

ная система. В обеих сказках главным героем является молодой царевич – дитя, перед нами предстает жизнь царской семьи и их подданных. Сюжет сказок носит морализаторский, назидательный характер и направлен на воспитание идеального монарха: доброго, честного, справедливого, близкого к народу и пользующегося уважением у стран-соседей. Также в сказках красной нитью проходит мысль о том, что только монархия является истинно подлинной системой правления в России и именно при таких условиях страна может процветать, жить в мире и быть защищенной от вражеских нашествий. Подобная мысль уже высказывалась Екатериной в исторических комедиях.

Список использованных источников

1. Введенский А.И. Литературная деятельность императрицы Екатерины II / А. И. Введенский. – СПб., 1893. – 235 с.
2. Грот Я.К. Екатерина II в переписке с Гриммом / Я.К. Грот – СПб., 1879. – 173 с.
3. Грот Я.К. Екатерина II и Густав III / Я.К. Грот – СПб., 1877. – 216 с.
4. Грот Я.К. Письма Ломоносова и Сумарокова к И.И. Шувалову / Я.К. Грот – СПб., 1862. – 115 с.

Summary. The article tells about tales of Catharine II. One can find here the analysis of their plot, purpose and ways of character formation. The author gives classification of Catherine's tales, explores their structure and plot, explains their topicality. The article includes the comparative analysis of two tales; the author outlines their similarities and peculiarities.

Key words: literary tale, folklore tale, functions of main hero, pedagogical purpose.

УДК 811. 112. 2'38: 821.112.2-1

Г.Д. Бенкендорф

КОЛОРИСТИКА ВІЙНИ В НІМЕЦЬКІЙ НАЦІОНАЛЬНІЙ ПОЕТИЧНІЙ СВІДОМОСТІ

У статті аналізуються випадки вживання колоративів в описуванні такого явища як війна. Дослідження проводиться в аспекті національної мовної картини світу. Методологічною основою наукової доробки слугує запропонована автором антиномія теоцентризму / антропоцентризму. Для аналізу використано поезії німецьких авторів у часовому діапазоні 200 років (XIX-XX століття).

Ключові слова: колоратив, колористика війни, мовна картина світу, німецька поетична свідомість, теоцентризм / антропоцентризм.

Предметом дослідження є сприйняття і позначення кольорів в німецькій національній поетичній свідомості та їхнє відображення у віршованих текстах. Методологічною базою в дослідженні німецького національного кольорового спектру слугує антиномія теоцентризму / антропоцентризму [1]. Теоцентризм передбачає наявність глобальної творчої сили, яка споруджує світ і водночас закладає основи його забарвлення. Теоцентричність світового і національного забарвлення німецької мовної картини світу досліджувалася і доводилася нами на підставі золотого і блакитного кольорів [2; 3].

З другого боку, на особливу увагу заслуговує проблема вживання колоративів в контексті такого феномену як війна. **Мета цього дослідження** – проаналізувати антропоцентричну специфіку кольорового відображення війни в німецькій поетичній свідомості.

Німецька поетична свідомість відображає війну з двох боків: а) війну як глобальну історичну подію та її наслідки (Георг Тракль, Ганс Егон Гольтгузен, Ріхард Демель, Георг Гайм, *Гертруда фон ле Форт*, *Ангела Мігель*) б) війну як ситуацію, в якій опинився рядовий вояк, його долю (Вальтер Флекс, Герріт Енгельке, Гюнтер Айх, Ода Шефер). Серед колоративів, які було використано в німецькому поетичному доробку, нами були відмічені такі: *rot, schwarz, gelb, grau, golden*.

