"* (мені) і на *фонетичному* рівнях (давньосаксонське *"ik"* – давньовіснихнімецьке *"ih"* (я); давньосаксонське *"dat"* – давньовіснихнімецьке *"daz"* (що); давньосаксонське *"sik"* – давньовіснихнімецьке *"sih"* (ся). М. Дімова вважає, що в мові поеми поєднано верхньонімецькі і нижньонімецькі звукові та інші мовні форми з лангобардськими і давньосаксонськими елементами (Дімова, 2004).

Оскільки в давні часи не існувало загальновіснихнімецьких правил орфографії, то текст фіксували від почутого. Було віснихнімецько, що в давній період функціонування німецької мови найчастіше траплявся дзвінкий початок і глухий артикуляторний кінець слова. Окрім цього, у початковій і в кінцевій частині слова відбуваються фонетичні процеси, які характеризують давнє віснихнімецько слово та визначають нові тенденції в розвитку німецьких слів, де чітко помітна дія фонетичного стягнення (Березіна, 2014, с. 241).

Наявність у тексті старих віснихнімецьких дифтонгів *"iu"*, *"uo"*, характерних для віснихнімецьких пам'яток давньовіснихнімецької мови IX ст., дозволяє віснихнімецько час написання тексту – якраз VIII ст. (Котієва, 1990, с. 7).

Лексика в "Пісні про Гільдебранда" різноманітна: військова, суспільно-політична, лексика, що номінує родинні стосунки, побутова та темпоральна лексика. Це свідчить про те, що мова поетичної пам'ятки невіддільна від культури, яка становить її змістовний аспект. Лексика відображає перехідний період від первіснообщинного ладу до ранньовіснихнімецького, наприклад: *"sippan"* (близький за ріднею), *"sunufatarungo"* (батько й син), *"irmindeot"* (весь народ), *"irmingot"* (великий бог), *"truntin"* (пан), *"wewurt"* (доля) (там само, с. 14). Слово *"wewurt"* безслідно зникло з німецької мови. Ця лексема функціонувала у всіх віснихнімецьких мовах: давньовіснихнімецьке *"wurt"* (доля, рок, лиходійство), давньосаксонське *"wurth"* (богиня долі, доля, смерть), англосаксонське *"wurd"* (доля, зла доля). Причини зникнення цього слова потрібно шукати в зміні способу життя давніх віснихнімецьких. Віра давніх віснихнімецьких у "неминучу долю" бере початок у первісних ритуалах жертвопринесення й ініціації (Гуревич, 1979, с. 53).

У давньовіснихнімецький період іменник *"truntin"* спочатку позначав "військовий, вождь, пан, який збирав дружину з молодих воїнів". З основи *"drunt"* утворилося *"druntinaz"*, давньовіснихнімецьке *"druntin"* (військовий, пан). Однак, після введення християнства, слово *"truntin"* стало вживатися в значенні "Господь як проводир війська ангелів". Дієслово *"mahalen: Hiltibrant gimahalta"* (Гільдебранд сказав) автор вживає з метою показати суспільно-ритуальну функцію бесіди-знайомства, оскільки *"mahalen"* є похідним від давньовіснихнімецького *"mahal"* (суд, віче), тобто віче символізувало в родовому суспільстві вищу владу. Це була не просто особиста розмова батька із сином,

а саме урочисто-офіційна церемонія. Але з часом це слово втратило своє значення і зникло. Поза тим, лексема "*mahalen*" свідчить про високу культуру давніх германців.

Варто зосередити увагу на функціонуванні в "Пісні" сполучення слів, наприклад: давньоверхньонімецьке "*her fragen gistuont*" (почав питати), ддавносаксонське "*imo ti banin werdan*" (стати убивцею), "*dinc ni gileitos*" (не вів позов), "*banun ni gifasta*" (не вбили), "*scarpem scurim*" (із гострим списом) (Braune, 1994, с. 84 – 85). Очевидним є змішання рис давньоверхньонімецького та давньоосаксонського діалектів.

Оскільки в давньогерманських мовах не було майбутнього часу як особливої форми дієслова, він розвивався в германських мовах із відношень або видових (майбутній доконаний, майбутній початковий), або модальних (майбутній доконаний, можливий або бажаний) (Жирмунский, 1965, с. 294). Наприклад: "*Joh altquena thinu ist thir kind berantu, Sun filu zeizan; Johannes scal er heizan*" (Otfrid. EB, FDH; 30) (І твоя стара народить тобі дитину, сина дуже гарного, назвуть його Йоганном); "*Nu scal mih suqasat chind suertu hauwan*" (Braune, 1994, с. 85) (І вб'є мене мечем мій власний син) (переклад мій – Н.Х.).

У героїчній пісні трапляється етичний давальний: "*du bist dir, altêr Hun, ummet spâhêr*" (Müllenhoff & Scherer, 1873, с. 39) (ти сам собі, старий гуне, дуже хитрий).

Спостерігаємо в "Пісні про Гільдебранда" й розгорнуту будову речення. Межі речення зазвичай не збігаються з алітераційним віршом, а охоплюють два або три вірші. Здебільшого з одного вірша в інший переходить більша або менша уособлена частина речення: підрядне речення або додаток (уособлене визначення, або однорідний член речення, або створене речення), наприклад: "*wela gisihu ich in dînêr hrustim, / dat du habês hême hêrron gôten*" (46 – 47 рядки) (Braune, 1994, с. 85) (я добре бачу по твоїй зброї, що в тебе на батьківщині є достойний володар); "*want her dô ar arme wuntane bougâ, / cheiuringu gitân, sô imo se der chuning gap, / Hûneo truhtin ...*" (33 – 35 рядки) (там само, с. 85) (тоді він зняв із руки зігнуті кільця, зроблені з монет, які дав йому король, господар гунів ...).

Насамперед з одного віршованого тексту в інший віршований текст переходить і елементарне речення як таке. У наступний віршований текст переміщається додаток, наприклад: "*her furlaet in lante luttilla sitten / prût un bûre, barn unwahsan, / arbeô laoza ...*" (20 – 22 рядки) (там само, с. 85) (він залишив у країні самотніми молоду дружину в будинку, малолітню дитину, позбавлену спадщини). Переносяться також визначення: "*sîd Dêtrihhe darbâ gistuontun / fateres mînes ...*" (23 – 24 рядки) (там само, с. 85) (через Теодоріха почалися прикроші мого батька ...).

До наступного вірша може перейти і необхідний компонент речення. Наприклад, відмінюване дієслово "... *dat dû neo dana halt mit sus sippan man / inc ni gileitôs ...*" (31 – 32 рядки) (там само, 1994, с. 85) (щоб ти ніколи з таким близьким родичем битви не починав би ...).

Окрім цього, у "Пісні про Гільдебранда" представлений асиндетичний паратак西斯: "*sunu fatarungo iro saro rihtun*" (син і батько оглянули на собі зброю), "*garutun se iro gudhamun, gurten sih iro suert ana*" ... (на кільця кольчуги закріпили на поясі міцному мечі ...) "*forn her ostar giweit, floh her Otachres nid*" (вирушив він на схід, гніву Отарха тікав), ... "*spenis mih mit dinem wortun, wili mih dinu speru werpan*" (спис твій смертю погрожує)... "*nu scal mih suasat chind suertu hauwan, Breton mit sinu billiu*" (Ну, а нині рідне чадо проколить мені кольчугу залізом, порубає мене сокирою) (там само, с. 84 – 85). При цьому вживається також безособова форма особових речень: "*Du bist dir, alter Hun, unmet spaher; spenis mih mit dinem wortun, wili mih dinu speru werpan*" (Schmidt, 2007, с. 234) (Старий Гуне, твої розмови лукаві, спис твій смертю погрожує).

У "Пісні про Гільдебранда" є рядки, що вміщують синтаксичну структуру, в яку входить підрядне з'ясувальне речення, наприклад, "*Ik gihorta dat seggen // dat sih urhettun / ænon muotin // Hiltibrant enti Hadubrant*" (Braune, 1994, с. 84) (я чув, як говорили, що бійці викликали один одного, Гільдебранд і Гадубранд). Поєднання форм дієслова "*sagen*" (говорити) з наступним підрядним реченням повторюється в тексті пісні. Наприклад, у наступному уривку головне речення керує двома залежними "*dat sagetun mi seolidante / usare liuti, // alte anti frote, // dea erhina warun, // dat Hiltibrant haetti min fater: ich heittu Hadubrant*" (15 – 17 рядки) (там само, с. 84) (мені мудрі старці розповіли, що давні пам'ятають справи: Гільдебрандом звали мого батька, Хадубрандом звати мене). У цьому комплексі поряд із з'ясувальним з'являється атрибутивне речення, уведенне відносним займенником "*dea*" (які). Наявність залежних комплексів свідчить також про появу в останньому реченні кон'юнктивної форми "*haetti*".

Залежні об'єктні (відносні) речення з'являються в цій пам'ятці не тільки після дієслова "*sagen*", але й після "*wett*" (форма не зрозуміла за значенням), можливо, – (закликаю до свідків). Атрибутивні залежні структури поєднані не тільки відносним займенником "*dea*", але й прислівником "*so*" (так, як, тоді), 34 вірш, наприклад: "*want her do ar arme wuntane bauga, cheisuringu gitan, so imo se der chuning gap*" (там само, с. 85) (він зняв із зап'ястя руки золотий дар відмінного ковання, що подарував йому властитель).

Трапляється також умовне речення, що приєднується умовним сполучником "*ibu*" (якщо): "*doh maht du nu aodlihho, ibu dir din ellen taoc 55*" (там само, с. 85) (Так, ти в змозі це легко здійснити, якщо тобі вистачить хоробрості). Отже, у розглядуваній поемі виявлено три різновиди залежних речень: об'єктне (відносне), атрибутивне й умовне.

Неозначено-особові речення без підмета мають модель відповідних латинських речень, латинська мова – "*Et adducunt ei surdum et mutum et deprecabantur eum ut inponat illi manum*"; давньовісньонімецька мова – "*Thô brâhtun zi imo touban inti stumman inti bâhtun in, thaz her sîna hant ana inan legiti*" (До нього привели глухонімого і попросили, щоб він поклав свою руку) (Moskalskaja, 1977, с. 123). Однак у давньовісньонімецькій пам'ятці "Пісня про Гільдебранда" функціонують натомість неозначено-особові речення із займенником "*man*": "*Mit gêru scal man geba infâhan*" (Зі списом слід приймати

дарунок) (Бублик, 2004, с. 54). Неозначено-особове речення із займенником "man" було в давньоверхньонімецькій мові доміантним типом речення, який часто трапляється в давньонімецьких віршованих текстах (Moskalskaja, 1977, с. 124). Цей тип речення в зазначений період має тенденцію до двочленної структури. Як і в сучасній німецькій мові, у давньоверхньонімецькій період у таких реченнях підметом виступав неозначено-особовий займенник "man".

Наведені вище приклади свідчать не тільки про незбіг меж віршованого тексту з межами речення, але й про певну тенденцію до достатньо значного розгортання речення. Звичайно, у багатьох давньоверхньонімецьких пам'ятках дуже важко визначити точні межі речення.

В. Г. Адмони вважає, що в "Пісні про Гільдебранда" є тільки 27 цілісних речень (8 простих, 12 складносурядних, 6 складнопідрядних і ще одне окреме підрядне речення). Серед складносурядних речень вісім вміщують одне або навіть більшу кількість підрядних речень. Окрім цього, серед простих речень є чотири, що містять пряму мову (на зразок "мовив Гільдебранд, син Герібранда"). Отже, у цьому віршованому тексті переважають ускладнені, розгорнуті структури речення (Адмони, 1963, с. 57 – 58).

У "Пісні про Гільдебранда" (68 віршів) є 22 підрядних речення. Серед них 13 мають повну рамку, тобто відмінювана форма дієслова вжита наприкінці речення. Наприклад: "*dô sie tô derohiltiu ritun*" (6 рядок) (Braune, 1994, с. 84) (коли вони поскакали на битву); "*ibu dû mî ênan sagês*" (12 рядок) (там само, с. 84) (якщо ти мені назвеш одного ...). У трьох реченнях за рамку винесена тільки відокремлена прикладка: "*sô imo se der chuning gap, Hûneo truhtîn*" (34 – 35 рядки) (там само, с. 84) (які йому дав король, володар гунів). У чотирьох підрядних реченнях спостерігається неповна рамка, наприклад: "*hwer sîn fater wâri fireo in folche*" (9 – 10 рядки) (там само, с. 84) (хто його батько з людей з народу). Повністю відсутня рамка тільки в двох реченнях. Адвербіальне "*hême*" і прямий додаток винесені за рамку підрядного речення у вірші 47 "*wela gisihu ich in inem hrustin, dat dû habês hême hêrron gôten*" (там само, с. 85) (чітко я бачу по твоїй зброї, що ти маєш вдома доброго господаря). Декілька членів речення перебувають поза рамкою підрядного речення у віршах 2 – 3, якщо тлумачити його таким чином, наприклад: "*Ik gihôrta dat saggen, dat sih urhêttun aenon muotîn Hiltibrant enti Hatubrant untar heriun tuêm ...*" (2 – 3 рядки) (Я чув, як розповідають, що один одного викликали між двома полчищами). У підрядному реченні у вірші 29 спостерігається повна рамка, наприклад: "*ni wâniu ich iu lib habbe*" (там само, с. 84) (не думаю я, щоб він усе ще був живим). Можливо, у цьому реченні відсутній якийсь компонент. Це дає підстави вважати, що в давньоверхньонімецький період існувала закономірність вживати дієслово в підрядному реченні не на другому місці, а навпаки – на віддалене місце і завершувати ним речення.

У віршованому тексті спостерігаються тенденції до рамкової конструкції в головному й самостійному реченнях, поєднання відмінюваної форми дієслова (зазвичай посідають друге місце) та інфінітива (здебільшого в кінці речення). Немає жодного прикладу, який ілюстрував би повну відсутність рамки

(контактне розміщення відмінюваної форми дієслова й інфінітива). Неповна рамка представлена двома прикладами, зокрема, в одному з них вона трапляється в другому з трьох однорідних частин стягненого речення, дві інші частини якого мають рамку, наприклад: "*nû scal mih suâsat chind suertu hauwan, bretôn mit sîniu billiu, eo ich imo ti banin werdan*" (53 – 54 рядки) (там само, с. 85) (тепер моя рідна дитина повинна зарубати мене мечем, вдарити мене сокирою або я мушу стати його убивцем). "*Bretôn*" на початку другої частини однорідного речення викликано потребами ритму.

Досліджуючи синтаксичну структуру "Пісні про Гільдебранда", ми виявили кількісну перевагу речень із рамковою конструкцією. У цьому творі наявні риси алеманського (південнонімецького) та баварського діалектів.

Заслуговує на увагу також те, що оповідь про поєдинок ведеться оповідачем, який, не поспішаючи, докладно повідомляє про події, що передували битві. Він чергує свої спогади про події з враженнями учасників, покликаючись на достовірні слова героїв, тим самим пожвавлюючи і драматизуючи свою оповідь (Ваєва, 2012, с. 20 – 28). Розповідь оповідач починає із самономінації "*Ik*" і вказівки на те, що цю історію він чув неодноразово: "*Ik gihôrta Ðat seggen, / Ðat <...>*". (Ich hörte das erzählen, dass). У наведеній не зовсім типовій для німецької мови конструкції "*accusativus cum infinitive*" дієслово "*gihoren*" містить не тільки сему багаторазового повтору дії, але й сему, що вказує на вірогідність мовленнєвої дії (Schützeichel, 1969, с. 86) і в сучасній німецькій мові перекладається як "*glaubwürdig*" (вірогідно). Ступінь можливості для оповідача є важливим, бо далі в тексті "Пісні" він двічі, але вже словами воїна вказує на джерело інформації, покликаючись як на наших людей, старих і мудрих, так і на моряків: "*dat sagetun mi usere liuti, / alte ante frote, dea erhina warun*" (15 рядок) (Braune, 1994, с. 85) (Про це сказали мені наші люди, старі і мудрі, які жили раніше); "*dat sagetun mi seolidante / westar ubar wentilseo*" (42 рядок) (там само, с. 85) (Це сказали мені моряки, які пливли світовим океаном на захід).

"Пісню про Гільдебранда" вважають найбільш архаїчною "двосторонньою піснею про події" (*doppelseitiges Ereignislied*), яка містить оповідь і діалог, що дозволяють представити події з двох сторін – у розповіді співця-оповідача і в промовах героїв (Хойслер, 1960, с. 297 – 341). У таких піснях співець розповідає про один епізод героїчного сказання, вважаючи, що аудиторія вже знайома з ним повністю (Матюшина, 2011, с. 8). Архаїчність пісні підтверджують також і елементи *архаїчної лексики* ("*billi, saro*" (сокира, меч), "*bur*" (житло), "*breton*" (вбивати, бити), "*gi-wîtan*" (рухатися вперед), "*hiltia*" (битва, бій)), *власні імена* ("*Hiltibrant, Hilde-gard, Brun-hide*), "*mahalan*" (говорити, промовляти), "*mahal*" у мові давнього права – "*mahal kirannan*" (накласти судове покарання).

Архаїчність аналізованої пісні порівняно з іншими давньогерманськими пам'ятками підтверджують її структура, композиція та особливості віршування – низький рівень канонізованості вірша, перевантаженість віршованих одиниць мовним матеріалом, відхилення в розміщенні алітерації, бідність звукового інструментування. Дослідники вважають, що цей віршований текст являє собою

давній зразок загальногерманської короткої героїчної пісні, що сформувалася на початковій стадії епічного розвитку. Уважаємо, що ті художні засоби, які використовував поет, є джерелом формування поетичної норми цієї пісні. Основою для витворення поетичної норми стало саме мовлення майстра художнього слова "Пісні про Гільдебранда".

1.3.2. Віршований текст "Муспілли": лексико-граматичні ознаки

Одним із джерел становлення поетичної норми давньоверхньонімецького періоду є віршована поема "Муспілли" (давньоверхньонімецьке "*Muspilli*"), написана алітераційним віршем на баварському діалекті – приблизно в 830 р. За характером ментальності віршована поема – перехід від язичницького до християнського менталітету. Поема складається з двох частин.

У першій частині поеми розповідається про Страшний суд, який відбудеться над всіма людьми в кінці світу. Світ згорить у вогні, і Бог буде судити людей. Після того, як праведників відділять від грішників, перші попрямують у рай, а інші будуть очікувати вічні муки в пеклі. У другій частині поеми йдеться про поєдинок Антихриста та Іллі Пророка, який закінчується поразкою першого (Чемоданов, 1978, с. 23 – 24). Ця частина створена в дусі епічної давньогерманської поезії.

Основний образ поеми – це образ Страшного суду, загибелі всього світу у світовій пожежі. За своїм характером цей образ подібний до образу Рагнарека з еддичних пісень про богів, зокрема з еддичної пісні "Пророцтво вельви", в якій описується, як сини Муспеля (вогняні велетні) на чолі з велетнем Суртом (давньоісландською його ім'я означає "чорний") спалюють світ наприкінці битви богів. Таким чином, основний образ поеми повністю запозичений з язичницької лінгвокультури. На цій підставі окремі дослідники порівнюють назву поеми "Муспілли" з образом загибелі світу від пожежі. Це порівняння повністю належить до виявів язичницького менталітету давніх германців, як і інші порівняння з природними стихіями. У ньому ми бачимо своєрідну символіку очищення – вогонь знищує світ, але одночасно очищає його від будь-якого зла.

Однак, на нашу думку, назва поеми має інше тлумачення. Компонент "*mu-*" в слові "*Muspilli*" ми можемо вважати реліктом, що позначає землю і ґрунт (пор. із сучасним англійським "*mud*" (ґрунт, бруд)). Частину "*spilli*" в назві можна співвіднести з давньоверхньонімецьким іменником "*spel*" (слово, мовлення) і дієсловом "*spelan*" (говорити). Таким чином, назва "Муспілли" означає "Слово про землю" або "Слово про мир". Таке трактування назви підтверджується тим, що в "Муспілли" йдеться про долю світу, що виявляє язичницьку ментальність, оскільки пов'язана із стихією землі. У цьому випадку поняття земля має подвійне значення: земля як ґрунт і земля як навколишній світ. Земля як ґрунт підносить життя всьому живому і одночасно слугує притулком для мертвих (оскільки їх ховають у землі).

Вогняна стихія, очевидно, також дарує життя і разом його забирає. З огляду на це актуальним є міф про виникнення світу в еддичній міфології:

вогняні іскри з Муспельхейма потрапляли у воду джерела Елівагар. Таким чином, у виникненні стихії землі органічно поєднуються стихія землі і води. Водночас вогняна стихія концептуалізує час у давньогерманському міфосвіті. Світ починається з іскор вогню, у вогні він і гине. У зв'язку з цим можна згадати давньогерманське Світове дерево – ясень Ігдрасиль, що в еддичній пісні "Пророцтво Вельви" іменується деревом кінця. Така назва мотивована не тільки тим, що концептуалізує і визначає простір давньогерманського міфосвіту у двох проекціях. Вона (назва) визначає час, його дію в давньогерманському міфосвіті. Час починається тільки тоді, коли проростає Світове дерево. Не прорізане дерево до кінця втілює в собі ще не впорядкований світ, у якому хаотично переплетені всі першоелементи. Ігдрасиль як "проросле" впорядковує, створює простір і час, оскільки ці основні категорії буття взаємопов'язані між собою як з погляду міфологічного уявлення творців еддичних міфів (давніх германців), так і з наукових припущень (чотирирівимірний простір-час у теорії відносності).

У середині невеликого уривку, що зберігся, використана вступна формула: вона починається узагальнено-вказівним займенником в анафоричній функції, що корелюється з об'єктним підрядним реченням. Далі слідує конструкція "*accusativus cum infinitive*", утворена з дієслова слухового сприйняття в першій особі однини минулого часу та інфінітива дієслова "*rahhōn*" у значенні "*sagen, sprechen, erzählen, erörtern*" (Schützeichel, 1969, с. 147), наприклад: "*daz hōrtih rahhōn dia uuerohtrehtuuison, daz ...*" (37 рядок) (Braune, 1994, с. 87) (чув я розповідь про мудрих світу, що ...). Ступінь вірогідності почутого виявляється для оповідача важливим: він вказує на джерело інформації, посилаючись на благочестивих, мудрих людей "*uuerohtrehtuuison*". Ця фраза, з одного боку, знімає з розповідача відповідальність за евіденціальність інформації, з іншого, – дозволяє йому припинити розповідь, втрутитись у розповідь, нагадати про себе, переключити увагу слухачів, що було важливим для усної рецепції. Встановлення контакту між автором і читачем, тобто розмова оповідача з публікою, проходить тут у традиціях народної поезії. Подібно починається і "Пісня про Нібелунгів", наприклад: "*uns ist in alten mæren wunders viel geseit*" (Petsch, 1900, с. 19).

При аналізі віршованого тексту встановлено, що у віддієслівних іменниках віршованого тексту поширені суфікси "-il, -igo, -lih", наприклад: "...*In fuirenti in finstri: / Upsidero engilo* (ангел) / *Dir pringentsiasar / Dar ist lip anotod*"; "...*So denne der mahtigo khunine* (могутній король, бог) / *Dara scalquemanchunnokilihax*"; "...*denne ni kitar parno nohhein / ni allero manno uuelih* (люди)..." (Braune, 1994, с. 86 – 87). Зазначені приклади свідчать про наявність суфіксальних утворень. До того ж суфікси мали в цій сфері велике значення.

Зберігається в "Муспіллі" і давня форма германського вірша – *алітерація*. Давня усна поезія германців не знає рими, однак у кожному рядку віршованого тексту слова з основним наголосом, починаються з однакового звука: "...*daz er kotes uuillun kerno tuo enti hella fuir harto uuisse, ...*" (що він готовий зробити за волею Божою і наполегливо уникнути пекельного огню) (Braune, 1994, с. 86). Християнська тематика своєрідно відображена не тільки завдяки використанню алітераційного вірша й традиційного прийому формального варіювання, підхоплення (пор. "*in paradisu pū kiwinnit, hūs in himile* 16" (там само, с. 87) (у раю

отримає житло, дім на небесах), "*hella fuir... pehhes pīna*" (21 – 22 рядки) (там само, с. 87) (пекельний вогонь – муки пекла), але й усієї системи образів, пов'язаних з оповіддю кінця світу, у творчій обробці християнського міфу про Страшний суд.

"Муспіллі" має багато давніх германських рис, зокрема язичницьких. Це відображає лексичний склад поеми: **кенінгу**, наприклад: "*der himiles kiuuallit*" (великий кунінг / Бог, що править небом), "*so quimit ein heri fona himilzungalon*" (військо з'явиться з небесного сузір'я), "*diu sela in den sind arheit*" (душа вирушить у дорогу), "*in himilo rihi:*" (у Царство Небесне), "*dar ist lip ano tod, liocht ano finstri*" (життя без смерті, світ без темряви), "*mano uallit, prinnit mittilagart*" (місяць впаде, загориться світ), "*uerit denne stuatago in lant*" (Судний день по землі піде), "*diu sela stet pidungan*" (душа пригнічена), "*uuechant deota, uuissant ze dinge*" (розбудити мертвих і запросити на Суд) та ін.; **xeūmi**, наприклад, "*dia uueroltrehtuison*" (мудрі світу); "*gotmanno*" (божі люди), "*muspille*" (кінець світу), "*suanari*" (Суддя), "*mahalsteti*" (судне місце) "*Khuninge*" (Бог), "*alamusanu*" (правитель) (Braune, 1994, с. 86 – 88).

У віршованій поемі якраво виявляються процеси другого пересуву приголосних, за яким германські глухі "*p, t, k*" переходили залежно від позиції в слові в спіранти "*ff, f, zz, z, hh, h*" або в африкати "*pf, tz, kh, kch*", а германські дзвінки "*b, d, g*" оглушувалися – "*p, t, k*". Другий пересув у німецьких діалектах відбувався поступово. Перехід "*k > kch ~ kh*" у баварському рукописі поеми, наприклад: "*khuninc*" (король), "*quekkhen*" (живий). Не знають франкські пам'ятки і оглушення "*b, p, g, k*", широко представленого в "Муспіллі": "*pagant < bagant*" (змагатися), "*parn < barn*" (дитина), "*pi < bi*" (у, при), "*kot < got*", але й "*himiliskin gote*" (небесному Богу).

Саме слово "Муспіллі" більше не функціонувало в давньонімецькому лексичному корпусі, однак має точні паралелі в давньосаксонській, давньоанглійській і давньоісландській мовах. Його другий компонент ототожнюється з дієсловом давньоанглійської мови "*spildan, spillan*", давньосаксонської мови "*spildian*" (знищувати, руйнувати); слово "Муспіллі" загалом позначає "загибель, крах світу". Фрагмент, що зберігся, поєднує християнську дидактику із зображальними моментами. Аналізуючи фрагмент віршованої пам'ятки, ми помітили, що пасажи, які містять переробку чисто християнських сюжетів і концепцій, вирізняються повторами і певною лексичною убогістю. Так, контексти "*uuanta hiar in uueroti after ni uuerkota*" та "*pi daz er in uuerolti kiuerkot hapeta*" двічі нагадують про відповідальність людини за земні вчинки, використовуючи той самий вислів "*in uuerolti kiuerkot*" (робити у світі людей).

Однак, рядки 63 – 71 тричі повідомляють про непідкупність праведного Суду з невеликою варіацією і без очевидних причин вміщують пояснення "*denne er ze demo mahale (ze deru suonu) quimit*" (63 рядок) (коли він прийде на Суд); "*Pidiu ist demo manne so guot, denner ze demo mahale quimit*" (64 рядок) (тому для людини краще, коли вона прийде до Суду); "*denne ni darf er sorgen, denne er ze deru suonu quimit*" (65 рядок) (потім вона не повинен піклуватися, якщо він вже прийшов до Суду) "*ni uueiz der uuenago man, uuielihan uuartil er*

habet" (66 рядок) (нешаслива людина не знає, який вирок вона має); "*denner mit den miaton marrit daz rehta*" (67 рядок) (якщо він порушив право, отримавши хабар); "*daz der tiuual dar pi kitarnit stentit*" (68 рядок) (що диявол невидимо присутній) (Braune, 1994, с. 86 – 88).

Стан людини і її душі до Страшного суду та винесення вироку позначається дієсловом "*sorgkn*" (тривожитися); в описі Страшного суду у рядках 73 – 78 повторюються однокореневі слова "*suonari*" "суддя, "*suonnan*" судити, "*suona*" суд. Подібні повтори значно віддзеркалюють загальну стереотипність традиційної давньогерманської поезії, понад те збільшують навіювання й емоційний вплив на слухача. Однак ця особливість віршованого тексту відображає і підсилює пояснення та фіксацію нового віроповчального змісту, вибираючи для нього найбільш точні слова.

Майбутній час як особлива граматична форма була відсутня в давньогерманських мовах. Вона розвивалася в германських мовах із видових (майбутній доконаний, майбутній початковий) або модальних (майбутній доконаний, можливий або бажаний) зв'язків (Жирмунский, 1965, с. 294). Наприклад, "*Daz scal der antichrist omit Eliase pagan*" (що Антихрист буде битися з Ілієм), "*pidiu scal imo helfan der himiles kiuualltit*" (до того ж він повинен йому допомогти панувати на небі), "*pidiu scal er in deru uuicsteti uunt piuallan*" (водночас він загине на полі битви) (Braune, 1994, с. 86 – 88). Як видно з прикладів, лексичне значення модального дієслова "*scal*" частково зберігається.

Будь-яке поєднання з модальним дієсловом обов'язково має футуральний відтінок: дія, яку суб'єкт може, хоче або повинен виконати, ще має тільки відбутися. Футуральне значення маємо й тоді, коли зберігається модальне значення (Зиндер & Строева, 1968, с. 117). На думку цих дослідників, модальні звороти не можуть вважатися формами майбутнього часу, оскільки невелика частота їхнього вживання свідчить про неграматикалізацію модальних конструкцій.

Порівняльно-історичний аналіз конструкцій із модальними дієсловами в германських мовах, проведений І. Р. Буніятовою, показує часткове збереження конкретного лексичного значення в утворенні форм модального майбутнього часу в давньовісньонімецькій і давньосаксонській мовах (Буніятова, 2003, с. 198).

Більш складними є синтаксичні структури у віршованому тексті "Муспіллі". У першому рядку використано підрядне речення зі сполучником "*daz*"; складнішим виявляється тип речення – часове або атрибутивне – "*sin tac piquete, / daz er touuan scal*" (Braune, 1994, с. 86) (прийде його день, коли (що) він повинен буде померти). Далі слідує складні синтаксичні структури "*uuanta sar sô sih diu sela / in den sind arhevit, // enti si den lihhamun / likkan lazzit, // so quimit ein heri / fona himilzungalon, // daz andar fona pehhe*" (2 – 5 рядки) [там само, с. 86] (як тільки душа підніметься в дорогу і змусить лежати тіло, як прибуде одне військо з небесного сузір'я, інше з пекла); "*sar sô*" складний сполучник приєднує підрядне речення часу.

Наступний уривок "*sorgen mac diu sela, / unzi diu suona arget, // za uuederemo herie / si gihalot uuerde*" (підкуватися повинна душа, поки буде виголошено вирок, до якого війська її візьмуть); знову підрядне речення, яке приєднується відносно-

питальним займенником, який щодо "sorgen" є об'єктом. Далі слідує умовне речення "uuanta ipu sia daz Satanazes / kisindi kiuuinnit, // daz leitit sia sar / dar iru leid uuiridit ... upi sia ava kihalont die / die dar fona himile quemant ..., die pringent sia sar uf in himilo rihī" (8 – 13 рядки) (Braune, 1994, с. 87) (бо, якщо її захоплять служителі Сатани, це приведе її туди, де вона зазнає страждань ... якщо ж її отримають ті, які прийдуть із небес, вони відразу ж віднесуть її в Царство Небесне); умовне залежне речення, приєднане сполучником "ipu", містить атрибутивне речення, яке вводиться відносним займенником "die".

У пам'ятці можна відзначити наявність атрибутивних речень, що приєднуються за допомогою "daz" і відносних займенників, часових речень із "sô, dar", декількох об'єктних речень із дієсловами "rahhôn" (говорити), "uuizzan" (знати), "uuianên" (передбачати, вірити), підрядних способу дії з "daz" наприклад: "daz ist allaz so pold, daz imo nioman karagan ni mak" (76 рядок) (це все відбувається так швидко, що ніхто не зможе з ним боротися). Наявність підрядних речень першого і другого ступенів спостерігається в такому уривку: "dar ni ist eo so listic man, / der dar iouuiht arliugan megī, // daz er kitarnan megī / tato dehheina" (95 рядок) (Schlosser, 2004).

Водночас у віршованій пам'ятці є речення, які зовні не пов'язані одне з одним, але співвіднесені змістовною опозицією: "Elias stritit pi den euuigon lip / uuili den rehtkernon daz rihhi kistarkan: / pidiu scal imo helfan / der himiles kiuualltit // der antichristo / stet pi demoaltfiante, // stet pi dem Satanase, / der inan varsenkan scal" (41 – 45 рядки) (Braune, 1994, с. 87) (Єліас змагається за вічне життя, хоче закріпити царство справедливих, тому йому допоможе той, хто править небом, Антихрист спирається на старого ворога, спирається на Сатану, який тебе знищить); тут асиндетичний паратак西斯 використовується як стилістичний прийом, як засіб нагнітання напруженості.

Отже, синтаксис віршованої пам'ятки, пов'язаний із давньогерманською епічною традицією, не є зразком асиндетичного паратаксису, оскільки в умовах існування розвинених складнопідрядних структур асиндетичний паратак西斯 міг використовуватися як стилістичний прийом. Однак відома примітивність синтаксису складнопідрядного речення виявлялася не тільки в поетичних, але й у прозаїчних пам'ятках, в особливостях засобів вираження підрядного зв'язку, в багатозначності слів, що приєднували залежне речення; наприклад, сполучники "daz, sô" приєднували залежні речення різної семантики: "daz ~ thaz" – об'єктні, атрибутивні речення, речення мети, обставини способу дії, наслідку – функціонують як маркер не будь-якого диференційного підрядного зв'язку, а підрядності як такої.

До того ж давньогерманським текстам, зокрема і "Муспіллі", властиве вільне нанизування простих речень, сукупним референтом яких є певна послідовність подій (Буніятова, 2013, с. 10). Наприклад, "denne uerit er zu deru mahalsteti, deru dar kimarchot ist:" (Поза тим, переїхав він до міста суду, який встановив кордон), "dar uuiridit diu suona, die man dar io sageta" (там відбудеться суд, як повідомила людина), "denne uarant engila uper dio marha" (крім того, ангели летять над землею), "uuechant deota, uuissant ze dinge" (розбудять мертвих, запросять їх до суду).

Безперечно, віршована поема "Муспіллі" є першоджерелом формування поетичної норми віршованих текстів давньовісньонімецького періоду розвитку німецької мови, оскільки вона інформує про те, як давні германці відчували свій світ і взагалі всесвіт та як вони його сприймали. Це сприяє виявленню відомостей для відновлення давньогерманської картини світу і насамкінець реконструкції давньогерманської ментальності.

1.3.3. Фонетичні та лексико-граматичні риси поеми "Євангеліє від Отфріда"

Мовна норма є базою, основою для створення і реалізації поетичної норми. Причиною відсутності мовної норми в давньовісньонімецький період слугувала нестабільність мовної ситуації, зокрема панування латини, наявність регіонального варіювання (на фонетичному, лексичному і граматичному рівнях) у мові німецької писемності.

Незважаючи на те, що не було єдиної давньовісньонімецької мови, можна простежити спільні риси в розвитку різних діалектів, що взаємодіяли між собою.

Пам'яткою давньовісньонімецького періоду з богословською тематикою є "Євангеліє від Отфріда" – віршований виклад Євангелія, написаний південно-рейнськофранкським діалектом (IX ст.) (В. В. Левицький, 2007, с. 36), наприклад: "*ist er ouh fon iügendı filu fastenti <...> / <...> si uuas sih blidenti bi thaz arunti*" (Weißenburg, 2004). Доречно зазначити, що для передачі звуків Отфрід замінював літеру "u", яка була незначущою в латинському правописі. У нього вона отримала нове використання, замість "*muat, gimuato, suazo*" він пише "*myat, gimyatto, syaso*".

Внутрішня рима – одна з визначальних форм римування, засіб вияву можливостей версифікаційної фоніки. У німецькій поезії рима з'явилася під впливом романських форм. Перший великий німецький римований віршований текст – "Євангеліє від Отфріда". Отфрід написав у 863 – 870 рр. розлогу віршовану євангелійську історію в п'яти книгах. Це найвизначніша пам'ятка мови давньовісньонімецької епохи. Одним із чотирьох списків цього твору найдавнішим і найбільш повним є Віденський кодекс (*Viennese Codex*, 863 – 871 рр.), в якому зроблені численні коректурні виправлення. Цілком імовірно, що вони належать самому Отфріді (Weißenburg, 2004, с. 53, 55).

До особливостей віршованої техніки Отфріда належить відмова від **алітерації** і **введення кінцевої рими** за зразком латинської поезії. Однак певна свобода в передачі змісту дають змогу авторові втручатися в оповідь. Спершу Отфрід у посвятах, своєрідних прологах-зачинах, оспівує франкського короля Людовіка, хоча й вагається в досягненні своєї комунікативної мети, наприклад: "*Oba ih thaz irwellu theih sinaz lob zellu*" (Otfred, Ludowicum) (Якщо я тільки спробую проголосити йому похвалу). Далі прославляння короля ведеться від імені колективного автора "*wir*", до якого Отфрід зараховує себе, слухачів і франкський народ: "*Nu niazzen wir thio guati joh fridosamo ziti*" (29 рядок)

(Otfrid, Ludowicum) (Ми тепер живемо щасливо в мирні часи); "*Eigun wir thia guati, gilicha theganheiti*" (45 рядок) (Otfrid, Ludowicum) (Ми знайдемо подібну досконалість). У реченні "*Giwisso, thaz ni hiluh thih, thulta therer samalih / arabeito ginuag*" (4 рядок) (Otfrid, Ludowicum) (Дійсно, я не приховую це від тебе, жодним чином / терпіти цей різноманітний клопіт) модальна лексема "*giwisso*" передає когнітивну установку автора. За цим слідує емоційне запевнення (цього я від тебе не приховую), особлива категоричність якого підкреслюється негативною семантикою дієслова-присудка і негативною маркованою часткою.

У реченні "*Uuanta thaz ist funtan, unz wir haben nan gisuntan / thaz leben wir, so ih meinu, mit frewi joh mit heil*" (80 – 81 рядки) (Otfrid, Ludowicum) (Доведено: до тих пір, поки він у нашій групі перебуває здоровим, ми можемо, я так думаю, весело й упевнено жити) когнітивну установку виражає конструкція "*thaz ist funtan*", що свідчить про автентичність стану справ. Завдяки інклюзивному "*wir*" ця когнітивна установка належить як авторові так і реципієнту. Далі автор пише: "*so ih meinu*" (я так думаю) (Баева, 2016, с. 23).

Головним в Отфріда є теологічне тлумачення біблійського тексту, суворе дотримання християнської догми і схоластичний коментар. Культова поезія німецькою мовою значно вплинула на сюжет поеми. Його віршована форма – наслідування латинських церковних гімнів: два напіввірші пов'язані кінцевою римою в один вірш; у вступі уславлення короля Людовіга: "*Ludouwig ther snello / thes uuisduames follo // er ostarrichi rihtit al / so Frankono kunung scal*" (1 – 2 рядки) (Людвіг сміливий (хоробрий), сповнений мудрості, він керує всім східним царством, як і повинен робити король франків). Із латинських церковних гімнів Отфрід переніс у свою поему певні стійкі словосполучення, звичні формули. Нова віршована форма, незвична для його рідної мови, сприяла сухості викладання матеріалу.

Г. Еггерс звертає увагу на те, що Отфрід у перших частинах віршованої пам'ятки використовував стильові прикмети давньогерманської поезії (Eggers, 1996, с. 231), наприклад: "*floug er sunnûn pad / sterrôno strâza / wega wolkôno / zi theru itis frôno*" (15, 6 рядки) (він летів сонячною стежкою, зоряним шляхом, шляхом хмар до тої благородної жінки) тут частково дотримані принципи алітераційного вірша.

Подібні традиції є і в двовірші "*nû riazzen elilente / in fremidemo lante // nû ligit uns umbitherbi thaz unsêr adalerbi*" (16, 18 рядки) (Тепер сумуємо ми чужоземці в чужій країні, тепер лежить без усякої вигоди наша благородна спадщина). Лексеми "*elilente, adalerbi*" типологічно близькі епічній традиції, також як і "*adalkunni*" (благородний рід), "*lantwalto*" (володар країни), "*drûtthegan*" (відданий слуга). У поемі постійно трапляються алітераційні пари: "*houbit joh thie henti*" (голова і руки), "*then hugu joh taz herza*" (дух, думка і серце), "*sêr joh smerzûn*" (горе і біль), "*hûs inti hof*" (дім і двір) (Гухман & Семенюк, 1983, с. 39 – 40).

Отже, вплив старих стилістичних навичок виявляється в християнській поезії навіть у мові віршованих пам'яток, автори яких намагалися відійти від давніх стилістичних традицій і дотримувалися зразків християнської літератури латинською мовою.

Характерними фонетичними рисами віршованої пам'ятки "Євангеліє від Отфріда" є: дифтонг "ua" "*Tatuan, bruader, guatemo, buachon, chúanheite, buah, duam*", часті випадки асиміляції "ia>io", "ia>ie", "io>ia", "io>ie", "ua>uo", "ue" залежно від голосного звуку наступного складу: "*ziari*" (прикметник – красивий), "*ziaro*" (прислівник – красиво), "*giziere*" (дієслово – прикрасив би), "*liob*" (прикметник – любий), "*liaba*" (знахідний відмінок), "*liebes*" (родовий відмінок), "*guat*" (прикметник – добрий), "*guetes*" (родовий відмінок), "*guoto*" (прислівник – добре).

До того ж простежується частковий верхньонімецький пересув приголосних, наприклад: "ß" на початку слова зазвичай зберігається, однак в середині і в кінці слова переходить у "t", "*dag*" (день), "*boto*" (посланник), "*brot*" (хліб). Германське "ß" на початку слова зберігається, у середині і в кінці слова переходить в "d": "*thionon*" (служити), "*bruader*" (брат). Африката "pf" вживається тільки після сонорних приголосних: "*puzzi*" (колодязь), "*werpfan / werfan*" (кидати), приголосні "b, g" не пересуваються. В Отфріда старе "d" на початку слова частіше зберігається "*dag, duan, dohter, deil*", але трапляється і написання початкового "t" у словах "*tôd*" (смерть) поряд із "*dôt, truhtin*" (пан, володар, господар), а початкове "p" залишається без змін: "*plegan*" (чим-небудь займатися), "*pluag*" (плуг), "*pad*" (стежка, дорога).

Карл Отфрід перший на німецькому матеріалі застосував **асонансний вірш** (Адмони, 1963, с. 29 – 30; Жирмунский, 1965). Це простежується у віршованій поемі, наприклад: "*Ist iz prósun slihti: thaz देंkit thih in rihti; / Sie máchont iz so rēhtaz joh so filu slēhtaz*" / "*Zi thiu mág man ouh ginóto mánagero thíoto*" (Чемоданов, 1978, с. 31).

Зображаючи життєвий шлях Ісуса Христа і його проповідування серед єврейського населення нової релігії, Отфрід схоластично коментує значущі події і теологічно тлумачить біблійний текст. У поемі є навіть спеціальні розділи повчального характеру з назвами "*Spiritaler*" і "*Moraliter*". Коментування зокрема виявляється в тому, що у віршованому тексті наявна велика кількість (близько 800) вставних синтаксичних конструкцій метакомунікативного характеру, співвіднесених зі сферою автора і адресата. Наприклад: "*ih sagen thir ein*" (скажу тобі одне) (Erdmann, 1973, V, 2, 7 с. 220); "*thie ih al irzellen ni mag*" (я не можу про все це розказати) (там само, III, 14, 73 с. 125); "*so sagen ih*" (як я кажу) (там само, III, 15, 32: с. 128); "*so ih zellu*" (як я розповідаю) (там само, V, 12, 44 с. 237); "*so ih thir hiar nu sagen scal*" (як я повинен тобі тут тепер сказати) (там само, V, 7, 5 с. 226); "*so ih thir redinan*" (як я тобі повідомляю) (там само, V, 11, 8 с. 234); "*drof ni zuifolo thu thes*" (тому не сумнівайтеся щодо цього) (там само, IV, 29, 53: с. 207); "*thaz ni hiluh thih*" (я не приховую це від тебе) (там само, IV, 15, 34 с. 184).

До речі, у поетичних пам'ятках Отфріда часто відбувається контамінація слабонаголошених складів: "*theist < thaz ist*"; "*theih < thaz ih*" або "*the(n) ih*" або "*thie ih*" або "*thia ih*" і ін. Приклади свідчать про наявність у поезії саме контамінації, а не елізії (опускання кінцевого голосного в слові перед початковим голосним наступного слова) голосних.

Зауважимо, що в давньоверхньонімецькому періоді існують також слова і фразеологічні сполучення з модальним значенням, що виражають оцінку реальності синтаксичного зв'язку й емоційну оцінку з погляду мовця. Подібні форми трапляються і в Отфріда; це посилюється загальним емоційним характером цієї пам'ятки, в якій автор постійно втручається в оповідь, а також його віршованою формою, що змушує автора дотримуватися розміру і рими (асонансу) до модальних компонентів (зазвичай вставних). Основна маса цих форм в Отфріда – слова і сполучення, що підкреслюють достовірність сказаного (із значенням "дійсно", "правда") "*giuuâro, in uuâri, zi uuâru*". Емоційне ставлення мовця до змісту мовлення виражається чітко у вставному слові "*leidor*" (на жаль). Наприклад, "*... thoh iz ni uîrti, leidor, sô*" (але, на жаль, це так і не відбулося) (Erdmann, 1973, V, 9, 31 с. 31).

Стосовно повнозначних слів, то іменник у віршованих текстах до X ст., окрім називного, родового, давального і знахідного відмінків, виступає у п'ятому відмінку – інструментальному, що формально виражений хіба що в голосних основ чоловічого і середнього роду однини. Однак уже з XI ст. він починає вживатися разом із прийменником, наприклад: "*ther mit suêrtu sia al gistrèuuita*" (який з усіх підкорив мечем) (Erdmann, 1973, V, I, 1 с. 89). Пізніше іменник поєднується з давальним відмінком, цьому сприяла редукція закінчення на "u".

У віршованому тексті спостерігається утворення складної дієслівної форми зі значенням тривалої дії, яка виникає з поєднання відмінюваної форми дієслова "*wesan* + дієприкметник I". Наприклад, "*...ist er ouh fon iûgendi filu fâstêntii*" (і в молоді роки він буде багато постити) (Erdmann, 1973, V, I, 4 с. 34); "*si uuas sih blîdenti bî thaz ârunti*" (вона раділа цій звістці) (там само, V, I, 7 с. 2). Понад те, у віршованому тексті виявлена тенденція до того, що повнозначні слова, зокрема іменники, супроводжуються уточнювальними службовими словами або займенниками, наприклад: "*Nu uuîlit er ginâdôn thên unsên altmâgon*" (тепер він хоче зробити милість нашим предкам). Як бачимо, що не тільки вказівний займенник, але й артикль іноді вживається за наявності визначального присвійного займенника.

Найчастіше в давньоверхньонімецькій мові функціонує конструкція модальне дієслово "*sculan / scolan*" (повинен, зобов'язаний) + "інфінітив" із лексичним значенням необхідності реалізації подій, процесів, наприклад: "*Ih scal thir sagen, min kind,...*" (Otfrids Evangelienbuch EB, NFS; 13) (Я повинен тобі сказати, моя дитинко, ...), "*Joh altquena thinu ist thir kind berantu, Sun filu zeizan; Johannes scal er heizan*" (Otfrids Evangelienbuch EB, FDH; 30) (І твоя стара народить тобі дитину, сина, дуже милого, назвуть його Йоганном). Конструкція "*wellen / wellan + infinumiv*" у давньоверхньонімецькій мові вживається в модальному значенні, наприклад: "*Thio druhtin wolta machon*" (Otfrids Evangelienbuch EB, NFS; 22) (Що Господь хотів зробити).

Формально-структурним засобом організації поетичної форми поеми є модальні компоненти, які не мають релевантної денотативної інформації (Нефёдов, 2008). Модальні компоненти беруть участь у створенні експресивно-виражальної синтаксичної форми віршованого тексту. Для поеми характерно

навмисне розчленування внутрішньо цілісного мовленнєвого повідомлення з ефектом створення комунікативного напруження та поступове розгортання віршованого змісту. Поза тим, і в інших позиціях модульні компоненти тісно пов'язані з іншими елементами побудови, наприклад, між предикатами руху, положенням у просторі і обставинними членами речення: "*Er quam in girihti / in thesa woroltslihti, // in thiz lant breita, / al soso er gimeinta //*" (Piper, 1884, II, 2, 15: 570) (Ісус прийшов, безперечно, у цей бідний світ, на цю величезну землю, як це призначив Бог).

У поемі Отфріда трапляються здебільшого випадки уклинювання модальних компонентів між частинами складеного дієслівного присудка, наприклад: "*Iz mag ouh in wara / burdin dragan suara //*" (Piper, 1884, IV, 5, 9, с. 165) (Він може, справді, переносити важкий тягар); "*Joh hiaz er sie ouh giwisso / bringen thero fisgo //*" (Piper, 1884, V, 13, 35, с. 240) (І наказав він їм, напевно, принести ту рибу). Модальні складники як інтонаційно виділені відокремлені члени речення Отфрід вживає з метою комунікативного уточнення і пояснення окремих елементів. Денотативно співвіднесені один з одним компоненти створюють при цьому смисловий повтор різних за обсягом номінацій, наприклад: "*Tho leittun nan thie liuti / thar was thaz heroti; // ther biscof Kaiphaz was thar / joh ther herizoho in war //*" (Piper, 1884, IV, 20, 2, с. 194) (Тоді відвели вони його туди, де була вища влада; де був єпископ Каіафа, він же і намісник (іудеї); "... *maht lesan..., // wie thie scalka sih irhuabun / joh thie gotes boton sluagun, // ..., thes hereren sun in wara*" (Piper, 1884, IV, 6, 9, с. 168) (можеш прочитати ..., як служителі піднялися і били посланця Бога, ... а саме Сина Господа ...). Уведення модальних компонентів у віршований текст спричинене формально-структурною (ритмічною) організацією поетичної форми висловлення, комунікативно-прагматичними причинами, а також для підсилення емоційно-експресивного впливу на адресата.

У давньовісньонімецькій період надзвичайно велику роль у граматиці відіграють родовий і давальний відмінки. Це чітко видно і в "Євангелії від Отфріда", наприклад: "*Ofto irhugg ich múates thes mánagfalten gúates ...*" (Часто думав я в своїй душі / своєю душею про те різноманітне добро) (Piper, 1884, с. 11). "*Thero selbûn míssidâto thîg ih, druhtîn, thrâto ginâda thîna...*" (Щодо цих злочинів прошу я, Господи, твоєї милості) (Piper, 1884, V., 25, с. 35 – 36). Слово в родовому відмінку означає предмет (переважно не особу), який співвідноситься з дією, вираженою в реченні. Щоправда, тут складно розмежувати основне й додаткові лексичні значення слова.

Однак особливо тісно пов'язане значення співвіднесеності родового відмінка із значенням причинності, яке поступово стає одним із найважливіших для родового відмінка стосовно його ролі в загальній синтаксичній системі давньовісньонімецького періоду. Наприклад, вживання форми "*thes*" – родового відмінка середнього роду від вказівного займенника, "... *Thes sculun uuir gote thankôn*" (за це / з цієї причини ми повинні дякувати Богові) (Otfred, с. 30). Крім того, і незайменникові форми родового відмінка мають причинне значення, наприклад: "*thaz siu únreini thera gibúrti fîarszug dago uurti*" (з тим, щоб вона через пологи стала нечистою на сорок днів) (Otfred, I. с. 14, 12).

У поемі є також випадки, коли слово в родовому відмінку виконує роль підмета, а головним словом виступає присудок або його частина, наприклад: "*Thero iâro uuas iauuânne in zhemo zimborônne ... fiarzug inti sêhsu*" (цих років на будівництво колись було сорок шість) (Piper, 1884, I, с. 14, 12); "*iro uuârun fiar*" і (їх було четверо) (Piper, 1884, IV, 28, с. 3). У ролі підмета вживаються слова в родовому відмінку і при дієсловах зі значенням "відсутності, нестачі": "*Thes ni bristit*" (цього не вистачає (це є)). Для цих конструкцій початкова позиція родового відмінка менш характерна, але трапляється: "*múazes iú ni bristit*" (їжі вам не вистачає (їжа у вас є)).

Не менш важливим є вільне вживання слів у давальному відмінку, а також наявності в них синтаксичних зв'язків усередині речення. Одним із вільних значень давального відмінка в поетичній пам'ятці є інструментальне значення, наприклад: "*Er sprach zen êuuartôn selbên thesên uuorton*" (він говорив до священників цими самими словами) (Piper, 1884, I, 17, с. 35). Поступово вказана конструкція замінюється прийменниковою конструкцією.

В Отфріда представлена також обставина способу дії, виражена давальним відмінком: "*stúantan thâr tho fêrron álle sîne kúndon iâmaragemo múate*" (стояли тут на віддалі всі, хто знають його, зі скорботною душею) (Piper, 1884, IV, 34, с. 23 – 24); "*uueinôta ió gilîcho then brúader iâmarlîcho Giuuisso thâr untar in sêrlîchên zâharin, sêragemo múate ...*" (оплакувала тим часом брата жалібно сумними слізьми, із сумною душею) (Piper, 1884, III, 24, с. 8 – 10).

Надзвичайно різноманітна граматична синонімія у сфері дієслівного й ад'єктивного керування. Тут можливе значне варіювання як між безприйменниковою і прийменниковою формами придієслівних і приад'єктивних компонентів, так і між окремими прийменниками (Адмони, 1963, с. 51). Так, при прикметникові "*giuueltig*" (той, хто має владу, панівний) трапляється родовий відмінок і прийменники "*ubar* і *an*": "*giuueltig thes*" (владний над цим) (Piper, 1884, IV, 34, с. 17); "*Ioh bin ih auh giuueltig ubar èllu thînu thing*" (і я владний над всім твоїм / над тобою) (Piper, 1884, IV, 23, с. 37).

В Отфріда дуже поширена синонімія прийменників; зокрема, в прийменникових групах із підсилювальним значенням паралельно вживаються прийменники "*in, mit, zi*". Наприклад, "*mit driiuon, in driiua*" (напевно), "*in uuâra, in uuâru, mit uuâru, zi uuâru*" (справді). У сфері модальних слів і висловів синонімія досягає значного розвитку. У прийменникових конструкціях з "*uuâra*" як синонімів зі значенням "справді", можуть також бути "*in uuâra, zi uuâre, uuâr, giuuâro, in uuâri, giuuâri, uuârlîcho*". Сумнівною є думка, згідно з якою ці утворення розвинулися в давньоверхньонімецькому періоді лише під впливом латини (Бах, 2011, с. 99).

Речення в Отфріда зазвичай займає один чи два вірші і є складним, однак іноді поширюється і на більшу кількість віршів (в окремих випадках на 4) й включає достатньо велику кількість слів: 26 (I, 4, 15 – 18), 2 (I, 10, с. 5 – 8), 36 (I, 2, 7 – 10) або навіть 61 (I, II, с. 3 – 6 або 3 – 9) і ін. (Адмони, 1963, с. 58).

Займенниковий прислівник "*sô*" в поемі є основним службовим словом, семантично не обов'язковим і навіть просто зайвим компонентом речення або словосполучення. Він має такі значення: підсилення, порівняння; може

відігравати роль підмета і присудка, також додатка при перехідному дієслові, підмета в безособовій конструкції і додатка при дієслові в перфекті або плюсквамперфекті. Наприклад, "*állaz, sô thir liob ist*" (усе, що тобі подобається) (Piper, 1884, III, 24, с. 20). У цьому реченні "*sô*" виконує функцію підмета в підрядному реченні, водночас є сполучником – загальнопорівняльним або способу дії. У реченні "*sô móht es sîn...*" (так стосовно цього повинно було бути) (Piper, 1884, I,5, с. 1) "*sô*" має форму самостійного речення. "*Sô*" виконує одночасно роль додатка та сполучника, наприклад: "*sô drúhtin imo ságêta ...*" (так Господь йому сказав). Значення додатка й обставини в цьому реченні поєднуються. "*Sô*" є предикативом, наприклад: "*sô ist ther hêilego gèist*" (таким є Святий Дух) (Piper, 1884, I, 25, с. 29).

"*Sô*" вживається також і в безособових реченнях. Найчастіше "*sô*" з дієсловом "*zeman*" (личити), що пов'язано із семантикою порівняння, зіставлення, яка формує значення цього дієслова, наприклад, "*sô gotes thêgane gizam*" (як личить витязю Господа) (Piper, 1884, II, 8, с. 42). Функціонує "*sô*" і в інших безособових конструкціях, наприклад: "*Drank èr thô, sô nan lústa ...*" (випив він тоді, коли йому хотілося) (там само, II, 8, с. 39).

Для створення завершеності в поемі надзвичайно вживаною є форма "*iz*", основний засіб в оформленні безособових речень. "*Iz*" наявна в безособових реченнях різного типу: "*iz filu kalt uuas*" (Piper, 1884, IV, 18, 11) (було дуже холодно); "*iz zi dage uuánt*" (там само, III, 8, 21); "*iz uuard nôt zi fehhtanne*" (21) (потрібно було битися); "*iz ist lang zi sagênne*" (довго розповідати) (там само, II, 8, с. 73). Слова "*sô*" і "*iz*" неодноразово вживаються в тому самому реченні і взаємодіють, хоча зазвичай основна семантика і функція кожного з цих слів при цьому чітко відчувається. Іноді вони доповнюють один одного за своєю структурною функцією. Наприклад, "*sô iz gote zimit*" (там само, L. 60) (як притаманно Богу); "*iz limphit sô*" (там само, II, 23, 16) (так годиться); "*sô iz fora gote zâmi*" (там само, I, 9, 13) (так належить Господу); "*sô selben gotes sune zam*" (там само, I, 22, 61) (так належить самому Сину Бога). Таке вживання "*iz*" і "*sô*" свідчить про вироблення певної тенденції в збереженні стійкої схеми синтаксичних конструкцій, до їхньої більш чіткішої організації.

Виходячи зі сказаного, можна констатувати, що "Євангеліє від Отфріда" є оригінальним віршованим текстом із відчутною суб'єктивною індивідуальністю автора, який символічно добирає мовні явища відповідно до свого творчого задуму, ставлення і бачення подій, описані в поемі. Індивідуальна мовотворчість автора сприяє оновленню засобів мововираження, удосконаленню традиційних прийомів творення поетичної норми віршованої поеми.

1.3.4. Характеристика лексико-граматичних особливостей віршованого тексту "Пісня про Людвіга"

Нецерковний характер має невелика римована поема "*Ludwigslied*" ("Пісня про Людвіга") (Бублик, 2004, с. 33). З одного боку, на цей віршований текст впливає нова християнська поезія, з іншого, – тут дотримано традиції хвалебної пісні тощо (Адмони, 1963, с. 29).

"Пісня про Людвіга" – це зразок ранньої придворної поезії епічно-ліричного характеру, укладеної на рейнсько-франкському діалекті (*Rheinfränkisch*) з нагоди перемоги Людовіка III над норманами 3 серпня 881 року (Herweg, 2013, с. 242). Автор невідомий, але численні історичні й мовні ознаки це підтверджують. Мова пісні підпорядкована регіональним франкським верхнім верствам суспільства, і автор був, безперечно, близьким до нього. Імовірно, він був священослужителем та працював у канцелярії Людвіга.

Віршований текст написаний *римованим віршом*, до того ж римується кінець першого і другого напіввірша довготою рядка. Наприклад: давньоверхньонімецька мова "*Einan kuning uueiz ich, / Heizsit her Hluduig, / Ther gerno gode thionot: / Ih uueiz her imos lonot. / Kind uuarth her faterlos. / Thes uuarth imo sar buoz: Holoda inan truhtin, Magaczogo uuarth her sin*" (Wipf, 1992); нововерхньонімецька мова "*Ich kenne einen König, er heißt Ludwig, der eifrig Gott dient: Ich weiß, er wird es ihm lohnen. Als Kind verlor er den Vater. Dafür bekam er jedoch schnell Ersatz. Der Herr holte ihn, er wurde sein Erzieher*".

Слід зазначити, що в цій пісні кожне перше слово в реченні пишеться з великої літери, що не було властивим для давньоверхньонімецького періоду.

Для позначення звуку [w] використовують такі графеми: подвійний "uu": ("*uueiz ih*" (я знаю), "*uuarth*" (був), "*Kind uuarth her faterlos*" (раніше в нього не було дітей), "*Thia czala uuunniono*" (уся ця насолода / блаженство), "*Koron uuolda sin god*" (його хотів перевірити Бог), "*giuualt*" (сила, могутність), "*uuolder*" (хотів), "*uuangon*" (щокі) (Wipf, 1992) і "ui" в слові давньоверхньонімецької мови "*Hluduig*" (Людвіг).

Буквосполучення "ch" і "h" передають письмово звук "x": "*ih*" (я), "*mih*" (мені), "*thuht*" (правильний, справедливий), "*gewuht*" (хотів би). Звук "s" на письмі передається буквою "z": ("*uueiz*" (знати), "*heizsit*" (називатися), "*hiez*" (зветься), "*buoz*" (великий) і "s": "*faterlos*" (без батька), "*godes*" (Бог), "*santa*" (посилати), "*selbo*" (той самий), "*gisund*" (здоровий)).

Буквосполучення "th" у результаті другого пересуви приголосних відображає звук "t" на початку і в кінці слова. У сучасній німецькій мові "t" переходить у "d": "*Tho*" (**D**rauf), "*thuruksluog*" (**d**urchschlug), "*thanc*" (**D**ank), "*thanne*" (**d**ann), "*thero*" (**d**eren). Особливості орфографії свідчать про те, що не відбулася редукція голосних у кінці слова: "*einan*" (einen), "*thionot*" (dienet), "*gerno*" (gerne), "*gode*" (Gott), "*imos*" (es ihm), "*lonot*" (lohnnet), "*imo*" (ihm), "*lango*" (lange), "*holdon*" (Holden). Примітним є написання "h" на початку слова: "*Hluduig, her, Hilph, Harto, Hera, hin hio*".

У "Пісні" вживається *анафоричний артикль*, наприклад: "*Thaz gideilder thanne Sâr mit Karlemanne*" (пізніше владу він ділив із Карлманом) / "*Bruoder sîneto, Thia czala uuunniono*" (*Nominalsatz*) (своім братом, сумою радощів) (Wipf, 1992). У наведеному реченні потрібно звернути увагу на вживання означеного артикля "thia", який не залежить від дієслова, оскільки ним не керується. Це пояснює відсутність артикля. На нашу думку, тут йдеться про анафоричний артикль, тому що номінативне речення покликається на попередній контекст: сума радощів насправді означає те, що Людвіг поділяє трон зі своїм братом.

Анафоричний артикль з'являється в таких рядках: "*Thoh erbarmêdes got, Uuissier alla thia nôt*" (також Бог був милосердним, він знав повністю небезпечне становище) (Wipf, 1992). Зміст наступного номінативного речення "*thia nôt*" розкривається з попереднього контексту (вторгнення норманів до франків). Артикль тут використано анафорично. Наприклад, в одинадцятому рядку автор пише, що Франкську імперію приголомшив безлад, наприклад: "*Thaz rîchi al girrit*" (рейх / імперія вся руйнується), "*Stuol hier in Vrankôn*" (трон тут, у франків) (там само, 1992). "*Thaz rîchi*" посилається на рейх франків, що згадується в реченні "*Stuol hier in Vrankôn*". В іншому реченні "*Fand her thia Northman*" (наштовхнувся він на норманів) автор звертається до норманів, які боролися проти короля Людвіга. Іменник "*thia Northman*" апелює до слова на позначення тих норманів, які згадуються в рядках, на зразок "*Lietz her heidene man*" (залишив він язичників) та "*Heigun sa Northman / Harto biduuungan*" (там само, 1992).

Анафоричний артикль наявний у рядку "*Ther kuning reit kono*", тому що "*ther kuning*" згадується неодноразово "*Einen kuning uueez ich*" у пісні. Насправді йдеться про короля Людвіга, головного героя пісні. У наступному прикладі анафоричний артикль використовується разом із народним іменем, "*Spilodun ther urankon*" (сварилися франки), де народне слово "*urankon*" вводиться анафоричним артиклем, тому що автор покликається на народ, який згадується в рядку "*Thiot urankon*" (народ франків). У рядку "*Sîn uuarth ther sigikamf*" (його була переможна боротьба) слово "*Ther sigikamf*" потребує анафоричного артикля, тому що посилається на рядок, в якому описується боротьба між норманами і франками.

Варто зосередити увагу на особливості вживання абстрактних іменників у "Пісні". Наприклад, у рядку "*Dôt ni rette mir iz*" (якщо смерть не завадить мені) слово "*dôt*" є абстрактним іменником і не потребує артикля. Далі Людвіг пропонує Богу свої послуги "*Tho nam her godes urlub*" (тоді взяв він відпустку Божу). Функція означення родового відмінка "*godes urlub*" є дієвою. Родовий відмінок виконує детермінативну функцію, якщо він стоїть перед основним іменником. Якщо родовий відмінок стоїть після нього, тоді він виконує часткову функцію.

Означений артикль вживається з ім'ям і з додатком (апозицією), наприклад: "*Thanne sprah lûto Hluduîg ther guoto*" (тоді говорив голосно Людвіг Добрий). У цьому реченні артикль функціонує разом із слабким відмінюванням прикметника. У давньовісньонімецький період означеність експлікується в слабкому і сильному відмінюванні прикметника. Слабкі закінчення прикметників виконують індивідуалізовану (*individualisierende*) функцію (Szczeraniak, 2011, с. 68). Вона підтверджує, що певне посилання в давньовісньонімецький період визначалося завдяки слабкому відмінюванню прикметників, а пізніше – завдяки новому визначенню артикля (там само, с. 69). Наприклад, у реченні "*Giskerit ist thiu hieruuist*" (наше земне буття (за бажанням Христа) визначено (Wipf, 1992) абстрактний іменник "*thiu hieruuist*" вживається з індивідуалізованим артиклем, для того щоб солдати, які згадувалися в попередньому рядку, закріпилися як рефреренти запитами іменника. Виникає запитання, чому слово "*Dot*" стоїть

без артикля, водночас як "*thiu hieruuist*" має артикль. Причина полягає в синтаксичному розташуванні двох номінативних фраз. "*Dot*" є темою, і тому визначене тлумачення абстрактного іменника зберігається. "*Thiu hieruuist*" навпаки є ремою, де представлена нова інформація. Оскільки здебільшого невизначене тлумачення пов'язане з місцем, то необхідно використовувати індивідуалізований артикль для визначення референтів, якими є солдати.

У реченні "*Uuili her unsa hinavarth*" (хоче він нашої смерті) (Wipf, 1992) присвійний займенник "*unsa*" зберігає означене тлумачення і розпізнання референта. Наступний абстрактний іменник "*giuualt*" у реченні "*Thero habêt her giuualt*" (тому він має силу) стоїть без артикля, він не обчислюється, тому призначення артикля блокується. Референт від "*ergrethin*" у реченні "*Bi sinan ergrehtin bei seine Gnade*" (завжди при вашій милості) визначається присвійним займенником. Відтак у "Пісні" застосовується артикль, що виконує індивідуалізовану функцію. До того ж артикль вживається, коли абстрактний іменник обмежується присвійним займенником або родовим відмінком. Проте артикль у "Пісні" не використовується, якщо є присвійний займенник.

Іменник "*rat*" (порада) у реченні "*Ob hiu rat thuhti*" (якби була б допомога) король Людвіг розмовляє із солдатами і пропонує їм допомогу, є абстрактним іменником і часто вживається в давньоверхньонімецькій мові з дієсловом "*thunken*" зі значенням "потребувати допомоги" (Urmoneit, 1973 с. 130).

Слід зауважити, що показними особливостями "Пісні про Людвіга" є іменники-унікуми (*die Unika*), які вживаються зазвичай без артикля. Наприклад, слово "*god*" автор використовує десять разів, лише один раз вживається у формі "*got*" і без артикля (як і одиничний синонім "*thruhtin*"). Також слова, які позначають Бога тлумачаться як єдині та пишуться без артикля, наприклад: "*Holôda inan truhtîn, / Magaczogo uwarth her sîn*" (пан сам піклується про себе). У цьому випадку "*Magaczogo uwarth her sîn*" (став його вихователем) посилається на "*thruhtin*" (це синонім слова *Gott*) і вважається унікумом. Слово "*Krist*" вживається двічі без артикля, наприклад: "*Uuas erbolgan Krist:*", "*Sô lango sô uuili Krist:*" (Wipf, 1992). Назви країн, які позначають тільки специфічну країну, теж функціонують без артикля, наприклад: "*Stuol hier in Vrankôn*" (трон – тут у франків); "*Reit her thara in Vrankôn Ingagan Northmannon*" (іде верхи він до франків усупереч норманам) (там само, 1992). Як і очікувалося, іменник "*Vrankôn*" вживається без артикля, тому що посилається на назви країн. Насамкінець ім'я короля Людвіга "*hluduig*" пишеться без артикля. Отже, автор не послуговується артиклем перед іменниками-унікумами.

Однак автор використовує дієслова доконаного виду, які вживаються лише у двох часових формах (минулому та майбутньому). Дієслова теперішнього часу не вжито. Наприклад: "*Thaz gideilder thanne / Sâr mit Karlemanne*" (Wipf, 1992). (це розділив він потім / з Карлеманом). "*Thaz*" стоїть на початку речення в знахідному відмінку; це не іменник і не артикль, а вказівний займенник, що посилається на "*stuol*" у попередньому рядку. У наступному прикладі є два дієслова без додатка, "*Thaz ih hier gevuhiti, Mih selbon ni sparôti, Uncih hiu gneriti*" (там само, 1992) (тому що я тут веду бій, себе самого не бережу, допоки я вас не врятую).

Виразною ознакою мови віршованого тексту пам'ятки є збережене "j" після групи приголосних: "*Bruoder sinemo, Thia czala uuuniôno...*" (своїм братом, це безліч благ); "*So thaz uuarth al gendiôt, Koron uuolda sin god*" (Чемоданов, 1978, с. 38 – 39) (коли все це завершилося, Бог хотів його випробувати).

Нашестя норманів, про яких ідеться в "Пісні", було звичайним набігом вікінгів, а бій – основна її тема – невеликим зіткненням, перемога в якому не поклала кінця піратським походам скандинавів у прибережній області Німеччини. Битва при Сокурі зображена гіперболізовано засобами епічної стилізації: "*Snel indi kuoni. / Thaz uuas imo gekunni*" (бився він відважно і сміливо, / ратним володів він умінням); "*Suman thuruhskluog her. / Suman thuruhstah her*" (Wipf, 1992) (Когось б'є мечем, когось валить списом).

"Пісня про Людвіга" має першорядне значення як історичне джерело і як пам'ятка, що узагальнює уявлення освічених франків IX ст. про ідеального християнського короля. Його, осиротілого в дитинстві, виховує, закликає і підтримує Бог, і всі вчинки благовірного короля в радості і в горі слідує волі Божій. На перший погляд, у "Пісні" дві дійові особи – Бог і король. Крім того, є ще інші дійові особи: король і народ. Стосунки короля і народу (дружини) описуються в оригіналі формами двоїни, як було прийнято говорити про нерозлучних друзів, супутників, подружжя.