Центральне місце серед колоративів, використаних для позначення війни, посідають чорний (*schwarz*) і червоний (*rot*). У червоному кольорі акумульовано переважно негативну символіку. Цей факт підтверджують дослідники, що займаються вивченням символіки колоративів в німецькій мові [4, 86]. Червоний колір в класичній німецькій поезії пов'язано з образами диявола, ката, шибеника; в ньому втілено загрозу і смерть [7]. Відображення страждань, небезпеки, руйнації, смерті в текстах про війну нерідко відбувається за допомогою саме червоного кольору,

зокрема бачимо це в баладах Георга Гейма *Der Krieg* і Ріхарда Демеля *Anno domini 1812*. Георг Гейм змальовує червоним стихію вогню у вигляді дикого червоного пса, який знищує все навколо, в другому випадку – великою масою червоних нічних ковпаків (*roten Zipfelmützen*):

*In die Nacht er jagt das Feuer querfeldein
Einen roten Hund mit wilder Mäuler Schrein* [6, 243].

.....
*Und mit tausend roten Zipfelmützen weit
Sind die finstren Ebenen flackend überstreut ...* [6, 243].

В зображенні вогняної стихії Георг Гейм поєднує червоний колір з жовтим; в його поетичній свідомості полум'я вимальовується у вигляді жовтих кажанів, які впиваються пазами в лісові дерева і пожирають їх.

*Und die Flammen fressen brennend Wald um Wald,
Gelbe Fledermäuse zackig in das Laub gekrallt* [6, 243].

Велике місто поглинає жовтий дим і воно безмовно гине в череві безодні:

*Eine große Stadt versank in gelbem Rauch,
Warf sich lautlos in den Abgrunds Bauch.* [6, 244].

Загроза і страх в художньому уявленні Георга Тракля акумулюються в червоній хмарі, де живе розгніваний бог:

*Doch stille sammelt im Weidengrund
Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt* [6, 246].

Почуття загрози й страху через червоний колір в поетичній німецькій свідомості може виникати в самих різних комбінаціях, наприклад у контрастному протиставленні червоного і білого кольорів. Таки почуття в художньому уявленні Ріхарда Демеля виникають у вигляді червоного інею на березах:

... wie von *Blutfrost perlt es in den Birken,*

*auf den kalten Birken flimmert
rot der Reif, der mondbetaute.
Den Kaiser schauert* [6, 184 – 185].

Іменник *Blut* (кров), як субститут прикметника-коловативу *rot* зберігає всі його негативні художні функції – страждання, загрози, руйнацію, смерть. Криваво-червоною стихією у Ріхарда Демеля охоплено земний і небесний світ:

*aus dem Wolkenraum der Erde,
brandrot aus dem schwarzen Saum,
taucht das Horn des Mondes hoch* [6, 184].

.....
*Düster wie von Blutschnee glimmt die lange Straße,
wie von Blutfrost perlt es in den Birken,
wie vom Blut umtropft sitzt der [Fremdling] im Schlitte* [6, 184].

.....
*Durch die leere Ebne irrt sein Blick:
über Rußlands Leichenwüstenei
faltet hoch die Nacht die blassen Hände,
glänzt der dunkelrot gekrümmte Mond,
eine blutige Sichel des Gottes* [6, 185].

В апокаліптичних тонах змальовує війну поетка Агнеса Мігель; в її художньому уявленні агресія червоного кольору (*Blut*) спрямована на білий колір (*Schnee*), символ миру і спокою, це бачимо, зокрема, в рядку *Und der Schnee wurde rot*:

*Zuckend wie Nordlicht am Himmel stand
Verlassner Dörfer und Städte Brand
Und um uns heulte und piff der Tod
Auf glühendem Ball durch die Luft getragen
Und der Schnee wurde rot
Und es sanken wie Garben die hilflos starben
Und wir zogen weiter,
Wagen an Wagen* [6, 226].

Художня антиномія *Blut – Schnee* присутня у фіналі художнього твору Гертруди фон ле Форт *Die Heimatlosen*. Вірш описує страждання людей – німецьких вигнанців, – у яких через війну було відібрано рідну домівку і батьківщину.

Die Schuld ist ausgeweint, wir sind entronnen

Ins letzte Weh:

Die ewige Gnade öffnet ihre Bronnen

Blut wird zu Schnee

[6, 212].

Довгий шлях фізичних і моральних випробувань людей завершується в притулку вічної милості. За свої страждання – вони втілені в лексемі *Blut* – вони отримують те, чого жадає душа людини, яка пройшла довгий шлях злигоднів – спокою. Це бажання відзеркалено в лексемі *Schnee*. Отже, останній рядок *Blut wird zu Schnee* (кров перетворюється на сніг *Blut wird zu Schnee*) ілюструє символічну перемогу добра над злом, символами яких виступають *Blut i Schnee* – субститути колоративів *rot i weiß*.

Німецька поетична свідомість застосовує також чорний колір для художньої матеріалізації війни. Описуючи атмосферу французько-російської війни, Рихард Демель змальовує армію Наполеона суцільною небезпечною чорною масою і порівнює наполеонівське військо з чорною хмарою (*schwarzes Heer = schwarze Wolke*), яка намагається поглинути світлий місяць:

Und es war ein großes schwarzes Heer,

und es war ein stolzer kalter Kaiser.

Groß am Himmel stand die schwarze Wolke

fressen wollte sie den heiligen Mond;

doch der heilige Mond steht noch am Himmel,

und zerstoben ist die schwarze Wolke

[6, 185].

Ґеорг Ґейм в тривожному чорному контексті (*über schwarzer Gassen Waffenschall, der Nächte schwarze Welt*) вимальовує чорну зловісну постать війни з чоловічими частинами тіла – головою, руками:

In der Dämmerung steht er, groß und unbekannt

Und den Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand

[6, 242].

Und es schallet, wenn das schwarze Haupt er schwenkt,

Drum von tausend Schädeln laute Kette hängt

[6, 243].

Місце колоративу *grau* в контексті війни порівняно з *rot i schwarz* є обмеженим і в кількісному вживанні і в розгортанні семантичного потенціалу. Сірий колір використовується у німецькій військовій тематиці, по-перше, як колір солдатського мундиру, відповідно символізує солдата та його соратників як знаряддя війни. Будучи в умовах війни інструментом, засобом для досягнення цілей, поставлених йому зовнішніми силами і обставинами, солдат перестає бути хазяїном власної долі. Він прагне виходу з крутного становища, спасіння, воліє мати заступника, рятівника своєї душі. Всі ці моменти відображено в художньому віршованому тексті Вальтера Флекса *Wildgänse rauschen durch die Nacht*.

Wildgänse rauschen durch die Nacht

Mit schrillum Schrei nach Norden.

Unstete Fahrt, habt acht, habt acht!

Die Welt ist voller Morden.

Fahrt durch die nachtdurchwogte Welt,

Graureisige Geschwader.

Fahlhelle zuckt und Schlachtruf gellt,

Weit hallt und wogt der Hader.

Rausch zu, fahr zu, du graues Heer!

Rausch zu, fahr zu nach Norden!

Fahrt ihr nach Süden übers Meer,

Was ist aus geworden?

Wir sind wie ihr ein graues Heer

Und fahrn in Kaisers Namen,

*Und fahrn wir ohne Wiederkehr,
Rauscht uns im Herbst ein Amen!*

[6, 247].

Дику гуси постають як істоти споріднені з солдатськими душами, угруповання цих птахів автор іменує *graureisige Geschwader, graues Heer*. На відміну від солдатів, птахи зберігають свою свободу, відповідно можуть бути посередниками своїх побратимів-солдатів перед Всевишнім. Останні два рядки вірша слугують цьому підтвердженню:

*Und fahrn wir ohne Wiederkehr,
Rauscht uns im Herbst ein Amen!*

Останнє слово вірша є ключовим у цьому творі. Цім словом завершується християнська молитва «Отче наш», в перекладі воно означає «істинно так», тобто є ствердженням останнього рядка молитви (*denn dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit in Ewigkeit*). Сакральне слово *Amen*, яке мають передати солдатам-побратимам їхні духовні брати, мусить бути для вояків запорукою їхнього спасіння. Слід додати, що сірий колір в християнській символіці є символічним втіленням воскресіння [4, 87].