У "Пісні" чітко простежуються християнські уявлення про долю: язичники – "сіверяни" (*Northmannos*) послані народу франків, щоб нагадати про їхні гріхи, і ті люди, які несправедливо наживали багатство, були розбійниками та отримали можливість спокутувати свої гріхи і стати чесними людьми. Згода Бога, короля і народу приносить франкам перемогу, причому сполучною ланкою, що рятує країну від хаосу і відчаю, виступає благовірний король.

Таким чином, "Пісня про Людвіга" є зразком ранньої придворної поезії ліро-епічного характеру, створеного у фольклорному стилі за зразком хвалебних пісень, про які до нас дійшли лише історичні та літературні свідчення. Лексичні і синтаксичні особливості "Пісні" слугують мовними чинниками формування поетичних норм віршованих текстів давньовісньонімецького періоду.

1.3.5. Лексико-граматичні властивості "Мерзебурзьких замовлянь"

"*Merseburger Zaubersprüche*" ("Мерзебурзькі замовляння") належать до "низових жанрів" давньогерманської поезії, найбільш близьких до фольклору, які не припускають письмової фіксації. Велику цінність являють собою розрізнені між п'ятьма рукописами віршовані тексти заклинань (усього 12, вірші нерідко переплітаються з прозою), які дійшли до нашого часу. У навмисне "темних" текстах збереглися сліди язичницьких вірувань, нерідко дуже давніх. На давність заклинань вказують і деякі загальні особливості їхнього вірша і стилю (зокрема, використання поряд з алітерацією і рими), тоді як християнські елементи в них, навпаки, порівняно легко виокремлюються як пізніші додавання (молитовні вступи) і заміни язичницьких формул.

Фабулою першого заклинання є опис жінок-богинь, які в тексті оригіналу мають назву "*idisi*", наприклад: "*Eiris sazun idisi*" (якось сиділи жінки, сиділи

шановні там). Ці жінки "*suma hapt heptidun*" (деякі кували кайдани), "*suma heri lezidun*" (деякі військо зупиняли), "*suma chlubodun umbi cuoniouuidi*:" (деякі розв'язували пута) (Müller, 2007, с. 270). Прагматика замовлянь – звільнення воїна з полону і повернення його додому. Перша змова має форму заклинання – повідомлення про те, як діви втрутилися в хід битви: "*suma hapt hept idun, / suma heri lezidun // suma chlubodun / umbi cuoniouuidi // insprinc haptbandun / invar vigandun*" (Gafrik, 2013, с. 11) (одні кайдани плутали, інші – військо затримували, деякі розв'язували вузли, звільнився від пут, звільнився від ворога).

Урочистий стиль мовлення підкреслюється не тільки утвореннями типу "*haptbandum*" (пута / узи), який поєднує синонімічні пари "*hapt*" (кайдани) і "*band*" (узи) та формою алітераційного вірша, але й уповільненим темпом оповіді, повторами синонімів: "*hapt, haptbandum, cuoniouuidi; insprinc, invar*". Подібні слова часто вживалися в героїчному епосі.

Доцільно вказати на слово "*duoder*", що являє собою контамінацію двох вказівних часток "*duo*" і "*der*". Результат прогресивної асиміляції прослідковується на прикладі "*tuoder*" замість "*duoder*" ($m > d$). Єдиний приклад дифтонгізації германського "*ū > uo*" відтворено в слові "*cuoniouuidi*".

У другому замовлянні описано похід богів Фола і Водана "*Phol*" і "*Uuodan*" (інше ім'я – Бальдр) до лісу, де кінь Бальдра "*Balder's*" зламав ногу. Тоді для його зцілення збираються багато божеств давньогерманського пантеону, серед яких сам Водан, який замовляв пораненого коня "*thu biguol en uuodan, so he uuola conda*" (так добре, як він вміє). Чотири богині – "*Sinthgunt, Sunna, Friia, Vola*" – закликають пошкодження, намагаються вилікувати коня, але це могло зробити тільки верховне божество германців Водан, далі слідує магічна формула: "*ben zi bena / bluot zi bluoda, lid zi geliden, sose gelimida sin*" (*Blut zu Blut, Glied an Glied, als ob sie zusammengeleimt wären!*) (Müller, 2007, с. 270) (кістка з кісткою, кров з кров'ю, суглоб до суглоба приклеїлися).

Прагматикою замовляння є зцілення хворої або пораненої тварини. Для цього жанру властиве те, що в ньому згадуються численні персонажі міфологічного пантеону давніх германців. Замовляння підтверджують віру в надприродну силу слів. Змова сповнена духом язичницької міфології; зі стилістичного погляду дві змови приєднуються до епічної традиції, представляючи малі форми германської культової поезії.

Узагалі в загальногерманській мові існувало декілька різних номінацій для позначення жінок, які пізніше ввійшли до германських мов на зразок давньоверхньонімецьких слів "*frouwa, wip, quena, idis*". Лексема "*frouwa*" походить від індоєвропейського кореня "*per-*", що має значення "виходити, виступати, продовжувати рух" (Рокоту, 1997). Потім, як похідний від зазначеного кореня, з'явився корінь "*pro-*" зі значенням "вперед, спереду, той, хто йде попереду" (там само, 1997). Далі, як похідне від нього, виник корінь "*prowo-*", що поширився пізніше в усіх давніх індоєвропейських мовах. Таким чином, внутрішня форма цієї лексеми – "перша" з метафоричним значенням "пані", "володарка". Лексема "*quena*" не збереглася в сучасній німецькій мові, але походить від кореня "*gwen / gwon*", який має значення "жінка, заміжня жінка" (Мейє, 1952, с. 92 – 93).

На думку М. М. Маковського, слово "*Frau*" походить від кореня "*preus-*", "*prou-*" із значенням "лити воду, мити, текти", мотивуючи це тим, що в міфологічній свідомості жінка часто слугувала символом води (Маковський, 2004, с. 143 – 145). До того ж пропонується інший варіант етимології від індоевропейського "*puros-*" (зерна злаків), пояснюючи це архитиповими образами Великої Матері і Матері Землі. Автор наводить й інші варіанти етимологій. Саме слово "*Frau*" поєднується з індоевропейським коренем, що позначає вогонь, і тим самим вибудовується ланцюжок "*вогонь – домашнє вогнище – дім – берегиня домівки*" (там само, с. 92 – 93). Слід зазначити, що останній етимологічний ланцюг типологічно схожий з етимологією лексеми "*idisi*" з першого Мерзебурзького замовляння: давньоверхньонімецьке "*idisi*", давньоанглійське "*ides*" (жінки), але "*ad*" (вогнище).

Жінки "*idisi*" нагадують *dic* – пізніших германо-скандинавських жіночих божеств. До них входили норни, валькірії, дружини асів (асині) та ін. Іноді пов'язувалися з поняттям долі й цим подібні до слов'янських Рожаниць. Діси допомагали під час пологів і, можливо, сприймалися як божества родючості. У скальдійській поезії *discu* – знатні жінки з високого роду, але тут слово вжито в значенні "божество". Дослідники схиляються до думки, що в цьому заклинанні, як і в інших усних витворах германської культури, вони названі валькіріями. Також вважається, що пов'язувати "*idisi*" з культом "*matrones*" (матерів) не доречно (Смольницька, 2017, с. 145).

У "Мерзебурзьких замовляннях" номінації жіночих образів представлені власними іменами – "*sinthgunt, sunna, friia, uuola*". Зміст замовлянь свідчить про те, що жінки безпосередньо пов'язані з військовою сферою і володіють магичною силою. Лексична одиниця "*idis*" є реліктом, з часом вона безслідно зникла із лексичного складу німецької мови.

У другому "Мерзебурзькому замовлянні" найбільш яскрава група жіночих персонажів. Композиційно це виражається паралелізмом у синтаксичній будові фрази "*sinthgunt, sunna era suister*" (Синтгунт і Сунна, її сестра), "*friia, uolla era suister*" (Фрейя і Фолла, її сестра) і варіативним повтором (Топорова, 1996, с. 98 – 100). Це може вказувати на функціональну й типологічну подібність і спорідненість зазначених персонажів.

Перша пара жіночих божеств – Синтгунт і Сунна – солярні (сонячні) божества. Сунна (давньоверхньонімецькою мовою звучала "*sunna*" буквально "сонце") ототожнюється зі світилом. Синтгунт (давньонімецькою мовою "*sinthgunt < sint*" (шлях) і "*gunt*" (битва) буквально означає "на шляху є битва") також співвідноситься зі світилом (Топорова, 1996, с. 127 – 129). Певно, внутрішня форма цього власного імені вказує на властивість сонця переміщуватися в просторі. До того ж підкреслений зв'язок із солярним міфом, в якому, очевидно, Сонце протистоїть якомусь страшному чудовиську, яке хоче пожерти його і вступає з ним у бійку. Непряма вказівка на це вміщується в "Старшій Едді" (там само, с. 129), зокрема в пісні "Пророцтво вельви", де воно пов'язано з образом величезного вовка Фенріра (хтонічного чудовиська).

Невипадково в замовляннях згадується ім'я Водана (бог-заступник воєнних дій), оскільки згадування про нього часто трапляються в тих фрагментах, де йдеться про події, пов'язані з війною. Наприклад, "*thu biguol en uuodan, so he uuola conda*" (Müller, 2007, с. 270).

Існує така гіпотеза, що під іменем Синтгунт у "Мерзебурзьких замовляннях" "приховується" відомий давньогерманський герой-напівбог Сигурт (Зігфрід), який вступає в поєдинок із драконом. Цей факт можна інтерпретувати як один із епізодів солярного міфу. Зв'язок Зігфрида із солярною сферою і трактування його образу як образу "сонячного героя" неодноразово підтверджувалася в дослідженнях представників натурміфологічної школи (Жирмунский, 2004, с. 371).

Із контексту замовляння інша пара "*friia, uolla era suister*" (Фрея і Фолла, її сестра) стає очевидним, що Фолла – це помічниця або служниця Фрей. Теонім Фолла (*Volla*) співвідноситься з іменем *Phol* (інше ім'я Бальдра). Обидва імені походять від германського "*fullaz*" і індоєвропейського "*plnos*" і мають значення "повний / повна", а в переносному (метафоричному) значенні – "бути багатим на що, чим", "той, що несе життєву силу" (Топорова, 1996, с. 92). Богиня Фрея "*friia*" також належить до групи божеств – Ванів. Як і інші Вани, вона відповідальна за родючість і має стосунок до магії народження. Це дає підстави вважати, що жіночі імена виступають берегинями домашнього вогнища та життєвої сили, носіями магії та енергії родючості.

"Мерзебурзькі замовляння" визнані літературною пам'яткою давньоверхньонімецького періоду, мова і стиль яких підтверджують віру в надприродну силу слів. Вони вважаються джерелом формування поетичних норм німецьких віршованих текстів цього періоду.

1.3.6. Поема "Весобрунська молитва": своєрідності лексики та граматики

"Весобрунська молитва" ("*Wessobrunner Gebet*") (рукопис останньої третини VIII ст. або початку IX ст.) схожа з едичною піснею міфологічного циклу "Пророцтво Вельви", що змальовує космогонічну картину – початковий стан світу. Духовна література раннього Середньовіччя набула своєрідних рис, відображаючи переосмислення християнства в дусі міфологічних уявлень. Вона являє собою суміш християнської дидактики з елементами народної поезії. У палітрі безіменних майстрів слова є барви, які зникли в наступні століття середньовіччя.

У першій частині віршованого тексту (віршований 9-рядковий фрагмент з алітераціями), умовно названого "Весобрунською молитвою", перераховуються частини навколишнього світу, до того ж традиційні для язичницького культу "*ero*" (земля) і "*ufhimil*" (небо), "*mano*" (сонце), "*der mar̥o*" (місяць) і "*sterro*" (зірки), а також картини рідної природи: "*raum*" (ліс), "*pereg*" (гори) і "*sunna ni scein*" (прекрасне море). Тут панує настрій радості пізнання і сприйняття зримого світу, наприклад:

"*Do dar niuuht ni uuas
enteo ni uunteo,
enti do uuas der eino
almahtico cot
manno miltisto,
enti dar uuarun auh manake mit inan
cootlihhe geista.
enti cot heilac*" (Schlosser, 1970, с. 28).

Коли не було нічого,
без кінця і без краю
був тільки один
всемогутній Бог
разом з Господом,
також славні ангели
за давнини перебували
і Бог наш святий

Вступна формула являє собою традиційний епічний зачин: "*Dat gafregin ih mit firahim / firiuizzo meista*" (звістку мені оповістили люди, / дивну мудрість велику) (там само, с. 28). Можливо, з церковних книг безіменний автор "Весобрунської молитви" дізнався давню історію землі, йому розповіли її мудрі люди. Своєю гармонією і поетичністю віршований текст зобов'язаний традиційним художнім прийомам народної поезії. Другою частиною твору є коротка прозова молитва баварською говіркою до Бога Творця з проханням про мудрість, силу та допомогу протистояти злу. Прозова частина пам'ятки це молитва, з благанням дати істинну віру "*rehta galaupa*" та добру волю "*cotan willeon*", розум, мудрість і силу протистояти дияволу "*wîstôm enti spâhida enti craft, tiuflun za widarstantane ...*" (прогнати геть зло і сповнити волю) "*...arc za piwîsanne enti dînan willeon za gawurchanne*" (Kaczurowskyj, 2000, с. 10 – 11).

Поетична частина включає два рядки, опис хаосу до створення світу, коли

"*dat ero ni was noh ûfhimil,
noh paum noh pereg ni was,
ni nohheinîg noh sunna ni scein,
noh mâno liuhtha noh der mâreo sêo.
enti dô was der eino almahtîcȝ cot*"

ще не було землі й небес над нею,
не було гір і не росли дерева,
ні зорі, ні сонце не світили,
не сявав місяць над могутнім морем,
ще не було істот, та був усемогутній
Бог (там само, с. 10 – 11).

Якраз ця частина своєю віршованою формою, стислістю, напруженістю стилю примикає до традицій давньої поезії. Для вказаної пам'ятки властиві лексичні архаїзми: "*ero*" (земля), "*ûfhimil*" (верхнє небо). Ареальна характеристика пам'ятки визначається усуненням різних регіональних ознак – баварське оглушення проривних у "*pereg*" (гори), "*paum*" (дерево), "*cot*" (Бог) поєднувалося із середньовісньонімецьким непересунутим "*t*". Імовірно, до нас дійшла баварська копія франкського (рейнсько-франкського) оригіналу.

Молитві притаманні **апофатичні** (негативні) міркування про Бога. Апофатична теологія стверджує, що Бога можна віднайти, перелічуючи характеристики, які не є Богом. Аналізуючи "Весобрунську молитву", ми знаходимо окремі відмінності від давньовісньонімецької мови, а саме: збереження довгого "*ô*" ("*cootlihhe*"), яке дифтонгізується загальною для всіх діалектів формою дифтонга стало "*uo*"; пересув *b* → *p* ("*paum, pereg, galaupa*"), не піддалося пересуву "*t*", ("*dat*" (*daz*)); перехід дзвінкого "*b*" у "*p*" ("*galaupa*"), "*k*" в ("*almahtico cot, manake, cootlihhe, manac, cotan, craft, heilac*") (Müllenhoff & Scherer, 1873, с. 48).

Крім того, у поемі вжито *анафоричний повтор*, наприклад:

"*Dat gafregin ih mit firahim
firûuizzo meista, Dat ero ni uuas*

noh ufhimil

noh raum

noh pereg ni uuas, ni nohheinig

noh sunna ni sc ein, noh mano ni liuhtha,

noh der março seo"

enti do uuas der eino

almahtico cot, manno miltisto,

*enti dar uuarun auh manake mit
inancootlihhe geista.*

enti cot heilac" (там само, с. 48).

Звістку мені донесли люди,
дивну мудрість велику: що не було
в давнину землі,

ні вершини небесної;

ні дерева,

ні гір, ні зірки,

величного моря, і сонце ще не сяло,
місяця не було ще ...

був лише тільки

Господь всемогутній. І з Господом разом
ангели славні у давнину перебували.

І Бог наш святий ...

Характерними особливостями поеми є написання іменників з малої літери, наприклад: "*raum, ufhimil, sunna, cot, erda, kraft*". Як зазначалося вище, довгий [o:] в баварському діалекті зберігається найдовше та письмово позначається подвоєнним "oo": "*cootlihhe, coot*".

Літера "w" передається за допомогою подвоєнного "u" (*uu*): "*uuas* (was), "*firûuizzo*", "*uuarun*" (warum), "*piuuisanne*" (beweisen), "*uulleon*" (Wille), "*uuistom*" (Weisheit), "*gauurchanne*" (wirken). На початку слова "h" пишеться тільки перед голосними: "*himil*" (Himmel), "*heilac*" (heilig) (Müller, 2007, с. 200).

Літера "h" зберігається ще як гутуральний спірант (загальна назва для палатальних, велярних та лабіовелярних звуків), який використовується після складотворчого голосного, тобто в кінці слова і в середині слова перед голосними, наприклад: "*noh*" (noch), "*ih*" (ich), "*almahtico*" (allmächtig), "*gauuorahtos*" (wirkes), "*gauurchanne*" (wirken), "*rehta*" (recht), "*cootlihhe*" (herrlich), "*niuuhth*" (nicht), "*auh*" (auch). У баварському діалекті германський дифтонг "eu" перейшов в "eo", що письмово представлено: "*seo*" (See), "*enteo*" (Ende), "*uuenteo*" (Wende) (Müller, 2007, с. 200).

Не відбулася редукція голосних у ненаголошених позиціях: "*sunna*" (Sonne), "*mano*" (Mond), "*himil*" (Himmel), "*ganada*" (Gnade), "*liuhtha*" (leuchten), "*geista*" (Geister), "*forgapi*" (geben), "*galaupa*" (Glaube), "*uulleon*" (Wille), "*enti*" (und).

Літера *f* передається письмово літерою "f": "*forgapi*" (vergeben), "*forgip*" (vorgib). Доречно зазначити, що в поемі не зафіксовано написання літери *v* для позначення звука "f". Графічно представлено відбиття в системі сильних дієслів, наприклад: "*forgapi*" (vergeben), "*forgip*" (vorgib) (Müller, 2007, с. 200).

"Весобрунська молитва" започаткувала одну з епічних обробок біблійного міфу про створення світу, які були популярними в епоху раннього Середньовіччя. Безперечно, лексичні і синтаксичні художні засоби "Весобрунської молитви" стали важливими передумовами у формуванні поетичних норм німецьких віршованих текстів розглядуваного періоду.

1.3.7. Лексико-граматичні особливості поеми "Геліанд"

Найбільш значною пам'яткою давньосаксонської літератури є поема "Heliand" ("Геліанд"), написана в першій половині IX ст. *алітераційним віршем* і за змістом являє собою поетичний виклад євангельської історії, очевидно, на основі латинського перекладу Татіана. Автор поеми невідомий. У "Передмові" йдеться про те, що поема створена за наказом "благочестивого Людвіга Августа" (*Ludouicus piissimus Augustus*). Історики літератури бачили в ньому Людовіка Благочестивого (*Ludwig der Fromme*), короля франків у 813 – 840 рр. та імператора Заходу, проте припускають, що замовником міг бути сам Людвіг Німецький (843 – 876 рр.) (Haubrichs, 2004). У поемі робиться спроба пристосувати біблійне життя святих до героїчного епосу.

Віршований текст "Геліанд" складається з окремих розділів-пісень. Членування тексту обумовлено не тільки рукописною традицією, але й композицією тексту: початкові та кінцеві слова в кожному розділі або вміщують узагальнення представленого в розділі, або випереджають події наступних розділів, саме тут відбувається зміна сюжетної лінії.

На початку першої частини поеми автор описує дитинство та діяльність Ісуса до тридцяти років. У другій частині представлено хрещення Христа і його спокуси. Для цієї частини поеми характерна стислість тексту і його перестановки, що сприяє певному ефекту: перед читачем вимальовується як могутність Ісуса, так і глибина його вчення. Друга частина поеми завершується описом останніх дій і смерті Іоанна Хрестителя. Епізод зцілення двох сліпих під Ієрихоном супроводжується алегоричним коментарем, яке запозичено з відомих тлумачень Святого Письма: це зцілення символізує звільнення людства завдяки втіленню Христа.

Необхідно зазначити, що автор часто вводить до тексту "Геліанда" невеликі зауваження-парентези, підсумуючи вищесказане, розташовуючи їх в кінці розділів. Проте в цьому випадку поет особливо підкреслює алегоричне значення зцілення двох сліпих, у якому він вбачає "зображення всього плану спасіння" (Weber, 1927, с. 38).

Звертання автора до алегоричного тлумачення залишається лише невеликим фрагментом у поемі і не відіграє значної ролі в змісті віршованого тексту і його функціонування, оскільки пізнавальна та релігійно-просвітницька цінність віршованого твору полягає передусім у передачі вчення Христа і в розповідях про події, які супроводжують його проповідь. І справді, алегоричні елементи, на які спирається поет, перетворені в "Геліанді" в різноманітні описи й настанови (Корышев, 2006).

У третій частині поеми центральним фрагментом є воскресіння Лазаря, яке закріплює віру в божественну природу Ісуса. Поетична пам'ятка закінчується повчанням про кінець світу і Страшний суд, далі слідує опис страти Ісуса і подій, що їм передують.

Лексичний склад віршованого тексту "Геліанда" досліджували (Гухман & Семенюк, 1983; Корышев, 2005; Hagenlocher, 1975; Ilkow, 1968; Ohly-Steimer,

1955/1956; Sehr, 1966). Лексика поетичної пам'ятки має надрегіональний характер, тому вона відкрита для тенденцій до вирівнювання первинних діалектних ознак.

Віршована поема "*Heliand*" не тільки за формою, але й за змістом відповідала місцевим умовам: Христос називається то королем "*cuning*", то ватажком дружини "*drohtin*", то володарем "*waldand*"; його учні іменуються дружинниками "*degen*". Поема багата на епітети, що є характерним для раннього Середньовіччя (Ходаковська, 2017а, с. 125). "Епітет притаманний і поезії, і прозі; у першій він є звичайним і рельєфним, відповідає піднесеному тону мовлення. Епітет – однобічне визначення слова, яке або оновлює його номінальне значення, або посилює, підкреслює будь-яку характерну властивість предмета" (Веселовский, 1989). О. М. Веселовський виділяє дві групи епітетів – тавтологічні і пояснювальні. У поемі переважає друга група. Тут можна виділити сім основних епітетів, що описують Христа: "*hêlag*" (святий), "*mahtig*" (могутній), "*rîki*" (великий, багатий), "*mâri, sâlig*" (блаженний), "*gôd*" (Божий), "*liof*" (шанувальний, улюблений).

Із трьох синонімів, що позначають *небо*, два "*heþan i radur*" – етимологічно тотожні давньоанглійським "*heofon*" і "*rodor*"; третій – "*himil*" трапляється тільки в давньоверхньонімецьких віршованих пам'ятках. У "Рятівнику" в складних утвореннях, типових для епічної традиції, вживаються як "*heþan*", так і "*himil*": "*heþan-kuning*", тотожну давньоанглійському "*heofon-cuning*" (Господь), буквально ("небесний король"), "*heþan-rîki*" (небесне Царство), але функціонують і "*himil-kuning*", "*himil-rîki*", тотожній давньоверхньонімецькому "*himil-rîchi*" в Отфріда (Гухман & Семенюк, 1983, с. 35). Безперечно, спільність із давньоанглійськими зразками домінує. Зокрема, є випадки, коли із загальногерманським словом межує верхньонімецький синонім: "*mid thînun fôtn an felis bispurnan, an hardan stên*" (твоїми ногами спиратися на скелю, на твердий камінь); "*stên*" і "*felis*" фактично є синонімами, перше слово належить до загальногерманської лексики, друге трапляється тільки у верхньонімецькому ареалі; уведення "*felis*" пов'язано з варіюванням у межах алітераційного вірша, з прийомом так званого підхвату. Також дві лексеми – "темний, похмурий" і "темнота, темний" – перша лексема регіонально не обмежена, друга – пов'язана з німецьким ареалом. Для співвідношення з верхньонімецькою традицією показовими є також алітераційна пара "*glîtandi glîmo*" (блискуче сяяння), де обидві лексеми вживаються тільки у верхньонімецькому ареалі. Таким чином, поєднання двох мовних стихій притаманне авторів поєми. Поема "Рятівник" нараховує до 6 000 віршів і викладає Новий Заповіт у традиційній формі алітераційного вірша.

Автор широко використовує специфічні для епічної поеми прийоми словесної творчості, так звані *кенінги*, синонімічні повтори, архаїчну лексику. *Кенінг* складався з двох частин (сполучення двох іменників або складання двох іменників) і був метафоричним позначенням замінного поняття (Жлуктенко & Яворська, 1978, с. 97). Вони однотипні кенінгам давньоанглійської і давньоісландської епічної поезії; наприклад, кенінги на позначення вождя: давньосаксонське "*bôg-geþo*" (той, хто дарує кільце), давньоанглійське "*beag-gyfa*" (той, хто дарує кільця), давньоісландське "*baug-broti, hring-broti*" (той, хто

ламає кільця); давньосаксонське "*mêd-geþo, mêdom giþo*" і давньоанглійське "*maðum gifa*" (той, хто дарує коштовності); кенінги, які позначають рану, – давньосаксонське "*billes biti*" і давньоанглійське "*billes-bite*" (укус меча), а також кенінги, що позначають воїна, – давньосаксонське "*helm-berand*" (той, хто несе шолом) і давньоанглійське "*helm-berend*", але й "*lind-haebbende*" (той, хто має щит). У найбільш вживаних кенінгах тотожним є внутрішня структура фразеологічної моделі, а іноді і сам етимологічний склад її компонентів.

Виходячи зі змісту поеми, її автор був освіченим кліриком і водночас володів системою традиційних стилістичних прийомів германської епічної поезії. Найімовірніше, поема була розрахована на світського читача або слухача, – навіть Ісус, головний "герой" поеми, нагадує конунга з германських епічних оповідей. "*Drohtin*" (вождь, пан, володар) називає автор Ісуса, етимологічно слово пов'язано з давньоанглійським "*dryht*" (дружина), давньовісньонімецьким "*truht*"; також давньоанглійським "*dryh-ten*", давньовісньонімецьким "*truhtin*" (вождь, пан, володар). "*Drohtin god*" (Господь Бог від латинського "*pater caelestis*"). В епосі згадується, що Ісус походить від "кращого роду", він "*mahtig drohtin*" (могутній вождь, володар). Йосиф характеризується як людина благородного походження "*gôdes cunnies man*", а Діва Марія – благородна жінка "*diurlîc uuîf*".

У поемі використано таку стилістично-марковану лексику: складні слова "*sêolîðandi*" (ті, які подорожують морем) (це утворення трапляється також у "Пісні про Гільдебранда"), "*lagulîðandi*" (ті, які подорожують морем); обидва складних слова утворені за тою самою структурною моделлю. До стилістично маркованої лексики належить "*irminman*" (людина), у "Пісні про Гільдебранда" – "*irmindeot*" (народ, люди), "*irmingot*" (Бог людей, великий Бог), у "Беовульфі" – "*eormen-grund*" (всесвіт), "*eormen-cyn*" (людство); перший компонент у формі "*içrmun*" з'являється в "Едді" в "*içrmun-grund*" (у значенні "земля" – всесвіт) і "*içrmun-gandr*" (велика палиця або вовк-велетень) як поетичне найменування (кенінг) легендарної змії Мідгарда, на якій тримається всесвіт.

Загальні риси стилістично-маркованої лексики віршованого тексту "*Heliand*" пов'язані з лексикою давньоанглійської і давньоісландської епічної поезії. Це результат взаємодії різних факторів: вплив успадкованих прийомів і структур, які витворилися в процесі інтенсивного контактування германських племен, що відбувалися в походах проти Риму; вплив одного народу на інший; діяльність давньогерманських співців, скопів, які подорожували від одного королівського двору до іншого. Найбільш значна спільність стилістичномаркованих пластів мови в німецько-саксонській і давньоанглійській поезії спричинена не тільки загальними культурними зв'язками, що розвивалися у VIII – IX ст., але й генетичною близькістю мови і культури німецько-саксонської групи племені з іншими племенами.

Проблеми віршованого тексту "*Heliand*" докладно розглядаються в роботі А. Хойслера (Heusler, 1920, с. 1 – 48), а його синтаксичні структури досліджував О. Бегагель (Behagel, 1897). Доцільно вказати, що в поемі наявні складнопідрядні речення з ускладненою структурою, які часто вміщують непряме мовлення. Враження жвавості, глибокого почуття створює пряме мовлення, яке безпосередньо впливає з непрямого мовлення і часто до нього апелює.

У "Геліанді" вживаються підрядні речення часу, наприклад: "*thô sie that geld **habdun**, erlos an them alaha, sô it an iro êuua gibôd, **gilêstid** te iro landuuîsun, thô fôrun im eft thie liudi thanan...*" (після того, як вони відплатили людям у храмі, як цього вимагає їхній закон, за традиціями країни, тоді вони знову йшли від тих людей геть); "*That uuerod ôðar béd umbi thana alah ûtan, Ebereo liudi êr the frôdo man **gifrumid habdi** uualdandes uuilleon*" (друга частина народу – іудеї – купчилася біля храму, іудеї, до тих пір поки навчена досвідом людина не завершила волю Всемогутнього).

До речі, у "Пісні" найбільш часто використовуваний варіант "*than habdun* + дієприкметник II" (тоді, потім) або "*habda tho* + дієприкметник II" (тоді, потім) (Бондарь, 2016, с. 89). При цьому здебільшого перед конструкцією в такому синтаксичному оточенні і після неї йде опис події, перерахування дій, що передаються претерітними дієсловами, наприклад: "*That uuas Satanase tulgo harm an is hugi: afonsta hebanrikies manno cunnie: uuelda thô mahtigna mid them selbon sacun sunu drohtines, them he Âdaman an êrdagun darnungo bidrôg, that he uuarð is drohtine leð, bisuuêc ina mid sundiun – sô uuelda he thô selban dôn hêlandean Krist. **Than habda** he is hugi fasto uuidthana uuamscaðon, uualdandes barn herte sô **gihêrdid**: uuelda hebenríkî liudiun gilêstean*" (Behagel, 1984, с. 43) (Сатана дуже засмутився: заздрив, що рід людський був у Царстві небесному, бажав сильного, Сина правителя, тими самими спокусами спокусити, якими він колись підступно обдурих Адама, щоб той став печалю для свого пана, спокусив його гріхами, таким чином, він сам хотів погодитися з рятівником Христом. **Тоді** він направив дух свій проти лукавого, Сина Всемогутнього, серце так **зміцнив**: хотів Царство небесне людям донести).

У такому синтаксичному оточенні найбільш чітко втілена результативна семантика конструкції: підкреслено рішучість, прийняття будь-якого важливого рішення. Саме ця подія відбувається на фоні непомітних, менш важливих подій, що виражаються претерітними формами.

У віршованому тексті є також конструкція "*habda* + дієприкметник II", яка вжита відразу після прямої мови, наприклад: "*Thar uuilliu ic imu an reht uuesan mildi mundboro, sô huemu sô mînun hîr uuordun hôrid endi thiû uuerc frumid, thea ic hîr an the-sumu berge uppan geboden hebbiu. **Habda** thô te uuârûn uualdan-des sunu **gelêrid** thea liudi, huô sie lof gode uuirkean scoldin*" (Бондарь, 2016, с. 90) (Відтепер я хочу бути йому милосердним заступником, кожному, хто тут мою промову зрозуміє і здійснить справи, про які я тут на цій горі вимагаю. Навчив воістину Син Всемогутнього людей, як потрібно їм хвалу Богу віддавати). Уживання конструкції в такій позиції свідчить про те, що вона не може функціонувати як плюсквамперфект на позначення передування одної події щодо іншої. Очевидно, цей приклад демонструє результативну семантику знаходження об'єкта в новому становищі завдяки дії суб'єкта. За такої інтерпретації дієприкметник виступає ядром вторинної предикації. На думку О. О. Смирницької, відсутність узгодження навряд чи можна розглядати як показник ідіоматичності в давньоанглійській і давньосаксонській, зокрема в "Геліанді": утворення нефлективних дієприкметників від дієслів, які позначають

граничні процеси, що приводять до наявності об'єкта в особі (рідше в іншого об'єкта), тобто до "володіння" в широкому розумінні слова, є свідченням слабкого ступеня ідіоматичності подібних конструкцій (Смирницкая, 1977, с. 27 – 35).

У давньосаксонській мові, якою була написана поема "Геліанд", одним із можливих показників відносного підпорядкування є використання "the" (Пименова, 2014, с. 101), наприклад: "*Thô sprak thar ên gifrôdot man, the sô filo consta uuîsaro uuordo*" (Cathey, 2002, 225 рядок) (тоді сказала там одна вчена людина, яка так багато знала мудрих слів). Давньосаксонське "the" збігається з короткими формами вказівного займенника "цей, той", наприклад: "*an them selbon daga, the*" (там само, 587 рядок) (у той день, коли); "*sâlige sind ôc, the sie hîr frumono gilustid*" (блаженні також ті, хто тут благого бажають) (там само, 1308 рядок).

Мовна своєрідність давньосаксонських відносних речень спонукає окремих авторів переосмислити генезис саме відносної частки. Так, у граматиці О. Бехагеля і Й. Галле згадується про приєднання відносного речення вказівним займенником або відносною часткою "the", "що виникла із форми називного відмінка однини чоловічого роду цього займенника" (Gallèe, 1891, с. 86). У парадигматичному морфологічному аналізі неважко встановити, що "the" як показник відносного підпорядкування здебільшого використовується в позиціях тих граматичних форм займенників, які допускають "the" як короткого варіанта. Такими формами є "thê" (чоловічий рід, називний відмінок, однина), "thê, thea, thie, thia" (чоловічий рід, називний і знахідний відмінки, множина) (Braune, 1989, с. 57). До того ж "відносне" the регулярно замінює форми "thea, thie, thia" (Braune, 1989, с. 57; Gallèe, 1891, с. 85; Holthausen, 1921, с. 117) (жіночий рід, називний і знахідний відмінки, множина), для яких фіксуються варіанти "thê, tha" (Gallèe, 1891, с. 85; Holthausen, 1921, с. 117).

Повна займенникова форма, як і особовий займенник, спостерігаються в безсубстантивних реченнях "*hi beginna thero girnean, thiu imu gegangan ni scal*" (Cathey, 2002, 1481 рядок) (Він починає бажати ту, яка йому належати не повинна): – "*Ik uuilliu sie selbo nu lôsien mid mînu lîbu, thea hêr lango bidun*" (там само, 3539 рядок). Усього в "Геліанді" нараховується чотирнадцять безсубстантивних речень. Речення із субстантивним антецедентом (повна займенникова форма) (термін А. А. Залізник, Е. В. Падучевої) (Залізник, Падучева, 1997, с. 72), що не супроводжуються узгодженим вказівним займенником, з'являються значно частіше, наприклад: "*ueros gnornodun, thia fan Galilea mid im gangan quâmun*" (мужи сумували, які / ті із Галілеї з ним прийшли) (Cathey, 2002, 5516 рядок). У реченні "*thia suârun sundeon, the sie im êr selbon gidâdun*" (Cathey, 2002, 3655 рядок) (ті тяжкі гріхи, які вони раніше скоїли) слово "the" виступає регулярним елементом підпорядкування (субстантивний антецедент із повною формою вказівного займенника) (Пименова, 2014, с. 105).

У субстантивних реченнях поеми спостерігаються відхилення, пов'язані із синтаксичною будовою речення і тексту, зокрема з анафоричними й катафоричними зв'язками показника підпорядкування. Зокрема, займенник у називному відмінку замінюється на займенник у називному відмінку з повним

займенником у підрядному реченні, коли антецедент (той, що передує) повторно анафорично підхоплюється синонімічним іменником або займенником у реченні, що слідує за підрядною відносною частиною, наприклад: "*thie rincos, thie hîr rehto adômiad, ne uilliad an rînun beswîcan*" (Cathey, 2002, 1311 рядок) (ті мужі, які тут справедливо судять, не бажають таємно обманювати людей, коли вони присутні на суді). З "*Thie rincos*" (ті мужі) анафорично співвідноситься не тільки відносний займенник "*thie*", але й особовий займенник "*thie*" (вони) в наступному підрядному реченні або в реченні "*thea dâdi, thea he sô derbea gifrumide*" (ті справи, які він, такі злі, вчинив). У цьому випадку повний займенник, який з'являється на місці очікуваного "*the*", корелює не тільки з повною займенниковою формою, але й катафорично відсилає його до узгодженого з ним прикметника "*derbea*", слугуючи проміжною синтактико-морфологічною опорою. Подібні випадки представлені в рядках 1568, 3430, 3658 пісні "Геліанд". Давньосаксонське "*the*" у відносних реченнях поеми зберігає морфологічні й анафоричні зв'язки з корелятивним вказівним займенником головного речення.

Визначальним напрямом розвитку підрядності в давньосаксонській мові є морфологічна неузгодженість займенника відносного речення з повною займенниковою формою головного. У мові поеми підтримується типологічно релевантна різниця субстантивних і безсубстантивних речень, формування відносної підрядності, що відбувається за різних причин (Пименова, 2014, с. 112).

Особливості морфології докладно описані в "Давньосаксонській граматиці" Й. Галле (Gallée, 1993). Стилістичні особливості поетичної пам'ятки вивчав Б. Совінські (Sowinski, 1982).

Одним з основних джерел "Геліанда" є компіляція з чотирьох Євангелій "Діатессарон" (діатессарон – назва євангелійської гармонії), укладеної Татіаном у 170 р. із використанням чотирьох канонічних Євангелій і, можливо, деяких неканонічних джерел. Татіан створив єдину оповідь про життя і вчення Ісуса Христа, уникаючи при цьому повторів і узгоджуючи паралельні місця. Віршований текст достатньо повно відображає євангельську оповідь про життя і діяльність Ісуса.

"Геліанд" складається з 5983 алітерованих рядків. Алітерація припускає однаковий початок слів, звуків або букв, наприклад, уривок із поеми ("Отче наш"):

"Fadar is ūsa, firihō barnō

The us an them hōhon himilo rikea" (В. В. Левицький, 2008, с. 133).

Розглядувана поема пов'язана з ім'ям франкського імператора Людовіка Благочестивого (814 – 840 рр.), який прагнув зробити євангельські тексти в тій чи іншій формі доступними всім підданам німецького походження. За легендою, Людовік доручив якомусь відомому на той час саксонському поетові переказати у віршах зміст Старого і Нового Заповітів. Відповідно до іншої, більш пізньої версії легенди, це був простий селянин, який уві сні отримав наказ скласти поему. Відзначимо, що уві сні отримує одкровення і преподобний Роман Сладкоспівець, і англосаксонський співак Кедмон.

Особливістю віршування поеми "Геліанд" є алітераційний вірш, в якому часто (але не завжди) перший звук (або склад) попереднього слова відповідає

першому звуку або складу наступного слова, наприклад, повтор *h* на початку таких слів: "*hringa, hiltiu, hwedar, hregilo, huitte*" (Ходаковська, 2017b, с. 87). Віршування побудовано на кількості основних наголосів. У кожному напіввірші може бути два, максимум три наголошених основних склади.

Наступною важливою формальною ознакою поеми є *хакенштіль* (*Hackenstil*). У віршуванні це називається анжамбеман (перенесення, мінливий рядок), тобто "збіг синтаксичної паузи, зупинки, з ритмічною – кінцем вірша, напіввірша, строфи" (Гаспаров, 1987, с. 25). Наприклад, "*Ik mag thi filu seggan / Uuârun uuordun, / thar her undar thesumi uueroode standad / Gesîdos mine, thea ni mô tun suelten êr, / Huerben an hinenfard êr sie himiles liocht, / godes rîki sehat*" (3103–3107 рядки) (Cathey, 2002).

У поемі простежується вплив давньогерманської народної поезії: одна і та ж думка повторюється в різних варіаціях, повторюються епічні формули та ін. При виборі епізодів для переказу автор враховує смаки публіки. Євангельська історія розповідається за допомогою образів, зрозумілих місцевим жителям: пастухи, які слухають благу звістку ангелів, перетворилися в тексті "Геліанда" в конюхів; спокуса Христа відбувається не в пустелі, а в лісі; Нагірна проповідь представлена як нарада князя з дружиною. Дійові особи євангельської розповіді типологічно схожі з героями епосів, чії титули, поведінка, спосіб мислення відповідали нормам, прийнятим у вищих колах німецького суспільства раннього Середньовіччя. Христос виступає тут як "Правитель", "Син Правителя", "Господар народів", "Хранитель землі", "Небесний конунг", Богородиця – як "Жінка зі знатного роду", "найкраща Дружина", апостоли – як "вільні мужі", "вірнопіддані люди на землі", "витязі вірні міцні", які повинні боротися за свого Пана. Ірод представлений як "васал імператора", "дарувальник обручок", що пиячить з дружинниками, "друзями кільця", послі від фарисеїв – "герої, мужі мудрі", а Юда – "невірний воїн, невірний васал".

Віршована поема "Геліанд" важлива для давньовісньонімецького періоду не тільки тому, що є джерелом німецької поезії, але й тому, що ці джерела – біблійні та християнські. Значущість цієї поетичної пам'ятки в тому, що стилістика і техніка давньогерманського віршування слугує християнству: Христос є небесним "конунгом", а Іоанн Предтеча – "найкращим служителем". Проаналізована віршована поема свідчить про силу християнської Європи, простодушної і одночасно глибоко цілісної та мудрої віри германських народів.

1.3.8. Лексико-граматичні ознаки "Страсбурзьких клятв"

У ранньому Середньовіччі єдиної німецької мови не існувало зовсім. Її заміняли говори і діалекти. Давньовісньонімецький мовний період триває з VIII ст. до XI ст. Саме в цей період відбулося остаточне розмежування старовісньонімецької і старофранцузької мов на території Священної Римської імперії німецької нації (Кальниченко & Панченко, 2017, с. 82). Найстарша писемна пам'ятка цього періоду – відомі "*Straßburger Eide*" ("Страсбурзькі клятви", IX ст.). Німецька мова до початку XI ст. не мала своєї письмової форми, тому що у всіх сферах громадського життя – історіографії, літературі, науці – використовувалася латина, однак вона поширювалася в розмовному спілкуванні.

Стан розвитку німецької мови до початку XI ст. відомий нащадкам саме завдяки титанічній діяльності ченця Ноткера. Він увійшов в історію як історик, перекладач філософських та віршованих текстів, зокрема "Розради від Філософії" Боеція та "Буколіків" Вергілія. Автор ефективно передав найскладніші думки та найтонші поняття з латини на оновлену і зрозумілішу для більшості німецьку мову. Можна стверджувати, що Ноткеру також належить величезна заслуга в описі формування сучасної йому німецької мови, зокрема системи її наголосу, граматики, правопису. Від Ноткера веде свій початок письмова німецька мова (Кальниченко & Панченко, 2017, с. 82 – 83).

14 лютого 842 р. Людовік Німецький і Карл Лисий у прагненні покласти край міжусобній боротьбі прибули разом зі своїми військами до Страсбурга для утворення союзу проти Лотара. На Ринковій площі міста були виголошені клятви (в історію вони увійшли як "Страсбурзькі клятви"), що знаменували собою важливу віху в європейській історії. По-перше, боротьба за спадок Каролінгів тепер мала інший характер. По-друге, ці клятви стали першими документами, які засвідчили той факт, що мешканці східних та західних територій імперії франків говорили різними мовами. "Страсбурзькі клятви" стали одним із найдавніших свідчень розпаду єдиного латиномовного простору.

Клятва, яка була прочитана Людовіком Німецьким перед військом Карла: *"In Goddes minna ind in thes Christianes folches ind unser bedhero gealtnissi, fon thesemo dage frammordes, so fram so mir Got geuuzci indi mahd furgibit, so haldih tesan minan bruodher, soso man mit rehtu sinan bruodher seal, in thiu thaz er mig sosoma duo; indi mit Ludheren in nohheiniu thing ne gegango, zhe minan uuillon imo ce scadhen uuerhen"* (Müller, 2001, с. 44).

Далі клятва представлена німецькою мовою: *"Um Gottes Liebe und um der Christenheit und unser aller gemeinsamen Heiles willen, von diesem Tag an, soweit mir Gott Wissen und Vermögen verleiht, so werde ich diesen meinen Bruder Karl unterstützen, sowohl durch Hilfe als auch in beliebiger Angelegenheit, so wie man von Rechts wegen seinen Bruder unterstützen muß, wofern er mir das gleiche tut, und mit Lothar werde ich nie irgendein Abkommen schließen, welches mit meinem Willen diesem meinen Bruder Karl zum Schaden erreichen könnte"* (Strassburger Eid). (В ім'я любові до Бога і в ім'я християнського народу і нашого загального порятунку з цього дня й надалі, наскільки Бог мудрість і владу мені дає (або: дав), так врятую я цього свого брата Карла і в допомозі в кожній справі, як свого брата рятувати потрібно з тим, щоб він мені так само робив, і з Лотарем жодного договору не укладу, який за моєю волею моєму братові Карлу в збиток був би) (переклад – Н.Х.).

Перші дослідження "Страсбурзьких клятв" датуються XIX ст. У *"Monumenta Germaniae Historica"* (II, 666) вміщено дослідження Грімма про "Страсбурзькі клятви". Пізніше Гастон Баррі досліджував текст Нітгарда з лінгвістичного погляду. Наприклад, значення першої і третьої особи множини теперішнього часу чітко виражалось самою словоформою, перша особа множини *"bint – a – mes binden"* (wir, sie), не друга особа множини, а третя особа множини *"bint – a – nt"*.

Мова клятви Карла Лисого відображає риси рейнсько-франкського діалекту, зокрема вживане "d" у "mahd" (сила), "bruodher" (брат), "uuerdhen" (статі). На стику фонетики і морфології випадає флексія однини чоловічого роду: "Batwin" (календар), "diakon / diakun" (грамоти). У сфері морфології спостерігається уподібнення основ на "-u" до класу основ на "-a", наприклад: "Friparekeis" (календар), "Sunjefridas" (грамоти), "diakon" (чоловічий рід – a) < diakaunus (чоловічий рід – u). Для лексики готського церковного приходу характерно позначення священника словом "papa" (календар, грамоти), на відміну від готського слова "gudja" (вульфліанський переклад).

Давньовісньонімецька мова була більш розвиненою у сфері відмінювання. До X ст. німці послуговувалися в мовленні великою кількістю закінчень. Пізніше голосні в кінці слова перестали вимовлятися – це і стало початком уніфікації типів відмінювання. Остаточо система відмінювання розпалася в середньовісньонімецький період. Саме тоді в німецькій мові з'явилися артиклі.

Варто наголосити, що "Страсбурзькі клятви" є символом розпаду єдиного латиномовного простору, успадкованого від Римської імперії і збереженого в епоху варварських королівств. На зміну йому з'явилися нові нації Європи – в нашому випадку – французька і німецька. Саме в лютому 842 р. давньогерманська мова (нащадок сучасної німецької мови) стала вперше використовуватися в офіційному оточенні та зафіксована в писемному джерелі.

Двомовність "Страсбурзьких клятв" свідчить про мовний поділ, і з того часу починається еволюція давньовісньонімецьких племінних діалектів, що стали основою німецької мови.

Значення "Страсбурзьких клятв" 842 р. полягає в тому, що вони наочно продемонстрували факт реального існування мовних кордонів і реального нерозуміння населенням зарейнської Німеччини романського прислівника. Але це зовсім не свідчить про виникнення середньовісньонімецької народності і про її самоідентифікацію. Сучасники називали Карла Лисого "rex Galliae" (король Галлії), а Людовіка Німецького – "rex Germaniae" (король Німеччини).

Важливим фактором формування поетичних норм "Страсбурзьких клятв" є те, що вони стали одним із найранніших свідчень того, що єдиний латиномовний простір, успадкований від Римської імперії, почав поступатися новим націям (французькій і німецькій). Мови цих націй використовуються на офіційних перемовинах. Разом з утворенням нації формується національна мова. Усі національні мови обов'язково мають норми, тобто історично сформовані та суспільно усвідомлені стандарти.

1.3.9. Фонетичні та лексико-граматичні риси язичницького епосу "Старша Едда"

Язичницький (релігійно-міфологічний) епос має свої норми, які спиралися на давні традиції. Спочатку його зразки побутували в усній формі, що обумовило їхню варіативність. Поява писемності надала можливості записати й обробити тексти. Більшість перших записів пам'яток було втрачено.

До язичницького епосу середніх віків зараховують міфи, легенди і перекази варварських племен, що заселяли Європу в період раннього Середньовіччя. Характерними рисами цього літературного явища можна вважати:

- 1) наявність архаїчного пантеону богів і міфологічної моделі світу, представлених у текстах, розрахованих на усне репродукування;
- 2) наявність фігури героя-богатиря, що втілює силу, могутність і велич племені (Назарова, 2016, с. 17).

Одним із головних завдань ранньої християнізації Європи була заборона всього язичницького, і таким чином, епос варварських племен або не зберігся, або дійшов до нас неповністю часто – з християнськими вкрапленнями. Найменш спотвореним виявився епос ірландців, ісландців і скандинавів. Саме ісландці й скандинави донесли до нас епос давніх германців.

Давньогерманський епос формувався в епоху Великого переселення народів (V – VIII ст.), проте фіксувався він приблизно в IX – XI ст. і пізніше. Боротьба з язичництвом, що була поширена в Центральній Європі, призвела до того, що давні легенди збереглися здебільшого на південному побережжі Скандинавії. Проте в епоху вікінгів (VIII – IX ст.) інтерес до них був втрачений. Ті норвежці, які дорожили колишніми традиціями і свободами, переселяються в Ісландію, тому більша частина германських легенд зберіглася саме там. Записи скандинавських переказів фіксують значно багатший міфологічний матеріал. До того ж кельтські саги – прозові твори, епічні ж легенди північних народів оформлені поетично. Головною літературною пам'яткою язичницького епосу германців є "Старша Едда".

Установлено, що "Старша Едда" ("Королівський епос") написана в Ісландії у другій половині XIII ст. і, можливо, являє собою список із більш давнього рукопису, про який нічого не відомо. Здебільшого частини пісні створені в X ст. давньогерманським *алітераційним тонічним* віршем (Назарова, 2016, с. 26). До того ж "Старша Едда" написана в поетичній формі, складається з пісень, що повідомляють про початок світу і богів, прослідковують смисловий взаємозв'язок навколишнього середовища світу і людини, в якому вона відчуває себе частиною космосу.

"Едда" (давньоісландське *Edda*, у множині – *Eddur*) – основний твір герmano-скандинавської міфології. Не відомо, чому книга Сноррі Стурлусона (1179 – 1241 рр.) отримала назву "Едда". У лінгвістиці існує три версії походження цього слова:

- 1) "Едда" походить від слова "Одді" – назви хутора, де виховувався Стурлусон і, ймовірно, використав цю назву для своєї книги, тобто "Книга Одді";
- 2) "Едда" означає "поетика";
- 3) слово "Едда" трапляється в одній давньоісландській пісні, де має значення "прабабуся" (Стурлусон).

У титулах Едд відображено авторів, що записали пісенно-поетичний фольклор і міфи вікінгів, які проживали в Ісландії в VIII ст. Зокрема, "Старша Едда" (*Saemundar Edda*) записана християнським ченцем Саймундом, "Молодша Едда" (*Snorra Edda*) – ісландським істориком і поетом Сноррі Стурлусоном у XIII ст. (Романова, 2017, с. 54).

Побутує думка, що "Старша Едда" є таємним Божим ученням давніх германців і всіх індоєвропейців (Schimmelmann, 1985). Така відповідність забезпечує зв'язок названих народів із реальними умовами існування. Обмежує їхній соціально-культурний розвиток, орієнтує на доведення слави бога Одіна та єднання з верховною сутністю. Тут бачимо потяг до досягнення християнського ідеалу, проте, як свідчить "Старша Едда", в ідеал вноситься серйозна корекція з боку поганської та буденної свідомості (*Alvíssmál; Lokasenna; Völuspá* та інші пісні) (Романова, 2017, с. 54).

Збірник містить двадцять дев'ять **міфологічних, героїчних і дидактичних** пісень. Відомими міфологічними піснями є "Віщування вельви" ("*Völuspá*"), "Пісня про Трюма" ("*Brymskviða*"), "Словесні чвари Локі" ("*Lokasenna*") та ін. Головним персонажем героїчних міфів стає богатир Сігурд, доля якого представлена в таких піснях, як-от: "Уривок із Пісні про Сігурда" ("*Sigurðarkviða in meiri*" (*Brot af Sigurðarkviðu*)), "Коротка Пісня про Сігурда" ("*Sigurðarkviða in skamma*"). Також до героїчного циклу про Сігурта зараховують прямо або опосередковано пісні "Мова Регіна" ("*Reginismál*"), "Мова Фафніра" ("*Fáfnismál*"), "Мова Сігдріви" ("*Sigrdrífumál*"), "Перша пісня про Гудрун" ("*Guðrúnarkviða in fyrsta*"), "Друга пісня про Гудрун" ("*Guðrúnarkviða in forna*"), "Третя пісня про Гудрун" ("*Guðrúnarkviða in þriðja*"), "Подорож Брюнхільди до Гели" ("*Helreið Brynhildar*"), "Гренландська пісня про Атлі" ("*Atlakviða in grænlenzka*"), "Гренландська мова Атлі" ("*Atlamál in grænlenzku*").

Образом міфологічного епосу в "Едді" слугує "Мова Високого" (*Hávamál*), під ім'ям якого розуміють верховного бога скандинавів Одіна (Водана – у західних германців). У науковій літературі строфи, що вміщують повчання, поради, називають **гномічними**. Гномічна поезія складається з двох-трьох коротких рядків повчального афористичного характеру. Визначальною рисою гномічних строф "Едди" М. І. Стеблін-Каменський слушно визнає відображення в них ознак мислення варварів, їхньої язичницької моралі, згідно з якою люди діляться на добрих, хороших і злих, поганих (Назарова, 2016, с. 26).

Для лексики "Едди" характерна наявність власних імен, яка надає стилю конкретності, проте водночас перешкоджає розумінню епосу, оскільки значення багатьох цих імен невідоме. Деякі з них, певно, виникли разом із піснею, були її стилістичною прикрасою. Джерелом походження інших були традиції глибокої давнини, а саме давня синкретична традиція, що поєднує поезію з міфологічними й іншими знаннями. Але любов до власних імен стала їхньою основною рисою. Специфічними рисами стилю "Едди" є також багата синоніміка і конкретність значень. Такі важливі для героїчної поезії слова, як: "конунг", "битва", "меч" та ін., – мають у мові "Едди" десятки поетичних синонімів. Слів з абстрактним значенням у мові "Едди" взагалі немає. Абстрактні поняття позначаються в "Едді" за допомогою слів, які одночасно мають і цілком конкретне значення. Так, давньоісландське слово, яке означає "потреба" і "примус", також позначає й "кайдани", "пути". Зазначені архаїчні стилістичні риси не можна передати засобами сучасних європейських мов. Ці риси більшою чи меншою мірою були характерні і для епічної поезії західних германців. Нарешті, до специфічно

ісландських рис у стилі "Едди" належить компактність, лаконізм, стрімкість. Саме це відрізняє "Старшу Едду" від епічної поезії західних німців. Не випадково такий улюблений прийом давньогерманської поезії, як епічна варіація, тобто повторення іншими словами того самого зазвичай поняття, яке можна висловити іменником або його еквівалентом, у піснях "Едди" представлена набагато менше, ніж у пам'ятках епічної поезії західних німців.

Віршований текст пісень "Едди" – це тонічний алітераційний віршований текст, форма віршування, яка виникла в германців у глибокій давнині, імовірно, ще до нашої ери. У західних германців вона репрезентована тільки в давній літературі, а в скандинавських країнах – тільки в рунічних написах. У піснях "Едди" представлені два варіанти алітераційного вірша. Перший – "епічний розмір" (*fornyrðislag*), у якому кожні два рядки пов'язані попарно алітерацією, наприклад, у пісні "Віщування вельви" (*Völuspá*), де короткі рядки пов'язані між собою алітерацією і створюють при цьому довгий рядок:

<i>"Hlióðs bið ec allar meiri oc minni, vildo, at ec, Valföðr, forn spioll fira,</i>	<i>helgar kindir, mögo Heimdalar; vel fyrtelia þau er fremst um man".</i>	"Gehör erbitte ich aller heiligen Nachkommen, größerer und geringerer Söhne Heimdals; du willst, daß ich, Valvater, gut vortrage, alte Kunde der Lebenden, das Früheste, an das ich mich erinnere".
--	---	---

Другий варіант, який трапляється в "Едді", називають "діалогічним", або "гномічним" (*ljóðaháttir*). Від першого варіанта він відрізняється більш чіткою строфічною композицією. Строфа в ньому складається з двох напівстроф, у кожній з яких по три рядки. Перші два з них пов'язані алітерацією як рядки епічного варіанта, а третя – непарна, тому в ній алітерація обмежена розмірами рядка: два наголошених склади алітерується один з одним. Наприклад, у пісні "Мова Високого" (*Hávamál*):

<i>"Era svá gott, sem gott queða, öl alda sona; þvíat færa veit, er fleira dreccr, síns til geðs gumi".</i>	Es tut nicht so gut, wie sie es gut nennen, das Bier den Menschensöhnen; denn weniger hat der, der mehr trinkt, Kontrolle über seine Sinne (Welt der Wikinger. Edda).
---	--

Як видно із прикладів, алітерація вживається в певних місцях і тільки в складах зі смисловим наголосом. Отже, алітерація не тільки пов'язує рядки, але й визначає ритм пісні. Роль алітерації схожа на роль кінцевої рими, тобто вірші без алітерації в германців були абсолютно не можливими.

Одним з особливих еддичних діалогічних варіантів виділяють "віршований розмір заклинань" (*das Galdralag*, "*Versmaß für Zaubergesänge*"), в якому є додатковий непарний рядок. Але він трапляється тільки в окремих строфах пісень, створених у діалогічному розмірі. Крім того, перша половина повного рядка повторюється. Наприклад, у пісні "*Hávamál*" ("Мова Високого"):

"*Gáttir allar, áðr gangi fram,
um scoðaz scyli,
um scygnaz scyli;
þviat óvíst er at vita, hvar óvinir
sitia á fleti fyrir*".

Die Türen alle, bevor man eintritt,
sollte man ausspähen,
sollte man anschauen,
denn nicht sicher ist zu wissen, ob Feinde
sitzen auf den Bänken (Welt der
Wikinger, Edda).

Лексика "Едди" проста і лаконічна. Основні поетичні елементи пісень – *хейті* й *кенінги*. Хейті – це заміна одного слова іншим, іноді це просто синонім, перифраз, наприклад, "дорога китів" (море), "морський кінь" (корабель), "розподільник золота" (князь). У поезії скальдів кенінги досягають надзвичайного розвитку.

Кенінги в "Старшій Едді" простіші, ніж в епічній поезії західних германців. Поряд із кенінгами типу "син Одіна" (Тор), "батько Магні" (теж Тор) трапляються в "Старшій Едді" і такі кенінги, як: "вепр прибою" (кит), "кит лави" (велетень), "змія крові" (меч), "гусята валькирій" (ворони), "яшень битви" (воїн), "палиця битви" (меч), "земля намиста" (жінка) і ін., які навряд чи зрозумілі необізаному. Утім, кенінги на зразок "батько Магні" також потребує спеціальних знань, зокрема міфології імен (Стеблин-Каменский, 1978, с. 5).

Побутує думка, згідно з якою в пісні "Віщування вельви" відчувається особливий ритмічний малюнок, який володіє гіпнотичним впливом на слухача, що підтверджує його архаїчну міфологічну природу. Відображенням особливого стану провидиці, що відкриває Одіну таємницю всесвіту, слугує фактор зміни займенника в пісні: спочатку вона говорить про себе в першій особі, а потім, мов бачить себе вже з іншого боку, входячи в стан трансу, використовує третю особу, наприклад:

*Geyr nú Garmr mjök fyr Gniphelli,

festr mun slitna en freki renna,
fjöld veit ek fræða, fram sé ek lengra
um ragna rök römm sigtíva.
Sér hon upp koma öðru sinni
jörð ór ægi iðjagræna.
Falla fossar, flýgr örn yfir,
sá er á fjalli fiska veiðir.
(Völuspa).*

Грем гавкав нестямно під
Гніпахелліром,
Порвалась мотузка, і Фрікі побіг,
Мудрістю сильна я передбачала
Рагнарок Богів Переможців.
І побачила схід вона вдруге,
Землі зелень повстала із моря,
Над водоспадом здійнявся орел,
Гірська птаха рибу ловила.

Своєрідною рисою "Старшої Едди" (далі – Едда) можна вважати і комічну поетику. У піснях "Словесні чвари Локі", "Пісня про Трюма" яскраво прослідковується виражений комічний ефект. У цій пісні Локі вступає з богами в ритуальну лайку або обмін ображаннями (*senna*), у процесі яких викриваються всі таємні провини і недоліки. Ця пісня нагадує старовинний жанр народної поезії – лайливі, паплюжні пісні, які були в багатьох народів. Їхнє призначення – висміяти суперника чи ворога.

Однією з найдавніших міфологічних пісень вважають "Пісню про Трюма". Це жартівлива пісня про те, як велетень Трюм вкрав у Тора молот і погодився повернути його лише за умови, що аси віддадуть йому богиню Фрею. Пісня вирізняється простою і цілісною композицією, народним гумором і фольклорною основою її стилю (наявність усних речень, численні повтори і паралелізми). Молот Тора тлумачили як символ родючості, маючи на увазі тридцять першу строфу пісні, а також відому бронзову статуєтку, на якій зображено Тору з його молотом (*Þórslíknesci frá Eyrarlandi*).

Отже, для пісні "Старша Едда" характерним є наявність: власних імен; традиційних висловів, які відтворюються в повторах, та словесних кліше; алітерації; компактності та лаконізму. До того ж героїчний епос у стародавніх германців тісно пов'язаний із міфологією. В епосі представлені різні стилі, зокрема: святково-піднесений, побутовий, жартівливий, стиль сварки і стиль замовлянь. Крім того, пісні про героїв досить чітко відокремлені від пісень про богів.

ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ

Проведений аналіз віршованих текстів давніх германців виявив те, що вони побутували тільки в усній формі й усно передавалися з покоління в покоління, тобто, були не літературними й незалежними від засобів писемної фіксації. Германські віршовані тексти стали відомими з латинських хронік, поезія в той час була народним надбанням, отже, доступною для всіх верств населення.

Мова усної поезії, мова обрядів, що існували для створення писемності в германських племен, являють собою сукупність ступенів обробки, вибіркості, наддіалектності, яка дозволяє захувати їх до джерел виникнення поетичних норм німецьких віршованих текстів. Лінгвістичний аналіз таких віршованих поетичних пам'яток, як: "Пісня про Гільдебранда", "Муспіллі", "Євангеліє від Отфріда", "Пісня про Людвіга", "Мерзебурзькі замовляння", "Весобрунска молитва", "Геліанд", "Страсбурзькі клятви" і "Старша Едда" – уможлиблює визначення послідовності між стилістичними системами дописемних наддіалектних форм і мовою писемних пам'яток IX ст.

Процеси формування поетичної норми віршованих текстів у давньоверхньонімецький період розглядаємо як істотний складник загального історичного та культурно-історичного процесу. Оскільки для норм літературної мови характерно нагромадження мовних і культурних цінностей, то історія німецької літературної мови органічно входить в історію культури Німеччини. Такі *екстралінгвальні фактори* німецької історії давньоверхньонімецького періоду, як: прийняття християнства, створення писемності, релігійні, політичні і філософські напрями – важливі для формування поетичних норм німецьких віршованих текстів. Це те історичне тло, з яким безпосередньо пов'язана доля німецької поезії. Зрештою, розвиток типів писемності, естетичних напрямів і літературних жанрів вплинули на характер, функціонування і форми диференціації німецьких віршованих текстів.

Антологія усної германської поезії, яка не дійшла до нас, пов'язана з культурною політикою Карла Великого. Жанрами усної поезії були героїчні,

застільні та величальні пісні. Свідченням про існування в германських племен достатньо високої мовної культури є відома "Пісня про Гільдебранда". Розквіт германської епічної поезії співвідносяться із подіями Великого переселення народів, захопленням нових територій. У віршованій поемі "Муспіллі" і книжному епосі "Рятівник" продовжували діяти зовнішні стилістичні прийоми германської епічної поезії.

Отже, *позамовними чинниками* формування і розвитку німецьких віршованих текстів у давньовісньонімецький період є:

– безпосередній вплив латини, однак більшість віршованих текстів зберігають значну мовну незалежність, не дотримуючись оригіналу і не запозичуючи латинські форми; перетворення племінних діалектів у територіальні, сукупність останніх виробила нову мовну систему – мову німецької народності;

– перший (германський) пересув приголосних і закріплення наголосу на початковому складі слова (закон германського акцента);

– відхилення від оригіналу, які трапляються в давньовісньонімецьких перекладах із латини та мають не лише індивідуально-стилістичне, але й загальномовне значення;

– залежність писемної мови від літературної підтверджується тим, що остання все ж таки отримала безпосередню писемну фіксацію та значно відрізняється від мови більшості давньовісньонімецьких віршованих текстів;

– вплив римської культури, яка збагатила німецьку мову новою запозиченою лексикою;

– вплив на давнє західногерманське християнство християнсько-готського світу, який залишив свої сліди в німецькій мові.

У давньовісньонімецький період відбувається перехід від старих племінних німецьких діалектів до регіональних, які, у свою чергу, поділяються на дрібніші територіальні діалекти. Давні племінні мови продовжували існувати всередині мови німецької народності у формі місцевих діалектів, зокрема франкського, алеманського і баварського.

Спорідненість діалектів, загальні тенденції розвитку фонетичної та граматичної будови діалектів, взаємодія діалектів під впливом франкського діалекту забезпечують єдність німецької мови в цей історичний період. Мова давньовісньонімецького періоду представлена групою близькоспоріднених діалектів, що пояснюється відсутністю єдиної орфографічної норми. Для позначення звуків використовувався латинський алфавіт. Деякі фонемі не мали спеціальних знаків. Саме в цей період з'являються *передумови для розвитку літературної німецької мови*, але роздрібленість германських земель не дозволяла сформулювати єдину літературну мову, внаслідок цього німецька мова продовжувала функціонувати в різних варіантах. Це пов'язано з першою фазою трифазової моделі мовної стандартизації (Klaus Mattheier).

У німецькій писемності давнього періоду визначено панування поетичних пам'яток двох типів віршованих текстів:

а) пам'ятки з традиційними формами алітераційного вірша, в яких застосовуються традиційні стилістичні прийоми давньогерманської усної творчості ("Весобрунська молитва", "Муспіллі", "Рятівник");

б) пам'ятки, для яких типовим є відхід від давніх стилістичних традицій, з цим пов'язана відмова від алітераційного вірша і намагання ввести в німецьку поезію нову форму вірша з кінцевою римою ("Пісня про Людвіга", "Пісня про святого Георга", "Христос і самаритянка").

Установлено, що особливістю давньоверхньонімецьких віршованих текстів є використання в ній так званої початкової рими (*Stabreim*), за допомогою якої і створюється алітерація. Кінцева рима мала велике значення для виникнення нової німецької поетичної мови (*Dichtersprache*).

З'ясовано, що, крім алітерації, важливим принципом віршування в цей період була будова ритму на основі *наголосу*. Обидва принципи пов'язані між собою тим, що в давньогерманських мовах був сильний *експіраторний* (силовий) *наголос*, що зазвичай виділяв перший склад слова або принаймні перший склад його основної частини (тобто перший склад, що слідує за префіксом). Для ритму мала значення тривалість (довгота або короткість) складів: довгі склади виступали у віршованому тексті як головні наголошені склади більш вільно, ніж короткі.

Однією з характерних рис зазначеного періоду є нестабільність мовної ситуації. Тут виділено два мовних рівні: 1) оброблений тип мови, представлений в усній поезії, в ораторському мовленні, в усному праві; 2) мова повсякденного спілкування – сукупність розмовних форм діалектів, які принесли із собою загарбники. Епічна поезія посідала чільне місце. Про це свідчать специфічні прийоми словесної творчості, любов до синонімічного варіювання, лексичні новотвори, використання архаїчної й сакральної лексики. Усе це відокремлювало мову усної поезії від спонтанного усного мовлення.

Одна із функцій давньонімецьких віршованих текстів як способу представлення різних типів знання полягає в передачі міжособистісних стосунків, коли мовець (поет) виступає перед слухачем і включає до тексту себе самого і свої власні мовленнєві дії з коментарями. Найбільш репрезентативними в давньоверхньонімецьких пам'ятках є конструкції з авторським *Я*, що вказують на володіння автором тих чи інших знань. Евіденціальність цих знань підкреслюється вказівкою на усні та писемні джерела, найавторитетнішим з яких є Євангеліє. Давньогерманський віршований текст відрізняється, за А. Хойслером, не тільки алітерацією, а передусім просодичною структурою.

Для давньонімецької поезії характерні своєрідна *поетична мова* і *ритмічний лад поеми*. Тут широко використано прийом паралелізму, що властивий для епічних пам'яток. Прийом повтору застосовується і при доборі епітетів, широко вживаних у поезії. Мова поезії вражає багатством метафоричних назв (кенінгів і хейті), які вживаються для більш яскравої передачі різних епізодів.

Визначено, що поетична мова давньоверхньонімецького періоду має такі чітко виражені ознаки: а) до словникового складу входять запозичення із латинської і кельтської мов; б) наявність категорії граматичного роду;

в) відносно вільний порядок членів речення і поширення інверсії; г) використання епітетів, метафор, алітераційного вірша. Усе це дає підстави вважати поетичну мову давньовісньонімецького періоду поетичною мовою німецької народності, а з погляду періодизації німецької мови – поетичною мовою давньовісньонімецького періоду.

Лексичні одиниці давньовісньонімецьких пам'яток виявляють неоднорідність, яка поглиблюється *відсутністю стійкої орфографічної традиції*. Пристосування латини до німецької мови відбувається самостійно та на основі фонетично різних діалектів. Як бачимо, давньовісньонімецька мова ще не мала єдиної орфографічної, лексичної та граматичної норм і майже кожний діалект мав свою орфографію і свої фонетичні особливості.

Отже, формування поетичних норм віршованих текстів у давньовісньонімецький період відбувалося на основі писемних пам'яток: віршованих поем, міфологічної і культової поезії, героїчних та історичних пісень, молитв і заклинань, клятв, трудових і воєнних пісень, язичницького епосу. Основою для формування поетичної норми стало мовлення майстрів художнього слова давньовісньонімецького періоду.

Таким чином, зазначені вище та проаналізовані німецькі віршовані тексти є первинними джерелами формування поетичних норм німецьких віршованих текстів давньовісньонімецького періоду.

РОЗДІЛ 2. СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК ПОЕТИЧНИХ НОРМ НІМЕЦЬКИХ ВІРШОВАНИХ ТЕКСТІВ У СЕРЕДНЬОВЕРХНЬОНІМЕЦЬКИЙ ПЕРІОД (1050 – 1350 рр.)

2.1. Позамовні чинники становлення і розвитку поетичних норм віршованих текстів середньовісхньонімецького періоду

Норма в мові належить до тих проблем лінгвістики, які постійно знаходяться в центрі уваги вже декількох поколінь дослідників. Залежно від рівня розвитку мовознавства, теоретичних поглядів учених і від потреб соціуму вона розв'язується по-різному. Нормативний підхід до мови панував у всіх мовознавчих традиціях, починаючи з античності й закінчуючи сучасністю, тому розуміння норми висуває цілу низку питань у визначенні цього поняття.

С. Я. Єрмоленко тлумачить *норму* як "сукупність мовних засобів, які відповідають системі мови і сприймаються її носіями як зразок суспільного спілкування в певний період розвитку мови і суспільства" (Русанівський та ін., 2004, с. 438). На думку О. О. Селіванової мовна норма – це як "відібрані в процесі комунікативної взаємодії з числа варіантів мовної реалізації, уніфіковані, свідомо фіксовані і найбільш поширені традиційні зразки (стандарти) репрезентації системи мови (засоби мови і правила їх вживання)" (Селіванова, 2008, с. 346). Л. В. Струганець відзначає, що норми властиві не лише літературній мові, але й іншим формам існування мови (наприклад, діалектам) (Струганець, 2000).