Вірш Оди Шефер *An meinen Sohn* побудовано в стилі плачу матері за сином, зниклим у вирії другої світової війни. Сірий колір згадується в творі так само в своїй основній функції, яку йому відведено в межах німецької колористики війни – позначення кольору солдатського мундиру.

*Wo flog dein Lachen hin, der Amselton,
Und deine Tränen ruhn in welchem Teich?
Dein Kleid, dem grauen Nebel gleich,
Verhüllt dich ganz, mein lieber Sohn*

[6, 279].

Третій рядок являє собою перевернуту (конверсну) компаративну конструкцію. В ній солдатський одяг (мундир) порівнюється із сірим туманом: *Dein Kleid, dem grauen Nebel gleich...* В прямій компаративній конструкції це порівняння мало б виглядати в такий спосіб: *Der Nebel gleicht dem grauen Kleid*, відповідно в четвертому рядку метафора *Verhüllt dich ganz, mein lieber Sohn* мала б співвідноситися з туманом, а не з мундиром.

Візьмемо до розгляду війну, як історичну подію, на підставі вірша Георга Тракля *Grodek*, де згадується одна з битв першої світової війни:

*Am Abend tönen die herbstlichen Wälder
Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen
Und blauen Seen, darüber die Sonne
Düstrer hinrollt; umfängt die Nacht
Sterbende Krieger, die wilde Klage
Ihrer zerbrochenen Mäuler.
Doch stille sammelt im Weidengrund
Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt,
Das vergoßne Blut sich, mondne Kühle:
Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.
Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,
Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter;
Und leise tönen im Rohr die dunkeln Flöten des Herbstes.
O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre
Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz,
Die ungeborenen Enkel*

[6, 246].

Початок поетичного тексту побудовано на контрасті спокійних, мирних кольорів, якими оповиті пейзажі, і тривожних, бентежних звуків, що виходять від душ полеглих воїнів і наповнюють ліси – місця минулих бойовищ. Озера віддзеркалюють блакить небес (*blaue Seen*), рівнини всмоктують золотий колір сонця (*die goldenen Ebenen*). Нічне золоте сплетіння зоряного гілля (*Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen / nid золотавим гіллям зірок і ночі*) і мінорні звуки осінніх флейт (*Und leise tönen im Rohr die dunkeln Flöten des Herbstes*) створюють своєрідний реквієм за загиблими воїнами.

Ганс Егон Гольтгузен описує другу світову війну як тривалу дію на східному фронті у третій частині своєї «Воєнної трилогії», починаючи її такими рядками:

*Jene mit roten und goldenen Zeichen der Lüge bemalten
Vorgänge, die uns den Sinn der Geschichte verhängten,
Blähten sich schwer in der Zugflut der kommenden Wahrheit.*

Die schimmernde Landschaft,
Weiß, kristallisch, fast heiter, verleugnete alles
Unsrige: Menschen und Tier und den öligen Gang der Motoren
[6, 304–305].

Колоратив *golden* виявляється наче вирваним зі свого природного мовностилістичного середовища і опиняється в чужому, ворожому для нього контексті: *mit goldenen Zeichen der Lüge (золотими знаками брехні)*. В аспекті теоцентричності *golden* наділено потенціалом шляхетності, він не покликаний позначати руйнацію, деградацію, хаос, загрози. Антропоцентричність в особі поета Ганса Егона Гольтгузена використала цей колоратив для створення вражаючого стилістичного ефекту на ґрунті антагоністичної контрастності.

Ще один приклад – вірш Гюнтера Айха *Frühling in der goldenen Meil* (Весна на золотій версті), де відображено атмосферу табору для німецьких військовополонених разом зі стражданнями рядового солдата – в'язня табору. Колоратив *golden* вжито тільки в назві вірша; у поєднанні з іменником *Meil* колоратив здійснює локативну функцію, водночас жодним чином не конкретизує місце розташування табору. Антропоцентричність позиції поета зумовлює той факт, що колоратив *golden* в цьому вірші, так само як і в «Воєнній трилогії», використано для створення різкого контрасту між досконалістю світу (*Vollkommenheit der Welt*) і табором, як часткою простору, що є ізольованим, виокремленим, відторгнутим від досконалого світу волею небес.