У сучасній лінгвістиці термін "норма" розуміють у двох значеннях: по-перше, нормою називають загальноприйняте вживання всіляких мовних засобів, що регулярно повторюються в мові тих, хто спілкується цією мовою (відтворюються тими, хто говорить); по-друге, розпорядження, правила, вказівки до вживання, зафіксовані підручниками, словниками, довідниками.

С. І. Ожегов визначає "норму як сукупність найбільш придатних (правильних, таких, яким надається перевага) для обслуговування суспільства засобів, що складаються з відбору мовних елементів (лексичних, орфоепічних, морфологічних, синтаксичних) із числа вже наявних, створених знову або вилучених із пасивного запасу минулого в процесі соціальної, у широкому значенні, оцінки цих елементів" (Ожегов, 1974, с. 259 – 260).

Теорія норми знайшла своє, хоча і далеко не однозначне віддзеркалення в роботах багатьох мовознавців. *Поетичну норму* досліджували (Будагов, 1976; Григорьев, 1979, 1989; Сюта, 2011), *стилістичну норму* (Михайловская, 1980), *внутрішню норму* (Мацько & Сидоренко, 2005), *норму художньої мови* (Винокур, 1980), *естетичну норму* (Мукаржовский, 1967), *фоностилістичну норму* (Григорьев, 1990; Дашенко, 2002; Маленовский, 2003; Сюта, 2012), *синтаксичну норму* (Гуйванюк, 2007; Єрмоленко, 2004; Чабаненко, 2002 та ін.).

Поетична норма в сучасній лінгвостилістиці функціонує як поняття теорії поетичної мови, рідше актуалізується в контексті історії літературної мови. Одним із перших лінгвістів, хто обґрунтував категоріальний статус поетичної

норми і відмежував її від літературної норми був Р. А. Будагов. Він відзначав, що нетотожність цих понять не означає їхнє взаємозаперечення, а навпаки, передбачає обов'язкове перехрещення і взаємодію: "На тлі багатой і різной художньої літератури, представленой видатними письменниками, літературна мова стає багатшою, виразнішою, ріноманітнішою. У цьому сенсі між літературною мовою і мовою художньої літератури існує постійна і безперервна взаємодія" (Будагов, 1967).

Літературна мова і мова художньої літератури не тотожні, але співвідносні поняття. Розвиток німецької літературної мови і її норм відбувався в тісному зв'язку із загальним ходом розвитку німецької літератури, проте інтенсивність впливу мови художньої літератури і масштаби її поширення відрізняється в певні періоди історії культури німецького народу. За критерієм відношення до літературної мовної норми, її збереження або оновлення дослідники оцінюють співвідношення літературної і поетичної мови як різних, хоча і тісно взаємопов'язаних систем: "мова письменників (мова художньої літератури), хоча і орієнтується на літературні норми, але містить багато нового. Окрім цього, мова художньої літератури має не лише комунікативні, але й естетичні завдання. Вона широко використовує різні стилі, тобто система мови художньої літератури вільніша, ніж літературна мова" (Будагов, 1967). Отже, теза про вплив індивідуального словотворення поетів на формування норм літературної мови – стрижнева для концепції визначення рівня розвитку літературної мови і тенденцій становлення літературних норм.

Мова художньої літератури певною мірою відображає мову відповідної епохи і залежить від її стану. У поетичних творах найповніше втілено літературну мову епохи. Мова художньої літератури відіграє значну роль у розвитку літературної мови. Збагачення лексико-фразеологічних засобів мови, поширення і розвиток політичної, наукової, технічної термінології, удосконалення різних стилів мови багато в чому є результатом зусиль окремих письменників (Виноградов, 1955, с. 24). З цього погляду між літературною мовою і мовою художньої літератури наявна постійна взаємодія. Така взаємозалежність обумовлює необхідність вивчення мови художньої літератури в аспекті загальної історії літературної мови та чіткого розмежування літературної мови від мови художньої літератури.

Ю. М. Лотман будує свої міркування на тезі про схожість прозової мови з мовою побутовою, а потім через поняття "матеріал мистецтва" звертає увагу на відмінність сфер повсякденного і художнього, причому поетичний текст відносить до другої сфери. На його думку, поетична мова є вторинною моделюючою системою (тоді як звичайна мова є первинною), в якій саме знак творить свій зміст; своєю формою він (знак) пропонує адресату поетичного повідомлення усвідомити причини і результати вибору саме такого (деколи незвичайного), а не будь-якого іншого способу вираження (Лотман, 1998).

Однак у мовознавстві припускають, що віршовані тексти відокремлені від літературного процесу як такого. Цікавим є, наприклад, погляд Ю. В. Казаріна, який у монографії "Поезія і література" дуже сміливо заявляє щодо межі між літературою і поезією: "Література і поезія – поняття відокремлені, і часто

навіть поезія не належить до літератури. Література – це насамперед лінійний лист (горизонталь). Поезія – нелінійне мислення і письмо (вертикаль). Література складається з жанрів. Поезія – поза жанром" (Казарин, 2011, с. 19).

Мова постійно рухається, змінюється. Поняття *поетичної норми* ми розглядаємо в діахронії. *Поетична норма* є соціально-історичною категорією, оскільки нерозривно пов'язана з розвитком суспільства. Соціально-економічні відносини ведуть до нових потреб у спілкуванні і до зміни мовної поведінки. Оскільки в процесі комунікації діють різні мовні норми, мовні засоби постійно підлягають оцінці і переоцінці, що становить певний компонент сукупної суспільної свідомості. З цієї причини функціонально-стилістична доцільність мовних одиниць є найважливішим критерієм формування *поетичної норми*.

Розрізнення зовнішніх і внутрішніх критеріїв літературної норми ґрунтується на врахуванні *екстралінгвальних* та *інтралінгвальних чинників* формування літературного стандарту. До *зовнішніх* (соціально-культурних) критеріїв належать такі: культурно-історичний (традиції в писемних стилях), статистичний (поширеність в узусі), суб'єктивно смаковий (мовна мода), естетичний (мовно-естетичні знаки культури). До *внутрішніх* (системних) належить відповідність системі національної мови [Єрмоленко та ін., 2013, с. 21].

Поняття "поетичної норми" ми тлумачимо з огляду на екстралінгвальні (специфіка часу, культурні, морально-ціннісні орієнтири суспільства) та інтралінгвальні (норми слововживання, стан розвитку літературної мови і т. ін.) чинники, враховуючи ідіолектні норми (Ходаковська, 2017е, с. 30).

Г. О. Винокур відзначав, що "у своїх найбільш творчих зразках індивідуальна мова письменників не лише не суперечить природному ідеалу мовної норми, але понад те виявляє властивості цієї норми найбільш досконало" (Винокур, 1991, с. 41).

В. В. Левицький розрізняє всередині середньовісньонімецького періоду *ранньосередньовісньонімецький період* (1050 – 1170 рр.), *класичний середньовісньонімецький період* (1170 – 1250 рр.) і *пізньовісньонімецький період* (1250 – 1350 рр.). Це членування ґрунтується на екстралінгвальних критеріях – літературно-історичних або соціально-історичних (В. В. Левицький, 2007).

Розквіт *лицарської літератури* й *мінезанґу* відбувся в класичний період (кінець XI – початок XIII ст.). На формування й розвиток середньовісньонімецької мови помітно вплинули два екстралінгвальних чинники – *хрестові походи*, у результаті яких сформувався особливий стан лицарів зі своєю культурою й літературою, і *східна колонізація*, що привела до розширення території, на якій була поширена німецька мова. До цієї території належали, зокрема Мекленбурзьке герцогство, Маркграфство Бранденбург, польське Помор'я, Сілезія, область між нижньою течією Вісли й Німаном, де жило балтійське плем'я пруссів, Чехія та інші землі. Східна колонізація почалася ще при Карлі Великому, однак особливо інтенсивно вона здійснювалася в XII – XIV ст. (В. В. Левицький, 2007, с. 123).

В історичному плані цей період характеризувався як епоха розвиненого феодалізму, з конгломератом маєтків-держав, ієрархічно підпорядкованих одне

одному і незалежних від центральної влади імператора Священної Римської імперії, заснованої Оттоном I в 962 р. Панівний клас (феодальна знать) становить особливий привілейований стан. У Німеччині ця епоха мала свої особливості: відсутність єдиного політичного центру, вибори короля на один рік і один день, слабкість імператорської влади, право курфюрстів у виборі короля (імператора), боротьба імперії з папством і міжусобиці великих феодалів.

У XII ст. повсюди розвиваються ремесла і торгівля, у такий спосіб виникають і укріплюються міста. Економічна й культурна сила переміщується в міста (Schmidt, 2007, с. 102). Пізніше, у XIII ст., з'являється міське самоуправління, а деякі міста отримують статус вільних імперських міст. Соціальна структура феодального суспільства епохи Високого Середньовіччя не стабільна: селянство перестає бути вільним, воно втрачає право власності на землю і залежить від більш великих світських і духовних феодалів.

Виробничі відносини в умовах середніх віків спиралися на власність феодала на землю й часткову власність на селянина. Кріпацька залежність селянина від феодала-землевласника не дуже відрізнялася від рабства, проте феодализм створив деякі можливості розвитку економіки й прогресу культури. Поряд із власністю феодала існувала особиста власність селян і ремісників, передусім власність на знаряддя праці, можливість використати їх задля власної вигоди. Природно, що і селянин, і ремісник були зацікавлені в технічному прогресі (Школяренко, 2008, с. 179).

Складною і суперечливою була політична та культурна структура середньовісньонімецького періоду. Феодал володів не лише своїми землями, а правив ними як державник, що зумовило складну ієрархію всередині панівного класу та яскраво виражену тенденцію до сепаратизму, боротьбу феодалів із королівською владою. Парадоксальність ситуації полягала в тому, що вони боролися проти централізованої королівської влади, яка існувала задля інтересів тих самих феодалів, об'єднуючи зусилля, наприклад, для захисту зовнішніх кордонів країни, для вирішення загальнодержавних проблем (Школяренко, 2008, с. 179).

Із кінної свити феодала формується *лицарство*. Для нового поняття "лицар" в мові з'являється слово "*ritter*", яке відіграє вирішальну роль у культурному розвитку придворного існування. Це слово проникає спочатку як складова частина лицарської культурної мови на південь і вживалося в середньовісньонімецькій мові в таких формах, як "*ritter, rîtare, rîter*". Немає точних даних про те, коли саме згадане слово з'явилося у вжитку в німецькій мові, оскільки воно не часто використовувалося в поетичних творах. Активно використовував цю лексему в своїх творах Конрад фон Вюрцбург, наприклад: "*bitter ritter*" (гіркий лицар). Його словосполучення найчастіше вживалося в середньовіччі. Але були й інші лексичні одиниці на зразок "*gelûcke*" (щастя), що ввійшла до вжитку в німецьку мову разом із лицарством, подолавши шлях із північного заходу в XII ст. (Hausherr-Maelzer, 1990, с. 160).

Результатом пожвавлення культурного життя у XII ст. було відкриття в Європі університетів (німецький іменник "*Universität*", який походить з латинського слова "*universitas*" (сукупність, спільнота)). Ці навчальні заклади,

на думку М. Л. Гаспарова, не безпосередні нащадки соборних шкіл, оскільки приплив молоді зі всієї Європи вимагав інших форм організації навчального процесу, та й саму університетську молодь приваблювали не стіни навчального закладу, а особистість викладача. При цьому і вчителі, і студенти були здебільшого безправними прибульцями. Для того щоб забезпечити своє право на функціонування, вони змушені об'єднатися в корпорацію і виклопотати в папи привілей на свої права, який той охоче надавав. Такі корпорації учителів-магістрів і учнів-школярів стали першими європейськими університетами (Козлик, 2011, с. 11).

Найбільш ґрунтовну освіту надавали соборні й монастирські латинські школи (*Dom-und Klosterschulen*), де викладалися латина, риторика, діалектика, граматики. Німецьку мову додатково викладали, вона вживалася в глосах. Поряд з названими школами існували школи для бідних (*Pfarrschulen*), якими керували парафіяни. З XIII ст. виникають також численні міські школи, поява яких була спричинена збільшенням міського населення.

Велику роль у житті народів середньовічної Європи відігравали церква та релігія, які жорстко контролювали діяльність людини протягом життя, постійно впливаючи на її свідомість та поведінку. Під церковною опікою перебували не тільки низи, а й феодальна знать. Середньовічна церква була зіткана з протиріч і позитивно впливала на все духовне життя суспільства, сприяла зміцненню єдності європейських народів, залученню їх до нових морально-етичних цінностей. Водночас християнська церква частково пригнічувала народну культуру, корені якої сягали в язичницькі часи, переслідувала іновірців та інакодумців, гальмувала розвиток науки.

Найвищою істиною, навколо якої ґрупувалися всі уявлення й ідеї середньовічної людини, включаючи вчення про прекрасне, була віра в Бога. Без цього постулату, без цієї нагальної потреби всього світобачення та моральної свідомості, зазначає А. Я. Гуревич, тодішня людина неспроможна була пояснити світ і орієнтуватися в ньому. Бог сприймався як творець усіх видимих форм, що існують не самі по собі, а лише як засоби осягнення божественного розуму. Відповідно, в основі середньовічної "естетики" лежала ідея про те, що справжню, вищу реальність утворює не світ явищ, а світ Божих сутностей (Козлик, 2011, с. 43).

Релігійні пам'ятки, спрямовані на поширення християнства, відомі здавна, тож характерні для всього досліджуваного періоду. Високе Середньовіччя, ключовий етап середніх віків, представлений героїчним і куртуазно-лицарським епосами, що набувають у цей час значного розвитку. У релігійних творах суспільні верстви населення намагалися знайти рівновагу між церквою та імперією, зв'язок між Богом та світом у системі схоластичного мислення, між лицарсько-придворною світською службою і Богослужінням. Духовна поезія раннього середньовічного періоду рухається між архаїчним і сакральним уявленням святих подій та підкреслює щораз більшу особливість повчально-рефлексивної поведінки. У цьому зв'язку зростає значення Марії; рання маріїнська поезія виконує свою певну функцію. Догматичне представлення маріїнського вчення, а з ним закладення основи літургічного шанування є за своєю суттю твором патристики.

Для духу того часу були характерні картини Божої Матері, Божої нареченої, безгріховної істоти (Лисейко, 2012, с. 42). Приблизно серединою XII ст. датується "Імператорська хроніка", віршована історична праця, де виклад починається з римських імператорів і кожна фігура оцінюється з християнських позицій, а переплетіння фактів та вимислу являють собою зразки людської поведінки (Школяренко, 2008, с. 180).

Освіта, як і раніше, була зосереджена в руках духовенства, провідна роль поступово переходить від монастирів до "білого" духовенства. Оскільки в Середньовіччі люди були глибоко віруючими, то церква відігравала в ньому ключову роль. Отже, роль духовенства в цей час дуже важлива.

До "білого" духовенства належали єпископи й священники, які обслуговували релігійні потреби мирян: правили месу, здійснювали церковні таїнства (хрещення, причастя, вінчання, сповідь тощо). Ядром повсякденного церковного життя в Західній Європі була парафія, яка об'єднувала мешканців кількох сіл чи міських кварталів. Кілька епархій об'єднувалися в архієпископство. На підтримку життєдіяльності церкви та духовенства віряни сплачували десятину частину від власних прибутків, тобто десятину. Слід зазначити, що аристократія не завжди була добре освічена. Про це свідчать прочерки на документах, тому при дворах широко користувалися послугами представників духовенства, які знали латинь і рідну мову.

Г. Шіб висловлює припущення про існування таємних шкіл релігійної секти *вальденсів*, які піклувалися про релігійну освіту (Schieb, 1980, с. 380). Вальденси стверджували, що будь-який мирянин, який, за заповідями Христа, веде жебрацьке життя, позбавлений постійного притулку, а інколи взагалі даху над головою, може здійснювати таїнства; проповідували аскетизм, відмову служителів церкви від власності, проведення богослужінь не латиною, а рідною мовою.

Релігійне почуття епохи представлено і в "*Alexanderlied des Pfaffen Lamprecht*" ("Пісні про Олександра Лампрехта Німецького") (1150 р.) і в "*Rolandslied*" ("Пісні про Роланда") (1170 р.), Конрада Священника, в епічних пам'ятках "*König Rother*" ("Король Ротер") (1160 р.) та "*Herzog Ernst*" ("Герцог Ернст") (1180 р.). Герої названих вище віршованих текстів звершують подвиги в славу Божу і прекрасної дами. "*Nibelungenlied*" ("Пісня про Нібелунгів") продовжує тему стародавньої німецької поезії.

Першим куртуазним епосом вважається епос "*Eneasroman*" ("Енеїда") Генріха фон Фельдеке. Артуріанські епічні поеми "*Erec*" ("Ерек") і "*Iwein*" ("Івейн") Гартмана фон Ауе засновані на однойменних епічних поемах Кретьєна де Труа. У віршованих поемах "*Gregorius / Gregorius oder Der gute Sünder*" ("Григорій / Григорій, або Добрий Грішник", 1195) та "*Der arme Heinrich*" ("Бідний Генріх", 1190) порушені теми провини, покаяння і Божественної милості.

Вищим досягненням середньовічної куртуазної епіки є містично-куртуазна поема Вольфрама фон Ешенбаха "*Parzival*" ("Парцифаль", 1205), в якій описано тяжкий шлях героя до найвищих мирських і релігійних ідеалів. У незакінченій poemі "*Willehalm*" ("Віллекхальм", 1212 – 1218 pp.) поет розкриває тему боротьби героя (герцога Аквітанії Вільгельма Оранського) з язичництвом.

Середні віки не мали своєї власної поетики. Поезія трактувалася як *ораторське мистецтво (риторика)*. Вернер Юнг описує основні тенденції середньовічної поетики так: правила фіксовані, стародавні "*auctores*" володіють безмежним авторитетом, тільки в поетиці змінювався контекст. Основною функцією поезії і її завданням є хвала Богу та його прославляння (Jung, 2007, с. 46).

Для пізнього Середньовіччя характерні відновлення релігійної наснаги, поступове зростання міст і збільшення третього класу. Поетична література цього періоду багата на сатиру і дидактику. У віршованому тексті "*Meier Helmbrecht*" ("Фермер Хельмбрехт", 1250 р.) Вернера Садівника селянський син, незадоволений своїм становищем, піддається жорстокому покаранню; твір змальовує лицарство в часи його морального занепаду. Понад те, автор "Фермера Хельмбрехта" просить того, хто читає його історію, благати милості в Бога для себе і для автора цієї історії Вернера Садівника "*Swer iu ditze mære lese, / bitet daz im got genædec wese / und dem tihtære, / Wernher dem Gartenære*" (Und nun betet für jeden, der euch diese Geschichte vortragt: / Gott möge ihm gnädig sein / und auch dem Dichter, / Wernher dem Gärtner). Поети і виконавці були в соціальному плані надзвичайно неоднорідні. Різні прошарки лицарства, представники духовенства, вищої знаті, бродячі співаки – такий склад авторів високого Середньовіччя (Schieb, 1980, с. 384).

Найяскравішим виявом релігійного духу епохи Середньовіччя вважаються невеликі віршовані комедії *фастнахтшпілі (Fastnachtspiele)*, які комічно відображали відтворювали різні події з повсякденного життя. Низка фастнахтшпілей належить *мейстерзінгерам* – майстерним співакам (*Meistersänger*), носіям куртуазної лірики, творчість яких уважали взірцем для наслідування. У середньовіччі люди були глибоко віруючими, церква відігравала тут ключову роль.

У середньовісньонімецький період спостерігається чимале збільшення кількості віршованих текстів, авторами яких були представники різних соціальних груп населення. Це спричинено низкою факторів, зокрема культурно-історичних: появою й формуванням, а потім поступовим розпадом світської культури лицарства, виникненням міської культури, що формується зі зростанням середньовічного міста (Гухман & Семенюк, 1983, с. 71).

Поряд із релігійною літературою (здебільшого латинською мовою) розвиваються *лірика епосу та віршована драма*, які все "більше поширюються, обмежують використання латинської мови як у поетичних формах, так і при розгляді питань наукового й практичного характеру" (Бах, 2011, с. 108).

Доречно відзначити, що нова лицарська культура проникає до Німеччини із Франції, передової країни західноєвропейського феодалізму (Доманин, 2012, с. 11). Італійські експедиції німецьких імператорів, боротьба між папством та імперією, хрестові походи – усе це сприяло виникненню і розвитку лицарства (Жирмунский, 1965, с. 53; Доманин, 2012, с. 29 – 31).

У функціонуванні мови відбуваються значні зміни. Так, незважаючи на панування в писемності латинської мови, сфера вживання письмової німецької мови неухильно збільшуються, виникають нові жанри писемної мови; в окремих

областях Німеччини продовжують розвиватися варіанти літературної мови; істотно змінюється і сам склад діалектів, кордони їх поширення і характер відмінностей між ними.

Як відзначає Н. С. Колотілова, німецька мова поступово витісняє латинь, хоча остання залишається мовою науки. Німецький мовознавець Карл Лахман, один із засновників німецької філології, визнавав існування спільної мови в середньовісхньонімецький період. На його думку, така мова склалася на алеманській основі. Поети цього періоду орієнтувалися на цю мову, відмовляючись від вживання різких місцевих особливостей, не зрозумілих за межами їхнього рідного говору. Але в мовознавстві це не єдина думка з приводу наявності єдиної мови в середньовісхньонімецький період.

Наприклад, М. М. Гухман відзначає, що XII ст. не створило в Німеччині єдиної норми літературної мови, однак і не заперечує існування спільної мови народності, убачаючи цю єдність у спільності граматичної будови і лексичного складу, у спільності найважливіших внутрішніх законів розвитку, яка об'єднувала всі діалекти цієї мови. Для письмового відтворення звуків німецької мови в середньовісхньонімецький період, як і в давньовісхньонімецький період, використовувався латинський алфавіт. Проте, на думку Н. І. Філічевої, до звичайних букв латинського алфавіту додавалися особливі знаки, що відповідають потребам графічного закріплення німецької фонетичної системи. Німецька мова має дуже багату історію і є продуктом цілої низки епох, упродовж яких відбувається розгортання і вдосконалення всіх її елементів.

Вивчення кожного періоду в історії німецької мови дає нам уявлення про форми існування мови, внутрішні закономірності розвитку німецької мови, про зміни у фонологічній і лексикологічній системах середньовісхньонімецької мови. Усі ці процеси дозволяють осмислити явища сучасної німецької мови в їхній історичній обумовленості. У середньовісхньонімецький період відбувається розширення сфери вживання німецької мови, розквіт середньовісхньої світської літератури німецькою мовою, яка представлена передусім лицарською поезією, зафіксованою в писемній формі.

Новий етап у становленні поетичних норм віршованих текстів пов'язаний із значним поширенням сфер функціонування текстів: німецька мова починає використовуватися не лише в релігійній, але й у світській поезії, розвиток якої визначався в цей період розквітом лицарства. У другій половині цього періоду під впливом зростання середньовісхніх міст виникають перші паростки міської культури і літератури. У релігійній сфері були поширені німецькі проповіді і теолого-філософські твори ранніх містиків.

У другій половині XIII ст. німецька мова проникає в ділову писемність і поступово закріплюється в частині канцелярської документації різних районів. Проникнення німецької мови в канцелярію було обумовлено зростанням етнічної самосвідомості в представників німецької народності, а також певними соціальними чинниками, серед яких – підйом нижчого дворянства – *міністеріалів* (*ministeriales, dienstmänner, ritter*), які не володіли латиною. Міністеріали були невеликими селянами та входили до війська великих феодалів. Поступово

виникає нова ієрархія феодального суспільства, що складалася з великих феодалів (графів, князів), духовенства, соціально розмежованого лицарства і залежних селян. Наприкінці періоду витворилася достатньо складна структура міського населення, що охоплювала різні прошарки населення – від патриціата до підмайстера і міської бідноти. Поза тим, поява цього шару лицарства сприяла поверненню до рідної мови у сфері ділової комунікації, що і спричинило перебудову в діяльності міських канцелярій, які використовували німецьку мову для комерційного листування.

Із середини XIII ст. розвивається повчальна література німецькою мовою, вершиною якої стала *німецька містика*, одна зі значних культурно-історичних течій цього часу. Найвідомішим твором середньовічної містичної літератури німецькою мовою є книга Мехтільди Магдебурзької "*Das fließende Licht der Gottheit*" ("Розпливчате світло божества", 1210 – 1282 рр.) (Филичева, 2003, с. 145 – 146).

У результаті цих процесів змінилася функціональна специфіка німецької літературно-писемної мови і виникла нова стилістична й жанрова її диференціація. Процеси функціонального розвитку мови зумовили істотне розширення номінативних сфер, стимулювавши значне поповнення вокабуляра німецької мови.

У цей період розвивається також структура речення: встановлюється провідний тип порядку слів у головному, а частково і в підрядному реченнях, уточнюються семантика і функції ряду сурядних і підрядних сполучників та сполучних слів. Відбуваються зміни у фонетичній системі, зокрема редукція кінцевих складів. Морфологічна система зазнала змін у структурі слова, пов'язана з типами відміни і відмінювання. У системі дієслова зростає омонімія особових форм, розвиваються аналітичні форми минулого часу, з'являється футурум I, ширше використовуються форми пасивного стану (паралельні конструкції: "*wart getragen / was gemachet*") та ін. (Гухман & Семенюк, 1983, с. 68).

На початок середньовісньонімецького періоду процес формування *німецької народності* можна вважати вповні завершеним, унаслідок якого територіальні діалекти, що склалися на території феодальної Німеччини, усвідомлюються в цей період як діалекти або різновиди єдиної мови, загальної для всієї німецької народності, оскільки лексика, граматична будова і звукова система територіальних діалектів були дуже близькими. Середньовісньонімецький період характеризується низкою змін, пов'язаних із територіальними діалектами:

а) відбувається подальша диференціація територіальних діалектів, що функціонували в давньовісньонімецький період: поділ діалектів на дрібніші місцеві говори зі своїми специфічними особливостями;

б) збільшується кількість діалектів унаслідок утворення нових діалектів у зв'язку з проникненням німецької мови в нові регіони; кордони поширення окремих територіальних діалектів зазнають змін;

в) відбуваються процеси інтеграції діалектів (об'єднання і змішування діалектів), особливо у східнонімецькому регіоні, у заселенні якого брали участь колоністи (Москальская, 2003, с. 28 – 29).

Через Магдебург рухався потік колоністів із нижньонімецької північно-західної області через Ерфурт – переселенці із західносередньонімецької регіону, через Вюрцбург і Бамберг – колоністи з Майнської Франконії, тобто з південного заходу (Филичева, 2003, с. 147).

Утворення нових діалектів і зміна кордонів низки діалектів були пов'язані з військовою експансією німецьких феодалів на схід і південний схід, захопленням і розграбуванням прикордонних земель, винищуванням місцевого населення цих земель і безперервним потоком німецької колонізації на захоплених східних землях. У результаті східної колонізації сфера поширення німецької мови збільшилася, утворилася низка нових діалектів, пересунулися кордони між діалектами. Для середньовісхньонімецького періоду лінгвісти виділяють такі діалекти:

– *нижньонімецькі* (нижньосаксонський, східнонижньонімецький, нижньо-франкський);

– *середньонімецькі* (середньофранкський, рипуарський, мозельсько-франкський, рейнсько-франкський, гесенський, тюринзький, мейсенський або верхньосаксонський);

– *південнонімецькі* (південнофранкський, східнофранкський, баварський, алеманський) (Бах, 2011, с. 69).

Таким чином, у результаті колонізації східних земель нові колоніальні діалекти мали змішаний характер, тут стикаються різні діалекти німецької мови, між якими відбувався взаємообмін у сфері лексики, особливостей вимови і граматичної будови (Москальская, 2003, с. 31 – 33).

Отже, позамовні чинники становлення і розвитку поетичних норм віршованих текстів середньовісхньонімецького періоду визначаються хрестовими походами, східною колонізацією, відсутністю єдиного політичного центру, обранням короля на один рік і на один день, слабкістю імперської влади та її боротьбою з папством, міжусобицями великих феодалів, отриманням містами статусу вільних імператорських міст, залежністю селян від світських і духовних феодалів.

Крім того, важливими чинниками є формування лицарства, поява університетів, соборних і монастирських шкіл, вплив церкви та релігії на діяльність людини, своєрідний синтез християнської і світської культури та спроба по-новому представити особу людини з її переживаннями (лицарська лірика і містика), існування різних напрямів у розвитку культури, неоднорідність якої свідчить про різноманітність ідеологічних і естетичних форм зазначеної епохи. Факторами становлення поетичних норм віршованих текстів середньовісхньонімецького періоду слугують лірика епосу та віршованої драми, функціонування середньовісхньонімецької мови на алеманській основі, виникнення нової стилістичної і жанрової диференціації німецької літературної писемної мови, формування німецької народності та утворення нових діалектів.

2.2. Мовні чинники становлення і розвитку поетичних норм віршованих текстів середньовісній німецькій мові

Особливість середньовісній німецькій мові полягає в тому, що саме в цей період були наявні численні діалекти, тому єдиної *літературної норми* в сучасному розумінні, єдиних правил написання віршованих пам'яток у середньовісній німецькій мові ще не існувало. Термін "середньовісній німецька мова" – це збірне поняття для групи діалектів середньовісній німецькій мові, оскільки всі пам'ятки, зокрема й епічні, містять ознаки певних діалектів.

До XII ст. панівний клас західноєвропейського феодального суспільства вже остаточно склався і отримав станове оформлення. Лицарство перетворюється у своєрідну станову організацію воєнно-феодальної знаті зі своїм статутом, зі своїми звичаями і правилами "куртуазної" поведінки, своїми ідеалами станової честі та доблесті. Усі аспекти соціального життя лицаря суворо регламентовані й гранично ритуалізовані: обряди посвячення, способи ведення війни, участь у турнірах, форми ліричної поезії і моди, мовний та поведінковий етикет. Життя лицаря було суворо підпорядковано загальноприйнятим правилам і чітко прописано в статуті (Гуревич, 2009, с. 174 – 175; Жирмунский, 1965, с. 53).

Унаслідок своєї значної активності в політичному і культурному житті країни, лицарство характеризувалося широким діапазоном комунікативних відносин, що виходили за рамки рідного діалекту. З цієї причини чимало дослідників вважають, що в лицарському середовищі панували форми *усного розмовного койне*, які склалися на базі територіальних діалектів. Це койне слугувало завданням практичної комунікації між різними феодальними центрами у вирішенні економічних, військових і політичних питань. Лицарське розмовне койне було посередником у закріпленні й поширенні французьких запозичень у німецькій мові. Цьому сприяли і безпосередні контакти французького і німецького лицарства під час спільних походів. Так, у XIV ст. число запозичених французьких слів досягало двох тисяч: незначна частина цих слів продовжує функціонувати і сьогодні, наприклад: "*Abenteuer, Harnisch, Lanze, Plan, Preis, Rotte, Tanz, Turnier, pirschen, Turm, Juwel, Rubin, Kristall, Flöte, Posaune, Reim*". Поза тим, відбувається заміна звернення на "ти" зверненням на "Ви" (середньовісній німецьке "*Irzen*"). Усе це чітко характеризує лицарство, лицарську честь, куртуазну "увічливість" і визначає специфічні лексичні особливості, що характеризують аристократичний жаргон панівного класу (Polenz, 2009, с. 46 – 47).

Мова лицарської поезії поступово ставала зразковою мовою для утвореного в культурному плані дворянства по всій Німеччині. Мовою лицарської поезії, наприклад, користувався Вальтер фон дер Фогельвейде під час свого перебування при Віденському дворі, а також у своїх виступах. Лицарське розмовне койне, імовірно, було основою для різних регіональних варіантів письмово-літературної мови, що отримали фіксацію в пам'ятках лицарської літератури того часу (Филичева, 2003, с. 150 – 152).

Слід зауважити, що мова лицарської літератури була ще далекою від єдності норми національної мови, але вона вже виділялася між окремими діалектами і представляла собою перший крок на шляху становлення більш узагальненої, наддіалектної письмової мовної норми, що дає підстави стверджувати про наявність в XII – XIII ст. *наддіалектної літературної мови*.

Однак лицарська мова поступово втратила своє значення із занепадом лицарської літератури в другій половині XIII ст. На зміну лицарській поезії приходять інші жанри літератури і німецька писемність узагалі.

Середньовісньонімецька мова (1170 – 1250 рр.) є найбільш значним варіантом письмово-літературної мови в епоху розквіту куртуазної поезії, який розвинувся на межі XII і XIII ст. Вона постала на алеманськосхіднофранкському діалекті в басейні річок Рейну, Майна і Дунаю. У її формуванні брали участь відомі поети того часу – міністеріали *Гартман фон Ауе, Вольфрам фон Ешенбах, міський патрицій з Ельзасу Готфрід Страсбурзький, Вальтер фон дер Фогельвейде* (Прозорова, 2009, с. 125).

Зазначена мова мала надрегіональну значущість і характеризувалася відносно високим ступенем уніфікованості, що наближає її до нормованої літературно-писемної мови. Про це свідчить відмова від найбільш яскраво виражених ареальних рис – слів, звуків і форм, які могли бути незрозумілими для інших представників діалектних ареалів (Филичева, 2003, с. 151 – 152).

Відомо, що виокремлення *синтаксису* в самостійний розділ мовознавства сталося відносно нещодавно – у першій третині XX ст., починаючи з робіт (Behagel, 1928; Moser, 1994; Paul, 1954; Ries, 1967) тощо. Неоцінений внесок у розвиток синтаксичної теорії належить В. Г. Адмоні, який своїми роботами визначив основні поняття сучасного німецького синтаксису і намітив його основні напрями дослідження (Адмони, 1955, 1963, 1973).

Синтаксичні процеси, що відбувалися у XII – XIII ст., визначалися головним чином перебудовою в структурі речення. Це стосується насамперед чіткішого розмежуванням пара-і гіпотаксису, розвитку гіпотактичних комплексів, пов'язаних зі становленням системи підрядних сполучників і з оформленням специфічного порядку слів підрядного речення, формування в різних типах речення "рамкової" конструкції. Виникають і деякі нові тенденції в оформленні атрибутивних груп (вживання артикля і позиція означення). Для більшості німецьких віршованих текстів характерне варіативне використання старих і нових синтаксичних конструкцій.

У середньовісньонімецький період уже існував чіткий розподіл речень на прості і складні, але відсутність коми не давала можливості створювати складні поширені речення. Замість ком використовували косі лінії, які слугували розподільниками, наприклад:

"*Dō stuonden in den venstern /
diu minneclīchen kint. Ir schif mit dem segele /
daz ruorte ein hōher wint. stolzen hergesellen /
die sāzen ūf den Rīnō sprach der künec Gunther: /
wer sol nu schifmeister sīn?*" (Das Nibelungenlied, 2011).

У низці випадків нечіткими були семантичні зв'язки між підрядним і головним реченням. У праці Гельмута де Бора, присвяченій вивченню деяких синтаксичних особливостей у мові архаїчної поезії кінця XI – початку XIII ст., визначається три типи зв'язку речень: *асиндетичний, сполучниковий і анафоричний* за допомогою займенників і прислівників. У першому й останньому випадках логічні зв'язки між реченнями виявилися особливо не визначеними (Boog & Wisniewski, 1998).

В. Н. Бублик та О. І. Москальська вважають, що поєднання частин складнопідрядних речень у середньовіснійнімецькому періоді відбувається через асиндетичний зв'язок, використання займенників і сполучників (Бублик, 2004, с. 90; Москальская, 2003, с. 233). Ця семантична і формальна невизначеність зберігається і пізніше, що пояснювалося дифузійністю значень у деяких сполучників. Особливо це характерно для сполучників "daz", "so".

Багатозначність "daz" може бути представлена такими прикладами:

"Dô sâzen scæne frouwen nâht ûnde tac,

daz lützel ir deheiniu rúowé gepflac,

unze man geworhte die Sîvrîdes wât" (65, 1 – 3 рядки) (Das Nibelungenlied, 2011).

(Ось сиділи придворні дами вдень і вночі, так що жодна з них не заспокоїлася, доки не приготували одяг для Зіґфріда);

"dô sprach der marcgrâve: "ir suit haben guote naht

Und allez iuwer gesinde. swaz ir in daz lant

habt mit iu gefüeret, ross und ouch gewant,

dem schaffe ich sölhe huote, **daz** sîn niht wirt verlorn" (1658, 4 рядок; 1659, 3 рядок) (Das Nibelungenlied, 2011).

(Маркграф відповів: "Ви проведете приємну ніч і вся ваша свита. Усе, що ви привезли із собою в цю країну, коней і зброю, я накажу суворо охороняти, так що нічого не пропаде);

"**daz** si des niht enlân,

sine kómen an disem sumere zuo mîner hôhgezît (1411, 2 – 3 рядки) (там само, 2011).

(Скажіть, щоб вони не відмовлялися приїхати цього літа на моє свято);

"swenne **daz** der winter ein ende habe genomen, |

vor disen sunewenden sô wolden si iuch sehen" (751, 2 – 3 рядок) (там само, 2011).

(Коли закінчиться зима, до цього сонцевороття вони хотіли б вас бачити).

Або, наприклад, із сполучником "so": "Über dise siben naht | sô künd' ich iu diu mære, wes ich mich hân bedâht | mit den mînen friunden (1450, 1 – 3 рядок) (там само, 2011) (Через сім ночей я скажу вам, що я вирішив з моїми друзями). Згадаймо, що на тинг, де ухвалювалися важливі рішення, давні германці збиралися зазвичай уночі.

До синтаксичних архаїзмів належить так звана конструкція "apo koïnoû" (апокойну) і близька до неї конструкція з дієсловом "heizzen". *Апокойну* – це стилістична фігура, асиндетичне зрощення двох речень в одне, в якому

те саме слово виконує дві синтаксичні функції. Суть цих конструкцій полягає в парактичному асидентичному зв'язку двох самостійних за формою речень, об'єднаних одним членом (підметом, додатком), причому друге речення за функцією є відносним підрядним (Гухман & Семенюк, 1983, с. 109). Наприклад: "*da spranc von dem gesidele her Hagene alsô sprach*" (538 рядок) (Kudrun). Воно використовується здебільшого для посилення образно-виражальної функції мовлення.

Історичний синтаксис, як і раніше, містить багато цікавого. Наприклад, коли йдеться про "нібелунгову строфу", то всім зрозуміло, що мається на увазі особливості строфіки, проте про "нібелунгову строфу" можна говорити і як про особливу синтаксичну структуру. Її своєрідність виявляється передусім у неймовірній спаяності мовних одиниць, з яких будується віршований текст. Наприклад:

<i>"Ir pflâgen drie künege edel unde rîch,</i>	Вони захищали трьох благородних і могутніх королів:
<i>Gunther unde Gêrnôt, die recken lobelîch,</i>	Гюнтера і Гернота, обидва у великій пошані,
<i>und Gîselher der junge, ein ûz erwelter degen.</i>	і молодого Гізельгера (брат Гюнтера).
<i>diu frouwe was ir swester, die fürsten heten s'in ir pflegen"</i> (Nibelungenlied, 2002, с. 6).	Кримхільда була його сестрою; правителі мали турботливий захист.

Перші три вірші утворюють одне речення, ядро якого (за визначенням В. Г. Адмоні) знаходиться в першому напіввірші першого вірша. Від словосполучення "*drie künege*" (три королі) походять три атрибутивні зв'язки:

1) "*Gunther und Gêrnôt... und Gîselher der junge*" (Гюнтер і Гернот ... і Гізельгер молодий);

2) "*edel unde rîch*" (благородні та багаті);

3) "*die recken lobelîch*" (воїни у великій пошані), причому кожна з названих опозицій має відповідно два протилежно направлених зв'язки (один спрямований уперед, інший – назад). Ім'я "*Gîselher*" (Гізельгер) супроводжується не тільки прикладкою "*der junge*" (молодий), що стала постійним епітетом до цього імені, але й опозицією "*ein ûz erwelter degen*" (відомий воїн), яка семантично й формально (через власне ім'я) разом із попередніми опозиціями утворює один атрибутивний блок, що характеризує іменник "*künege*" (королі). Завдяки семантико-синтаксичному нашаруванню в слухачів / читачів створюється уявлення про винятковість "трьох королів".

Останній віршований текст являє собою суцільне речення, що складається з двох елементарних. Перше створює семантичний зв'язок між початком строфи "*ir pflâgen*" (про них піклуються) і закінченням, друге речення оточує строфу як семантичним, так і формальним повтором "*die fürsten*" (володарі / правителі, синонім до "*künege*"); "*in ir pflegen*" – присвійний займенник "*ir*", тобто "*künege*" і "*pflegen*" у першому вірші виступають як предикат, а тут як компонент фразеологізму "*j-n in j-s Pflege haben*" (бути під наглядом).

Отже, маємо всі підстави розглядати кожен строфу "Нібелунгів" як текстову одиницю, що містить основні характеристики тексту – логічно-сміслову і формально-структурну когезію.

У віршованих текстах середньовіснійнімецького періоду спостерігається подальший розвиток артикля. У цей період ще не можливо сформулювати чіткі правила вживання іменника з артиклем або без артикля. Зокрема, артикль опускається перед іменниками з прийменниками, особливо якщо ці іменники "означають єдині у своєму роді предмети" (В. В. Левицький, 2007, с. 157), наприклад: "*niemen gar ein ende geben*" (Чемоданов, 1978, с. 79). Артикль не використовується в парних словосполученнях зі сполучником "*und*" і "*oder*": "*Gunther und Sifrit*" (Гюнтер і Зігфрід) (там само, с. 87); "*Gunther und Hagen*" (Гюнтер і Хаген) (там само, с. 92); "*bogen oder swert*" (лук і меч) (там само, с. 95).

Неозначений артикль вживається найчастіше в таких випадках: 1) при іменниках, що позначають речовину або предмет, якщо при цьому мається на увазі не весь обсяг позначуваного, а його частина "*einen swaeren stein*" (важкий камінь) (Чемоданов, 1978, с. 87); 2) при іменниках, що позначають живу істоту, особистість "*ein scoene wîp*" (красива жінка), "*ein küneginne hêr*" (королівський чоловік), "*ein vil edel magedîn*" (дуже благородна дівчина) (там само, с. 79, 85).

У давньовіснійнімецькій період відсутність артикля була звичайним явищем. Оскільки при поступовому зникненні цієї конструкції окремі поєднання без артикля традиційно зберігалися, ці складники з'єднувалися між собою, утворюючи складне слово. Поєднанню форми родового відмінка з іменником особливо сприяв продуктивний спосіб, який полягав у тому, що форма родового відмінка вживалася між артиклем й іменником, до якого належав артикль. Згодом ця конструкція перестала використовуватися, окрім мови народного епосу, правда, лише при власних іменах і в споріднених від них слів, наприклад: "*daz Guntheres lant*" (країна Гюнтера), "*daz Nibelunges swert*" (меч Нібелунгів), "*diu Sîvrîdes hant*" (рука Сіврідеса), "*daz Etselens wîp*" (розкішна жінка) і т. д.

Аналізуючи іменники в "Пісні про Нібелунгів", ми помітили, що саме в середньовіснійнімецькій період відбувається максимальний розквіт родового відмінка. Якщо слово вживається без власного імені, то іменник отримує показник "*es*", наприклад: "*truhsaeze des küneges*" (*Truchsess des Königs* (стюард короля) (11, 2) (*Das Nibelungenlied. Originale Texte*). Іменник у родовому відмінку залишається без показника "*es*", якщо за титулом слідує власне ім'я: "*des künic Gunthers wîp*" (*König Gunthers Gemahlin* (дружина короля Гюнтера)) (914, 4 рядок) (там само).

Займенник "*des*" як засіб зв'язку між реченнями (із значенням об'єктності, причинності, інструментальності або загальної співвіднесеності) вживається так часто, що розглядається як особливе слово – прислівник, сполучник: "*des was wol vierzec tusend oder dannoch baz*" (Було приблизно сорок тисяч або навіть більше) (179, 1 рядок) (*Das Nibelungenlied. Originale Texte*). У цьому реченні "*des*" перекладається як "*es*". Іноді "*des*" опускається, наприклад, "*des wart der herre zornec und grimmic genuoc*" (шаленіє він від гніву і люті) (205, 4 рядок) (там само).

Неозначений артикль міг уживатися з іменниками у формі множини. Нерідко трапляються такі випадки, коли той самий іменник використовується з означеним і неозначеним артиклем; у таких випадках спочатку послугуються "ein", а потім – "der", "**der iu diu küneginne teilet alsô vil**" (Das Nibelungenlied. Оригінальні тексти). У цілому, як видно з розглянутих прикладів, норми вживання артикля в героїчному епосі XII – XIII ст. ще не сформувалися.

Класична середньовісньонімецька мова відображена в писемних пам'ятках середньовіччя, основними жанрами яких є героїчний епос, **куртуазний епос (лицарський роман)** і **лицарська любовна лірика (мінезанг)**. Ще один жанр – **шпільманський епос** – поєднував у собі риси героїчного і куртуазного епосу з домішками казкових мотивів і східної екзотики.

Героїчний епос за походженням є давнім народним жанром, який сягає IX – XI ст. Наприклад, "Пісня про Нібелунгів" була написана на початку XIII ст. в Австрії. Вона містить 39 розділів-авентюр. Друга велика пам'ятка середньоніжньонімецького героїчного епосу – "Пісня про Гудрун" – створена в першій половині XIII ст. у Палермо (Італія). Її автор родом з австрійсько-баварського мовного регіону (Нугаєв, 2002, с. 18).

Шпільманський епос – епічні поеми, надзвичайно популярні в цей період, отримали свою назву від середньоніжньонімецького слова "*spilman*" (бродячий співак). У шпільманському епосі химерно поєднані риси народно-демократичні, духовні та світські, лицарські, сюжети – героїчні, куртуазні, східні, казкові. Відомими репрезентантами цього епосу є віршовані поеми "Герцог Ернст", "Король Ротер" (Нугаєв, 2002, с. 18).

Куртуазний епос, або **лицарський роман**, проникає до Німеччини в 70-х р. XII ст. із Франції. Усі твори цього жанру в Німеччині являють собою переробки французьких лицарських романів, здебільшого – романів Кретьєна де Труа. Найвизначнішими представниками німецького куртуазного епосу були *Генріх фон Фельдеке* (засновник куртуазного стилю в німецькій і нідерландській літературах, автор роману у віршах "Енеїда"), *Гартман фон Ауе* (лицарські романи "Ерек", "Івейн"), *Готфрід Страсбурзький* (віршований роман "Трістан і Ізольда"), *Вольфрам фон Ешенбах* (віршовані романи "Парцифаль" і "Вілলেখальм") (Арсеньєва, Балашова та ін. 2003, с. 258 – 259).

Мінезанг – другий за кількістю творів новий жанр у літературі середньовісньонімецького періоду. Це лірична поезія, переважно любовна, розквіт якої припадає на період із другої половини XII ст. до середини XIII ст. Мінезанг має яскраво виражений становий, феодално-лицарський характер (Валиєва, 2008, с. 92]. Поети-мінезингери збагатили німецьку поезію і за формою, і за змістом. У центрі уваги їхніх творів – світ індивідуальних почуттів і переживань (Арсеньєва, Балашова, і ін. 2003, с. 260; Гуревич, 2009, с. 176). Їхні вірші багатострофні, складні за будовою, точною римою, постійним числом не тільки наголошених, але й ненаголошених складів (Арсеньєва & Балашова, і ін. 2003, с. 260).

Із середини XIII ст. виявляються ознаки занепаду феодално-лицарської системи, а з нею – і її ідеології та культури. Творам куртуазного епосу і лірики

мінезангу притаманні риси наслідування та епігонства. Із культурним занепадом лицарства провідну роль у сфері літератури починає відігравати бюргерство, вплив якого на розвиток культури зростає з економічним розвитком міст як центрів торгівлі, ремесла, грошового господарства й освіти. Поширенню грамотності серед міського населення сприяли міські школи, з появою яких у XIII ст. завершилася монополія церкви в галузі освіти.

У другій половині XIII ст. класична середньовісньонімецька мова втратила свою провідну роль разом із занепадом лицарства і на початку XIV ст. перестала існувати.

2.3. Особливості віршування в середньовісньонімецький період

Наприкінці XII ст. Німеччина відчула значний вплив сучасної французької куртуазної поезії – *провансальської лірики трубадурів і північнофранцузьких лицарських романів*. *Тонічний вірш* став *силабічним* відповідно до французького зразка. Відомо, що нові наспіви мінезингерів – безпосередні контрафактури французьких. Французька музика була більш розвинутою, аморфність силабічного вірша контрастувала зі складністю наспіву; німецька музика, навпаки, була простішою, у ній словесний текст намагався наслідувати наспіву. У такий спосіб створювався *силабо-тонічний ритм* (Гаспаров, 2000, с. 137).

У результаті зазначеної перебудови пісні німецьких *мінезингерів* здобувають не тільки *силабо-тонічний ритм*, але й правильне *силабо-тонічне чергування* наголошених і ненаголошених складів, через один або через два. Вальтер фон дер Фогельвейде захоплювався складним рисунком рими, причому часто використовував її у вільному вірші, що складається із чергування довгих і коротких рядків (Ходаковська, 2017b, с. 87). Наприклад:

*Under den linden an der heide,
dâ unser zweier bette was,
dâ muget ir vinden
schône beide
gebrochen bluomen unde gras.
vor dem walde in einem tal,
tandaradei, schône sanc diu nahtegal."*

Де тінь од липи у долині
Постіль на двох узріли б ви.
Що там є ліпо,
Свідчать нині
Зламани квіти між травами.
А з улоговини в гаю –
Тандарадей! – співалось любо солов'ю.
(Kaczurowskyj, 2000, с. 16 – 17).

Перед нами перші в європейській поезії *силабо-тонічні дактилі* (трискладова стопа з наголосом на першому складі). Але це не єдиний вид німецького епічного вірша, що склався на початок XIII ст. Тоді як у західній, рейнській Німеччині з'явився новомодний "*лицарський епос*", у східній Німеччині і в Австрії складався архаїзований "*героїчний епос*", що переробляв переважно матеріали німецьких сказань і більше орієнтувався на короткий тонічний вірш попереднього періоду: "Пісня про Нібелунгів" (1200 р.), написана "нібелунговим рядком", – розміром, який траплявся у віршованих текстах мінезингера Кюренберга (XII ст.).

Нібелунгова строфа – строфа з чотирьох рядків, що римуються попарно; кожен вірш розпадається на два піввірші, з яких перший завжди чотирискладовий із двоскладовим ефектом, а другий має три наголоси в трьох перших віршах і чотири в четвертому (Гуревич, 1976, с. 308 – 309).

"Пісня про Нібелунгів" вирізняється завершеною фонетичною картиною аналізованого періоду. У кінці слів домінує редуковане "e" замість повних давньовісньонімецьких голосних: "*râten, minne, verre, der vierde, der dritte*" (Минор, 2011, с. 40). Поетичним рядкам з їхнім ритмічним рисунком й іншими стилістичними особливостями властива типова для свого часу синтаксична будова (там само, с. 53).

Німецький поет Г. Гайне відзначав, що в "Пісні про Нібелунгів" справді є велика, могутня сила. Мова поеми, за образним визначенням поета, "це кам'яна мова, рядки там схожі на зримовані плити. А між ними де-не-де вибиваються червоні квітки, ніби краплини крові, й звисають довгі пагони плюща, ніби зелені сльози". Великий Й.-В. Гете писав, що знайомство з цим твором засвідчує рівень культури нації і його мусить прочитати кожен.

Німецький силабо-тонічний вірш, який склався в XIII ст., диференціюється в XIV – XVI ст. на **чистотонічний** (новий для Німеччини) і **чистофонетичний**. Подолання цього розриву й остаточне утвердження **силабо-тоніки** в німецькій поезії відкладається до XVII ст. Чистосилабічний напрям розвитку німецького віршованого тексту був прямим продовженням силабічного вирівнювання, що з'явився під французьким впливом. Спадкоємцем пісенного вірша лицарів-мінезингерів стає пісенний вірш міських мейстерзингерів XIV – XVI ст.

Наступники віршованого тексту великого лицарського епосу – **шванки**, розповідні вірші малого міського епосу. За визначенням З. Нойманн: "шванк – це коротка дотепна історія, написана на діалекті, де в комічній формі зображено певний конфлікт" (Neumann, 1987, с. 155 – 156). Шванк усвідомлювався сучасниками як особливий вид художньої словесності зі своєю власною поетикою. Перший самостійний збірник віршованих шванків німецькою мовою – це цикл про попа Аміса "*Pfaffe Amis*", написаний австрійським поетом із псевдонімом **Штрікер** (там само, 1987). Шванки створювалися восьмискладником із парними римами, не розбиваючись на рядки, тобто за правилами "історичної форми", що виникла в середині XII ст.

2.3.1. Фонетичні та лексико-граматичні особливості "Пісні про Нібелунгів"

Німецький героїчний епос називають класичним або державним, оскільки час його створення припадає на ранньофеодальні відносини. Термін "героїчний епос" зазвичай позначає ту частину епічної літератури, яка дала літературне життя сюжетам народних героїчних пісень, що існували в усній традиції. Сюжети, нав'язані історією народу, характерні для героїчних пісень, конфлікти, спричинені боротьбою за владу, загостреним почуттям честі і жаданням помсти, не могли підкорятися завданням ілюзорного мистецтва куртуазного епосу.

Сюжети народних героїчних пісень були придатні здебільшого для того, аби тверезо, без ілюзій подивитися на дійсність. Звернення до матеріалу героїчних пісень також означало можливість свідомої естетичної відмови від ілюзорного мистецтва куртуазного епосу (Гугнин & Маркович, 1985, с. 73).

Загалом у героїчному епосі зафіксовано суспільно-естетичний ідеал пригнічених мас, виражено їхню ненависть до всякого роду насильників і гаряче співчуття захисникам добра і справедливості. Автори героїчних пісень зображали борців за правду в усьому блиску їхньої моральної величі; водночас вони не жаліли фарб для викриття лиходіїв. В епічній творчості народ знаходив моральну опору в боротьбі за свободу, тому вона була популярною в середньовічному суспільстві.

Варто нагадати, що німецький епос XII – XIII ст. сюжетно пов'язаний зі старовинними героїчними піснями епохи Великого переселення народів. Крім того, на нього великий вплив мала сучасність, особливо придворно-лицарська література з її культом служіння дамі, витонченими почуттями, вишуканою мовою. У німецькому класичному героїчному епосі сувора германська давнина з її варварськими уявленнями та законами складно переплетена з дійсністю феодально-лицарської Німеччини XII – XIII ст. (Шаповалова, 1993, с. 50).

Найвизначнішою пам'яткою німецького середньовічного епосу є "*Das Nibelungenlied*" ("Пісня про Нібелунгів"), що повністю написана близько 1200 р. та була виявлена у Фульді на обкладинці богословського трактату. Уперше поему надруковано в 1757 р. у добу Просвітництва, коли в Німеччині зацікавилися рідною старовиною. "Пісня" виникла, мабуть, у південно-східній Німеччині: саме там, у придунайських землях (Баварії, Австрії), в основному відбувався процес перетворення давніх героїчних пісень у поеми. Географія твору (зокрема, подорож Кримгільди до країни гунів) збігається з географією цих земель. Очевидно, автор добре знав їхні міста, дороги, ріки тощо. Автор поеми, можливо, – шпільман, який, безумовно, був поетично обдарованою людиною, глибоко обізнаною з епосом, світською та духовною літературою свого часу, зокрема з мінезангом, а також придворними звичаями та побутом.

Хто автор "Пісні про Нібелунгів", досі достеменно не відомо. Раніше існувала думка, що він мінезингер Генріх фон Офтердинген; однак це припущення не має жодних підтверджень. Сьогодні вважають, що: 1) нинішня редакція "Пісні про Нібелунгів" належить мінезингеру Кюренбергу; 2) матеріалом для нього слугував почасти народний переказ, почасти розповідь латинською мовою про загибель бургундської династії мейстера Конрада Тассауського; 3) перекладаючи ці матеріали в строфи, форма яких була створена ним самим, він дозволяв собі доволі часто їх перероблювати.

Учений К. Лахман довів, що "Пісня про Нібелунгів" – поєднання окремих двадцяти пісень. Він зазначав, що творці поеми пов'язували ці пісні перехідними строфами та додавали свої власні. "Пісня про Нібелунгів" дійшла до нас у декількох редакціях. К. Лахман уважав найстарішою із цих редакцій найкоротшу, яку представляє Гоенемський список, "*Hohenemser Handschrift*", який знаходиться в Мюнхені і позначений буквою А. Дві інші редакції – Санкт-Галленський

список, або список В, і Ласбергський список С – він тлумачив як пізні переробки Гоенемської редакції, а ті строфи, яких немає в Гоенемському рукописі, – додатки переробників.

Інші дослідники, зокрема Адольф К. В. Гольцман, вважають, що "Пісня про Нібелунгів" була твором поета, який використовував народні поеми і розповіді, але створював їх по-своєму, тобто, у ній чимало що належить особисто авторові; відтак інші поети перероблювали його поему і доповнювали її, змінювали розмір віршованого тексту. На думку А. Гольцмана, найстаріший рукопис "Пісні про Нібелунгів" – Ласберзький список С, а мюнхенський А – лише скорочений варіант ласберзької редакції (Holtzmann, 1854).

Германіст Ф. Пфайффер (*Franz Pfeiffer*), спираючись на те, що в XII ст. кожен поет складав свої власні пісні і поеми, не вживаючи чужих форм строфи, приписує останню редакцію поеми про Нібелунгів саме Кюренбергу, австрійському поету. Германіст вказує, що Кюренберг надав коротким оповідям пісень епічної повноти, мотивував події психологічними подробицями, охарактеризував індивідуальні риси, опрацював народні пісні своєю творчістю. Ф. Пфайффер зазначає, що строфа "Пісні про Нібелунгів" не продукт творчості народного духу, не національна власність, а художнє творіння окремої особи (Pfeiffer, 2016). Винахідник строфи був автором поеми, а отже, це Кюренберг, який увійшов в історію як придворний поет лицарства; творець національного епосу, один із найвизначніших німецьких епічних поетів.

Незважаючи на невеликий обсяг віршованого тексту, цінність його вагома, оскільки він відновлює колізію, характерну для епічного сказання епохи Великого переселення народів (Пронин, 2007, с. 14).

Походження слова "Нібелунги" до кінця не з'ясовано, його пов'язують зі словом "*Nebel*" (туман), звідти "Нібелунги" – діти, сини туману.

Головною поетологічною особливістю "Пісні про Нібелунгів" є тісне переплетення в ній рис *епосу язичницького, епосу куртуазного* і власне *національного героїчного епосу* (Назарова, 2016, с. 67). Відлуння язичницького епосу (казково-міфологічної основи) виявляються як у сюжеті твору (наявність епізодів з елементами надприродного і чудового), так і в характерних рисах дійових осіб. До того ж на архаїчні джерела образу Зігфріда вказують володіння ним чарівних предметів, наприклад: "*Sîvrit der muose füeren die kappen mit im dan*" (Зігфрід узяв із собою в дорогу плащ-невидимку), "*die er helt küene mit sórgèn gewan ab èimè getwerge, das hiez Albrîch*" (здобич цю він відібрав у Альбріха); "*Alsô der starke Sîvrit die ternkappen truoc, / sô het er dar inn krêftê genuoc, zwêlf mánne sterke zuo sîn selbes lîp*" (як тільки Зігфрід одягав цей чарівний плащ, той надавав йому такої сили, яка дорівнювала силі дванадцяти бійців).

Опис життя у Вормсі, портретні характеристики героїв – усе це представлено в "Пісні про Нібелунгів" крізь призму куртуазної естетики. У "Нібелунгах" ми стикаємося із символікою віщих снів, численними пророкуваннями (з опису сну Кримгільди), гіперболізацією, з ретардацією (штучне уповільнення розгортання сюжету).

"*In disen hôhen ôren troumte Kriemhilde,* вільний сокіл у Кримхільди вдома
wie si züge einen valken, starc, schoen який був сильний, красивий і дикий,
und wilde,
den ir zwêne aren erkrummen, daz sie daz але був заклъований двома орлами
muoste sehen. перед нею.
ir enkunde in dirrewerlde leider nimmer Дивитися на це їй було страшніше за
geschehen" (12 рядок) (Das всі смертельні муки.
Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch /
Neuhochdeutsch, 2010)

Два останніх прийоми, характерні для національного героїчного епосу, виражені в поемі великою кількістю прикметників найвищого ступеня і прислівників, вишуканих *epitетів* і *порівнянь*, наприклад:

"*Jâ lûhte ir von ir wæte*
vil manec edel stein:
ir rôsenrôtiu varwe
vil minneclîchen scein.
ob iemen wünsch solde,
der kunde niht gejehen
daz er ze dirrewerelde
hete iht scæners gesehen" (282 рядок)
(Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch /
Neuhochdeutsch, 2010)

Дорогоцінним камінням
сяяв її одяг,
а обличчя, як троянда,
було ніжним і свіжим.
Якщо б вона зустріла
злісного ганьбителя,
і той не знайшов би недоліків
у цій красуні.

Або інший приклад:

"*Sam der liehte mâne*
vor den sternen stât,
des scîn sô lûterlîche
ab den wolken gât,
dem stuont si nu gelîche
vor maneger frouwen guot.
des wart dâ wol gehæhet
den zieren heleden der muot" (283 рядок)
(там само, 2010)

У сяянні місяця вночі
тьмяніють зірки,
коли з висоти на землю
він споглядає,
так діва затьмарює
своїх подруг.
Не дивно,
що у всіх чоловіків раптом
заколотилося серце.

У германському епосі гіперболізована сила багатьох персонажів. Наприклад, описуючи боротьбу королевича Зігфріда і бургундської принцеси Брунгільди, автор підкреслює неймовірну силу дівчини. Наприклад:

"*Ez was ein küneginne gesezzen über sê:*
ir gelîche enheine man wesse ninder mê.
diu was unmâzen scæne, vil michel was ir
kraft.

Панувала королева на морському
острові,
вона була прекрасна і тілом, і обличчям,
але сильнішої жінки не бачив світ
допоки.

- si scôz mit snellen degenen umbe minnè den scaft*" (Aventiure VI. 332 рядок) (Das Nibelungenlied / Оригинальные тексты) Вона могла кинути спис і пробити наскрізь ним ціль.
- "Den stein warf si verre, dar nâch si wîten spranc.
swer ir minne gerte, der muose âne wanc* І кинувши тяжкий камінь, та одним стрибком його наздогнати.
У трьох змаганнях з нею будь-хто повинен був перемогти:
- driu spil an gewinnen der frouwen wol geboren:
gebrast im an dem einen, er hete daz houbet sîn verloren*" (Aventiure VI. 333 рядок) (Das Nibelungenlied / Оригинальные тексты). кожен, хто сватався до королеви і програвав хоча б одне із змагань, його страчували.

В епосі все гіперболізоване: сила, зріст, витривалість, озброєння, здібності вірного коня головного героя, розміри житла. Гіпербола в епосі зазвичай слугує засобом ідеалізації та героїзації, але вона вживається і для створення образів як рятівників народу, так і безпосередніх його ворогів.

Мова – явище динамічне, зокрема і її фонетична сторона. За допомогою добору відповідних звуків можна створити яскравий художній образ. Тому поети нерідко користуються такими художніми засобами, як: **асонанс** – повторення однакових голосних звуків у поезії з метою надання їй милозвучності; **алітерація** – повторення приголосних для посилення інтонаційної та смислової виразності; **звуковідтворення** (звуконаслідування, ономапопея) – повторення звуків з метою створення звукового образу, певного явища – грому, шуму, свисту тощо.

Асонанс – навмисний, багаторазовий повтор однакових (або акустично схожих) голосних у близькій послідовності з метою звукової і смислової організації висловлювання (Мороховский & Воробьёва, 1991, с. 53). Наприклад:

*"Ze Wormze bî dem Rîne si wonden mit ir kraft.
in diende von ir landen vil stolziu ritterschaft.
mit lobelîchen êren unz an ir endes zît.*

si sturben jâmerlîche sint von zweier edelen frouwen" (Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch, 2010).

У цьому уривку використано асонанс – повтор голосних "i" і "ô".

Як відомо, давньогерманський епос оперував довгим рядком, який складається з двох коротких віршів, що мають по три наголоси та об'єднані **алітерацією**. Подібна форма трапляється і в "Пісні про Гільдебранда". У німецькій словесності алітераційний вірш поступово замінюється римованим, що складається з попарно співзвучних довгих рядків. Наприклад:

*"Ze Wormez bî dem Rîne si wonten mit ir kraft.
in diende von ir landen vil stolziu ritterschaft
mit loelîchen êren unz an ir endes zît.
si stûben sît jâmerlîche von zweier edelen* У Вормсі на Рейні жили королі зі своєю дружиною,
їм вірно служили васали,
герої не зрадили обов'язку навіть там,
де смерть їм підготувала ворожнечу

frowen nît" (Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch, 2010).
двох знатних дам.

Отже, строфа складається із чотирьох довгих рядків, поєднаних парною римою "*kraft-ritterschaft; zît-nît*". Довгий рядок вміщує два напіввірші, розділених цезурою. Напіввірші мають три наголошених склади, крім другої половини четвертого вірша, яка подовжена на один наголос та маркує кінець строфи "*von zweier edelen frowen nît*". Перший напіввірш кожного рядка містить двоскладове жіноче закінчення "*Rîne, landen, êren, jémerlîche*", у другому напіввірші – закінчення односкладове, чоловіче "*kraft, ritterschaft, zît, nît*".

Асонанс і алітерація поєднані один з одним, створюючи потужний засіб виразності поетичної мови.

Упродовж цілої епохи формою німецької поезії залишався **тонічний алітераційний вірш**. Першим літературним джерелом системного наукового дослідження явища алітерації, яке в 1819 р. здійснив німецький мовознавець К. Лахман, стала саме "Пісня про Нібелунгів". Науковець перший виявив значну різницю між давньосаксонським віршем "вільної форми" та "строгою формою" алітераційного вірша "Пісні про Нібелунгів", що ґрунтується на акцентуванні наголошених слів або складів, підкреслив закономірний характер цього явища (Lachmann, 1816). Наприклад: "*vil verliesên den lîp*", "*kûneges kint, man möhte michel, waetlîchen wîp*" (Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch 2010), "*die fuorte man in mite, done dorfte*" (там само, 2010).

Явище алітерації ми розглядаємо як лінгвопоетичний засіб, що естетично спрямований на читача та втілює ідейно-художній задум автора.

У Німеччині героїчна поезія в IX – X ст. змінила **алітераційний вірш** на **римований**. Це була монотонніша форма, що походила з римських церковних співів і утруднювала звуки німецької мови. Разом з новою віршованою формою з'явилася коротша, ліричніша мова. Мелодія стала гнучкішою, багатшою – тепер вона охоплювала два, об'єднані римою довгих рядки (Хойслер, 1960, с. 21).

"Пісня про Нібелунгів" написана за новою формою, що ґрунтується на рими. Старогерманське віршування спиралося на ритм, що визначається числом наголошених складів у віршованому рядку. Алітераційні склади вимовлялися з сильнішим наголосом, ніж усі інші. А. Хойслер наводить такі приклади коротких віршів, у яких початковий звук, що повторюється, одночасно поєднував два коротких вірші в один довгий рядок, наприклад:

<i>"Der Hèngst neigt das Hâupt auf des Hèrrn Lèiche Der dir nun den Wâffengang wèigert wonach dich so wóhl lüstet"</i> (Хойслер, 1960, с. 62).	голову схилив кінь над тілом господаря, той, хто з тобою відмовиться поборотися, до чого ти так прагнеш.
---	---

Отже, алітерація – це співзвуччя початкових звуків слів, які мають смисловий наголос і повторюються з певною регулярністю в двох сусідніх рядках вірша. Алітерація відчутна і значуща в німецькому віршованому тексті, оскільки наголос у германських мовах переважно падає на перший склад слова, який водночас і є його коренем.

"Пісня про Нібелунгів" побудована на "*кюренберговій строфі*", яка складається із чотирьох попарно римованих віршів (Гуревич, 2014). Кожен вірш розділений на два напіввірші із чотирма наголошеними складами в першому напіввірші, тоді як у другому напіввірші перших трьох віршів – по три наголоси, а в другому напіввірші останнього вірша, який завершує строфу і формально, і за змістом, – чотири наголоси, наприклад:

<i>"Uns ist in áæælten mæren / wùnders vil gesèit von hèlden lóbebcæren, / von grózer árebèit, von fróuden, hóchgezîten, / von wèinen ùnd von klágen, von kùener rècken strîten / mùget ir nu wúnder hæren ságen "</i> (Das Nibelungenlied / Оригинальные тексты).	Сповнені чудесами легенди давно минулих днів, про гучні діяння колишніх богатирів, про їхні бенкети, утіхи, нещастя і горе і чвари їх криваві почуємо ми згодом.
--	--

Розглянемо уривок віршованого тексту про долю однієї з героїнь цієї поеми – Брунхільди.

<i>"'Daz wil ich widerrâten, sprach dô Sîvrit. 'já hât diu küneginne sô vreisliche sit, swer umb' ir minne wirbet, daz ez im hôhe stât. des muget ir der reise haben wærlîchen rât." (330 рядок) (Das Nibelungenlied / Оригинальные тексты).</i>	"Вам не потрібно від'їздити", – сказав Зігфрід. Усі знають, яку обітницю дала немилосердна Брунгільда. Ні, не варто втрачати голову через неї, Краще вам залишити свій намір".
--	---

За формою цей віршований текст написаний строфами із чотирьох віршів, що попарно римуються; кожний вірш розпадається на два напіввірші, які створюють певне співзвуччя кінцевих строф: *Sîvrit / sit; stât / rât*. Виділені римою слова зосереджують увагу читача (слухача). Рима не тільки насичує вірш-рядок особливим співзвуччям, вона є важливою ланкою, яка поєднує милозвучну сферу з композицією вірша.

Стиль поеми можна охарактеризувати як **формульний**. Формула – це не набір штампів, а система гнучких (змінюваних) висловів, які пов'язані з певним метричним місцем рядка. Таким чином, про формулу можна говорити навіть тоді, коли якесь словосполучення трапляється в тексті лише один раз, але можна показати, що воно було частиною цілої системи. Крім формул, функціонують повторювані фрагменти з декількох рядків. Формульні вислови в "Пісні про Нібелунгів" часто характеризують героїв, наприклад: "*ein ûz erwelter degēn*" (відважний герой), "*der snelle degēn guot*" (мужній шляхетний герой), "*die recken vil balt*" (дуже хоробрий герой). До речі, фраза "*ein ûz erwelter degēn*"

на початку поеми повторюється тричі, але важливим є той факт, що вона має постійну метричну позицію, посідаючи місце другого напіввірша в довгому рядку: "*Und Gîselher der junge, ein ûz erwelter degen*" (Гізельгер молодший відважний) (4, 3 рядок); "*Rûmolt der kuchenmeister, ein ûz erwelter degen*" (начальником кухні був у Вормсі Румольт сміливий) (10, 1 рядок); "*Sindolt der was scenke, ein ûz erwelter degen*" (чесником (особа, що в середніх віках дбала про монаршу пивницю) був Синдольт, воїн, повний сил) (11, 3 рядок) (Das Nibelungenlied / Оригинальные тексты).

У поемі трапляються також традиційні *ініціальні епічні* формули (Masser, 1981, с. 137), що маркують зачин, початок оповіді: "*Ez wuohs in Burgonden ein vil edel magedîn*" (жила на землі бургундів юна дівчина) (2, 1 рядок); "*Dô wuohs in Niderlanden eins edelen kûneges kint*" (тоді в Нідерландах жив королівський син) (20, 1 рядок); "*Ez was ein kûneginne gesezzen über sê*" (панувала королева на острові морському) (326, 1). До того ж варіативними структурами, які пов'язані з позначенням мовленнєвого вступу, є формульний вислів першого вірша "*dô sprach*" (тоді говорив) + позначення персонажа + епітет, який належить цьому персонажеві: "*Dô sprach der kûene Sîvrit*" (52, 1 рядок); "*Dô sprach der fürste Sigmunt*" (56, 1 рядок); "*Dô sprach der kûnec rîche*" (102, 1 рядок). У довгому рядку другого вірша подібний вислів має здебільшого таку структуру: "*sprach*" (говорив) + позначення персонажа + епітет: "*sprach der kûnec zehant*" (106, 1 рядок); "*sprach Gunther der degen*" (112, 1 рядок); "*sprach aber der kûene man*" (113, 1 рядок). Описана структура може змінювати метричну позицію, її компоненти можуть по-різному перебувати щодо один до одного.

"Пісня про Нібелунгів" містить стереотипні стилістичні шаблони, що позначають неоднакові ситуації, наприклад, битви. Використання автором епічних формул свідчить про те, що цей епос пов'язаний з усною поезією. Можливо, автор, використовуючи епічні формули, намагався надати епосу масштабності, величності. Причому він робив це неусвідомлено, у дусі свого часу. Публіка приймала тільки те, що їй добре знайоме, а похмурі пророцтва у формулах, що повторюються, лише посилювали ефект очікування фатальної розв'язки. Водночас автор детально описує придворні бенкети і лицарські турніри, весілля і війни, подорожі й полювання.

Текст "Пісні" за своєю формою і змістом відображає процес становлення лицарської культури і її джерел. Віршована форма "Пісні про Нібелунгів" генетично пов'язана з давньогерманськими народними піснями, демонструє взаємодію і взаємопроникнення фольклору і придворної літератури: "через неї просочувалися в лицарську поезію образність і ритміка народної пісні; насамперед до народної поезії впліталися мотиви і легендарні образи лицарських оповідей" (Мартынова, 2004, с. 20).

Окрім цього, "Пісня про Нібелунгів" характеризується "рядковим стилем": вона не знає переносу з одного вірша в інший, і кожен рядок є завершеним синтаксичним цілим. Отже, "Пісня про Нібелунгів" – це один із знакових творів Зрілого середньовіччя, без якого не можна створити загальну картину розвитку поетичних норм німецьких віршованих текстів XIII ст.

Фонетичні особливості середньовіршньонімецького періоду передусім торкаються вокалізму, зокрема появи нових фонем (завдяки умлауту) (Филичева, 2003, с. 159). У результаті повного розвитку умлауту в середньовіршньонімецькій мові виникла низка нових фонем. Розглянемо їх докладніше в "Пісні про Нібелунгів":

– "ä" – вторинний умлаут короткого "a": давньовіршньонімецьке "magid" > середньовіршньонімецьке "mägede" (Чемоданов, 1978, с. 81);

– "ö" – вторинний умлаут короткого "o": давньовіршньонімецьке "mohti" > середньовіршньонімецьке "möchte" (там само, с. 89);

– "ü" – вторинний умлаут короткого "u": давньовіршньонімецьке "kuning" > середньовіршньонімецьке "küne" (там само, с. 81); давньовіршньонімецьке "furi" > середньовіршньонімецьке "für" (там само, с. 81, 90, 94); давньовіршньонімецьке "munistri" > середньовіршньонімецьке "münster" (там само, с. 84); давньовіршньонімецьке "wunnia" > середньовіршньонімецьке "wünne" (там само, с. 81); давньовіршньонімецьке "kuningin" > середньовіршньонімецьке "küneginne" (там само, с. 79, 81); давньовіршньонімецьке "prunhilde" > середньовіршньонімецьке "Prünhilde" (там само, с. 84 – 85);

– "æ" – умлаут довгого "â": давньовіршньонімецьке "mâri" > середньовіршньонімецьке "mære" (Чемоданов, 1978, с. 78); давньовіршньонімецьке "wâri" > середньовіршньонімецьке "wære" (там само, с. 81, 83, 87, 88, 90); давньовіршньонімецьке "sâliða" > середньовіршньонімецьке "sælden" (там само, с. 83); давньовіршньонімецьке "wârlîhho" > середньовіршньонімецьке "wærlîch" (там само, с. 84, 89);

– "œ" – умлаут "ô": давньовіршньонімецьке "hôren" > середньовіршньонімецьке "hæren" (умлаут виник завдяки "i" в давньосаксонському слові "hôrian") (Чемоданов, 1978, с. 78, 84, 87); давньовіршньонімецьке "skôni" > середньовіршньонімецьке "schæne" (там само, с. 79 – 82); давньовіршньонімецьке "frôlih" > середньовіршньонімецьке "vrælichen" (там само, с. 81); давньовіршньонімецьке "grôzzlich" > середньовіршньонімецьке "græzlich" (там само, с. 87).

Дифтонги в "Пісні про Нібелунгів" зазнали таких змін:

– "öu" – умлаут дифтонга "ou": давньовіршньонімецьке "frowida" > середньовіршньонімецьке "fröude" (Чемоданов, 1978, с. 78, 80);

– "üe" – умлаут дифтонга "uo": давньовіршньонімецьке "kuoni" > середньовіршньонімецьке "küene" (Чемоданов, 1978, с. 78 – 79); давньовіршньонімецьке "truoben" (умлаут виник завдяки "j" у готському слові "drobjan") > середньовіршньонімецьке "trüeben" (там само, с. 81); давньовіршньонімецьке "guotlîhhin" > середньовіршньонімецьке "güetliche" (там само, с. 82); давньовіршньонімецьке "hruoren" (умлаут виник завдяки "i" в давньосаксонському слові "hrôrian") > середньовіршньонімецьке "rüeren" (gerüeret) (там само, с. 87).

У "Пісні про Нібелунгів" спостерігаються процеси *дифтонгізації*:

– "î" > "ei [ae]": середньовіршньонімецьке "belîben" > нововіршньонімецьке "bleiben" (Чемоданов, 1978, с. 80); середньовіршньонімецьке "sîn" > нововіршньонімецьке "sein" (там само, 1983, с. 79, 85); середньовіршньонімецьке

"*sît*" > нововіршній німецьке "*seit*" (там само, с. 79, 85); середньовіршній німецьке "*wît*" > нововіршній німецьке "*Weib*" (там само, с. 79 – 81); середньовіршній німецьке "*bî*" > нововіршній німецьке "*bei*" (там само, с. 79, 83, 84); середньовіршній німецьке "*zît*" > нововіршній німецьке "*Zeit*" (там само, с. 79).

– "*û*" > "*au*": середньовіршній німецьке "*ûf*" > нововіршній німецьке "*auf*" (Чемоданов, 1978, с. 88, 89, 91, 92); середньовіршній німецьке "*ûz*" > нововіршній німецьке "*aus*" (там само, с. 79, 81, 84, 88); середньовіршній німецьке "*tûsent*" > нововіршній німецьке "*tausend*" (там само, с. 80); середньовіршній німецьке "*kûme*" > нововіршній німецьке "*kaum*" (там само, с. 83, 87).

– "*iu* [y:]" > "*eu*": середньовіршній німецьке "*untriuwen*" > нововіршній німецьке "*Untreue*" (Чемоданов, 1978, с. 92); середньовіршній німецьке "*vriunt*" > нововіршній німецьке "*Freund*" (там само, с. 87, 91); середньовіршній німецьке "*niuwe*" > нововіршній німецьке "*neu*" (там само, с. 88); середньовіршній німецьке "*triuwe*" > нововіршній німецьке "*Treue*" (там само, с. 84, 91); середньовіршній німецьке "*tiuvels*" > нововіршній німецьке "*Teufel*" (там само, с. 87).

Необхідно зазначити, що приклади *монофтонгізації* наявні також у "Пісні про Нібелунгів", наприклад:

– "*ie*" > "*ie*" [i:]: середньовіршній німецьке "*sciere*" [ie] > нововіршній німецьке "*schier*" [i:] (там само, с. 80); середньовіршній німецьке "*zieren*" [ie] > нововіршній німецьке "*zieren*" [i:] (там само, с. 82); середньовіршній німецьке "*verliesen*" [ie] > нововіршній німецьке "*verlieren*" [i:] (там само, с. 84); середньовіршній німецьке "*schiezen*" [ie] > нововіршній німецьке "*schießen*" [i:] [там само, с. 86, 88]; середньовіршній німецьке "*Kriemhilde*" [ie] > нововіршній німецьке "*Kriemhilde*" [i:] [там само, с. 85, 89];

– "*uo*" > "*u*" [u:]: середньовіршній німецьке "*bluome*" [uo] > нововіршній німецьке "*Blume*" [u:] (921 строфа) (там само, с. 92); середньовіршній німецьке "*tuon*" [uo] > нововіршній німецьке "*tun*" [u:] (там само, с. 85); середньовіршній німецьке "*muoter*" [uo] > нововіршній німецьке "*Mutter*" [u:] [там само, с. 80]; середньовіршній німецьке "*muot*" [uo] > нововіршній німецьке "*Mut*" [u:] (там само, с. 80, 88); середньовіршній німецьке "*zuo*" [uo] > нововіршній німецьке "*zu*" [u:] (там само, с. 81, 87, 89);

– "*üe*" > "*ü*" [y:]: середньовіршній німецьке "*grüezen*" [üe] > нововіршній німецьке "*grüßen*" [y:] (там само, с. 82, 85); середньовіршній німецьке "*ungefüege*" [üe] > нововіршній німецьке "*ungefüge*" [y:] (там само, с. 87); середньовіршній німецьке "*rüeren*" [üe] > нововіршній німецьке "*rühren*" [y:] (там само, с. 87); середньовіршній німецьке "*büezen*" [üe] > нововіршній німецьке "*büßen*" [y:] (там само, с. 93); середньовіршній німецьке "*küele*" [üe] > нововіршній німецьке "*kühl*" [y:] (там само, с. 94).

Проте слід зауважити, що монофтонгізація в південно-німецький регіон проникає лише як елемент загальнонаціональної норми літературної німецької мови. У зв'язку із цим, у південнонімецьких діалектах досі зберігаються дифтонги: "*liab*", "*hüete*" та ін. (Москальская, 2003, с. 88).

У середньовісверхньонімецький період відбувається активний розвиток *редукції* (послаблення звучання голосного в ненаголошеній позиції), наприклад: давньовісверхньонімецьке "hiutu" > середньовісверхньонімецьке "hiute", "nu müezen **hiute** kiesen" (Чемоданов, 1978, с. 90); давньовісверхньонімецьке "minna" > середньовісверхньонімецьке "minne", "von mannes **minne**" (там само, с. 80); давньовісверхньонімецьке "spîsa" > середньовісверхньонімецьке "spîse", "hey waz man **rîcher spîse**" (там само, с. 93); давньовісверхньонімецьке "frouwa" > середньовісверхньонімецьке "vrouwe", "vil liebiu **vrouwe mîn**" (там само, с. 92); давньовісверхньонімецьке "gerno" > середньовісверхньонімецьке "gerne", "der will uns **gerne erdûrsten lân**" (там само, с. 93); давньовісверхньонімецьке "erbi" > середньовісверхньонімецьке "erbe", "in diu **erbe liez**" (там само, с. 79); давньовісверхньонімецьке "mâri" > середньовісверхньонімецьке "mære", "an diu **mære**" (там само, с. 92).

Заслугове на увагу використання явищ *сункопи* (усічення середини слова) та *анокопи* (усічення кінця слова) в середньовісверхньонімецький період. Розглянемо приклади *анокопи* на матеріалі "Пісні про Нібелунгів": давньовісверхньонімецьке "sêo" > середньовісверхньонімецьке "sê", "über **sê**" (Чемоданов, 1978, с. 84); "an den **sê**" (там само, с. 84); давньовісверхньонімецьке "bitu" > середньовісверхньонімецьке "bit", "ich dich **bit**" (там само, с. 85); давньовісверхньонімецьке "sunu" > середньовісверхньонімецьке "sun", "der Sigemundes **sun**" (там само, с. 85); давньовісверхньонімецьке "geru" > середньовісверхньонімецьке "ger", "so **ger** ich" (там само, с. 85). Наведемо приклади *сункопи* (на матеріалі "Пісні"), давньовісверхньонімецьке "helid" > середньовісверхньонімецьке "helt", "der **helt** von Niderlant" (там само, с. 81); "si wânde'n **helt** vristen" (там само, с. 92); давньовісверхньонімецьке "angest" > середньовісверхньонімецьке "angst", "soltu gar **ân' angest sîn**" (там само, с. 87); давньовісверхньонімецьке "gilouben" > середньовісверхньонімецьке "glouben", "doch enkan ich niht **glouben**" (там само, с. 83); двн. "bilîban" > середньовісверхньонімецьке "blîben", "die rede lât **blîben**" (там само, с. 80); давньовісверхньонімецьке "gilîh" > середньовісверхньонімецьке "glîch", "dem stuont si nu **glîche**" (там само, с. 82).

У середньовісверхньонімецький період відбувається активний розвиток *абстрактної лексики*, яка в цей період має філософський характер, передає внутрішнє життя людини і її переживання, здебільшого позначається іменниками. Проте до абстрактної лексики можуть належати і слова інших частин мови. Наведемо приклади абстрактної лексики в "Пісні про Нібелунгів": середньовісверхньонімецьке "minne" (любов) (Чемоданов, 1978, с. 80, 84, 85, 90); середньовісверхньонімецьке "lîp" (тут в значенні *життя*) (там само, с. 79, 82, 83, 84, 85); середньовісверхньонімецьке "reise" (подорож) (там само, с. 84, 86); середньовісверхньонімецьке "êre" (честь, пошана) (там само, с. 79, 85); середньовісверхньонімецьке "wille" (воля, бажання) (там само, с. 85, 90); середньовісверхньонімецьке "arebeit" (праця) (там само, с. 78, 85); середньовісверхньонімецьке "eid" (клятва) (там само, с. 85); середньовісверхньонімецьке "sorge" (турбота) (там само, с. 85); середньовісверхньонімецьке "sit(e)" (звичай, спосіб життя, звичка) (там само, с. 85); середньовісверхньонімецьке "schuld" (*sculd*) (вина, обов'язок) (там само, с. 83, 89,

90); середньовісньонімецьке "nôt" (нужда, потреба, лихо) (там само, с. 92); середньовісньонімецьке "meisterschaft" (майстерність, уміння) (там само, с. 85); середньовісньонімецьке "muot" (мужність, відвага) (там само, с. 82, 86); середньовісньонімецьке "leit" (горе, сум, страждання) (там само, с. 82); середньовісньонімецьке "liebe" (любов, кохання, послуга) (там само, с. 80, 81, 85); середньовісньонімецьке "kurzewîle" (проведення часу, задоволення) (там само, с. 80, 92); середньовісньонімецьке "angest" (страх, побоювання) (там само, с. 86, 87); середньовісньонімецьке "vreude" (радість, веселощі) (там само, с. 83). Наявність абстрактної лексики в поемі свідчить про її високий літературний стиль та мовне багатство.

Мова "Пісні про Нібелунгів" багатослівна. Автор використовує чимало стилістичних засобів, зокрема **метафору**:

"Dô sprach aber Krimemhilt: 'nu sihestu wie er stât,
wie rehte hêrlîche er vor den recken gât,
alsam der liehte mâne vor den sternem tuot?
des muoz ich von schulden tragen vroelîchen muot" (817 рядок) (Das Nibelungenlied / Оригинальные тексты)

Ось промовляє Кримхільда далі:
"Подивись, як він там стоїть,
Як перед витязем він іде як господар,
так само, як перед зірками йде осяйний місяць...?
Я зобов'язаний відповідати за свою провину.

"Sam der liehte mâne vor den sternem stât" (як тьмяніють зірки вночі в сянні місяця) (283 рядок) (Чемоданов, 1978, с. 82);

"Sîvrîde dem herren wart beide lieb undè leit" (Погляд Зігфріда туманили то щастя, то сльоза) (284 рядок);

"...Ich will, daß meine Würde man noch höher preist (що моя гідність ще вище звеличується) /

Als jemals eine Königin in ihrer Krone Pracht".

"Was sonst bei Ritterfrauen an Kleidern man gesehn,

War gegen Kriemhilds Hofstaat wie eines Wînde Wehn" (був проти свити Кримхільди як проти віяння вітру);

"Da brach die stolze Brûnhild in heiße Tränen aus" (От пристрасно розплакалася горда Брунхільда);

Vor dem Königs Weibe betrat das Gotteshaus" (Перед дружиною короля виступає Божий храм).

Мова пісні збагачена також **синонімами**, наприклад, Зігфріда називають "der stolze Edelmann, Kriemhilds edler Gatte, der Held, der Recke" (Чемоданов, 1978, с. 89 – 91) (гордий дворянин, благородний чоловік Кримхільди, герой, богатир); Кримхільду позначено як "Siegfrieds Gattin, Schwester von Gunther" (дружина Зігфріда, сестра Гюнтера).

У віршованому тексті спостерігається надзвичайна розмаїтість образних фарб. Це явище пояснюється тим, що ще в давньогерманських легендах надмірно захоплювалися зображенням явищ і дій за допомогою дивовижних і переливчастих фарб. У пісні часто згадуються червоний, золотий та білий

кольори: "*der morgenrôt*" (ранкова зоря) (Чемоданов, 1978, с. 81), "*ir rôsenrôtiu varwe*" (рожево-червоний) (там само, с. 82), "*vil dicke bleich unde rot, wîziu hant*" (там само, с. 83), "*ein prünne rôtes goldes*" (золотистий, червоний) (там само, с. 86), "*vil manigen goldes zein*" (там само, с. 87), "*wart in zorne rot*" (там само, с. 88), "*da wurden bluomen rôit*" (там само, с. 92). Варто згадати також зелений колір, який автор використовував для зображення природи, наприклад: "*si hiezen herbergen für den grüenen walt*" (зелений ліс) (там само, 928 рядок), "*grüener danne ein gras*" (зелений як трава) (там само, 1783 рядок).

Порівняння як стилістичний прийом також притаманний пісні, оскільки воно властиве мові німецького героїчного епосу. О. О. Потебня писав, що "сам процес пізнання є процесом порівняння" (Потебня, 1985, с. 255). У лінгвістиці розрізняють **порівняння логічні** й **образні**. При **логічних порівняннях** встановлюється ступінь схожості чи відмінності між предметами одного класу, беруться до уваги всі властивості, якості, ознаки порівнюваних предметів, але виділяється щось одне (Мацько, 2005, с. 359 – 360).

Наприклад: "*Die drîe kunege wâren, als ich gesaget hân*" (*Die die drei Könige waren / wie ich kund getan*) (Das Nibelungenlied, 2010, с. 6); "*des moht er wol gewinnen beide liute unde lant*". (*Drum mocht er wohl gewinnen, so die Leute wie das Land*) (там само, с. 12); "*er hôrte sagen mære, wi ein schoeniu meit*" (*Er hörte Kunde sagen / wie eine schöne Maid*) (там само, с. 18); "*ich trûwe an in ertwingen beide liute und lant*" (*Ich will von ihm erzwingen / so die Leute wie das Land*) (там само, с. 20).

Одним із засобів поповнення лексики віршованого тексту героїчного епосу є запозичення із французької мови, але вони представлені помірно, наприклад: "*harnasch*" (кольчуга), "*matraz*" (матрас), "*pusûn*" (напій), "*samît*" (оксамит), "*scapl*", (вінок), "*bûhurt*" (натиск), "*erzenîe*" (ліки), "*garzûn*" (паж), "*tjoste*" (удар) (Simrock, 2016). Паралельне використання іншомовної і власне питомої лексем спричиняє виникнення у віршованих текстах синінімічних пар, наприклад: синоніми "*garzûn, knappe, knecht*" (слуга, холоп), найчастіше вживається останній (Wießner & Burger, 1974, с. 212).

Німецькому героїчному епосу притаманні також архаїзми. У пісні є 50 слів, які не представлені в інших віршованих текстах: "*brûtmiete*" (придане), "*heimgesinde*" (челядь), "*tarnhût*", (шапка-невидимка), "*swertgenôz*", "*herzevient*" (Гухман & Семенюк, 1983, с. 120).

У героїчному епосі функціонують також **постійні епітети**, наприклад: "*scoene wîp*" (гарна дівчина), "*vil stolziv ritterschaft*" (горді лицарі), "*ein rîchîu küneginne*" (справедливі королі), "*ein vil edel magedîn*" (благородна дівчина), "*edel lip*" (чиста душа), "*kühne recken*" (сміливі воїни) (Чемоданов, 1978, с. 79), "*küenen man, ein edel man*" (сміливий чоловік, благородний чоловік) (там само, с. 80), "*viel groezlîchen schein*" (набагато більше сяйва) (там само, с. 87).

Широко представлена **постпозиція прикметників**, наприклад: "*die recken lôbelîch*" (там само, с. 79), "*helde küene und snel*" (герої сміливі і квапливі) (там само, с. 87), "*dô nam der helet guot, wart in zorne rôit*" (ось узяв герой добрий, став у гніві червоним) (там само, с. 88).

Незвичним у лексиці німецького героїчного епосу є частотне вживання слова "*man*", причому цей феномен трапляється майже в кожній авентюрі "Пісні про Нібелунгів". Однак у "Пісні" "*man*" здебільшого синонім до "*si*" (3 особа множини). Наприклад, "*maniger hande spîse die fuorte man in mite*" (917 строфа). На його місці могло б вживатися "*si*", можливо, автор не хотів повторювати "*si*" або намагався уникнути чієсь ім'я. Зовсім іншу функцію виконує "*man*" у рядку "*Ich fürhte harte sê re etelîchen rât, ob man der deheinen missedienet*" (Müller, 2000).

Синтаксис, як і словниковий склад середньовісньонімецького періоду, належить до критеріїв визначення норми, зокрема граматичні особливості середньовісньонімецької мови, наявність простих і складних речень. Для лексичної норми важливе значення мають морфологія і словотвір, а на синтаксичному рівні – засоби вираження тої самої граматичної категорії.

Про середньовісньонімецьку мову складно говорити як про літературну. Але віршовані тексти аналізованого періоду свідчать про намагання поетів створити надрегіональну мову, яка в процесі свого розвитку досягла статусу літературної. Особливо нормування виявляється в граматиці щодо порядку слів у німецькому реченні (Лисейко, 2015, с. 64).

Варто зосередити увагу на те, що порядок слів у середньовісньонімецькому реченні залишався вільним. Нормою для цього періоду є двоскладні речення. Найбільш чітка тенденція стосовно норм порядку слів прослідковується в простому самостійному реченні, де відмінюване дієслово посідає друге місце. Присудок, виражений дієсловом, стоїть переважно на другому місці, але в деяких випадках може займати перше або інше місце. Особливо часто присудок пересувається із другого місця на останнє у віршованих текстах, що обумовлено особливостями віршованого твору й уживанням кінцевої рими (В. В. Левицький, 2007, с. 155). Перше місце при цьому посідає підмет або слова типу "*dô*" (там), "*dâ*" (тоді), "*sô, nû*" (так), "*ez*" (у безособових реченнях). "*Dô*" як з'єднувальний елемент поширений у долицарській поезії, пізніше він зберігається як з'єднувальний елемент і як зачин речення. Традиційні зачини з "*dô, dâ, sô*" надзвичайно активні в "Пісні про Нібелунгів", наприклад:

"*Dô sprach zuo dem kûnege der degē
Ortwin:
welt ir mit vollen êren zer hôhgezîte sîn,
sô sult ir lâzen scouwen diu
wînnelîchen kint,
di mit sô grôzen êren, hie zen Bûrgônden
sint*" (273 рядок) (Чемоданов, 1978, с. 81)

"*Dô stuont sô minnelîche daz
Sigemundes kint,
sam er entworfen wære an ein pèrmint
von guotes meisters listen, als man ime
jach,*

Безстрашний Ортвін дав королю
пораду:
щоб вдалось свято і все було, як слід,
звеліть хай негайно завітають до нас
красуні,
привабливістю яких пишається
Бургундія.

У Зігмунда, на диво, виріс вродливий
син,
він був схожий на картину,
яку художник наніс на пергамент
майстерною рукою.

*daz man helt deheinen nie sô scænen
gesach" (286 рядок) (там само, с. 82)*

Світ не бачив ще такої краси і статури.

*"Dô sprach von Burgonden der herre
Gêrnôt:*

Так сказав Гернот:

Der iu sînen dienest sô güetlîchen bot,

"Мій пане і брате, тут той, хто всією
душею готовий вам служити,
і ви при всіх за це повинні
відплатити йому.

*Gunthêr, vil lieber bruoder, dem sult ir
tuon alsam*

Ось моя порада, і слів своїх назад я не
візьму.

*Vor allen disen recken: des râts ich
nimmer mich gescam" (288 рядок) (там
само, с. 82)*

*"Daz lobe ich, sprach dô Gunther, Sîvrît,
an dîne hant.*

"Я готовий, – сказав Гюнтер, – я
присягаюсь.

*und kumt diu scoene Prûnhilt her in ditze
lant,*

Оскільки я домігся Брунгільди, я
повернусь в Бургундію,
з Кримгільдою візьмеш шлюб, розділиш
з нею ложе.

sô wil ich dir ze wîbe mîne swester geben:

І будеш жити з нею щасливим життям".

*sô mahtu mit der scoenen immer vroelîche
leben" (334 рядок) (там само, с. 85)*

*"Er îltd hin widere: dô vant er recken vil,
dâ diu kûneginne teilte ir hôhen spiel.
dar gie er tougenlîche (von listen daz
geschach),
alle die dâ wâren, daz in dâ niemèn
ensach" (432 рядок) (там само, с. 86)*

Поспішаючи, він повернувся до замку,
що весь до змагання готов,
через натовп прокрадався і підійшов
до друзів,
як і раніше, невидимий для тих, хто
там зібрався.

*"Der rinc der was bezeiget, dâ solde'z
spil gescehen*

Було визначено коло для ігр

*vor manigem kûenen recken, die daz
solden sehen.*

(а за його межею сімсот ісландців
встали залізною стіною).

*mêr danne siben hundred die sah man
wâfen tragen:*

Звеніли їхні обладунки, зброя блищала.

*swem an dem spil gelunge, daz ez die
helde solden sagen" (433 рядок) (там
само, с. 86).*

За змаганням спостерігати їм наказала
пані.

У німецькому героїчному епосі відбувається подальший розвиток системи сурядних і підрядних сполучників. У складносурядному реченні використовуються такі сполучники:

– "**und(e)**", "**ande**", "**inde**" (й, і), наприклад: "*er'nbôt ez froun Uoten und ir tohter wol getân*" (Чемоданов 1978, с. 81) (він наказав, щоб Ута і з нею його сестра); "*ir sult wol lâzen schouwen, und habt ir rîche wât*" (там само, с. 91) (і знають, що їх пані в міру гордовита, і від чванливості я відучила її назавжди);

"*Si sprach: 'ist er dîn herre unt bistu sîn man, / diu spil diu ich im teile, und getar er diu bestân,*" (там само, с. 85) (Вона відповіла: якщо ти простий васал і володар твій дійсно мого кохання зажадав);

– "**ouch**", "**och**" (також) (єднальні сполучники), наприклад: "*dô gie mit ir gesinde des edelen küniges wîp: / dô wart ouch wol gezieret der schœnen Kriemhilde lîp*" (832) (Чемоданов, 1978, с. 91) (вона взяла із собою в собор дів, вони були також пишно вдягнені до смаку Кримгільді); "*'Daz tuon ich', sprach dô Hagene, 'vil liebiu vrouwe mîn.' / dô wânde ouch des diu vrouwe, ez solde im vrume sîn:*" (Хаген сказав: "Я зроблю це, пані," – і попросився з нею, тремтячи від радості) (905 рядок) (там само, с. 92); "*Dâ mite reit ouch Sîfrit in hêrlîchem site. / maniger hande spîse die fuorte man in mite*" (917) (там само, 1978, с. 92) (без обачності Зіфрід зібрався в дорогу. Бургунди везли з собою чимало їстівних припасів);

– "**oder**", "**alde**" (або), наприклад: "*Do gedâhte manec recke: 'hey wær' mir sam gescehen, / daz ich ir gienge enhende, sam ich in hân gesehen, / oder bî ze ligene! Daz liez' ich âne haz.' / ez gediente noch nie recke nâch einer küneginne baz*" (296 рядок) (там само, с. 83); (І кожен витязь думав: "Я теж був би щасливим проходитися з Кримгільдою або ж розділити з нею ложе. Але ніхто не зміг би служити краще володарці своїй, ніж Зіфрід);

"*Die Sîfrides tugende wâren harte grôz. / den schilt leit' er nidere aldâ der brunne vlôz:*" (978 рядок) (там само, с. 94) (Зіфрід відкинув свою зброю, від спраги був ледь живий. Але й тут залишився він увічливий і чемний).

– "**aber**", "**doch**", "**iedoch**", "**sunder**" (> німецьке слово "**sonder**"), наприклад: "*swie harte sô in durste, der helt doch niene tranc*" (там само, с. 94). (Дав королю бургундів спочатку втамувати спрагу. Все-таки погано йому віддячили за чемність).

Сполучники "**und**, **aber**, **oder**, **denn**" значною мірою вирізняються з-поміж інших сурядних релятивів високим ступенем узагальнення їх індивідуальної семантики, а тому ніби поєднують нею всі інші випадки вираження сурядних відношень – єднальних (*und*), розділових (*oder*), протиставних (*aber*) та причинових (*denn*) (Приходько, 2002, с. 50).

До сурядних сполучників із каузальним значенням належать сполучники "**wande**" й "**wan**", значення яких відповідає сучасному "**denn**", наприклад:

"**wan** diu tarnkappe, si waeren tôt dâ bestân" (457 рядок) (там само, с. 88) (плащ-невидимка врятував їх від вірної смерті);

"**wan** der ist mîn herre: der êren het ich gerne rât" (мій володар перед вами, і вам не варто до нього звертатися за порадою) (там само, с. 85); "*done het er niht mære wan des scildes rant:*" (там само, с. 95) (лише щит лежав, як і раніше, біля дзвінкого джерела).

Сурядний сполучник "**und**" міг виконувати підрядну функцію, наприклад: "*tuu ir swar du wellest und næmest ir den lip, daz sold ich wol verkiesen*" (1781 рядок) (я ніколи не вшаную королеву і, якщо я піднімусь над нею, її солдати подумують, що я боюсь сварки).

Семантичні зв'язки між підрядним і головним реченнями були нечіткими, особливо це стосується сполучників "**daz**", "**so**". Багатозначність сполучника "**sît**" (**daz**)" визначалася поєднанням у ньому часового (коли, з тих пір, як), причинного (оскільки, тому що) й умовного (якщо) значень, причому семантизація можлива

лише в контексті, наприклад: "*sît ich verlos Siefride, sît was mîn freude zergan*" (з тих пір, як помер Зігфрід, мені не милий світ білий) (1633 рядок); "*sît ich friunde hân / alsô vil gewonnen, so sol ich reden lân / die liute swaz si wellen*" (1259 рядок) (тепер, коли серед гунів я знайду друзів і помщуся ворогу за Зігфріда); "*Im rieten sîne mâge und genuoge sîne man / sît er uf stæte minne fragen wolde wân / daz er dan eine wurbe, diu im möhte zemen*" (щоб) (48) (Він мріяв від рання до смеркання про кохання, і почали його військо і рідня повторювати, щоб він вибрав собі дружину рівну за походженням).

Причиною такої багатозначності були процеси розвитку в окремих сполучників різних абстрактних значень на базі більш конкретної, переважно первинної локальної і часової семантики. Так, "*als* і *swen (wanne)*" могли виражати час і порівняння, наприклад: "*sô holt mit rehten triuwen als ich si hoere jehen*" (303 рядок) (Чемоданов, 1978, с. 84) (Господь воздасть вам за хоробрість, а ми вас будемо душевно любити); "*der spile bat si gâhen, als ir daz gezam*" (428 рядок) (там само, с. 86) (Брюнгільда вирішила починати змагання і наказали свиті дати їй позолочений панцир).

Дифузність значення окремих сполучників, співіснування більш нових і більш застарілих значень спричиняли синонімію сполучників: "*dô*", "*als*", "*nu*", "*wanne*", "*alsô*" вживалися із значенням "коли"; "*dô begund'er minneclîche an froun Kriemhilden sehen*" (303 рядок) (і нідерландець із ніжністю поглянув на королеву) (там само, с. 84); "*Dô si kom ûz dem münster sam er ê hete getân*" (302) (наприкінці обіду перший покинув церкву він) (там само, с. 84); "*Ich sol in immer dienen' alsô sprach der degen*" (304 рядок) (там само, с. 84) (він палко виголосив "слугою для всіх").

Сполучники "*ob*", "*sô*", "*sît*" поєднували як синоніми допустове й умовне значення: "*jâ hât diu küneginne sô vreislîche sit,*" (330 рядок) (там само, с. 84) (усі знають про жорстокість королеви);

"*nu will ich sehen gerne, ob man den dînen lîp / habe ze solhen êren sô man den mînen tuot*" (826 рядок) (там само, с. 90) (Адже ж ми ще побачимо, хто більше поважає людей – ти чи я);

"*nu teilt swaz ir gebietet*" (427 рядок) (там само, с. 86) (на все я готовий піти);

"*Dô diu küneginne sîne rede vernam, dar gie der herre Sîfrit dâ der stein gelac:*" (419) (там само, с. 85) ("Тепер для правди розповім я", – побачивши Зігфріда, вона промовила).

Сполучники "*daz*", "*ûf daz*", "*damit daz*" збіглися у фінальному значенні, а "*wanta*", "*wann(e)*", "*weil*", "*dâ*", "*al die wîle*" – у каузальному, наприклад: "*Daz will ich widerrâten', sprach dâ Sîvrit*" (330 рядок) (там само, с. 84) ("Вам не потрібно від'їжджати", – сказав Зігфрід);

"*Dô sprach von Tronege Hagene: 'ûf daz sîn gewant / næt ir ein kleinez zeichen. dâ bî ist mir bekannt*" (903 рядок) (там само, с. 92) (Володар Троньє промовив: "Пришійте йому на одяг умовний знак, щоб він був мені відомий").

В. М. Ярцева зазначає, що поширення конструкція *аполойну* припадає саме на середньовісньонімецькій період, коли активно розвиваються підрядні зв'язки (Ярцева, 1940, с. 9). На підтвердження зазначених положень проаналізуємо приклад із "Пісні":

"*Do gie an div venster vil manic schoniv
meit
si warten vf **die straze**; **riten man** do vant
vil der hochgemvten in der Burgonden lant*"
(244 рядок) (Nibelungenlied, 1971, с. 74)

От підійшла до вікна гарна дівчина
і дивилася на вулицю,
по якій у країну Бургундію їхав
верхи її коханий.

Іменник "*die straze*" є загальним для обох частин складнопідрядного речення. Підрядне означальне речення в постпозиції до головного є асиндетично приєднаним до останнього. Складений присудок "*riten vant*" займає медіальну позицію в підрядному означальному реченні, при цьому розташовуючись контактено з підметом "*man*".

Розглянемо явище апокойну ще на одному прикладі "Пісні про Нібелунгів":

"*Uns ist in alten mæren wonders vil geseit
von helden lobebæren, von grôzer arebeit,
von freuden, hôchgezîten, von weinen und
von klagen,
von küener recken **strîten muget ir nu
wunder hæren sagen**"* (1 рядок)
(Чемоданов, 1978, с. 78).

Нам повідомлялося в старих казках
багато дивовижного про похвальних
героїв, про працю,
про радість, про свята, про плач
і про стогін,
про боротьбу сміливих героїв могли
вам розповісти щось дивовижне.

Апокойну в цьому віршованому тексті "*von helden [...] strîten*": як сегмент "*uns ist ... vil geseit von helden ... strîten*", так і "*von helden ... strîten muget ir ... hæren sagen*" становить відповідно повне речення.

Але значно частіше в середньовісньонімецьких пам'ятках переважають прості речення з більш значним обсягом. Це досягається шляхом використання різних форм сурядності і підрядності. Наприклад, у "Пісні про Нібелунгів" одне просте речення охоплює три вірші:

"*An einem pfinxtmorgen sâh man fûre gân,
gekleidet wînnecliche, vil manegen
kûenen man,
fûnf tûsent oder mêre, dâ zer hôchgezît
sich huop diu kurzewîle an mnegem ende
wider strît*" (271 рядок) (там само, с. 80).

У день Святої Трійці, на світанку,
зійшовся з усіх кінців
на берег Рейну натовп приїжджих
завзятців (юнаків).
Їх зібралось п'ять тисяч або більше
на гомінливе, урочисте, чесне свято.

Заперечення також трапляються в цьому героїчному епосі, зокрема "*nih*", "*nimmer*", "*nie*" та ін. Наприклад:

"*von herzen lieber minne, daz ist mir **nih** bekannt,
doch enkan ich **nih** gelouben daz ez wurde lân*" (294 рядок) (там само, с. 83)
(Я не наважуюся стверджувати, чи вважав герой, чи ні, що руку тисне вона
йому інколи);

"*dorft' er in sîme herzen **nimmer** mêr getragen / im wart in dirre werdle **nie** sô
liebe getân*" (295 рядок) (там само, с. 83) (ані яскравим літнім ранком, ані світлим
весняним днем / не відчув вояк таких солодких хвилювань);

"got enlâze in *nimmer* mêre komen in *mîniu kûneges lant*" (298 рядок)
(не приведи нас, Господи, знову почати війну з ним) (там само, с. 83);

"*Ein wâfenhemde sîdîn dâz leit' ân diu meit, daz in deheime strîte wâfen
nie versneit...*" (429 рядок) (під панцир королева одягла латник. Нічий клинок
жодного разу його не прорубав) (там само, с. 95).

Отже, героїчний епос "Пісня про Нібелунгів" має такі лексико-синтаксичні особливості: нова форма, побудована на римі; специфічна нібелунгова строфа; наголос на першому складі; зв'язок віршованої форми з давньогерманськими народними піснями; взаємодія фольклору і придворної літератури; чітке розмежування пара- і гіпотаксису, становлення системи підрядних сполучників, формування в різних типах речень рамкової конструкції, розвиток нових тенденцій у становленні атрибутивних груп, перетворення полінегативного заперечення частки "ne" і займенника "niht" в мононегативне в результаті втрати частки "ne". Усі ці риси спричиняють формування поетичних норм віршованих текстів. Без цього віршованого тексту неможливо вибудувати цілісну картину розвитку німецької літературної мови XIII ст.

2.3.2. Лексико-граматичні властивості віршованих текстів куртуазного епосу

Унікальним явищем середньовісньої культури було *лицарство* та *лицарська література*, що супроводжувала статути, звичаї, етико-моральні норми, ідеали військової знаті, яка належала до сану лицарів. Лицарська література сформувалася у XII – XIII ст., вона презентувала ідеологію лицарства як культурного феномену, бо в Європі це був час піднесення міст, економічного поступу, розвитку освіти, науки, посиленого інтересу до світських цінностей, античної спадщини, час поступового послаблення впливу церкви на суспільне і духовне життя. При монарших дворах і в замках був удосконалений лицарський кодекс честі, відповідно до якого лицар мав бути втіленням шляхетних манер, благородних думок і вчинків, вишуканого поведження із жіноцтвом, щедрим, хоробрим зразком поваги до честі і товариства. Усі ці риси були ознаками куртуазії (з французької "двір; чемний, галантний") (Калантаєська, 2017, с. 64 – 65).

Становлення куртуазної поезії в європейських країнах відбувалося наприкінці XI – початку XII ст. у середовищі феодалного дворянства, при дворах знатних сеньйорів. Її репрезентовано *лірикою трубадурів, труверів, мінезингерів*, а також *лицарськими романом і новелою*.

Середньовісна поезія, звичайно, відрізняється від античної, а саме: іншим змістом, матеріалом, яким написана. Усе в середньовісньому світі було підкорено глобальній ідеї *теоцентризму*, Бог знаходився в центрі всього, здебільшою стрижневою була церква, яка впливала на життя суспільства. Існування Бога для людини середньовіччя – постулат, потреба її бачення світу й моральної свідомості. Для людини середніх віків – це найвища істина, навколо якої групуються всі її представники та ідеї, з якою співвіднесені її культурні та суспільні цінності, регулятивний принцип усієї картини світу епохи (Гуревич, 1984, с. 19).

Культурна епоха між 1170 і 1230 – 50 рр. у німецьких країнах – період особливого розквіту *куртуазної літератури*. У цей час з'являються твори світської літератури, які складаються при дворах під заступництвом меценатів для придворної публіки. Лицарська література формує принципи нового, куртуазного ідеалу, що був сприйнятий у придворному середовищі. Відбувається знаменна для германських мов зміна культурних орієнтирів: якщо початок німецької перекладної прози пов'язаний із перекладами з латини, то в 1170 – 1250 рр. зразком для наслідування стає текст французькою мовою (Рыкунова, 2004, с. 28).

Вплив французької словесності на становлення національної літератури в німецьких регіонах був надзвичайно інтенсивним. Протягом кількох десятиліть у цих країнах повністю змінюється загальний образ літератури; завдяки освоєнню французьких зразків формується *куртуазна поезія* в її двох основних жанрах – *любовної пісні (мінезангу)* і *лицарського роману*.

Куртуазна (лицарська) поезія – це не просто поезія при дворах у європейських феодалів у XI – XIII ст. Куртуазна поезія – це складник нелегкого комплексу моральних норм, правил поведінки і формальних установок для всіх учасників своєрідної вистави з назвою "куртуазне кохання" (Поръяз, 2001).

За півстоліття між 1170 і 1220 рр. літературна рецепція (сприйняття) в Німеччині набуває найбільшої інтенсивності, вона спрямована на все, що в той час було актуально і модно у Франції, в окремих випадках часовий проміжок між французьким оригіналом і німецькою переробкою становить не більше десятиліття, що видається неймовірно коротким терміном з огляду на час, який необхідний для того, щоб літературна новинка стала відомою і щоб переробити великий текст лицарського роману.

Переклад французьких текстів у Німеччині відкриває низку докуртуазних епічних творів, або "долицарської", "докуртуазної" епіки (*vorhöfische Epen*). Ця назва поєднує віршовані тексти, на які вплинули не тільки релігійна література латинською і німецькою мовами, але й французька поетична традиція. Саме тоді припускають, що ці віршовані тексти спиралися і на особливості усної давньогерманської епічної поезії (Kuhn, 1959). До таких пам'яток належать "*Alexanderlied*" ("Пісня про Олександра", 1150 р.) священника Лампрехта (1150 р.); німецька переробка старофранцузької епічної поеми "*Rolandslied*" ("Пісні про Роланда", 1170 р.).

Стосовно віршованої форми цих поетичних творів, то для всієї долицарської поезії були характерні *неточні рими (рифмоїди)*, які ґрунтувалися на архаїчній традиції. Водночас для всієї долицарської літератури XII ст., незважаючи на сюжетні, композиційні і стилістичні відмінності між окремими творами, типовим є щось загальне. Потрібно виділити яскраво виражене загальне значення цього виду мистецтва. У мові зазначених поетичних творів немає поетичних прийомів індивідуалізації, а до найбільш поширених засобів типизації належать формули з особливостями епічного стилю, що в окремих випадках "переведені" на більш низький стилістичний рівень.

Наприклад, у "Пісні про Александра" опис битви побудований на багаторазовому повторенні того самого зачину зі схожою структурою речення:

" <i>Dâ was das velt vil wît.</i>	Там широко розкинулось поле.
<i>dâ hûb sich der bittriste strît,</i>	Там розгорілася жорстока битва,
<i>dâ ich noch ie abe hôrte gesagen.</i>	про яку я колись чув.
<i>dâ ne gesach man nechein zagen"</i> (919 – 923 рядки) (Ruttmann, 1974)	Там ніхто не боявся.

Парні поєднання також використані у всіх віршованих текстах, причому ці пари є не оригінальними, а традиційними, наприклад: "*brôdere unde neven*" (брати і племінники), "*vatir unde môtir*" (батько і мати), "*arme unde rîche*" (бідні і багаті), "*die alten und die jungen*" (старі і молоді), "*rîtten oder gên*" (їхати верхи або йти).

Традиційність описів і характеристик спричиняє появу постійних *enimemiv*. Наприклад, для слів "*degene, recken, helede*", що позначають воїнів, широко використовуються такі стійкі визначення, як: "*guot*" (славний, хороший), "*snel*" (хоробрий), "*balt*" (сміливий, сильний), "*tiure*" (прекрасний, благородний), "*mære*" (відомий). Вони утворюють разом з означальним словом стійкі словосполучення, які трапляються в різних віршованих текстах. Словосполучення "*guot helet*" зареєстровано в "Хроніці імператорів", "Пісні про Олександра" і в "Пісні про Роланда"; "*balat degen i balt helt*" поєднує тексти "Хроніки імператорів", "Пісні про Роланда". Можливо, усі ці атрибутивні словосполучення ґрунтуються на більш давній епічній традиції.

Загальні мовні характеристики всієї долицарської поезії не виключають специфічних стилістичних особливостей окремих пам'яток. Так, "Пісня про Роланда" належить до високого стилістичного прошарку. Деякі описи є не стандартними, наприклад: "*sîn antlitze was wunnnesam*" (1928, 683 рядок) (Das Rolandslied, 1928) (його обличчя було прекрасним), "*jâ lûchten sîn ougin sam der morgensterne*" (68 рядок) (там само, 1928) (його очі сяяли, як світанкові зорі), "*nieman ne dorfte vragen*" (689 рядок) (там само, 1928) (ніхто не міг його питати), "*ne mochtin si in nicht gescouwin*" (694 рядок) (там само, 1928) (вони (посли) дивляться на нього), "*die lûchte in den widerslac sam der sunne umb mitten tac*" (світло (його) їх осліплювало, як сонце опівдні). Більш традиційними є поєднання на зразок: "*er was recht richtêre*" (702 рядок) (там само, 1928) (він був справедливий суддя), "*ein guot knecht*" (706 рядок) (там само, 1928) (чудовий воїн), "*mitler herre*" (707 рядок) (там само, 1928) (щедрий пан).

Наприкінці XII – початку XIII ст. розквітає німецький середньовісньонімецький *лицарський роман*, створений на основі творчих перекладів французьких романів:

1) "*Eneasroman*" ("Енеїда") Генріха фон Фельдеке (саме в цьому тексті вперше в жанрі лицарського роману з'явився мотив кохання-хвороби, який потім став одним із топосів усієї європейської куртуазної літератури). Велику увагу приділив німецький поет віршованій формі свого роману. Він увів у німецьку куртуазну літературу чотириударний вірш і риму, які стали обов'язковими для його послідовників;

2) "*Tristan und Isolde*" ("Трістан та Ізольда") у версіях Ейльхарта фон Оберга і Готфріда Страсбурзького;

3) "*Ereck*" ("Ерек") і "*Iwein*" ("Івейн") Гартмана фон Ауе;

4) "*Parzifal*" ("Парцифаль") Вольфрама фон Ешенбаха. Від французьких романів вони відрізнялися поглибленою розробкою морально-релігійної проблематики. Одночасно мінезингери складають перші любовні пісні за зразком творів трубадурів і труверів.

Найважливіша риса лицарського віршованого роману, що відрізняє його від героїчного епосу, – наявність автора з певною позицією, який вибирає героїв, сюжети (які за його бажанням можуть вільно поєднуватися, дивуючи середньовісньних читачів новизною і несподіванкою сюжетних поворотів), художні засоби.

Розквіт *лицарського віршованого роману* зумовило багато причин. Неабияке значення мали контакти з арабізованою Іспанією та країнами Близького Сходу (внаслідок хрестових походів), які сприяли зміцненню міжнародних зв'язків Європи, розширенню світогляду європейців, ознайомлення їх із витонченою культурою арабських країн, досягненнями їхньої науки, філософії, поезії. Але головною причиною є економічна стабілізація, культурний вибух у XII ст. Це час піднесення європейських міст, які стають центром світської освіти і вільнодумства. Велике значення для розвитку віршованого роману мало посилення інтересу до античності. Твори Овідія, Вергілія, Стація, латинські переклади Гомера та ін. стали сюжетними джерелами та взірцем розповідної техніки, стилістики. Усе це вело до послаблення церковно-релігійного впливу та поглиблення процесу секуляризації (лат. *secularis* – мирський, світський) – звільнення від впливу церкви в громадській діяльності, у художній творчості європейської культури. Потужно вплинули на віршований роман народні джерела – екзотичний фольклор сусідніх країн.

На формуванні віршованого лицарського роману значно позначився французький лицарський роман, проте було б неправомірно вважати німецькі зразки жанру лише його імітацією та наслідуванням. Зберігаючи типологічні жанрові риси, німецький куртуазний роман вирізняється помітною національною специфікою, обумовленою як більш пізнім часом виникнення, так і деякими особливостями сприйняття світу, властивим мешканцям середньовісньних німецьких земель.

Установлено, що лицарський роман має в історії розвитку жанру певне значення: знаменує початок усвідомленого художнього вимислу в літературі та індивідуальної творчості (Дудніков, 2012, с. 172). У його поетиці широко використовувалися оповідальні кліше: передмова, зав'язка, розвиток сюжету, виражене в різноманітних подвигах, стереотипних зустрічах із ворогами, але ці кліше набагато більше індивідуалізовані порівняно з героїчним епосом. Загалом лицарський роман знаменує початок нового етапу розвитку європейського віршованого роману.

2.3.2.1. Характеристика лексико-граматичних засобів віршованого роману "*Енеїда*" Генріха фон Фельдеке. У віршованому романі "*Eneit*" ("Енеїда") (вільний поетичний переклад анонімного "Роману про Енея") Г. фон Фельдеке

зроблено спробу пристосувати античний матеріал до духу феодальної епохи і куртуазних смаків, що формувалися. Середньовіччя не відчувало тієї історичної дистанції, яка відділяла його від давніх часів. Античні події, сказання, твори переосмислювалися під кутом зору феодально-лицарської ідеології та буття. Герої і персонажі стародавніх часів у лицарському епосі переносилися у феодальне оточення і виступали вже в ролі зразкових лицарів.

Віршований роман "Енеїда" не вміщує характерних діалектизмів, що і зробило його доступним німецькому слухачеві. Стосовно структури віршованого роману необхідно зазначити, що це просто перелік епізодів, який веде до досягнення мети Енеєм, – завоювання царства в Італії. У віршованому романі присутні і комічні епізоди, наприклад, подорож Енея до пекла. Можливо, автор хотів звеселити публіку описом монстрів і різних жахів. Доречно зазначити, що стиль Г. фон Фельдеке є більш описовим, ніж драматичним, і поет, зображаючи предмети, послуговується прикметниками та різними епітетами.

В "Енеїді" автор уникав тих рим, які були притаманні верхньонімецькому регіону. У ранніх творах наявні такі лексеми: "tît" (час), "wît" (білий), "lîden" (страждати), "tîden" (часи). Пізніше він використовував тільки "tît, wît" (час, далеко), "lîden und snîden" (страждати і різати) (Polenz, 2009, с. 48).

Діалектний вплив найбільш відчутний у піснях Генріха фон Фельдеке, розрахованих на місцеву аудиторію, тоді як верхньонімецька орієнтація виявляється у "Der heilige Servatius" ("Святому Серватіусі"). Низка явищ, пов'язаних із другим пересувом приголосних, вказує в римах на тенденцію, яка де-не-де виходила за рамки того, що було характерно для рейнського варіанта літературної мови (Frings & Schieb, 1949, с. 11).

Оцінюючи роль Г. фон Фельдеке в розвитку німецької мови Готфрід Страсбурзький писав: "Er impfete das erste rîs in tiutscher zungen" (Hennings, 2012, с. 15) (він прищепив перший паросток німецької мови).

Віршований роман складений попарно у формі римуючих коротких віршів, наприклад:

"Dô si daz allez **gesprach**,
mit dem swerde sie sich **stach**
in daz herze dorch den **lîb**.
al wâre sie ein wîse **wîb**,

sie was dô vil sinne **lôs**.
Daz si den tôt alsô **kôs**,
daz quam von unsinne.
ez was unrehtiu **minne**
diu sie dar zû **dwanc**,
mit dem stiche sie **spranc**
unde viel in die **glût**.
dô dorrete daz **blût**,
daz ir ûz der wunden **flôz**,
wande daz für was **grôz**.

Als sie das alles gesprochen hatte,
stach sie sich mit dem Schwert
durch die Brust ins Herz
Obwohl sie eine verständige Frau gewesen
war,
war sie nun von Sinnen.
Dass sie einen solchen Tod erwählte,
kam von Verrücktheit.
Es war keine rechte Liebe,
die sie dazu zwang.
Mit dem Einstich sprang sie
und fiel in die Glut.
Da vertrocknete das Blut
das aus ihrer Verletzung floss,
denn es war ein großes Feuer.

*deste schierre was verbant
ir gebende und ir gewant.
ir fleisch mûste smelzen
unde ir herze swelzen"*

(2001 2423 – 2440 рядки) (Veldeke v. H.)

Umso schneller verbrannte
ihr Gebinde und ihre Kleidung
Ihr Fleisch schmolz
und ihr Herz verbrannte.

Вражає прагнення Г. фон Фельдеке до чистих рим, до уникнення *асонансів* (Kartschoke, 2004, с. 851). Правильним за формою є метрична структура віршованого роману (Brunner, 2010, с. 148). Г. фон Фельдеке був одним із поетів, який користувався єдиним рівномірним і ясним стилем (Birkhan, 2003, с. 48). У діалогах можна знайти *віршоміфію* (*Stichomythien*), тобто літературний прийом, який полягає в швидкій зміні реплік. Рядки реплік були ритмічними, і цього було достатньо, щоб репліки називали віршами. Наприклад, Енеас пояснює Дідо:

"frowe, ichn hâns deheinen rât.

si sprach ouwê, der missetât" [...] (с. 7 – 8), а до Лавінії він звертається так:

"desne was nehein rât.

"so vergebe ich û die missetât" (339 рядок, с. 21 – 22) (Becker, 2009, с. 130).

І ще: діалог Дідо з Анною, в якому вона відверто зізнається у своєму коханні до Енея. Саме початок речення вміщує мету звернення: (*"swester, ich bin al gesunt / unde enmach och niht genesen"* (53 рядок, с. 40)), Анна ж закінчує речення: *"ich wâne, frowe, ez is minne"* (54 рядок, 3). Поряд із традиційним зображенням кохання впадає в око тема смерті як основна в суперечці. Дідо описує себе як *"vil nâch tât"* (53 рядок, 38), *"niht genesen"* (54 рядок, 1). Анна при цьому апелює: *"war umbe welt ir sus verderben? / irn dorft von minne niht sterben"* (54 рядок, с. 7 – 8) (Becker, 2009, с. 129). Після того, як Еней за наказом богів залишає Картаго, королева вбиває себе. Віршоміфія обертається також навколо теми кохання і передбачає смерть Дідо. Автор вживає віршоміфію для зображення драматичних кульмінацій і для позначення основного пункту дії.

У поетичному тексті "Енеїди" Г. фон Фельдеке поєднані різні лексичні компоненти: *діалектизми, архаїзми, неологізми* – пов'язані з лицарською літературою. Г. Шіб відзначав, що у своїх віршованих текстах поет широко використовує правові терміни і висловлювання, які органічно вплітаються в поетичну оповідь. Це мова освіченої людини того часу, наприклад: *"bit reden"* (по праву і справедливості), *"hovestat"* (королівський двір), *"urlof geben"* (відпускати) (Schieb, 1980). Слід зауважити, що у віршованих текстах Г. фон Фельдеке виявляється багатоплановість мови: рідна мова поета – лімбурзький діалект (кордон між Фландрією і Брабантом та Кельнською областю), який відчув вплив як кельнського, так і рейнського діалектів. З цієї причини в його віршованих текстах мають місце запозичення з нідерландської мови, наприклад: *"dörper"* – бере початок із французької мови *"vilain"*; *"ors"* – від *"Ross"* (кінь); *"blide"* (веселий), *"baneken"* (гратися, вовтузитися) (Schmidt, 2007, с. 95). Лірик Найдхарт фон Ройнталь характеризує мовну поведінку "сільської" галантності фламандськими словами: *"mit sîner rede er vloemet"* (Neidhart, 1999, с. 82). Найбільш виразно діалектний вплив відчувається в його піснях.

Отже, чинниками становлення поетичної норми віршованого роману Г. фон Фельдеке є звернення до античних джерел, їх достатньо вільне засвоєння; нейтральна мовна форма, яка відповідала вимогам нижньорейнського, нідерландського та верхньонімецького читача; поява поетичної форми, уведення впорядкованого вірша і чистої рими; пристосування до особливостей лицарського роману німецького чотириударного вірша, надзвичайно популярного в народних шпрухах XI – XII ст.; перехід від історичного до любовного роману; відсутність характерних діалектизмів, що зробила віршований роман доступним для німецького читача; наявність нових форм і розмірів, запозичених із французької літератури, що ознаменувало остаточний перехід від давньогерманського вірша до римованого. Високий рівень художньої майстерності Г. фон Фельдеке зробив "Енеїду" взірцем для його послідовних романтиків.

2.3.2.2. Віршований роман "Трістан і Ізольда" Готфріда фон Страсбурзького: лексичні та граматичні риси. Не менш важливим є віршований роман "*Tristan und Isolde*" ("Трістан і Ізольда") у версіях Ейльхарта фон Оберга (XII ст.) і Готфріда фон Страсбурзького (початок XIII ст.). Г. фон Страсбурзький, на відміну від авторів інших німецьких романів, був пов'язаний не з лицарством, а з міським середовищем, що помітно віддзеркалилося на трактуванні відомої середньовічної легенди, яку він запропонував у своєму єдиному романі "Трістан і Ізольда", написаному близько 1210 р.

У XI – XII ст. з'явилися численні літературні версії цього віршованого роману. Вони стали невід'ємною частиною поширеної на той час творчості лицарів-трубадурів, які оспівували велике романтичне кохання. Одна версія легенди про Трістана породжувала іншу, та – третю; кожна наступна розширювала основний сюжет, додаючи до нього нові деталі та штрихи; деякі з них ставали самостійними літературними творами, які являють собою справжні явища мистецтва. Згодом вивчення цього циклу романів перетворилося на цілу галузь медієвістики (Стейнберг, 1998, с. 8).

Найкраще зберігся твір німецького мінезингера Готфріда фон Страсбурзького в жанрі епічної куртуазної поеми (1205 – 1215 рр.) (Шалагінов, 2004, с. 135). Твір Г. фон Страсбурзького – це величезний віршований незавершений роман, що вміщає дев'ятнадцять тисяч рядків. У цьому творі вже немає суворої простоти і поезії давнього сказання. Здається, пишній побут лицарської епохи автора більше цікавить, ніж кохання (Бедье, 1985, с. 14).

Незвичайним є мовна майстерність і особлива старанність Готфріда фон Страсбурзького у використанні мовних засобів.

Г. фон Страсбурзький вживає широкий пласт **запозичень** із французької та фламандської мов, формуючи в такий спосіб новий мовний фонд, що описує модні віяння куртуазного світу.

Запозичення насамперед належать до:

– **лицарської і військової лексики**: "*banier*" < старофранцузьке "*banner*" (4580 рядок) (Fahne), "*bataljen*" < старофранцузьке "*bataille*" (387 рядок) (Schlacht), "*turneie*" < старофранцузьке "*toumoi*" (391 рядок) (Turnier), "*tumieren*" < старофранцузьке "*tomier*" (2109, 1868 рядки) (turnieren) (Putmans, Sappeler, Gloning, 1980);

– **сфери полювання і музики**: "flirkie" < старофранцузьке "forchie, fourchie" (2926 рядок) (das Fell vom Hirsch abziehen), "curie" < старофранцузьке "cuirree" (2961 рядок) (Füttern der Hunde mit Eingeweide), "pas" < старофранцузьке "past" (2909, 3009 рядки) (Eingeweide für Jagdhunde); "rotte" < старофранцузьке "rote" (1311 рядок) (Rotte), "rundate" < старофранцузьке "rondeau" (8073 рядок) (Rondo), "schanzune" < старофранцузьке "chanson" (2294, 3625, 8074 рядки) (Lied), "melodie" < старофранцузьке "melodie" (V. 4815 рядок) (Melodie) (Putmans, Sappler, Gloning, 1980);

– формул **вітання** та **поведінки**: "saluieren" < старофранцузьке "saluer" (4330, 5206, 17356 рядки) (begrüßen), "gemerziet" < старофранцузьке "mercier" (3351– 64 рядок) (danken) (там само, 1980).

Сюди належать і французькі запозичення на зразок

"*mû volontiers!* (sehr gerne) sprach Tristan. /

rilîche huob er aber an

einen senelîchen leich als ê

de la cûrtoise Tispê (von der vornehmen Thisbe) von der alten Bâbilône"

(Schmidt, 2007, с. 95). Більшість цих іншомовних слів зникнуть, частина з них перейде в загальноновживану лексику, наприклад: "Abenteuer, Turnier, Lanze, Panzer (Rüstung), Reim, Flöte, Stiefel, Lampe, Teller, Preis, tanzen, prüfen, falsch, klar, fein". Р. Теллінг називає 185 слів, які прийшли з французької мови до німецької і збереглися донині. Серед них іменник "Parlament", який спочатку мав значення ("бесіда, переговори, збори"), потім майже зник і знову з'явився в XVII ст., але вже з іншим значенням ("постійне представництво") (Kluge, 2011, с. 613).

Прагнучи зобразити новий світ, Готфрід фон Страсбурзький створює цілу низку **неологізмів**. Для нових композитів у віршованому романі особливо характерні з'єднання з кореневими морфемами "erbe, herze, hove, minnen, sene, klage".

Своєрідно креативно Готфрід вживає слова. З одного боку, це іншомовні слова, найчастіше із французької мови, з іншого – **неологізми**. Першим і частотним способом словотворення є похідні слова, наприклад: "gewerldet" (44 рядок), "geherzet" (118 рядок), "bemaeren" (125 рядок). Завдяки префіксам дієслова набували нового значення. Так, Готфрід створив "widerpflegen" (320 рядок) на противагу "pflegen". Мають місце неологізми, скомбіновані з двох іменників, наприклад: "seneglout" (112 рядок), "vaterwân" (4231 рядок). Із власних імен Г. Страсбурзький створював дієслова, наприклад: "sus sint ez allez Êven kint, / nâch der Êven g'êvet (спадщина Еваса) sint" (17696 – 17697 рядки). Творчо використовує Готфрід фон Страсбурзький числа: "si wurden ein und einvalt, / die zwei und zwîvalt wâren ê," (11716 – 11717 рядки) (Putmans, Sappler, Gloning, 1980).

Особливістю побудови твору є внутрішня гармонія розвитку сюжету та симетрія його епізодів. Композиційно віршований роман побудований відповідно до законів симетрії: твором, як класичною драмою, керують **симетрично-зворотні повтори**. Кожна нова звістка, битва чи зустріч ніби повторює попередню, але це схожість примарна (Бедье, 1985, с. 16).

У творі можна виділити такі симетричні пари. Історія кохання Ривалена і Бланшефлер – це і паралель любові юних героїв, і антитеза їй. Паралель тому, що вона сумна і закінчується трагічно. Антитеза в тому значенні, що любов ця не знає перешкод. Але паралелізму тут більше, ніж антитетичності. Любов Ривалена і Бланшефлер – це передбачення кохання Трістана та Ізольди і його трагічного кінця. Таким чином, це символ. Чудо з деревами – також символ, символ з'єднання в смерті і посмертного (лише) щастя. А ще – символ нездоланої сили кохання. Ці два симетричних епізоди обрамлюють легенду, це її початок і її фінал. Тут очевидна симетрія-протиставлення народження і смерті (Бойко & Соболевська, 2013, с. 29).

Паралельно з образами героїв спостерігаємо розвиток образів природи. Образ моря в романі відіграє важливу роль фону, на якому відбуваються події, і роль "ланцюжка", який пов'язує важливі композиційні елементи. Море виходить на сцену в найважливіші, кульмінаційні моменти сюжету, наприклад: "*in den tobenden wilden sê*" (Simrock, 1855, 11696 рядок) (in die tobende, wilde See). Воно безмежне, таємниче, оманливе; втручається в долю героя, перекроюючи її на власний розсуд. Наприклад:

"*ich waene*" sprach er "*schoene Îsôt, / mer unde sÛr sint iuwer nôt. / iu smecket mer unde wint. / ich waene, iu diu zwei bitter sint?*" (Simrock, 1855, 12003 – 12006 рядки) ("Ich wähne", sprach er, "schöne Isolde, Meer und Bitternis sind Eure Not. Ihr schmeckt Meer und der Wind. Ich wähne, die beiden sind bitter für Euch?");

"*nein hêrre, nein! waz saget ir? / der dewederez wirret mir, / mirn smecket weder luft noch sê. / lameir al eine tuot mir wê*" (Simrock, 1855, 12007 – 12010 рядки) ("Nein, Herr, nein! Was sagt Ihr da? / Keines von beiden erregt mich. / Ich schmecke weder Luft noch See. / Lameir allein tut mir weh");

"*die cleiniu insel bi dem mer*" (Simrock, 1855, 6723 рядок) (die kleine Insel dem Meer); "*so wart daz schif gestozen an. / alsus so vuoren si von dan*" (Simrock, 1855, 1583 – 1584 рядки) (so war das Schiff angestoßen / also so waren sie dann). Суворо атмосфера моря постійно присутня у віршованому романі. Річ, звичайно, не тільки в тому, що легенда зародилася на березі моря і відобразила своєрідне світовідчуття острівних кельтів. Море перестає бути тільки обстановкою, воно стає поетичною метаформою, символом, наприклад: "*mich müejet himel unde sê. / lîp unde leben daz swaeret mich*" (Simrock, 1855, 11970 рядок) (Mich mühen Himmel und Meer. / Leib und Leben, die mich bekümmern).

Море тут – не просто активне тло дії, без нього легенда не могла б існувати. Як фон море присутнє в легенді практично завжди і як активна сила впливає на долю героїв. Мішель Казенав вважає, що море в легенді створює певний ритм існуванню головних героїв: "Воно – це щось на кшталт містичного шляху ... Море – це смерть ... Море – це життя ..." (Михайлов, 1976, с. 631); у морі М. Казенав також вбачає субститут (заміну) Ізольди. На думку А. Д. Михайлова, образ моря є типовим для куртуазного роману XII ст., однак часто перед читачем постає морська стихія, навіть у погрозовому ревінні якої "рідко відчуються тривожні нотки, більш нейтральна, до неї тягнуться усі провідні лінії сюжету" (Михайлов, 1976). У віршованому романі читач

знайомиться із суворим північним морем, яке наповнює особливою атмосферою всю оповідь і слугує не тільки звичним тлом для більшої частини подій, але й стає багатозначним.

Ще один образ, що відіграє важливу роль у долі героя, – це ліс, який протилежний морю. Наприклад: "*harte wilden walt*" (суворий, дикий ліс) (Simrock, 1855, 15965 рядок), "*einem steingevelle*" (скам'янілий ліс) (8991 рядок) і "*einer steinwant*" (там само, 9002 рядок). Він також безмежний, мінливий і невловимий, як море, але менш тривожний і загрозливий. Ліс у долі Трістана відіграє особливу роль. Він завжди героєві дружній. Тут він полює "*nu si zem walde kamen hin, / da wurze, crut unde gras / der volle nach ir willen was, / Brangæne wolte erbeizet sin. / nu vorten si si baz hin in // in die wüeste und in die wilde*" (там само, 12764 – 12769 рядки), ховається від ворогів, підстерігає баронів-зрадників, тут проводить три важкі, але прекрасні роки з коханою, наприклад, "*von disem berge und disem hol, sô was ein tageweide wol, velse âne gevilde und wüeste unde wilde*" (там само, 16761 – 16764 рядки). Ліс навіть у своїй безкрайності й аморфності символізує певну надійну стабільність, принаймні для Трістана. З цієї причини наш герой настільки часто й настільки охоче ховається під покровом лісу. Недарма він знає звички лісових мешканців, розпізнає сліди звірів, імітує голоси птахів і взагалі відчуває себе тут, як удома (Михайлов, 1976, с. 650).

Для німецької мови **алітерація** – найбільш давній спосіб організації поетичного мовлення. Приклади використання в "Трістані" алітерації численні, вона часто трапляється в паралельних синтаксичних конструкціях, наприклад:

"*über sin liut und über sin lant*" (Simrock, 1855, 1593 рядок) (про свій народ і свою землю);

"*der also griulich und so groz*" (там само, 9099 рядок) (такий страшний і великий);

"*an liebe unde an leide*" (там само, 11731 рядок) (про любов і страждання);

"*mit staben und mit stecken dar*" (там само, 15600 рядок) (з палицями і шпильками);

"*maget unde man, minne unde scham*" (там само, 11825 рядок) (про дівчину і чоловіка, про любов і сором);

"*ich weiz wol, sô waeret ir vrô*" (там само, 11615 рядок) (Я вже знаю, що Ви потім зрадієте);

"*dâ daz tranc und daz glas*" (там само, 10680 рядок) (там, де питво, там і склянка);

"*und wânden beide, ez waere wîn*" (там само, 11651 рядок) (і дав це потім Трістану, який і з нього випив);

"*und sach wol, waz der rede was*" (там само, 11688 рядок) (і побачив точно, як просувалася справа);

"*daz ander beltlicher an: der man die maget, diu maget den man*" (там само, 12035 рядок) (den anderen kühner an, der Mann das Mädchen, das Mädchen den Mann). Традиційно в термінологічних словниках із теорії літератури алітерацію відносять до прийомів підсилення виразності поетичної мови.

Для надання віршованій мові роману милозвучності, музичності автор використовує **асонанс**, наприклад:

"*Si dunket schoener sît dan ê
dâ von sô tûret minnen ê.
diuhte minne sît als ê,*

sô zegienge schiere minnen ê" (Simrock, 1855, 11571 – 11574 рядки) (Sie scheint später schöner als zuvor. / Deshalb ist Liebe so wertvoll zuvor. / Wenn Liebe später so liebe wie zuvor, / so zerginge schier die Liebe zuvor).

Важко переоцінити значення *антитези* в "Трістані". Завдяки цій фігурі Готфрід насамперед показує діалектику любові, неоднозначність душевного стану його героїв. До найбільш частотних антитез віршованого роману належить передусім протиставлення любові і страждання, солодкості і гіркоти, радості і печалі, життя і смерті, наприклад: "*sueze / sur*" (süß / bitter), "*liebe / leit*" (Liebe / Leiden), "*liebez leben / leider tot*" (Leben in Liebe / Tod im Leiden), "*trurec / fro*" (traurig / froh), "*trost / zwifel*" (Trost / Verzweiflung). У романі наявні не тільки прості, але й розгорнуті антитези, які відіграють провідну роль у композиції, оскільки з'являються в кульмінаційних точках роману. Завдяки антитезі розгортається діалектична динаміка оповіді роману. Наприклад, у сцені зародження любовного почуття серце Риваліна по черзі опановують розрада (*trost*) і відчай (*zwifel*), їхня дія зображується за допомогою залучення метафори морської подорожі: відчай відводить корабель героя від берега та дає надію на взаємність почуття, розрада ж веде корабель до гавані. Так, описати душевний стан Ривліна допомагає антитеза абстрактних понять.

Відмінною особливістю стилю Готфріда є використання *оксюморона*. Аналізуючи граматичну форму цієї фігури у віршованому тексті, можна зауважити, що майже половина всіх оксюморонів Готфріда представлена як з'єднання двох іменників зі сполучником "*unde*" (und): "*ir leben unde ir tot, ir wunne unde ir ungemach*" (Simrock, 1855, 9372 рядок) (Ihr Leben und Tod, ihr Glück und Kummer); "*von liebe unde ouch von leide*" (там само, 1296 рядок) (von Liebe und auch von Leiden) або прийменником "*bi*" (bei, mit) "*alsus was iibel bi guote, / bi linge schade, bi liebe leid*" (там само, 5094 – 5096 рядки) (so war das Schlechte mit dem Guten, Glück mit Kummer, Liebe mit Leiden); "*ein lebelicher tot*" (der lebende Tod) (там само, 1847 рядок). Оксюморони Готфріда являють собою майстерну гру слів. Часто в подібних сполученнях поєднані значення і звучання слів, фонічний повтор створює особливу музичність віршованого тексту. В основі цієї словесної гри знаходиться полярність значень і майже ідентична форма мовного вираження тих чи інших понять.