Підіб'ємо попередні підсумки дослідження. Серед 11 базових колоративів – білий, чорний, червоний, зелений, жовтий, синій, коричневий, фіолетовий, рожевий, жовтогарячий, сірий [5, 175] – в зображенні війни домінують чорний і червоний. Чорний колір німецька поетична свідомість використовує для зображення символічної постаті війни / смерті на тлі світового хаосу, який також пофарбовано в чорний колір.

Червоний колір, що символізує нищівну силу війни, набуває вигляду вогню або крові. Вогонь виглядає як колаборація червоного кольору з жовтим. Червоний колір у вигляді крові, навпаки, постає агресивною силою щодо білого кольору у вигляді снігу. В такий спосіб колоративна пара *Blut / Schnee* (кров / сніг) постає в німецькій поетичній свідомості як алегоричне протиставлення *страждання / спокій*.

Сірий колір трапляється, як правило, в тих віршах, де на перший план виходить постать солдата, як знаряддя війни. На цей колоратив покладено дві стилістичні функції, по-перше сірий військовий мундир є репрезентантом свого власника, по-друге сірий колір в християнській символіці є символом спасіння і воскресіння.

Можливим є використання колоративу *golden* при описі Хаосу (війни, епідемії, катастрофи, занепаду) з ініціативи автора. Слід зазначити, що лексема *golden* може набувати негативного семантичного потенціалу, якщо слугує на позначення не кольору, а металу [2, 36]. При вживанні *golden* у воєнному контексті саме як колоративу його позитивний семантичний потенціал практично не змінюється, але в такий спосіб створюється стилістична фігура контрасту.

Список використаних джерел

1. Бенкендорф Г.Д. Антиномія теоцентричність / антропоцентричність в концептуальній / мовній картині світу / Геннадій Д. Бенкендорф // Наукові праці Кам'янець-Подільського державного університету. Філологічні науки. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2007. – Вип.15. – Т.2. – С. 303–306.
2. Бенкендорф Г.Д. Сприйняття золотого кольору німецькою національною свідомістю на поетичному рівні / Геннадій Д. Бенкендорф // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету ім. Івана Огієнка. Філологічні науки. – Кам'янець-Подільський: Аксіома – 2011. – Вип. 27. – С. 31–37.
3. Бенкендорф Г.Д. Сприйняття блакитного кольору німецькою національною свідомістю на поетичному рівні / Геннадій Д. Бенкендорф // Наукові записки. Серія «Філологічна». – Острог: Видавництво нац. ун-ту «Острозька академія». – Вип. 20. – 2011. – С. 11–16.
4. Головка Н.Д. Символика висельництва в художественном мире К. Моргенштерна. / Н.Д. Головка // Сучасні проблеми та перспективи дослідження романських і германських мов і літератур: Матеріали Другої міжвузівської конференції молодих учених (12–13 лютого 2004 р.) – Донецьк: ДонНУ, 2004. – С. 85–87.
5. Голубовская И.А. Этнические особенности языковых картин мира: Монография. // Ирина Александровна Голубовская // – К.: Издательско-полиграфический центр «Киевский университет», 2002. – 293 с.
6. Deutsche Gedichte. [Hrg. von Karl Carstens] – Bonn: Natur und Medizin, 1991. – 416 S.
7. Morgenstern Ch. / Christian Morgenstern // Galgenlieder. – München, Zürich: Piper V-g, 1979. – 76 S.

Summary. This article deals with the use of colour lexicon by describing such social phenomenon as a war. The colour lexicon is investigated on the background of national lingual world picture. The methodological base of the study is the antinomy theocentrism / anthropocentrism proposed by the author. The poems of German writers, created during 200 years (XIX-XX century) were analyzed.

Key words: colour lexeme, colour lexicon, lingual world picture, German poetical consciousness, theocentrism / anthropocentrism.