У "Трістані" часто вживається така фігура, як *повтор*, наприклад:

"*maere und maere vil vernomen*" (Simrock, 1855, 4059 рядок) (Erzählungen hörte und hörte);

"*er trahte ange und ange*" (там само, 1984 рядок) (Er dachte tiefer und tiefer);

"*wan lebete und lebete und lebete er dar*" (там само, 304 рядок) (so lebte und lebte und lebte er).

Завдяки подібному збігу слів Готфрід показує процесуальність, протяжність дії: слухання довгих історій, глибоке міркування, існування. Крім того, він використовує повтор слова в різних граматичних формах, повтор як доповнення, повтор спільнокоренових слів.

Необхідно відзначити особливу функцію *хіазма* у віршованому романі Готфріда. Здебільшого ця фігура вживається при зображенні закоханої пари, наприклад:

"*sus was er si und si was er, / er was ir und si was sin; / da Blanscheflur, da Riwalin, / da Riwalin, da Blanscheflur*" (Simrock, 1855, 13558 – 13561 рядки) (jetzt war er wie sie und sie wie er, er gehörte ihr, sie gehörte ihm. Hier ist Blanscheflür, dort ist Riwalin. Hier ist Riwalin, dort ist Blanscheflür);

"*Ein man ein wip, ein wip ein man, / Tristan Isolt, Isolt Tristan*" (там само, 129 – 130 рядки) (der Mann und die Frau, Frau und Mann, Tristan und Isolde, Isolde und Tristan);

"*bleich wider rote; / si wurden rot unde bleich*" (там само, 11918 – 11919 рядки) (der Bleiche gegen Rote, sie wurden rot und bleich).

У сукупності *хіазми* відтворюють нерозривне сплетіння, наприклад: "*ein man ein wip, ein wip ein man, / Tristan Isolt, Isolt Tristan*" (Simrock, 1855, 129 – 130 рядки). У наведених вище прикладах хіазм символічно показує зближення героїв, їхнє єднання в одне ціле.

Для віршованого роману Готфріда характерне зіставлення антиномічних понять – "любов" і "страждання". У німецькій мові слова "*Liebe*" і "*Leiden*" співзвучні, що дозволяє обігрувати таке співзвуччя. Готфрід не раз розміщує ці слова в одному контексті. У наведеному чотиривірші перший звук обох слів "*l*" повторюється в першому рядку: "*Lât alle rede beliben*". Поза тим, слова "*beliben*" і "*triben*", які беруть участь у тавтологічній римі, співзвучні "*liebe*". Так на звуковому рівні у віршованому романі відбувається поєднання антиномій.

Поет уважає, що емоції і форми існування людини пов'язані один з одним і це переконання виражається за допомогою різних стилістичних прийомів. Паралелізм спричиняє зіставлення і створює пропорційну мовну картину, наприклад: "*und lâze ez ime gevallen wol, / die wîle ez ime gevallen sol*" (Simrock, 1855, 15, 16 рядки).

Провідна роль у творенні образної експресивності віршованого тексту належить *метафорі*. Поетична мова "Трістана і Ізольди" відзначається яскравою, самобутньою образно-метафоричною насиченістю, що свідчить про витончене чуття слова, уміння знайти найбільш вдалі й доречні засоби для вираження своїх думок, почуттів, наприклад:

"*ich arme, wie hân ich verlorn / mîn êre und mîne triuwe!*" (там само, 11700 рядок) (Ich arme, wie habe ich verloren / meine Ehre und meine Treue!);

"*Minne, aller herzen lâgaerîn, / und sleich z'ir beider herzen in*" (там само, 11710 – 11711 рядки) (die Liebe, aller Herzen Belagerin, / und schlich sich in ihrer beider Herzen hinein);

"*der getriuwe der haete / zwei nâhe gêndiu ungemach:*" (там само, 11756 – 11757 рядки) (Der Getreue, der hatte zwei bedrückende Nöte);

"*sîn herze sach si lachende an*" (там само, 11773 рядок) (Sein Herz sah sie lachend an); "*er nam sîn herze und sînen sin*" (там само, 11785 рядок) (Er nahm sein Herz und seinen Sinn); "*wir sterben von minnen*" (там само, 12111 рядок) (Wir sterben vor Liebe) та ін.

Не раз удається автор до прийомів латинської риторики – **антитеза, гри слів (каламбур)**, своєрідних **поетичних метафор**, наприклад: "*ir süeze sûr, ir liebez leit, /ir herzeliep, ir senede nôt, / ir liebez leben, ir leiden tôt, / ir lieben tôt, ir leidez leben*" (Simrock, 1855, 60 – 64 рядки) – або протиставлення, побудоване на гри слів "**vindære wilder mære, der mære wilderære**" (Гухман & Семенюк, 1983, с. 86). Текстові місця побудовані паралельно, лише "*herzeliep*" випадає з рядка, зрештою, це місце вказує на високий ступінь симетрії. Слова "*süeze*" і "*sûr*" створюють власне протилежну пару, утворюючи новий яскравий образ. Так само суперечать пари слів "*lieb*" і "*leit*". Протягом усього віршованого тексту суперечливість стає чіткішою, а разом з тим – зрозумілим, чому обидва поняття нерозривно пов'язані між собою. Це поєднання логічно суперечливих понять (оксюморон) проходить як лейтмотив через весь твір. Те саме стосується слів "*leben*" і "*tôt*", які часто функціонують у "Трістані". "*Lieb*" і "*leid*", "*tôt*" і "*leben*" комбінуються одне з одним та виділяються за допомогою хіастичних схрещень. Однак, незважаючи на ці протилежності, усе-таки існує міцний тісний зв'язок, який виявляється завдяки паралелізму і хіазму. Хоча ці поняття і суперечать одне одному, але одночасно утворюють нерозривну єдність.

Емоційної експресивності Готфрід фон Страсбурзький часто досягає через вдало підібрані **enimemu**, підпорядковані смисловій лінії твору, наприклад:

"*an dise veige vari*" (Simrock, 1855, 11704 рядок) (auf diese todbringende Fahrt);

"*und ime diu süeze Minne*" (там само, 11759 рядок) (und ihm die süße Liebe);

"*der gespenstegen minne*" (там само, 11793 рядок) (der gespenstigen Liebe);

"*in die blinden süeze*" (там само, 11808 рядок) (in die blinde Süßigkeit);

"*ir herze unde ir ougen / diu schâcheten vil tougen / und lieplîchen an den man. / der man der sach si wider an / suoze und inneclîchen*" (там само, 11546 – 11550 рядки) (Ihr Herz und ihre Augen / richteten sich räuberisch, heimlich / und liebevoll auf den Mann / Der Mann, der sah sie wiederum an / zärtlich und inniglich);

"*ir spiegellichten ougen*" (там само, 11975 рядок) (Ihre spiegelklaren Augen füllten sich heimlich).

Говорячи про будову речення, можна зауважити, що в "Трістані" часто трапляється **безособова будова речення**. Іноді дійова особа виражена тільки через присвійний займенник, наприклад:

"*in was ein tot unde ein leben, / ein triure, ein vroude samet gegeben*" (Simrock, 1855, 11444 рядок) (sie hatten ein Tod und Leben, Trauer und Freude).

Готфрід використовує описову форму *geschehen* + *ze* + *infinitiv*, що дозволяє поширити пряму дію, надати йому деякої модальності, неоднозначності:

"*do ir ze sprechene geschach, / si stount uf selbe unde sprach ...*" (Simrock, 1855, 15471 – 15472 рядки) (Wenn sie sprach, stand sie auf und sagte);

"*Daz ime ze lidene geschicht*" (там само, 17769 рядок) (wenn unter ihnen leiden lassen).

У віршованому романі "Трістан" часто застосовується такий засіб вираження безособовості, як конструкція з "*man*", що позначає фіктивного учасника подій і вказує на пріоритет події над дійовою особою, наприклад:

"*man vant da, swaz man wolte, daz der meie bringen solte*" (Simrock, 1855, 555 – 556 рядки) (Dort fand man das, was man wollte, das, was man Mai bringen sollte);

"*Nu hiez man ruofen in den sal / eine stille uber al*" (там само, 11221 – 11222 рядки) (*jetzt rief man den Saal zu Ruhe herbei*).

Віршований роман написаний короткими рядками, що з'єднуються парною римою. На початку або в кінці кожного фрагмента Готфрід поєднує чотиривірші з перехресною тавтологічною або омонімічною римами. Ритм таких чотиривіршів ямбічний, три- і чотириударний. Для віршованого роману Готфріда фон Страсбурзького характерна чистота рим, тобто слова не тільки римуються, але є ідентичними. Поряд із кінцевими римами поет використовує внутрішню риму і гру рим, наприклад:

"... *haeten si beide ir weide / si weideten beide*" (Simrock, 1855, 10998 – 10999 рядки) (*sie haben ihre Wiese gesucht, sie weideten beide*) / *dem gebeidetem leide*" (13765 рядок);

"*diu cleider ir beider*" (там само, 12590 рядок) (*die Kleidung von beiden*);

"*beidiu grise unde wise*" (там само, 15347 рядок) (*gleichzeitig grauhaarig und weise*). Приклади підтверджують, що Готфрід часто послуговувався засобами порушення рими (Scharschuch, 1938, с. 49 – 51). Виділення букв належить до криптограми (зашифровані повідомлення), яка пронизує весь роман у віршах.

Парономазія – частотна стилістична фігура в "Трістані". Завдяки накопиченню окремих слів парономазія слугує для того, щоб загострити увагу реципієнта та звернути її на часту зміну дій або екскурс (Tomasek, 2007, с. 228). Наприклад, наприкінці опису юності Ривалінса можна знайти в дев'яти рядках повтор слів з основою "*leben*", що підкреслює кульмінаційний пункт частини віршованого тексту "*nach sorgloser Jugend fängt nun Riwalins leben ze lebene*" (305 рядок):

*er nam vür sich niht sorgen war,
wan lebete und lebete und lebete êt dar.
dô sîn leben ze lebene vienc,
ûf alse der tagesterne gienc
und lachende in die werlde sach,
dô wânde er, des doch niene geschach,
daz er iemer alsô solte leben
und in der lebenden süeze sweben.
nein, sînes lebenes begin
der gie mit kurzem lebene hin*" (Simrock, 1855, 303 рядок).

Для Готфріда характерне впорядковане чергування наголошених і ненаголошених складів, у його віршованому романі відбувається наближення до силабо-тонічного вірша. Саме завдяки зміщенню смислового й ритмічного акценту, зміні ямбічного і хореїчного ритму, анжабеману і гнучкості анакрузи йому вдається уникнути монотонності вірша та досягти його особливої музичності.

Романи про Трістана та Ізольду значно вплинули на подальший розвиток літератури: "Легенда про Трістана та Ізольду започаткувала дві лінії розвитку європейської літератури. Це лінія лицарського роману, де відважний герой визволяє королівство від влади могутніх велетнів та драконів, які дихають полум'ям, і отримає у винагороду принцесу й половину врятованого ним

королівства. Друга лінія – це лінія психологічного роману та трагедії, де вступають у непримиренний конфлікт любов і обов'язок, де фатальне кохання зводить героїв у безвихідь, але вони з гідною подиву й захоплення впертістю перемагають усі, здавалося б, непереможні перешкоди, нагромаджені ворожим оточенням" (Коптілов, 2000, с. 7 – 8).

Як відомо, у Німеччині лицарська культура розвивалася під сильним впливом французької. Орієнтація на французьку придворну культуру виявляється в мові, у лексиці, яка переходить у середньовісньонімецьку зі старофранцузької мови (прямі запозичення і кальки). У своєму віршованому тексті Готфрід фон Страсбурзький доводить, що він є "*poeta doctus*" (Krohn, 2008, с. 347), освіченим літератором. Становлення поетичних норм віршованого роману визначається ясністю і гармонією мови та її змістом і підтверджується використанням таких стилістичних прийомів: антитеза, паралелізм, хіазм, параномазія, епітет, метафора, повтор, неологізм, французькі іншомовні слова. Особливостями поезики віршованого роману "Трістан і Ізольда" порівняно з іншими романами є зміна функції фантастики, незвичайність основного конфлікту та зміна концепції кохання.

2.3.2.3. Фонетичні та лексико-граматичні ознаки віршованого роману "Івейн" Гартмана фон Ауе. Гартман фон Ауе – типовий міністеріал, швабський лицар, васал володаря замку Ауе, учасник хрестових походів, один із найвідоміших епіків і ліриків середньовісньої Німеччини.

Наприкінці XII ст. у середньовісньонімецькій мові іменник "*aventure*" з'являється як пряме запозичення зі старофранцузької. Гартман фон Ауе вживає у віршованому романі "*Iwein, oder der Ritter mit dem Löwen*" ("Івейн, або Лицар з левом") слово "*aventure*", включає його в німецький тезаурус. Однак уведення прямого запозичення із французької мови не характерне для поезики Гартмана. Можна припустити, що в цьому випадку Гартман фон Ауе був змушений вдатися до запозичення, оскільки для німецької мовної свідомості не звичний на той час комплекс значень, якими наділялося в куртуазній культурі французьке слово "*aventure*". Проте сама природа лицарської пригоди, позначеної за допомогою цього запозиченого слова, зазнає в романі Г. фон Ауе суттєвих змін (Рыкунова, 2004, с. 74).

Доречно зазначити, що в романі Гартмана фон Ауе використовуються не стільки французькі запозичення, скільки споконвічно німецька лексика, збагачена новими конотаціями. Відповідно до цього, автор надає перевагу питомо німецькому слову, вміщує його в лицарський контекст та наповнює новим значенням. Слово "*ritter*" (лицар) набуває нових конотацій у німецькій мовній культурі і стає похідним для інших, наприклад: "*ritterschlag*" (посвята в лицарі), "*rittergut*" (лицарське майно, маєток), "*ritterdienst*" (лицарське служіння), "*ritterlichkeit*" (лицарська поведінка), "*ritterschaft*" (турнір), "*ritterspiel*" (лицарська гра), "*rittertut*" (лицарський вчинок), "*rittertum*" (лицарство), остання лексема з'являється лише на початку XIX ст.

Гартман фон Ауе використовує у віршованому романі "Івейн" споконвічно німецький поетичний прийом – *алітерацію*. Наведемо один із прикладів, в якому трапляється повторення звука "w" і поєднання "(w) aere / wa (r)": "*daz er waere etewa / daz man noch wip enweste wa / und niemer gehorte maere / war er komen waere*" (3217 – 3220 рядки) (um irgendwo zu werden, um jemand nicht zu wissen, wo er ist, und nie hörte, wohin er ging) (Aue, 1981).

На відміну від давньогерманського вірша, у віршованому тексті Гартмана фон Ауе аналогічний звуковий прийом відіграє орнаментальну роль і лише прикрашає текст.

Автор нечасто використовує алітерацію, понад те, підлягають алітерації не завжди наголошені, але нерідко й ненаголошені склади (у наведеному рядку "*etewa*"). Сама кількість наголошених складів у рядку не завжди однакова: їхнє число варіюється від трьох до чотирьох. Проте в давньогерманському алітераційному вірші число наголошених складів у рядку було постійним – кожен рядок вмщував чотири наголошених склади, з яких перші три завжди включалися в алітерацію.

У віршованому романі Гартмана фон Ауе можна зауважити також руйнування одиниці німецького алітераційного вірша – довгого рядка. Поет оперує короткими рядками, що співвідносяться з парною римою. Звідси випливає, що функції алітерації в романі Гартмана фон Ауе виконує саме *кінцева рима*. Водночас метрична організація віршованого тексту Гартмана фон Ауе успадкувала давню німецьку метрику, що виявляється у відсутності ізосилабічності основних віршованих одиниць: віршовані рядки Г. фон Ауе містять різну кількість ненаголошених складів (від нуля до трьох).

Проте окремі фрагменти віршованого роману Гартмана свідчать про освоєння ним силабо-тонічного вірша, наприклад:

"*dise tanzen, dise sungen / dise liefen, dise sprungen / dise hortent seitpil, / dise schutzen zuo dem zil*" (Aue, 1981, 67 – 70) (diese tanzten, andere sangen, diese liefen, andere sprangen, diese hörten Saiteninstrument, andere schoßen auf Ziel);

"*Diu edele und diu schcene, / diu gewizzen, diu unhcene, / diu siieze, diu guote*" (там само, 7297 – 7299 рядки) (edelmütig und schön, klug und tadellos, nett und gutherzig).

Можна стверджувати, що у віршованому романі Г. фон Ауе відбувається *перехід* від *німецького тонічного вірша* до *силабо-тонічного*. Цей перехід здійснюється, безсумнівно, під впливом французької силабічної поезії.

У лицарському романі силабо-тоніка утверджується не так швидко, про що свідчить ритм віршованого роману Гартмана фон Ауе, де силабо-тонічні рядки, скоріше, виняток, ніж правило. Зразком нового вірша слугував французький фонетичний восьмискладник лицарських романів, на який орієнтується німецький тонічний вірш. Саме до нього схиляється Гартман фон Ауе у своєму віршованому романі. Вирівнювання числа складів супроводжується вирівнюванням розташування наголосів, однак перетворення в силабо-тоніку, як ми помітили, відбувається не остаточно. Схемою німецького вірша куртуазного роману XII – XIII ст. є не стільки правильний силабо-тонічний ямб, скільки проміжний між силабо-тонікою і тонікою три-чотириріктний тактовик.

Гартман фон Ауе оперує описовим стилем, він говорить про окреме явище через його зв'язок з іншими, використовуючи *парафрази*. Він надає перевагу синонімічному ряду (наприклад, Iwein 948, 2014 p.), 2462, 3738, 4012, 5141 рядки), а не конкретному позначенню, що дозволяє охарактеризувати певне явище з різних боків. Для стилю Гартмана фон Ауе властива *безособова будова речення*, де суб'єкт дії, часто виражений тільки присвійним займенником, ставиться в давальному або знахідному відмінках, наприклад:

"... *im was an mich zom* " (Aue, 1981, 702 рядок) (seinen Zorn ließ an mich an);

"*Mir was der wille harte guot*" (Aue, 1981, 759 рядок) (ich hatte nur die besten Absichten).

У віршованому романі "Івейн" використано *безособову конструкцію*, яка виражена описовою дієслівною формою, що замінює дієслово, наприклад: "*geschehen + ze + інфінітив*", "*do uns ze scheidenne geschach*" (Aue, 1981, 330) (wenn wir Abschied nehmen sollen); "*sit mir ze stritenne geschiht*" (там само, 6653 рядок) (wenn ich streiten soll). Наведена описова форма дозволяє уникнути прямого опису.

Гартман фон Ауе вживає *повтор* як такий художній засіб, що організує віршований текст. Так, монолог Івейна (Aue, 1981, 7792 – 7804 рядки), який страждає від кохання до Лаудін і не може повернути її прихильність, побудований на повторі слів "*kumber*" (горе, страждання). Це слово має в рядку наголошену позицію (п'ять повторів в шести рядках), "*gewinne*" (завоювати) на початку і в кінці віршованого рядка (тричі) і на повторі семантично наповненої рими "*minne*" / "*gewinne*". У монологі Лаудіни, що оплакує загиблого чоловіка, *анафора* відтворює інтонації плачу, наприклад:

"*waz sol ich, swenne ich dîn enbir? / Waz sol mir guot unde lîp? / waz sol ich unsaelic wîp ? / ouwê daz ich ie wart geborn! / ouwê wie hân ich dich verlorn? / ouwê, trûtgeselle*" (Aue, 1981, 1466 – 1471 рядки) (Was kann ich ohne dich tun? Was sind für mich mein Reichtum und mein Leben? Was soll ich tun, ich bin eine unglückliche Frau? Leider, wozu bin ich geboren! Leider, wie konnte ich dich verlieren? Leider, mein Liebling).

Трикратні повтори, запитальна форма і поєднання "*was sol ich / mir*" (що я повинна), у наступних трьох рядках – вигуки "*ouwe*" (на жаль) дозволяють передати в плачі Лаудін особливо сильні переживання героїні. Зауважимо, що це власний винахід німецького автора, в якому він наслідує фольклорній традиції "жіночих пісень" (*Frauenlieder*). Монолог Лаудіни близький до "жіночих пісень" і за семантикою (скарги на коханого, який покинув свою героїню), і за структурою (відносно коротка строфа, що змушує згадати ліричну поезію), і за лексикою ("*geselle*", наприклад, характерне для німецьких "жіночих пісень", позначає коханого).

З огляду на сказане, можна вважати, що Гартман фон Ауе використовує мотиви і художні засоби куртуазної лірики (зіставлення зими і літа зі старістю та молодістю (Aue, 1981, 6524 – 6537 рядки). Поет-мінезингер поєднує в риму слова, що позначають ключові поняття. У римі звучать найбільш семантично навантажені слова всього фрагмента, такі, як: "*hulde*" (розташування) і "*schulde*"

(вина), "*wîp*" (жінка) і "*lîp*" (життя), – перетворюючись в особливий значущий текст. Рима в Гартмана фон Ауе бере участь у створенні парадигматичних зв'язків усередині віршованого тексту, що характерно саме для ліричних жанрів.

Виразна і точна мова Гартмана фон Ауе вважається втіленням лицарського ідеалу міри "*mâze*". Так, Готфрід Страсбурзький, вихваляючи мову Гартмана фон Ауе, пише: "*wi lûter und wi reine / sîn kristallîniu wortelîn / bediu sîn tunt müezen sîn!*" (4626 рядок) (Гухман & Семенюк, 1983, с. 84) (які чисті і які прозорі його кристалічні слова, так є і так повинно бути завжди).

Позамовними чинниками поетичних норм віршованого роману Гармана фон Ауе вважаємо такі: національна специфіка, обумовлена більш пізнім часом виникнення роману, так і деякими особливостями сприйняття світу, властивими мешканцям середньовічних німецьких земель; інтерес до людської психології (лицарі здійснювали подвиги в ім'я особистої слави, а не в ім'я короля і Батьківщини, як це було в героїчному епосі), тобто подвиги були приводом для виникнення морально-психологічних колізій; гетерогенність джерел (звернення до різного сюжетного матеріалу, запозичення сюжетів із давньої літератури, з кельтського фольклору); етична проблематика, прагнення показати героя не просто доблесним воїном, а людиною, яка вчиняє подвиги усвідомлено, в ім'я високої моральної мети; феодалізм, патріархальні настрої, загострене сприйняття релігійних питань тощо.

Гартман фон Ауе був великим майстром стилю: він увів у поезію чергування наголошених і ненаголошених складів, а також повні рими, що змінили алітерацію. Для німецької традиції характерна епічна манера викладу з яскраво вираженим дидактичним виховним елементом, що було чужим для французьких і англійських авторів.

Мовними факторами поетичних норм віршованого роману є наявність парафраз, синонімів, безособових речень, повторів (анафора), порівнянь тощо.

2.3.2.4. Фонетичні та лексико-граматичні властивості віршованого роману "Парцифаль" Вольфрама фон Ешенбаха. Найбільш оригінальним поетом цієї епохи є **Вольфрам фон Ешенбах**, мова і стиль якого відрізнялася перевантаженістю, іноді невиразністю, але це не заважало йому бути популярним серед своїх сучасників. Головному його твору "*Parzifal*" ("Парцифаль") притаманна пишномовність стилю і складність віршованої техніки. "Парцифаль", безумовно, є величезною спробою поетичного синтезу (лицарської культури) в її світських і духовних елементах, у рамках куртуазного епосу (Алексеев та ін., 2000, с. 186).

Точна дата створення роману невідома. Оскільки в "Парцифалі" згадуються деякі історичні події, прийнято вважати, що В. фон Ешенбах працював над романом у 1210 – 1217 рр. Це масштабний, монументальний роман (близько 25000 віршів, об'єднаних у 16 книг), сповнений глибокого змісту. Серед джерел віршованого роману В. фон Ешенбах згадує твір визначного французького письменника Кретьєна де Труа "Персеваль", а також віршований роман прованського поета Кіота (Гюйо), який до нашого часу не зберігся. Проте В. фон Ешенбаху вдалося створити цілком оригінальний і самостійний віршований роман.

Історія Парцифала у Вольфрама фон Ешенбаха незвичайна тим, що це розповідь про становлення героя. Дослідник німецької літератури В. А. Пронін з цього приводу зауважує: "Парцифаль – це герой першого німецького виховного роману (традиційний лицарський роман не показує становлення героя, не дає його біографії, бо лицар у ньому зазвичай не зазнає ніякої еволюції). Вольфрам прагне показати, як "природна" людина, яка виросла на лоні природи, досягає своє божественне призначення, яке виявляється в лицарському служінні добру, справедливості і божественній благодаті" (Пронін, 2007, с. 31).

Вольфрам фон Ешенбах використовує у своєму романі широкий пласт **запозичень** із **французької, фламандської мов**, наприклад: "*baneken*" (Lachmann, 1891, Buch 1; 30,1 рядок) (vorbeifahren); "*harsenier*" (там само, Buch 2; 75, 29 рядок) (zusätzlicher Teil des Harnisches); "*barûn*" < фламандське "*baroen*" > (там само, Buch 15; 785, 7 рядок) (Baron) (Parzifal), латинської мов. Більшість запозичень входять до таких тематичних груп:

– **військовий і лицарський побут** (позначення озброєння, обладунків, ведення бою, титулів), наприклад: "*tuney*" < старофранцузьке "*toumoi*" (Lachmann, 1891, Buch 2; 60, 11) (Turnier); "*tumieren*" < старофранцузьке "*tomien*" (там само, Buch 15; 772, 24 рядок) (an Turnier teilnehmen); "*rabbin*" < старофранцузьке "*ravine*" > (там само, Buch 1; 37, 23 рядок) (Karriere); "*walap*" < старофранцузьке "*galop*" > (там само, Buch 1; 37, 23 рядок) (Galopp); "*lanze*" < старофранцузьке "*lance*" (там само, Buch 1; 38, 5 рядок) (Lanze); "*seytiez*" < старофранцузьке "*saietie*" (там само, Buch 13; 668,1 рядок) (Kriegsschiff); "*schastel*" < старофранцузьке "*chaste*" (там само, Buch 11; 557, 9 рядок) (Schloss); "*palas*" < старофранцузьке "*palais*" (там само, Buch 1; 27, 16 рядок) (Palast); "*kurtosie*" < старофранцузьке "*courtoisie*" (там само, Buch 3; 144, 21 рядок) (höfisch); "*vilanes, vilan*" < старофранцузьке "*vilain*" (там само, Buch 2; 74, 13, 143, 3, 257, 23 рядки) (grob, hart); "*kurtoys*" < старофранцузьке "*cortois*" (там само, Buch 2; 46, 21 рядок) (höfisch);

– **матеріальна культура** (позначення тканин, шат), наприклад: "*gamasch*" < старофранцузьке "*gamache*" > (Lachmann, 1891, Buch 2; 588, 17 рядок) (lange Kleidung ohne Ärmel); "*gefeitieret / feitieren*" < старофранцузьке "*afaitier*" > (там само, Buch 1; 18, 4; 45, 21 рядки) (ausschmücken, verzieren); "*kovertiure*" (там само, Buch 1; 14, 16 рядок) (Decke, Schleier); "*kursit*" < старофранцузьке "*corset*" > (там само, Buch 1; 14, 25 рядок) (Pelerine, Umhang);

– **позначення титулів, соціальних груп**: "*tropel*" < старофранцузьке "*tropel*" (Lachmann, 1891, Buch 2; 68, 26 рядок) (Gruppe, Gefolge, Suite); "*messenie*" < старофранцузьке "*maisni(e)*" > (там само, Buch 1; 13, 12 рядок) (Gefolge, Hof); "*rois*" < старофранцузьке "*rois*" > (там само, Buch 2; 69, 29 рядки) (König); "*regine*" < старофранцузьке "*reine*", латинське "*regina*" > (там само, Buch 2; 76,13 рядок) (Königin); "*cunt*" < старофранцузьке "*cons / cuens*" > (там само, Buch 2; 87, 24 рядки) (Graf); "*due*" < старофранцузьке "*duo*" (там само, Buch 7; 343, 21 рядок) (Herzog); "*doschesse*" < старофранцузьке "*duchesse*" > (Herzogin); "*garzune*" < старофранцузьке "*gargon*" (там само, Buch 1; 18, 23 рядок) (Waffenträger); "*sarjande*" < старофранцузьке "*sergent*" (там само, Buch 16; 794, 3 рядок) (Schildträger, Diener);

– *мовленнєві формули привітань*: "die merzis" < старофранцузьке "dieu merci" > (Lachmann, 1891, Buch 11; 578, 3 рядок) (Lob dem Gott); "bea fiz" < старофранцузьке > (там само, Buch 2; 113, 4; 140, 6 рядки) (lieber Sohn); "beas sir" < старофранцузьке > (sehr geehrte Herr); "bea kunt" < старофранцузьке "beau conte" > (там само, Buch 1; 46, 17 рядок) (der schöne Graf); "avoy" < старофранцузьке "avoi -^ ah voi" > (там само, Buch 1; 21,14 рядок] (he! heda!); "bien sei venuz" < старофранцузьке "bien seies venuz" > (там само, Buch 2; 76,11 рядок) (herzlich willkommen); "saluieren" < старофранцузьке "saluer" > (begrüßen).

На відміну від Гартмана фон Ауе, Вольфрам фон Ешенбах у своїх пізніх творах не тільки не відмовляється від вживання іншомовних слів, але ще й збільшує їхнє вживання (Roelcke, 2010, с. 153).

Поет вільно користується словом, створюючи свої власні композити, які звучать на французький лад, але створені за принципами німецького словотвору. Так, наприклад, він "перекладає" французькою мовою німецьке слово "burcgrave" (бургграф) як "schatelakunt" (Lachmann, 1891, Buch 1; 43, 19 рядок), використовуючи німецький порядок слів. Поет утворює нові форми, поєднуючи в одному слові французький корінь і німецький суфікс, наприклад: "amurschaft" < французьке слово "Amur" + німецьке слово "Schaft" > (там само, Buch 9; 439, 15 рядок) (Liebe) або навпаки, додаючи до німецького кореня французькі суфікси і закінчення "-eis"; "-ie"; "-iure": "tempene" < німецьке "tempern" + фр. -ie > (там само, Buch 13; 643, 23 рядок) (Gemisch). Автор "Парцифаля" значно рідше використовує власне куртуазну лексику, його *неологізми* здебільшого належать до сфери конкретного.

Особливістю стилю В. фон Ешенбаха є використання *архаїчної лексики*, що описує поняття з військової сфери, наприклад: "marc" (Pferd), "Eске" (Scheide), "snel" (tapfer), "ellen / ellenhaft / ellens rich" (Kraft, Mut / kräftig, mutig). Найбільш частотні позначення поняття "герой" виражені такими найменуваннями, як: "degen" (трапляється в романі 65 разів) (Bumke, 1991, с. 19), "wīgant, helt, recke". Часто ці слова звучать у традиційних формулах "degen balt", "werde degen", "degen wert", "helde zen handen". Очевидно, що поет відчував архаїчний і навіть формульний характер цих лексичних одиниць, уживання яких у той час було обмеженим у куртуазній літературі. Він звертається до відкинутого новою культурою пласту лексики, свідомо відходячи від усталених норм і кліше куртуазної поезії. Можна сказати, що В. фон Ешенбах прагне оновити вже наявну традицію німецького лицарського роману, залучаючи німецькі мовні засоби.

Говорячи про особливості стилю "Парцифаля", необхідно вказати на його суттєву відмінність від стилю попередніх лицарських віршованих романів. На відміну від Гартмана і Готфріда, у яких вживання абстрактних понять превалює над вживанням конкретних, Вольфрам прагне пояснити абстрактні поняття через конкретне, відоме, повсякденне. Так, розмірковуючи про чесноти, Вольфрам вказує на те, що постійність поганого слухача зникає подібно до вогню, який потрапив у джерело, і росі на сонці; розглядаючи ціннісне співвідношення зовнішнього і внутрішнього, поет порівнює поєднання зовнішньої краси і внутрішнього каліцтва з осколком скла в золотій оправі, наприклад: "daz safer ime

golde" (Lachmann, 1891, Buch 1; 3, 14 рядок) (*Glas im Gold*), зворотне співвідношення подібне до рубіну в латуні (там само, Buch 1; 3,16 – 3,17 рядки).

Поza тим поет намагається максимально наочно, через прості образи, розкрити перед читачем хід своєї думки. Він скоріше наслідує стилістику Біблійного тексту, ніж витончену метафорику куртуазних поетів. У своєму віршованому романі Вольфрам використовує яскраву палітру фарб конкретного чуттєвого світу. Поет звертається до живої розмовної мови, запозичуючи стійкі вислови, прислів'я і приказки з повсякденної мови.

В. фон Ешенбах послуговується *лайливою лексикою*: наприклад, у промові Гавана "*vart hin, ir ribbalt. / Mulslege al migezalt / suit ir hie vil enpfanen, / welt ir mir vurbaz nahen*" (Lachmann, 1891, Buch 7; 360, 25360, 28 рядки) (Komm weg, Lump! Noch ein Schritt und du kannst nicht zählen, wieviel Ohrfeige ich dir herunterhaue); Кундрі називає Парцифалю зубом гадюки "*natem zan*" (там само, Buch 6; 316, 20 рядки) (*Zahn der Viper*) та ін. Описуючи героя, що відправився на пошуки пригод, поет наводить народне прислів'я: "*... swer irre rite / daz der den slegel viinde*" (там само, Buch 4; 180,10 – 180,11 рядки) (*Wer ohne Ziel umherschweift, spießt sich an Hammer auf*).

Будова речення в "Парцифалі" значно відрізняється від елегантних синтаксичних конструкцій "Івейна" і риторичної орнаментальності "Трістана". На відміну від Гартмана і Готфріда, Вольфрам часто використовує *паратаксис*, характерний для героїчного епосу і передкуртуазної поезії. Крім того, вплив епічного стилю позначається і у вживанні *додатків*, які перебувають у постпозиції, наприклад:

"*Parzival daz sper von Troys, / daz veste unt daz zaehe, / von varwen daz waehe, / als erz vor der clusen vant, / dez begunde er senken mit der hand*" (Lachmann, 1891, Buch 6; 288, 16 – 288, 20 рядки) (*Parzival senkte den Speer von Trua, der hart, markant und spannkraeftig war, wurde neben dem Klause gefunden*);

"*Lot von Norwaege... der kiiene degen wise*" (там само, Buch 2; 66, 11; 66, 14 рядки) (*Das norwegische Lot ... ein tapfer, erfahrener Held*).

Для поетичного твору характерні зачини: *dô, dâ, nu*: на зразок "*dô was er vrâgens mit ermant / dô schuofen si aber die hêrsten / nu solt ich schrîen wâfen / so ist werder prîs dâ niht verschart. / dâ füere ein langez mære mite. / nu hært dirre âventiure site. / nu lât mîn eines wesen drî*" (Lachmann, 1891).

Бланка Хорачек вказує також у цьому творі на наявність інверсії, наприклад: "*Sus fuor der muotes rîche / in die stat behagenlîche*", "*und guoter videlære drî*", "*nu sage mir ûf die triwe dîn*", "*frouwe, ez ist ein degen fier*" (Horacek, с. 283). Випадки порушення порядку слів помітно покращуються в емоційних повідомленнях та при виділенні важливого у змісті поетичного твору. Таким чином, порушення порядку слів свідчить про естетичну і емпатичну функції поетичної мови Вольфрама фон Ешенбаха (Ходаковська, 2017с, с. 135).

У складносурядному реченні виділяють такі сполучники: "*und(e), ande, inde*" (й), "*ouch, och*" (також) (єднальні сполучники); "*oder, alde*" (або), "*noch, weder*" (розділові сполучники); "*aber, doch, iedoeh, sunder (sonder), wan*" (однак) (протиставні сполучники). Наприклад: "*dô hiez ouch er bereiten sich / (sus wert*

diu âventiure mich) / si wâren lang unde breit, und reichten vaste unz ûf die hant, / êren unde triuten kunden sin mit werdekeit. / Gebiet ir, sô ist ez wâr. / diu kûnegîn von Wâleis / gesprochen hete ze Kanvoleis / einen turney alsô gezilt" (Lachmann, 1891).

У аналізованому віршованому романі трапляються сурядні сполучники з каузальним значенням "wande" й "wan", значення яких відповідає "denn". Наприклад: "**wan** verlæt mich immer jâmers kraft", "**wan** daz ich schilt von ir gewan, ez wær noch anders ungetân.", "*doch fuor er dan al eine, wan zwei junchêrrelîn*", "**wan** einer bin ich unbereit dienstlicher triuwe:", "**wand** er ist alrêrst geborn" (Parzifal). Основним сполучником, що оформляє підрядний зв'язок, виступає сполучник "daz", який утворює різні типи підрядних речень (В. В. Левицький, 2007, с. 157): "*Diu frouwe dô begunde, / daz si dâ vor niht kunde*", "**daz** hemde von der brust si brach" (Lachmann, 1891).

Віршованому роману притаманні короткі форми прикметника, що поширені в поезії і є стилістично нейтральними (Ходаковська, 2017с, с. 136). У лицарській поезії використання атрибутивних конструкцій із постпозитивним означенням було більш поміркованим, ніж в епічних творах долицарської пори. Проте у Вольфрама фон Ешенбаха подібна синтаксична конструкція представлена досить широко, наприклад: "*der degen balt, der degen snel, der degen wol geboren, der degen wert, der helt küene, ein rîter kluoc, wapen rôt, die vrouwen wol getan*" але й "*scharpher strît, stille dagen, dem küenen manne, den kluogen meisterknappen, der stolze küene von Arragûn, groz wîp*" (Lachmann, 1891). Іноді пост- і препозиція об'єднують одну конструкцію "*der stolze degen junc, der wîse degen hêre*" (там само).

Характерною рисою віршованого роману є наявність в ньому коротких речень (Ходаковська, 2017с, с. 136), наприклад: "*disiu mæc sagt ir ein garzûn. / alsus sprach diu kûnegîn. / Den garzûn si des vrâgen bat./ vil schilde sach er schînen. / die hellen pusînen / mit krache vor im gâben dôz. / Hie hât mangen Bertûn roys Utrepandragûn*" (Lachmann, 1891).

Вальтер фон Ешенбах звертається і до такого німецького поетичного засобу, як **алітерація**, завдяки якій він досягає особливого ефекту при описі битви, наприклад:

"*hurta, lat die tjoste tuon*" (Lachmann, 1891, Buch 12; 597, 25 рядок) (Hurra! Die Schlacht ist begonnen);

"*hie garzune ruofa ruof*" (там само, Buch 2; 72, 2 рядок) (Jetzt rufen sie, Vasalle);

"*nu dar naher dringa drinc!*" (там само, Buch 4; 220, 28 рядок) (Jetzt Menschenmenge, Menschenmenge!);

"*Da bi von swerten clinga clinc / wie sie nach prise rungen, / der clingen alsus clungen!*" (там само, Buch 2; 69, 14 – 69, 16 рядки) (Man klingt das Schwertklirren. Wenn man wegen des Ruhmes kämpft, so lautet dieses Klirren).

Стосовно будови віршованого тексту "Парцифал" слід зазначити, що ритмічний малюнок нерівний, рядок містить від двох до п'яти наголосів. Це часто не дозволяє вписати вірш у характерну для німецького лицарського роману схему три-, чотириіктного тактовика. Кількість ненаголошених складів між двома наголошеними коливається від нуля до чотирьох, наприклад:

"*swarz, herte und niht ze clar*" (Lachmann, 1891, Buch 6; 314, 19 рядок);

"*ein brütlachen von Gent*" (там само, Buch 6; 313,4 рядок);

"*noch blâwer denn ein lâzûr*" (там само, Buch 6; 313, 5 рядок).

В. фон Ешенбах часто послуговується стереотипними *римами* на зразок "*wip / lip*", "*lant / hant*", "*wigant / lant*" та порушує правила точної рими, наприклад: "*astronomie / Cundrie*" (Lachmann, 1891, Buch 6; 312, 25 – 312, 26 рядки), "*jeometri / liste bi*" (там само, Buch 6; 312, 23 – 312, 24 рядки); "*sidin / rubbin*" (там само, Buch 6; 314, 3 – 314, 4); "*ougen / rouben*" (там само, Buch 1; 10, 25 – 10, 26 рядки); "*nu / zuo*" (там само, Buch 1; 7, 25 – 7, 26); "*spilman / kappelân*" (там само, Buch 1; 33, 1733, 18), "*schilte / swert*" (там само, Buch 1; 20, 18 – 20, 19 рядки); "*crump / junc*" та ін.). Іноді в римі звучать французькі слова-запозичення, наприклад: "*franzoys / curtoys*" (там само, Buch 6; 312, 21 – 312, 22 рядки), "*fier / soldier*" (там само, Buch 1; 21, 11 – 21, 12), "*baniere / Gaschiere*" (там само, Buch 1; 31, 19 – 31, 20 рядки); "*lanze / fianze*" (там само, Buch 1; 38, 5 рядок) та ін.

Вольфрам фон Ешенбах шукає не особливу мелодійність і звукову гармонію вірша, його незвичне звучання, яскравість і різноманітність.

Слід зазначити, що сюжет "Парцифалья" був перероблений Р. Вагнером для своєї музичної драми.

Віршований роман "Парцифаль" став новим етапом у розвитку жанру німецького лицарського роману. Понад те, саме в цьому віршованому романі цілковито розмежовані німецький роман і його французьке джерело. Джерелами виникнення поетичних норм в аналізованому віршованому романі є: розпал хрестових походів; кінцівка віршованого роману Гартмана фон Ауе "Івейн"; релігійні погляди поета, що не збігаються з офіційною церковною ідеологією; релігійні погляди автора мають пантеїстичні риси, йому властива широка віротерпимість, що не знала расових забобонів середніх віків; перенесення центру уваги із зовнішніх подій (пригод, випадкових зустрічей, поєдинків) у внутрішній світ героя; пишномовний стиль роману; складна віршована форма; запозичення з лицарського побуту, культури тощо; велика кількість іншомовної лексики; своєрідний словотвір (французький корінь і німецький суфікс); наявність архаїчної, лайливої лексики; наслідування стилістики Біблії; порушення порядку слів; використання як складносурядних і складнопідрядних речень, так і простих речень; вживання коротких форм прикметника.

2.3.2.5. Лексико-граматичні засоби віршованих текстів мінезингерів.

Середньовісньонімецька мова охоплює період розквіту феодалізму. На цей період припадає розширення сфери застосування німецької мови, розвивається середньовісна світська література німецькою мовою, яка представлена насамперед лицарською поезією, зафіксованою в письмовій формі. У зазначений час широкого поширення набуває такий літературний напрям, як *мінезанг*. Саме творчість мінезингерів сприяла становленню і розвитку поетичних норм німецьких віршованих текстів середньовісньонімецького періоду. *Мінезанг* є першим авторським ліричним напрямом в історії німецької літератури, який написаний *народною мовою* (*Volkssprache*), має нерелігійне спрямування та писемну фіксацію (Бойко, 2011, с. 7).

У XII – XIII ст. Німеччина була великою державою з гучною назвою "Священна Римська імперія німецької нації", хоча насправді вона складалася з майже незалежних одна від одної феодальних держав та князівств, що перебували на різних рівнях економічного та культурного розвитку. В "імперії" не було ні спільного ринку, ні єдиної мови, існували лише численні діалекти. Агресивна політика династії Гогенштауфенів (1138 – 1254 рр.) та "хрестові походи проти слов'ян", які здійснювали баварські та саксонські герцоги, кінчилися поразкою й призвели у середині XII ст. до політичної роз'єднаності країни, що, у свою чергу, зумовило специфіку розвитку *мінезангу* (Кучинський, 2012, с. 41).

Мінезанг (любовна лірика), на думку Г. Еггерса, є вираженням суспільним мистецтвом. Мається на увазі, що ця поезія пов'язана з певним соціальним шаром – лицарством – і відображає його ідеологію, культуру, систему цінностей (Eggers, 1965, с. 18). Основними жанрами мінезангу є: *любовна пісня* (*Minnelied*), *шпрук* (*Spruch*), *лейх* (*Leich*) і *хрестова пісня* (*Kreuzlied*).

Творчість *мінезингерів* пов'язана з піднесенням світських дворів і утвердженням куртуазної естетики. Їхня лірика являла собою аристократичне феодальне мистецтво. Спочатку ці поети володіли високим соціальним статусом, про що говорять титули мінезингерів (кайзер, герцог, граф, маркграф, бургграф) і сама образна система любовної лірики, народжена лицарської культурою. Найважливішим складником творчості мінезингерів була музика, мелодії складали самі поети. Любовні пісні виконувалися під акомпанемент скрипки, роти (ліри), арфи або лютні. Музичний супровід полегшував запам'ятовування, пісні передавалися з покоління в покоління, і кожному наступному заучували напам'ять. Мінезингери багато мандрували, часто разом із музикантами-шпільманами, деякі брали участь у хрестових походах.

Перші мінезингери, які жили на південному сході Німеччини (*Кюренберг, Дітмар фон Айст, Мейнлох фон Севелінген*), уникали впливу романської поезії і притримувалися німецької фольклорної традиції, зверталися до танцювальних пісень і балад. Пісні ранніх мінезингерів являють собою однострофні віршовані тексти найпростішої метричної конструкції з парними римами. З епосом цю поезію пов'язує стиль і формальна організація віршованого тексту, використання так званої *нібелунгової строфи*. Перші мінезингери пишуть акцентним віршем, характерним для давньогерманської традиції. Одним з улюблених жанрів цього напрямку є "жіноча пісня" (*Frauenlied*), поширена в народній поезії. Численні віршовані тексти починаються "природним зачином", де описується прихід весни або осені, відповідний душевний настрій поета. Строфи часто являють собою ліричні монологи чоловіка або жінки, іноді монологи пов'язуються за змістом і утворюють діалогічну пісню, так званій "*wechsel*" (обмін, зміна).

Виникнувши у середині XII ст., мінезанг пройшов у своєму розвитку складний шлях, у якому виділяють чотири найважливіші етапи:

– *ранній мінезанг*, на початковому етапі якого ще помітний вплив героїчного епосу і народних пісень, а пізніше, приблизно з 1180 – 1190 рр., усе більше переважають провансальські і північно-французькі ліричні традиції;

– *класичний мінезанг* (початок XIII ст. – 1230 р.) – характеризується найбільшим розквітом німецької лицарської лірики;

– *пізній мінезанг* (1230-і рр. – кінець XIII ст.) – визначається поступовим занепадом творчості мінезингерів, його виродженням в епігони (нащадки) і появою бюргерської літератури.

Ранні зразки мінезангу, що належать до 1170 р., відрізняються один від одного як за змістом, так і за формою. У цей час майже одночасно виникають два напрями лицарської любовної пісні. Перший, більш архаїчний за своїм стилем, має фольклорні корені і торкається ідей лицарського служіння Дамі. Другий – куртуазний – пов'язаний із провансальськими трубадурами і північнофранцузькими труверами, підпорядкований вимогам "витонченого кохання". "Народний", або "вітчизняний", *мінезанг* зародився, імовірно, в 1150 рр. в Австрії, де на той час ще панували національні традиції, а вплив куртуазної культури мав дуже поверховий характер.

Найбільш типовими представниками цього напрямку є: *Kürenberg* (Кюренберг), *Dietmar von Aist* (Дітмар фон Айст), *Meinloh von Sevelingen* (Мейнлох фон Сефелінген) і *Spervogel* (Спервогель).

Творчість перших мінезингерів відносно вільна від куртуазних канонів провансальської / французької лірики і містить сліди самотнього походження. Про це свідчить архаїчний стиль письма і традиційні поетичні образи, що походять з народної пісні і героїчного епосу. Так, віршовані тексти здебільшого однострофні, характеризуються парними, часто неточними римами, простою метрикою і акцентною структурою; у творах Кюренберга трапляється так звана "нібелунгова строфа". Це чітко прослідковується у віршованому тексті Дер фон Кюренберга "*Valkenlied*" ("Пісня про сокола").

"Ich zôch mir einen valken mêre danne Я сокола леліяла, плекала понад рік.
ein jâr.

dô ich in gezamete als ich in wolte hân Коли до всіх бажань моїх, приручений,
він звик.

und ich im sîn gevidere mit golde wol Я золотом оздобила кінці його пір'їн,
bewant,

er huop sich ûf vil hôhe und floug in та полетів під хмарами він до чужих
anderiu lant. сторін.

Sît sach ich den valken schône fliegen: А я все бачу сокола, що лине в висоті,
er fuorte an sînem fuoze sîdîne riemen, на його крилах полиски шарлатно-
золоті,

und was im sîn gevidere alrôt guldîn і стрічкою шовковою пов'язана нога.

got sende si zesamene die gelieb wellen З'єднатись тим, що любляться, хай
gerne sin!" Бог допомога) (Kaczurowskyj, 2000,
с. 12 – 13).

В оригіналі наведений вище віршований текст представлений у манускрипті Манеського кодексу (латинське *Codex Manesse*), фоліо 63 v.

Заслуговує на увагу й представник придунайської поезії, а відтак раннього німецького мінезангу *Дітмар фон Айст*. До творчого доробку поета належать шістнадцять пісень, що складаються із сорока двох строф. Поет одним із перших почав використовувати *рефрен* та *вексель* (німецький іменник "*Wechsel*" –

літературний засіб, який полягає в чергуванні строф із чоловічими і жіночими римами або ж у чергуванні монологу автора зі звертаннями до іншої особи – зазвичай коханої / коханого, читача тощо). Наприклад:

<i>"Ahi nu kumet uns diu zit, Der kleinen vogelline sanc. Ez gruoonet wol diu linde breit, Zergangen ist der winter lanc, Nu siht man bluomen wol getan; An der heide üebent si ir schin. Des wirt vil manic herze fro: Des selben troestet sich daz herze min".</i>	Ах, наближається той час, Як птаство спів і крик здійма, Зазеленіла липа враз, І довга відійшла зима. Вже стільки квітів тут і там, На луках стільки світла є, Це радість багатьом серцям. Із ними тішиться й моє (Казуrowskyj, 2000, с. 14 – 15).
--	--

Тематика пісень – стосунки між чоловіком і жінкою (любов, взаємини, партнерство). Одні пісні написані з погляду чоловіка, а інші – жінки. Жінка займає сильну позицію, вона сама на власний розсуд вибирає собі партнера (наприклад, *"Ez stuont ein frouwe alleine"* (Там жінка оденька стояла)). Дітмару фон Айсту належить перша "Ранкова пісня" (*Tagelied*):

<i>"Slâfest du, friedel ziere? Man weckt uns leider schiere ein vogellîn sô wol getân: daz ist der linden an daz zwî gegân Ich was vil sanfte entslâfen nu rüefestu kint Wâfen liep âne leit mac niht gesîn. swaz du gebiutst, daz leiste ich, friuindin mîn Diu frouwe begunde weinen. Du rîrst und lâst mich eine. Wenne wilt du wider her zuo mir? Owê du fuerst mîn fröide sament dir!"</i>	Чи спиш ти, друже мій ясноокий? Ах, будить нас жорстко Пташка – щебетуха зла, Серед гілок липи пурхає. Був солодкий сон мій чудовий. Не сумуй, дитинко, даремно! Нема любові від мук. Лише скажи – я виконаю бажання. Невтішно дама плаче: "Милий мене залишає, Чи побачу друга знову? Він забирає всю радість з моїм коханням" (Казуrowskyj, 2000, с. 14 – 15).
---	--

Віршований текст складається з трьох строф по чотири віршованих рядки, дотримується парної рими, до того ж у ньому відсутній постійний розмір вірша.

Варто звернути увагу на ще одного представника раннього мінезангу – **Мейнлоха фон Сефелінгена** (*Meinloh von Sevelingen / Söflingen*). Він належить до найперших мінезингерів, пісні якого зібрані в Манеському кодексі (Великий Гейдельберзький рукопис). У його віршованих текстах спостерігаються риси народної традиції і поетичної своєрідності; помітна ознака, що вирізняє його серед інших поетів-мінезингерів, – зображення не самого кохання, а переживань, спричинених ним, суперечливих почуттів (душевний підйом і смуток, любов і задрість).

Dô ich dich loben hôrte

Als ich dich preisen hôrte

*Dô ich dich loben hôrte, dô het ich dich
gerne erkant.
durch dîne tugende manige vuor ich ie
welende, unz ich dich vant.
daz ich dich nû gesehen hân, daz
enwirret dir niet.
er ist vil wol getiuret, den dû wilt,
frouwe, haben liep.
du bist der besten eine, des muoz man
dir von schulden jehen.
sô wol den dînen ougen!
diu kunnen, swen si wellen, an vil
güetelîchen sehen* (Sevelingen v. M.)

Als ich dich preisen hôrte, da hatte ich
Verlangen, dich kennen zu lernen.
Deine vielen Vorzüge zu erkunden, zog ich
immerfort prüfend einher, bis ich dich sah.
Daß ich dich nun gesehen habe, das
kümmert dich allerdings nicht.
Der ist in seinem Wert erhoben, dem du,
Herrin, deine Neigung schenkst.
Du bist die Allerbeste, das muß man dir
mit Recht zuerkennen.
Gepriesen seien deine Augen!
Die können, wen sie nur wollen, sehr
freundlich anblicken.

Необхідно зазначити, що для віршованого тексту типовим є нерегулярна структура строф, метрична структура характеризується парно-римованими довгими строфами. Художніх засобів не так багато, однак наявні *алітерація* ("*daz ich dich nû gesehen hân, daz enwirret dir niet*"), *асонанс* ("*sô wol den dînen ougen!*"), *повтори* ("*Dô ich dich loben hôrte, dô het ich dich gerne erkant*"). Синтаксична структура здебільшого відповідає метричній структурі довгого рядка (рядковий стиль), заповнення вірша і затакт звичайно має вільну структуру. Поряд із чоловічими римами в Мейнлоха наявні типові для раннього мінезангу жіночі рими. Їхня послідовність повністю скоординована в рукописах.

З іменем *Spervogel* (Сперфогель) пов'язаний розвиток дидактичного напрямку німецької поезії – *шпруха* (*Spruchdichtung*). Зберігся збірник шпрухів Сперфогеля (середина XII ст.), – мабуть, бідного мандрівного поета. Його віршовані повчання і дидактичні байки побутового та релігійного змісту ґрунтуються на народній дидактиці та фольклорних уявленнях німців (Шаповалова, 1993, с. 68).

Дослідники вважають, що частина шпрухів Сперфогеля написана значно раніше за інші, тому йдеться про існування Сперфогеля-Старшого. Його справжнє ім'я *Herger* (Гергер) або *Kerling* (Керлінг). У великому Гейдельберзькому рукописі творчість Сперфогеля подана як одне ціле: у ній важко помітити як жанрову відмінність, так і відмінність у змісті. Шпрухи вміщують моральні сентенції і релігійні декларації; серед них – байки про людей і тварин, прислів'я, засновані на фольклорі. Оповідь про життя мандрівного безпритульного співака натякає на особисту долю автора, що дає підстави вважати його мандрівним мінезингером. Пісні Сперфогеля зазвичай однострофні та пов'язані парними римами, наприклад:

*"Er ist gewaltic unde starc
der ze wîhen naht gebórn wárt.
daz ist der heilige Krist,*

Er ist gewaltig und stark
der zu Weihnachten geboren wurde.
Das ist der heilige Christ.

*jâ lobt in allez, daz dir ist,
Niwan der tievel eine.
dur sînen grôzen übermuot
sô wart im diu helle ze teile"*
(Lyrics Translate)

Ja, lobt ihn für alles, was es gibt,
außer einzig dem Teufel.
Durch seinen großen Hochmut
wurde ihm die Hölle zugewiesen.

Пісням Сперфогеля притаманні різноманітні засоби виразності, зокрема:

1) **алітерація** – для оформлення мелодики:

"*der ze wîhen naht gebórn wárt*" (der zu Weihnachten geboren wurde);

"*wol in, daz er ie wárt!*" (Wohl ihm, dass er je geboren wurde!);

"*der brüevet mîne missetât*" (Der stiftet mich zu Missetaten an);

2) **асонансу**:

"*swer dâ heimüete hât*" (Wer dort seine Heimat hat),

"*unde âne nît stât*" (und ohne Neid ist), "*Sîn lôn der ist boese*" (Sein Lohn ist schrecklich);

"*daz ich mích von sîner vancnisse erloese*" (dass mir Erlösung von Gefangenschaft gelingt).

Емоційної експресивності поет часто досягає через вдало підібрані **епітети**, підпорядковані смисловій лінії твору, наприклад: "*gewaltic unde starc*" (gewaltig und stark), "*heilige Krist*" (heilige Christ), "*guldîn wec*" (goldener Weg).

Одним із найбільш поширених стилістичних засобів художнього мовлення виступає **повтор**. У віршованих текстах він є однією із жанрових характеристик, що зазвичай підкреслює значення цього відрізка, у пісенному тексті може створювати ритмічну будову, наприклад:

"*jâ müet in allez, daz er siht / jâ waer er dâ ze himel alsô gerne!*" (Ja, es quält ihm alles, was er sieht. / Ja, wie liebend gerne wäre er doch im Himmel!);

"*die siule die sint marmelîn, / die zieret unser tréhtîn*" (die Säulen sind aus Marmor; / die schmückt unser Herr mit Edelsteinen aus).

Заслуговують на увагу **метафоричні структури**:

"*dur sînen grôzen übermuot / sô wart im diu helle ze teile*" (Durch seinen großen Hochmut / wurde ihm die Hölle zugewiesen);

"*In himelrîch ein hûs stât, / ein guldîn wec dar in gât*" (Im Himmelreich steht ein Haus, / in das ein goldener Weg hineinführt);

"*Ich hân gedienet lange / leider einem manne, der in der helle umbe gât*" (Ich habe nun lange einem Manne gedient, der in der Hölle die Macht hat).

Класичний етап розвитку лірики мінезингерів визначається творчістю поетів, які в полеміці з куртуазної ідеєю любові до жінки висловлювали і розробляли свої власні поетичні ідеї. Їхня творчість не була вільною від протиріч: поряд із віршами, спрямованими в майбутнє, що справляють враження своєю народністю, здоровим стихійним сенсуалізмом і захопливим виразом почуттів, які передають особисті настрої, трапляються твори традиційні, які слідує естетичним зразкам у сприйнятті світу. До XIII ст. мінезанг приймає форму, яка визначається вузьким значенням терміна, – яскравий зразок формального мистецтва із чітко встановленими елементами: вигаданими любовними почуттями і певним сюжетом. Майстерність мінезингера полягає у віртуозному володінні цими елементами.

Класичний етап у розвитку мінезангу представляють *Генріх фон Морунген, Гартман фон Ауе, Вальтер фон дер Фогельвейде, Вольфрам фон Ешенбах, Рудольф фон Ротенбург* та інші.

Австрійський поет *Ульріх фон Ліхтенштейн* відігравав певну роль у політичних подіях свого часу і був при цьому типовим представником лицарської поезії. Культ жінки з усіма її крайнощами і захопленнями становив головний інтерес його життя і основний сюжет його творів. Цьому культу присвячені два його головні твори: куртуазний віршований роман "*Frauendienst*" ("Служіння дамі", 1255 р.) – рід поетичної автобіографії, в якій описані найдивніші і безглузді пригоди. Саме в ньому автор утілює свої безумства. Ульріх фон Ліхтенштейн довів до екстравагантної крайності "любовне васальство". Так, щоб запевнити даму в щирості своїх почуттів, він відтяв собі мізинець і надіслав його їй разом із любовним посланням.

Твір складається з тисяча вісімсот п'ятдесяти строф, п'ятдесяти семи (57) пісень, одного лейху, трьох дидактичних книжечок (*Büchlein*) і семи листів, чотири римовані, три прозові (*Briefen*). Він вважається першим епосом, написаний німецькою мовою в Я-формі. Віршований текст достатньо слабкий, стиль надзвичайно самовдоволенний, але як зразок людської дурості твір неоцінний. Нині такі лицарі, здається, вимерли.

Віршований роман "Дамська книга" є драматизацією (епізацією) високого мінезангу з даремним старанням до недосяжної високопоставленої дами. Сюжетом "*Frauenbuch*" ("Дамської книги") слугують суперечки між чоловіками і жінками. "*Das Frauenbuch*" описує діалог між знатною дамою і лицарем. До того ж діалог вміщує пролог і епілог поета. Твір написаний парними римами і складається з 2134 віршованих рядків. Наприклад:

*"Daz ich iu nû antwurten sol,
daz tuot mir anders danne wol.
jâ muoz ich diu wort sprechen,
diu mir mîn herze brechen
möhten hie sô an der stunt
und diu nimmer vrouwen munt
gesprechen solte, daz ist wâr"*
(Lothar, V. 637 – 666).

Was ich Euch jetzt antworten muß,
ist mir alles andere als angenehm.
Ich muss jetzt Worte aussprechen,
die mir auf der Stelle
das Herz brechen könnten
und die eine Dame wirklich niemals in
den Mund
nehmen sollte.

Для емоційно-естетичного впливу на читача поет використовує *звуковий повтор*:

"daz er sô swacher dinge pfliget, / daz ein ungezogner munt" (що він такі жахливі речі робить, як погано виховані вуста).

З метою створення звукового фону поет послуговується таким стилістичним прийомом, як *алітерація*:

"und mich ouch schamerôt machent" (und mich auch schamrot werden lassen);
"ir wizzent wol, waz ich meine" (Ihr wißt wohl, was ich meine);

"*daz man mit manne daz begât*" (daß ein Mann das mit einem anderen Mann tut). У віршованому тексті трапляються образні означення *метафоричного характеру (epitети)*, наприклад:

"*ein ungezogner munt*" (погано вихований рот (вуста));

"*jâ tuoz ich diu wort sprechen... si hellent alsô swachlîchen gar*" (Я повинен вимовити слова ... Вони такі огидні (бридкі)) (Lothar, V. 637 – 666).

Також Ульріх фон Ліхтенштейн створив теоретичний твір про любовні поезії та цілу низку любовних пісень. Свої твори він диктував писареві, оскільки сам писати не вмів. Віршовані тексти Ульріха фон Ліхтенштейна відзначаються вишуканістю форми, витонченістю вірша і складними системами рим.

Генріх фон Морунген зробив величезний внесок у розвиток придворного мінезангу. Поряд зі звичайними для куртуазного мінезангу ліричними піснями поет поєднував світанкові пісні і пастурель. Мистецтво Генріха фон Морунгена є цілком придворним. Традиційно він оспівує красу і добродіє дами, запевняє її у своїй відданості і безкорисливості, радіє кожному її прихильному слову. Але, на відміну від попередників, він вмів створювати пластичні образи людей і яскраві картини природи. Мова поета рясніє *порівняннями*, що свідчить про знайомство поета з латинською літературою, класичною та середньовічною, наприклад:

"*diu vor liebe alsam ein tou / mir ûz von den ougen dranc*" (wie der Tau vor Freude aus den Augen);

"*same daz viur den durren zunder tuot*," (wie das Feuer den durren);

"*same daz wasser die vil heize gluot*" (weh wie das Wasser der so heißen Glut);

"*rehte alsô des tages diu kleinen vogellîn*" (ganz wie die kleinen Vögel auf den Tag).

Порівняння як зображально-виражальний засіб має місце у віршованих піснях поета:

"*Si liuhtet sam der sunne tuot*" (вона сяє, як сонце) (Пісня 8);

"*und in doch als einen bal / mit boesen worten umbe slânt*" (und ihn dennoch mit verleumderischen Worten herumtreiben wie einen Ball) (Пісня 10);

"*Sî kan durch diu herzen brechen / sam diu sunne dur daz glas*" (wie die Sonne durch das Glas) (Пісня 31);

"*Mir ist geschehen als einem kindelîne*" (mir ist geschehen als einem Kindlein) (Пісня 32) (Morungen von Heinrich).

Високе стилістичне забарвлення куртуазної лицарської лірики можна продемонструвати на прикладі пісень Генріха фон Морунгена. Особливо чітко в його віршованих текстах виділяються такі лексеми: "*wunne, wunneclîch*" (блаженний, щасливий), "*fröide*" (радість, щастя), "*sælic*" (талантистий, удачливий), "*die sêle mîn, das herze*" (душа моя і серце), "*diu sîeze stunde*" (солодкий час), "*der werde tag*" (щасливий день), "*unde warten der vröiden mîn*" (чекати на радість), "*von ir sîezen minne*" (солодка любов), "*minneclîch enpfangen!*" (ніжно зустріти), "*frouden rîch*" (радісний, багатий на радощі), "*trûrins kranc*" (хворий на смуток, сумний) (Morungen von Heinrich).

Віршованим текстам притаманні *повтори* на початку речення (*анафора*), наприклад, у "*Tagelied*" ("Щоденній пісні"):

" Owê (ax), Sol aber mir iemer mê geliuhten dur die naht"	O weh, soll mir denn länger nicht erstrahlen durch die Nacht,
Owê , – Sol aber er iemer mê den morgen hie betagen?	O weh, kann er denn nicht einmal den Morgen hier erleben?
Owê , Si kuste âne zal in dem slâfe mich.	O weh, sie küsste ohne End in dem Schlafe mich,
Owê , – Daz er sô dicke sich bî mir ersehen hât!	O weh, Dass doch so oft sein Blick auf mir nur ist verharrt!

Аналізований віршований текст належить до жанру низького кохання (*die niedere Minne*). Особливостями цього жанру є саме повтор мовного звороту "Oh weh" ("Ах") на початку строфи і речення "Da tagte es" ("Вже світає") в кінці строфи. До того ж три описані в строфі сльози свідчать про глибоке кохання і про страждання, неприємну ситуацію.

"dô vielen hin ze tal ir trehene nider sich. Iedoch getrôste ich sie, daz sî ir weinen lie und mich al umbvie. Dô tagte ez" (Чемоданов, 1978, с. 68 – 69).	wobei die Tränen ihr als Fluss zu Tale rannen. Da tröstete ich sie, dass sie ihr Weinen liess und mich fest umfing. Da tagte es.
---	---

Усе це і є беззаперечними ознаками низького віршованого тексту про кохання.

Неабияке місце у віршованих текстах поета посідає *enimem*, що має образно-означальне наповнення, наприклад:

"die dem man mit **schoener** rede vergeben? / und owê mîner liechten **wunneclîchen** tage! ", / "wan habe ez deste werder, wan den **getriuwen** man" (красивий, чудовий, вірний) (Пісня 7);

"Vil **süeziu** senftiu toeterinne" (мила / чарівна, ніжна вбивця) (Пісня 34).

Метафора як засіб образності також трапляється у віршованих текстах Генріха фон Морунгена, наприклад:

"diu liebe und diu leide" (радість і біль загонять мене в домовину) (Пісня 8);

"diu wellen mich beide vürdern hin ze grabe";

"und ir **ougen klâr** und diu hânt mich beroubet gar und ir rôsevarwer rôter munt" (твої ясні очі і червоні губи повністю мене розграбували) (Пісня 9) (Heinrich von Morungen).

Особливо помітні метафори, пов'язані з природою, наприклад:

"ein **trübez wolken wol verklaget**" (Пісня 18) (нарікати на темну хмару);

"Ich hörte ûf der heide / lûte **stimme** und **süezen sanc**. / dâ von wart ich beide / **vröiden rîch** und an **trûren kranc**" (Пісня 23) (Я чув на узліссі світлі голоси і приємну пісню. Це збільшило мою радість і розігнало мій смуток);

"*alse der mân wol verre über lant / liuhtet des nachtes wol lieht unde breit, / sô daz sîn schîn al die welt umbevêt,*" (Пісня 1) (Як місяць уночі світить над країною, так світло і так повно, що його сяйво охоплює весь світ). Такі метафори сприймаються читачами як звичайні сполучення слів, але й у них поет намагається передати частину своєї картини світу, у якій він малює природу, надає їй людських якостей, проте робить це дуже тонко, непомітно, так що майже не можна відрізнити розмовну метафору від індивідуально-авторської.

У піснях Генріха фон Морунгена, найбільш блискучого представника лірики провансальського стилю, традиційна тема "возвеличення" пані набуває рис індивідуальної художньої майстерності, що спирається на літературні джерела – на знайомство з латинською поезією, класичною і середньовічною. Якщо Кюренберг і поети його групи послуговувалися для коханої *постійними епітетами* "прекрасна" і "добра", то Г. фон Морунген описує її красу інакше, наприклад:

"*vil rôt ist ir der munt, ir zene wîze ebene – verre bekant, durch die ich gar alle unstaete verkôs*" (червоні її вуста, її зуби рівні і осяйні, її слава проникла всюди);

"*daz hôhste und ouch daz hêrste an dem herzen mîn,*" (Пісня 2) (Найбільша і найбажаніша в моєму серці повинна бути вона);

"*und ir ougen klâr / diu hânt mich beroubet gar / und ir rôsevarwer rôter munt*" (Пісня 9) (Її світлі очі і її червоні вуста мене повністю розграбували).

Поет називає її "liebe vrouwen" (Пісня 2) (привабливі дами);

"*mîne schoene vrouwen*" (Пісня 6) (моя прекрасна пані);

"*dô si minneclîche mir zuo sprach*" (Пісня 12) (коли ти до мене так дружелюбно звертаєшся);

"*ôwê, liebe schoene vrowe mîn*" (Пісня 12) (Ах, моя чудова пані);

"*schoene unde schoene, diu liebe aller schônist ist sî, mîn vrowe*" (Пісня 13) (красива, найкрасивіша ти, найпривабливіша, моя пані);

"*Mîn herze, ir schoene und diu minne*" (Пісня 14) (Моє серце, моя краса і любов).

Вона – "minneclîch ist ir der lîp" (Пісня 10) (Миловидної зовнішності є вона);

"*wan ich hab ein wîp ob der sunnen mir erkorn*" (Пісня 13) (вибрати жінку, яка затьмарить сяйво сонця);

"*Doch wart ir varwe liljen wîz und rôsen rôt*" (Пісня 17) (І все-таки: Її лице пофарбувалося в білий, як лілія, і червоний, як троянда, колір);

"*si ist ein Vênus hêre, die ich dâ minne*" (Пісня 22) (надзвичайна і бажана Венера);

"*rôsevarwen munde*" (Пісня 23) (її вуста, як троянди).

Не менш докладно перелічує Морунген куртуазні добродієвості своєї пані: "in daz herze mîn, des was bote ir gûete" (Пісня 22) (то була її доброта, про яку я правильно дізнався), "ist sô genaedic wol" (Пісня 24) (володіє дружелюбною люб'язністю). Ця вишуканість поетичного стилю свідчить про подальшу аристократизацію мінезангу.

За формою пісні куртуазного напрямку – це багатострофні віршовані тексти; строфа має складну, здебільшого тричастинну будову. Перші дві частини

ідентичні, об'єднані єдиною схемою, супроводжуються однією мелодією, в останній частині (висновку) вводиться інша схема рим і нова мелодія. Уведення тричастинної структури строфи є заслугою мінезингера і поета **Рудольфа фон Ротенбурга** (*Rudolf von Rotenburg*). Традиційний для німецької поезії довгий рядок перестає існувати, розпадаючись на два відокремлених напіввірші. Рядки і напіврядки римуються різноманітно, проте рима завжди точна. За зразком романської метрики вводиться силабічне віршування. Ці ритмічні нововведення були результатом розвитку музичного мистецтва, тісно пов'язаного з мінезангом.

Рудольф фон Ротенбург – це поет і мінезингер першої половини XIII ст., який створював свої віршовані тексти середньовісньонімецькою мовою. Він належить до видатних представників поетичного жанру **лейх** (*Leich*), який близький до латинського гімну. До наших днів дійшли любовні гімни, а також декілька любовних пісень Рудольфа.

Твори поета надруковані в авторитетному текстовому виданні "*Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts*" ("Німецькі поети-піснярі XIII ст.") Карла фон Крауса в розділі № 49. При цьому сам мінезингер фігурує в цьому виданні під ім'ям Рудольфа фон Ротенбурга (*Rudolf von Rotenburg*). Тут містяться лейхи з I до VI і пісні з VII до XVII ст.

Жанр середньонісньонімецького любовного **лейху** (*Leich*) XIII ст. найчастіше обмежувався невеликим набором тем (любовний плач, гімн на честь коханої і пісня, яка виражає відданість поета дамі серця). Така тематична обмеженість майже не створювала можливостей для інтерпретацій. З цієї причини в більшості любовних лейхів "формальна майстерність", яка полягає в здатності автора знаходити все нові варіації в комбінуванні схожих мовних форм, переважає над чіткою сюжетною лінією. Однак у своєму лейху № III Р. фон Ротенберг посилено намагається узгодити між собою формальний і сюжетний текстові складники. Тут комунікативна функція мови помітно виділяється на тлі художньої форми його звучання. Лейхи I, II, IV Рудольфа фон Ротенберга належать до категорії лейху як "плачу з приводу почуттів до дами", що становив основний репертуар більшості лейхів. Таким чином, ці твори можна вважати зразками основних типів любовного лейху.

Десять пісень Р. фон Ротенберга зараховують до спадщини Вальтера фон дер Фогельвейде і Рейнмара фон Цветтера. Річ у тому, що в піснях Р. фон Ротенбурга, як і в піснях В. фон дер Фодельвейде, описані радості придворного життя. Примноження радощів входило в коло завдань придворної людини, зокрема поета, тоді як зневірені люди не вірили в ці радості, тому були не здатні ділитися ними. Водночас у його XIV пісні замість радості звучить мотив реально пережитого любовного страждання.

Складність вірша, ретельність і вишуканість стилю характеризують ранній етап творчості **Вальтера фон дер Фогельвейде** (*Walter von der Vogelweide*). Наприклад, відомий віршований текст "*Under der Linden*" ("Під липою"). За жанровою характеристикою він належить до **пасторелі** (від лат. *pastoralis* – пастуший, вівчарський) – невеликий ліричний твір, в якому ідеалізовано зображена зустріч лицаря і пастушки (чабанки). Оскільки в цьому творі в ролі

ліричного героя виступає дівчина, то ми відносимо його до жіночих пісень, що характерно для архаїчного мінезангу. Емоційність у віршованому тексті забезпечує оповідь від першої особи, а також окличні і питальні речення "*kuster mich? wol tûsentstunt:*" (чи цілував? разів сто), "*nu enwelle got!*" (не дай Бог ...) (Kaczurowskyj, 2000, с. 16 – 19).

У віршованому тексті "Під липою" поет послуговується прийомом ретроспекції, тобто спогади про події, які відбуваються до моменту оповіді, що приваблює читача або слухача. У вірші не так багато тропів, але наявні досить яскраві. Певну прикмету предмета, явища художньо позначають *enimeti*, наприклад:

"*schône beide / gebrochen bluomen unde gras*" (Свідчать нині / Зламани квіти між трави);

"*Dô het er gemachet / alsô rîche / von bluomen bettestat*" (Склав мій коханий / З квітів ложе) (Kaczurowskyj, 2000, с. 16 – 17).

Зіставлення явища або предмета з іншим явищем на основі загальних для них властивостей і ознак також представлено у вірші. Наприклад:

" <i>schöne sanc diu nahtegal</i> <i>seht wie rôt mir ist der munt</i> <i>bî den rôsen er wol mac,</i> <i>tandaradei, merket wâ mirz houbet lac</i> <i>und ein kleinez vogellin:</i> <i>tandaradei, daz mac wol getriuwe sîn</i> "	співалось любо солов'ю червоні досі ще уста, де вкрита трояндами трава, Тандарадей! – моя лежала голова та ще маленька пташка зна, – Тандарадей! – але не зрадить нас вона.
---	--

(Kaczurowskyj, 2000, с. 16 – 19).

Це метафори, завдяки яким поет зображає дійсність у русі. Наявність таких засобів виразності свідчить про поетичну спроможність поета. Різновидом метафори є *уособлення*. У вірші "*Under der Linden*" уособлення маленької пташки дозволяє назвати її окремою дійовою особою, яка втілює свідка описаних подій. Якщо розглядати віршований текст на синтаксичному рівні, то можна виділити достатньо велику кількість складних речень, зокрема складносурядних і складнопідрядних, які прикрашають мову віршованого тексту:

"*Under der Linden / an der heide, / dâ unser zweier bette was, / dâ mugent ir vinden*" (У тіні від липи в долині, там, де була наша постіль);

"*dâ wart ich enpfangen, / hêre frouwe, daz ich bin sælic iemer mê*" (там я пізнала, / Боже милий? / блаженство, що не промине) (Kaczurowskyj, 2000, с. 16 – 19).

Оскільки аналізований віршований текст призначений для музичного виконання, у ньому є мелодійність та наспів, що створюється за допомогою рефрена "*Tandaradei*", який повторюється в передостанньому рядку кожної строфи. У пізніх віршованих текстах В. фон Фогельвейде використовує просту чотиристопну строфу, а в структурі речення поширений паратак西斯.

Окрему гілку в поетичній творчості Вальтера становить вплив латинської поезії, зокрема, творчості вагантів. Збагачення словника особливо характерно для *шпрыхів* Вальтера, де тематика була іншою, ніж у піснях. Такі провідні поняття лицарської поезії, як: "*ritter, frouwe, hôher muot*" і "*hêhe minne*" (лицар,

пані, високий душевний настрої, піднесена, висока любов) – у Вальтера починають руйнуватися, він протиставляє їм "*niedere minne*" (просту любов) і нерідко заміняє "*minne*", що в лицарській поезії є носієм умовності, на "*lieb, herzeliep*", а "*frouwe*" на – "*wîp*".

У жодного ліричного поета цього часу ми не знаходимо такого діапазону почуттів і тем, як у Вальтера фон дер Фогельвейде, ні в кого іншого немає настільки яскраво вираженої політичної ангажованості, такого багатства образів, такої поетичної досконалості. Чотири десятиліття він відображав у своїх творах розвиток політичних подій, ставши літописцем свого часу. Йому ми зобов'язані неповторними за своєю художньою цінністю зразками любовної лірики розвиненого середньовіччя.

У класичному мінезангу сформулювалися основні жанри, їхні композиційні, стильові закономірності, причому зміст віршованих текстів аж ніяк не вичерпувався любовною лірикою, характерною для культу Прекрасної дами, сама ж любовна лірика набувала глибшого змісту.

Після Вальтера фон дер Фогельвейде лицарська лірика поступово деградує, як і стан, який її створив. Нові господарі життя, бюргери (*Bürger*), прагнули перейняти лицарську культуру, чемність і любовну поезію. Подібне прагнення викликало глузування і знуцання з боку збіднілих дворян, які вперто не хотіли відмовлятися від станового чванства. Ця позиція німецького лицарства відобразилася в так званому *сільському мінезангу*, або *куртуазній сільській поезії*. Її виникнення пов'язане з ім'ям *Нейдхарта фон Ройенталя* (*Neidhart von Reuental*) – небагатого баварського міністеріала, який шукав підтримки у великих феодалів.

Зразком зниженого стилю в рамках лицарської любовної лірики є пісні Нейдхарта фон Ройенталя, мінезингера пізньої пори. Він є основоположником нового напрямку мінезангу, який, спираючись на народну танцювальну пісню, збагатив куртуазний мінезанг народними мотивами. У його творах пародіюється "високий" мінезанг і одночасно з позицій лицарства висміюється "грубість" селянства, що зумовило змішування куртуазних і народних мотивів, і відповідно віддзеркалилося в мові. З цієї причини в науковій літературі творчість Нейдхарта і його школи отримала назву "*höfische Dorf-poesie*" (сільська поезія куртуазного стилю). Він збагатив мінезанг народними мотивами, але його побутовий натуралізм (уведення в куртуазний зміст побутових сцен із селянського життя з бійками та сварками) надав поезії характеру сатири на життя селян. Поет здобув славу "ворога селянства" і з часом став дійовою особою низки комічних оповідань (шванків), які ввійшли до народної книги "Нейдхарт-Лис" (XV ст.).

Віршовані тексти Нейдхарта фон Ройенталя поділяються на весняні та зимові пісні. Перші за своєю строфічною формою належать до найпростіших танцювальних ритмів народної пісні. Наприклад:

*"Fröut iuch, junge und alte!
der maie mit gewalte
den winder hât verdrungen,*

Радійте, молодий і старий!
Травень прогнав зиму,
проросли квіти.

*die bluomen sint entsprungen.
wie schön diu nahtegal
ûf dem rîse ir
süeze wîse singet,
wünneclîchen schal!"* (Liederliste) Як гарно співає соловейко свою
приємну пісню
на гілці,
бурхлива радість.

Весняні пісні багаті на різноманітні поетичні прийоми. Наприклад, *enimemu*, які походять із мінезангу:

"*ir süeze wîse singet*" (солодка пісня),
"*schöne loubet*" (свіже листя),
"*ein maget geile*" (радісна дівчина),
"*ir süezenklanc*" (чарівне щебетання),
"*unsenftic lôz*" (тяжка доля).

У тексті трапляються *гіпербола* ("*Sumer, wis enphangen von mir hundert tûsent stunt!*" (літо, вітаю тебе сто тисяч разів!)); *мейозис* ("*vil kleine grasemugge*" (крихітний комар)); *антитеза* ("*diu naht ist kurz, der tac beginnet langen*" (ніч коротка, дні стають довшими)).

Водночас у піснях фігурують *метафори*, наприклад:

"*sich hebet ein wunneclîchiu zît, diu al der werlde vreude gît*" (настає дивовижний час, який усьому світу дарує радість);

"*Der walt hât sîner grîse gar vergezzen, der meie ist ûf ein grüenez zwî gesezzen*" (ліс нічого не знає про свою сіру фарбу, травень опустився на зелену гілку);

"*Walt hât sîne krâme gein dem meien ûf geslagen*" (ліс приготував свою комірчину для зустрічі з травнем) (Rosenhagen, 2013, с. 30).

У зимових піснях, що являють собою складну строфічну конструкцію куртуазного мінезангу, зображено побутові картини селянських танців під час зимових посиденьок. Прикладом типової зимової пісні Нейдхарта фон Ройенталя є пісня "*Sing ein guldein hun*" ("Співай, золотий півнику"), що описує любовні пригоди автора на сільських танцях. Для зображення побутового і повсякденного селянського життя поет послуговується різноманітними поетичними прийомами:

1) *метафорою*:

"*hiute sul wir tanzens werden müeder*" (сьогодні ми будемо танцювати до упаду); "*disen sumer hât er sî gekouwen gar vür brôt*" (він це літо прожував, як хліб);

2) *enimетами*: "*ein hovetänzel*" (придворний танок), "*der ist ein vil tumber Holingaere*" (дуже дурний селянин).

Для створення звукового образу або фону поет використовує *алітерацію*: "*wirt si mir, der ich dâ gerne diene*", "*sîn gewant sol man an eim oeden kragen suochen*", "*Gôzbrecht, Willebolt, Gumprecht und Eppe, Willebreht, meiers kneht, Werenbolt und ouch der junge Tuoze*" (Чемоданов, 1978, с. 76 – 77).

У зимових піснях переважають прості, короткі окличні і питальні речення:

"*ja ist mîn kumber klagebaere*" (але я досі сумний);

"*Los ûz! ich hoer in der stuben tanzen*" (Чую, у цьому будинку танцюють);

"*Rûmet ûz die schâmel und die stüele! heiz die schragen vuder tragen!*" (винесіть стільці і табуретки! Винесіть столи!);

"*Sâht ir ie gebûren sô gemeiten, als er ist?*" (Цей селянин зухваліший, ніж він є насправді?).

Для посилення виразності поетичного мовлення автор послуговується **інверсією**, наприклад: "*zwêne gigen; / dô si swigen (daz was geiler getelinge wünne), / seht, dô wart von zeche vor gesungen!*" (скрипалі грають; не грай, скрипко! Бідному закоханому не до розваг!).

Лексичний склад словника Нейдхарта одноманітний: тут досить багато **архаїзмів**: "*gêr*" (спис для кидання), "*urluge, wïc*" (архаїчні позначення війни, битви), "*magedîn*" (дівчина), "*vriedel*" (кохана), "*balt*" (сміливий), "*ecke*" (лезо) та ін. (Wießner & Burger, 1974). Трапляються й окремі іншомовні слова: "*cumprânie*" (супровід), "*collier*" (кольє), "*tschoye*" (радість), "*crêature*" і т. ін.

Як і Вальтер фон дер Фогельвейде, він, безперечно, є найбільшим майстром слова серед ліричних поетів того часу. Його звукову мову і музичні вірші змушують читача гостріше відчувати втрату мелодій.

Ритмічно-структурною основою **мінезангу** є **строфічна пісня** (*Liet*), що складається з одної або декількох однакових строф. Виділяють такі тематичні різновиди пісень: танцювальна, ранкова, любовна, жіноча і пісня про хрестовий похід. При цьому використовуються як монологічна, так і діалогічна форми викладу. Активно культивувався мінезингерами і нестрофічний шпрук (*Spruch*), запозичений ними від шпільманів і який став основною формою політичної, дидактичної і сатиричної поезії. Найменше використовувався лейх (*Leich*) як складне поєднання різних за будовою строф і пов'язаний за походженням із латинським гімном.

Необхідно зазначити, що мінезингери надавали великого значення формі своїх пісень. Строфа відзначається в них великою різноманітністю у виборі та поєднанні віршованих розмірів і малюнку рим. Мінезингери розрізняли текст і мелодію. Поет був здебільшого одночасно композитором, що супроводжував мелодії. Неписаним законом була заборона користуватися формою строфи і мелодією іншого мінезингера. Того, хто не дотримувався цієї вимоги, презирливо називали здирником. До середини XIII ст. у Німеччині використання віршованої форми іншого поета допускалося тільки в особливих випадках, наприклад, у полеміці проти висловлювання цього поета.

Мінезингери дотримувалися тричастинної будови строфи: вона складається з двох паралельних членів, побудованих однаково і пов'язаних однаковими римами, і з третьою асиметричною частиною з іншою будовою нової рими. В кінці строфи нерідко трапляється приспів у вигляді повторюваних слів / віршів або якийсь вигук, іноді видуманий самим поетом.

Поети-мінезингери збагатили німецьку поезію і за формою, і за змістом. У центрі уваги їхніх віршованих текстів знаходиться світ індивідуальних почуттів і переживань. Віршовані тексти мінезингерів багатострофні, відрізняються складною будовою, точною римою, постійним числом не тільки наголошених, але й ненаголошених складів.

Один із напрямів у розвитку лицарської поезії пов'язаний із малими поетичними формами: любовною піснею, дидактичною і політичною поезією, що мала форму **шпруків** ("*Spruchdichtung*").

Шпрух (німецькою мовою "*Spruch*") – моралізаторський вислів, запозичений мінезингерами від шпільманів, найулюбленіша форма німецької середньовічної політичної та повчально-сатиричної поезії (Шаповалова, 1993, с. 68). Він у своєму класичному варіанті був помітним явищем середньовічної літератури і являє собою на поверхні тексту закінчену строфу (найчастіше дво- чи чотирирядкову); може бути охарактеризований як звернення, нагадування про правильне поведження в цьому світі, про вибір належного способу життя (Perlyna, 1997, с. 60). Це середньовічний поетичний жанр, поширений у Німеччині в XII – XV ст., є зразком гномічної поезії та має морально-дидактичний зміст (не обов'язково релігійного характеру). Зазвичай шпрух відрізняється стислою формою і часто тлумачить будь-яке висловлення. Шпрухи виконувалися шпільманами, користувалися популярністю в бюргерському середовищі і в мінезингерів. Відомі такі автори шпрухів, як: *Spervogel* (Сперфогель, XII століття), *Freidank* (Фрейданк, XII століття), *Walter von der Vogelweide* (Вальтер фон дер Фогельвейде, кінець XII – початок XIII ст.).

Віршований текст В. фон дер Фогельвейде "*Ich saz ûf eime steine*" належить до жанру *шпруха*. Це один із кращих зразків громадянської лірики поета, що датується 1198 р. У середньовічній поезії образ поета, який сидить на камені, виражає печаль з приводу нескінченної боротьби між Штауфенами і Вельфами, наприклад:

"*ich saz û feime steine / und dahte bein mit beine. / dar ûf satzt ich den ellenbogen. / ich hete in mîne hant gesmogen / daz kinne und ein mîn wange*" (я сидів на камені і думав, посупивши брови, закинувши ногу на ногу та підперши рукою щоку). Він нагадує їм слова присяги, які король проголошував під час коронації, про право і спокій, нагадуючи тим самим, що саме вони відповідальні за благополучне життя німецьких земель і своїх підданих, наприклад:

"*deheinen rât kond ich gegeben,
wie man driu dinc erwurbe,
der keinez niht verdurbe.
diu zwei sint êre und varnde guot,
daz dicke ein ander schaden tuot:
daz dritte ist gotes hulde,
der zweier übergulde.
diu wollte ich gerne in einen schrîn:
jâ leider desn mac niht gesîn,
daz guot und weltlich êre
und gotes hulde mêre
zesamene in ein herze komen.
stîg unde wege sint in benomen:
untriuwe ist in der sâze,
gewalt vert ûf der strâze,
fride unde reht sint sêre wunt.
diu driu enhabent geleites niht,
diu zwei enwerden ê gesunt"*
(Vogelweide v. W.).

нам потрібно
досягти трьох благ,
жодного не можна оминати:
два перші – багатство і шана – часто вони
псують один одному репутацію,
а третє – Боже благоденство,
його ми повинні шанувати понад усе.
Всі три я хотів би поєднати,
але, на жаль, людям не дано,
ні пошани, Божого благоденства і багатства
лише один був повністю ушанованим,
доля перед нами зачиняє двері,
зрада чекає нас,
насильство вартує нас
при вході і виході.
Забули ми про право і спокій
до тих пір, поки дві останні хворі,
не можуть бути здоровими ті троє.

Як видно із змісту віршованого тексту, найвищою чеснотою людини поет уважав честь; ставив її понад багатство і знатність походження.

Вплив французької поезії спричинив те, що німецький *тонічний вірш* стає *силабічним*. Насамперед це обумовлено наслідуванням мінезингерів французьких мелодій: нові німецькі наспіви – безпосередні контрафактури французьких. Музика трубадурів і труверів була модальною: музичних наголосів не існувало, проте правильно чергувалися стійкі довгі та короткі ноти, що імітувало античні квантитативні стопи.

У романській поезії на такі мотиви співалися силабічні тексти, причому словесний наголос не співвідносився з музичною довготою. На німецькому ґрунті носії традиції споконвічного тонічного вірша відчували, що в низці складів наголошені виділяються серед ненаголошених (так само, як і в музиці сильні місця – серед слабких), відбувався збіг наголошених складів і довгих нот. У піснях німецьких мінезингерів спостерігається не тільки силабічне віршування, але й правильне силабо-тонічне чергування наголошених і ненаголошених складів.

Головними темами поезії мінезингерів стає куртуазна любов і переживання, пов'язані з нею. Культ Прекрасної Дами посідає провідне місце в німецькій ліриці того часу. Більшість поетичних форм мінезанга пов'язані з романськими зразками. Так, "*Tagelied*" ("Денна пісня", "Пісня світанку") бере початок від альби, а "*Minnelied*" і "*Minnekanzone*" ("Любовна пісня") – від канцони.

В епоху Середньовіччя *верлібр* розвивається насамперед у літургійній поезії. Наприклад, найвідоміша молитва "Отче наш" є зразком ритмізованого верлібру і глибокої думки. Твір побудовано як хвала Отцю Небесному, прохання про хліб насущний (мале), сподівання на прощення провин наших (велике), запевнення в тому, що й ми прощаємо винуватцям нашим, молитва на захист від спокуси і лукавого, хвала Отцю Небесному. Кільцева композиція, приблизно рівновеликі рядки з "випадінням" із цього ритму декількох довших рядків, створює своєрідну мелодію цього тексту. Наприклад:

*"atta unsar þu in himinam /
weihnai namo þein qimai þiudinassus þeins /
wairþai wilja þeins /
swe in himina jah ana airþai /
hlaif unsarana þana sinteinan gif uns himma daga /
jah aflet uns þatei skulans sijaima /
swaswe jah weis afletam þaim skulam unsaraim /
jah ni briggais uns in fraistubnjai /
ak lausei uns af þamma ubilin /
unte þeina ist þiudangardi /
jah mahts jah wulþus in aiwins /
amen"* (Stroka, 2016, с. 11).

Хронологічні рамки, що вміщують повний розвиток класичної лицарської поезії, а отже, і становлення поетичної мови, відносно вузькі (1170 – 1250 рр.). У другій половині XIII ст. її традиції поступово припиняються, що пов'язано

з процесом розпаду лицарської культури. Цю традицію продовжує розважальна література, де лицарські етичні поняття із часом зникають, а слова, що їх позначають, набувають нового значення.

Безперечно, мова лицарської літератури є першим досвідом створення на матеріалі німецьких віршованих текстів поетичної мови, тому що більш ранні форми поетичної мови були пов'язані з героїчним епосом і майже не збереглися. Разом із занепадом лицарства і його культури згасає і ця літературна традиція. Мова другої половини XIII ст. стає більш демократичною: вона спирається на місцеві локальні мовні форми і її стилістичний рівень знижується.

Мовними факторами поетичних норм віршованих текстів мінезингерів слугують використання рефрену, векселя (Д. фон Айст), алітерації, епітетів, звукового повтору, метафоричних конструкцій, інверсії, архаїчної лексики, іншомовних слів тощо.

2.4. Віршовані тексти шпільманського епосу: лексика та граматики

Шпільманський епос – явище по-своєму унікальне. Німецькі шпільмани XI – XIII ст. являли собою найбільш демократичний і мінливий прошарок у тогочасній письмовій літературі. Не беручи участі у витончених змаганнях мінезингерів, шпільмани в рамках своїх історичних можливостей здійснювали широку – нехай і не завжди теоретично усвідомлену – програму демократизації наявних літературних жанрів і вироблення нових, загальнодоступних форм оповіді. Саме вони підхопили ще поширені на той час героїчні й міфологічні перекази й "тривіалізували" їх, химерно поєднуючи із фольклорно-казковими і екзотично-лицарськими сюжетами (Корогли & Михайлов, 1984, с. 526).

У шпільманському епосі примхливо поєднані риси народно-демократичні, духовні і світські, лицарські, героїчні сюжети, куртуазні, східні, казкові. Казково-лицарські мотиви домінують у творах "*König Rother*" ("Король Ротер"), "*Herzog Ernst*" ("Герцог Ернст"). В інших творах ("*Orendel*" ("Орендель"), "*St. Oswald*" ("Святий Освальд"), народному віршованому романі "*Salman und Morolf*" ("Сальман і Морольф")) досить чітко простежується історична та міфологічна основа, що пов'язує їх із циклом героїчних поем про Дітріха Бернського, із "Піснею про Нібелунгів", з усім величезним простором германо-скандинавської міфології (Мелетинський, 1980, с. 284 – 292).

Шпільмани (німецький іменник "*Spielmann*", від дієслова "*spielen*" – грати, жартувати) – німецькі середньовічні мандрівні поети і музики, які склали і виконували епічні пісні, а також гумористичні прозові твори. Розквіт їхньої творчості припадає на XII ст.

Художній формі творів шпільмани надавали менше уваги. Своєрідні особливості цих епічних поем слугували основою виникнення ранньої міської літератури. *Spielmannsepos* (шпільманський епос) – епічні поеми, що отримали свою назву від середньовісньонімецького слова "*spilman*" (мандрівний співак). У Німеччині шпільмани створювали і виконували короткі новели і шванки. Їхня творчість тісно пов'язана із життям селянства і міських низьких верств населення

та спрямована проти феодалів і католицької церкви. Твори шпільманів існували в усній формі і передавалися з покоління в покоління в змінних формах, так що на сьогодні складно дослівно відтворити їхні пісні.

Однією з найвідоміших шпільманських віршованих поем середньовіччя вважається "*König Rother*" ("Король Ротер"). Це віршований текст про пригоди Короля Ротера у зв'язку з його сватанням до дочки імператора Костянтина в Константинополі. Цей твір датується серединою XII ст. Проте багато вчених відносять його до середньофранкського діалекту, у творі багато домішків інших діалектів, насамперед алеманського та баварського. Виявлено, що в тексті трапляються різні форми одного слова, наприклад: "*dohter – tochter*", "*mid – mit*", "*lip – liph*", "*wip – wiph*", "*niht – nicht*"; замість очікуваних "*it, dat*", маємо "*ez, daz*".

Єдиний повний рукопис віршованої поеми знаходиться в Гейдельберзі, хоча існує також декілька інших, причому вони відрізняються як на фонетичному, так і на лексичному та граматичному рівнях. З одного боку, ці мовні варіювання можна пояснити змішуваннями діалектів, з іншого, – переписуванням тексту, який робили не один, а, може, декілька виконавців. Крім того, орфографічні коливання пов'язані із фонетичними процесами, тобто з пересувами приголосних, які відбулися здебільшого в давньоверхньонімецькому періоді.

Оцінка стилістичного і соціального статусу окремих творів куртуазного епосу і їхніх угруповань за стилістичними ознаками нерідко коливається залежно від того, на які саме ознаки спирається дослідник: на характеристику сюжету і на розробку окремих мотивів або на аналіз художніх засобів і мови віршованих текстів. Подібні розбіжності були помічені в дослідженні "Короля Ротера", запропоновані Ю. Вігандом ще на початку XII ст. (Wiegand, 1904). Докладний розгляд сюжету, окремих мотивів і художніх прийомів, використаних у цьому віршованому тексті, спостереження над мовою пам'ятки і порівняння його з іншими творами дозволили Ю. Вігандові встановити схожість "Короля Ротера" з такими епічними творами доликарського періоду, як: "Пісня про Олександра", "Хроніка імператорів", "Пісня про Роланда". Саме в них є багато текстових збігів, загальних формул і традиційних лексем, постійних епітетів і т. ін. Зазвичай мова "Ротера" і художні засоби, використані в поемі, характерні для всієї поезії докуртуазної епохи. У синтаксисі цих пам'яток продуктивним є *напатаксис*; самостійні прості речення приєднуються за допомогою сполучника "*dô*", наприклад: "*dô rededen die jungen grâven*", "*dô dûchte sie alle recht*", "*dô sprach der marcgrâve*" (Чемоданов, 1978, с. 57 – 58). Ю. Віганд дійшов висновку, що художні засоби, якими послуговується поет, часто збігаються з тими, які були характерні для героїчної епічної поезії, тоді як сюжет і окремі мотиви об'єднують Ротера із шпільманськими творами. Це підтверджує дослідниця І. Бенат, хоча вона не виявила стійких сюжетних і композиційних моментів, які чітко виділяли б поеми такого типу (Benath, 1962).

Слід також зазначити, що типові герої шпільманського епосу виступають і діють у типових ситуаціях. Помітним є те, що в мові цих поем і в їхніх художніх засобах відсутні засоби індивідуалізації. У поемі використані парні висловлювання, які є не оригінальними, а традиційними, наприклад: "*brôdere unde neven*" (багаті і бідні), "*vatir unde môtir*" (батько і мати), "*arme unde rîche*"

(бідні та багаті), "*die alten und die jungen*" (старі і молоді), "*rîten oder gên*" (їхати верхи або йти) (Wiegand, 1904). Традиційність для характеристики дій і явищ спричиняє виникнення **постійних епітетів**, наприклад: "*ein guot knecht*" (хороший батрак), "*ein wolgeboren wîph*" (заможна жінка), "*der aller hêriste man*" (святий чоловік), "*lieber herre man*" (дорогий пан).

Для поеми характерні **неточні рими** (рифмоїди), що спиралися на архаїчну традицію, наприклад: "*hêre – êrin*", "*hove – gelogen*", "*krônên – Rôme*", "*undertân – man*", "*nôt – guot*" (Чемоданов, 1978, с. 56 – 57). Г. Крамер наводить приклади неточного римування в дослідженні рим Гейдельберзького рукопису: "*konige – degeliche*", "*riesen – weifen*", "*gode – gewede*". Ці неточності могли виникнути через хронологічні неоднорідності вимови римованих слів, оскільки рима нерідко зберігала архаїзми на зразок "*numere (numare), zware, adame, bequeme (bequame)*" (Kramer, 1957, с. 111, 114). Однак автор використовує і точні рими, наприклад: "*grawên – warên*", "*recht – knecht*", "*Bâre – wâre*", "*nême – gezême*", "*lîph – wîph*" (Чемоданов, 1978, с. 57).

Не менш важливою є віршована поема "*Salman und Morolf*" ("Сальман і Морольф"), що має низький стилістичний рівень і складається приблизно з восьмисотп'яти рядкових строф (*Morolfstrophen*), наприклад: "*Dô die kiele wurden bereit, / dô hûp sich nôt und arbeit. / sie fûren uber des meres trân / mit dem rîchen kunige Fôre, / vil manig heidenischer man*" (45 рядок).

Для поеми типовим є **анафоричний повтор**:

"*Dô die kiele wurden bereit,*" (45 рядок)

"*Dô die kiele wurden geladen,*" (46 рядок)

"*Dô Fôre die burg ane sach*" (47 рядок) (Vogt & Hartmann, 1880, с. 10).

Мова поеми достатньо жвава, а головний герой Марольф – лицар і жартівник – близький до народних мас. Водночас у композиції і мові твору трапляються численні **повтори**, наприклад:

"*ein edele kunigin her / umb ein edele kunigiu her*" (25, 26 рядки);

"*sie ist schone und da bi wolgetan / sie hat der kunig Salmon / sie ist ein kunigin her / sie gezemme uch wol zu einer frauwen*" (29 рядок);

"*Da sprach ein alt grîßig man*" (28 рядок), "*Da sprach der kunig Crispian*" (32 рядок), "*Da sprach der kunig Salmon*" (42 рядок) (Karnein, 1979, с. 8 – 11);

стійкі словосполучення "*kurtz ode lang*", "*sele und lip*", "*not und arbeit*", "*ritter und heren*" (Karnein, 1979, с. 10, 14, 15).

Усі його герої є носіями типових рис, що повторюються. Марольф змальований як "*der liebe bruoder Salmans, sein getrûwer dienstman, ritter edele, lobesam, der helt guot, der userwelte degên, der kuone dugenthafte man*" (улюблений брат Салмана; його вірний васал; благородний, славетний лицар, воїн, герой, хоробрий добродішній муж). Його брат Салман характеризується такими лексичними одиницями, як: "*wîse, edele, rîche*" (мудрий, благородний, багатий), "*edler kunig lobelîch, keiser lobesam*" (король благородний і славетний) і т. ін. Салман отримує подвійну характеристику: з одного боку, вона "*daz unhetruwe wîp, das mortgrimme wîp*" (невірна, жорстока жінка), а з іншого, – "*edele kunigin*" (благородна королева), "*schône frouwe*" (чудова жінка), "*das wunderschône wîp*"

(прегарна жінка) (Ehrismann, 1954, с. 320 – 321). У рукописі поєднані алеманський і франкський діалекти, що вказує на південний регіон франкського діалекту з характерними особливостями алеманського діалекту.

Віршована поема "*König Oswald*" ("Король (святий) Освальд") являє собою обробку віршів сілезького священника першої половини XIV ст., що дійшли до нас у трьох давніх рукописах на сілезькому, богемсько-моравійському та верхньосаксонському діалектах. Більша частина поеми присвячена молитвам, видінням про пекло і небо та зображенню язичницьких хрещень (Boor, 1994, с. 71).

Інша віршована поема "*Herzog Ernst*" ("Герцог Ернст") написана середньовісньонімецькою мовою. Історію віршованого тексту зображає аукторіальний "всезнайко" – оповідач (*auktorialer Erzähler*). Анонімний оповідач описує історію хороброго лицаря і його пригоди. Він використовує спорадично коментарі від першої особи, наприклад:

"*ich sage iu daz der künic rîch / hôher tugende kunde phlegen*" (222 – 223 рядки) (Sowinski, 2009, с. 17);

"*ich sage iu ...*" (2 рядок) (там само, с. 4), "*Diz spriche ich ...*" (31 рядок) (там само, с. 5), "*... daz ich wil sagen*" (33 рядок), "*wan ich iuch niht wil verdagen*" (34 рядок) (там само, с. 5). Саме багаторазовий повтор займенника "*ich*" підкреслює самовпевнену появу посередника в історії герцога Ернста. Займенник "*ich*" виконує дейктичну функцію.

У поемі повторюються як окремі слова "*fruowe, küniginne, kunnig, frô, wunder*", так і словосполучення "*er ist getriuwe unde guot, / biderbe unde wârhaft*" (726, 727 рядки) (там само, с. 44), "*edel und guot*" (386 рядок) (там само, с. 23).

Для підсилення звукової й інтонаційної виразності та музичності автор послуговується *алітерацією*, наприклад: "*des weiz got wol die wârheit*" (1221 рядок), "*sîne hulde hân verlorn*" (1222 рядок) (там само, с. 71).

У віршованій поемі слово "*wunder*" трапляється в трьох різних тематичних групах:

1) у розповідях про подвиги герцога Ернста, наприклад: "*man mohte wunder schouwen des tages in dem strîte*" (5544 – 5545 рядки) (там само, с. 330); "*dâ moht man wunder schouwen an der seltsænen diete*" (3618 – 3619 рядки) (там само, с. 114);

2) при описуванні чужоземних країн: "*und sâhen alle besunder diu manicvalden wunder von golde und von gesteine, von grôzer zierde reine*" (2459 – 2462 рядки) (там само, с. 120 – 121); "*Dô sie daz wunder dô gesâhen, dô begundens dannen gâhen*" (2557 – 2558 рядки) (там само, с. 112);

3) при зображенні божественних дій і вчинків: "*ez ist ein michel wunder daz got mit uns hât getân*" (2424 – 2425 рядки) (там само, с. 110); "*dô het got aber ein wunder begân als er vil dicke hât*" (4330 – 4331 рядки) (там само, с. 240). Приклади, в яких "*wunder*" має значення чогось надзвичайного, дивовижного, підкреслюють видатні здібності і якості героя. Вони домінують у віршованій поемі.

Кінцева парна рима є загальноприйнятим явищем у віршованій поемі, наприклад:

"*Nu vernemet alle besunder:*

*ich sage iu michel wunder
von einem guoten knehte.*

az sult ir merken rehte" (1 – 4 рядки) (там само, с. 4).

У віршованій поемі з'являються різні стилістичні засоби, які збагачують текст. Наприклад, *перифраз*, заперечення зі словом "*wênic = nicht schön*" (2977, 3629, 3632 рядки) (там само, с. 173, 114) або *метафору*:

*"die innern heten daz ûzer her
mit solhem jâmer überladen
daz der keiser den schaden*

klagen sêre sît began" (1508 – 1511 рядки)
(там само, с. 86 – 87).

Оточені додали взятим в облогу
таких болючих втрат,
що кайзер своїх жертв
пізніше ще більше їх оплакував.

Поема "*Orendel*" ("Орендель") з'явилася наприкінці XII ст. та написана середньофранкською мовою (Goedeke, 2011, с. 66 – 67). Шпільманський епос являє собою поєднання Святої легенди та лицарської пригоди, розповідає про сватання й історію викрадення нареченої, легенду про сіру спідницю Христа, яка захистила Орендала на полі битви.

Названі вище епічні віршовані тексти поклали початок розвитку німецької куртуазної літератури зокрема становленню її поетичної норми. До того ж дослідження свідчить про те, що основними рисами шпільманського епосу є: мотиви відчуженості і роз'єднаності; змішування як придворних, легендарних, історичних і героїчних елементів, так і казкових мотивів; метрика і рима застосовувалася вільно; за довготою віршований рядок був різним; епосу властивий нерегулярний ритм; притаманна незграбна, предметна мова; часті повтори окремих висловів; небагато простих мовно-стилістичних засобів.

2.5. Лексико-граматичні особливості віршованих текстів міської літератури

У середньовісній Західній Європі перші міста починають з'являтися приблизно з IX ст., у X – XII ст. вони активно розвиваються і досягають розквіту до XII – XIII ст., коли створюється особлива культура, пов'язана з новим уявленням про світ і про людину (Назарова, 2016, с. 139).

У цей період зміцніли німецькі міста, з'явилися органи міського самоуправління. Розвиток міст створив сприятливі умови для виникнення поезії, яка відображала прогресивні антифеодальні прагнення молодого покоління. На сторінках поетичних творів постали нові літературні герої (Ходаковська, 2016а, с. 114). Значна роль у літературному розвитку Німеччини в кінці середніх віків була присвячена бюргерству, яке в XII і XIII ст. являло собою велику суспільну і моральну силу. У XIII ст. з'являються окремі твори так званої *міської літератури*. При формуванні міської культури створюється новий естетичний канон, що спирається, з одного боку, на традиції народної сатиричної літератури, а з іншого, – на раціоналізм і дидактичні спрямування домініканської філософії (Гухман & Семенюк, 1983, с. 89).

Міська література XIII ст. представлена *епосом* (шванки, віршований сатиричний роман про Лиса) та *лірикою* (поезією вагантів).

Бюргерська (міська) *література* опозиційна щодо лицарського роману і міннезангу. Лицар, який зітхає за прекрасною дамою і вирушає в мандри, щоб прославитися і тим самим завоювати її серце, викликав у містян глузування. Бюргерські поети відображали у своїх творах повсякденне життя, сміялися над великими панами, раділи успіхам будь-якого спритного простолюдина. У міському середовищі шанувалася не так геройська відвага, скільки спритність, хитрість, жвава мова і вільнодумство. "Міське повітря робить людину вільною" – вислів, що став приказкою (Пронин, 2007, с. 39). Учорапній селянин ставав ремісником або торговцем і відчував себе вільним. Він багато працював, а у вихідні дні розважався в трактирі, де напідпитку в компанії цінувалися побрехеньки, в яких висміювалися пихатість заможних людей, святенництво духівництва і боягузтво лицарства. Такі віршовані розповіді анекдотичного характеру були поширені по всій Європі. У Франції їх називали *фабліо* ("*fabliau*" – баєчка), у Німеччині – *шванк* ("*Schwank*" – жарт). Можливо, деякі сюжети спочатку побутували у французьких містах, потім вони адаптувалися в німецькому бюргерському середовищі.

Шванк як самостійний літературний жанр виник у Німеччині в XIII ст. і вважається одним із видів німецької віршованої новели. Основою шванків є німецький фольклор (Ходаковська 2016а, с. 114). Л. І. Тимофеев, С. В. Тураєв дають таке визначення поняттю "шванк": "жанр німецької середньовічної літератури, невелике сатиричне оповідання, спочатку віршоване, а потім прозове, що стало широковідомим у німецькій літературі XVI – XVI ст." (Тимофеев & Тураєв, 1974, с. 457 – 458).

Значний внесок у дослідження шванків на історико-літературознавчому рівні зробили німецькі вчені *Bernd Lutz* (Б. Лутц) і *Wolfgang Beutin* (В. Бойтін). Б. Лутц уважає, що шванк у XV – XVI ст. стає самостійною своєрідною формою розмови, яка визначається самою суттю цього жанру та має багато спільного з казкою, анекдотом, байкою та гуморескою (Lutz, 2001). Г. Кутнер відмежував шванк від інших споріднених із ним форм малої прози, таких, як: фацетія, новела. Він також досліджував структурно-композиційні особливості окремої оповіді (Kuttner, 1934).

Становлення *шванку* сягає в давнину. Паростки шванкової літератури знаходимо ще у X сторіччі: народні байки й епічні пісні стають уже в той час літературними жанрами. Великий вплив на становлення шванку як літературного жанру, а також на його стиль мала антична культура, оскільки значна кількість байок і шванків увійшли в німецьку літературу цього періоду саме з античності. Їх читали в латинському оригіналі учні монастирських шкіл, церковні поети перекладали і переробляли їх на свій лад, що позначилося на стилі шванку, вони наповнювали старі сюжети новими ідеями.

Під терміном "шванк" розуміють оповідальний твір малого обсягу, який здебільшого написаний ламаним кніттельферзом, тобто чотиристопним ямбом із парною римою. У текстах німецьких шванків сюжет має просторові

й темпоральні рамки та розгортається переважно навколо однієї події, переважно комічної, але цілком звичної, про яку розповідається з побутовими подробицями і підкресленим натуралізмом. Шванк є (відносно) коротким сатиричним оповіданням (з елементами драматизму) про мовленнєві і немовленнєві дії шванкових фігур (персонажів), у якому засобом автологічного, об'єктивованого мовлення (із перевагою денотативних значень), а також за допомогою особливої авторської мовленнєвої стратегії, що базується на спеціальному сатиричному коді, утверджуються загальнолюдські цінності, відображається глибока психологічна ситуація комічності негативних явищ (Мукатаєва, 2008, с. 10)

Німецька шванкова література тісно пов'язана з творчістю австрійського поета, відомого під псевдонімом *Штрікер*. Його книга "*Der Pfaffe Amis*" ("Священник Аміс") відкриває історію літератури про блазнів, вона була зорієнтована на французькі фабліо і мала, на нашу думку, запозичений характер. Дослідник німецької шванкової літератури Б. Лутц стверджує, що саме Штрікеру належить створення першої народної книги (Балашов, 1962, с. 72 – 73).

Лукавим гумором наповнені байки Штрікера, вони містять колоритні побутові деталі і злободенні натяки, висміюють зарозумілість "*Kater – Bräutigam*" ("Кіт – наречений"), жадібність і невдячність "*Über Stadt-und Feldmäuse*" ("Про міську і польову миші"), дурість "*Über Esel, der nach richtigem Leben sucht*" ("Про Віслюка, який шукає правильне життя"). З видимим співчуттям Штрікер пише про хитрість, спритність і лукавство. Хитрість прославляється також у віршованих шванках і чутках (*Mären*). Ці чутки є образним жанровими замальовками, близькими до повсякденного життя. Шванки Штрікера зазвичай вміщують повчальну лексику. Поет не намагається прикрасити навколишній світ. Він підкреслює, що землю населяють як розумні, так і дурні люди, охоче наводить різні приклади людського розуму "*wise, wísheit, witze, kündig, kündikeit, sinnic, sin, list*" (мудрий, мудрість, жарт, досвідчений, думка, міркувати, хитрість), їхньої глупоти "*tump (der tumbe ritter), tumpheit, (der) tumbe, unmíse, ane sin, ane witze, affe, tore, gouch, (der) alwære*" (дурний лицар, дурість, дурень, пройдисвіт).

У віршованих текстах представлено також набір етичних термінів лицарства, які отримали більш нейтральне і широке значення: "*hövescheit, miltekeit, getriu, sælde, unsælde, unmânze*" (вихованість, щедрість, вірність, щастя, нещастя, невибагливість). Це свідчить про існування канонів лицарської літератури. Так, він розповідає про одного бідняка, який через свою дурість і дурість своєї жінки втратив можливість стати багатим і щасливим "*Drei Wünsche*" ("Три бажання") (Ходаковська, 2016а, с. 114).

Автор звертається також до епізодів подружнього життя "*Eindringlicher Diener*" ("Тямущий слуга"), "*Schneekind*" ("Сніжна дитина"), засуджує простаків, м'явих людей, надмірно довірливих, здатних втратити свою людську гідність. Він хоче, щоб людина була спритною і вміла знайти вихід із будь-якого скрутного становища.

Найбільш відомим і оригінальним є цикл віршованих новел про священника Аміса, в якому переплітаються сатиричні й дидактичні лінії.

У віршованому тексті "*Der Pfaffe Amis*" виявлено такі риси бюргерської літератури: винахідливість, кмітливість, хитрощі. Водночас книга містить сатиру, бо висміює середньовічні забобони та жадібність католицького кліру (Пуришев, 2004, с. 496). Збірка містить 12 віршованих шванків, що пов'язані між собою особистістю дотепного Аміса, який представляє народ і говорить його мовою. Автор показує свого героя в заплутаних і дивних ситуаціях, з яких він виходить завжди як переможець. Наприклад (уривок із сатиричного віршованого тексту "Священник Аміс"):

"*nuo het der wirt den muot,
die vische kæmen von gote,
ditz wær ein rehter gotes bote
und wær ein heiliger man*".

Nun hatte der Wirt die Überzeugung,
dass die Fische von Gott kämen,
dieser ein wahrhafter Gottesbote
und ein heiliger Mann sei.
(Kamihara, 1978, с. 61).

У середні віки поети намагалися навіювати своїм читачам думку про те, що людина повинна пишатися тим станом, до якого вона належить. Таким є основний мотив віршованих текстів австрійсько-баварського поета **Вернера Садівника** (*Wemher der Gartenaere*), автора віршованого тексту "*Maier Helmbrecht*" ("Фермер Хельмбрехт", друга половина XIII ст., рукопис XV – XVI ст.). Бібліографічних відомостей про автора не зберіглося. Побутує думка, що він походив із селянського середовища, яке він добре знав. Поет був знайомий із творчістю поетів-сучасників В. фон Ешенбаха і Г. фон Ахе, імена яких згадуються у віршованому тексті. Сюжет тексту, можливо, запозичений із популярної пісні, в якій розказано про селянського парубка, який мав намір стати лицарем (Пронин, 2007, с. 41).

Сатирична і критична тема відображена також у поемі Вернера Садівника "Фермер Хельмбрехт", де змальовано життя селян. Поет висміює манеру поведінки, спосіб життя лицарства і його манеру говорити. Текст поеми свідчить про те, що він був обізнаний із тогочасною літературою. Інтертекстуальна природа тексту поеми, його жанрова своєрідність дозволяє віднести "Фермера Хельмбрехта" до поширеного на той час жанру легенди (*das Märe*). Будова поеми містить велику кількість діалогів. У критиці дискутується також ім'я поета: одні вважають, що Вернер був садівником, інші розуміють його ім'я метафорично – "творець у саду мистецтва", згідно з третьою гіпотезою, поет міг належати до багатой родини Гертнер у Кремсі, його ім'я могло походити також від дієслова "*garten*", що означало "подорожувати" (Nolte, 2001, с. 8 – 9). Реалістичність опису селянського побуту і сатиричне зображення лицарства створює своєрідні лексичні одиниці.

Лексика віршованої поеми достатньо складна: це не просто твір народної літератури, а своєрідна літературна пародія, побудована на свідомому поєднанні різних стилістичних шарів і поняттєвих груп слів. У поемі протиставлено два лексичні шари: лексика лицарства і побутова лексика селян. Поема вміщує назви предметів побуту, наприклад: "*isenhalt*" (металевий ящик для коштовностей), "*clamirre*" (запечені з овочами кусочки білого хліба), "*sturz*" (міра грубошерстої

тканини), "*schlegerint*" (худоба), "*töckelin*" (чепчик), "*lînwat*" (одяг із льону), "*kuchenspise*" (запас їжі), "*hengst*" (жеребець), "*bruoch*" (штани), "*gurre*" (поганий кінь), "*spargolze*" (черевик), "*menen*" (гнати худобу) (Wernher, 2003).

Окрім цього, у поемі пародіюється манера говорити, притаманна лицарству, трапляються фламандизми і галліцизми, наприклад: "*snacken*" (базикати), "*soete*" (солодкий), "*geburekîn*" (батюшка), "*blindekîn*" (сліпий), "*kindekîn*" (дитинка) зі зменшувальним суфіксом "-kîn".

Французькі запозичення пов'язані безпосередньо із зображенням лицарства, наприклад: "*turnei*" (турнір), "*buhurdieren*" (зближення для битви). Іронічно вживаються слова "*hövescheit, hovewîse, hövesch (sein), ein rechter hoveman*" (увічливість, чемність, бути вихованим, справжній придворний), тобто лексика, пов'язана з куртуазністю (Wernher, 2003).

Історія селянина Хельмбрехта, безумовно, дидактична, що загалом притаманна середньовісній літературі. Узавши за основу фабули, євангельську притчу про блудного сина, автор завершує її по-іншому. Хельмбрехт не заслуговує прощення, його розгульне життя повинно бути покаране, щоб іншим не було внадно. Водночас біографія Хельмбрехта є пародією на життя героїв лицарських романів, подвиги яких знижуються численними натуралістичними подробицями діянь Хельмбрехта.

Міська література виникає не на порожньому місці, а продовжує лінію більш ранньої сатиричної поезії. Ще наприкінці XII ст. виникає один із перших варіантів німецького "тваринного" епосу – "*Fuchs Reinhart*" ("Лис Рейнхарт"). Для епосу характерна гостра критична спрямованість, засудження феодального свавілля. Це сатира на імперію, лицарство, духовенство. До певної міри піддається сатирі і мова лицарської поезії. Її вплив виявляється у використанні лексем, що трапляються в лицарській поезії. Наприклад: "*arbeit*" (зусилля), "*list*" (мистецтво, хитрощі), "*riuwen*" (сумувати), "*sælde*" (щастя), "*ein herzen leit*" (горе, страждання), "*mâze*" (уміння себе поводити, стриманість), "*unmâze*" (нестриманість), "*minne*" (куртуазна любов), "*edele wîp, vrouwe*" (вдячна жінка, пані) та ін.

Іронічно використовуються деякі **французькі запозичення**: "*amîe*" (кохана), "*amîs*" (коханий). Представлені окремі архаїзми: "*urliuqe*" (війна), "*trût*" (коханий), елементи просторіччя: "*gouch*" (дурень). Піддаються пародії елементи епічного стилю: "*von eime tiere wilde, manic tier vreisam, ein gebvre vil riche, babe Rvnzela das wip sin*".

Водночас потрібно підкреслити, що вживання вульгаризмів достатньо помірно, події зображаються не тільки за допомогою мовних засобів, але й за допомогою іронічних ситуацій, де тварини уособлюють людей (сатира на феодальний суд, на культ святих, лицарський культ дами та ін.).

Уже в XIII ст. бюргерська література досягла розквіту в творчості поета-мандрівника **Фрейданка**, який створив збірник римованих афоризмів "*Bescheidenheit*" ("Розсудливість") (Гугнин & Маркович, 1985, с. 78). Свою назву він отримав не тому, що автор був скромним і невимогливим, а з метою роз'яснення, інформації. Поняття "*Bescheidenheit*" означало

в середньовісньонімецький період розвитку німецької мови "*Weisheit*" ("Мудрість") і "*Klugheit*" ("Розум"). Поет високо цінував безкорисливу дружбу, вірність, філантропію і щирю любов, але виступав проти жадібності, лицемірства й заздрості (Classen, 1995, с. 136). Фрейданк запропонував у афоризмах своє розуміння Бога і світу, чесноти і пороку, філософії і теології, соціального статусу. Поет уважав, що служіння Богу є початком мудрості "*Gott zu dienen ohne zu wanken / ist der Beginn aller Weisheit*" (Служити Богу не вагаючись, – початок мудрості) (Ходаковська, 2016а, с. 115). В афоризмах найчастіше повторюється іменник *Gott* (Бог), наприклад:

"Wer Gott liebt, wie er soll, dessen Herz ist der Tugenden voll.

Wer sich ohne Gott helfen will, der kann nicht dauerhafte Ehren genießen.

Wer nicht allezeit Gott fürchtet, wisset das, der ist ein rechter Feigling" (Classen, 1995, с. 138).

"Wer Gott und die Welt behalten kann, der ist ein glücklicher Mensch

Gott läßt niemanden unverschont, der der Welt huldigt" (там само, с. 222).

Окрім цього, ми спостерігаємо **анафоричний повтор** займенника "*wer*", уживаний із метою підсилити хід своїх думок та сприяти поясненню з більшою переконливістю (Ходаковська, 2016а, с. 115).

У період, коли папство вело боротьбу з Імперією, коли імператор Фрідріх II був відлучений від церкви, Фрейданк пристрасно критикував Рим, який відбирав великі багатства в Німеччини. Рим – це бездонна діра, в яку надходило золото і людські гріхи. У Римі все продажне: від церковного прокляття до фальшивих клятв (Ходаковська, 2016а, с. 115). Наприклад: "*Alle Schatzflüsse fließen nach Rom, wo sie bleiben, und doch wird es niemals voll, das ist ein unseliges Loch*"; "*Das römische Gericht und Gesetz sind eine Schande für Laien und Kleriker*" (Classen, 1995, с. 154). "*So mancher ist nach Rom gefahren, der hier und dort raubt und stiehlt / und sagt, der Papst habe ihm vergeben*" (там само, с. 231).

Афоризми Фрейданка протягом довгого періоду були популярними, вони легко ставали крилатими. Пізніше вони були надруковані С. Брантом, який високо оцінив талант і спосіб думок самобутнього поета Середньовіччя. Автор не випадково назвав себе Фрейданком, тобто "вільнодумцем", він гаряче протестував проти різних виявів соціальної несправедливості. Близьким для нього був світ простих людей, які зневажали феодальну знать. Успіх Фрейданка, так само, як і успіх Штрікера, був успіхом нової поезії, спричинений швидким підйомом німецької міської культури Середньовіччя (Ходаковська, 2016а, с. 115 – 116). Розвиток міської літератури є одним із важливих чинників формування поетичних норм віршованих текстів середньовісньонімецького періоду.

2.6. Лексико-граматичні своєрідності віршованих текстів вагантів

За носіями світської латинської поезії XII – XIII ст., життєрадісною і вільнодумною, панегіричною і викривальною, ще в епоху Середньовіччя закріпилося дві назви – **ваганти** і **голіарди**. Термін "вагант" (латинські слова "*vagi, vagantes*" – бродячі) з перших століть життя церкви вживався щодо мандрівних кліриків, які не мали постійних приходів. Друга їхня назва – голіарди.

У середньовіччі цю назву виводили від імені біблійного велетня Голіафа або розпусного гуляки і віршописця Голіафа, який славився гульбою і ненажерливістю, володів даром віршування.

Поетія вагантів – явище, що виникло на перетині книжної та фольклорної культурної традиції. Синтез "вченості" і елементів народної культури породив естетичну систему, у рамках якої витонченість і грубість, вишуканість і простота, піднесене і низьке, які не просто співіснують, а знаходять рівноправність, рівнозначність, що в цілому відображає сутність середньовічної картини світу з її багатолікістю і антиномічністю. У культурі цієї епохи велике і смішне, мудре і наївне, красиве і потворне, людське і тваринне, трагічне і комічне не розділені прірвою, а завжди здатні помінятися місцями або перейти одне в інше" (Даркевич, 1992, с. 3). "Вчений" складник поезії вагантів сходить до двох пластів – античного і християнського, фольклорний – пов'язаний із традиціями народної сміхової культури і ліричних народних пісень (Матерова, 2007, с. 31).

Ваганти писали свої віршовані тексти переважно латинською мовою, мовою, яка належала одночасно язичницькій римській культурі і християнській церкві. Середньовічна європейська культура була наскрізь двомовною. Латинською мовою спілкувалися в соборній школі, в університеті. Усі, хто знав латинську мову, вважалися культурними людьми. У значній кількості віршованих текстів ваганти одночасно використовували дві мови (німецьку і латинь або французьку і латинь). Це давало їм змогу створювати найнесподіваніші художні ефекти.

У піснях вагантів присутні вигуки, звертання, що за формою нагадують прохання, скаргу, іноді побудовані як діалог. Отже, віршовані тексти вагантів – це приклад живого, усного мовлення, але укладеного у форму і ритм пісні або гімну.

Привертають увагу також метричні особливості їхньої поезії, а саме – взаємодія наукової і народної поетичної традиції. Головним із віршованих розмірів був чотиристопний хорей; непарні рядки не римувалися. Якщо два катрени об'єднувалися спільною думкою, то вони мали "наскрізну" (однакову) риму.

Узагалі рима для середньовічної поезії була недавнім відкриттям (вона увійшла у вживання в X ст.). Але відродження культури античних класиків повертало багатьох поетів до неримованого вірша. Та це не стало модою для низової поезії, якою була поезія вагантів. У них рима залишилася жити й у XII, і в XIII ст.

Багатство культурних традицій виявляє себе на рівні метричної організації віршованого тексту. Опановуючи успадковану від античності квантитативну (метричну) систему віршування, засновану на кількісному співвідношенні елементів, що утворюють віршований ряд, ваганти намагаються складати так звані "versus" – метричні вірші. У збірнику "*Carmina Burana*" ("Пісні Боерна") зафіксовано низку гекзаметричних текстів, частина яких, імовірно, є результатом школярських вправ у "*dictamen metricum*", тобто складання віршів на задану тему за певним метричним зразком. Наведемо приклад такої "навчальної поезії"; це вірш "*De XII virtutibus nerculis*" ("Про дванадцять подвигів Геракла") і гекзаметричні двовірші про історію Троянської війни, наприклад:

"*Urit amor Paridem, nuptam rapit, armat Atridem*

Ultio, pugnatur, fit mahina, Troja crematur" (Meyer, 1901, с. 45).

При цьому наслідування античних метрів не виключає новаторства у сфері форми, яка стає прикрасою гекзаметра, римою, що з'явилася тільки в X ст. Залежно від типу римування серед текстів "*Carmina Burana*" можна виділити два різновиди метричних віршів:

1) метри, в яких римуються клавзули суміжних рядків (кінцева рима):

"*Quicquid habes meriti, preventrix gratia donat*

Nil Deus in nobis preter sua dona coronat" (*Carmina Burana*, 191, 17a);

2) метри, клавзули яких римуються зі складом, передують цезурі (леонінська рима). Цей тип римування представлений на прикладі вірша про Троянську війну (Meyer, 1901, с. 45).

Стосовно впливу фольклору на рівні форми, то проникнення народних ритмів у поезію вагантів зумовило формування і закріплення в ній ритмічної системи віршування, зокрема створення особливої "вагантської строфи" (шестистопного хорей із затягнутою цезурою і наскрізною римою), що найбільш поширилася.

Насправді новаторськими у вагантів стали так звані "*versus cum auctoritatis*" (Вірші з цитатами) – вірші особливої форми, що поєднували в собі елементи двох систем віршування. До трьох ритмічних віршів "вагантської строфи" середньовічні поети проримували метричний рядок із популярного античного автора (рідше з Біблії), що в оригіналі ніякої рими, зрозуміло, не мав. Уважається, що ця форма розроблялася Вальтером Шатільонським і його послідовниками. Наприклад:

"*Dicta fuit aurea vita proavorum*
Quando nec simonia vendicabat chorum
nec regnabat scismata, set vi modemorum
effodiuntur opes irritamenta malorum"
(Ovid *Metamorphoses* 1, 140).

Життя предків називалося золотим,
Тоді не торгувала симонія повсюди,
Не панувала схизма, але нові люди
стали багатство копати, спонукаючи
до всякого зла.

У цьому чотиривірші автор засуджує жадобу до збагачення і продажність церкви, використовуючи при цьому античний образ "золотого віку" – щасливого і безтурботного стану первісного людства. Ідеальне минуле, коли люди жили в згоді один з одним і в гармонії з природою, протиставлено розпутності сьогочасності, "залізного віку".

Популярність любовної і вакхічної тематики в середовищі вагантів визначила ту обставину, що найбільшого поширення в їхній ліриці набули два античних алегоричних образи – *Вакх* ("*Puri Bacchi meritum*" (*Carmina Burana*, 177); "*Bacche, bene veniens*" (*Carmina Burana*, 178); "*Tu, das Bacche loqui*" (*Carmina Burana*, 178) і *Венера* ("*Dum saurona verterem*" (*Carmina Burana*, 49); "*Grates ago Veneri*" (*Carmina Burana*, 45). Вакх – ключова фігура застільних пісень, жанр походить від давньогрецької схолії, що виконувалася по черзі всіма, хто був на бенкеті. Безсумнівно, антична лірика значно вплинула на застільну поезію вагантів, ставши джерелом її ідей, мотивів і образів.

У любовній ліриці вагантів досить часто зображені картини природи – прихід весни, пробудження землі, цвітіння. Це не що інше, як "прямий внесок середньовічної народної культури, що пов'язана із землею і відчуває всі переми хліборобського року". Понад тридцять пісень "Карміни Бурана" починаються традиційним для фольклору "весняним" заспівом, походження якого тісно пов'язане з культом родючості (Гаспаров, 1975, с. 495). Про фольклор свідчить і образ героїні, оскільки предметом пристрасті у вагантів стає не заміжня дама, як у ліриці трубадурів, а молода дівчина.

У сатиричній поезії вагантів, насамперед у Вальтера Шатільонського, домінує біблійна образність, часта цитація Священного Письма. Так, широковідоме "*Tanto viro locuturi*" ("Звернення до папи") містить більше двадцяти біблійних ремінісценцій, покликаних продемонструвати надзвичайну вченість автора (Гаспаров, 1975, с. 542 – 543). Незважаючи на велику кількість біблійних образів, генезис вагантської сатири слід зводити до античності, враховуючи, що і викривальний зміст, і обвинувальний пафос середньовічні поети черпають не тільки в цитованих ними пророків, але і в римських сатириків, зокрема в Ювенала (Матерова, 2007, с. 42).

Поезія вагантів не індивідуальна, автор жодним чином не відокремлений від аудиторії, він "розчиняється", повністю зливаючись зі своїм станом. Отже, "індивідуальний компонент" залишається переважно анонімним. Поезія вагантів є висловом якоїсь колективної істини, у ній, як і у фольклорі, "смак окремої особи виражається не в неповторності її особистого сприйняття і розуміння світу, а у відборі з прийнятого всіма" (Аникин, 2007, с. 41). Не випадково, що вченим вдалося встановити лише ті віршовані тексти, в які були привнесені "автобіографічні" риси (Примас Гугон Орлеанський, Архипіт Кельнський) або риси індивідуального стилю ("вчені" сатири Вальтера Шатільонського).

М. Л. Гаспаров пов'язує відсутність індивідуалізму у вагантів двома причинами: "Усі ваганти, по-перше, духовні особи, які пам'ятають, що всі смертні рівні перед Богом, по-друге, бідні люди набагато краще відчувають спільність свого школярського становища й освіти, ніж різницю між своїми особистими смаками й заслугами" (Гаспаров, 1975, с. 459). Таким чином, анонімність більшості вагантських текстів закономірна, вона продиктована самим способом існування цієї поезії. Проте поезія вагантів найтісніше пов'язана зі своїм соціальним середовищем, представляє його інтереси, обслуговує його потреби.

Найбільш репрезентативними жанрами поезії вагантів є **школярські пісні**, **священна пародія** і **"бунтівні пісні"**, **любовна поезія** (любовна елегія, поема, весняна пісня і пастурель, античні поеми).

У школярських піснях найбільш повно викладено світогляд представників цього стану і реалії школярського побуту. У цих піснях складається шаблонний тип середньовічного мандрівного студента-клірика. Насамперед до школярських пісень потрібно зарахувати "*Bittegedichte*" ("Пісні-жебрування"). Актуальність цього жанру у вагантів визначається їхнім соціальним становищем, саме невлаштованістю і нестабільністю життя, що змушує шукати кошти на існування будь-яким способом, зокрема шляхом жебракування.

"Carinina Burana" зафіксувала такі "жебракувальні" пісні, як: "*Exul ego clericus ad laborem natus*" ("Я чужа людина Бога, яка народилася для праці"), "*Artifex qui condidit hominem ex luto*" ("Художник, який зафіксував чоловіка, порівнюється з трясовиною") (Carmina Burana, 197), "*Audientes audiant diu schande...*" ("Слухання на довгий час стали ганьбою") (Carmina Burana, 192).

Розглянемо віршовану пісню "*Exul ego clericus*" ("Мале жебракування") (Carmina Burana, 91). Неодмінною і найбільшою частиною жебракувальної пісні є опис тяжкого становища прохача, скарги на голод, холод і злидні, покликани викликати співчуття, наприклад: "*Exul ego clericus ad laborem natus* (Пожалійте, добрі люди: я бродячий клірик), "*tribulor multociens paupertati datus*" (Від жорстоких злиднів дні і ночі я плачу). За емоційністю жебракування схоже на молитву: тон покірливості, надія на допомогу, визнання нікчемності перед тим, у кого шукати заступництва. Наприклад:

*"Decus N., dum sitis insigne
postulo suffragia de vobis iam digne
Interesse laudibus non possum divinis

nec misse nec vespere, dum cantetur
finis"* (Carmina Burana, 1847, с. 51).

Пане, прославлений своєю щедрістю,
милостиню добру чекає від вас убогий.
Соромно з'явитися мені біля церкви
на обідню,
Лише чую я останній псалом.

Заслуговує на увагу також віршований текст Вальтера Шатільонського "*Tanto viro locuturi*" ("Звернення до папи"). Цей вірш по праву вважається одним із найефективніших його віршованих текстів: його суть – прохання про прихід, але, щоб довести своє право на це, він демонструє свою вченість у довгому списку тлумачень Біблії – тлумачень звичайного типу, в якому старозавітна подія розглядається як символічний прообраз новозавітної події. Окрім біблійних ремінісценцій (більше ніж двадцять), віршований текст насичений грою слів, наприклад: "*Carum care venerari, / At ut simus caro car! Careamus carie...*" (Я, слабоватий серед слабоватих) (В. Шатільонський) (Carmina Burana, 8.71).

Звернення панегіричного характеру поєднується з конкретним проханням, виконання якого здатне укріпити матеріальний стан прохача:

*"Set, o Judex equitatis,
propagator veritatis,
lenisaura saeculi,
esto michi in saeculi,
esto michi in asilim: te rectore sumpsi
stilum, te duce signa tuli"* (Châtillon,
Carmen I.).

Тільки Ти, хранитель вірних.
Тільки ти, гнобитель поганих.
Добрим – вітер найніжніший,
стань мені кровом,
стань притулком: Ти моїм володієш
словом.

У цьому випадку елементи жебракування зараховані в контекст "вченого" послання, що поєднує прохання і похвалу папі з викриттям брехні і вад світу. Вальтер Шатільонський усіма силами прагне довести обґрунтованість своїх домагань, для чого і вводить біблійні ремінісценції, що демонструють його вченість.

Безсердечність, яку ваганти викривають у своїх піснях, найчастіше пов'язана із зажерливістю і жадобою до грошей. Особливо широко ця тема представлена в поезії Вальтера Шатильонського, одного з найосвіченіших латинських поетів XII ст., автора епічної поеми "Олександрейда", присвяченої діянням Олександра Македонського. Вальтер Шатильонський гнівно вказує на те, що світом править Мамона (бог багатства). Йому одному служать графи, вельможі, а найчастіше – духовенство. У своїх віршованих текстах він скаржиться на занепад науки і падіння моралі серед вищого духовенства. Але поряд із поезією і сатирою автор створює ліричні пісні, які були популярними серед народу. Пісні ставали народними, втрачали ім'я автора, тому невідомо, які з безіменних вагантських пісень належать Вальтеру Шатильонському. Простодушна релігійність вагантів поєднується з гострим сатиричним ставленням до папської курії, до вищого духовенства, від якого залежали дрібні клірики.

У дотепних сатиричних віршованих текстах вагантів висміюються лицемірство, розпуста, здирництво, користолюбство вищих священнослужителів. Поети не шкодують слів, називають нечестивих служителів церкви "вовками у вовчій шкурі", порівнюють церкву з "продажною блудницею", а сам папський Рим – із "брудним базаром". Гостра критика папського двору звучить, зокрема, у вірші "*Utar contra vitia carmine rebelli*" ("Проти пороків Риму") Вальтера Шатильонського. До папської курії прийшов якимось шукати захисту невинно засуджений бідний клірик. Але його виганяють уже з порога: "Що таке? Це – не для владики!" (Гаспаров, 1975, с. 255). Зовсім інший прийом чекає багатого клірика. Гроші відкривають йому доступ до самого папи: "*Дай мені – тобі я дам: це – закон природи*" (там само, с. 255). Свої сатири Вальтер Шатильонський насичує **метафорами**: "*піснею бунтарською зло я затаврую*", "*серце повне жовчі*", "*лється бруд потоками із Риму святого*" (там само, с. 255); **метонімією**: "*Рим грабує кожного, ладен всіх обдерти, / торгує царствами, / Рим пустошить*" (там само, с. 261); надає перевагу **антитезам**: "*мед – жовч, / бідний – багач, / прожене – запросить*"; **епітетам**: "*лиця лагідні, слова втішні, наміри грабіжні, шати білосніжні*" (там само, с. 255).

Архипіт Кельнський також вплітає елементи жебрацької пісні в послання своєму покровителю архієпископу Рейнальдо Дассельському, одне з яких спирається на сюжетну схему бачення (*Nocte quidam sabbati*), і в "Сповіді", і в "Проповіді", і навіть в оді на честь імператора Фрідріха Барбароси. Але, на відміну від В. Шатильонського, він акцентує на обмін дарами. Проте дарами можуть бути не тільки матеріальні блага, а й хвалебна пісня, молитва, ритуал, оскільки віршовані тексти сприймалися як матеріальні блага, наприклад: "*Poetrias inauditas / Scribam tibi, si me ditas*" (75 рядок) (Вірші нечувані я напишу для тебе, якщо ти мене обдаруєш).

Зразком вагантського світосприйняття слугує знаменита "*Estuans intrinsecus ira vehementi*" "*Vagantenbeichte*" ("Сповідь") Архипіта Кельнського ("*Der Archipoeta*") – жартівливий віршований текст у формі сповіді із звертанням до архієпископа Кельнського (Ходаковська, 2016b, с. 83).

Темою віршованого тексту є заклик до веселих розваг, радощів; уславлення безтурботного життя. Поет не бажає прикриватися брехливим благочестям і з викликом визнає свої гріхи, послуговуючись такими стилістичними засобами:

антитезою: "негідні – благородні дії / тут то там десь" (Гаспаров, 1975, с. 41), "мерзну тілом, гріюся ж – думкою живою" (там само, с. 43), "чесноти – блуд", "недобір солодкого – перебір гіркового" (там само, с. 45);

інверсією: "Створений з матерії частки нетривкої, / для вітрів я забавка – лист гіллі тримкої", "Я ж, пустившись берега, дурень несусвітній, у світ пливу – щодня мені інше небо світить" (там само, с. 41);

емоційно-оцінними епітетами: "скеля несхитна", "легковажне тіло", "зблуканий птах" (там само, с. 41);

конкретними епітетами: "медові соти", "неозора даль" (там само, с. 41);

метафорою: "для вітрів я забавка – лист гіллі тримкої", "птах зблуканий у далі неозорій / природу зборювать – то пропаще діло" (там само, с. 41);

алітерацією: "пив там, п'ю і питиму з пияками, поки" (там само, с. 43).

Окрім цього, поет використовує звичні риторичні прийоми:

синоніми: "ключ / прив'язь", "мляво / без охоти";

звертання: "Не бери, владико мій, блуд сей за провину", "Гіпполіта завтра вже ти й не упізнаєш";

повтори (анафора): "сам до себе / сам себе", "то я / то я", "хто / хто" (там само, с. 41);

лексичний повтор: "щоб писав я в голоді / подолать голодного / спрага й голод" (там само, с. 41).

У вже згаданій "Сповіді" Архипіта Кельнський, прославляючи непутяще життя ваганта, заявляє, що радше воліє "померти в корчмі, ніж на пишному ложі" (там само, с. 20), і цим визнає свій гріх – любов до корчми (Ходаковська, 2016b, с. 84).

Віршовані тексти на тему жебрацтва оцінюють і зображають події, які вже відбулися. Як приклад слід назвати віршовані тексти Примаса Орлеанського, як "розмови з єпископом – два діалогічних тексти, дійовими особами яких є єпископ і легендарний Голіаф "Non invitatus venio, Si dederis vestes" ("Мова Голіардова"), а також знамениту "Mantellum sine pluma" ("Шубу без хутра"), що являє собою три невеликих тексти, об'єднаних переписувачем у цикл. Достойність шуби перед плащем убачається не тільки в тому, що хутро гріло, але й у тому, що воно відганяло від людини хвороби. Перший текст є інвективною епіграмою на абата (*pontificum*), який подарував вагантам узимку плащ без хутра (*qui dedit in bruma mihi mantellum sine pluma*); другий являє собою розмову Примаса з перехожим на ту ж тему, а третій – його розмову зі своїм плащем (Матерова, 2007, с. 62). Можливо, що насправді три віршованих тексти належать до трьох різних випадків із життя Примаса і лише штучно поєднані ним у цикл.