УДК 82-4.091

О.О. Бондарук

НАРИС: ПРОБЛЕМА ДЕФІНІЦІЇ ЖАНРУ (АНГЛІЙСЬКИЙ ТА РОСІЙСЬКИЙ ВАРІАНТИ)

У статті дається огляд науково-критичної літератури з проблеми нарисових жанрів. Порівнюючи нариси Ч. Діккенса та представників російської «натуральної школи», автор роботи позначає спільне та відмінне у сприйнятті цієї епічної форми. Зазначається також і різниця у визначеннях документально-художнього нарису 30-х – 40-х рр. XIX ст. (нарис, есе, скетч, фізіологічний нарис), наявних у роботах англійських та російських критиків й літературознавців.

Ключові слова: нарис, есе, скетч, фізіологічний нарис, документальність.

Нарис як форма оповіді дозволяє оперативно реагувати на зміни і гострі питання сучасності. У першій третині XIX ст., коли російські і англійські нарисовці почали активно друкуватися в періодичних виданнях, цей жанр яскраво продемонстрував свої еволюційні можливості. Головною метою нарисовців названого періоду було прагнення показати зв'язок громадської, станової та індивідуальної свідомості людини; до того ж, опис «простих людей» – їх побуту, звичаїв та соціальної психології – позначив нову віху у розвитку форми. Загалом, як у Росії, так і у Великобританії, в 30-ті – 40-і рр. XIX в. формується *новий тип нарису*, який часто називають демократичним, соціальним і навіть соціологічним.

Відзначимо, що дискусії з питань жанрового визначення нарису названого періоду тривають, оскільки різноспрямоване поєднання документалізму і художності відрізняє оповідь письменників цього періоду. Це стосується як представників однієї нації (наприклад, росіян чи англійських авторів), так і нарису в його інонаціональному існуванні. Виходячи зі сказаного, первинним завданням дослідника необхідно вважати огляд найбільш значущих літературознавчих джерел, здатних прояснити як природу нарису, так і особливості сприйняття даної форми в її літературному англійському та російському варіантах.

Перш ніж звернутися до історії становлення нарису в англійській і російській літературі вже названого періоду, відзначимо, що російське поняття «нарис» має два еквіваленти в англійській мові – «essay» і «sketch», але ставити знак рівності між ними не варто. Ця невідповідність виникла через те, що всі відомі англійські нариси, написані до «Sketches by Boz» (1936) Ч. Діккенса, наприклад, «Нариси Елії» Лема (Charles Lamb «Essays of Elia»; 1823), нариси Стиля та Аддісона (Richard Steele, Joseph Addison; початок XVIII ст.), нариси Лі Ханта (James Henry Leigh Hunt; перша половина XIX ст.), визначалися в англійській критиці як essays. Тому погодимось з І. В. Єгоровою, яка пише про те, що різночитання в жанровому визначенні «Нарисів Боза» тягнуть за собою «труднощі у сприйнятті твору» (тут та далі переклад наш. – О. Б.) [7, 21]. Якщо перекласти слово «нарис» на англійську мову, ми отримаємо essay, а не sketch, як замислював автор. Ця важлива для російського сприйняття особливість вводить читача в замішання, адже він, налаштовуючись на нарис у сучасному його тлумаченні (або на традиційно-англійський нарис, тобто essay), замість цього отримує sketch, що перекладається російським словом «зарисовка». Але зарисовка і нарис дуже різняться для росіян: нарис вихоплює з життя факт, цікаву людину або явище і характеризує їх; авторське «я» присутнє у ньому як перст указуючий, як голос повчаючий. Зарисовка ж вирішує іншу задачу – вона фіксує різного роду епізоди, і кілька таких епізодів можуть скласти документальний калейдоскоп. Якщо до «Нарисів Боза» застосувати російське розуміння sketch(у), то ні про яку типізацію та характерологію вже не йдеться, тоді як, читаючи Ч. Діккенса, ми розуміємо: не калейдоскоп подій та людей турбував письменника, а соціальна обумовленість їх характерів. У своїй дисертації дослідниця виділяє нарис-есе та нарис-скетч як схожі, але все ж автономні жанрові форми [7].