У вірші "Vilis carpa, depilata" ("Розмова з плащем") поет висловлює конкретні скарги на бідність, старість. Насправді, це був не плащ, а подерте хутро Гуго Орлеанського (Ходаковська, 2016b, с. 85). Для віршованого тексту характерна наявність **переліку**, наприклад:

– "плащ шпетний, облісний, затісний, вузький, змалілий, безшерстний, весь полатаний, обдертий, старий, убогий";

– **звертання** "Плаще шпетний, / Геть від мене, згинь, бридото, / Цить-но, плаще:";

– **персоніфікації** "каже плащ" (Гаспаров, 1975, с. 59).

Віршований текст є розмовою між двома половинками душі поета: одна половинка зневірилася в усьому, а друга шукає вихід і закінчується реплікою "Цить-но, плаще: літня днина близько – всякий холод згине" (Гаспаров, 1975, с. 59). Скарги на бідність у піснях вагантів не є відображенням їхнього реального матеріального стану, а радше – даниною літературній умовності і традиції (там само, с. 19). Недосконалість світу, зокрема нестабільність, мінливість щастя і несправедливість у розподілі земних благ, наполегливо підкреслюється вагантами.

Незважаючи на свій талант, а можливо, і завдяки йому, Гуго (Гугон) Орлеанський ніде не міг ужитися. Блукав у різних містах і провінціях, коли в нього з'являлися гроші, він одразу ж їх пропивав або програвав. Навіть про тяжку безпритульну старість він пише з іронією у вірші "Novecosanas vagant" ("Старіючий вагант"). Заслуговують на увагу такі стилістичні засоби, як:

– **антитеза** "молодий – старий, / сильний – кволий, / багатий – бідний";

– **метафора** "хворість у дугу мене зігнула, смерть мені в очі зазирнула",

– **емоційно-оцінний епітет** "тутешній світ, що такий злосливий, безглуздий і неосвічений" (Пуришев, 1974, с. 11).

Перебуваючи на утриманні багатих і знатних покровителів, ваганти не цураються політичних тем і вихваляють своїх меценатів. Одним із характерних віршів, що може слугувати прикладом такої поезії, є віршований текст "Ambianis, urbs praedives" ("Похвала місту Амбіаніс"). Лексичний контекст віршованого тексту характеризується такими стилістичними засобами:

– **метафорою** "ти (місто Амбіаніс) над цілим світом сяєш", "що він (правитель Альбрік) є наук криниця" (Гаспаров, 1975, с. 205);

– **повтором** (анафорою) "він увінчаний / він у короні / він багатств багато має", "тут поетів не читають / тут Святе письмо вивчалось / тут – бо школа не брехлива" (там само, с. 207);

– **метонімією** "школа кличе до освіти / школа всім знання відкрила" (там само, с. 207);

– **переліком** "сваряться та ворогують, помиляються, бунтують, стверджують і відкидають, програють, перемагають";

– **епітетами** "чорна ряса, грішна мова, пика безсоромна" (там само, с. 209).

Значне місце в спадщині вагантів посідає священна **пародія** (від латинського *Parodia sacra*), що являє собою приклад ігрового ставлення до священного слова – пародія біблійних сюжетів, образів і богослужбових ритуалів.

Найбільш раннім зразком цього жанру потрібно вважати "Coena Cypriani" ("Вечеря Кипріяна", IX ст.). Це напівпрозаїчний-напіввіршований текст, обсягом у двадцять дві строфи, можливо, створений як розважальний педагогічний

посібник. Кожна строфа складається з двох частин: прозової, що визначає сюжетну лінію, і віршованої, що перераховує дії персонажів, натякаючи на ті чи інші події священної історії.

"*Carmen rebelle*" ("Бунтівна пісня") є провідним сатиричним жанром у спадщині вагантів. Назва жанру походить від так званого "Викриття Риму", що починається рядком "повстану проти пороків бунтливою піснею ... " (*Utar contra vitia carmine rebelle...*) (Добиаш-Рождественская, 1987, с. 119 – 142). Авторами бунтівних пісень вважають В. Шатильонського "Звернення до тата", "Вірш про кінець світу" (*Carmina Burana*, 86), "Для Сіона не мовчатиму я ..." (*Carmina Burana*, 18), імовірно, "Викриття Риму" (*Carmina Burana*, 19) і Філіпа Гревського "Правда правд" (*Carmina Burana*, 3).

Загальне падіння благочестя трактується як передвісник кінця світу, стає головною темою "*Versa est in luctum*" ("Вірша про кінець світу"), текст якого відкривається ремінісценцією з "Книги Іова": "*Versa est in luctum / Cythara Waltheri ...*" (Скорботно стогне нині / Вальтерова ліра). Шість строф, що складаються з десяти хореїчних віршів із перехресним римуванням, чергуються з рефреном, в якому робиться акцент на ті зміни, що відбулися серед людей церкви, наприклад: "*Libet intueri / (Вас суджу я, мужі) iudices ecclesie (церкви і двору) / quorum status hodie (ви живете гірше) peior est quam heri*" (нині, ніж вчора). Тексту притаманна злагоджена і строго витримана алегорія. Так, за вступом, де повідомляється про скорботу поета і про причини цієї скорботи – наближення кінця світу, слідує алегорична картина початку темряви: "*Umbra cum videmus (Якщо тінь ковдри) / valles operiri (низинні ниви), / proximo debemus (ночі легкокрилої) / noctem experiri*" (потрібно чекати напливу). Усе, що відбувається, на думку поета, є прикметою появи Антихриста, покаранням же стане загибель усього світу (*Carmina Burana*, 86).

У рамках любовної поезії вагантів виділяються жанри, які тяжіють до книжної традиції, зокрема **любовна елегія** і **поема**, а також **весняна пісня** і **пастурель**.

Жанр **любовної елегії** оформлюється під сильним впливом Овідія. Лірика бродячих школярів в ідейно-змістовному плані зорієнтована на елегії Овідія і втілену в них концепцію любові, проте не дотримується антична метрика, втілюючи традиційний зміст у принципово нову форму. Перед нами певною мірою переклад античних елегій в інші, ритмічні римовані вірші.

Віршований текст починається емоційним зачином (знаком оклику або знаком питання), функція якого полягає в тому, щоб налаштувати слухача на сприйняття віршованого тексту у відповідній (мажорній або мінорній) тональності та визначити основну тему, предмет ліричних переживань, наприклад:

" <i>Grates ago Veneri</i>	Хай моя Венера
<i>que prosperi</i>	прославиться
<i>michi risus numine</i>	за її велінням,
<i>de virgine</i>	красуня
<i>mea gratum</i>	моя бажана,
<i>et optatum</i>	довгоочікувана
<i>contulit trophcum</i> "	мені дала закоханому (<i>Carmina Burana</i> , 45).

За зачином слідує розвиток наміченої теми, що характеризується наростанням експресивності. Для розвитку теми важливим є образ коханої, який набуває вигляду розгорнутого портретного опису, наприклад:

"*sic politam, amenam, iocundam*" (така витончена, мила, люб'язна);

"*O quam crines flavi!*" (яке золоте волосся);

"*Frons nimirum coronata, / supercilia nigrata / ed ad Iris formulam / in fine recurvata*" (обличчя її увінчане кучерями, / чорні брови, / наче веселка, / зігнуті по краях);

"*Nivei candoris, / rosei ruboris / sunt maxille*" (вона біліша за сніг / її вуста червоніші, ніж троянда);

"*Labia rotunda / atque rubicunda; albi dentes / sunt nitentes*" (губи округлі і яскраво-червоні, білі зуби блищать);

"*Longe manus, / longum latus, / guttur et totus ornatus / est cum diligentia divina compilatus*" (довгі руки, стрункий стан, шия і всі шати її немовби вкрадено у божества) (Carmina Burana, 118).

Портрет красуні рясніє **епітетами** ("*iocunda*" (мила, люб'язна), "*iocunda facie*" (миле обличчя); "*dulcedo*" (принадність, солодкість); "*dulcissima*" (найсолодша), "*polita*" (витончена, тонка)) і **порівняннями** з квіткою (Carmina Burana, 118, 41; Carmina Burana, 83, 32); із зіркою (Carmina Burana, 50, 61). Мотив сяйва, блиску – і сяйва волосся, і блискучої білизни шкіри, і уподібненні до зірок очі "*In iocunda facie stelle radiabant*" (на милому обличчі зірки блищали) (Carmina Burana, 50, 61], і неземного сяйва взагалі "*Forma tua fulgida tune me catenavit / michi mentem, animum et cor immutavit*" (вид твого сяйва мене скував / розум, душу і серце мені змінив") (Carmina Burana, 50, 65 – 66) – приходять у любовну лірику вагантів із релігійної поезії.

Багата на художні засоби "*Lingua mendax et dolosa*" ("Клятвенна пісня"), (Carmina Burana, 168). Уже з перших рядків очевидно, що авторові знайомі прийоми красномовства, текст насичений книжними зворотами й античними образами, наприклад:

Lingua mendax et dolosa

lingua proca, venenosa

lingua digna detruncari

et in igne concremari! (Carmina Burana, 168).

О язик підступний, брехливий,

ядовитий, зловтішний,

що гідний відсіканню

і в вогні іспопелянню.

Провідним зображальним засобом у віршованому тексті стає **метонімія** ("зловтішна мова" в значенні "злорадна людина"), засобом посилення обвинувального пафосу виступає триразовий повтор, що надає строфі анафоричної композиції, а також низка інвективних епітетів із наростальною експресивністю "*mendax*" (брехливий), "*dolosa*" (лукавий, підступний), "*proca*" (зухвалий, нахабний), "*venenosa*" (отруйний), "*digna detruncari et in igne concremari*" (гідний відсікання і спалення).

У віршованому тексті спостерігається **синтаксичний паралелізм**, багаторазово повторюється форма "*iuro*" (я клянусь) (Carmina Burana, 13, 17, 19, 21), перераховуються імена античних богів "*iuro Musas novem*" (я клянусь

дев'ятьма Музами), "Ioveni" (Юпітером), "Phebum" (Фебом), "Martem" (Марсом), "Cupido" (Купідомом), цей повтор виконує саме підсилювальну функцію.

Перелік **оксюморонів**: "nox erit dies" (ніч стає днем), "labor erit quies" (праця перетворюється у відпочинок), "aqua erit ignis" (вода стає вогнем), "silva sine lignis" (ліс без дерев), "mare sine velis" (море без кораблів), "Parthus sine telis" (парфянин без стріл) – надає особливої виражальності і значущості прикінцевому слову про вірність.

Таким чином, любовні елегії вагантів наслідують елегії Овідія, запозичують у них сюжетні ситуації, окремі мотиви й образи, однак середньовісхні поети намагаються не просто відтворити класику, а надати класичному змісту нової ритмічної форми.

Любовна лірика вагантів часто пов'язана з картинами сільської природи: поети оспівують весну, пробудження природи. Весна і любов – давні фольклорні символи оновлення всього живого (Ходаковська, 2016b, с. 84). У вірші "Pavasaris dziesma" ("Весняна пісня") Архипіт Кельнський прославляє кохання, використовуючи **метафору** та її види, наприклад:

– **персоніфікацію**: "Йде весна, дівчата", "Гай, гай! На душі розмай! / Я згораю від кохання – світе прощавай!";

– **синестезію**: "палке кохання", "солодко лунає соловейка спів" (Висоцька, 2003, с. 386). Метафора в поета невимушена, легка. За її допомогою автор відображає своє світобачення, ставлення до навколишнього середовища. Його метафори стосуються основних аспектів буття людини: життя, природи, слова тощо. Зв'язок поезії і метафори підкреслює Н. Д. Арутюнова (1990), говорячи, що "само визначення поезії іноді дається через апеляцію до метафори" (с. 17).

Поряд з елегіями ваганти створювали **любовні поеми** – віршовані твори більш значного обсягу (до 300 віршів), які потребують тривалої рецитації та поєднують ліричний і розповідний початок. Зразки цього жанру, що ввійшли до складу таких творів: "Carmina Burana", – "Dum caupona verterem vino debacchatus" (Храм Венери) (Carmina Burana, 49), "Si linguis angelicis loquar et humanis" (Вірш побожний про любовне зцілення) (Carmina Burana, 50), "Anni parte florida, celo puriore" (Дебати Флори і Філіда) (Carmina Burana, 65), – приклад взаємодії поезії вагантів із новомовною куртуазною поезією.

Поема "Ave, formosissima" ("Слався, найпрекрасніша", 77 рядок) є одним із кращих зразків куртуазного релігійно забарвленого стилю. Релігійна символіка образу троянди становить основу віршованого тексту.

"Ave formosissima,
gemma pretiosa,
ave decus virginum,
virgo gloriosa,
ave mundi luminar
ave mundi rosa,
Blanziflor et Helena
Venus generosa!"

Слався, найпрекрасніша,
дорогоцінна ,як камінь,
слався, гордосте дів,
прекрасна діво,
слався, світло миру,
слався, троянда миру,
Бланзіфлор і Олено,
всеосяжна Венеро!

Звернення до коханої з багаторазовим повтором "ave" нагадує початок католицької молитви "Ave, Maria"; у цьому віршованому тексті з традиційними для літургійної поезії зворотами "decus virginum" (гордість дів), "virgo gloriosa" (славна дів), "lumen luminum" (світло світу), "Mundi rosa" (троянда миру (світу)) виявляються образи античних красунь – Олени та самої богині кохання Венери, а також згадується Бланшефлер, героїня лицарського роману "Blanziflor et Helena, Venus generosa!" (Carmina Burana, 32) (Бланзіфлор і Олени, Венери прекрасніше; "Estne ilia Helena vel est dea Venus?" (Carmina Burana, 56) – чи не Олена це або богиня Венера?) (Матерова, 2007, с. 128).

Таким чином, ця поема свідчить про зацікавленість вагантів – явищами новомовної поезії. Вона – зразок куртуазної поеми латинською мовою.

Любовна тематика представлена в поезії вагантів не тільки елегіями і поемами, але й малими фольклорними жанрами – *весняною піснею* і *пасторелю*. Більше ніж тридцять пісень "Carmina Burana" починаються "весняним" заспівом. Його традиційними складниками є такі мотиви, як: відхід зими, прихід весни, спів птахів, пробудження життя і природи. Заспіви хороводних пісень вагантів, наслідуючи естетику народних "веснянок", також називають весняну пору милою "gratum, jocundum", бажаною "optatum", радісною "cum gaudio", підкреслюють, що весна набирає силу, і протиставляють її зимі, наприклад:

"Ver redit optatum cum gaudio, Flore decoratum purpureo. Aves edunt cantus quam dulciter. Revirescit nemus, campus est amenus totaliter" (Carmina Burana, 100).	О весно, ти з нами, бажана, червоними квітами уквітчана! Пташки галасують так солодко! Ниви оживають, діброви розцвітають – так радісно.
---	--

Весняним пісням вагантів, як і народним, притаманна ідея оновлення й циклічності часу, про що свідчить наявність дієслів із префіксом "re-", які мають семантику "знову":

1) "red-eo" (йти назад, повертатися, від "eo" – йти), "ver redit" (весна повертається) (Carmina Burana 100), "aestas redit" (тепло повертається);

2) "reviresco" (знову зеленіти, знову розквітати), "reduco" (повертати), "se per odores reficiant" (весна повертає радість) (Carmina Burana, 100);

3) "reficio" (знову робити, відновлювати), "se per odores reficiant" (що знову насолодитися ароматом) (Carmina Burana, 100);

4) "reduco" (повертати), "ver reducit gaudia" (весна повертає радість) (Carmina Burana, 106);

5) "recedo" (йти назад, відступати), "nunc recedlt hyemis sevicia" (нині відступає люта зима) (Carmina Burana, 106);

6) "reddo" (відгукуватися, повертати), "sementiva reddunt viva" (повертаються до життя посіви).

Зберігається і властивий народній пісні паралелізм картин із життя природи і картин світу людських взаємин: розквітає природа і разом з нею в серці розквітає любов, наприклад: "*Totus floreo!*" (Carmina Burana, 140) (весь я розцвітаю!), протиставлення весни і зими тотожне протиставленню юності і старості. Оспівування молодості в хороводній пісні сходить до концепції самого дійства: танець починається із запрошення "*Tempus est iocundum, o virgines! / modo congaudete, vos iuvenes!*" (Славна пора, о дівчата! / Радійте разом ви, юнаки!) (Carmina Burana, 140), тільки молодість і готовність до кохання є перепусткою до хороводу, старості тут не місце. У хороводі юність, любов і весна беруть верх над старістю, ревностями, зимою (Андреев, 1989, с. 55). Зберігаючи метрику і типові мотиви народної весняної пісні, ваганти додали у свої твори елементи шкільної латинської "вченості".

Щодо жанру *пастурель*, то його традиційно співвідносять із системою жанрів середньовічної куртуазної поезії, насамперед з ім'ям провансальського поета Маркабрю (1150 р.). Пастурель представляє сцену зустрічі героя, здебільшого лицаря, з погляду якого викладаються події, і пастушки, яку він намагається спокусити. Генезис пастурелі пов'язують як із фольклором, так і з літературним матеріалом (античною еклогою) (Матюшина, 2011, с. 356 – 358). Дослідники рукопису "*Carmina Burana*" зафіксували такі зразки жанру, як: "*Vere dulci mediante*" (Carmina Burana, 120), "*Estivali sub feivore*" (Carmina Burana 52), "*Exit diluculo*" (Carmina Burana, 63). Текстовий аналіз показує, що в цілому ваганти відтворюють традиційну для пастурелі сюжетну схему.

Так, пастурель починається природним зачином, зображальні події неодмінно співвіднесені з весняною або літньою порою, обов'язковим фоном виступає природа, наприклад:

*"Estivali sub feivore
quando cuncta sunt in flore
totus eram in ardore.*

*Sub olive me decore,
estu fessum et sudore,*

detinebat mora" (Carmina Burana, 52).

У розпалі було літо,
у пишності сонячного світла
вся земля одягнена в квіти.
Серце билось без заборони,
відпочивав я цією порою
під великою оливою.

Новаторство в цьому жанрі виявилось на рівні форми: пастурель вагантів має оригінальне наскрізне римування і особливу строфу. Крім того, новим і у весняній пісні вагантів, і в пастурелі стає звучання традиційних фольклорних мотивів на латині, мовою книжної культури, а також привнесення в тексти окремих елементів шкільної латинської "вченості" (книжних порівнянь і клішованих образів, наприклад, Венера, Купідон, Паріс, Флора та ін.). У цілому малим жанрам любовної поезії вагантів – весняній пісні і пастурелі – притаманне поєднання традиційного жанрового тону з новаторськими пошуками у сфері строфіки (трансформація секвентної строфи в пастурелі) та зверненням до елементів "ученої" стилістики.

"Ученим", елітарним жанром, який розвивався у вагантів, вважається "*Fabula Heroica*" ("Антична поема"). Її появі передували різноманітні сюжетні

вірші латинською мовою, що створювалися в середні віки в монастирському середовищі приблизно за півтора-два століття до овідіанського відродження. Сюжети цих віршів беруть початок у народних казках і анекдотах, наприклад, знаменитий сюжет про снігову дитину "*Advertite, omnes populi*" (Ziolkowski, 1998, с. 14), про брехуна, що зумів за допомогою хитрощів одружитися з царською дочкою "*Mendosam quam cantilenam*" (там само, с. 15), про священника, який опинився в ямі разом із вовком "*Quibus ludus in animo*" (там само, с. 35), або переказ епізоду із життя св. Василя Кесарійського "*Quisquis dolosis antiqui*" (там само, с. 30). Стиль цих творів відрізняється простотою, а форма найчастіше є секвентною.

Ваганти надають перевагу класичним **епічним сюжетам** (руйнуванню Трої, Енею і Дідоні та ін.), зберігаючи при цьому античний колорит. Якщо автори новомовних творів зображують учасників Троянської війни як середньовічних лицарів, то ваганти уникають включення до тексту "античної" поеми реалій сучасності. Метрика в поемах неоднорідна: одні тексти наслідують античному метру "*Pergama flere volo*" (Carmina Burana, 152), "*Fervet amore Paris*" (Carmina Burana 153), інші створюють античний сюжет середньовічними ритмічними розмірами, що додають тексту динамізму, підкреслюють гострий драматизм подій "*Troiae post excidium*" (Carmina Burana, 149), "*Superbi Paridis leve iudicium*" (Carmina Burana, 150), "*O decus, pro Lybie regnum*" (Carmina Burana, 151). Новаторським стає принцип розробки відомого сюжету: відсутній послідовний виклад подій, замість нього представлений калейдоскоп яскравих епізодів.

"Античні" поеми відрізняються спрямованістю на вузьку аудиторію освічених цінителів, на що вказують покликання на книжну традицію, чимало цитат і натяків, залишених без коментарів, ймовірно, тому що слухачі добре знайомі з першоджерелом.

Наприкінці XIII ст. лірика вагантів занепадає, але її традиції вплинули на подальший розвиток куртуазної та міської літератури. У наш час поживавився інтерес до вічно молоді поезії співців свободи і радощів життя, тим більше, що в середовищі вагантів виникло чимало студентських пісень, зокрема, деякі строфи із широковідомої "*Gaudeamus igitur*".

Кожен із названих вище поетів-вагантів має своє яскраве творче обличчя. Дослідник лірики вагантів М. Л. Гаспаров надає образну порівняльну характеристику творчості цих поетів: "Примаса найлегше увявити собі читачам віршів у таверні, Архипіта – при дворі, а Вальтера – на кафедрі проповіді" (Гаспаров, 1975, с. 412).

Поезія вагантів, хоч тісно пов'язана з різноманітними літературними традиціями, дивує своєю емоційністю, близькістю до життя, оригінальністю світобачення і світорозуміння. Ваганти істотно розширили рамки сучасної їм поезії. Вони не лише внесли в неї новий зміст, але і збагатили її форму. Їхні вірші відрізняються виразністю, витонченою римою, якої не знало до них середньовічне поетичне мистецтво. Велика щирість і лірична задушевність переплітаються в них із гнівними закликами проти моральної скверни сучасного світу. Героєм лірики мандрівних школярів уперше стала жива конкретна людська особистість. Це було великим здобуттям німецької поезії.

Однак віршовані тексти вагантів вийшли за межі середньовісньої літератури: їхні ритми, мелодії, той "мандрівний дух", про який писав С. Єсенін, прижився у світовій поезії, стали їхнім невід'ємним складником.

2.7. Характеристика лексико-синтаксичних особливостей віршованих текстів містичної лірики

У середні віки слово "містичний" було прикметником і вживалося лише для характеристики типу теології. Середньовіччя не знало іншої містичної теології, окрім праць Ареопагіта, де містичне розуміється як дещо приховане: приховане Богом і в Бога. Містична теологія була методом, шляхом, що відкриває шлях до Бога (Libera, 1994, 1996).

Німецька середньовісна містика – термін, який позначає корпус віршованих текстів німецькою мовою, написаних в епоху Пізнього середньовіччя. Цей термін увів у 1831 році учень Гегеля Карл Розенкранц. Розквіт німецької містики пов'язаний з іменем Мейстера Екхарта, теолога-домініканця, діяльності якого передувала так звана "жіноча містика", у "центрі якої знаходиться зустріч Бога і душі, представлена через шлюбну лексику "Пісні Пісню" ("Пісні Пісень") (Гуревич, 2000, с. 255). Мейстер Екхарт має типові переконання про абстрактне, задумливе: "*minne nimet bekam unter Einem velle, under einem kleide*" (Божу любов отримують від хвилі, від убрання); "*vernunftlicheit nimet got, als er in ir bekant ist*" (Бог бере розум, якщо він вам відомий) (Dhondt, 1991, с. 200 – 330). Недарма його вважають найбільшим європейським містиком. Екхарт не тільки продовжив традицію, а й започаткував нову епоху в історії християнської містики.

Нагадаємо, що з IV до XII ст. містична практика передбачала відхід від світу, тобто чернечий спосіб життя. Уважалося, що наблизитися до Бога, відчути Його присутність можливо лише в пустелі або монастирській келії. Прагнучи до Бога, містик майже знаходив втрачений рай, повертався в стан, в якому перебував Адам до гріхопадиння. Послідовниками М. Екхарта вважаються *Heinrich Seuse* (Генріх Сузо) і *Johannes Tauler* (Йоганн Таулер).

Німецька містика стала матір'ю Реформації, вона розвинула ті думки, з яких Реформація черпала свої сили. Погляди німецької містики зводяться до того, що метою є людина в тотожності з божеством. У тому світі, в якому душа пізнає Бога, вона сама є Богом, і пізнає вона Його тією мірою, в якій вона вже є Бог. Але це пізнання не розумне мисленням; у ньому Бог ніби споглядає самого себе в нас. Тут висловлюється думка про те, що індивідуальність – це гріх. Зречення своєї особистості, свого знання і своєї волі та чисте споглядання Бога становлять вищу добродісність: усі зовнішні справи – ніщо, існує одна тільки "справжня справа", внутрішня справа, – віддати самого себе, своє "я" Богу. У цій системі думок приховане внутрішнє протиріччя: будучи зобов'язаною своїм походженням індивідуалізму, німецька містика водночас спрямовує свою проповідь проти нього.

Однак уже Мейстер Екхарт розумів, що з такими принципами можливо релігійно відчувати і споглядати, але неможливо релігійно і морально діяти. З цієї причини він допускав і зовнішню діяльність, хоча єдине завдання полягало

в тому, що релігійна сутність душі просвічується крізь зовнішні дії, як іскра божественної діяльності. Отже, ці дії залишаються для нього тільки зовнішнім символом настрою.

У працях містиків формуються основи теолого-філософської німецької прози, що спиралася на твори представників схоластичної середньовічної філософії німецькою мовою (Гухман & Семенюк, 1983, с. 96).

Німецькі містики створили свою особливу мову для того, щоб передати досвід спілкування з потойбічним. Однак вони не могли відобразити переживання за допомогою цієї мови. Для цього їм потрібна мова апофатики або мова мовчання. "Я хочу про Бога мовчати", – писав М. Екхарт (Екхарт, 2001, с. 194).

Для мови містиків характерні лексичні одиниці, які позначають поняття вищих, абстрактних явищ філософії ("*infliegen, infliezung, influzi*"), а також численні кальки з латинської мови із суфіксами "-unge" (лат. "-tas"), "-heit" ((-tio), "*empfangung*" (*acceptio*), "*zuoglichung*" (*adaequatio*), "*unberingelung*" (*circulation*), "*sinlichkeit*" (*sensualitas*), "*wesentlich*" (*essentialias*) (Гухман & Семенюк, 1983, с. 96).

Абстрактні іменники із суфіксом "-heit" притаманні творам схоластиків, наприклад: "*gotheit*" (*Gestalt, Wesenheit Gottes*), "*cristenheit*" (*Art, Gestalt des Christen*), "*menschheit*" (*Weise des Menschen*) (Scheske, 2011, с. 4).

До XIV ст. мовою церкви у Німеччині була лише латина, якою здійснювалося богослужіння і писалися богословські трактати. Мейстер Екхарт був одним із перших, хто намагався представити свій досвід спілкування з Богом німецькою мовою. Містичні твори відрізнялися від інших творів Середньовіччя (коментарів Біблії, трактати, проповідей тощо) своєю самобутністю і самостійністю. Деякі жанри залежали безпосередньо від латинських зразків, тоді як містичні автори, навпаки, передавали свої особисті переживання містичного досвіду. Відомо також, що перші переклади містичної літератури з латини з'явилися тоді, коли вона вже була повністю сформована народними мовами.

Мейстер Екхарт належав до богословської школи Альберта Великого і Фоми Аквінського. Але не можна сказати, що Екхарт був безпосереднім учнем цих богословів, оскільки, володіючи прийомами схоластики, він виявився далеким від її системи раціональної аргументації, дозволяючи собі вільне, творче, індивідуальне філософствування. Тут перше місце посідають не раціональні і розсудливі аргументи, а особистий релігійний досвід, досвід інтуїтивного пізнання Бога, що відкривається в *unio mystica*, містичному, таємному єднанні з Божеством. Тут ідеться про деяку поетичну рефлексію, яка є методом богословської містики. "Да буде все єдине; як Ти, Отче, у Мені, і я в Тобі, так і вони да будуть у нас єдині" – говорить Господь, і Екхарт сприймає це як заклик до містичної єдності. "Як Бог у мені, так і я у Бога" – така формула містики (Шилов, 2007, с. 83).

Віршовані тексти Екхарта написані не для створення системи, а "випадково", мають характер бесіди і не піклуються про точність формулювання. Для Екхарта головним є не повідомлення будь-якої інформації, а спричинення певного переживання. Безпосередня реакція слухача для містика важливіша, ніж чіткість дефініцій і раціональність мислення, оскільки мовлення для нього є лише засобом.

Діяльність Екхарта була надзвичайно важливою для філософського і релігійного життя Німеччини. До нього панувала схоластична наука, а ідеалом релігійного життя були гарні справи під безпосереднім наглядом Церкви. Зі свого боку, містичне споглядання схилялося до квієтизму (апатичної покірності божественній волі) і не могло відмовитися від пантеїзму неоплатоників. Він подолав цю обмеженість, створив німецьку філософську мову, поєднавши глибину філософської думки із силою і оригінальністю фантазії. Усе зазначене вище стало причиною подальшого розвитку філософії.

Біля витоків містичної традиції німецькою мовою були поема "*Tochter Sion*" ("Дочка Сіона") Лампрехта Регенсбурзького ("*Lamprecht von Regensburg*") і книга містичних відвертостей Мехтільди Магдебурзької "*Das fließende Licht der Gottheit*" ("Струменіюче світло Божества").

Про авторів обох творів відомо не дуже багато. Так, Лампрехт Регенсбурзький – францисканський проповідник, жив у Німеччині наприкінці XIII ст. В юності він відвідував церковну школу і добре знав латину. Однак познайомився з регенсбурзькими міноритами і через деякий час вступив до їхнього ордену. Лампрехт Регенсбурзький написав дві поеми німецькою мовою: "*Tochter Zion*" ("Дочка Сіона") і "*Leben des heiligen Franziskus*" ("Життя святого Франциска") (Regensburg, 1880). Обидва твори є переробкою латинських текстів.

Так, "Дочка Сіона" заснована на латинському трактаті "*Filia Sion a deo aversa*". Отже, перед Лампрехтом стояло завдання адекватно перекласти німецькою мовою містичні формули, які були написані латинською мовою. Точний час, на який припадає його творчість, не вдається відновити, проте Карл Вайнхольд припускає, що це були 1240 – 1250 рр. (там само, с. 8). Відомо, що автор знав світську куртуазну і церковну містичну літературу і застосовував обидва типи засобів у своїх поетичних творах.

Слід зазначити, що поема Лампрехта є цілісним віршованим текстом із послідовною сюжетною лінією. Так, у "Дочці Сіона" Лампрехта часті випадки, коли автор закликає свою аудиторію слухати, наприклад: "*Nu hoeret ouch waz Spes seit!*" (там само, с. 358) (Тепер послухайте також, що сказала Шпес), "*Hoeret waz sie dâmit tuo!*" (там само, с. 462) (Послухайте, що вона з цим зробила!). Такі звернення до слухачів типові і для середньовічної куртуазної літератури, як зазначає Аннет Вольфінг (Volfing, 2004). Вони слугують для того, щоб звернути увагу і передати слухачеві містичні знання. Схожі контексти трапляються і в прямій мові персонажів, наприклад: "*ei edel herre, schoene frowe! / Nû sih selbe unde schowe, / wie der lîp gedîhet*" (Regensburg, 1880, с. 411) (Шляхетний пане, прекрасна пані! / Подивися сам і спостерігай, / як тіло в такий стан приходять). Очевидним є те, що персонажі, звертаючись один до одного, говорять тільки про зорове сприйняття, а автор, звертаючись до публіки, про слухове. На цій підставі можна припустити, що Лампрехт, можливо слідуючи куртуазній традиції, призначав свою поему для виголошення перед публікою, а не для читання про себе.

У "Дочки Сіона", незважаючи на надзвичайно обмежений матеріал, можна виділити два основних типи закликів до сприйняття: внутрішньосюжетні діалоги персонажів і авторську мову, звернену до аудиторії. Специфічним для другого

типу є слухове сприйняття, тоді як для першого, навпаки, зорове. Стосовно дієслів, що позначають слухове і зорове сприйняття, Лампрехт використовує лише три – "hoeren" (слухати), "sehen" (бачити), "schowen" (дивитися, споглядати).

У синтаксичних структурах автор унаслідок обмеженості прикладів використовує тільки наказовий спосіб і форми як однини та множини. Доцільно вказати, що в наказовому способі множини Лампрехт уживає форму "hoeret". Це пов'язано із ще не усталеною в XII – XIII ст. формою наказового способу в множині. Якщо для однини германські мови мали особливу форму, то для множини використовувалися закінчення індикатива теперішнього часу третьої особи множини і опатива теперішнього часу другої особи множини (Жирмунский, 1965, с. 221 – 222, 235 – 238). Лампрехт надає перевагу саме другому варіанту.

Про *Мехтільду Магдебурзьку* (*Mechthild von Magdeburg*) відомо мало, однак її життя можна прослідкувати на основі її власних зауважень у тексті "Струменіюче світло Божества" і за короткими вказівками укладача латинського перекладу (Ганіна, 2014, с. 273). Вона походила зі знатної і благочестивої родини, отримала добру освіту, на яку потужно вплинула куртуазна традиція, що відображено в її стилі. Мехтільда Магдебурзька пише, що не знала латині, але це, можливо, було способом підкреслити відсутність богословської освіти. Перше видіння вона пережила у віці дванадцяти років, а пізніше стала бегінкою ("begine") в Галле або Магдебурзі. *Бегінки* – це жінки, що приєдналися до громади благочестивих дівчат і вдів, які присвятили себе Богові, але не віддалилися до монастиря. Такі жінки називалися в історичних джерелах "*mulieres religiosae*" (благочестиві дружини), за домініканським статутом жили в миру, зазвичай у так званих будинках бегінок або дворах бегінок – особливих спорудах здебільшого обнесених стіною і відокремлених від мирського життя як внутрішньо, так і зовні. У цих дворах могли проживати як черниці, так і мирянки. До кінці життя Мехтільда перебувала при монастирі в Гельфті.

У "Струменіючому світлі Божества" авторка прагнула записати свої бачення і знайти адекватне вираження своїх переживань, при цьому застосовувала способи вираження, що належали як до куртуазної, так і до церковної літературної традиції. Її твір складається з великої кількості не пов'язаних змістовно і сюжетно розділів. Це можуть бути і ліричні розділи, і опис видінь або повчань, звернених до різних людей. Така відмінність у побудові тексту відображається в змісті та в закликах до сприйняття (Белькинд, 2015, с. 70). У "Струменіючому світлі Божества" закликами до сприйняття є внутрішньосюжетні діалоги персонажів і авторське мовлення, звернені до аудиторії. До того ж випадки і слухового, і зорового сприйняття (кількісно) приблизно однакові.

Часто трапляються контексти, коли Бог звертається до душі (як персонажа оповідання) або до Мехтільди (як до авторського "Я" оповідання). Подібні приклади здебільшого ґрунтуються на образності та метафориці "Пісні Пісень", особливо якщо адресатом є душа, наприклад: "*Liebu tube, nu hoere mich!*" (Magdeburg v. M., 1869, с. 50) (Люб'язна голубко, тепер послухай Мене!) (Пор.: "Відчини мені, сестро моя, о моя ти подруженько, голубко моя, моя чиста"

(Пісні. 5.2)). Тут переважає слухове сприйняття. Зорове сприйняття виявляється тільки один раз. Однак цей приклад досить цікавий, оскільки містить заклик спочатку по-латині, а потім повторений німецькою мовою:

" <i>Vide me, sponsa! Sich,</i>	Почекай мене, наречено!
<i>wie schoene min ovgensint,</i>	Дивись, які прекрасні очі мої,
<i>wie reht min munt si,</i>	які справжні уста мої,
<i>wie fürig min herze ist,</i>	яким палючим є серце моє,
<i>wie geringe min hende sint,</i>	які вмілі руки мої,
<i>wie snel min fuessesint, und folge mir!"</i>	які швидкі ноги мої, і йди за мною!

(Magdeburg v. M., 1869, с. 50)

При цьому сприйняття повинне бути спрямоване як на речі, що досягаються візуально (прекрасні очі), так і на аспекти, які передбачають оцінку, а не тільки споглядання (вправність рук, правота вуст). Крім того, латинська фраза на початку вводить у стилістику "Пісні Пісень" (пор.: "*Vulnerasti cor meum, soror mea, sponsa*" (Забрала ти моє серце, сестро моя, наречено!) (Пісні. 4.9)) і задає певний контекст для сприйняття іншого тексту. Це справляє ще більший ефект, оскільки з неї починається розділ.

У Мехтільди трапляється велика кількість дієслів на зразок "*hoeren, sehen, ansehen*" (дивитися на щось), "*umbsehen*" (оглядатися) і латинські дієслова "*video*" (бачити) і "*exaudio*" (почути, розчути), які використовуються в цитатах із Біблії для привнесення певної стилістичної маркованості. Також авторка вживає описову конструкцію "*tû uf din blinden ovgen*" (розплющ свої сліпі очі) (Белькинд, 2015, с. 71). Проте, в Мехтільди функціонують конструкції з модальним дієсловом "*sollen*" (слідувати, бути належним) і дієсловом "*manen*" (вказувати, веліти).

У "Струменіючому світлі Божества" використовуються форми як однини, так і множини, але Мехтільда надавала перевагу індикативу теперішнього часу третьої особи множини "*hoerent*". Особливістю твору є установка на усну авторську мову. Коли Мехтільда закликає свою аудиторію до зорового сприйняття, то її об'єктом є не авторська мова, а, наприклад, серце людини або стан справ у монастирі.

Мова Мехтільди, особливо її лексика, ґрунтується на певній традиції, поза якою її не можливо зрозуміти. Але сама ця традиція не єдина, вона істотно змінюється в містичній літературі. На мову Мехтільди вплинули схоластика, лицарська поезія, особливо лірика (мінезанг) та духовна поезія (Eggers, 1965, с. 199). Водночас у мові Мехтільди поєднані воєдино всі ці джерела, про що свідчить багата на метафорику її мова.

Розгорнутим дослідженням німецьких містиків був твір "Мова німецької містики у Середньовіччі у творі Мехтільди Магдебург" Грети Люєрс, у якому вона докладно та глибоко проаналізувала мову містиків і вказала на характерну ознаку містики – **метафору**. Улюблені метафори містичної літератури пов'язані із світлом і вогнем, що втілюють божественне начало, наприклад:

"*strâlen der heiligen drivaltekeit*" (промені Святої Трійці) (175, 4 рядок) (Vollmann-Profe, 2010);

"*gewundet ûf den tot mit dîner fiurigen minnestrâle*" (смертельно поранений вогняними променями твого кохання) (50, 12 рядок) (там само, 2010);

"*sie werden geheiligt und gekleret als die spielende sunne*" (вони освітлюють і сяють як грайливе сонце) (243, 21 рядок) (там само, 2010);

êwiger "brunne der gotheit" (вічний вогонь божества) (116 рядок) (там само, 2010);

"*ein ûzvliessende brunne*" (бездонний колодязь як символ нескінченності) (158, 11 рядок) (там само, 2010).

Новизна метафоричних висловів про містику полягає в тому, що автори вживали їх для опису ситуацій, подій і процесів містичного душевного переживання, емоцій; слова в таких висловах набували нове значення. Значна частина метафор була взята з містичних традицій та використовувалася містиками в цих комбінаціях уперше. Наприклад, поєднання із словом "*adel (edel)*" та іншими складними словами: "*adelar*" (знатний), "*ader*" (вена), "*atem*" (подих), "*berc*" (гора), "*bluome*" (квітка); "*brunnen*" (колодязь), "*bach*" (струмок), "*quel*" (джерело), "*fonteine*" (фонтан); "*brennen*" (горіти), "*viur*" (вогонь), "*vunke*" (іскра), "*hitze*" (спека; запал, завзяття); "*geburt*" (народження), "*gebern*" (народжувати), "*fruhtbære*" (родючий), "*swanger*" (вагітна), "*kintbet*" (колиска), "*brut*" (наречена), "*gemahl*" (чоловік), "*dunsterheit*" (темрява), "*vinsternisse*" (темрява) (Wellbery, Ryan, Gumbrecht, Kaes & Koerner, 2007, с. 230 – 256).

Повнота і точність описаних понять відповідає актуальному стилю сповненої життям містичної мови, яка розвивалася завдяки поетиці та риторичі. Уже в Мехтільди Магдебурзької вповні спостерігаємо епізоди паралельних і протилежних речень. Мейстер Екхарт використовує нові технічні прийоми для того, щоб правдивіше і переконливіше висловити бажану думку. Парадокс на мові містиків – відповідність у вираженні (В. В. Левицький, 2007, с. 126 – 129). Чіткіше це явище виявляється тоді, коли наведені протилежності виражають незвичайні думки, мову та мовлення. Для Мехтільди Магдебурзької парадокс полягає в бажанні до любові, до задоволення як і до пораненої любові, так і до смерті. Мейстер Екхарт вважає, що суть парадокса в передачі повідомлення за допомогою мови.

Історія містичного слова є цілісним складником історії мови, що охоплює стилістичні форми вираження. Містична мова цікава тим, що при її аналізі вирізнішою стає комбінація з особливостями переживання мовця. Вислів "*lier unde leit*", характерний для віршованих текстів мінезингерів, трапляється також у Мехтільди. Зв'язки з лицарською культурою розкриваються також у різному поєднанні слова "*hov(e)*" (Hof), "*hovereise* (Reise an den Hof), *ze hove senden* (an den Hof senden), *ze hove dienen* (am Hof dienen), *ze hove gân* (auf den Hof gehen); *hovzucht* (Wolgezogenheit, wie sie bei Hofe gilt), *hovesprache* (Hofsprache)" (7, 8; 104, 22; 110, 13; 110, 21; 155, 33 рядки) (Vollmann-Profe, 2010).

Динаміка як основний складник мови містиків передається дієсловами "*schînen, vliuzen, jagen*" і трапляється в переносному значенні "*brennen, bliuen*" (Lüers, 1926, с. 136). Дієслова "*ezzen, sîgen, schmecken*" використані як метафори. Продуктивними в мові Мехтільди Магдебурзької є іменники із суфіксами "*-keit*", "*-heit*", "*-ung*", "*-nisse*": "*bakantnisse*" (Erkenntnis), "*ziugnüsse*" (Zeugnis), "*geheimnis*" (Geheimnis).

Твори Мехтільди багаті на субстантивовані інфінітиви та інші частини мови, що позначають абстрактні поняття: "*daz nicht*" (ніщо), "*daz iht*" (дещо), "*daz sîn*" (існування), "*das al*" (всесвіт), "*ein minnen*" (кохання). Тут наявні прикметники на "*-lich*", "*unbegrîfelich, unsprechelich, unseelich, unbegriffenlich, minneklich, untötlîch*" (незрозумілий, немовний, небездушний, любовний, не смертельний).

Крім того, у поемах Мехтільди функціонують запозичення з латини. Мовний талант черниці допоміг їй оволодіти певними абстрактними теологічними поняттями рідною мовою, наприклад: "*einunge, bruchunge, genugekeit, gottheit, unwirdekeit*" (Гухман & Семенюк, 1983, с. 99) (об'єднання, руйнування, достатність, божество, незаперечність).

Слово "*minne*" поширено в містичних текстах: "*minnebote, minnebrief*" (любовний лист), "*minnebuoch*" (книга кохання), "*minnegrif*" (розуміння любові), "*minnespil*" (любовна гра), "*minnewort*" (слово кохання), "*minnewund*" (любовна рана), "*minnezeichen*" (любовні знаки) (Ehrismann, 2008, с. 23 – 68).

Певний вплив на мову німецької містики справив і францисканець Давид Аугсбурзький (*David von Augsburg*), про життя якого відомо дуже мало. Чимало в його лексиці збігається з пізнім словником німецьких містиків, наприклад: "*substantia, créatûre, natûre, begrîfen, ursprunc, fluz, fliezen, ergiezen*" (Substantiv, Kreatur, Natur, begreifen, Ursprung, Fluss, fließen, ergießen) (Eggers, 1965, с. 190).

Мова традиційної словесності характеризується наявністю поетичної функції. На думку Р. О. Якобсона (1975), її суть полягає в "спрямованості на повідомлення, як таке, зосередженні уваги на повідомленні задля нього самого" (с. 221). Згідно з цим дослідником, поетична функція домінує насамперед у мові поезії. Однак "загальна переоцінка мовлення і всіх її компонентів" (там само, с. 228) як вияв поетичної функції мови має місце і в мові духовно-богословської традиції. "Повторювання, обумовлене застосуванням принципу еквівалентності до послідовності як невід'ємна й істотна особливість поезії характеризує не тільки поезію у вузькому розумінні, але й традиційну мову містики та духовного повчання" (Бондарко, 2014, с. 306).

Образність, метафоричність, поетичність, наявність абстрактних понять, своєрідний ритм – основні риси мови німецьких містиків, що, незважаючи на простоту і невігядливість, формують високий стилістичний пласт. За мовною майстерністю і змістом їхні твори є найкращими зразками середньовісньонімецької прози.

Таким чином, традиційну мову можна визначити як підсистему природної мови, якій притаманні ознаки природної мови. Це насамперед лексика і граматики (Клейнер, 1999). Курт Ру звернув увагу на різницю між мовою містики (*Sprache der Mystik*) і містичною мовою (*mystische Sprache*). На його думку, мова містики – це мова текстів, яку ми, виходячи із змісту, визначаємо як містичну, тобто специфічні особливості цієї мови, все те, що можна назвати власністю містики. Це стосується словника, а також словотвору з усіма його формами, стилем і синтаксисом, наприклад: "*begreifen, Eigenschaft, Verständnis, Eindruck, Einfluss, Einkehr, Zufall, einleuchten*" та ін. Мова містики майже не містить іншомовних слів, але користується кальками латинських висловів.

Особливе місце у вивченні поетичної мови німецької містики посідають нові дослідження *метафорики*, що підтверджують теоретичні положення А. М. Хааса, В. Хауга на текстовому матеріалі, з одного боку, і можливості модифікованої інтерактивної теорії метафори (*Interaktionstheorie*) – з іншого. Це роботи С. Кьобеле (Köbele, 1993) і М. Егердінга (Egerding, 1997), присвячені образно-метафоричній системі Мехтільди Магдебурзької. Значна увага до метафорики пояснюється тим, що в містичному мовленні метафора слугує основним, але не єдиним засобом зображення Бога, способом спілкування з ним.

Отже, процеси в становленні мови німецької містики відбувалися у взаємодії з латиною. У Середньовіччі містичне розумілося як щось приховане: приховане Богом і в Бозі. Містична теологія була методом, шляхом, який відкриває доступ до Бога. Заслуга Майстера Екхарта полягає в тому, що він був одним із перших, хто спробував висловити свій досвід спілкування з Богом народною німецькою мовою. Понад те, містики займалися створенням штучної мови. Із цим пов'язана розмаїтість мови містиків у релігійних написах ще не відомої одухотвореності, яка насамперед була досягнута завдяки пануванню абстрактної лексики. У містичних написах є абстрактні утворення, які більше концентруються на духовних процесах, пов'язаних із Богом.

Лексика і синтаксис віршованих текстів містичної лірики свідчать про зміну функціональної специфіки німецької літературно-писемної мови і про виникнення нової стилістичної і жанрової його диференціації, про поповнення вокабуляра німецької мови. До мовних чинників формування поетичних норм віршованих текстів поетів-містиків належить наявність особливої мови мовчання, абстрактної лексики, запозичень із латини, метафоричних конструкцій тощо.

ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ

1. Поетична норма німецьких віршованих текстів середньовісньонімецького періоду визначається на тлі загальної мовної норми як реалізації образного, переносного значення слова. Говорити про виникнення поетичної норми віршованих текстів у цей період розвитку німецької мови не можна, оскільки літературна німецька мова була поліфункціональною і стилістично диференційованою, яка зберігла здатність до територіального варіювання. Вона ґрунтувалася на локальному членуванні усної мови, була різноманітною, на всіх мовних рівнях мала тенденцію до варіювання мовних засобів, що значно посилювало нестабільність її системи. Середньовісньонімецька мова не є літературною німецькою мовою, але віршовані тексти цього періоду свідчать про намагання поетів Середньовіччя створити надрегіональну мову, яка в процесі свого розвитку досягла статусу літературної.

2. Поетичну норму німецьких віршованих текстів середньовісньонімецького періоду ми розглядали з урахуванням зовнішньолінгвістичних і внутрішньолінгвістичних чинників. У процесі дослідження встановлено такі зовнішньолінгвістичні чинники формування поетичних норм віршованих текстів середньовісньонімецького періоду:

хрестові походи, східна колонізація, відсутність єдиного політичного центру, вибір короля на один рік і на один день, слабкість імперської влади, отримання містами статусу вільних міст, залежність селян від світських і духовних феодалів, виникнення університетів, соборних і монастирських шкіл, вплив церкви та релігії на громадську і розумову діяльність людини, наявність різноманітних ідеологічних і естетичних форм епохи, вплив французького лицарського роману, інтерес до античності, до людської психології, економічна стабілізація, культурний вибух XII ст. тощо.

3. Для мови віршованих текстів Середньовіччя типовими є *діалект*, окремі *наддіалектні форми усного мовлення*, "мови спілкування" (*Verkehrssprachen*), оброблені літературні форми мови. Найбільшого розквіту куртуазна поезія досягла на півдні Німеччини, де південнозахідний варіант (на основі алеманського діалекту) став особливим, його намагалися наслідувати інші поети. *Наддіалектний варіант німецької мови* сприяв утворенню німецької літературної мови, виникненню лицарської поезії (віршованій лицарській роман і міннезанг). Середньовічні поети-міннезингери прагнули до того, щоб мова їхніх творів була зрозуміла в різних частинах Німеччини, тому вони уникали вживання у своїх віршованих текстах, які виконувалися у вигляді пісень, яскраво виражених діалектних форм. В основу наддіалектного варіанта німецької мови, що використовувався в лицарській поезії, були покладені південнонімецькі (алеманський і баварський) діалекти. Крім того, у цей же період функціонував ще один – північнозахідний (рейнський) центр поетичної культури й мови. Отже, єдиної літературної мови в середньовічній Німеччині, а отже, і поетичної норми, як і раніше, не існувало. Наддіалектні тенденції виявилися також у сатиричних і дидактичних віршованих текстах ("Лис Рейнхарт", "Фермер Хельмбрехт"), у шванках Штрікера. У стилістичному плані ця література не єдина та різнопланова за ідейними й естетичними засадами. Загальним для цих віршованих текстів є канони класичної лицарської поезії та стилістично знижена мова. У сатиричних віршованих текстах відсутній суворий добір засобів, що характеризував лицарську поезію. Сатиричні та дидактичні віршовані тексти пов'язані з різними територіями південнонімецького регіону, а їхнє стилістичне зниження спричиняло появу у віршованих текстах розмовної лексики та окремих територіально маркованих мовних особливостей. Фонетичний аспект характеризується наявністю локальних явищ.

4. Основою для становлення і розвитку поетичних норм віршованих текстів стала мовотворчість відомих поетів середньовісньонімецького періоду. Поети Середньовіччя уникають забарвлених діалектних слів, висловів і форм, орієнтуються на південнонімецькі діалекти (*Oberdeutsch*), які в цей період завдяки політичним, економічним і культурно-історичним процесам були доміантними. З іншого боку, південнонімецькі поети, зокрема алеманські й баварські, уникають діалектних форм. Єдина писемна норма пов'язувала всі німецькі діалекти, надаючи їм ще більшої стійкості порівняно з давньовісньонімецьким періодом, коли кожен діалект керувався власною писемною нормою. У цей час з'являється так звана "класична німецька мова". Єдиної норми літературної

мови, яка б стояла над діалектними відмінностями, не було створено, хоча можна прогнозувати існування загальної мови народності, яка полягала в єдності граматики й лексики, в єдності внутрішніх законів розвитку, що поєднували всі діалекти. Середньовісньонімецький період став завершальним етапом у розвитку німецької народності (*Nationalitätssprache*).

5. Німецька мова в епоху розквіту феодальної культури XII–XIII ст. починає використовуватися не тільки в релігійній, але й у світській художній літературі, розвиток якої спричинений у цей період здебільшого розквітом лицарства. Лицарська література характеризується відносною стилістичною єдністю, незважаючи на незначні внутрішні стилістичні диференціації. Якщо класичний лицарський роман створювався на суворому відборі мовних явищ із нейтральним і високим стилістичним забарвленням, то лірика виступала у двох стилістичних різновидах – народному і куртуазному, синтез яких здійснюється лише в творчості видатного мінезингера В. фон дер Фогельвайде. Найкращі з віршованих текстів записувалися, запам'ятовувалися, і в такий спосіб формувалася *замкова, лицарська або куртуазна література*. Найвищі досягнення куртуазної літератури – *лицарський роман і куртуазна лірика*, а найвищі здобутки куртуазної лірики – творчість *провансальських трубадурів і німецьких мінезингерів*. Трубадури створили неперевершені зразки середньовічної лірики, винайшли риму, розробили традиційні та створили нові ліричні жанри: альбу, баладу, канцону, сирвенту, пасторелу, плач і тенсону. Придворна поезія зробила свій значний внесок у розвиток поетичних норм віршованих текстів середньовісньонімецького періоду. У віршованих текстах поетів Високого середньовіччя накреслюється тенденція до уніфікації літературної мови на південнонімецькій основі. Приблизно з XIII ст. намічається певне зближення та взаємодія діалектів. Найвизначніше місце серед середньовісньонімецьких віршованих текстів посідає "Пісня про Нібелунгів". Із розвитком куртуазної поезії пов'язано вдосконалення *поетичної форми*, зокрема *запровадження точної рими і правильного чергування наголошених і ненаголошених складів*.

6. Стилістичне варіювання німецької мови XII – XIII ст. поєднується з територіальним варіюванням, спричинене сукупністю різноманітних мовних явищ: стилістичне варіювання ґрунтується переважно на лексичному і синтаксичному матеріалі, тоді як територіальне – здебільшого на графічно-фонетичних явищах, частково – на морфологічних і лексичних. Процеси функціонування розвитку мови зумовили істотне розширення та поповнення лексичного складу німецької мови. До них належать створення неологізмів на базі вже наявних у німецькій мові словотвірних засобів, запозичень і кальки. Поряд із процесами, що збагачували словник німецької мови, з'являється група лексем, що функціонували як архаїзми, сприяючи стилістичній диференціації.

7. Середньовісна лірика зворушує читача, не дратує своєю наївністю, прямолінійністю і часто невмілим римуванням. Теми віршованих текстів урізноманітнювалися, зростало зацікавлення до звичайної людини, до її особистості, відпрацьовувалися форми віршування. Віршований рядок став коротшим, з'явився рефрен – так було зручніше співати. Алітерація поступово

замінювалася римою, яку спочатку вміщували в середину вірша, перейнявши це від провансальських трубадурів, а потім – наприкінці рядка, як це прийнято зараз, – так краще запам'ятовувався віршований текст. Усе з'являлося вперше, і, можливо, у цьому полягає величезна привабливість середньовісньої поезії. Середньовісччя стало епохою великих поетичних відкриттів.

8. Важливою ознакою середньовісних віршованих текстів було їхнє функціонування в усній і писемній формах. Поети за соціальним статусом – неоднорідні: різні верстви лицарства, представники духовенства, вищої знаті, мандрівні співаки з народу і нижчих верств лицарства. Розвиток світської художньої літератури становить одну з найбільш яскравих особливостей культурно-історичного розвитку Високого середньовісччя. Вона являє собою доволі складну сукупність літературних явищ: долицарська (куртуазна) поезія, лицарська поезія, сатирична і дидактична література.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Норма в мові належить до тих проблем лінгвістики, які постійно перебувають у центрі уваги вже декількох поколінь дослідників. Залежно від рівня розвитку мовознавства, теоретичних поглядів дослідників і від потреб соціуму ця проблема вирішується досить по-різному. Нормативний підхід до мови панував у всіх лінгвістичних традиціях, починаючи з античності і закінчуючи сучасністю.

Норму ми розуміємо, услід за С. Я. Єрмоленко, як сукупність мовних засобів, що відповідають системі мови і сприймаються її носіями як зразок суспільного спілкування в певний період розвитку мови і суспільства.

Розвиток німецької літературної мови та її норм відбувався в тісному зв'язку із загальним ходом розвитку німецької літератури, проте інтенсивність впливу мови художньої літератури і широта його поширення була неоднаковою в різні періоди історії культури німецького народу.

За критерієм ставлення до літературної мовної норми, її збереження або відновлення дослідники оцінюють співвідношення літературної і поетичної мови як різних, хоч і тісно пов'язаних між собою систем. Мова поетів, майстрів художнього слова орієнтується не тільки на літературні норми, але й містить багато нового. Крім цього, мова художньої літератури має не лише комунікативні, а й естетичні завдання. Мова художньої літератури певною мірою відображає мову відповідної епохи. У німецьких віршованих текстах ми бачимо найбільш повне і широке втілення літературної мови епохи. Мова художньої літератури відіграє значну роль у розвитку літературної мови. Збагачення лексичних засобів мови, поширення і розвиток політичної, наукової, технічної термінології, удосконалення різних стилів мовлення – один із результатів зусиль окремих поетів.

Діахронічний погляд на мову дозволяє зрозуміти, як склалися ті явища, що характеризують її сучасний стан. Поетична норма є соціально-історичною категорією, оскільки нерозривно пов'язана з розвитком суспільства. Соціально-економічні відносини ведуть до нових потреб у спілкуванні і до зміни мовної поведінки. Зважаючи на те, що в процесі комунікації діють різні мовні норми, мовні засоби постійно оцінюються і переоцінюються. З цієї причини функціонально-стилістична доцільність мовних одиниць є найважливішим критерієм формування поетичної норми.

Становлення поетичної норми віршованих текстів у давньоверхньонімецькій і середньоверхньонімецькій періоди ми розглядаємо з урахуванням екстралінгвальних (специфіка часу, культурні, морально-ціннісні настанови суспільства) та інтралінгвальних (норми слововживання, стан розвитку літературної мови і т. ін.) чинників, враховуючи при цьому ідіолектні норми.

Основними позамовними факторами становлення поетичної норми німецьких віршованих текстів у давньоверхньонімецькій період є писемність як найнадійніше джерело свідчень про мову, процес реорганізації германських племен і феодальних держав, культурна політика Карла Великого, поширення християнства, Велике переселення народів та захоплення нових територій. Саме інтенсивний розвиток писемності давньогерманських мов припадає на епоху Раннього середньовіччя (VI – XI ст.) і пов'язаний із процесом християнізації германців.

Єдина писемна та літературна мова того часу – латина, яка виконувала найважливіші як соціальні, так і культурно-естетичні функції майбутніх мов та панувала в релігії, філософії, науці, праві, у державному управлінні. Більшість віршованих текстів давньоверхньонімецького періоду мала релігійний характер. Це були переклади з латинської мови або перекази англосаксонських джерел.

Причиною недостатнього поширення німецької мови в VIII – XI ст. стала остаточна романізація низки периферійних районів. Об'єднання німецьких племен в одну державу сприяло міцному зв'язку між ними. Виникаючи як мова німецького народу всередині Франкської держави, а пізніше (з 843 року) Східно-Франкської (німецької) держави, давньоверхньонімецька мова в період VIII – XI ст. має чисто діалектичний характер. Саме в цей час відбувається перехід від старих племінних діалектів до регіональних, які, у свою чергу, поділяються на більш дрібні територіальні діалекти.

Характерною рисою давньоверхньонімецького періоду є нестабільність мовної ситуації, причинами якої стали панування латини, наявність регіонального варіювання в мові німецької писемності (на фонологічному, морфологічному, лексичному і синтаксичному рівнях), структурні особливості, що виводять мовну систему віршованого тексту за межі конкретного мовного регіону.

Давньоверхньонімецька мова не була однорідною мовою, пов'язаною єдиною нормою. Давні племінні мови продовжували функціонувати всередині мови німецької народності у формі місцевих діалектів, тобто мовлення, характерного для населення певного регіону із фонетичними, лексичними і граматичними особливостями. Однак, незважаючи на те, що не існувало єдиної давньоверхньонімецької мови, можна простежити загальні подібні риси в розвитку різних діалектів, що зумовлено насамперед їхньою взаємодією та спорідненістю під впливом франкського діалекту та ін.

Типові риси мови германської героїчної пісні представлені в єдиній давньогерманській віршованій пам'ятці героїчного епосу "Пісні про Гільдебранда". У таких пам'ятках давньоверхньонімецької писемності, як: "Весобрунська молитва", "Муспіллі", "Євангеліє від Отфріда" та "Геліанд" – християнська тематика втілена в традиційні форми алітераційного вірша, де широко використані стилістичні прийоми давньогерманської писемної творчості. Крім того, важливими віршованими текстами цього періоду є "Пісня про Людвіга", "Мерзебурзькі замовляння", "Страсбурзькі клятви" і "Старша Едда". Лексика, граматичні конструкції і форми віршування названих вище віршованих текстів слугували джерелами становлення поетичних норм німецьких віршованих текстів давньоверхньонімецького періоду.

Специфічними прийомами поетичної норми віршованих текстів є кенінги, синонімічні повтори, сакральна й абстрактна лексика, неологізми, архаїчна лексика, запозичення з латини; утворення лексичних одиниць шляхом конверсії. Синтаксис давньоверхньонімецької мови не знав регіонального варіювання, відмінності визначалися їхньою жанрово-стилістичною специфікою.

До особливостей давньоверхньонімецьких віршованих текстів належить використання початкової рими (*Stabreim*), за допомогою якої створюється

алітерація; наявність початкового наголосу, який падав на довгий склад; об'єднання віршів у строфи (переважно чотиривіршовані). Кінцева рима і регулярний ритм мали велике значення для створення нової німецької поетичної мови (*Dichtersprache*). Із IX – XI ст. з'явився римований тонічний вірш. Давньоверхньонімецька мова ще не мала єдиних орфографічних, лексичних і граматичних норм.

Отже, становлення поетичних норм віршованих текстів у давньоверхньонімецький період відбувалося на основі писемних пам'яток: епічних поем, міфологічної і культової поезії, героїчних та історичних пісень, замовлянь і заклинань, трудових і військових пісень. Основою для вироблення німецької поетичної норми стала давньогерманська поетична традиція, властива творам майстрів художнього слова. На виникнення поетичних норм німецьких віршованих текстів цього періоду впливали зовнішні фактори, зумовлені дією соціальних, територіальних, психологічних й інших чинників, особливо спричинених контактами давніх германців із римлянами. Поет залишався невідомий.

В епоху Середньовіччя мова німецької поезії не мала цілісної нормованої структури. Для німецької мови була актуальна варіативність використання старих і нових лексичних одиниць, скажімо, вживання артиклів. Здебільшого така варіативність пояснюється або індивідуальним стилем автора, або ритмікою оповіді. Однак середньовічний період уніс значні зміни в німецьку мову, що послугувало для подальшого формування рис, властивих для сучасної німецької мови.

Для давньоверхньонімецького та середньовічного періодів притаманна перша фаза трифазової моделі мовної стандартизації (Dr. Klaus Mattheier), зокрема відкриття / налагодження провідної (домінантної) норми.

Крім того, в усній пісенній творчості історичні події, факти, особи поетично переосмислювалися і героїзувалися. Спираючись на історичні події, епос створював свою поетичну історію, яка в народній пам'яті сприймалася як достовірна картина героїчного минулого. Слід також брати до уваги, що ці поетичні пам'ятки виникли в добу язичництва, а письмову форму набули вже після прийняття християнства, тому при запису підлягали обробці вже в дусі християнської ідеології. Установлено, що християнство було значним фактором у формуванні середньовічного світогляду, а отже, і для формування поетичних норм німецьких віршованих текстів.

У добу Середньовіччя, як і за давніших часів, усюди побутувало уявлення про богонатхненність поета: поезія існує поза людиною, вона – божественна (її джерелом є Бог). Завдання поета – формотворчість, покликана матеріалізувати це надчуттєве божественне начало.

Європейська середньовічна естетика, ґрунтуючись на переконанні у провідній ролі слова, сприймала поезію як особливу (вишукану, вміло відібрану тощо) мову. Із цієї причини в середньовічних віршованих текстах цінувалося насамперед новаторство в слові, а не в темі, сюжеті, характері чи в жанрі, а художню вартість віршованого тексту та міру оригінальності автора пов'язували зі своєрідністю риторичних фігур і прикрас, із незвичайністю співвідношення

словесного вираження з традиційним мотивом. Поетична література залежала від канону, і сам цей канон передбачав особливий, базований на поетиці слова механізм оновлення. Це був загальний закон, який визнавався як у західних, так і в східних поетиках середніх віків.

Віршованим текстам середньовіччя характерна силабо-тонічна форма віршування; виникнення нібелунгової строфи.

Найвидатнішими віршованими текстами середньовісньонімецького періоду є: "Пісня про Нібелунгів", віршовані романи "Енеїда" Генріха фон Фельдеке, "Трістан і Ізольда" Готфріда фон Страсбурзького, "Івейн" Гартмана фон Ауе, "Парцифаль" Вольфрама фон Ешенбаха, віршовані тексти мінезингерів й мейстерзингерів, шпільманів, вагантів. Саме поети були не тільки творцями віршованих текстів, а й мовотворцями, творцями поетичної норми в її новому часовому й естетичному просторах. Вони по-інакшому вводять у свої віршовані тексти розмовні слова, висловлювання, граматичні форми тощо. Поети стали носіями мовних ознак тогочасної німецької мови, вони привертали увагу читачів і сприяли становленню нової поетичної норми віршованих текстів.

Виходячи зі сказаного, цілком природно, що мова віршованих текстів поетів середньовісньонімецького періоду складається з переліку й пояснення рекомендованих скальдам кенінгів (перифраз, двочленних поетичних позначень, специфічних метафор, дво- або багаточленних заміників іменника) та хейті (одночленних поетичних позначень, поетичних синонімів). Поети використовують у своїх віршованих текстах різні стилістичні прийоми, абстрактну лексику, синоніми тощо. Індивідуальна мовна практика поетів – це та площина, в якій відбувається взаємодія літературної норми, діалектів і розмовної лексики. Безумовно, не всі запропоновані поетами новації ввійшли до системи мови, закріпилися в ній як норма поетичного слововживання. Багато з них залишаються рисою індивідуального стилю поета або часовою ознакою поетичного мовлення. Однак це не заперечує ролі поетів у становленні поетичних норм віршованих текстів.

Таким чином, становленню поетичних норм німецьких віршованих текстів у середньовісньонімецький період сприяло виникнення світської літератури (лицарська поезія) німецькою мовою, наддіалектного варіанта німецької мови, точної рими; лицарська поезія представлена у двох жанрах (віршований лицарський роман і лицарська лірика – мінезанг); строфа закріпилася як особливий композиційний поетичний прийом; стилістичними засобами віршованого тексту стали алітерація, асонанси, метафори, синоніми, архаїзми, порівняння, постійні епітети, запозичення із французької мови; відсутність єдиної літературної норми (існування діалектів); наявність силабічної системи віршування, з XIII ст. – силабо-тонічної. Образність, метафоричність, поетичність, абстрактність, своєрідний ритм – основні риси віршованих текстів середньовісньонімецького періоду. Винятковим явищем середньовісньонімецького періоду є шпільманський епос, поява нових жанрів, зокрема коротких віршованих новел побутового змісту, сатиричних і дидактичних віршованих текстів, легенд.

Духовно-культурне життя в середньовісній Німеччині не обмежувалося одним центром, а зосереджувалося при дворах кайзерів і окремих володарів.

Особливим уважався південнонімецький (баварський, австрійський і алеманський) регіон. Під впливом Вельфів (*Welfen*) (одна з найстаріших європейських династій, представники якої посідали престоли низки європейських держав, зокрема, різноманітних німецьких та італійських князівств, а також Великої Британії) у Баварії виникли віршовані тексти "Пісня про Олександра" священника Лампрехта і німецький переклад "Пісні про Роланда" священника Конрада. Кульмінації досягла німецька література Високого середньовіччя на зламі XII і XIII ст. при дворі імператора Гогенштауфена і Бабенбергера в Австрії. Здебільшого за французьким зразком виникли такі віршовані романи: "Ерек" і "Івейн" Гартмана фон Ауе, "Парцифаль" Вольфрама фон Ешенбах, "Трістан" Готфріда фон Штрасбурга.

Літературна творчість розвивалася також на півночі Німеччини – у нижньорейнськомаському регіоні і в Тюрингії, де творили міністеріали, що переробляли античні твори. Найвідоміший поет цього регіону – Генріх фон Вельдеке, автор роману про "Енея"; на цій території виникли також "Пісня про Трою" Герборта фон Фріцлара і переклад "Метаморфоз Овідія" Альбрехта фон Гальберштадта.

Розвиток літератури в різних центрах німецького мовного простору свідчить про відсутність єдиної літературної німецької мови. Існували різноманітні варіанти літературної мови, які ґрунтувалися на територіальних діалектах; важливими були баварський варіант, західносередньонімецькомааський варіант і найважливіший серед них – так звана середньовірна німецька поетична мова (*Dichtersprache*) алеманськосхіднофранкського простору, яка виникла під впливом династії Гогенштауфенів. Цією мовою написали свої твори Гартман фон Ауе, Вольфрам фон Ешенбах і невідомий автор "Пісні про Нібелунгів".

Виявлення основних складників віршованих текстів авторів та розробка методик її дослідження в когнітивному руслі є перспективними в плані подальших розвідок віршованих текстів авторів не лише поетичних, а й прозових текстів. Важливими можуть бути знахідки зіставного підходу до вивчення поетичних прийомів віршованих текстів давньовірна німецького і середньовірна німецького періодів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Адмони, В. Г. (1955). *Введение в синтаксис современного немецкого языка*. Москва: Высшая школа.
- Адмони, В. Г. (1963). *Исторический синтаксис немецкого языка*. Москва: Высшая школа.
- Адмони, В. Г. (1973). *Синтаксис современного немецкого языка. Система отношений и система построения*. Ленинград: Наука.
- Алексеев, М. П., Жирмунский, В. М., Мокульский, С. С., & Смирнов, А. А. (2000). *История западноевропейской литературы. Средние века и Возрождение*. Москва: Высшая школа.
- Андреев, М. Л. (1989). *Средневековая европейская драма : происхождение и становление*. Москва: Искусство.
- Аникин, В. П. (2007). *Теория фольклора [курс лекции]*. Москва: Университет Книжный дом.
- Арсеньева, М. Г., Балашова, С. П., Берков, В. П., & Соловьева, Л. Н. (2003). *Введение в германскую филологию*. Москва: ГИС.
- Арутюнова, Н. Д. (1990). Метафора и дискурс. В Н. Д. Арутюнова & М. А. Журина (Ред.), *Теория метафоры* (сс. 5-32). Москва: Прогресс.
- Баева, Г. А. (2016). Авторизация речи в древних немецких памятниках. *Вестник ПНИПУ. Проблемы языкознания и педагогики*, 3, 19–27.
- Балашов, Н. И., Жирмунский, В. М., Пуришев Б. И. (1962). *История немецкой литературы* (Т. I). Москва: АН СССР.
- Бах, А. (2011). *История немецкого языка* (пер. с нем. Н. Н. Семенюк) (6-е изд-е.). Москва: Издательство иностранной литературы.
- Бедье, Ж. (1985). *Роман о Тристане и Изольде* (пер. с фр. А. Веселовского). Москва: Детская литература.
- Белєхова, Л. І. (2002). *Образний простір американської поезії: лінгвокогнітивний аспект* (Докторська дисертація). Київський національний лінгвістичний університет, Київ, Україна.
- Белєхова, Л. І. (2009). Інтерпретація поетичного тексту в когнітивному ракурсі. *Нова філологія*, 34, 12–18.
- Белькинд, А. Ю. (2015). Роль призывов к восприятию в ранних произведениях немецкой средневековой мистики. *Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова*, 4, 69–72.
- Березіна, Ю. О. (2014). Реалізація зімкнених приголосних у давньогерманській епічній поезії "Пісня про Гільдебранта" ("Hildebrandslied"). *Вісник Житомирського державного університету. Філологічні науки*, 5 (77), 240–243.
- Бойко, Т. В. (2011). *Лінгвокультурний концепт тіппе / кохання в німецькій поезії мінезангу XII–XIV століть: структурний та семантичний аспекти* (Автореферат кандидатської дисертації). Київський національний лінгвістичний університет, Київ, Україна.
- Бойко, Ю. & Соболевська, Г. (2013). Лицарський роман "Трістан та Ізольда": своєрідність образної системи. *Полілог*, 1, 26–35.

- Болотнова, Н. С. (2009). *Коммуникативная стилистика текста*: словарь-тезаурус. Москва: Флинта: Наука.
- Бондаренко, А. І. (2008). *Художній текст в інтерпретаційному вимірі (лінгвостилістичний аспект)*. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя.
- Бондарко, Н. А. (2014). *Немецкая духовная проза XIII – XV веков: язык, традиция, текст*. Санкт-Петербург: Наука.
- Бондарь, В. А. (2016). Становление предпрошедшего времени в германских языках: опыт сравнения древнеанглийского и древнесаксонского. Теоретические и описательные исследования. *Вестник РГГУ. Серия "История. Филология. Культурология. Востоковедение"*, 9, 73–93.
- Бублик, В. Н. (2004). *Історія німецької мови*. Вінниця: Нова книга.
- Будагов, Р. А. (1967). Норма и язык художественной литературы. Р. А. Будагов *Литературные языки и языковые стили* (сс. 40 – 67). Москва: Высшая школа.
- Будагов, Р. А. (1976). *Человек и его язык*. Москва: Наука.
- Буніятова, І. Р. (2003). *Еволюція гіпотаксису в германських мовах (IV – XIII ст.)* [монографія]. Київ: Вид. центр КНЛУ.
- Буніятова, І. Р. (2013). Давньогерманські мовні структури в етнокультурному аспекті. *Магістеріум. Мовознавчі студії*, 50, 8–13.
- Валиева, Д. М. (2008). *История немецкого языка*. Пермь: Издательство Пермского государственного техн. ун-та.
- Ванников, Ю. В. (1978). *Синтаксис речи и синтаксические особенности русской речи*. Москва: "Русский язык".
- Веселовский, А. Н. (1989). *Историческая поэтика*. Москва: Высшая школа, 1989.
- Вико, Дж. (1994). *Основание новой науки об общей природе наций* (пер. с итал.). Москва: ИСА.
- Виноградов, В. В. (1955). Проблема исторического взаимодействия литературного языка и языка художественной литературы. *Вопросы языкознания*, 4, 3–35.
- Винокур, Г. О. (1991). *О языке художественной литературы*. Москва: Высшая школа.
- Винокур, Т. Г. (1980). *Закономерности стилистического использования языковых единиц*. Москва: Наука.
- Висоцька, Н. О. (2003). *Література західноєвропейського Середньовіччя*. Вінниця: Нова Книга.
- Гадамер, Г.-Г. (1991). *Актуальность прекрасного* (пер. с нем.). Москва: Искусство.
- Ганина, Н. А. (2014). "Струющийся свет Божества" Мехтильды Магдебургской в духовном и региональном контексте эпохи. В Мехтильда Магдебургская, *Струющийся свет Божества*. Перевод и исследования (сс. 273–301). Москва: Русский фонд содействия образованию и науке.
- Гаспаров, М. Л. (1975). Поэзия вагантов. В М. Л. Гаспаров (Сост.), *Поэзия вагантов* (сс. 421–514). Москва: Наука.

- Гаспаров, М. Л. (1987). Анжамбеман. В В. М. Кожевников и П. А. Николаев (Ред.), *Литературный энциклопедический словарь* (с. 25). Москва: Советская энциклопедия.
- Гаспаров, М. Л. (2000). *Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика* (2-е изд., доп.). Москва: Наука.
- Гимон, Т. В., Джаксон, Т. Н., Мельникова, Е. А., & Щавелев, А. С. (2018). *Древнейшие государства Восточной Европы*. 2016 год: Памяти Г. В. Глазыриной. Москва: Русский фонд содействия образованию и науке.
- Городенська, К. Г. (2001). Синтаксична специфіка української наукової мови. *Українська термінологія і сучасність, IV*, 11–14.
- Григорьев, В. П. (1979). *Поэтика слова*. Москва: Наука.
- Григорьев, В. П. (1989). Очерки истории языка русской поэзии XX в.: основные задачи, проблемы, перспективы. В В. П. Григорьев (Отв. ред.), *Язык русской поэзии XX в.* (с. 4–12). Москва: Наука.
- Григорьев, В. П. (1990). Звуковая организация стиха. Паронимическая аттракция. В В. П. Григорьев (Отв. ред.), *Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль* (с. 168–189). Москва: Наука.
- Гугнин, А., & Маркович, Е. И. (1985). *История немецкой литературы (Т. I – III). Т. I: От истоков до 1789 г.* Москва: Радуга.
- Гуйванюк, Н. (2007). Синтаксичні експресеми з антиципацією. В В. Г. Складенко (Відп. ред.), *Лінгвостилістика: об'єкт – стиль, мета – оцінка*. Збірник наукових праць, присвячений 70-річчю від дня народження проф. С. Я. Єрмоленко (с. 84–92). Київ: НАНУ Ін-т укр. мови.
- Гуревич, А. Я. (1976). Средневековая литература и ее современное восприятие. В *Из истории культуры Средних веков и Возрождения* (с. 308–309). Москва: Наука.
- Гуревич, А. Я. (1979). *Эдда и Сага*. Москва: Наука.
- Гуревич, А. Я. (1984). *Категории средневековой культуры*. Москва: Искусство.
- Гуревич, А. Я. (1990). Пространственно-временной континуум "Песни о Нибелунгах". *Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства* (97–131). Москва: Наука.
- Гуревич, А. Я. (2009). *Индивид и социум на средневековом Западе*. Санкт-Петербург, Александрия: Прогресс.
- Гуревич, А. Я. (2014). Средневековый героический эпос германских народов. Беовульф. *Песнь о Нибелунгах* (с. 7–28). Москва: Наука.
- Гуревич, Э. Д. (2000). *Моделирование системы немецкого словесного ударения (опыт экспериментально-фонетического исследования)* (Кандидатская диссертация). Иркутск, Российская Федерация.
- Гухман, М. М. (1974). Лингвистические универсалии и типологические исследования. В М. М. Гухман, *Универсалии и типологические исследования (Мещаниновские чтения): статьи* (с. 29–54). Москва: Наука.
- Гухман, М. М., & Семенюк, Н. Н. (1983). *История немецкого литературного языка IX – XV вв.* Москва: Наука.

- Даркевич, В. П. (2009). *Народная культура Средневековья: пародия в литературе и искусстве IX – XVI вв.* 2-е изд. Москва: УРСС : Либроком.
- Дащенко, Н. Л. (2002). Семантичні відношення між близькозвучними словами: (на матеріалі української поезії). В Н. М. Сологуб (Ред.), *Слово. Стиль. Норма* (сс. 76–81). Київ.
- Добиаш-Рождественская, О. А. (1987). *Культура западноевропейского средневековья.* Научное наследие. Москва: Наука.
- Долгополова, Л. А. (2010). *Становлення і розвиток інфінітива у німецькій мові (VIII–XX ст.)* (Автореферат докторської дисертації). Київський національний лінгвістичний університет, Київ, Україна.
- Доманин, А. (2012). *Мечом и крестом: история духовно-рыцарских орденов Средневековья.* Ростов-на-Дону: Феникс.
- Дудніков, М. О. (2012). Основні літературознавчі концепції жанру "роман" у контексті генези. *Філологічні студії. Лінгвістика і поетика тексту*, 8, 169–188.
- Єрмоленко, С. Я. (2004). Експресивність. В В. М. Русанівський & О. О. Тараненко (Ред.), *Українська мова : енциклопедія* (сс. 170–171). Київ: Укр. енцикл. ім. М. П. Бажана.
- Єрмоленко, С. Я., Бибик, С. П., & Коць, Т. А. (2013). *Літературна норма і мовна практика.* Ніжин : ТОВ "Видавництво "Аспект-Поліграф".
- Жирмунский, В. М. (1965). *История немецкого языка* (5-е изд.). Москва: Высшая школа.
- Жирмунский, В. М. (2004). *Фольклор Запада и Востока (сравнительно-исторические очерки).* Москва: ОГИ.
- Жлуктенко, Ю. О., & Яворська, Т. А. (1978). *Вступ до германського мовознавства.* Київ: "Вища школа".
- Загоровская, О. В. (2016). Языковая норма и норма литературного языка как лингвистические понятия. *Педагогические науки*, 2 (271). Взято з http://vuzirossii.ru/publ/filologija_i_perevod/jazykovaja_norma_i_norma_literaturnogo_jazyka_kak_lingvisticheskie_ponjatija/ 44-1-0-4611.
- Зализняк, А. А., & Падучева, Е. В. (1997). К типологии относительного предложения. *Семиотика и информатика*, 35. Opera selecta, 59–107.
- Зиндер, Л. Р., & Строева, Т. В. (1968). *Историческая морфология немецкого языка.* Ленинград: Просвещение.
- Казарин, Ю. В. (2011). *Поэзия и литература: книга о поэзии* [монографія]. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та.
- Калантаєвська, Г. П. (2017). *Зарубіжна література.* Суми: Сумський держ. ун-тет.
- Калмыкова, Г. А. (2011). Диахронический аспект развития маркеров каузальных отношений в немецком языке. *Вестник МГОУ. Серия "Лингвистика"*, 3, 217–223.
- Кальниченко, О. А., & Панченко, Д. І. (Авт.-упоряд.). (2017). *Збірник наукових праць В. О. Подміногіна з історії та теорії перекладу.* Харків: Вид-во НУА.
- Клейнер, Ю. А. (1999). Поэтический язык как язык. В *Материалы XXVIII межвузовской научно-методической конференции преподавателей*

- и аспирантов. Секция общего языкознания* (Вып. 16, Ч. 1, сс. 22–25). Санкт-Петербург: Прогресс. Взято из <http://www.genlingnw.ru/person/Kleiner.htm>.
- Козлик, І. В. (2011). Світова література доби Середньовіччя та епохи Відродження ("Картина світу". Естетика. Поетика). Івано-Франківськ: СИМФОНІЯ форте.
- Колотилова, Н. С. (2007). *Курс лекцій по історії німецького язика*. Рязань: Рязанский гос. ун-т им. С. А. Есенина.
- Колотилова, Н. С. (2012). *Історія німецького язика* (3-е изд.). Рязань: Рязанский гос. ун-т им. С. А. Есенина.
- Коптілов, В. (2000). "Любов одна, як смерть одна". *Вікно в світ*, 1, 5–50.
- Корогли, Х. Г., & Михайлов, А. Д. (Ред.). (1984). *Історія всемирної літератури* (Т. 2). Москва: Наука.
- Корышев, М. В. (2005). *Речевой эпизод и его прагматическая структура в древнегерманском библейском эпосе в сопоставительном аспекте (на материале древнесаксонской поэмы "Хелианд", древне-верхненемецкого извода евангельской гармонии Татиана и Вульгаты)* (Автореферат кандидатской диссертации). Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Российская Федерация.
- Корышев, М. В. (2006). Проблемы речевого взаимодействия в древнегерманском библейском эпосе (на материале евангельской гармонии и поэмы "Хелианд"). *Acta Linguistica Petropolitana. Труды института лингвистических исследований*, 2(1), 229–260.
- Котиева, Л. М. (1990). *Языковые особенности "Песни о Хильдебранде"* (Автореферат кандидатской диссертации). Пятигорский государственный педагогический институт иностранных языков, Пятигорск, СССР.
- Коць, Т. А. (2010). *Літературна норма у функціонально-стильовій і структурній парадигмі* [монографія]. Київ: Логос.
- Крысин, Л. П. (2005). Языковая норма и речевая практика. *Отечественные записки*, 2 (23). Взято из magazines.russ.ni/oz/2005/2/.
- Крысин, Л. П. (1989). О речевом поведении человека в малых социальных общностях (постановка вопроса). В Шмелёв (Отв. ред.), *Язык и личность* (сс. 78-86). Москва: Наука.
- Кучинський, Б. В. (2012). Лицарська література західноєвропейського феодального суспільства XII – XIII століть. *Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка]*. Серія: Філологічні науки, 105 (2), 38–45.
- Леденева, В. В. (2001). Идиостиль (к уточнению понятия). *Филологические науки*, 5, 36–41.
- Левицький, В. В. (2007). *Історія німецької мови*. Вінниця: НОВА КНИГА.
- Левицький, В. В. (2008). *Основи германістики*. Вінниця: НОВА КНИГА.
- Левицький, Ю. А. (2001). *Основы теории синтаксиса*. Пермь: Пермский гос. пед. ун-т.

- Лисейко, Л. В. (2012). Літературні твори раннього та пізнього середньовіччя. *Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу "Києво-Могилянська академія"]*. Серія: Філологія. Літературознавство, 200 (188), 41–44.
- Лисейко, Л. В. (2015). Кодифікована норма середньовісньонімецької мови. *Science and Education a New Dimension. Philology*, III (10), 63–66.
- Лотман, Ю. М. (1998). Структура художественного текста. В Ю. М. Лотман, *Об искусстве* (сс. 14-285). Санкт-Петербург: "Искусство – СПб".
- Маковский, М. М. (2004). *Удивительный мир слов и значений: иллюзии и парадоксы в лексике и семантике* (2-е изд.). Москва: КомКнига.
- Маленко, О. О. (2012). Поетична мова в лінгвістичних концепціях ХХ ст.: від формалізму до антропоцентризму. *Лінгвістичні дослідження*, 34, 157–165.
- Маленовський, Ю. Л. (2003). *Фоносемантична організація поетичного твору: аспект рецепції (на матеріалі поезії Павла Тичини)* (Автореферат кандидатської дисертації). Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова, Київ, Україна.
- Мартынова, О. С. (2004). *История немецкой литературы: средние века – эпоха Просвещения*. Москва: Академия.
- Матерова, Е. В. (2007). *Поэзия вагантов: генезис и жанры* (Кандидатская диссертация). Московский педагогический государственный университет, Москва, Российская Федерация.
- Матюшина, И. Г. (2011). *Перебранка в древнегерманской словесности*. Москва: РГГУ.
- Мацько, Л. І., Сидоренко, О. М., & Мацько, О. М. (2005). *Стилістика української мови*. Київ: Вища школа.
- Мейе, А. (1952). *Основные особенности германской группы языков*. Москва: Изд-во иностранной литературы.
- Мелетинский, Е. М. (1984). Народно-эпическая литература. В Х. Г. Круглы & А. Д. Михайлов (Ред.), *История всемирной литературы* (Т. 2, сс. 459–486). Москва: Наука.
- Минор, А. Я. (2011). *История немецкого языка: рабочая программа и практические занятия* (2-е изд., испр. и дополн.). Саратов: Изд-во Саратовского ун-та.
- Михайлова, О. В. (2007). *Просте речення в давньоанглійській мові: синтаксичний, семантичний, когнітивний та комунікативний аспекти* (Автореферат кандидатської дисертації). Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна, Харків, Україна.
- Михайловская, Н. Г. (1980). *Системные связи в лексике древнерусского книжно-письменного языка XI – XIV вв. (нормативный аспект)*. Москва: Наука.
- Мороховский, А. Н. (1980). *Слово и предложение в истории английского языка*. Киев: Вища школа.
- Мороховский, А. Н., Воробьева, О. П., Лихошерст, Н. И., & Тимошенко, З. В. (1991). *Стилистика английского языка*. Киев: Вища школа.

- Москальская, О. И. (2003). *История немецкого языка*. Москва: Академия.
- Мукаржовский, Я. (1967). Литературный язык и поэтический язык. В Н. А. Кондрашов (Сост.-ред.), *Пражский лингвистический кружок* (сс. 406–431). Москва: Прогресс.
- Мукатаєва, Я. В. (2008). *Німецький прозовий шванк: лінгвостилістичний, прагматичний та когнітивний аспекти* (Кандидатська дисертація). Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, Харків, Україна.
- Назарова, Л. А. (2016). *История западноевропейской литературы средних веков*. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та.
- Нугаев, В. Г. (2002). *История немецкого языка*. Уфа: Изд-во БашГПУ.
- Ожегов, С. И. (1974). Очередные вопросы культуры речи. В С. И. Ожегов, *Лексикология. Лексикография. Культура речи* (сс. 259–260). Москва: Издательство "Высшая школа".
- Пилинський, М. М. (1976). *Мовна норма і стиль*. Київ: Наукова думка.
- Пименова, Н. Б. (2014). Между местоименной клиткой и частицей: утрата признаков согласования показателем относительного подчинения в древнесаксонском языке. *Rhema. Rema. Вестник Московского государственного гуманитарного ун-та им. М. А. Шолохова. Филологические науки*, 101–113.
- Потебня, О. О. (1985). *Эстетика і поетика слова*. Київ: Мистецтво.
- Порьяз, А. В. (2001). *Мировая культура: Средневековье*. Москва: Олма-Пресс.
- Приходько, А. М. (2002). *Складносурядне речення в сучасній німецькій мові: синтактика, семантика, прагматика* (Докторська дисертація). Київський національний лінгвістичний університет, Київ, Україна.
- Прозорова, М. И. (2009). *Основы теории немецкого языка [курс лекций]* (Ч. 2). Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта.
- Пронин, В. А. (2007). *История немецкой литературы*. Москва: Университетская книга.
- Пуришев, Б. И. (2004). *Зарубежная литература средних веков [хрестоматия]* (3-е изд., испр.). Москва: Высшая школа.
- Романова, Н. В. (2013). *Історія емотивної лексики німецької мови VIII – початку XXI століть* [монографія]. Київ: Видавничий центр КНЛУ.
- Романова, Н. В. (2017). *Поетичні погляди давніх германців на світ та емоції: семантико-етимологічне дослідження* [монографія]. Херсон: Айлант.
- Рыкунова, А. Б. (2004). *Становление и эволюция жанра рыцарского романа в средневековой литературе Германии* (Кандидатская диссертация). Российский государственный гуманитарный университет. Институт высших гуманитарных исследований, Москва, Российская Федерация.
- Селіванова, О. О. (2008). *Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми*. Полтава: Довкілля. Київ.
- Смирницкая, О. А. (1977). Эволюция видовременной системы в германских языках. В М. М. Гухман (Ред.), *Историко-типологическая морфология германских языков. Категория глагола* (сс. 27–35). Москва: Наука.

- Смольницька, О. (2017). Кармен як вічний образ і архаїчне божество в поезії Віри Вовк: компаративний міфологічний аналіз. *Південний архів. Філологічні науки*, LXX, 143–147.
- Солганік, Г. Я. (2009). *Стилистика текста* (9-е изд.) Москва: Флинта: Наука.
- Соловьева, Л. Н. (1980). Древние германцы и их языки. *Введение в германскую филологию* (сс. 7–27). Москва: Высшая школа.
- Стеблин-Каменский, М. И. (1978). *Историческая поэтика*. Ленинград: Издательство Ленинградского ун-та.
- Стейнберг Гусман, Д. (1998). Тристан и Изольда: Миф и символы. *Новый Акрополь*, 6, 7–12.
- Струганець, Л. В. (2000). *Культура мови* [словник термінів]. Тернопіль: Навчальна книга Богдан.
- Сюта, Г. М. (2011). Літературна норма vs норма поетична. *Культура слова*, 75, 51–59.
- Сюта, Г. М. (2012). Фоностилїстична норма в українській поетичній мові другої половини ХХ століття. *Мовознавство*, 3, 80–87.
- Таранец, В. Г. (1985). *Методические указания по интерпретации древневерхненемецких текстов*. Одесса: ОГУ.
- Тарасова, И. А. (2012). *Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте* [монографія] (2-е изд. перераб.). Москва: Флинта.
- Топорова, Т. В. (1996). *Язык и стиль древнегерманских заговоров*. Москва: Эдиториал УРСС.
- Уоткинс, К. (1988). Аспекты индоевропейской поэтики. В М. Оборина (Ред.), *Новое в зарубежной лингвистики* (Вып. XXI, сс. 451–473). Москва: Прогресс.
- Филичева, Н. И. (2003). *История немецкого языка*. Москва: Издательский центр "Академия".
- Ходаковська, Н. Г. (2016а). Особливості німецької бюргерської літератури ХІІІ століття. В Ю. Л. Бошицький, О. В. Чернецька, С. Я. Українець (Ред.), *Сучасні проблеми гуманітаристики: світоглядні пошуки, комунікативні та педагогічні стратегії*. Матеріали VI Всеукраїнської науково-практичної конференції (сс. 114–116). Рівне: О. Зень.
- Ходаковська, Н. Г. (2016b). Поетичний стиль лірики вагантів (на матеріалі віршів Архипіта Кельнського, Гугона Орлеанського, Вальтера Шатильонського). В *Сучасний вимір філологічних наук*. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції (сс. 83–88). Львів: ГО Наукова філологічна організація "ЛОГОС".
- Ходаковська, Н. Г. (2017а). Виникнення поезії давніх германців. In *Contemporary issues in philological sciences: experience of scholars and educationalists of Poland and Ukraine*. International research and practice conference (pp. 124–128). Lublin.
- Ходаковська, Н. Г. (2017b). Виникнення рими у германській поезії. В *Філологія : сучасний погляд на вивчення актуальних проблем*. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (сс. 86–90). Запоріжжя: Класичний приватний університет.

- Ходаковська, Н. Г. (2017c). Синтаксичні норми німецьких віршованих текстів Середньовіччя (XII-XIII ст.). *Науковий Вісник кафедри Юнеско КНЛУ. Серія: Філологія*, 34, 134–139.
- Ходаковська, Н. Г. (2017d). Становлення поетичної норми віршованих текстів в давньовісньонімецький період. *Південний архів. Філологічні науки*, 69, 127–131.
- Ходаковська, Н. Г. (2017e). Формирование поэтической нормы немецких стихотворных текстов средневерхненемецкого периода. *Topical problems of modern science. Proceedings of the II International Scientific Conference* (с. 28–35). Warsaw, Poland: RS Global S. z O. O.
- Хойслер, А. (1960). *Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах*. Москва: Наука.
- Чабаненко, В. А. (2002). *Стилістика експресивних засобів української мови* [монографія]. Запоріжжя: ЗДУ.
- Шалагінов, Б. (2004). *Зарубіжна література від античності до початку XIX сторіччя: історико-естетичний нарис*. Київ: КМ Академія.
- Шаповалова, М. С., Рубанова, Г. Л., & Моторний, В. А. (1993). *Історія зарубіжної літератури*. Львів: Світ.
- Шилов, Е. В. (2007). Немецкая средневековая мистика: Майстер Екхарт в контексте позднего Средневековья. *Вестник ПСТГУ I: Богословие: Философия*, 2 (18), 80–91.
- Школяренко, В. І. (2008). *Становлення фразеологічної картини світу німецької мови (на матеріалі писемних пам'яток VIII – XVII століть)* [монографія]. Суми: СумДПУ.
- Шубик, С. А. (1964). *Порядок слов в древневерхненемецком языке (место глагола в повествовательном предложении)* (Автореферат кандидатской диссертации). Ленинградское отделение института языкознания, Ленинград, СССР.
- Экхарт Майстер (2001). Liber "Benedictus". Книга Божественного утешения. В *Майстер Экхарт. Об отрешенности* (с. 170–209). Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга.
- Якобсон, Р. О. (1975). Лингвистика и поэтика (пер. с англ.). В Е. Я. Басин и М. Я. Поляков (Ред.), *Структурализм : "за" и "против"* (с. 193–230). Москва: Наука.
- Ярцева, В. Н. (1940). *Развитие сложноподчиненного предложения в английском языке*. Ленинград: Прогресс.
- Admoni, W. (1990). *Historische Syntax des Deutschen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Ammon, U. (1994). Was ist ein deutscher Dialekt? In Klaus Mattheier (Hrsg.), *Dialektologie des Deutschen* (S. 369–384). Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Arndt, E. (1968). *Deutsche Verslehre*. Berlin: Volk und Wissen Verlag.
- Baeva, G. A. (2012). Problemy istoricheskoi rekonstruktsii kommunikativnopragsmaticheskikh kategorii v diakhronii: Tak o chem zhe govoreli Khil'debrant i Khadubrant? [Issues of historical reconstruction of

- communicative-pragmatic categories in diachrony: What did Hildebrand and Hadubrant talk about?]. In G.A. Baeva (Ed.), *Ocherki po istoricheskoi pragmatike germanskikh iazykov [Essays on historical pragmatics of German languages]* (pp. 20 – 28). Saint-Petersburg.
- Becker, A. (2009). *Poetik der Wechselrede: Dialogszenen in der mittelhochdeutschen Epik um 1200*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH.
- Behagel, O. (1897). *Die Syntax des Heliand*. Prag; Wien; Leipzig.
- Behagel, O. (1928). *Deutsche Syntax* (Bd. III). Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung.
- Behagel, O. (1984). *Heliand und Genesis*. 9. Auflage. Tübingen. Max Niemeyer Verlag.
- Benath, I. (1963). *Vergleichende Studien zu den Spielmannsepen König Rother, Orendel und Salman und Morolf*. PBB. 1962. H. 3. Bd. 84; PBB. 1963. H. 2–3. Bd. 85.
- Besch, W., & Wolf, N. R. (2009). *Geschichte der deutschen Sprache: Längsschnitte – Zeitstufen – Linguistische Studien*. Berlin: Erich Schmidt.
- Birkhan, H. (2003). *Geschichte der althochdeutschen Literatur in Licht ausgewählter Texte*. Teil III. Wien: Edition Präsens.
- Boor, de H. (1994). *Newald: Geschichte der Deutschen Literatur*. Band XII. München: C. H. Beck, 1994.
- Boor, de H., & Wisniewski, R. (1998). *Mittelhochdeutsche Grammatik*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Braune, W. (1989). *Abriss der althochdeutschen Grammatik. Mit Berücksichtigung des Altsächsischen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Braune, W. (1994). *Althochdeutsches Lesebuch* (17 Auflage). Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Braune, W., & Eggers, H. (1987). *Althochdeutsche Grammatik*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Brunner, H. (2010). *Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit im Überblick*. Stuttgart: Reclam.
- Bumke, J. (1991). *Wolfram von Eschenbach*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Dhondt, J. (1991). *Das Hochmittelalter*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Dimova, M. (2004). *Das Hildebrandslied – Eine Analyse nach sprachgeschichtlichen und literaturhistorischen Gesichtspunkten*. München: GRIN Verlag.
- Egerding, M. (1997). *Die Metaphorik der spätmittelalterlichen Mystik* (1–2 Bd.) Paderborn; München; Wien; Zürich: F. Schöningh.
- Eggers, H. (1965). *Deutsche Sprachgeschichte* (Bd. II). Hamburg: Rowolt Tb.
- Eggers, H. (1965). *Deutsche Sprachgeschichte. Das Mittelhochdeutsche* (Bd. II). Hamburg: Rowolt Tb.
- Ehrismann, O. (2008). *Einführung in das Werk Walters von der Vogelweide*. Darmstadt: WBG Verlag.
- Frings, Th., & Schieb, G. (1949). *Heinrich von Veldeke zwischen Schelde und Rhein*. Halle (Saale): VEB Verlag Niemeyer.
- Gafrik, R. (2013). *Ältere deutsche Literatur*. Trnava: Trnavská univerzita.
- Gallée, J. H. (1891). *Altsächsische Grammatik von O. Behagel und J. H. Gallée*. 1. Hälfte. Laut- und Flexionslehre. Halle: Niemeyer.

- Gallée, J. H. (1993). *Altsächsische Grammatik* (3. Aufl.). Tübingen.
- Hagenlocher, A. (1975). *Schicksal im Heliand. Verwendung und Bedeutung der nominalen Bezeichnungen*. Böhlau Verlag.
- Haubrichs, W. (2004). Ludwig der Deutsche und die volkssprachige Literatur. In Hartmann W. *Ludwig der Deutsche und seine Zeit* (S. 203–232). Darmstadt: WBG Verlag.
- Hausherr-Maelzer, M. (1990). *Die Sprache des Patriarchats*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang GmbH.
- Hennings, Th. (2012). *Einführung in das Mittelhochdeutsche* (3. überarb. Auflage). Berlin ; Boston: de Gruyter; Auflage.
- Herweg, M. (2013). "Ludwigslied". In Rolf Bergmann (Hrsg.), *Althochdeutsche und altsächsische Literatur* (S. 240 – 252). Berlin / Boston: de Gruyter.
- Heusler, A. (1920). Heliand, Liedstil und Epenstil. *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 57, 1–48.
- Heusler, A. (1951). *Deutsche Verskunst*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Holthausen, F. (1921). *Altsächsisches Elementarbuch* (2., verb. Aufl.). Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung.
- Holtzmann, A. (1854). *Untersuchungen über das Nibelungenlied*. Stuttgart.
- Horacek, B. (1964). *Kustprinzipien der Satzgestaltung. Studien zu einer inhaltsbezogenen Syntax der deutschen Dichtersprache*. Wien: Böhlau.
- Ilkow, P. (1968). *Die Nominalkomposita der altsächsischen Bibeldichtung*. München.
- Jung, W. (2007). *Poetik. Eine Einführung* (1. Aufl.). Stuttgart: W. Fink.
- Köbele, S. (1993). *Bilder der unbegriffenen Wahrheit. Zur Struktur mystischer Rede im Spannungsfeld von Latein und Volkssprache*. Tübingen; Basel: Francke Verl., 1993.
- Krohn, R. (2008). *Gottfried von Straßburg: Tristan*. Band 3: Kommentar, Nachwort und Register. Stuttgart: Reclam.
- Kuhn, H. (1959). Stil als Epochen-, Gattungs- und Wertproblem in der deutschen Literatur des Mittelalters. In *Stil und Formprobleme in der Literatur*. Vorträge des VII. Kongresses der Internationalen Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen in Heidelberg (S. 123–129). Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Kuttner, G. (1934). *Wesen und Formen der Deutschen Schwankdichtung des 16 Jahrhunderts*. Berlin: Verlag Emil Ebering.
- Lachmann, K. (1816). *Über die ursprüngliche Gestalt des Gedichts der Nibelungen Noth*. Göttingen. Ist der Webseite [http://www.deutschestextarchiv.de/ book/ view/lachmann_nibelungen_1816?p=58](http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/lachmann_nibelungen_1816?p=58) entnommen.
- Lewitzkiy, V., & Pohl, H. D. (2012). *Geschichte der deutschen Sprache*. Вінниця: Нова книга.
- Libera, A. de. (1994). *La Mystique rhénane. D'Albert le Grand a Maître Eckhart*. Paris: Editions du Seuil.
- Libera, A. de. (1996). *Eckhart, Suco, Tauler ou la divinization de l'homme*. Paris: Bayard.
- Lüers, G. (1926). *Die Sprache der deutschen Mystik des Mittelalters im Werke der Mechthild von Magdeburg*. München: Carl Hanser Verlag.

- Lutz, B. (2001). Grundzüge der Literatur des Spätmittelalters. *Deutsche Literaturgeschichte* (S. 52). Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Macha, J. (2014). *Der konfessionelle Faktor in der deutschen Sprachgeschichte der Frühen Neuzeit*. Würzburg: Ergon-Verlag.
- Masser, A. (1981). Von Alternativstrophen und Vortragsvarianten im Nibelungenlied. In A. Masser (Ed.), *Hohe-nemser Studien zum Nibelungenlied* (S. 125 – 137). Dornbirn: Vorarlberger Verlag.
- Mattheier, K. (1997). *Norm und Variation*. Frankfurt: Peter Long.
- Matzel, K. (1970). *Untersuchungen zur Verfasserschaft, Sprache und Herkunft der althochdeutschen Übersetzungen der Isidor-Sippe*. Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache. Bonn: Röhrscheid.
- Moser, H. (1994). *Deutsche Sprachgeschichte: Mit einer Einführung in die Fragen der Sprachbetrachtung Gebundenes Buch*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH.
- Moskalskaja, O. I. (1977). *Deutsche Sprachgeschichte*. Moskau: Hochschule.
- Müller, Ch. (2000). *Dialekt und Stil des Nibelungenliedes*. Studienarbeit.
- Nagel, B. (1989). *Der freie Vers in der modernen Dichtung*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen.
- Neumann, S. (1987). Schwank. In *Deutsche Volksdichtung. Eine Einführung* (S. 155-195). Leipzig: Verlag Philipp Reclam.
- Niebaum, H., & Macha, J. (2006). *Einführung in die Dialektologie des Deutschen*. (2 Aufl.). Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Ohly-Steimer, M. (1955/1956). Huldi im Heliand. *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 86, 81–119.
- Paul, H. (1954). *Deutsche Grammatik*. Teil I. Geschichtliche Einleitung. 2. Bd. Halle: Max Niemeyer.
- Perlyna, J., & Swertschkowa, I. (1997). Ein Abriss der Entwicklung der deutschen Spruchdichtung. In *Deutsch Aktuell. Aus der Praxis des Deutschunterrichts in Rumänien* (S. 59–61). Sondernummer.
- Petsch, R. (1900). *Formelhafte Schlüsse im Volksmärchen*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Pfeiffer, Fr. (2016). *Dichter des Nibelungenliedes*. Wien: Hanserbooks.
- Polenz, von P. (2009). *Geschichte der deutschen Sprache*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Regensburg, von L. (1880). *Sanct Franciscan Leben und Tochter Syon*. Paderborn: Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh.
- Ricke, J. (2016). *Geschichte der deutschen Sprache. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam Stuttgart.
- Ries, J. (1907). *Die Wortstellung in "Beowulf"*. Halle: Max Niemeyer.
- Ries, J. (1967). *Was ist Syntax?* Prag: Taussig & Taussig.
- Roelcke, Th. (2009). *Geschichte der deutschen Sprache*. Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG.
- Roelcke, Th. (2010). *Fachsprachen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co.
- Scharschuh, H. (1938). *Gottfried von Straßburg. Stilmittel Stilästhetik*. (Germanische Studien. 197). Berlin.
- Scheske, U. (2011). *Der Einfluss der Mystik auf die Entwicklung der deutschen Sprache*. Studienarbeit. Universität Potsdam.

- Schieb, G. (1980). Versuch einer Charakteristik der grundlegenden Kommunikationsbeziehungen um 1200 (Gedanken zu einigen Voraussetzungen einer Geschichte der deutschen Nationalsprache). *Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung*, 33(3), 330–335.
- Schimmelmann, J. (1985). *Die isländische Edda*. Stuttgart: Foto-Copie.
- Schlosser, H. D. (1970). *Althochdeutsche Literatur*. Frankfurt am Main-Hamburg: Fischer-Bücherei.
- Schmidt, W. (2007). *Geschichte der deutschen Sprache* [Ein Lehrbuch für das germanistische Studium 10] (verbesserte und erweiterte Auflage). Stuttgart: Hirzel Verlag.
- Simrock, K. (2016). *Das Nibelungenlied*. Berlin: dearbooks in Europäischer Literaturverlag GmbH.
- Sonderegger, S. (1970). *Althochdeutsch in St. Gallen*. Ergebnisse und Probleme der althochdeutschen Sprachüberlieferung in St. Gallen vom 8. bis ins 12. Jh. St. Gallen: Ostschweiz.
- Sonderegger, S. (2003). *Althochdeutsche Sprache und Literatur*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Sowinski, B. (1982). *Darstellungsstil und Sprachstil im Heliand*. Köln; Wien: Böhlau Verlag.
- Sowinski, B. (2009). *Herzog Ernst : ein mittelalterliches Abenteuerbuch*. Mhd / Nhd. Stuttgart: Reclam Verlag.
- Stroka, A. (2016). *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Barock*. Wrocław.
- Szczepaniak, R. (2011). *Grammatikalisierung im Deutschen*. Eine Einführung. Tübingen: Narr Verlag.
- Tomasek, T. (2007). *Gottfried von Straßburg*. Stuttgart: Reclam.
- Urmoneit, E. (1973). *Der Wortschatz des Ludwigsliedes im Umkreis der althochdeutschen Literatur*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Wagner, R. *Die Walküre. Kapitel 2. Erster Aufzug (Erste Szene)*. Ist der Webseite <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-walkure-837/2> entnommen.
- Weber, C. A. (1927). Der Dichter des "Heliand" im Verhältnis zu seinen Quellen. *Zeitschrift für das deutsche Altertum*, 64, 1–76.
- Wellbery, D. E., Ryan, J., Gumbrecht, H. U., Kaes, A., Koerner, J. L. (Hrsg.). (2007). *Eine neue Geschichte der deutschen Literatur*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Wiegand, J. (1904). Stilistische Untersuchungen zum König Rother. *Germanistische Abhandlungen*. H. 22. Breslau. 1904.
- Wiesinger, P. (2017). *Strukturelle historische Dialektologie des Deutschen. Strukturhistorische und strukturgeographische Studien zur Vokalentwicklung deutscher Dialekte*. Olms, Hildesheim / Zürich / New York. 2017. (*Germanistische Linguistik*. S. 234 – 236), ISBN 978-3-487-15102-1.
- Wießner, E., & Burger, H. (1974). *Die höfische Blütezeit. Deutsche Wortgeschichte*. 3. Auflage. (Hrsg.) Friedrich Maurer u. Heinz Rupp. Bd.1 Berlin ; New York, 1974. S. 189 – 253.
- Wolff, G. (2009). *Deutsche Sprachgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart* (6. Auflage). Stuttgart: Reclam.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Маковский, М. М. (2004). *Этимологический словарь современного немецкого языка*. Москва: Азбуковник.
- Русанівський, В. М., Тараненко, О. О., Зяблюк, М. П. (2004). *Українська мова : Енциклопедія* (2-ге вид., випр. і доп.). Київ: Вид-во "Українська енциклопедія" ім. М. П. Бажана.
- Тимофеев, Л. И., & Тураев, С. В. (1974). *Словарь литературоведческих терминов*. Москва: Просвещение.
- Чемоданов, Н. С. (1978). *Хрестоматия по истории немецкого языка* (2-е изд., доп.). Москва: Высшая школа.
- Köbler, G. (2006). *Neuhochdeutsch-althochdeutsches Wörterbuch*. Ist der Webseite <http://www.koeblergerhard.de/germanistischewoerterbuecher/althochdeutschesworterbuch/nhd-ahd-pdf> entnommen.
- Köbler, G. (2007). *Neuhochdeutsch-mittelhochdeutsches Wörterbuch*. Ist der Webseite <http://www.koeblergerhard.de/germanistischewoerterbuecher/mittelhochdeutschesworterbuch/nhd-mhd-pdf> entnommen.
- Lexner, M. (1974). *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*. Leipzig: S. Hirzel Verlag.
- Pokorny, J. (1997). *Proto-Indo-European Etymological Dictionary* (A Revised Edition of Julius Pokorny's Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch). Ist der websiete [http:// dnghu.org/ indoeuropean.html](http://dnghu.org/indoeuropean.html) entnommen.
- Schützeichel, R. (1969). *Althochdeutsches Wörterbuch*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Sehrt, E. H. (1966). *Vollständiges Wörterbuch zum Heliand und zur altsächsischen Genesis* (2. Aufl.). Göttingen.
- Wahrig-Burfeind, R. (Hrsg.). (2007). *Wahrig Wörterbuch der deutschen Sprache*. München: dtv.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

- Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Том 23. Поэзия трубдуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. Москва: Художественная литература, 1974. Взято из <http://litena.ru/books/item/f00/s00/z0000066/index.shtml>.
- Михайлов, А. Д. (Сост.). (1976). *Легенда о Тристане и Изольде*. Москва: Наука. Взято из <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/mihajlov-tristan-i-izolda.htm>.
- Стурлусон, С. *Старшая Эдда*. Взято из http://svitk.ru/004_book_book/3b/823_sturlson-starhaya_edda.php.
- Aue von Hartmann. (1982). *Iwein*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Carmina Burana. Ist der Webseite [http:// www. areacom.it/ arte_cultura/duce](http://www.areacom.it/arte_cultura/duce) entnommen.
- Carmina Burana. CB 191. Archipoeta : Vagantenbeichte. Ist der Webseite http://turba-delirantium.skyrocket.de/bibliotheca/carminaburana_cb191_archipoeta_vagantenbeichte.htm entnommen.

- Carmina Burana. Lateinische und deutsche Lieder und Gedichte einer Handschrift des XIII. Jahrhunderts aus Benedictbeuern. Stuttgart, 1847. Ist der Webseite <https://books.google.com.ua/books?id=13fJA4L70DYC&pg=PA49&lpg=PA49&dq=Decus+N.,+dum+sitis+insigne&source=bl&ots=tnRUV28k37&sig=Gu7DzmRobzq5wBjxW2bL6KSOHSc&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwjkiNSX0-vfAhWro4sKHaNiCEsQ6AEwAXoECAkQAQ#v=onepage&q=Decus%20N.%20C%20dum%20sitis%20insigne&f=false> entnommen.
- Cathey, J. E. (Ed.). (2002). *Heliand. Text and Commentary*. Morgantown: West Virginia University Press.
- Châtillon of Walter. Carmen I. Ist der Webseite <http://thelatinlibrary.com/walter/walter1.shtml> entnommen.
- Classen A. *Das deutsche Mittelalter in seinen Dichtungen*. Ist der Webseite <http://aclassen.faculty.arizona.edu/sites/aclassen.faculty.arizona.edu/files/Freidank%20und%20Versmaeren.pdf> entnommen.
- Das Nibelungenlied / Оригинальные тексты всех трех свитков "Песни о Нибелунгах" на средневерхненемецком языке в Интернет-библиотеке "Bibliotheca Augustana". Ist der Webseite http://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanics/Chronologie/12Jh./Nibelungen/nib_intr.html entnommen.
- Das Nibelungenlied. (1971). Paralleldruck der Handschriften A, B und C nebst Lesarten der übrigen Handschriften. Herausgegeben von Michael S. Batts. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Das Nibelungenlied. (2011). Die wichtigsten Handlungselemente im Werk. Brno: Brno Verlag.
- Das Nibelungenlied. (2002). Mhd. / Nhd. Nach dem Text von K. Bartsch und H. de Boor, ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von S. Große. Stuttgart: Reclam Stuttgart.
- Das Nibelungenlied. (2010). Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Nach der Handschrift B herausgegeben von Ursula Schulze. Ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Große. RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK. Nr. 18914 2010, 2011 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG. Ist der Webseite <https://www.reclam.de/data/media/978-3-15-018914-6.pdf> entnommen.
- Das Rolandslied des Pfaffen Konrad. (1928). (Rheinische Beiträge und Hilfsbücher zur germanischen Philologie und Volkskunde, Band 15). Hrsg.: Carl Wesle. Bonn: Fritz Klopp Verlag. Ist der Webseite http://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/12Jh/Konrad/kon_ro00.html entnommen.
- Erdmann, Oskar. (Hrsg.). (1973). *Otfrids Evangelienbuch*. 6. Auflage. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Goedeke, K. (2011). *Vom dreißigjährigen bis zum siebenjährigen Kriege. Grundrisse zur Geschichte der deutsche Dichtung aus den Quellen*. Bd. 3. Buch 5. Berlin: Akademie.
- Kaczuwskyj, I. (2000). Ein Pfad durchs Unermessliche. Hundert deutsche Gedichte (750–1950) / Ukrainische übertragen von Igor Kaczurowskyj. Paris ; Lviv ; Zwickau, 2000.
- Kamihara, K. (1978). *Des Strickers "Pfaffe Amis"*. Goppingen: Kümmerle Verlag,.
- Karnein, A. (1979). *Salman und Morolf*. Tübingen : Max Niemeyer Verlag.

- Kartschoke, D. (2004). *Eneasroman: mittelhochdeutsch/neuhochdeutsch* (Reclam Universal-Bibliothek, Nr. 8303). Stuttgart: Reclam.
- Kluge, Fr. (2011). *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearbeitet von E. Seebold. 25 durchges. und erweiterte Auflage. Berlin / New York: Walter de Gruyter.
- Kudrun. (2000). Nach der Ausgabe von Karl Bartsch. Hrsg. von Karl Stackmann. Tübingen : Niemeyer. Online: 2. Aufl., Leipzig 1867. 4. Aufl., Leipzig 1880.
- Lachmann, K. (Hrsg.). (1891). *Parzival*. Buch I., II. Textgrundlage. 5. Auflage. Berlin. Ist der Webseite https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/13Jh/Wolfram/wol_pa01.html entnommen.
- Liederliste. Ist der websiete <http://angerweit.tikon.ch/lieder/lied.php?src=hraban-fremd/freuteuch> entnommen.
- Lothar J. *Das Frauenbuch des Ulrich von Li(e)chtenstein*. Ist der Webseite <http://www.minnesang.com/Themen/Das%20Frauenbuch.html> entnommen.
- Lyrics Translate. Er ist gewaltic unde starc (перевод на немецкий). Spervogel. Ist der Webseite <https://lyricstranslate.com/ru/er-ist-gewaltic-unde-starc-er-ist-gewaltig-und-stark.html> entnommen.
- Magdeburg von Mechthild (1869). *Das fließende Licht der Gottheit*. Regensburg: Druck und Verlag von Georg Joseph Manz.
- Mettke, H. (Hrsg.). (1979). *Muspilli. Älteste deutsche Dichtung und Prosa*. Ist der Webseite <http://www.linguistics.ruhr-uni-bochum.de/~strunk/Deutsch/muspilli.htm> entnommen.
- Meyer, W. (1901). *Fragmenta Burana*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- Morungen von Heinrich. Ist der Webseite http://www.fabelnundanderes.at/heinrich_von_morungen.htm entnommen.
- Müllenhoff, K. und Scherer, W. (Hrsg.). (1873). *Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem VIII – XII. Jahrhundert*. Berlin: Weidmann. Ist der Webseite <https://catalog.hathitrust.org/Record/001189992> entnommen.
- Müller, S. (Hrsg.). (2007). *Althochdeutsche Literatur*. Eine kommentierte Anthologie. Althochdeutsch / Neuhochdeutsch. Altniederdeutsch / Neuhochdeutsch. Stuttgart: Reclam.
- Neidhart v. R. (1999). *Die Lieder Neidharts*. Hg. von Edmund Wießner. 5. Aufl. von H. Fischer. Tübingen: Max Niemeyer.
- Nolte Theodor Wernher der Gärtner. (2001). "Helmbrecht". Die Beiträge des Helmbrecht-Symposions in Burghausen 2001. Stuttgart: Hirzel.
- Otfrids Evangelienbuch. Neptue Factae Sunt. (EB NFS) Рукопись 9 века.
- Otfrids Evangelienbuch. Fuit in Diebus Herodis (EB FDH) Regis Sagerdos Nomine Zacharias. Рукопись 9 века.
- Ovid Metamorphoses I, 89 – 162. Ist der Webseite <http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met1.shtml> entnommen.
- Piper, P. (Hrsg.). (1884). *Otfrids Evangelienbuch*. Bd. I – II, III, IV. Freiburg.
- Putmans, J., Sappler, P., Gloning, Th. (1980). *Tristan um 1205/10*. Straßburg von G. Rüdiger Krohn Ausgabe. Stuttgart. Ist der Webseite https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/13Jh/Gottfried/got_tr00.html entnommen.

- Rosenhagen, G. (2013). *Mittelhochdeutsche Lieder und Sprüche*. Paderborn: Salywasser-Verlag.
- Ruttman, I. (1974). Das Alexanderlied des Pfaffen Lamprecht Althochdeutsche und mittelhochdeutsche Epik und Lyrik. Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Abt. Verlag). Ist der Webseite https://books.google.com.ua/books/about/Das_Alexanderlied_des_Pfaffen_Lamprecht.html?id=sj1cAAAAMAAJ&redir_esc=y entnommen.
- Schlosser, H. D. (2004). *Althochdeutsche Literatur*. Mit altniederdeutschen Textbeispielen. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. Erich Schmidt Verlag.
- Schlosser, H. D. (1970). *Althochdeutsche Literatur*. Frankfurt am Main-Hamburg: Fische-Bücherei.
- Sevelingen v. Meinloch. Ist der Webseite <https://lyricstranslate.com/de/meinloh-von-sevelingen-d%C3%B4-ich-dich-loben-h%C3%B4rte-lyrics.html> entnommen.
- Simrock K. (1855). *Tristan und Isolde von Gottfried von Straßburg*. Leipzig: F. U. Brodhaus. Ist der Webseite <https://gutenberg.spiegel.de/buch/tristan-und-isolde-3160/1> entnommen.
- Strassburger Eid. Ist der Webseite https://www.christianlehmann.eu/fundus/Frz/Frz_Strassburger_Eide.html entnommen.
- Veldeke von H. Eneasroman: Übersicht über die Textstellen. Ist der Webseite http://digbib.ubka.uni-karlsruhe.de/volltexte/2001/geist-soz/3/Texte/Antikenr/Eneit/fr_enei.htm entnommen.
- Vogelweide von Walther. Ist der Webseite http://www.literaturwelt.com/werke/walther_vogelweide/reichston.html#reichston1 entnommen.
- Vogt Fr., Hartmann W. (1880). *Die deutschen Dichtungen von Salomon und Markolf*. Ist der Webseite https://archive.org/stream/diedeutschendich00vogtuoft/diedeutschendich00vogtuoft_djvu.txt entnommen.
- Volfing A. (2004). ich ôrlôser und dîn rôrenporten. Auditive Wahrnehmung bei W. von der Vogelweide / Walther verstehen – Walther vermitteln. Walther-Studien 2, hg. Thomas Bein. Bern: Peter Lang, 2004. S. 109–130.
- Vollmann-Profe, G. (Hrsg.). (2010). *Magdeburg von Mechthild Das fließende Licht der Gottheit*. Berlin : Verlag der Weltreligionen im Insel Verlag.
- Völuspa. Ist der Webseite <https://lyricstranslate.com/ru/völuspá-віщування-вьольви.html-1> entnommen.
- Weißenburg von Otfrid (2004). Evangelienbuch: Edition nach dem Wiener Codex 2687. T. 1. Text. T. 2. Einleitung und Apparat. Hrsg. W. Kleiber. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Wernher der G. (2003). *Meier Helmbrecht. Versnovelle*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Welt der Wikinger. Edda. Ist der Webseite <http://wikinger.org/mythologie/edda/> entnommen.
- Wipf, K. A. (Hrsg.). (1992). *Ludwigslied. Althochdeutsche poetische Texte*. Stuttgart: Reclam.
- Ziolkowski, J. (1998). *Cambridge Songs (Carmina Cantabrigiensis)* (Latin). Mrts, 1998.

ГЛОСАРІЙ ТЕРМІНІВ

Алегорія – образ, в якому зображення має переносне значення; виражені дії в предметному образі.

Алітерація – стилістичний прийом повторення однакових або близьких за акустико-артикуляторними ознаками приголосних звуків із метою створення звукового образу або фону.

Анафора – стилістична фігура, що створюється повторенням тих самих елементів мови на початку кожного паралельного ряду: рядка, строфи, абзацу, речення.

Анжамбеман – поетичний прийом, за яким фраза, розпочата в одному віршовому рядку, закінчується в наступному.

Антиномія – це протиріччя в законі або протиріччя закону самому собі; два висловлювання, які суперечать один одному, але мають логічне і рівноправне обґрунтування.

Антитеза – стилістична фігура, що характеризується симетричною будовою і різким протиставленням понять, образів, думок.

Апофатика – глибинна складова містичного напрямку Східної Церкви, сформована її "батьками" – кападокійцями – ще в перші століття християнства і поглиблена в XIV ст. у працях візантійських теологів (перш за все Григорія Палами).

Архаїзми – стилістичні засоби (лексеми), що мають конотацію попередніх мовних епох, і тому використовуються для створення стилістичних ефектів історичного колориту, урочистості, піднесеності, патетики або створення ефекту комізму, іронії, пародії, індивідуалізації мовлення персонажів.

Асонанс – прийом фоностилістики, що полягає в співзвуччі або повторенні однакових чи акустично близьких голосних звуків.

Ваганти – творці латиномовної поезії, розквіт якої припадає на західноєвропейське класичне середньовіччя (кінець XI – початок XIII ст.), коли в середньовічних містах зростає кількість шкіл, виникають перші університети і складається перша в історії Європи ситуація надлишку освічених людей. Ваганти – це нерідко клірики, які не мали постійного приходу і поневірялися від одного єпископського подвір'я до іншого, школярі і студенти, які мандрували з міста до міста в пошуках знань і кращих учителів, ченці-втікачі: їх об'єднувала причетність до латиномовної культури та існування "на узбіччі" суспільства.

Вальденси – це один із релігійних деномінативних рухів, який виник у західному християнстві. Засновником цієї течії на Заході вважають купця із м. Ліона – П'єра Вальдо (друга половина XII ст.). Вони виступали проти ліквідації приватної власності феодалами, відстоювали апостольську убогість та взаємодопомогу, притримувалися вільного читання та проповідування Святого Письма.

Вельва – віщунка в германо-скандинавській міфології, згадується у "Старшій Едді" Сноррі Стурлусона та в інших сагах.

Верлібр – різновид вірша, в якому немає внутрішньої симетричності рядків (повторення стоп, як у силабо-тонічному вірші, чи складів, як у силабічному). Римоутворювальними елементами в ньому є змістові частини речення – слово чи група слів.

Віршування, або версифікація – 1) мистецтво виражати свої думки у віршованій формі; 2) система організації поетичного мовлення, в основі якої міститься закономірне повторення певних мовних елементів, що склалися під впливом культурно-історичної традиції певної національної мови.

Гекзаметр – вірш шестистопного дактиля, де в кожній стопі, окрім п'ятої, два коротких склади можуть замінюватися одним довгим; остання стопа завжди двоскладова – хорей. Найчастіше гекзаметр має всередині віршового рядка (після третього складу третьої стопи) цезуру (ритмічно-інтонаційну паузу), яка розмежовує його на два піввірші, або подвійну цезуру, що ділить рядок на три частини.

Гіпербола – троп, що полягає в навмисному перебільшенні кількості та розміру предметів, інтенсивності вияву ознаки та перебігу дії для надання надання об'єктові зображення більшої виразності, а самому зображенню – більшої переконливості.

Глоса – це слова та вислови, що перебувають поза звичайним уживанням, якісь особливі (архаїзми, поетизми тощо) одиниці.

Дактиль у силабо-тонічному вірші – трискладова стопа з наголосом на першому складі (– UU).

Діалект – різновид мови, що вживається як засіб спілкування з особами, зв'язаними тісною територіальною, соціальною або професійною спільністю.

Діалектизми – стилістичні засоби, що використовуються в художніх текстах для створення стилістичного ефекту місцевого колориту, для індивідуалізації мови персонажів – носіїв певного говору.

Еліпс – стилістична фігура, відсутність передбачуваного слова, в якому немає потреби і без якого фігура є лаконічнішою, динамічнішою, виразнішою.

Енклітика – ненаголошене слово, що примикає у вимові до попереднього ненаголошеного слова і утворює з ним єдине акцентуаційне ціле (фонетичне слово).

Епітет – троп, який є означенням або обставиною в реченні як атрибут предмета, дії, стану та характеризуються емотивністю, експресивністю, оцінкою й образністю. Епітет може бути не тільки метафорою чи метонімією, але й емоційно-оцінним означенням.

Епос – різновид літературного (поряд із лірикою і драмою) роду, що оповідає про події, які нібито відбувалися в минулому (немов здійснювалися насправді і згадуються оповідачем). Епос охоплює буття в просторово-часовій довжині і подійовій насиченості (сюжетність). Виникає у фольклорі (казка, епопея, історично-героїчні пісні, билина). До XVIII ст. епос був головним жанром літератури.

Епос язичницький – це міфи, легенди варварських племен, які заселили Європу в період Раннього середньовіччя.

Замовляння (заговори, заклинання, закликання) – усталені вислови, речитативні, переважно віршовані тиради, що супроводжують магичні дії, рухи їх виконавців – знахарів (від "знати"), чарівників, ворожбитів, шептук тощо – і виражають їхнє бажання вплинути на природу, на людину і її стосунки з оточенням у відповідному напрямі (доброму або злому).

Звертання – інтонаційно виділений компонент речення, що називає істоти або персоніфіковані предмети, до яких адресовано мовлення.

Ідіостиль – це сукупність глибинних механізмів створення текстового простору певним автором, які відрізняють його від інших (в загальному розумінні). У вужчому значенні ідіостиль пов'язаний із системою мовностилістичних засобів, характерних для творчої манери певної мовної особистості автора.

Ізогласа – лінія на карті, що позначає в лінгвістичній географії кордон поширення якого-небудь мовного явища (фонетичного, морфологічного, синтаксичного, лексичного та ін.).

Інверсія – стилістична фігура, яка створюється зворотним порядком слів у реченні, щоб підкреслити значення інверсованих одиниць і посилити виразність мовлення.

Каламбур, або *гра слів*, – стилістичний прийом зближення різних за значенням слів, схожих на основі їхньої багатозначності або співзвучності.

Квієтизм – релігійно-етичне реакційне вчення, прибічники якого проповідують містико-споглядальне ставлення до дійсності, втечу від життя, "непротівлення злу", цілковите покладання на "волю Божу" тощо.

Кодифікація – встановлення й офіційне визнання літературної норми, зафіксованої в граматиках, словниках, довідниках. Іноді кодифікацію тлумачать як процес вироблення норм літературної мови, як нормування мови. Однак терміни нормування й кодифікація – не тотожні: перший стосується процесу вироблення в мовній практиці й усталення певних норм – фонетичних, лексичних, граматичних, стилістичних, а другий – фіксації цих норм у словниках, граматиках, довідниках.

Койне – грецьке слово (загальний), що позначало спільну для носіїв різних діалектів старогрецьку мову, яка склалася на території Аттики з центром в Афінах (приблизно у IV ст. до н. е.). У сучасній лінгвістиці – це узагальнений тип усної мови. Койне можна визначити як міждіалектний засіб, а іноді й як засіб міжнаціонального спілкування, що виникає спочатку з торгівельною, військовою або культурною метою на базі однієї з груп близьких діалектів, поступово вбирає в себе також і деякі специфічні особливості інших діалектів (іноді мов). Історично койне може передувати виникненню письмової мови. Нерідко воно стає базою літературної мови.

Канон – усталені, нормативні засади і принципи літератури і мистецтва певних періодів, художніх напрямів, стилів та ін. Канонічність властива передусім мистецтву давніх часів.

Кенінг – поетичний прийом, що замінював звичайне зрозуміле слово красивою метафорою; характерний для поезії скальдів, а також для англосаксонської та кельтської поезії.

Лейх – середньовічний пісенний жанр німецької лірики, що виконувався мінезингерами в XIII ст. – першій половині XIV ст. у супроводі музики. Відомі три основні форми лейху: *танцювальна*, *релігійна* і *любовна*. У XIII ст. до цього жанру звертаються Отто фон Ботенлаубен, Ульріх фон Ліхтенштейн, Ульріх фон Вінтероштетген, Рудольф фон Ротенбург. Після XIV ст. лейх зберігся тільки в релігійній поезії.

Лінгвістика когнітивна – мовознавчий напрям, в якому функціонування мови розглядають як різновид пізнавальної діяльності, а когнітивні механізми та структури людської свідомості досліджують через мовні явища.

Лінгвостилістика – розділ мовознавства, що вивчає стилістичну систему національної мови, її зміст, сутність. Предмет лінгвостилістики – стилістично забарвлені мовні засоби, виражальні можливості слів і речень.

Література лицарська (куртуазна) – світська, лицарська література європейського середньовіччя з мотивами культу дами (в ліриці) або пригод рицарів (епічні твори), почасти з елементами фантастичності.

Лицарство – це кодекс поведінки і честі, яких офіційно дотримувалися середньовічні лицарі. Лицарство походить із середньовічної Франції й Іспанії, поширившись пізніше на всю Європу і досягнувши найбільшого розквіту в XII і XIII століттях.

Метафора – семантичний процес, при якому форма мовної одиниці або оформлення мовної категорії переноситься з одного об'єкта позначення на інший на основі певної подібності між цими об'єктами при відображенні в свідомості мовця.

Метафора поетична – один із найпоширеніших тропів, в якій переносність значення сприймається як несподіванка, як новизна, внаслідок чого поетична, індивідуально-авторська метафора набуває ознак контекстуального неологізму.

Мейстерзингери – майстри-співці, представники середньовічної пісенної поезії, так званого мейстерзанга, що розвивався в другій половині XIII ст. із пізніх форм міннезангу. Мейстерзанг пов'язаний із підйомом міст і розвитком бюргерства.

Метонімія – семантичний процес, при якому форма мовної одиниці або оформлення мовної категорії переноситься з одного об'єкта позначення на інший на основі певної їх суміжності, дотичності (просторового, часового, атрибутивного, каузального та ін. характеру) при відображенні в свідомості мовця.

Міністеріали – військовий стан дрібного лицарства, надвірної шляхти в середньовічній Європі, переважно у Священній Римській імперії.

Мінезанг – німецька середньовічна лицарська лірика, з'явилася в другій половині XII ст. під впливом провансальських трубадурів.

Мінезингери – поети-музиканти, лицарі, які виконували любовні вірші-пісні під акомпанемент лютні, скрипки, арфи. Головними темами німецького мінезангу є служіння Дамі, висока любов, переживання ліричного героя. Основні жанри, в яких творили німецькі мінезингери – це любовний гімн, гімн світанку, лейх, шпрух.

Мінорити – (францисканці) католицький жебрачий Орден. Офіційна його назва Орден Братів Менших. Виникнувши на противагу тогочасної церкви з її багатством і розкішшю, Орден з часом перетворився на надійне знаряддя захисту і відбудови Церкви: францисканці вели боротьбу проти ересі.

Міфи – старовинні сказання, оповіді, легенди про походження Всесвіту і людини, таємниці народження і смерті, чудеса світу, подвиги і любовні переживання богів, царів і героїв. Міфи відображають дійсність у вигляді живих істот, які сприймаються первісною свідомістю як цілком реальні.

Міфологія – це своєрідний світогляд стародавніх людей, в якому відобразилися особливості їхнього мислення – наївного, емоційного, одночасно і конкретного, і образного.

Мовна норма – це сукупність мовних засобів, що відповідають системі мови й сприймаються її носіями як зразок суспільного спілкування в певний період розвитку мови й суспільства.

Молитва – поетичний твір на біблійні, житійні теми. Виникла на основі первісних магічних заклинань і замовлянь, прохань, звернень до вищих сил, стала атрибутом культів і обрядів. Побудована на вірі в магічну силу слова: "Отче наш".

Наголос динамічний (силовий, експіраторний) – виділення (вимова) одного зі складів слова (такту) більшою силою, тобто сильнішим видихом струменя повітря.

Неологізми – це новостворені слова, значення слів, словосполучення, що з'явилися в мові й ще не перейшли до розряду загальноновживаних.

Норма мовна – сукупність мовних засобів, що відповідають системі мови і сприймаються її носіями як зразок суспільного спілкування у певний період розвитку мови і суспільства.

Норма літературної мови – це сукупність загальноновизнаних правил, що вважаються правильними і зразковими, якими користуються в усному і писемному мовленні на певному історичному етапі.

Норма поетична – сукупність правил добору і естетичної організації мовних засобів у поетичному мовленні майстрів художнього слова в певний період розвитку літературної мови, враховуючи при цьому рівень культурного досвіду та свідомості поета, читача та дослідника.

Оксюморон – фігура мови, що полягає в навмисному поєднанні слів з протилежними або просто взаємовиключними значеннями для вираження нового цілісного поняття або окремого явища, в оригінальній формі привертаючи увагу до його суперечливої природи.

Пантеїзм – це переконання, що Бог – це все, а все – це Бог; навчає, що все – це Бог. Дерево – Бог, скеля – Бог, тварина – Бог, небо – Бог, сонце – Бог, ти – Бог і ін. Пантеїзм є припущенням, що лежить в основі багатьох культів і фальшивих релігій (наприклад, індуїзм або певною мірою буддизм, різноманітні культури єдності, послідовники "матері-землі").

Парафраза (перифраза) – слова, усталені словосполучення (зрідка – речення), що є образно-переносними і описовими найменуваннями предметів, явищ, істот, осіб тощо.

Парентеза – введення у фразу елементів, не пов'язаних із нею синтаксично (вставні і вставлені слова, словосполучення і речення).

Парономазія – стилістична фігура (звукова метафора), що досягається майстерним використанням близьких за звучанням, але різних за значенням слів.

Пастурель – пісня, що зображає бесіду лицаря з пастушкою. У вступі описується лицар, пригноблений холодністю своєї пані, віддається сумним роздумам на лоні природи. Там він зустрічає дівчину, яка пасе овечок (корів) і починає з нею розмовляти. Це жанр не так "соціальний", де зустрічаються представники протилежних класів, а як жанр протиставлення поглядів на життя: з одного боку, – куртуазного, з іншого, – здорового глузду.

Пауза – прийом для привертання уваги слухача до мовленого, для актуалізації ідеї чи образу, для створення відповідного стилістичного ефекту.

Повтор – стилістичний прийом, за допомогою якого можна створювати нові стилістичні засоби і фігури, тому що він може охоплювати мовні одиниці всіх рівнів – звуки, морфеми, форми слова, словосполучення, речення, строфи.

Поезія гномічна – це короткі вірші, що складаються з двох-чотирьох рядків та наявні у вигляді повчальних висловлювань і крилатих фраз.

Поема епічна – один із жанрів ліро-епосу; твір значного обсягу (переважно віршований), у якому поєднуються епічні (зовнішній сюжет, характери, оповідна форма) та ліричні елементи (авторські переживання, ліричні відступи, розкриття внутрішнього світу героїв). У ліро-епічній поемі нерідко наявні також елементи драми – напружена дія, конфлікт, монологи та діалоги тощо.

Поетизми – слова, характерні лише для поетичних творів, у сучасній поетичній мові зовсім або мало вживані. Поетизми надають мові емоційного забарвлення, ліризму і романтичної піднесеності. Поетизмами можуть стати архаїчні слова, діалектні слова, неологізми, крилаті вислови, вислови і засоби народної творчості.

Порівняння – троп, що є порівнянням одного предмета з іншим на основі спільної для них ознаки.

Рима – композиційно-звуковий прийом суголосся закінчень, що має фонетичне і метричне значення, об'єднує суміжні та розташовані близько слова віршових рядків (починаючи з останнього наголошеного складу) для організації їх у строфи, впорядкування поетичного мовлення, його евфонічного римотворення. Звуковий повтор в кінці двох чи кількох віршових рядків; має ритмомелодійне і смислове значення, надає віршу емоційної виразності.

Рима жіноча (парокситонна) – рима, у якій наголос падає на другий склад від кінця.

Рима чоловіча (окситонна) – рима, в якій наголос на останньому складі; ця рима має сильне звучання.

Ритм – рівномірне чергування впорядкованих елементів (звукових, мовних, зображальних).

Роль літератури естетична – домінантна роль будь-якого мистецтва, зокрема мистецтва слова, оскільки естетичний компонент невіддільний від художнього. Естетична роль будь-чого – викликати естетичні почуття, відчуття насолоди прекрасним.

Роман віршований – різновид ліро-епічного (змішаного) жанру, у якому поєднані особливості і ліричного, і епічного зображень, що веде до багатоплановості художнього світу; межує з драматичною поемою, віршованою повістю.

Секуляризація – це процес дерелігієзації держави, громади, будь-чого загалом. Вона пов'язана, з одного боку, з категорією релігії, а з іншого, – з категорією суспільства; дотична до суспільних процесів та індивідуумів, тому що останні відчують на собі, його підтримують або не підтримують.

Симонія – поширене в середні віки в Західній Європі явище купівлі-продажу церковних посад або духовного сану, що практикувалося папством, королями, феодалами.

Система віршування силабічна – характерна для мов, у яких немає істотної різниці між наголошеними і ненаголошеними голосними, а слова мають постійний наголос (французька, польська, чеська та ін.).

Система віршування силабо-тонічна – система віршування, характерна для мов, в яких слова мають чіткі граматичні наголоси (українська, російська, німецька, англійська та ін.).

Система віршування тонічна – це така система, у якій ритмоутворювальним елементом є тонічний наголос; – характерна для тих мов, де наголошені голосні якісно відрізняються від ненаголошених і можуть стояти в слові на будь-якому місці (українська, російська, німецька та ін.).

Слова звуконаслідувальні (ономатопея) – стилістичний засіб у художніх текстах для відтворення звукових ситуацій, створення акустичного фону і звукових образів.

Строфа – група віршованих рядків, об'єднаних однією думкою та сталим для певного твору порядком римування.

Строфа Нібелунгова – строфа з чотирьох рядків, які римуються попарно; кожен вірш розпадається два піввірші, з яких перший завжди чотирискладовий з двоскладовим ефектом, а другий має три наголоси в трьох перших віршах і чотири у четвертому.

Тактовик – вірш тонічної системи віршування, коли регулюються лише наголоси, а кількість ненаголошених складів між наголосами коливається в межах один, два, три.

Твір ліро-епічний – жанр, утворений на межі епосу і лірики, головний ліро-епічний жанр – поема, яка взяла від епосу сюжетну оповідь, а від лірики – віршовану форму і ліричного героя.

Текст віршований – це текст, організований у певній ритмічній послідовності; складається з окремих віршованих рядків, побудованих на ритмічному чергуванні наголошених і ненаголошених складів. Одиницями ритмічно організованого мовлення є рядок, строфа, чотиривірш або двовірш.

Теологія апофатична (негативна) (апофатичне богослів'я) – прийом пізнання Бога у філософії, який стверджує, що Бога можна віднайти, перелічуючи характеристики, які не є Богом. Протилежною апофатичній є катафатична теологія.

Теоцентризм – системоутворювальний принцип філософії Середньовіччя, відповідно до якого всі проблеми філософії розглядаються з погляду існування Бога.

Трубадури – ліричні поети, які складають свої пісні на провансальській говірці та поширюють їх серед вищого феодального суспільства, бо їхня поезія – придворна. Епос їх не цікавив. Вони створюють культ Прекрасної Дами, слугуючи якій лицар повинен слідувати правилам "куртуазії".

Хейті – поетичний синонім, який використовували замість традиційного образного слова; основою хейті є часто метафора, епітет, синекдоха або метонімія.

Хіазм (хіазма) – перехресна фігура з двох частин, в яких елементи розташовані у зворотному порядку.

Хорей в античному вірші – двоскладова стопа, що має довгий і короткий склади, у силабо-тонічному віршуванні – двоскладова стопа з наголосом на першому складі.

Шванки – невеличкі гумористичні чи сатиричні оповідання переважно побутової тематики. Сюжети шванків, творцями якого здебільшого були жонглери та клірики, будувалися на основі комічної пригоди чи ситуації.

Шпільмани – мандрівні музиканти, співці, народні актори в середньовісньній Європі.

Шпрух – жанр німецької середньовісньної поезії – коротка байка, приказка, загадка, що в повчальній формі передають життєву мудрість.

Ямб в античному вірші – двоскладова стопа, що має короткий і довгий голосні звуки, у силабо-тонічному віршуванні – двоскладова стопа з наголосом на другому складі.

Підписано до друку 01.10.2019 р. Формат 60x84 1/16
Папір друк. №1 Спосіб друку офсетний. Умов. друк. арк. 17,11
Умов. фарб. відб. 17,22 Обл. вид. арк. 17,22
Тираж 300. Зам. № 19-385

Видавничий центр КНЛУ
Свідоцтво: серія ДК № 1596 від 08.12.2003 р.

Віддруковано «Видавництво Ліра – К»
03115, м. Київ, вул. Ф. Пушиної, 27, 20/21
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
серія ДК № 3981